



*The Banshees of Inisherin* (2022, Martin McDonagh)



**Sahibi / Owner**

Prof. Dr. Levent ŞAHİN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye*

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager**

Prof. Dr. Şükrü Sim

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
*Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye*

**Yazışma Adresi / Correspondence Address**

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Başkanlığı,  
Besim Ömer Paşa Caddesi, No: 3 34116 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye

Phone / Telefon: +90 (212) 4400000 / 12619

Fax: +90 (212) 4400303

E-mail: filmvisio@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/filmvisio/home>

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/filmvisio>

**Yayıncı / Publisher**

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press  
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye  
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.  
*Authors bear responsibility for the content of their published articles.*

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.  
*The publication languages of the journal are Turkish and English.*

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.  
*This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.*

**Yayın Türü / Publication Type:** Yaygın Süreli / Periodical

## DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

### Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Şükrü SİM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [sukrusim@istanbul.edu.tr](mailto:sukrusim@istanbul.edu.tr)

### Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor in Chief

Doç. Dr. Esra Gülay ER PASIN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [eger@istanbul.edu.tr](mailto:eger@istanbul.edu.tr)

### Yazı Kurulu Üyeleri / Editorial Management Board Members

Doç. Dr. Esra Gülay ER PASIN

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [eger@istanbul.edu.tr](mailto:eger@istanbul.edu.tr)

Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr](mailto:gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [msari@istanbul.edu.tr](mailto:msari@istanbul.edu.tr)

### Editöryal İlişkiler Yöneticisi / Editorial Relations Manager

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [msari@istanbul.edu.tr](mailto:msari@istanbul.edu.tr)

### Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Araş. Gör. Dr. Damlasu TEMİZEL

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı,  
İstanbul, Türkiye - [damlasu.temizel@istanbul.edu.tr](mailto:damlasu.temizel@istanbul.edu.tr)

Araş. Gör. Erhan TÜRKÜM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
- [erhanturkum@istanbul.edu.tr](mailto:erhanturkum@istanbul.edu.tr)

### Tanıtım ve Dış İlişkiler Yöneticisi / Publicity Manager

Araş. Gör. Erhan TÜRKÜM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul,  
Türkiye - [erhanturkum@istanbul.edu.tr](mailto:erhanturkum@istanbul.edu.tr)

### Language Editors / Dil Editörleri

Elizabeth MARY EARL

İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye  
- [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)

### Logo Tasarım / Logo Design

Koray CENGİZ

### Kapak Tasarım / Cover Design

Aleyna BİRCAN

**YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Ali Murat YEL	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:alimuratyel@marmara.edu.tr">alimuratyel@marmara.edu.tr</a>
Prof. Dr. Anneke SMELİK	( Emeritus Profesör), Radboud University, Nijmegen, Netherlands - <a href="mailto:anneke.smelik@ru.nl">anneke.smelik@ru.nl</a>
Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN	Purdue University North West, Bayan College, Umman - <a href="mailto:cenkdemirkiran@gmail.com">cenkdemirkiran@gmail.com</a>
Prof. Dr. Erol Nezhir ORHON	Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye - <a href="mailto:enorhon@anadolu.edu.tr">enorhon@anadolu.edu.tr</a>
Prof. Dr. Hasan AKBULUT	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:hasan.akbulut@istanbul.edu.tr">hasan.akbulut@istanbul.edu.tr</a>
Prof. Dr. Hüseyin KÖSE	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye - <a href="mailto:hkose@atauni.edu.tr">hkose@atauni.edu.tr</a>
Prof. Dr. Nilay ULUSOY	Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:nilay.ulusoym@comm.bau.edu.tr">nilay.ulusoym@comm.bau.edu.tr</a>
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye - <a href="mailto:serdar.ozturk@hbv.edu.tr">serdar.ozturk@hbv.edu.tr</a>
Prof. Dr. Tevhide Serra GÖRPE	University Of Sharjah, Sharjah, United Arab Emirates - <a href="mailto:tgorpe@sharjah.ac.ae">tgorpe@sharjah.ac.ae</a>
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL	Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye - <a href="mailto:yurdigul@atauni.edu.tr">yurdigul@atauni.edu.tr</a>
Doç. Dr. Diğdem SEZEN	Teesside University, Middlesbrough, UK - <a href="mailto:D.Sezen@tees.ac.uk">D.Sezen@tees.ac.uk</a>
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK	Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye - <a href="mailto:gulyasarturk@yahoo.com">gulyasarturk@yahoo.com</a>
Doç. Dr. İlkay NİŞANCI	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr">ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr</a>
Doç. Dr. Nevenka POPOVIĆ SEVIĆ	University Business Academy in Novi Sad, Sırbistan - <a href="mailto:nevenka.popovic.sevic@fsu.edu.rs">nevenka.popovic.sevic@fsu.edu.rs</a>
Doç. Dr. Tonguç İbrahim SEZEN	Teesside University, Middlesbrough, UK - <a href="mailto:T.Sezen@tees.ac.uk">T.Sezen@tees.ac.uk</a>
Doç. Dr. Yusuf Ziya GÖKÇEK	Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:yusuf.gokcek@marmara.edu.tr">yusuf.gokcek@marmara.edu.tr</a>
Dr. Niall KENNEDY	Trinity Collage Dublin, İrlanda - <a href="mailto:nikenned@tcd.ie">nikenned@tcd.ie</a>
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Çiğdem THWAİTES DİKEN	İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:ebru.diken@bilgi.edu.tr">ebru.diken@bilgi.edu.tr</a>
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman TÜRKOĞLU	İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye - <a href="mailto:turkoglus@istanbul.edu.tr">turkoglus@istanbul.edu.tr</a>
Dr. Özgür AKGÜN	State University Of New York At Old Westbury, New York, USA - <a href="mailto:akguno@oldwestbury.edu">akguno@oldwestbury.edu</a>

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makalesi / Research Article

- Framing Gender Issues in Selected Nollywood Narratives  
*Seçili Nollywood Anlatılarında Toplumsal Cinsiyet Meselelerinin Çerçeveselmesi*  
**Osakue S. OMOERA, Osakpolor EMWINROMWANKHOE** ..... 1
- Watching Ramadan Drama and Egyptians' Preference for Video Streaming Services Over  
Traditional Television: A Survey Study  
*Ramazan Dramalarını İzleme ve Mısırlıların Geleneksel Televizyon Yerine Video Akış*  
*Hizmetlerini Tercihi: Bir Anket Çalışması*  
**Mustafa Youstry MATBOULY** ..... 23
- The Banshees of Inisherin* Filminde Modern Trajik Karakterler  
*Modern Tragic Characters in The Banshees of Inisherin*  
**Elif TAŞDEMİR ŞANLI** ..... 49
- Norm Ötesine Metinlerarası İlmek Atmak: *Velvet Goldmine*'da Gerçeklik-Kurgu  
Dikotomisinin Altüst Edilişi ve Alternatif Zaman-Mekân Olanakları  
*An Intertextual Seam Beyond the Norm: Subversion of the Reality-Fiction Dichotomy and*  
*Alternative Time-Space Possibilities in Velvet Goldmine*  
**Eda YETİM** ..... 71
- Prestij Meselesi* Film Müziklerinin Adorno'nun Eleştirel Müzik Sosyolojisi  
Bağlamında Analizi  
*Analysis of the Music of Prestij Meselesi in the Context of Adorno's Critical Sociology of*  
*Music*  
**İbrahim ÖKSÜZ** ..... 107
- Derleme Makale / Review Article**
- İnsan-Sonrası Sinemada Karakterin Soysuzlaşması, Köken Estetiği ve Artırılmış-Yokluk  
*Degeneration of Character, Aesthetics of Origin, and Augmented Absence in Posthuman*  
*Cinema*  
**Savaş KESKİN** ..... 135
- Sinematerapi: Terapötik Yolculukta Sinemanın Rolü  
*Cinematheapy: Cinema's Role in the Therapeutic Journey*  
**Hatice Beyza DEMİR** ..... 159

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Söyleşi / Interview

Tracing Women's Existence through Documentaries: *En Camino - México, Machismo and Clouds*

*Belgeseller Yoluyla Kadınların Varlığını İzlemek: En Camino - México, Machismo and Clouds*

**Berçeste Gülçin ÖZDEMİR ..... 185**

### Film İncelemesi / Film Review

*The West African Struggle for History: Izu Ojukwu's Attempt to Portray Hausa Queen Amina*  
Batı Afrika'nın Tarih Mücadelesi: Izu Ojukwu'nun Hausa Kraliçesi Amina'yı Betimleme Çabası

**Marc Kay SCHWABE ..... 195**

*Interpretation of Multiple Personality Perception in Women through the Cinematic Universe*  
Sinematik Evren Aracılığıyla Kadınlarda Çoklu Kişilik Algısının Yorumu

**Tuba Meltem PEKOL..... 199**

### Değini / Commentary

*Sinema Bilgisi Üretmek*  
Generating Cinema Knowledge

**Engin AYÇA ..... 211**

## SUNUŞ / INTRODUCTION

### *Filmvisio*'nun Üçüncü Sayısından Merhaba

Sinemayı tartışmaya ve akademik araştırmaları merkeze alarak keşifler yapmaya niyet ederek çıktığımız yolda üçüncü adımımızı atıyoruz. Dergimize hem yurt içinden hem de yurt dışından ilgi gösterilmesi bizi sevindiriyor ve umutlandırıyor. Üçüncü sayımızda emeği geçen, başta değerli katkılarıyla yazarlarımıza, kıymetli vakitlerini ayırıp titiz incelemeler gerçekleştiren tüm hakemlerimize ve dergimiz ile ilgilenen İstanbul Üniversitesi Yayınevi çalışanlarına teşekkür ederiz.

Dergimizin ikinci sayısında makalesiyle katkıda bulunan, değerli akademisyen, Marmara Üniversitesi İletişim Fakóltesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Yalçın Lülecı'yi kaybetmenin üzüntüsü içindeyiz. Sevgili hocamıza Allah'tan rahmet, ailesine, öğrencilerine ve dostlarına başsağlığı dileriz.

Üçüncü sayımızın ilk makalesi Nijeryalı akademisyenler Osakue S. Omoera ve Osakpolor Emwinromwankhoe'nin kaleme aldığı "Framing Gender Issues in Selected Nollywood Narratives" başlıklı çalışmadır. Nijerya film endüstrisinde, namıdığer Nollywood'da, toplumsal cinsiyet temsillerinin izini süren çalışma, *Merry Men 2* (Moses Inwang, 2019), *One Lagos Night* (Ekene Som Mekwunye, 2021) ve *Anikulapo* (Kunle Afolayan, 2022) filmlerini örneklem olarak almakta ve bu filmlerdeki kadın ve erkek karakterlerini çözümlemektedir. Erving Goffman'ın Çerçeveleme Teorisi'ne dayanan çalışmada, içerik analizi, örnekleme, tarihsel eleştiri ve uzmanlar ile görüşme karma araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Yazarlar, Nijeryalı film yapımcıları ve Nollywood içerik yaratıcılarının (NCC'ler) sinema anlatılarında kadınların çerçevenmesini yeniden düşünmeleri gerektiği sonucuna ulaşmışlardır.

Ardından gelen çalışma, Mısırlı izleyicilerin Ramazan dramalarını izleme pratiklerini araştıran bir alımlama çalışmasıdır. Mustafa Yousry Matbouly tarafından gerçekleştirilen "Watching Ramadan Drama and Egyptians' Preference for Video Streaming Services Over Traditional Television: A Survey Study" başlıklı çalışmada Mısırlıların Ramazan dramalarını izlemek için geleneksel televizyon yerine video akış hizmetlerini tercih edişi ve bu hizmetlerin izleme alışkanlıkları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. 563 katılımcının yer aldığı örneklemden toplanan veriler eleştirel bir çerçevede değerlendirilmiş ve Ramazan dramalarının Mısırlıların hayatlarının önemli bir parçası olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, Mısırlıların izleme alışkanlıklarında meydana gelen değişikliklere dair önemli bulgulara ulaşılmıştır.

Elif Taşdemir şanlı'nın kaleme aldığı "*The Banshees of Inisherin* Filminde Modern Trajik Karakterler" başlıklı araştırma makalesinde modern trajedi teorisi çerçevesinde Martin McDonagh'ın 2022 yapımı *The Banshees of the Inisherin* filminin karakterleri çözümlenmiştir. Padraic, Colm ve Dominic karakterlerinin trajik durumları ve mevcut durumlarından çıkışsızlıkları incelenerek karakterlerin trajik örüntüleri tespit edilmiştir.



## SUNUŞ / INTRODUCTION

Ardından gelen, “Norm Ötesine Metinlerarası İlmek Atmak: *Velvet Goldmine*’da Gerçeklik-Kurgu Dikotomosinin Altüst Edilişi ve Alternatif Zaman-Mekân Olanakları” başlıklı çalışmada Eda Yetim, Todd Haynes’in 1998 tarihli filminin kurmaca karakterler ile tarihi figürler arasında ve kurgusal ile gerçek zaman-mekân arasında kurduğu metinlerarası bağlantılara odaklanmıştır. Çalışmada, çeşitli queer deneyimlere dayanan kimliklerin sınırları ortaya konmakta ve filmin sahip olduğu postmodern anlatı teknikleri vasıtasıyla gerçekliğin stabilitesinin bozulması ve yeniden okuma imkânları yaratışı araştırılmaktadır.

Sayının bir diğer araştırma makalesi İbrahim Öksüz’e ait olan “*Prestij Meselesi* Film Müziklerinin Adorno’nun Eleştirel Müzik Sosyolojisi Bağlamında Analizi” başlıklı çalışmadır. Yazar, Theodor W. Adorno’nun müzik sosyolojisi üzerine görüşlerinden yola çıkarak *Prestij Meselesi* (2023, Mahsun Kırmızıgül) filmini incelemektedir. Çalışmada, filmin müzikleri ve filme temel teşkil eden arabesk/fantezi müzik ürünlerinin toplumsal hayattaki yansımalarının temsili eleştirel müzik sosyolojisi perspektifinde irdelenmiştir.

Bu sayıda iki adet derleme makaleye yer veriyoruz. İlki, Savaş Keskin’e ait olan “İnsan-Sonrası Sinemada Karakterin Soysuzlaşması, Köken Estetiği ve Artırılmış-Yokluk” başlıklı çalışmadır. Yazar, makalesinde post-hümanist sinema evrenindeki yapay zekâ destekli karakterin sosyolojik, antropolojik ve felsefi bir tahliline girişiyor. ‘Sinematik Eyleyciler Olarak Bilgisayarlar’ kavramsallaştırmasını öne çıkaran yazar, insan-sonrası sinemanın karakter ontolojisini, köken estetiği ve kimlik ilişkisinde yeniden düşünerek ‘artırılmışlığın’ neden olduğu dejenerasyonu tartışıyor. Hatice Beyza Demir, “Sinematerapi: Terapötik Yolculukta Sinemanın Rolü” başlıklı derleme makalesinde Bilişsel Film Teorisi çerçevesinde filmlerin psikolojik iyileşme sürecindeki rollerini tartışıyor. Sinematerapi kavramına odaklanarak, ‘seyir deneyiminin’ duyuşsal ve duygusal fenomenlerini Güney Kore dizileri üzerinden ele alıyor.

Dergimizin bu sayısında Berceste Gülçin Özdemir’in *En Camino - México, Machismo and Clouds* (2021) belgeselinin yönetmenleriyle gerçekleştirdiği İngilizce söyleşi yer almakta. Meksika’da kadınlar ve çocukların karşılaştığı cinsel taciz, gasp, fiziksel ve psikolojik şiddet gibi konuları ele alan belgesel yasal ve etik adaletsizlikleri vurguluyor. Özdemir, söyleşisinde bir taraftan filmin yapım aşamasını ve çekim sürecinde yaşanan zorlukları, diğer taraftan yönetmenlerin belgesel sinemaya ve feminist bakış açısına dair görüşlerini öğrenmemizi sağlıyor.

Bu sayımızda iki adet İngilizce film incelemesi yer alıyor. “The West African Struggle for History: Izu Ojukwu’s Attempt to Portray Hausa Queen Amina” başlıklı çalışmasında yazar Marc Kay Schwabe, Zazzau kraliçesi Amina’nın hayatını konu edinen ve Nijerya film endüstrisinin (Nollywood) üretkenliğini vurgulayan *Amina* (2021, Izu Ojukwu) adlı filmin analizini yapıyor. Yazar, filmi anlatımındaki tutarsızlıklar ve tarihi doğruluk

## SUNUŞ / INTRODUCTION

açısından eleştirirken, olaylar arasındaki zayıf geçişler ve karakter gelişimindeki eksiklikler nedeniyle izleyicinin hikâyeye bağlanmasını zorlaştırdığını vurguluyor. Tuba Meltem Pekol, “Interpretation of Multiple Personality Perception in Women through the Cinematic Universe” başlıklı incelemesinde üç farklı kadın karakteri odağına alan *The Hours* (2002, Stephen Daldry) filminin sembollerini tartışıyor ve filmin izleyiciyi kurmaca dünyadaki bireylerin acılarına, mutsuzluklarına ve ıstıraplarına dahil edişini irdeliyor.

İlk sayımızdaki sunuş yazısında, güncel tartışmalara yer vermek ve geçmişin birikimini bugünle birleştirmek arzusu içinde olduğumuzu belirtmiştik. Kurmaca ve belgesel filmleriyle Türk sinemasında kendine özgü bir yeri olan, sinema yazıları ve çevirileriyle de düşünsel alana katkıda bulunmuş yönetmen ve senarist Engin Ayça dergimiz için “Sinema Bilgisi Üretmek” adında bir yazı kaleme aldı. Ayça, yazısında teorik ve pratik olarak özgün sinema bilgisi üretmenin gerekliliğini vurgulayarak, sinemanın Batılı paradigmasını sorguluyor ve sistemin dışına çıkma olasılıklarını tartışmaya açıyor.

Makalelerin literatüre katkı sağlayacağını ve sonraki çalışmalar için referans olmalarını ümit ediyoruz. Önceden planladığımız gibi, Aralık ayında dördüncü sayımızı yayımlamayı umuyor ve değerli katkılarınızı bekliyoruz.

Saygılarımızla,

**Baş Editör**

**Prof. Dr. Şükrü Sim**

**SUNUŞ / INTRODUCTION**

---

**Welcome to the Third Issue of *Filmvisio***

We are taking our third step on the path we set out with the intention of discussing cinema and making discoveries centred around academic research. We are pleased and hopeful about the interest expressed in our journal from both domestic and international sources. We thank everyone who contributed to our third issue, especially our authors, for their valuable contributions, all the referees who dedicated their precious time to conducting meticulous reviews, and the staff of Istanbul University Press who expressed interest in our journal.

We are saddened by the loss of valuable academic Assoc. Prof. Dr. Yalçın Lüleci, a faculty member of the Radio, Television, and Cinema Department at Marmara University Communication Faculty, who contributed an article in the second issue of our journal. We extend our condolences to his family, students, and friends and wish our dear professor God's mercy.

The first article in our third issue is "Framing Gender Issues in Selected Nollywood Narratives" by Nigerian academics Osakue S. Omoera and Osakpolor Emwinromwankhoe. This study, which traces gender representations in the Nigerian film industry, also known as Nollywood, takes *Merry Men 2* (Moses Inwang, 2019), *One Lagos Night* (Ekene Som Mekwunye, 2021), and *Anikulapo* (Kunle Afolayan, 2022) as examples and analyzes the male and female characters in these films. This study, which is based on Erving Goffman's Framing Theory, uses mixed research methods, including content analysis, sampling, historical criticism, and expert interviews. The authors conclude that Nigerian filmmakers and Nollywood content creators (NCCs) need to rethink the framing of women in cinema narratives.

The following study is a reception study investigating the viewing practises of Egyptian audiences of Ramadan-related dramas. In the article "Watching Ramadan Drama and Egyptians' Preference for Video Streaming Services Over Traditional Television: A Survey Study" by Mustafa Yousry Matbouly, the preference of Egyptians for video streaming services over traditional television for watching Ramadan dramas and the impact of these services on viewing habits are investigated. Data collected from a sample of 563 participants were evaluated within a critical framework, concluding that Ramadan dramas are an important part of Egyptians life, along with significant findings on changes in their viewing habits.

In her research article titled "Modern Tragic Characters in *The Banshees of Inisherin*," Elif Taşdemir Şanlı analyzes the characters of the film *The Banshees of Inisherin* (2022) by Martin McDonagh within the framework of modern tragedy theory. By examining the tragic situations of Padraic, Colm, and Dominic and their inescapability from their current situations, the tragic patterns of the characters are identified.

**SUNUŞ / INTRODUCTION**

---

In the following study, entitled “An Intertextual Seam Beyond the Norm: Subversion of the Reality-Fiction Dichotomy and Alternative Time-Space Possibilities in *Velvet Goldmine*,” Eda Yetim focuses on the intertextual connections between fictional characters and historical figures, as well as between fictional and real space-time, in Todd Haynes’s 1998 film. This study explores the boundaries of identities based on various queer experiences and investigates the destabilisation of reality and the creation of reinterpretation possibilities through the postmodern narrative techniques of the film.

Another research article on this issue is “Analysis of the Music of *Prestij Meselesi* in the Context of Adorno’s Critical Sociology of Music” by İbrahim Öksüz. The author examines the film *Prestij Meselesi* (2023, Mahsun Kırmızıgül) based on Theodor W. Adorno’s views on music sociology. The study critically analyzes the film’s music and the representation of arabesque/fantasy music products that form the basis of the film within the context of its reflections in social life.

We feature two review articles in this issue. The first is “Degeneration of Character, Aesthetics of Origin, and Augmented Absence in Posthuman Cinema” by Savaş Keskin. In his article, the author conducts a sociological, anthropological, and philosophical analysis of AI-supported characters in the posthumanist cinema universe. Highlighting the conceptualisation of ‘computers as cinematic actors/performers,’ the author discusses the degeneration caused by ‘augmentation’ by rethinking the character ontology of post-human cinema in relation to origin aesthetics and identity.

In her review article “Cinematherapy: Cinema’s Role in the Therapeutic Journey,” Hatice Beyza Demir discusses the roles of films in the psychological healing process within the framework of Cognitive Film Theory. Focusing on the concept of cinematherapy, she examined the sensory and emotional phenomena of the ‘viewing experience’ through South Korean dramas.

In this issue, we feature an English interview by Berceste Gülçin Özdemir with the directors of *En Camino - México, Machismo and Clouds* (2021). The documentary addresses issues such as sexual harassment, robbery, and physical and psychological violence faced by women and children in Mexico, emphasising legal and ethical injustices. In the interview, Özdemir provides insights into the production phase of the film, the challenges faced during the shooting process, and the directors’ views on documentary cinema and the feminist perspectives.

This issue includes two English film reviews. In his article “The West African Struggle for History: Izu Ojukwu’s Attempt to Portray Hausa Queen Amina,” Marc Kay Schwabe analyzes the film *Amina* (2021, Izu Ojukwu), which focuses on the life of Queen Amina of

**SUNUŞ / INTRODUCTION**

---

Zazzau, emphasising the productivity of the Nigerian film industry (Nollywood). The author critiques the film for its inconsistencies in narrative and historical accuracy, pointing out the weak transitions between events and the lack of character development, which makes it difficult for the audience to connect with the story. In her review article “Interpretation of Multiple Personality Perception in Women through the Cinematic Universe,” Tuba Meltem Pekol discusses the symbols in the film *The Hours* (2002, Stephen Daldry), which centres on three different female characters, and examines how the film involves the audience in the pain, unhappiness, and suffering of fictional characters.

In the introduction of our first issue, we stated our desire to address current debates and combine the accumulation of the past with the present. Director and screenwriter Engin Ayça, who has a unique place in Turkish cinema through his fictional and documentary films and has contributed to the intellectual field through cinema writings and translations, wrote an article titled “Generating Cinema Knowledge” for our journal. In his article, Ayça emphasises the necessity of producing original cinema knowledge both theoretically and practically, questioning the Western paradigm of cinema and discussing the possibilities of stepping outside the system.

We hope that these articles will contribute to the literature and serve as reference material for future studies. As previously planned, we hope to publish our fourth issue in December and look forward to your valuable contributions.

Sincerely,

**Editor-in-Chief**

**Prof. Dr. Şükrü Sim**



# Framing Gender Issues in Selected Nollywood Narratives

## Seçili Nollywood Anlatılarında Toplumsal Cinsiyet Meselelerinin Çerçeveselenmesi

Osakue S. OMOERA<sup>1</sup>, Osakpolor EMWINROMWANKHOE<sup>2</sup>



<sup>1</sup>Ph.D., Department of Theatre and Film Studies, Federal University Otuoke, Bayelsa State, Nigeria

<sup>2</sup>Ph.D., Department of Mass Communication, Ambrose Alli University Ekpoma, Nigeria

ORCID: O.S.O. 0000-0003-1086-7874;  
O.E. 0000-0002-9935-0478

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Osakue S. OMOERA,  
Department of Theatre and Film Studies,  
Federal University Otuoke, Bayelsa State,  
Nigeria

E-posta/E-mail: osakueso@fuotuoke.edu.ng

Başvuru/Submitted: 25.03.2024

Kabul tarihi/Accepted: 28.05.2024

Atfif/Citation: Omoera, O. S., & Emwinromwankhoe, O. (2024). Framing gender issues in selected Nollywood narratives. *Filmvisio*, 3, 1-22.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0001>

### Abstract

The resonance of debates and criticisms by media and feminist scholars about the huge disparity characterising the depiction of male and female gender in film narratives has necessitated the need to re-examine the representation of both genders in film narratives. Employing the mixed research modalities of content analysis, sampling, historicocritical, and key informant interview methods, this study investigates the framing of gender issues in selected Nollywood narratives. Anchored in the Framing Theory, the population of study comprised the 3,334 films produced in 2019, 2021, and 2022, out of which three widely acclaimed films -*Merry Men 2* (Moses Inwang, 2019), *One Lagos Night* (Ekene Som Mekwunye, 2021), and *Anikulapo* (Kunle Afolayan, 2022)- were purposively sampled and content analysed with an intention to unpacking the frames through which the filmmakers presented the male and female characters to the audience. Five juxtaposed and contradictory frames took centre stage in the analysis: Macho men versus weak women, objects of decency versus objects of seduction and sexploitation, the alpha male gazer versus the female object, diligent husbands versus lazy and full-time housewives, and benevolent men versus malevolent women. Since films are largely reflective of trends within the filmmakers' sociocultural milieu, it is concluded that much of the blame is not apportioned to the filmmakers. Nonetheless, since filmmakers wield much power regarding correcting wrong notions and ideologies in every society, the point is emphasised that Nigerian filmmakers or Nollywood content creators (NCCs) should rethink the framing of women in film narratives.

**Keywords:** Nollywood, framing, gender issues, NCCs, mass media

### Öz

Medya araştırmacıları ve feminist akademisyenlerin sinema anlatılarında erkek ve kadın cinsiyetinin tasvirindeki büyük eşitsizliği karakterize eden tartışmaları ve eleştirilerinin yankıları, her iki cinsiyetin temsilini yeniden inceleme ihtiyacını doğurmuştur. Bu çalışma, içerik analizi, örnekleme, tarihsel eleştiri ve uzmanlar ile görüşme karma araştırma yöntemlerini kullanarak, seçilen Nollywood anlatılarında toplumsal cinsiyet meselelerinin çerçeveselenmesini araştırmaktadır. Çerçeveleme teorisine dayanan bu çalışma, 2019, 2021 ve 2022 yıllarında üretilen 3.334 filmi içeren bir popülasyondan oluşmakta olup, bunların arasından üç geniş çapta beğenilen film - *Merry Men 2* (Moses Inwang, 2019), *One Lagos Night* (Ekene Som Mekwunye, 2021) ve *Anikulapo* (Kunle Afolayan, 2022) - amaçlı olarak

örneklemiş ve içerik analizi yapılmıştır. Bu analizde, film yapımcılarının erkek ve kadın karakterleri izleyiciye nasıl sunduğunu anlamak amacıyla beş zıt ve çelişkili çerçeve merkezde yer almıştır: Maço erkekler ve zayıf kadınlar, ahlaklılık nesnelere ve baştan çıkarma ve cinsel sömürü nesnelere, alfa erkek bakışı ve kadın nesnesi, çalışkan kocalar ve tembel tam zamanlı ev hanımları ile hayırsever erkekler ve kötücül kadınlar. Filmler büyük ölçüde film yapımcılarının sosyo-kültürel ortamlarındaki eğilimleri yansıttığından, suçun büyük bir kısmının film yapımcılarına yüklenmediği

sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, film yapımcılarının her toplumda yanlış düşünceleri ve ideolojileri düzeltme konusunda büyük bir güce sahip oldukları göz önüne alındığında, Nijeryalı film yapımcıları veya Nollywood içerik yaratıcılarının (NCC'ler) film anlatılarında kadınların çerçevelenmesini yeniden düşünmeleri gerektiği vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Nollywood, çerçeveleme, toplumsal cinsiyet meseleleri, NCC'ler, kitle medyası



## Introduction

The immense imbalance in Nigerian gender framing was brought to the forefront of global conversation in 2016 when Nigeria's President, Muhammadu Buhari, unequivocally announced during a state visit to Germany that "my wife belongs to my kitchen and my living room and the other room" (Ayo-Aderele, 2016; Omoera, 2020, p.32). Although the comment attracted backlash and condemnation from several quarters (especially from gender and feminist scholars), the President, unruffled and unapologetic, categorically stated in a subsequent interview with Phil Gayle that the fundamental purpose of his wife (Aisha Buhari) was to take good care of him. Hence, she should steer clear of politics. Buhari's statement speaks volumes of his perception of his wife and by extension, the women in larger Nigerian society. In their analysis, Emwinromwankhoe and Obaje claim that (2022, p. 26):

The comment—to a very large and significant extent—reveals how the president perceives and treats Aisha Buhari, the First Lady of the country. At the surface level, this means that the president sees her as nothing but a full-time housewife whose place starts and ends in the former's kitchen. Although atrocious at best, the phrase – 'the other room' – is worse. It simply connotes the fact that the First Lady is nothing short of an object of sexual gratification for the president.

Considering the issue from the perspective of Hollywood (American film culture), Emma Watson suggests an urgent balance between men and women with the comment that: "If men don't have to control, women won't have to be controlled. Both men and women should be free to be sensitive. Both men and women should be free to be strong. It is time that we all perceive gender on a spectrum, not as two opposing sets of ideals" (Parker, 2016, p. 1). With a specific reference to the situation in Nigeria, Amonyeze, Nwafor, and Agbo (2023, p. 11) contend that "Nigerian movies could serve as a vehicle for gender equity. [...] Nollywood ought to pioneer the eradication of ornamental masculinity from its creative platform to ensure gender harmony." This position is fundamental to this discourse.

Across local and global symposia and fora, the issue of gender construction has been rehashed or repeated (Okunna, 2002; Ukata, 2010; Omoera, 2020; Elegbe, 2022). This is because there appears to be an inextricable link between gender equity and social development (Babatope, 2016). The predominant argument is that there is a

glaring disparity in the way males and females are represented in the media, and scholars have contended that while men have usually been favourably portrayed, women have often received the shorter end of the stick (Dutt, 2014; Omatsola, 2016; Ibibi, 2017; Joseph, 2019). Studies have also shown that women have been depicted in grossly negative, stereotypical, demeaning, and unpalatable ways in media such as music (Ogunsanya & Fadipe, 2022), advertisements (Adinlewa & Ojih, 2018; Rubio, 2018), television (Ojomo & Adekusibe, 2020), newspapers (Tesunbi & Ikwu, 2018; Oko-Epelle & Adelabu, 2022; Omoera & Ebobo, 2022), and film (Ukata, 2010; Chimbuto, 2016; Omoera, Elegbe, & Doghudje, 2019; Emwinromwankhoe, 2021; Omoera & Okwuowulu, 2021). Women in the mass media have been packaged and represented through various stereotypical and prejudicial lenses, including subordinates, full-time housewives, witches and destructive folk, prostitutes, objects of ritual and sexploitation, and paragons of waywardness (Dutt, 2014; Omoera, Elegbe & Doghudje, 2019; Omoera & Okwuowulu, 2021).

Women have also been portrayed as individuals who are terribly weak, unruly, inferior, emotional, dependent, stupid, devoid of reason, muted, and relationship-oriented (Ibibi, 2017; Joseph, 2019; Elegbe, 2022). The contrary has apparently been the case for men who have been depicted as strong, bold, and courageous, superior, independent, dominant, assertive, kind, and achievement-oriented (Cilliers, 2014). Men have been equally represented as incredibly sound, smart, sensible, intelligent, thoughtful, and powerful individuals who embody the ideals of humanity (Amonyze et al., 2023). It is imperative that the framing of gender by the media is neither a product of chance nor happenstance. This is because the media do not exist in a vacuum. For instance, the Nigerian media industry, comprising Nollywood, operates within the Nigerian sociocultural milieu and is heavily impacted by the country's social, political, cultural, and economic dynamics. In other words, the media operate in societies, the implication of which is that they are heavily impacted by the culture and norms prevalent in the societies in which they operate.

There is often an intricate and strong link between society and the mass media (Joseph, 2019; Omoera, 2020). The media are invariably quintessential mirrors and windows through which people view society. On this basis, the media base their content on the happenings in every given society (Okunna, 2002; Dutt, 2014). Therefore, if there is a wide discrepancy in the media's representation of male and female gender, it is chiefly because that is what is obtainable in society. The media are akin to computer

screens that precisely display the stuff that has been fed into the computer. Garbage in, they say; garbage out! This, perhaps, gives credence to Iglesias' (2004) assertion that the media are gendered technologies (as cited in Omoera & Okwuowulu, 2021).

Omoera (2020) and Omoera and Okwuowulu (2021) contend that patriarchy is incredibly rife in various parts of the globe today, and regardless of the call for gender equality, sexism and masculine hegemony continue to rear their ugly heads. Aligning with the above position, Joseph (2019, p. 3) laments that, across various countries in today's world, "patriarchy is hierarchical. And even though men lead other men, they are still united in the common goal of dominating women." In African societies, especially Nigeria, sexism and gender imbalance have taken firm roots. Patriarchy in this part of the world takes on different shapes and forms and is as ubiquitous as it is poignant. The foregoing is ostensibly what informed Okunna's (2002) assertion that "gender relations in Nigeria are characterised by a lot of imbalances, to the disadvantage of women." Omoera and Okwuowulu (2021, p. 16) posited that in Nigeria, "patriarchy is so entrenched that there are parts of meat reserved only for the male gender." In other words, Nigerian society is steeped in patriarchy and male chauvinism, similar to most countries across the globe.

It cannot be questioned that the way male and female genders are represented in films ultimately influences people's perceptions of each gender in real life. This is because films are bestowed enormous power to influence societal culture, correct stereotypes and negative perceptions, sell ideologies, and mediate gender equity. With their tremendous artistry and incredibly emotive appeal, films have rendered themselves powerful tools for framing ideas, people, places, and objects (Mulvey, 1975; Okunna, 1996; Omoera & Ndu, 2023; O'Neil, 2016). It suffices to say that Nollywood, as an industry, has become a major stakeholder in the production and distribution of cultural and creative products in Nigeria and beyond (Omoera, 2009). Owing to the dexterity, doggedness, consistency, and ingenuity of Nigerian filmmakers, Nollywood has gained a stronghold locally and has attracted vast audiences among diasporic Nigerian communities and non-Nigerians in countries such as the United States of America, the United Kingdom, and the Caribbean (Ibbi, 2017; Joseph, 2019). Today, Nollywood is ranked as one of the largest film industries in the world, alongside Hollywood and Bollywood. Against this background, there is a compelling need to investigate the framing of gender issues in Nollywood narratives. At any rate, "narratives often include stories about people, their memories and reflections, the connections they make

between their past and present and the sense they make out of their lived experiences as well as their future projections” (Omoera & Ndu, 2023, p. 40).

Recent literature on Nollywood and gender is filled with studies (Dutt, 2014; Babatope, 2016; Ibbi, 2017; Joseph, 2019; Emwinromwankhoe, 2021) that analysed only the representation of women in Nollywood narratives. As such, there is an obvious dearth of literature on the depiction of men in Nollywood. The study by Amonyeze et al. (2023) sought to analyse the ornamentalisation of masculinity in Nollywood films, using *Backup Wife* (2017), *Celebrity Marriage* (2017) and *Let Karma* (2019) as pivots for analysis and discussion. Although theirs is a laudable study, its failure to bring the other gender into the equation—as was the case with the aforementioned studies—makes it appear a one-sided study. Thus, there is a lacuna in scholarship regarding the framing of male and female genders in Nollywood films. This article contributes to the literature on framing gender in Nollywood narratives.

It is worthy to note that the word, ‘gender’ has, in recent times, assumed fluid and nuanced dimensions, especially with the clamour for recognition by members of the lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, pansexual, asexual, intersexual (and many others that are still evolving) under the umbrella of the LGBTQ+ movement. Although such categorisations are gaining solid ground in Western countries such as the United Kingdom (UK), the United States of America (USA), and Canada, with some scholars’ advocacy for their inclusion in every study carried out on gender (Browne, 2019; Cortez et al., 2019), the seeming lack of clarity in the description of gender roles will arguably problematise such research endeavours. Blackstone (2003, p. 335) submits that such evolving genders “are less likely to organise their lives in gendered ways because they do not have the ease of creating gendered patterns of behaviour.” Blackstone claims that lesbian couples, for example, are more likely to share housework because one person is clearly not mandated to play the role of housekeeper on the basis of sex. In addition, according to Nigeria’s *National Gender Policy* (2006), the reference book for discussions around the concept of gender within the country, the classification of gender remains two: ‘male’ and ‘female.’ Thus, every other gender that people may think of is outside the scope of this study.

Three widely acclaimed Nollywood films, *Merry Men 2* (Moses Inwang, 2019), *One Lagos Night* (Ekene Som Mekwunye (2021) and *Anikulapo* (Kunle Afolayan, 2022) was purposively selected and content analysed with a view to unravelling critical issues

regarding the framing of gender in Nollywood narratives. Five key stakeholders in the fields of filmmaking and film studies were interviewed, and the results were used to complement the content analysis method. The study was driven by three objectives: (a) to examine how gender ideology is formulated in contemporary Nollywood narratives; (b) to analyse the framing of gender issues in contemporary Nollywood narratives; and (c) to ascertain, through literature modelling, whether there is a significant difference between old and contemporary Nollywood narratives in terms of gender framing.

### **Synopses of *Merry Men 2* (2019), *One Lagos Night* (2021), and *Anikulapo* (2022)**

*Merry Men 2* (2019) is a crime thriller produced by Ayo Makun and directed by Moses Inwang, with a running time of 1 hour and 53 min. The film revolves around the lives of four friends – Ayo, Remi, Amaju and Naz – who, in a bid to rid society of alarming corruption, release a highly incriminating document against a top politician’s wife, Dame Maduka, the aftermath of which is that she is fingered in a twenty-count charge bordering on graft. In her desperation to free herself from impending culpability and an interminable time in gaol, Dame Maduka recruits and manipulates a group of highly skilled ladies -Zara, Sophie, Kenya, Hassana, and Calypso- who she uses as bait for the merry men. These ladies treacherously creep into the merry men’s abodes and abduct Kemi, Ayo’s sister-cum-Naz’s wife, in the process.

Dame Maduka gives the men 72 hours to break into the EFCD’s system and destroy every indicting document against her or risk losing Kemi. Having failed abysmally in their first move to rescue Kemi, Ayo suggests a collaborative effort between them and the ladies, and Dame Maduka gives a nod. They then disguise their way into the birthday bash of a popular senator, hack his computer and ‘destroy’ all the incriminating documents. Shortly after, Dame Maduka moves to eliminate the ladies as a way of sealing all loose ends, but they are rescued by the men during a sudden shoot-out that gets Dame Maduka running for her life. In the end, we learn that Ayo’s suggestion was a calculated scheme for the men to outsmart and double cross Dame Maduka.

*One Lagos Night* (2021) is a crime comedy produced and directed by Ekene Som Mekwunye, with a running time of 1 hour and 42 minutes. The film recounts the encounters of two close friends, Ehiz and Tayo, whose frustration with penury and wretched conditions drives a decision to rob Anita, a money launderer who is vacationing

in Nigeria. Events get twisted when they meet another gang of thieves (led by Radiant) who, based on a tip, also come for the same purpose. In the midst of the drama, a man in Radiant's camp receives a gunshot from Ehiz, while the others are tied to ropes.

Radiant eventually gets the luggage stuffed with US dollar notes from Anita but is accosted by Ehiz and Tayo, who forcefully take the money and lock him up in a room. However, there is a turn of fate as Poison, one of Radiant's men, overpowers the duo with a gun, sets Radiant free, and ties Ehiz and Tayo (together with Anita and her maid, Uloma) to chairs in the living room. Just as Radiant and Poison are about to take their final walk into victory, they come across a group of armed policemen who shoot them and take their luggage to the police station. The movie ends with Ehiz and Tayo receiving their share of the carted money from policemen, thus confirming that they both had pulled a fast one on Radiant and his gang.

*Anikulapo* (2022) is a Yoruba epic fantasy film produced and directed by Kunle Afolayan, with a running time of 2 hours, 16 min. Beginning 'in medias res' and set in the 17th century, the film tells the story of Saro, a dead man who is brought back to life through the mythical powers of the Akala bird. Through flashback, we are introduced to the circumstances leading to his death. Saro is a traveller from Gbongan whose search for new markets for his 'aso-ofi' (cloth) business lands him in Oyo, where he gets caught up in the web of love, greed, betrayal, and deceit. Gifted with charm and good looks, Saro finds his way into the heart of Awarun, who becomes his cougar. Leveraging Awarun's connections, Saro supplies 'aso-ofi' to the king's wives and gets romantically entangled with Arolake, the youngest queen.

Having had several sexual encounters, Saro and Arolake make plans to elope, but words soon get to the king, and Saro is caught and beaten to death. Upon his resurrection by the Akala bird, Saro and Arolake sojourn to a remote community where they deploy the Akala bird's power to raise the dead back to life, thereby earning him the name "Anikulapo," meaning "one who has death in his pouch." It does not take long for Saro's penchant for women, his Achilles' heel, and his tragic flaw to get the better part of him. Saro and Arolake are drawn to daggers, culminating in the former's ignominy, defeat, and fall. Although *Anikulapo* is set in the past and contains certain mythical elements, parallels can be drawn between the events in the film and the current socio-political realities in Nigeria. This informed the researchers' decision to include it in the corpus of selected films.

## Theoretical Infrastructure

This study is underpinned by the Framing Theory, which was propounded by Erving Goffman in 1974. Goffman was a Canadian-American sociologist who argued that interpretive systems constitute pivotal elements of cultural belief systems. Goffman referred to these interpretive systems as frames we use to analyse and make sense of our world (Goffman, 1974). The Framing Theory evolved from an expansion of the Agenda-setting Theory of the mass media, which basically postulates that the mass media should pay considerable attention to certain events and construct such events within fields of meaning.

According to Asemah, Nwammuo and Nkwam-Uwaoma (2016), framing is first performed by the source(s) of mass media messages and then deconstructed by the recipients of such messages. The theory has attracted the attention of such scholars like Entman (1993) and Epkins (2011), who helped modernise Goffman's earlier definition of the concept. For instance, Entman (1993, p. 3) states that "to frame a communicating text or message, is to provide certain facets of a perceived reality and make them more salient in such a way that endorses a specific problem definition, causal interpretation, moral evaluation and/or a treatment recommendation." In other words, Entman claims that framing revolves around two primary concepts: selection and salience. Epkins (2011, p. 19) emphasised that "framing describes the process of content selection and exclusion, highlighting certain aspects over others to communicate a particular point of view."

Although Framing Theory had its initial roots in the fields of sociology and psychology, scholars (Entman, 1993; Asemah et al., 2016; Obaje, 2017) have posited that it can serve as a vital framework for interrogating information in communication-related fields such as journalism, political and development communication, advertising, public relations, and film. Regarding film studies, Framing Theory constitutes a strong foundation and pathway through which contentious issues such as gender, race, ethnicity, class, and culture can be dissected and investigated. The theory is apposite and germane to this study because it will, on the one hand, serve as a salient guide for the researchers' deconstruction of gender ideologies embellished within contemporary Nollywood narratives and, on the other hand, assist the researchers in bringing to the fore the framing of male and female genders that are 'buried' in the narratives.

## Methodological Consideration

The researchers adopted the mixed research methodology, with the selected movies being content-analysed to achieve the three objectives set for itself. The content analysis was complemented with historicocritical, sampling, and key informant interview (KII) methods as well as literature modelling (which was deployed with the specific intention of achieving the third objective). The study population comprised Nollywood films produced in 2019, 2021, and 2022. According to data from the National Film and Video Censors Board (2022) and Statista (2023), a total of 700 Nollywood films were produced in 2019, while 1,051 and 1,583 films were produced in 2021 and 2022 respectively, totalling 3,334 films. This figure forms the study population. Sampling was carried out in two stages. First, the researchers adopted simple random sampling to select three years from a sampling frame consisting of six years: 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, and 2022.

The researchers restricted the years in the frame to six because of the keyword, 'contemporary' in the research objectives. In the second stage, purposive sampling was used to select a film for each of the chosen years: 2019, 2021, and 2022. The criteria for selecting each of the films included: (a) the film has a proportionate number of male and female characters; (b) the framing of gender issues is explicitly done within the film's universe; (c) the framing of each gender within the narrative has sociocultural implications on the Nigerian landscape; (d) the films are widely acclaimed; and (e) the films have been censored by the National Film and Video Censors Board. Six key informants of filmmaking and film studies were purposively selected as interviewees: Ambassador Lancelot Oduwa Imasuen, a renowned Nollywood director and producer; Innocent Uwah, professor of film studies; Ambrose Uchenunu, professor of film and communications; and Ms. Iyen Agbonifo-Obaseki, Nollywood content creator and creative designer; Ms. Edith Osunde, Nollywood content creator and actress; and Dr. Charles Okwuowulu, a seasoned academic and filmmaker.

## Portrayal of Male and Female Gender Onscreen

Film scholars have vociferously emphasised that a colossal imbalance underlies the portrayal of male and female gender onscreen. Mulvey (1975) argued that unlike men who play primary roles in films and form a major proportion of characters, women often play secondary and ornamental roles. Condemning this biased and untoward



trend, Mulvey (2009, p. 9) contends that “in cinema, women are coded for strong visual and erotic impact so they can be said to connote to-be-looked-at-ness; they perform their traditional exhibitionist role. Even the stories in the films are men’s dreams, aspirations, heroism.” Mulvey further claims that even the story of the woman, as captured in the movies, is told from a masculine standpoint, as she is seldom given the agency to express herself or use her own words.

Building on Mulvey’s argument, Dutt (2014) opines that films have become potent tools through which filmmakers can valourise men and sexualise women. Having conducted a visual and semiotic analysis of three blockbuster Hollywood films, *The Avengers* (2012), *Harry Potter and the Deathly Hallows 2* (2011), and *Toy Story 3* (2010), the scholar contends that women in films have, more often than not, been underrepresented and misrepresented to viewers. Dutt (2014, p. 2) further avers that “women have made giant strides in all aspects of life, but their depiction on-screen has been stuck to patriarchal stereotypes and normative ideologies that do not reflect reality.”

Harris (2017) echoes the above argument. Harris asserted that gender representation bias is widespread in every cinema across the globe. Using the Israeli cinema as a basis for analysis, the scholar submits that “in the main, Israeli films about conflicts are war films, set on battlefields in which women are inherently absent as a characteristic genre” (p. 59). Similarly, Omatsola (2016) contended that the representation of male and female gender in movies is as good as two polar opposites, with women always on the negative side of the fence. Omatsola (2016, pp. 4-5) further stresses that:

Consistently, Nigerian video films portray the male gender as superior, given that they frequently dominate, make all decisions, and generally ‘cut the shots’ in the story lines. In addition, males in Nigerian culture can mete out any amount of ill-treatment to females and get away with it, as curiously, there are hardly any inhibit correctors in the traditional systems to check this kind of behaviour.

O’Neil (2016, p. 2) contends against the imbalance in gender construction in many Hollywood films, noting that “what is often depicted of women is stereotyped, hypersexualised portrayals as the love interest or sidekick, and not very often the lead.” The scholar further stresses that the majority of Hollywood filmmakers frame men and women in contradictory ways to appeal to audiences or gain staggering box office

records. Ukata (2010) condemns the manner of portrayal of women in Nollywood. She claims that there is a widened gap between the representation of male and female gender in sets. In her analysis of two Nollywood films, *Omata Women* (2003) and *More Than a Woman* (2005), Ukata posits that patriarchy takes centre stage in many Nollywood narratives, with women reduced to mere periphery and stripped of political, economic, and social power. Amonyeze et al. (2023) also decry the incredibly biased and contradictory representation of males and females in Nollywood, noting that the trend does not bode well for Nigerian women. Using *Backup Wife* (2017), *Celebrity Marriage* (2017), and *Let Karma* (2019) as fulcra for interrogating the ornamentalisation of masculinity in selected Nollywood films, Amonyeze et al. (2023, p. 1) conclude that “sexist behaviour is concealed in movies through a language of discourse that marks the female gender negatively while projecting masculinity as a shield.”

Omoera (2020) asserted the negative and stereotypical portrayal of women in Nollywood narratives. Omoera claims that women are usually muted and objectified in films, whereas men are bestowed with the power to speak and act. Contesting the disempowerment of women in *Adaze*, a Benin Nollywood film, Omoera opines that despite many holes in the character of Iyengumwena, the film’s protagonist, he is still puffed up with pride and displays excessive superiority over his wives and concubines, traits that the society within the film’s diegesis tolerates for no other reason than patriarchy. Omoera and Okwuowulu (2021) argue that women in many films are constructed to suit men’s chauvinistic and voyeuristic tendencies both in the diegetic and audiential universes. An analytical searchlight on three popular films directed by Frank Rajah Arase—*To Love a Prince* (2014), *The Maid I Hired* (2010), and *Why Did I Get Married?* (2007) – they conclude that there is ample evidence of voyeurism and exploitation in Ghanaian film culture.

Emwinromwankhoe (2021) aligned with the above position. He claims that the patriarchy and sexism prevalent in Nigerian society have unassailably crept their way into the world of Nollywood, with male and female genders receiving contrasting representations. After content analysis of two popular Nollywood films directed by females, *Isoken* (2017) and *King of Boys* (2018), Emwinromwankhoe (2021, p. 140) stated, “females in the films are portrayed in various negative ways such as sexual objects, weak and dependent folks, to mention just a few. This depiction is diametrically opposed to the way their male counterparts in the films are portrayed.”

With regard to the specific ways in which males and females have been portrayed in Nollywood narratives, scholarly evidence points in five contradictory directions. The first is the representation of men as powerful males and women as subordinates, second fiddles, or weaklings. Ibbi (2017) and Amonyenze et al. (2023) argue that the majority of Nollywood films place women in positions where they are totally below the men and often at their mercy. Even in rare instances where females are stamped with authority, they are constantly reminded that such authority amounts to nothing unless they bag husbands for themselves. Men are also portrayed as the epitome of decency, whereas women are represented as objects of indecency (Omoera, 2021; Ukata, 2010). A study conducted by the Geena Davis Institute on Gender in Media revealed that women in Nollywood films are often shown in highly seductive attires, and are more likely to be portrayed as people who engage in sex work than male characters.

Furthermore, many males are represented as diligent and exemplary husbands, whereas women are depicted as unambitious or full-time housewives. Chimbuto (2016) and Omatsola (2016) asserted that females in Nollywood films are usually stereotyped as satisfied women whose primary duty is to produce children for their husbands. Omatsola (2016, p. 3) stresses that the term 'housewife' is "pre-eminently a stereotype as no woman is actually married to a house." There also exists the benevolent versus malevolent representation of both genders. Ukata (2010) and Dutt (2014) contend that the masculine nature of females is usually underscored when they are portrayed in positions of power. Ibbi (2017) added that women in this particular frame are often terribly mean and deadly to the extent of attracting reprisals from men who eventually rescue society from its clutches. Lastly, there is the alpha male gazer versus the female object in terms of depiction. Mulvey (1975) refers to this concept as "scopophilia," a concept that entails taking another person, usually a female, as a sexual object and subjecting her to a curious and controlling male gaze. Omoera (2021) opines that this trend is highly execrable because it demeans the feminine gender in the context of a larger society where "phallogentrism" and male hegemony are the order of the day.

## Framing Gender Issues in the Selected Films

The males and females in the three selected movies are depicted in various contrasting and stereotypical ways. For instance, in *Anikulapo*, Saro is presented as the quintessential macho man who dominates the film universe with his physiognomy, ego, and charm. With these qualities, Saro meanders his way into the lives of Awarun and Arolake, after

which he allows his soft spot for women to get the very best of him. Saro also rapes Omowon, Arolake's maid, showing little or no sign of remorse for his misdeed. Arolake, the deuteragonist, is portrayed by an opposite light. Not only is she married off to the king at the tender age of fifteen, she is also barren and is the object of hatred and scorn from the other queens.

The above depiction of Arolake points in the direction of weakness, a frame that is terribly underscored when Arolake throws all caution to the wind regarding her amorous and clandestine relationship with Saro. Besides, Arolake's decision to hand Saro the healing gourd from the Akala bird connotes feminine weakness, as is Omowon's submissiveness to Saro during the rape scene. The zenith of male dominance and subjugation of females comes to light when Saro is confronted by Arolake for divulging her secret to the other women in the harem. He slams her and intones: "What?" How dare you say that? You dare talk to me like that?"

In *One Lagos Night*, we see a lot of males who, through their masculine nature, marginalise and subjugate women. This macho versus weakness framing of both genders is especially brought to life in a robbery scene where the robbers (especially Radiant and Poison) unleash grave terror on Anita in their bid to get the money. Anita and Uloma, the two females in the scene, express intense weakness as they cower and bow to the demands of these men. The following conversation between Radiant and Anita leads to the above point:

Radiant: (in a tone laced with command) "You! You should have a first-aid kit ready around here or somewhere."

Anita: "I do not even have a first-aid kit."

Radiant: "If I ask you again, I will slit your throat."

In *Merry Men 2*, we are presented with a large number of women who appear tough on the surface but whose underlying weaknesses are revealed as events progress. For example, shortly before they all make their way into the senator's birthday party where they 'destroy' the incriminating documents against Dame Maduka, Sophie laments that: "I don't want to die. I don't even want to go to gaol." The reverse is, however, true for men whose macho nature permeates the entire universe of the film and leads to their ultimate victory over Dame Maduka.

Five interviewees (Edith Osunde, 2022; Innocent Uwah, 2023; Iyen Agbonifo-Obaseki, 2023; Charles Okwuowulu, 2023; Lancelot Oduwa Imasuen, 2023) agreed that many Nollywood narratives place both genders in vivid contradictory roles that undoubtedly flow from stereotypes prevalent in Nigerian society. They asserted that Nollywood narratives place women and men on an unequal pedestal in terms of power and strength because of the trend in the larger society. Innocent Uwah categorically stated the following:

Since gender framing is a common feature that humanity uses to denote actions and activities in society, a film narrative insofar as it is a product of society is constructed according to iconic symbols and logical categories that operate in society. As human beings, people think and communicate based on manipulation made of binary opposition, which helps language give meaning in society. It is the same thing that film does by constructing characters and roles according to generic conventions and roles; for instance, a male is understandable only in comparison to a female, just as strength is meaningful only when compared to weakness.

Another framing angle observed, especially in *Merry Men 2*, is the representation of males as decent and modest individuals in contrast to females who are depicted as indecent. This indecency of females is closely tied to their use as baits for the men in the film. For instance, Hassana and Calypso, as well as two other girls who succeed in bringing down Remi and Amaju in the early minutes of the film, are seen in highly provocative outfits. Thus, they become objects for the male gaze and sexploitation of the film's diegesis. Sophie is also used to entrap Amaju in a later scene. Similarly, Amaju's undue emphasis on Sophia's curves during the shoot-out is, at best, a manifestation of sexual objectification and sexploitation. While he rains kicks on Sophia's assailant, he says: "Are you crazy?" "Are you mad? Is that type of shape in your family?" We also see a policewoman who willingly and brazenly throws herself at Ayo as the object of sexploitation.

In *One Lagos Night*, Anita and Uloma are portrayed in a similar way but with greater depth. Anita is clad in a nightdress for most of the film, with her cleavage exposed to men within the diegetic universe and, by extension, the audiencial universe. Anita even makes a move to seduce Ehiz, who surrenders to her enchantment except for the timely intervention of Tayo. Uloma is first presented as a sexual object to one of the

men in Radiant's gang. In a later scene, while Uloma is face-to-face with one of the thieves, she points at her large breasts and emphatically asks him: "Do you want this?" That is not all. In the midst of the chaos surrounding the robbery, we are surprised to see Uloma throwing herself at Tayo, her fiancé, and asking for sex. The reverse is, however, true for men who are dressed in decent clothes.

Although *Anikulapo* is set in the 17th century and the costumes worn are appropriate for this period of modesty and decency, we still find a few instances in which the issue of male gaze is brought to the fore. An example is when Saro first sees Arolake; he gazes at her for a long time without uttering a word. It is expedient to state here that this gaze is not one-sided. Arolake also gazes back at Saro, thus bringing up the concept of female gaze, which constitutes a subject of debate among film scholars. In the same scene, the female gaze is also treated when Omowunmi, filled with admiration and concupiscence, casts a furtive gaze at Saro. This Omowunmi's act is also reminiscent of the entrenchment of Saro's masculine nature. In a later scene, shortly before Omowon is raped by Saro, she is positioned as an object for Saro's gaze.

Commenting on issues relating to indecency, male gaze, and sexploitation in Nollywood, three interviewees argued that they form a large part of film narratives. However, they caution that filmmakers are not to blame for the trend, as films undoubtedly play to the norms and culture of every society, and Nigeria is not an exception. Lancelot Oduwa Imasuen put the issue in perspective with the assertion that

"If women in Nollywood films are sexually exploited, I do not think that this is intentionally done by filmmakers. For instance, as a film director, I can count so many films from my stable where women have been depicted as heroes. *Adesuwa* is just one of many. I always tell people that I am a female chauvinist, and so, I give women and women's issues a superb and favourable attention in my films."

Furthermore, the films except *One Lagos Night* portray the representation of men as husbands and diligent individuals and women as housewives and indolent individuals. In *Anikulapo*, Saro is presented as a talented, dexterous, and hard-working *aso-ofi* weaver. In the second part of the film, where he is given resurrection power, he is still portrayed in that light as he raises the dead in the community. But it is not so for most women, except Awarun, who is into the business of pottery and has numerous servants at her command. All the palace queens (including Arolake) are described as full-time housewives. The same is true of Omowon and Saro's other wives.

*Merry Men 2* presents the merry men to us as hard-working men whose good nature spurs them into waging war against Dame Maduka, who is a symbol of evil. The women are depicted as individuals who have no other task to do except masterminding and executing evil in every nook and cranny of society. In *One Lagos Night*, the reverse is the case as the women are portrayed as workers, whereas the men are depicted as indolent people who think of nothing except moving to steal a woman. Anita is a money launderer, and though this is an illicit business, she is still different from the men (except one) who have nothing else to boast about than stealing. The interviewees also responded to the diligence versus indolence angle to framing in Nollywood narratives and stressed that although newer films appear to be changing the narratives, the worrisome trend cannot be excusable from societal culture.

Lastly, there are manifest and latent shades of the frames of benevolence versus malevolence in the films. In *Anikulapo*, the majority of the men (except Saro and the king) are treated as kind, amiable, and compassionate. The king's open preference for Arolake is a minus to his character, as it breeds animosity, hatred, and suspicion in the palace. It can also be argued that the king's act is an offshoot of polygamy, which is a given among many traditional rulers in Nigeria. We are also surprised to see a notorious male gossip, a usual stereotype for women in films. It is, however, not the case for women whose majority are depicted as mean, hostile, and wicked people. All the palace queens (except the most senior) display strong hatred for Arolake, and one among them attempts to poison her. Arolake is depicted as a highly unforgiving and vindictive woman who orchestrates Saro's shame and subsequent downfall, while Omowon, a former maid of Arolake, mocks and disrespects Omowon soon after she begins producing children. Omowunmi is depicted as a selfish and mean girl who blows the gaff on Arolake's and Saro's illicit affairs just because she cannot have Saro to herself.

*Merry Men 2* takes the lead in terms of the framing mentioned above. While the men in the film are presented as good-natured, humane, and lovely individuals, the opposite is true for the females. For example, when the men notice a woman in labour during their outing in the second scene, they immediately rush her to the hospital for urgent medical attention. The height of men's benevolence to society is, however, seen in their victory over Dame Maduka. Regarding women, Dame Maduka is the definition of corruption, manipulation, hatred, revenge, and destruction. Dame Maduka's words to Amaju in a scene shed light on her: "Amaju, you know me better than your friends. Talk to them. Tell them that I'm desperate. Tell them I'll have Kemi strayed with a barbed

wire; her body dumped into a latrine pit wallowing in sheet."The other women in the film also display various forms of cruelty and brutality.

In *One Lagos Night*, there is a role reversal for men, as they are all presented as malevolent. The same applies to women. The men are presented as opportunistic, thieving, and heartless folk, while Anita, the lead female character, is depicted as a money launderer. Uloma is portrayed as insensitive and unsympathetic just as a nameless woman is depicted as the brain behind the robbery. In this respect, the interviewees all agreed that most Nollywood narratives play to the stereotypical portrayal of both genders in contradictory roles but nonetheless emphasise that such representations feed from the happenings in society. Charles Okwuowulu particularly noted the following:

Nollywood is conceived basically as a commercial industry and, as it were, it has basic values that bring to the table. When you want to look at such values, you often trace back to our culture, which is still terribly patriarchal.

Against this backdrop, it can be argued that contemporary Nollywood narratives toe the direction of imbalance in gender framing in previous Nollywood narratives. This is because men are mostly ornamentalized and the women, demonised, objectified, sexualised, or domesticated. Although one or two diversions were observed in the study, especially in *One Lagos Night*, such occurrences are, at best, marginal and have little or no implications on the overall construction of gender within the corpus of films examined. This finding is in tandem with Adelakun's (2010, p. 1) statement that there is "a noticeable trend in the Nigerian film industry. The women in the films come as wicked, manipulative, loose in morals, diabolic, and inferior to men." Elegbe (2016, p. 65) also gives credence to the above standpoint by stating that Nollywood films "mostly rely on cultural stereotypes" in their representation of men and women, "characterising women as seductive and scheming or vulnerable and naïve." Thus, the framing of gender issues in the three analysed films is parallel to the framing of such issues as noted in previous Nollywood narratives.

## Conclusion

This study has demonstrated the framing of gender issues in selected Nollywood narratives, *Merry Men 2* (2019), *One Lagos Night* (2021), and *Anikulapo* (2022). Since these frames are parallel to the framing patterns of gender in previous Nollywood



movies, it can be deduced that there is great similarity between the previous and contemporary narratives in terms of gender framing. This finding, however, presents a puzzle as to why filmmakers keep treading the traditional and stereotypical path to gender framing in film narratives. A careful reflection of the situation unmasks some possible and plausible answers. First, since Nigerian society is insufferably patriarchal and stereotypical about gender roles, such gender stereotypes inexorably find their way into the universe of film narratives. Second, according to Ambrose Uchenunu (in an interview, 2019), “a large chunk of the male and female population in the Nigerian society represents what is portrayed in Nollywood narratives.” Uchenunu based his argument on the titillating clothing choices of females without the filmmakers’ prompting. Uchenunu also drew an allusion to the Michael Osifo saga, wherein the twenty-year-old lady, Chidinma Ojukwu, has been convicted for murder. Third, Nigerian filmmakers are incredibly patriarchal, as observed in both the literature and the analysis of the selected films. Fourth, Nigerian filmmakers are intent on meeting the expectations of the audience regarding gender construction. Since audiences are used to the glorification of men in juxtaposition to the demonisation and objectification of women, most of these filmmakers often pander to such depictions with a view to attracting wide viewership or favourable box office records. Therefore, while much blame will not be apportioned to the filmmakers, it is pertinent to state that they can do a lot about changing the stereotypical and imbalanced narratives. This is especially because this colossal imbalance in gender framing in the films will not only wreak havoc on the viewers’ notions of men and women but will further entrench the culture of patriarchy, which is currently the bane of the Nigerian society with regards to achieving gender equality. Granted, filmmaking is as much a business as art. But it becomes reprehensible when one is ‘slaughtered’ as a sacrifice on the altar of the other. In addition, filmmakers wield much power in correcting wrong notions and ideologies in every society. To this end, Nigerian filmmakers and Nollywood content creators must rethink the framing of women in film narratives.

---

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The authors declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

---

## References/Kaynakça

- Adinlewa, T., & Ojih, S. (2018). Analysis of gender roles in select Nigerian television commercials. *Novena Journal of Communication*, 5, 141-157.
- Adelakun, A. (2010, May 28). Nollywood women and the search for better representation. *Modern Ghana*. <https://www.modernghana.com/nollywood/7536/nollywood-women-and-the-search-for-better-representation.html>
- Afolayan, K. (Director). (2022). *Anikulapo* [Film]. KAP Motion Pictures.
- Amonyeye, C., Nwafor, C., & Agbo, O. (2023). The ornamentalization of masculinity in selected Nollywood films. *Cogent Arts & Humanities*, 10(1), 1-14.
- Asemah, E., Nwammuo, A., & Nkwam-Uwaoma, A. (2017). *Theories and models of communication*. Jos University Press.
- Ayo-Aderele, A. (2016, October 14). My wife belongs to my kitchen, the other room –Buhari. *Punch*. <https://punchng.com/wife-belongs-kitchen-buhari/>
- Babatope, B. (2016). Gender and sexual politics in Tunde Kelani's *Narrow Path*. In O. Okome & M. Okhakhu (Eds.), *Media studies in Nigeria: Genesis and detours* (pp. 169-186). Stirling-Hordens Publishers Limited.
- Blackstone, A. M. (2003). Gender roles and society. In J. R. Miller, R. M. Lerner, & L. B. Schiamberg (Eds.), *Human ecology: An encyclopedia of children, families, communities, and environments* (pp. 335-338). ABC-CLIO Publishers.
- Browne, E. (2019). Gender norms, LGBTI issues and development: A topic guide. [https://www.alignplatform.org/sites/default/files/2021-08/gender\\_norms\\_and\\_lgbtqi\\_issues.pdf](https://www.alignplatform.org/sites/default/files/2021-08/gender_norms_and_lgbtqi_issues.pdf)
- Chimbuto, J. (2016). *The representation of women in Nollywood films: An investigation of its impact on audiences in Malawi* [Doctoral dissertation, University of Roehampton]. [https://pure.roehampton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/399877/Joseph\\_Chimbuto\\_Thesis.pdf](https://pure.roehampton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/399877/Joseph_Chimbuto_Thesis.pdf)
- Cilliers, C. P. (2014). *A semiotic multimodal analysis and South African case study: The representation and construction of masculinities in Men's Health (SA)* [Doctoral dissertation, University of South Africa]. <https://uir.unisa.ac.za/handle/10500/18197>
- Cortez, C. Duchicela, L., Lord, J., & McClain-Nhlapo, C. (2019). Equity and inclusion in education in World Bank projects: Persons with disabilities, indigenous peoples, and sexual and gender minorities. <https://documents1.worldbank.org/curated/en/590781562905434693/pdf/Equity-and-Inclusion-in-Education-in-World-Bank-Projects-Persons-with-Disabilities-Indigenous-Peoples-and-Sexual-and-Gender-Minorities.pdf>
- Dutt, R. (2014). *Behind the curtain: Women's representations in contemporary Hollywood*. London School of Economics and Political Science.
- Elegbe, O. (2022). Women: The 'burden bearers' in Tunde Kelani's *Arugba* (2008). *International Journal of Gender Studies & Research*, 7(1), 62-73.
- Emwinromwankhoe, O. (2021). Portrayal of women in contemporary Nollywood films: *Isoken* and *King of Boys* in focus. *Cinej Cinema Journal*, 9(1), 117-145. <http://doi.org/10.5195/cinej.2021.299>

- Emwinromwankhoe, O. & Obaje, C. E. (2022). Multimodal and social semiotic analysis of feminism in select Nigerian advertisements. *International Journal of Gender Studies & Research*, 7(1), 25-40.
- Entman, R. M. (1993). Framing: Towards clarification of a future paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 52-58.
- Epkins, H. D. (2011). *Media framing of terrorism: Views of 'front lines' national security prestige press* [Doctoral dissertation, University of Maryland].
- Geena Davis Institute on Gender in Media. (2015). Cinema and society; Shaping our worldview beyond the lens: Investigation on the impact of gender representation in Nigerian films. <http://seejane.org/wp-content/uploads/cinema-and-society>
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organisation of experience*. Northeastern University Press.
- Harris, R. S. (2017). *Warriors, witches, whores*. Wayne State University Press.
- Ibbi, A. (2017). Stereotype representation of women in Nigerian films. *Cinej Cinema Journal*, 6(2), 49-70. <http://doi.org/10.5195/cinej.2017.166>
- Inwang, M. (Director). (2019). *Merry Men 2* [Film]. Corporate World Entertainment, FilmOne Entertainment, Gush Media.
- Joseph, M. (2019). *Female filmmakers: Towards reconstructing women's images in Nollywood films* [Doctoral dissertation, University of Cape Town].
- Mekwunye, E. S. (Director). (2021). *One Lagos Night* [Film]. Bukana Motion Pictures, Riverside Productions.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan.
- National Gender Policy. (2006). *National gender policy*. Federal Government of Nigeria.
- NFVCB. (2022). Home movies verified and approved by NFVCB in 2022. <http://www.nfvcb.gov.ng/2022/10/19/home-movies-verified-and-approved-by-nfvcb>
- The Nigerian Economic Summit Group. (2006). *National gender policy*. <http://www.nesgroup.org>.
- Obaje, C. E. (2017). News frame patterns: An evaluation of newspaper coverage of Boko Haram attacks in Nigeria. *Covenant Journal of Communication*, 4(1), 1-25.
- Ogunsanya, A., & Fadipe, I. (2022). Gender discourse in Victor Olaiya's brand of highlife music. *International Journal of Gender Studies & Research*, 7(1), 51-61.
- Ojomo, O., & Adekusibe, G. (2020). Portrayal of women in select Nigerian television contents. *EBSU Journal of Mass Communication*, 7(1), 1-12.
- Oko-Epelle, L. & Adelabu, O. (2022). Portrayal of gender in select Nigerian mainstream newspapers. *GVU Journal of Communication Studies*, 4(1), 198-209.
- Okunna, C. S. (1996). Portrayal of women in Nigerian home videos: Empowerment or subjugation? *Africa Media Review*, 10(3), 21-36.
- Okunna, C. S. (2002). *Gender and communication in Nigeria: Is this the 21st century?* A paper delivered at the International Association for Media and Communication Research (IAMCR) Biennial Conference, Barcelona,

- Spain, July 2002.
- Omatsola, D. (2016). The semiotics of feminism and Nigeria's cultural identity in Nollywood: *Women's Cot* in focus. *Covenant Journal of Communication*, 3(1), 1-22.
- Omoera, O. S. (2009). Video film and African social reality: A consideration of the Nigeria-Ghana block of West Africa. *Journal of Human Ecology*, 25(3), 193-199. <https://doi.org/10.1080/09709274.2009.11906155>
- Omoera, O. S. (2020). We have been quiet for too long: Contesting female disempowerment in Adaze. *the quint: An Interdisciplinary Journal of the North*, 12(2), 32-63.
- Omoera, O. S., & Ebobo, C. U. (2022). Media perception and correctional centre's portrayal of female offenders in Nigeria. *Rivista Sinestesia*, XI(36), 1-12. <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2022/05/maggio2022-20.pdf>
- Omoera, O. S., Elegbe, O., & Doghudje, R. V. (2019). Gender politics and silences on rape in the Nigerian films *Tango with Me* and *Code of Silence*. *Media Literacy and Academic Research*, 2(2), 128-140.
- Omoera, O. S., & Ndu, M.N. (2023). Introspective gender struggle in *Body Bag*, an autobiographical Nollywood film. In M. Wane Ly, R. Sadouni, F. Keita, & M. Sagna (Eds.), *Perspectives sur les autobiographies féminines d'Afrique et de la diaspora* (pp. 39-48). L'Harmattan-Sénégal.
- Omoera, O. S. & Okwuowulu, C. C. (2021). Female representation in select films of Frank Rajah Arase: Evidence of male chauvinist tendencies in the Ghanaian film culture. *Cinej Cinema Journal*, 9(1), 15-41. <https://doi.org/10.5195/cinej.2021.287>
- O'Neil, B. S. (2016). *Approved for all audiences: A longitudinal content analysis of the portrayal of women in movie trailers* [Master's dissertation, Western Michigan University].
- Parker, M. (2016, April 15). 8 perfect Emma Watson quotes in honor of her 26th birthday. *Time Magazine*.<http://www.google.com/amp/s/time.com/4295983/emma-watson-wise-quotes/%3famp=true>
- Rubio, M. D. (2018). A multimodal approach to the analysis of gender stereotypes in contemporary British commercials. *Poznan Studies in Contemporary Linguistics*, 54(2), 185-221.
- Statista. (2023). Films produced by the Nigerian film industry 2017-2021. <http://www.statista.com/statistics/1237190>
- Tesunbi, S. K., & Ikwu, J. A. (2012). The cultural implications of the portrayal of females in newspaper advertising: Lessons from Nigeria. *The Global Studies Journal*, 4(4), 105-122. <https://doi.org/10.18848/1835-4432/CGP/v04i04/40812>
- Ukata, A. (2010). Conflicting framings of women in Nollywood videos. *Journal of African Nebula*, 1, 65-75.

# Watching Ramadan Drama and Egyptians' Preference for Video Streaming Services Over Traditional Television: A Survey Study

## Ramazan Dramalarını İzleme ve Mısırlıların Geleneksel Televizyon Yerine Video Akış Hizmetlerini Tercihi: Bir Anket Çalışması

Mustafa Yousry MATBOULY<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Prof. Dr., School of Cinematic Arts, Faculty of Architecture and Design, Effat University, Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia

ORCID: MY.M. 0000-0001-5004-0666

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mustafa Yousry MATBOULY,  
School of Cinematic Arts, Faculty of  
Architecture and Design, Effat University,  
Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia  
E-posta/E-mail: try\_mustafa@yahoo.com

Başvuru/Submitted: 15.04.2024

Kabul tarihi/Accepted: 15.06.2024

Atıf/Citation: Matbouly, M. Y. (2024).

Watching Ramadan drama and Egyptians' preference for video streaming services over traditional television: A survey study. *Filmvisio*, 3, 23-47.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0012>

### Abstract

Every year throughout the holy month of Ramadan, Egyptians regularly watch television dramas. Viewership reaches its peak during Ramadan, and as a result, Ramadan drama is considered to have a great cultural and social impact on Egyptian society. Moreover, during Ramadan, video streaming services become more popular in Egypt and achieve greater success in terms of subscription rates. Therefore, this study focused on investigating the reasons why Egyptians prefer video streaming services over traditional television to watch Ramadan dramas and the impact of such services on their watching behaviors. An online questionnaire survey was circulated to a sample of Egyptian people, and 563 participants of different ages and backgrounds participated in the survey. The critical evaluation of the collected data showed how significantly the Egyptian people are affected by Ramadan drama and the extent to which it is an important part of their lives. The data also highlight that video streaming services offer many advantages over traditional television. Likewise, the study provided valuable insights into the changes occurring in Egyptians' viewing behaviors. It was concluded that Egyptian viewers prefer video streaming services over traditional television when watching Ramadan dramas for many reasons.

**Keywords:** Egypt, Ramadan, television drama, video streaming services, cultural impact

### Öz

Her yıl Ramazan ayı boyunca, Mısırlılar düzenli olarak televizyon dizilerini izlemektedir. İzleyici sayısı Ramazan ayında zirveye ulaşır ve bu nedenle Ramazan dramaları Mısır toplumunda büyük bir kültürel ve sosyal etkiye sahiptir. Ayrıca, Ramazan ayı boyunca video akış hizmetleri Mısır'da daha popüler hale gelir ve abonelik oranları açısından daha büyük bir başarı elde eder. Bu nedenle, bu çalışma, Mısırlıların neden Ramazan dramalarını izlemek için geleneksel televizyon yerine video akış hizmetlerini tercih ettiğini ve bu hizmetlerin izleme alışkanlıkları üzerindeki etkisini araştırmaya odaklanmıştır. Çalışma kapsamında, çevrimiçi bir anket, farklı yaş ve geçmişlerden 563 katılımcının katıldığı Mısır halkından oluşan bir örnekleme dağıtılmıştır. Toplanan verilerin eleştirel

değerlendirmesi, Mısırlıların Ramazan dramalarından ne kadar etkilendiğini ve bunların hayatlarının ne kadar önemli bir parçası olduğunu göstermiştir. Veriler ayrıca video akış hizmetlerinin geleneksel televizyona göre birçok avantaj sunduğunu vurgulamaktadır. Aynı şekilde, çalışma, Mısırlıların izleme alışkanlıklarında meydana gelen

değişikliklere dair değerli bilgiler sağlamıştır. Sonuç olarak, Mısırlı izleyicilerin pek çok nedenle Ramazan dramalarını izlerken geleneksel televizyon yerine video akış hizmetlerini tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mısır, Ramazan, televizyon draması, video akış hizmetleri, kültürel etki

## Introduction

With a population of 105 million, Egypt has long been regarded as an Arabic culture and media hub; it is often referred to as the “Hollywood of the East” and has always been the production leader of various forms of entertainment in the Arab world (El Tarabishi & Galal, 2018).

Every Egyptian home is believed to be completely dependent on television, and television drama, in particular, is a major cultural influence on Egyptian society. This is because of its widespread appeal, ability to captivate audiences, and the fact that its ideas indirectly affect the entire population and can overcome barriers like illiteracy (Khalaf, 2017). Al-Hassan (2010) added that television series have the power to influence people’s attitudes, actions, and preferences. As a result, television drama has garnered the greatest attention from all segments of Egyptian society. For many years, Egyptians have considered watching television to be the best form of everyday entertainment. It would not be an exaggeration to say that contemporary Egyptian drama has become the type of media that is most able to harmonize with the public mood, stimulate their imagination, and even challenge their conscience. Television shows have served as both a window into Egyptian society’s evolution and a reliable way to observe changes over time (Muharram, 2010; El Shaer, 2015). Egyptian television drama has also played a significant role in the dissemination of Egyptian political beliefs, culture, and dialect throughout the Arab world.

During the entire month of Ramadan, i.e., every day from dawn to sunset, Muslims are not allowed to eat, drink, smoke, or engage in any sexual activity but can pray and focus more on their relationship with their God (i.e., Allah). However, in addition to its religious significance as a holy month devoted to worship and religious observance, Ramadan has become associated with watching television programs in general and drama in particular (Deana, 2009; Abdennour, 2007; Saidi, 2019). Ramadan drama has become an essential component of Egyptian social culture and a key source of pleasure for millions of people (Dajani, 2009). In fact, the history of Ramadan drama in Egypt can be traced back to the 1960s when television was first introduced to the country (Sakr, 2007). Nowadays, numerous television networks and production companies compete each year during Ramadan for the release of their drama series, which draw remarkably and increasingly large numbers of viewers. Moreover, almost all Ramadan television drama series are available to watch online thanks to video streaming services. As such,

if someone would rather focus on their prayers during the times those series are broadcast on traditional television, they can watch them later on as streamed videos. Typically, all such television series consist of 30 episodes, although their genres vary and the topics they present do not necessarily have to be related to Ramadan. They could be comedy, crime stories, historical narratives, or even topics related to social issues (Ali & Sharaf, 2019; Abdel-Magied, 2022). Despite the existing diverse perspectives on the impact Ramadan drama has on audiences, it is well established that themes from Ramadan drama have helped—and continue to help—in developing human values, customs, personalities, and solutions to local problems (Sadek, 2006; Georgiou, 2012).

The popularity of Egyptian Ramadan drama is widespread throughout the Arab world as well because of shared cultural heritage. Egyptian television series, whose primary focus is on local Egyptian issues, are very popular across all Arab nations (Khalil & Kraidy, 2009). According to existing studies, Egyptian television dramas and their characters are highly well-liked throughout the Arab world. It turns out that one of the best ways to establish a shared public opinion and attitude towards any topic—not just in Egypt but throughout the Arab world—is to air a television series during the month of Ramadan (Abu-Lughod, 2008).

## Video Streaming Services

According to Seel and Dupagne (2010), video streaming services, also known as “Subscription Video On Demand – SVOD,” are Internet platforms that provide audio-visual streamed content that can be viewed using any suitable display. Netflix, Hulu, Amazon Prime Video, HBO NOW, Disney+, Apple TV+, Orbit Showtime Network – OSN, STARZPLAY, Watch IT, and Shahid are examples of the most popular Over-the-Top (OTT) video streaming services that have emerged during the last 20 years. Through these services, viewers can watch television programs, drama, movies, sports, and much more. It is important to note that the growth of video streaming services would not be possible without the growth of fast and reliable internet connections, as well as the growth of smartphones and other similar devices (Erman et al., 2011). Today, video streaming has become fully embedded in the lives of many people. It is expected that the number of video streaming subscribers worldwide will exceed 1.5 billion by 2025 (Research & Markets, 2020; PwC, 2024). And regardless of the positive or negative factors associated with them, the growth of these services will undoubtedly change the future of television and the way the media industry operates (Gonçalves et al., 2014; Sujata et al., 2015).



In fact, the popularity of video streaming services has challenged our orthodox understanding of how television and other screen media are created, circulated, and consumed (Holt & Sanson, 2014). According to Lotz (2017) and Evens et al. (2021), video streaming services prompt certain uses of technology to fulfill certain viewers' needs, which leads to a viewing experience that is quite different from that created by traditional television. The following are the key differences between video streaming services and traditional television:

- Unlike traditional television, the content of streaming video services is not presented in schedules but as part of a curated library classified under different themes or genres, which satisfies viewers' everlasting desire for spectacular and distinctive content (Jenner, 2018; Kirk et al., 2015). Netflix, for example, promotes such content using terms such as "user freedom" and "active audiences" (Burroughs, 2019).
- With video streaming services, viewers can re-watch specific episodes or movies whenever they choose to or pause a program and return to watch it later (Birch, 2019). Viewers have control over which content they want to watch, when (time-shifting), where (place-shifting), and through which device (e.g., smart televisions, smartphones, tablets, laptops, desktops, or any other device with a screen and internet connection) (Marinelli & Andò, 2017; Wang et al., 2016). Furthermore, some video streaming services allow users to download shows and movies to their devices so that they can watch the content offline without an internet connection. This feature is particularly advantageous during travel times, power outages, or locations with poor internet or service (Evens & Donders, 2018). Such accessibility is a major benefit of video streaming services.
- By collecting viewing-pattern, location, and search history data, video streaming services can customize the viewing experience. As such, personalized services recommend programs according to viewers' preferences and needs, leading to a higher level of engagement (Kübler et al., 2021).
- As many viewers see advertisements as annoying and inconvenient, many video streaming services provide their users with ad-free content or at least content that contains shorter ads than traditional television (Sloane, 2019).

- While “togetherness” remains an important feature of traditional television, i.e., people talk about the same program they have watched at the same time (Samuel, 2019), video streaming services, due to the individualized viewing experience they offer, can be seen as having a negative effect on relationships (Johnson, 2019). To solve this problem, video streaming services developed functions like “Teleparty” and “Watch with Friends,” which enable people to watch series virtually together and start online conversations about what they have watched (Luders & Sundet, 2022).

## Video Streaming Services in Egypt

Scientific literature has already addressed video streaming in the context of some developed countries (Dwyer et al., 2018; Park, 2019), but this is not quite true for Egypt and the rest of the Arab world. Video streaming services have been available in Egypt for more than a decade. However, only a few years ago, Egypt witnessed a rapid increase in video streaming service subscriptions for both regional services, such as Shahid and Watch IT, and international video streaming services, such as Netflix. Shahid was launched in 2011 to serve a diverse Arab audience worldwide. It is currently considered one of the largest streaming platforms in the Middle East in terms of size and reach. Shahid VIP, which was introduced in 2019, is the ad-free premium version of Shahid and depends mainly on the production of original Egyptian dramas. Meanwhile, Watch IT is a platform that was introduced in early 2019, and a large part of its content is actually drama that was previously aired on Egyptian traditional television (Vadehra, 2019). On the other hand, Netflix entered the Middle East region in 2016 with the aim of providing diverse global content. Nevertheless, the current increase in video streaming services in Egypt is in fact a direct result of what Egypt has gone through over the last few years: the massive availability of smartphones, tablets, and smart television sets, besides the development that took place in telecommunications infrastructure and the introduction of 4G Internet technology, which offers uninterrupted fast connectivity (Allam & Chan-Olmsted, 2021). Furthermore, during 2019, the total number of internet users in Egypt was 54.74 million, more than half of the total population of the country. It was also reported that the average Egyptian person spends about 8 hours per day using the internet, 3 hours of which are spent on video viewing. Obviously, Egypt has a large population with a high demand and passion for streamed video content (ICT, 2020; CAPMAS, 2020; Allam & Dinana, 2021).

## Aim and Methodology

In contrast to other entertainment sources, such as television and cinema, there is a lack of literature on video streaming services from the Egyptian perspective. Very few academic studies have been conducted on this rapidly emerging form of entertainment in Egypt. This study aims to fill this knowledge gap and to reveal the current state of this new entertainment medium and its prospects and challenges. Moreover, the reasons why Egyptians watch Ramadan drama on video streaming platforms rather than traditional television and how that affects their viewing habits are an undiscovered discipline that has not been previously researched despite its great importance and its crucial social, cultural, and economic implications.

This study investigates the extent to which watching Ramadan television drama is associated with Egyptians' preference for video streaming services over traditional television. Following are the study's main objectives:

- Within the context of watching television dramas during the holy month of Ramadan, this study intends to gain a deeper understanding of video streaming services, their prospects, and limitations in Egypt.
- The current study also determines why Egyptian audiences, particularly during Ramadan, favor using video streaming services over traditional television.
- In addition, the goal of this study is to assess how Egyptian viewing habits have changed since the introduction of video streaming services and to ascertain the extent to which these trends deviate from those of the days of broadcast television.

Along with secondary data gathered by reviewing scientific research papers, reference books, and scientific reports, primary data were generated through an online structured questionnaire survey. To check the wording and flow of the questions, besides eliminating any unclear items, an initial pilot questionnaire form was first tested before the final questionnaire form was created and distributed. The final questionnaire form included eight closed-ended questions, as well as some personal questions. Afterwards, and with the assistance of his colleagues, friends, and students, the researcher managed to send the questionnaire link to potential participants by e-mail and to post that link

as well on various social media platforms (i.e., Facebook, Instagram, WhatsApp, etc.). The aim was to collect various opinions and thoughts on the investigated topic from multiple age groups and backgrounds.

In fact, because of its nature as an online survey, the questionnaire was able to reach various parts of the Egyptian public (i.e., 958 persons). Such a sample size suggests that this research is robust and could help create clear ideas about the reasons why Egyptian people prefer video streaming services over traditional television to watch Ramadan dramas and the impact of such services on their watching behaviors. It also indicates that randomness was achieved during the participant recruitment process. The participants completed their feedback within a five-week period during fall 2023 (i.e., between September and October 2023). Informed consent was obtained from all participants before the study and the ethics committee approval of this study was obtained from Effat University (Date: 4 October 2023; Number: 7.1.Exp.20). All forms of those who are not Egyptians, those who are not subscribers to video streaming services, and those who do not watch Ramadan drama by means of such services, besides all mistaken and/or incomplete forms, were excluded and ignored. The total number of completed forms was 563. Subsequently, the collected data were analyzed using the appropriate tools of both the SPSS and MS Excel software.

## Findings

As stated, the primary data of this research work were collected through an online structured questionnaire survey directed at a sample of different ages and backgrounds that represented the entire Egyptian population. The following subsection analyzes the participants' answers to each questionnaire item:

### Participants' Gender

56.21% of respondents who answered the questionnaire survey were female, while the remaining 43.79% were male. Although this may produce a threat of bias in the results, it is not a serious issue in the context of this study, as traditionally in Egypt, females, especially those who are housewives and do not work outside their homes, spend much more time watching television than males do. Thus, females' opinions are more important for this research than males' opinions.

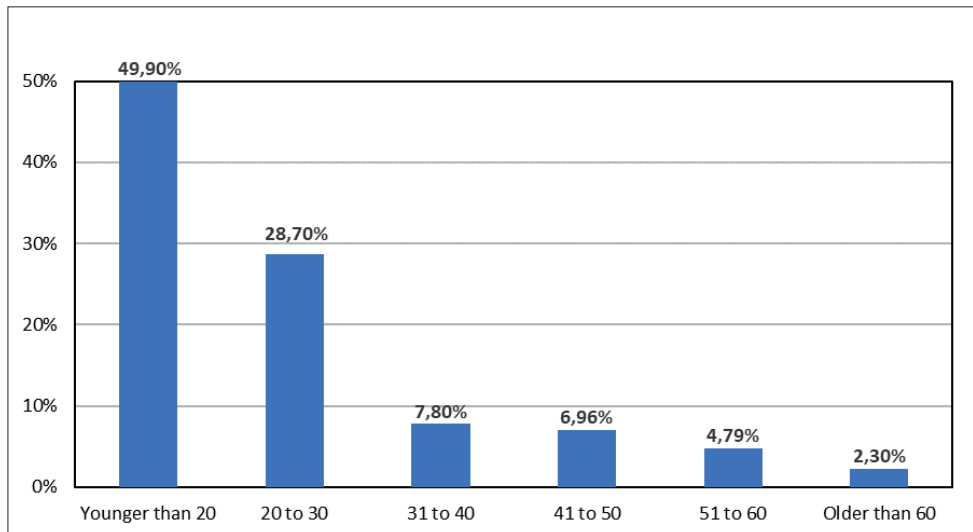
## Participants' Age Ranges

49.9% of the survey participants were younger than 20 years old, and 28.7% ranged from 20 to 30 years old. Meanwhile, 7.8% of the participants were between 31 and 40 years old, 6.96% indicated that their age ranged from 41 to 50 years old, and 4.79% said that they were between 51 and 60 years old. Only 2.3% of the participants indicated that they were older than 60 years. This age distribution among sample participants is, in fact, quite acceptable and well serves the study, as according to previous studies (e.g., ICT, 2020 and CAPMAS, 2020), most Egyptians who frequently watch television dramas through video streaming services are young people, and their views on the research topic are more valuable than older people's views.

Participants' Age Ranges	Age Category					
	Younger than 20 years	20-30	31-40	41-50	51-60	Older than 60 years
Number of Participants	281	159	44	39	27	13
Percentage	49.9%	28.7%	7.8%	6.96%	4.79%	2.3%
<b>Total: 563</b>						

Statistical Calculations	Median:	Mean ( $\mu$ ):	Variance ( $\sigma^2$ ):	Standard Deviation:
	41.5	93.83	9294.81	96.41

**Table 1:** Participants' age ranges



**Chart 1:** Participants' age ranges

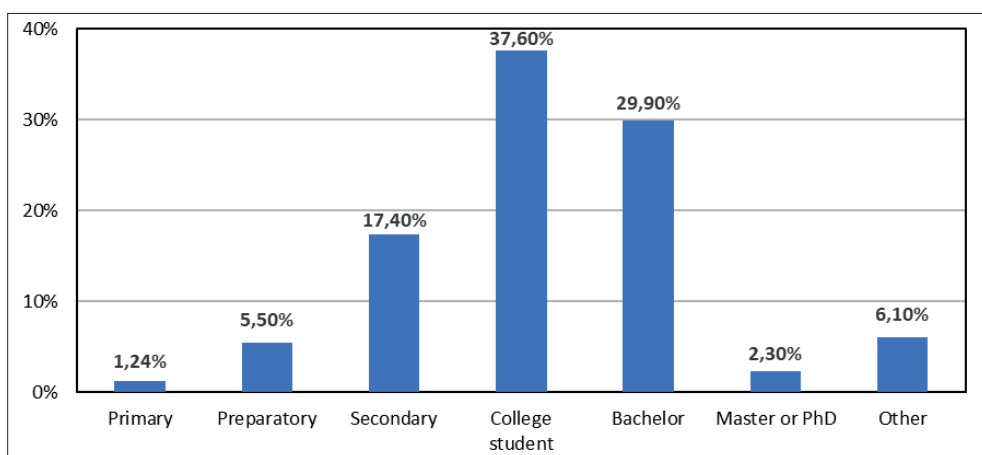
## Participants' Educational Level

Only 1.24% of those who answered the questionnaire survey were primary school students; 5.5% were preparatory school students, and 17.4% were secondary school students. The largest segment of respondents (i.e., 212 participants – 37.6% of the whole sample) indicated that they were college students, while 29.9% of them said that they held a bachelor's degree. No more than 2.3% of the participants pointed out that they held a Master's or PhD degree, while 6.1% specified their educational qualification to be other than those mentioned in the form (e.g., training, professional experience, etc.).

Participants' Educational Level	Educational Level/Qualification						
	Primary	Preparatory	Secondary	College student	Bachelor	Master's or PhD	Other
<b>Number of Participants</b>	7	31	98	212	168	13	34
<b>Percentage</b>	1.24%	5.5%	17.4%	37.6%	29.9%	2.3%	6.1%
<b>Total: 563</b>							

<b>Statistical Calculations</b>	<b>Median:</b> 34	<b>Mean (<math>\mu</math>):</b> 80.43	<b>Variance (<math>\sigma^2</math>):</b> 5689.38	<b>Standard Deviation:</b> 75.43
---------------------------------	----------------------	--	---	-------------------------------------

**Table 2:** Participants' educational level



**Chart 2:** Participants' educational level

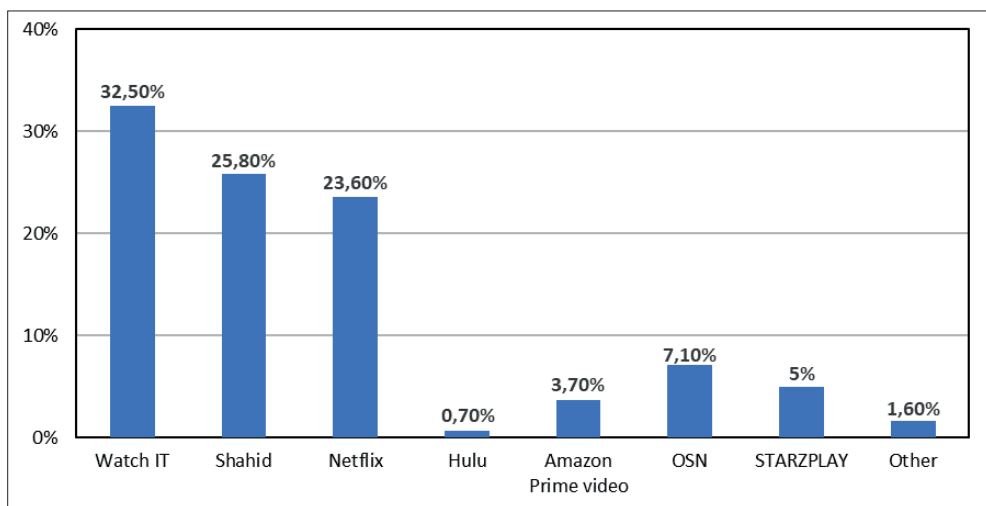
## Video Streaming Services Subscription

Watch IT video streaming service was first supported by 32.5% of those who participated in the survey. Shahid came second, as 25.8% of the participants indicated that they subscribed to the service. Meanwhile, Netflix was the third most popular video streaming service among participants, as it was selected by 23.6% of the participants, followed by OSN (selected by 7.1% of the participants), STARZPLAY (selected by 5% of the participants), and Amazon Prime Video (selected by 3.7% of the participants). Hulu came last with only 0.7% of the participants' choices. In the meantime, 1.6% of the participants pointed out that they subscribed to video streaming services other than those mentioned in the questionnaire form. Apparently, as the collected data suggest, Egyptian people favor local and regional video streaming services (i.e., Watch IT, Shahid, and OSN) over international ones, with Netflix being the most popular international video streaming service among Egyptians.

Participants' video streaming service subscriptions	Are you subscribed to any of the following video streaming services? <i>(Please, choose all applicable)</i>							
	Watch IT	Shahid	Netflix	Hulu	Amazon Prime video	OSN	STARZPLAY	Other
<b>Number of Participants</b>	242	191	176	5	28	53	37	12
<b>Percentage</b>	32.5%	25.8%	23.6%	0.7%	3.7%	7.1%	5%	1.6%
<b>Total: 744</b>								

<b>Statistical Calculations</b>	<b>Median:</b> 45	<b>Mean (<math>\mu</math>):</b> 93	<b>Variance (<math>\sigma^2</math>):</b> 7745	<b>Standard Deviation:</b> 88
---------------------------------	----------------------	---------------------------------------	--	----------------------------------

**Table 3:** Participant video streaming service subscription



**Chart 3:** Participant video streaming service subscription

## Daily Duration of Watching Ramadan Television Dramas

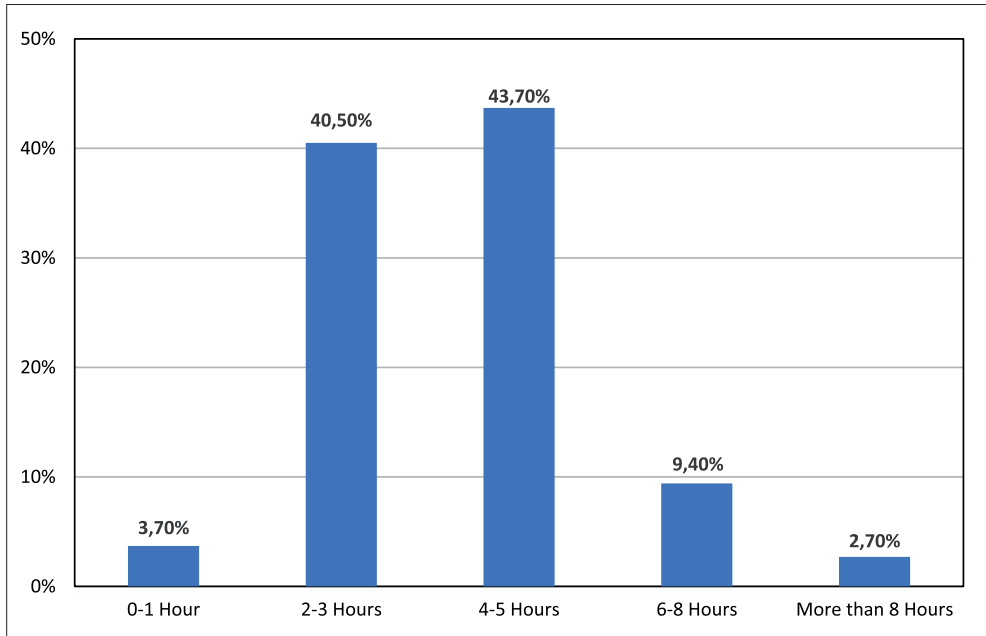
The highest score here went to the “4 to 5 hours” choice, with 43.7% of all participants’ responses, followed by the “2 to 3 hours” choice, with a very close score of 40.5%. Meanwhile, 9.4% of the participants said that they spend between 6 and 8 hours daily during Ramadan watching television dramas. Additionally, 3.7% of the participants stated that they watch television dramas during Ramadan for less than an hour, and only 2.7% of them pointed out that they allocate more than 8 hours of their time every day during Ramadan to watching television dramas. These results lead to two important conclusions. First, they highlight the robustness of this research, as the majority of those who participated in the study questionnaire survey spend long hours every day during the month of Ramadan watching television dramas, so their views about the study topic are considered quite accurate. Second, these results verify what has already been suggested during the literature review phase of the study (e.g., Abdennour, 2007; Deana, 2009; Saidi, 2019) that the television viewership rate reaches its peak in Egypt during Ramadan.



Daily duration of Ramadan television drama	Please indicate how long each day you watch television dramas during Ramadan				
	0-1 Hour	2-3 Hours	4-5 Hours	6-8 Hours	More than 8 Hours
Number of Participants	21	228	246	53	15
Percentage	3.7%	40.5%	43.7%	9.4%	2.7%
<b>Total: 563</b>					

Statistical Calculations	Median:	Mean ( $\mu$ ):	Variance ( $\sigma^2$ ):	Standard Deviation:
	53	112.6	10516.24	102.54

**Table 4:** Daily duration of watching Ramadan television drama



**Chart 4:** Daily duration of watching Ramadan television drama

## Participants' Reasons for Favouring Video Streaming Services over Traditional Television to Watch Ramadan Drama

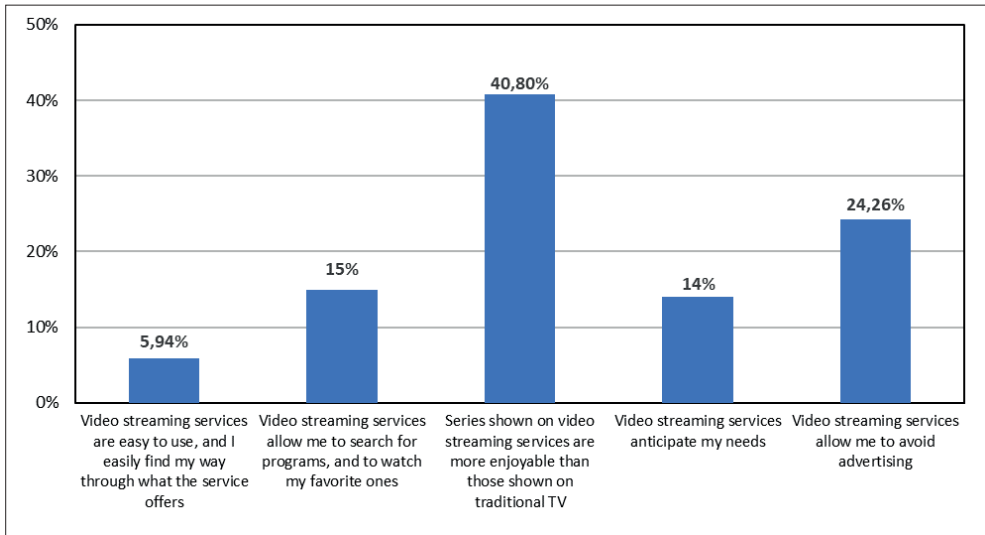
The most chosen reason for favouring video streaming services over traditional television to watch Ramadan drama, according to 40.8% of the participants, was the notion that the series shown on video streaming services are more enjoyable than those shown on traditional television. The second most popular choice, which 24.26% of those who took part in the survey named as their reason for favouring video streaming

services over traditional television, was the ad-free content the services offered. The feature of video streaming services that allows users to search for and watch their favourite programmes was the third most chosen reason (i.e., selected by 15% of the participants), followed closely by the fact that video streaming services could anticipate their users' needs (i.e., selected by 14% of the participants). The reason that obtained the lowest score was the ease of usage and the overall organisation of the service interface (i.e., selected by only 5.94% of the participants). In fact, these results match well with what the researcher had predicted before conducting the survey, as the Egyptian people are well known for their preference and admiration for good television dramas and their dislike of annoying prolonged advertisement sequences, which are usually inserted within drama episodes when shown on traditional television. Hence, it is quite understandable why these two reasons were chosen here by the survey participants.

Participants' reasons for favouring video streaming services over traditional television for Ramadan drama viewing	What are the reasons that make you favour video steaming services over traditional television? (Please, choose all applicable)				
	Video streaming services are easy to use, and I can easily find my way through what the service offers.	Video streaming services allow me to search for programmes, and to watch my favourite ones	Series shown on video streaming services are more enjoyable than those shown on traditional television.	Video streaming services can anticipate my needs	Video streaming services allow me to avoid advertising
<b>Number of Participants</b>	50	126	343	118	204
<b>Percentage</b>	5.94%	15%	40.8%	14%	24.26%
<b>Total: 841</b>					

Statistical Calculations	Median:	Mean ( $\mu$ ):	Variance ( $\sigma^2$ ):	Standard Deviation:
	126	168.2	10021.76	100.1

**Table 5:** Participants' reasons for favouring video streaming services over traditional television for watching Ramadan dramas



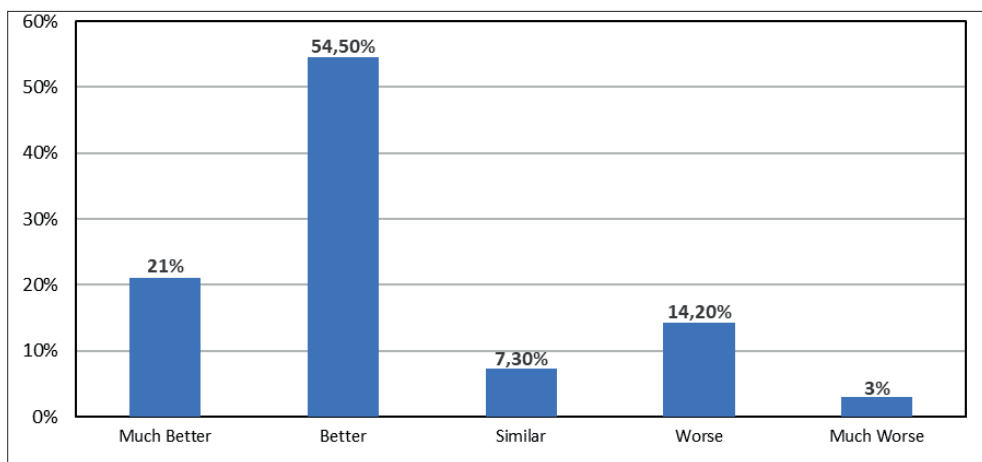
**Chart 5:** Participants' reasons for favouring video streaming services over traditional television when watching Ramadan dramas

## The Participants' Experiences with Video Streaming Services Compared with Their Experience When Watching Traditional Television

When the participants were asked to describe their experience with video streaming services compared to the experience they normally have when watching drama through traditional television, most of them chose "Much Better" (selected by 21% of the participants) and "Better" (selected by 54.5% of the participants). On the other hand, 14.2% of the participants mentioned that the services are "Worse" than traditional television, and 3% said that the services are "Much Worse" than traditional television. From the entire sample, only 7.3% of participants said that their experience with both video streaming services and traditional television was similar. Actually, these results match well with what the literature review phase of the study suggested beforehand: that video streaming services have many advantages over traditional television, which makes the experience of these services' viewers better, if not superior, to the experience they usually get when watching the same content on traditional television.

Participants' experience with video streaming services compared to their experience when watching traditional television	How do you describe your experience with video streaming services compared to the experience you get when watching traditional television?				
	Much Better	Better	Similar	Worse	Much Worse
Number of Participants	118	307	41	80	17
Percentage	21%	54.5%	7.3%	14.2%	3%
<b>Total: 563</b>					
Statistical Calculations	Median: 80	Mean ( $\mu$ ): 112.6	Variance ( $\sigma^2$ ): 10629.84	Standard Deviation: 103.1	

**Table 6:** Participants' experiences with video streaming services compared to their experiences when watching traditional television



**Chart 6:** Participants' experiences with video streaming services compared to their experiences when watching traditional television

## Impact of Watching Ramadan Drama Through Video Streaming Services on Participants' Watching Behaviors and Habits

More than half of the sample participants agreed that watching Ramadan drama through video streaming services has a significant impact on their watching behaviors and habits (i.e., «16.7% of the participants selected Strongly Agree» + «31% of the participants selected Agree» + «15.3% of the participants selected Slightly Agree» = «63% of all participants»). On the other hand, 131 of the sample participants disagreed

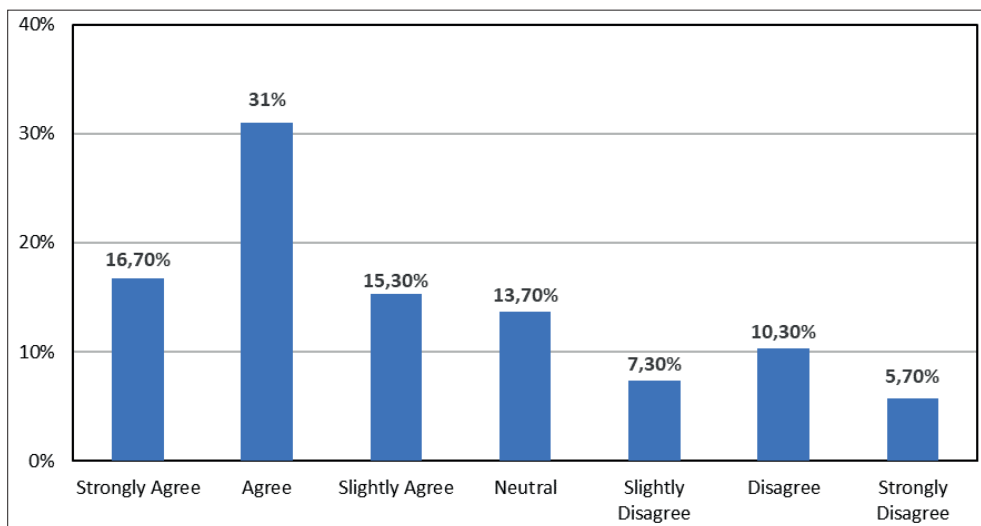
with this idea (i.e., «5.7% of the participants selected Strongly Disagree» + «10.3% of the participants selected Disagree» + «7.3% of the participants selected Slightly Disagree» = «23.3% of all participants»). Only 13.7% of the participants were neutral and did not express a specific view. It is evident from these results that most Egyptian viewers feel the impact that video streaming services have on their television watching behaviors and habits, which again distinguishes viewers' experiences with these services from their experiences when watching traditional television.

From another perspective, the drawback here is perhaps the fact that the questionnaire did not really ask the respondents or give them the chance to express their views about the specific aspects in which they believe their watching behaviors and habits have changed after switching to video streaming services. Investigating that would have enriched the present study; however, it could be justified as the scope of the study somehow focuses more on the services' general impact on viewers' watching behavior rather than on specific aspects of that behavior. Anyway, that research point could be a subject of an interesting future study.

Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' watching behaviours and habits	Watching Ramadan dramas through video streaming services has a great impact on your watching behaviours and habits?						
	Strongly Agree	Agree	Slightly Agree	Neutral	Slightly Disagree	Disagree	Strongly Disagree
<b>Number of Participants</b>	94	175	86	77	41	58	32
<b>Percentage</b>	16.7%	31%	15.3%	13.7%	7.3%	10.3%	5.7%
<b>Total:</b> 563							

Statistical Calculations	Median:	Mean( $\mu$ ):	Variance ( $\sigma^2$ ):	Standard Deviation:
	77	80.4	1939.1	44

**Table 7:** Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' watching behaviours and habits



**Chart 7:** Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' watching behaviours and habits

## Impact of Watching Ramadan Drama Through Video Streaming Services on Participants' Feeling as Part of a Community

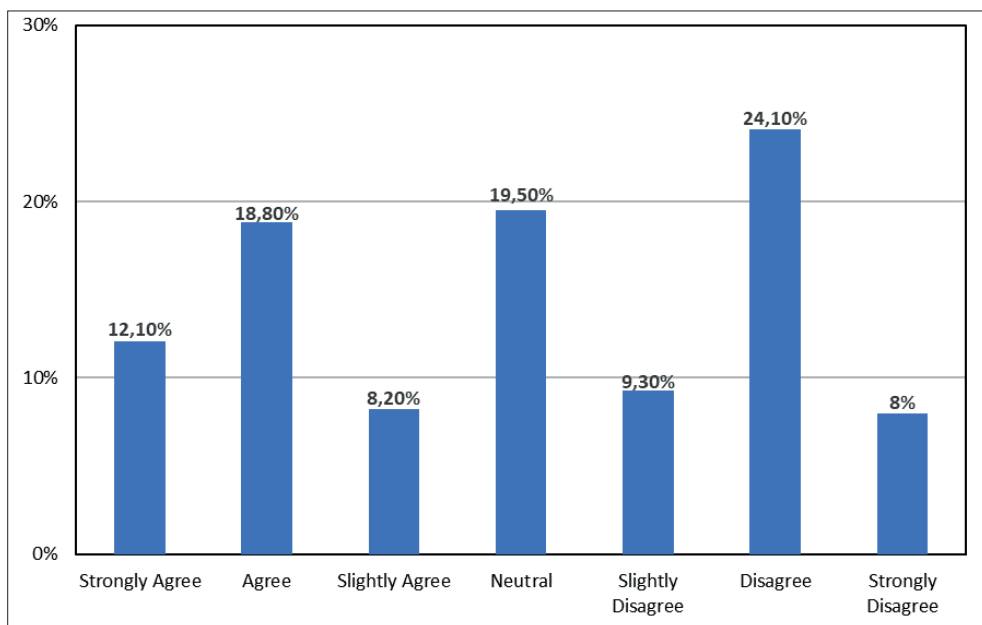
This survey question divided the sample participants into two nearly equal groups. The percentage of those who agreed with the notion that watching Ramadan drama through video streaming services allows them to connect with others as a part of a community and talk together about what they have watched was 39.1% of the participants (i.e., "12.1% of the participants selected Strongly Agree," "18.8% of the participants selected Agree," and "8.2% of the participants selected Slightly Agree"). Meanwhile, the percentage of those who disagreed with the same notion was 41.4% of the participants (i.e., "8% of the participants selected Strongly Disagree," "24.1% of the participants selected Disagree," and "9.3% of the participants selected Slightly Disagree"). We have already learned from previous research and available literature that "togetherness," which means people talking together about the same television program they have watched at the same time, is an essential feature of traditional television, and it is not something that could be realized when watching video streaming services. However, according to the results generated through this research, it could be suggested that today's Egyptian viewers, possibly due to the social and economic changes that have already taken place in Egyptian society over the last decade, do not really mind losing such features and sacrifice their communication with other viewers

in the same watching community to enjoy other, more important features from their points of view, offered to them by video streaming services. From another perspective, perhaps this question's wording itself was unclear or even a little bit ambiguous, as some participants may have not fully understood its meaning or purpose, and as a result, their answers were not really a true representation of their thoughts.

Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' feeling as part of a community	Watching Ramadan drama through video streaming services allows you to connect with others as part of a community and talk about what you have watched						
	Strongly Agree	Agree	Slightly Agree	Neutral	Slightly Disagree	Disagree	Strongly Disagree
<b>Number of Participants</b>	68	106	46	110	52	136	45
<b>Percentage</b>	12.1%	18.8%	8.2%	19.5%	9.3%	24.1%	8%
<b>Total: 563</b>							

Statistical Calculations	Median:	Mean ( $\mu$ ):	Variance ( $\sigma^2$ ):	Standard Deviation:
	68	80.4	1145.6	33.84

**Table 8:** Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' feeling as part of a community



**Chart 8:** Impact of watching Ramadan drama through video streaming services on participants' feeling as part of a community

## Discussion and Conclusion

Within the context of Egyptian Ramadan drama, this study deeply examined video streaming services and helped in understanding how video streaming technology shapes new patterns of audiovisual consumption and changes the viewing experience in Egypt. The study data were obtained through literature review and then with the help of a questionnaire form to collect the Egyptian people's opinions on the research topic. Based on the results of both the literature review and the questionnaire survey, the study's main conclusions could be summarized as follows:

- In Egypt, the holy month of Ramadan is associated with watching television dramas through both traditional television and video streaming services. Television drama is the Egyptians' most preferred type of entertainment during Ramadan.
- With its ability to engage audiences and its impact on all public attitudes and preferences, Ramadan television drama is and will continue to be an essential



part of the daily life of the Egyptian people. The majority of Egyptians spend long hours every day watching television dramas, and the television viewership rate reaches its peak during Ramadan in Egypt.

- Egyptian society is currently experiencing a wave of video streaming. Traditional television is facing a great challenge, the entertainment industry is being significantly reshaped, television viewing is not the same as it was, and Egyptian viewers have more choices than ever.
- The increase in video streaming services in Egypt is a direct result of the massive availability of smartphones and smart television sets over the last few years, as well as the development of telecommunications infrastructure and the introduction of advanced Internet technology that provides uninterrupted and fast connectivity.
- The most popular video streaming service in Egypt is Watch IT, followed by Shahid, then Netflix, OSN, STARZPLAY, and finally Amazon Prime Video.
- While Egyptians generally favor local and regional video streaming services over international ones, Netflix is the most popular international video streaming service among Egyptians.
- The primary motivation for Egyptians favoring video streaming services over traditional television to watch Ramadan drama is that the series shown on video streaming services are more enjoyable than those shown on traditional television. Other motivations include the ad-free content the services offer and the ability of video streaming services to anticipate their needs.
- Most Egyptians who watch video streaming services feel that their experience with such services is better than the experience they gain when watching traditional television.
- Many Egyptian viewers believe that watching Ramadan dramas through video streaming services has a significant impact on their behaviors and habits.
- The Egyptian people are divided regarding the impact of watching Ramadan drama through video streaming services on their feeling as part of a community.

However, today's Egyptian viewers do not really mind losing such a feeling for the sake of enjoying other features offered to them by video streaming services.

- The rise of video streaming in Egypt has several drawbacks. The major drawbacks are subscription costs and negative social impacts.

In sum, the findings and conclusions of the present study could be helpful for media decision-makers and content producers, as the Egyptian media market suffers from the absence of independent audience research centers that would provide data on audience behavior and indicators on consumption patterns.

---

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Ethical Approval:** The ethics committee approval of this study was obtained from Effat University (Date: 4 October 2023; Number: 7.1.Exp.20).

**Informed Consent:** Informed consent was obtained from all participants before the study.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Etik Onay:** Bu çalışmanın etik kurul onayı Effat Üniversitesi'nden (Tarih: 4 Ekim 2023; Sayı: 7.1.Exp.20) alınmıştır.

**Bilgilendirilmiş Onam:** Çalışma öncesinde tüm katılımcılardan bilgilendirilmiş onam alınmıştır

---

## References/Kaynakça

Abdenour, S. (2007). *Egyptian customs and festivals*. The American University in Cairo Press.

Abdel Magied, Y. (2022). *Romance, drama, propaganda: The subliminal messages of Ramadan TV entertainment*.

<https://www.newarab.com/opinion/romance-drama-propaganda-ramadan-tvs-subliminal-messages>

Abu-Lughod, L. (2008). *Dramas of nationhood: The politics of television in Egypt* Lewis Henry Morgan lecture series. University of Chicago Press.

Ali, S. A., & Sharaf, A. A. (2019). *Drama on radio and television*. Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.

Al-Hassan, A. O. (2010). *Television*. International House for Publishing and Distribution.

Allam, R., & Chan-Olmsted, S. (2021). The development of video streaming industry in Egypt: Examining its market environment and business model. *Journal of Media Business Studies*, 4(18). <https://doi.org/10.1080/16522354.2020.1853436>.

Allam, R., & Dinana, H. (2021). The future of TV and online video platforms: A study on predictors of use and interaction with content in the Egyptian evolving telecomm. *Media & Entertainment Industries*. <https://doi.org/10.1177/21582440211040804>

- Birch, J. (2019). How binge-watching is hazardous to your health. *The Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/wellness/how-binge-watching-is-hazardous-to-your-health/2019/05/31/03b0d70a-8220-11e9-bce7-40b4105f7ca0\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/wellness/how-binge-watching-is-hazardous-to-your-health/2019/05/31/03b0d70a-8220-11e9-bce7-40b4105f7ca0_story.html)
- Burroughs, B. (2019). House of Netflix: Streaming media and digital lore. *Popular Communication*, 17(1), 1–17. <https://doi.org/10.1080/15405702.2017.1343948>
- CAPMAS (Central Agency for Public Mobilization and Statistics). (2020). *Egypt statistical yearbook 2020*. <https://arabdevelopmentportal.com/publication/egypt-statistical-yearbook-2020-population>
- Dajani, N. (2009). Television in the Arab East. In J. Wasko (Ed.), *A companion to television* (pp. 580-601). John Wiley & Sons.
- Deana, D. (2009). Middle East hungry for TV during Ramadan. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2009/WORLD/meast/08/31/ramadantv/index.html>
- Dwyer, T., Shim, Y., Lee, H., & Hutchinson, J. (2018). Comparing digital media industries in South Korea and Australia: The case of Netflix take-up. *International Journal of Communication*, 12(2018), 4553-4572. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/8563/2500>
- El Shaer, G. (2015). Mapping Egypt's media: State influence in a transforming landscape. *Arab Media and Society*, 20, 1-11. [https://www.arabmediasociety.com/wp-content/uploads/2017/12/20150216113213\\_ElShaer\\_MappingEgyptMedia.pdf](https://www.arabmediasociety.com/wp-content/uploads/2017/12/20150216113213_ElShaer_MappingEgyptMedia.pdf)
- El Tarabishi, M., & Galal, S. (2018). The impact of Egyptian Drama on the cultural identity of Egyptian youth - Analytical descriptive study. In H. Abd al-Gaffar, & A. Kamil (Eds.), *Arabic Drama and Identity Issues* (pp. 667–683, vol. II). Ain Shams University Press.
- Erman, J., Gerber, A., Ramadrishnan, K., Sen, S., & Spatscheck, O., (2011). *Over-the-top video: The gorilla in cellular networks* [Conference session]. 2011 ACM SIGCOMM Conference on Internet Measurement. Association for Computing Machinery (pp. 127–136). <https://doi.org/10.1145/2068816.2068829>
- Evens, T., & Donders, K. (2018). *Platform power and policy in transforming television markets*. Palgrave Macmillan.
- Evens, T., Henderickx, A., & De Marez, L. (2021). *Generation stream: The audiovisual repertoire of teenagers*. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 65(2), 185–204.
- Georgiou, M. (2012). Watching soap opera in the diaspora: Cultural proximity or critical proximity? *Ethnic and Racial Studies*, 35(5), 868–887.
- Gonçalves, V., Evens, T., Alves, A., & Ballon, P. (2014). *Power and control strategies in online video services* [Conference session]. The 25<sup>th</sup> European Regional Conference of the International Telecommunications Society (ITS). <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/101438/1/795037058.pdf>
- Holt, J., & Sanson, K. (2014). Introduction: Mapping connections. In J. Holt, & K. Sanson, (Eds.), *Connected viewing, selling, streaming, and sharing media in the digital age* (pp. 1-15). Routledge.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Springer.
- Johnson, C. (2019). *Online TV*. Routledge.

- ICT (Information and Communication Technology). (2020). ICT indicators. [http://www.mcit.gov.eg/Upcont/Documents/Publications\\_1982020000\\_ICT\\_Indicators\\_Quarterly\\_Bulletin\\_Q1%202020.pdf](http://www.mcit.gov.eg/Upcont/Documents/Publications_1982020000_ICT_Indicators_Quarterly_Bulletin_Q1%202020.pdf)
- Khalaf, H. (2017). How Ramadan dramas have evolved into a league of their own. *The National*. <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/television/how-ramadan-dramas-have-evolved-into-a-league-of-their-own-1.5459>
- Khalil, J., & Kraidy, M. (2009). *Arab television industries*. Palgrave Macmillan.
- Kirk, C., Chiagouris, L., & Lala, V. (2015). How do digital natives and digital immigrants respond differently to interactivity online? *Journal of Advertising Research*, 55(1), 81–94.
- Kübler, R., Seifert, R., & Kandziora, M. (2021). Content valuation strategies for digital subscription platforms. *Journal of Cultural Economics*, 45(2), 295–326.
- Lutz, A. (2017). *Portals: A treatise on internet-distributed television*. Michigan Publishing.
- Luders, M., & Sundet, V. (2022). Conceptualizing the experiential affordances of watching online TV. *Television and New Media*, 23(4), 335–351. <https://doi.org/10.1177/15274764211010943>
- Marinelli, A., & Ando, R. (2017). From linearity to circulation. How TV flow is changing in networked media space. *Tecnoscienza: Italian Journal of Science and Technology Studies*, 7(2), 103–128.
- Muharram, M. (2010). *Drama and television*. Arts Series – Family Library.
- Park, E. (2019). Prevalence of business models in global OTT video services: A cluster analysis. *International Journal on Media Management*, 21(3-4), 177-192. <https://doi.org/10.1080/14241277.2019.1695257>
- PWC “Price Waterhouse Coopers” (2024). *Global Entertainment and Media Outlook 2023–2027*. <https://www.pwc.com/gx/en/industries/tmt/media/outlook.html>
- Research and Markets (2020). Middle East and North Africa Subscription Video on Demand (SVOD) market forecasts 2025. <https://www.prnewswire.com/news-releases/middle-east-and-north-africa-subscription-video-on-demand-svod-market-forecasts-2025-netflix-will-remain-the-platform-leader-by-some-distance-more-than-doubling-its-subscribers-to-9-81-million-301136645.html>
- Sadek, S. (2006). Cairo as global/regional cultural capital? In P. Amar (Ed.), *Cairo cosmopolitan: Politics, culture, and urban space in the new globalized Middle East* (pp. 90-153). American Univ. in Cairo Press.
- Saidi, Z. (2019). Values in the Algerian television drama presented during the month of Ramadan. *Al-Maear*, 47(23), 412–430. <https://search.emarefa.net/ar/detail/BIM-1025726>
- Sakr, N. (2007). *Arab television today*. IB Tauris.
- Samuel, A. (2019). Streaming television might just bring us together after all. *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/streaming-television-might-just-bring-us-together-after-all/>
- Seel, P., & Dupagne, M. (2010). Advanced television and video. In A. Grant, & J. Meadows, (Eds.), *Communication Technology Update*. Focal Press.
- Sloane, G. (2019). Hulu puts a cap on ad loads. *AdAge*. <https://adage.com/article/media/hulu-cuts-ad-breaks-half/317174>

Sujata, J., Sohag, S., Tanu, D., Chintan, D., Shubham, P., & Sumit, G. (2015). *Impact of over the top OTT services on telecom service providers. Indian Journal of Science and Technology, 8(54), 145–160.*  
<https://doi.org/10.17485/ijst/2015/v8i54/62238>

Vadehra, P. (2019). MBC launches 'Shahid Original' production, appoints VOD business head. Digital Studio.  
<https://www.digitalstudiome.com/31092-mbc-announces-shahid-original-productions-appoints-vod-business-head>

Wang, R., Yang, F., & Zheng, S. (2016). Why do we pin? New gratifications explain unique activities in Pinterest. *Social Media+Society, 2(3), 1–9.* <https://doi.org/10.1177/2056305116662173>



# The Banshees of Inisherin Filminde Modern Trajik Karakterler

## Modern Tragic Characters in The Banshees of Inisherin

Elif TAŞDEMİR ŞANLI<sup>1</sup>



### Öz

Trajik sanat, içinden çıktığı dönemin çelişkilerini ve çatışmalarını hem toplumsal hem bireysel bağlamda ortaya çıkarma imkânı yaratırken aynı zamanda da evrensel bir insanlık durumunu ortaya çıkarabilir. Nasıl savaşlar, ölümler, doğal ve insan eliyle çıkan felaketler 'trajik' olarak nitelendirilebilirse ayrılıklar, umutsuzluklar, kaygılar gibi bireysel durumlar da trajik olabilir. Milattan önce beşinci yüzyılda Antik Yunan'da ortaya çıktığını bildiğimiz tragediyaların başlangıçta uygulanan formu yüzyıllar içinde değişen kültür, toplum, yönetim biçimleri gibi değişime uğramıştır. Konusunu genellikle mitlerden alan Antik Yunan trajedilerinde tanrıların gazabına uğrayan, ölçüsüzce sınırları aşmış, trajik bir suç işlemiş soylu kahramanın yerini modern trajedilerde bazen mevcut düzenden kaynaklı dışsal nedenlerle bazen de yalnızca bir arkadaşlığın sona ermesiyle oluşan trajik durumlar yaşayan sıradan insanlar almıştır. Bu çalışmada İrlandalı yönetmen ve senarist Martin McDonagh'ın 2022 yapımı *The Banshees of the Inisherin* filmi modern trajedi teorisine başvurularak hangi durumlarda trajik örüntüler olabileceği anlaşılmaya çalışılmıştır. Filmde yer alan Padraic Suilleabhain, Colm Doherty ve Dominic Kearney karakterlerinin trajik durumları tespit edilmiş, mevcut durumlarından çıkışsızlıkları yorumlayıcı içerik analizi yöntemiyle ele alınarak incelenmiştir. Bu çıkışsızlık, bir yandan savaş devam ederken bir adada yaşayan halkın üzerinde savaşın tesir ettiği karamsarlık ve umutsuzluğun ayrılığı, şiddeti doğurması ve ölümlerle sonuçlanması gibi trajik örüntüler yaratmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *The Banshees of Inisherin*, Martin McDonagh, İrlanda sineması, modern trajedi, trajik karakter

### Abstract

While tragic art creates the opportunity to reveal the contradictions and conflicts of the period in which it emerged in both social and individual contexts, it can also reveal a universal human condition. Just as wars, deaths, and natural and man-made disasters can be described as 'tragic,' individual situations such as separations, despair, and anxiety can also be tragic. The originally applied form of tragedies, which we know to have emerged in Ancient Greece in the fifth century BC, has changed over the centuries, as have the changing culture, society, and forms of government. In Ancient Greek tragedies, which generally take their subject from myths, the place of the noble hero who incurred the wrath of the gods, exceeded the boundaries beyond measure, and committed a tragic crime has been replaced by ordinary people who experience tragic situations, sometimes due to external reasons arising from the existing order, and sometimes due to the end of a friendship, in modern tragedies. This paper aims to discuss in

<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.T.Ş. 0000-0002-2054-1889

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Elif TAŞDEMİR ŞANLI,  
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
E-posta/E-mail: elftsdmr@gmail.com

Başvuru/Submitted: 05.04.2024

Kabul tarihi/Accepted: 11.06.2024

**Atıf/Citation:** Taşdemir Şanlı, E. (2024). The Banshees of Inisherin filminde modern trajik karakterler. *Filmvisio*, 3, 49-70.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0003>

which situations tragic patterns appear in Irish director and screenwriter Martin McDonagh's *The Banshees of Inisherin* (2022) in the context of modern tragedy theory. The tragic situations of the characters Padraic Suilleabhain, Colm Doherty, and Dominic Kearney in the film were determined, and their inability to escape their current situation was examined using the interpretive content analysis method.

This deadlock has created tragic patterns such as the pessimism and hopelessness that the war affects the people living on an island while the war continues, leading to separation, violence, and death.

**Keywords:** *The Banshees of Inisherin*, Martin McDonagh, cinema of Ireland, modern tragedy, tragic character

## Extended Abstract

Tragedy, in its most general definition, is the story of the fall of one or more heroes who suffer destruction as a result of events full of pity and fear. The subject of tragedies, which are known to have emerged in Ancient Greece in the late sixth and fifth centuries BC, is generally based on Greek myths and important historical battles. In this respect, tragedy, especially Ancient Greek tragedy, is an art that has a certain form and essentially depicts a certain type of theatre, although it has undergone much transformation in later periods.

A tragic hero may sometimes explain that the current order is becoming obsolete, and that he and what he represents in himself are disappearing with that order, as in Ancient Greek tragedy -perhaps King Oedipus. In another age, the tragic hero could only reveal the dilemmas of unadapted daily life practices. Whether we call it tragedy as an art form or 'tragic' to describe a 'painful' event, tragedies can, under all circumstances, guide us in today's search for meaning. In its beginnings, it was essentially the tragic art performed on stage by actors in the theatre; it also included other fictional arts such as literature and cinema. A tragic event, the tragic hero and his actions, and the tragic situation that arises as a result of these actions constitute the general framework of tragic art. The form of tragedy mentioned by Aristotle in *Poetics* has transformed over time. Thanks to the rediscovery of Ancient Greek culture, especially with the Renaissance movements in Europe, myths and tragedies were rewritten and staged. Although some basic features such as themes involving pain and fear that come to mind when tragedy is mentioned remain the same, the tragic art form has changed throughout history. For example, Shakespeare, the most important tragedian writer of English literature, occupied a unique position all over the world with the plays he wrote and staged during his time. In the period known as Elizabethan tragedies, the subjects of the plays were political conflicts, wars, and emotions such as revenge.



Especially brutality, blood, and death are the most basic elements of these plays. In this period, although writers wrote plays in accordance with the basic form of tragedy, they also went beyond the rules and created their own unique motifs (Nutku, 1990, pp. 54-55).

In dramas that can be considered modern tragedies or that are claimed to contain tragic elements, weak and “human beings who try to protect themselves and their values against the pressure of their environment and environmental conditions, who resist and even struggle for this purpose” are substituted for heroes with noble and superior characteristics. “Noble heroes have been replaced by incompetent victims. This person cannot see the truth, cannot change his situation, and cannot control his own weaknesses. He feels small, weak, abandoned, and sometimes guilty” (Şener, 2016, p. 115).

In this research, the characters in the movie *The Banshees of Inisherin* (2022), written and directed by Martin McDonagh, were examined using the interpretive content analysis method by applying modern tragedy theory. Interpretive content analysis is the method in which inferences are described by using the existing messages of the content in question as evidence (Erdoğan & Uyan-Semerçi, 2023, p. 213). Explicit and implicit messages in the movie, which is the sample of the research, were interpreted by accepting them as the research object. In the literature part of the research, the basic characteristics of Ancient Greek tragedy, which is the starting point of the art of tragedy, were first examined, with the aim of understanding modern tragedy theory and revealing modern tragic character traits. Then, according to modern tragedy theory, the basic elements of the tragic character were revealed.

## Giriş

M.Ö. 5. yüzyılda Antik Yunan'da tiyatro sahnesinde oynanmış, 19. yüzyıl romanında kurgulanmış ya da günümüz sinemasında beyaz perdede canlandırılmış olsun, trajik sanat içinden çıktığı çağın çelişkilerini ortaya çıkarmaya, insanı ve onun anlam dünyasını anlatmaya devam ediyor. Çelişkiler kimi zaman yaşam ve ölüm, kimi zaman savaş ve barış karşıtlığında ortaya çıkabilir. Bazen sınıflar arasında bazen de umut ve karamsarlıkta vücut bulabilir. Trajik bir kahraman, bir Antik Yunan tragedyası olan Kral Oidipus'da olduğu gibi, mevcut düzenin eskimekte, kendisinin de o düzenle birlikte yitip gitmekte olduğunu anlatabilir. Başka bir çağda trajik kahraman, yalnızca ayak uydurulamayan gündelik yaşam pratiklerinin açmazlarını gözler önüne serebilir. Adına ister kahramanın başından geçen trajik olay karşısında yaptığı seçim sonucunda yıkıma uğradığı tragedyaya oyunları diyelim, gündelik hayatta da sık sık kullanıldığı gibi 'acı verici' bir olayı nitelendirmek için 'trajik' diyelim, her şartta trajediler anlam arayışında bize yol gösterici olabilir. Başlangıcında dram sanatının bir türü olan, tiyatrodan oyuncular tarafından sahnede oynanan trajik sanat edebiyat ve sinema gibi diğer kurmaca sanatları da kapsar. Trajik bir olay, trajik kahramanın eylemleri ve bu eylemler sonucunda ortaya çıkan trajik durum trajik sanatın genel çerçevesini oluşturur.

İrlandalı yazar ve yönetmen Martin McDonagh'ın, senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği 2022 yapımı *The Banshees of Inisherin*'de olaylar kurgusal bir adada gerçekleşmektedir. İki çok yakın arkadaş Padraic Suilleabhain (Colin Farrell) ve Colm Doherty'nin (Brendan Gleeson) arasının bozulması ile birlikte artan gerilime ek olarak filmin geçtiği 1920'li yıllarda devam eden İrlanda İç Savaşı'nın Inisherin'de yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık, olayları daha da zor hale getirir. Colm'un birdenbire Padraic'le arkadaşlığını bitirmesiyle aralarında başlayan şiddetli çatışma ve film boyunca arka planda duyulan top ve tüfek sesleri, filmin İrlanda İç Savaşı'na dair metaforlarla bezenmiş olduğunu düşündürmektedir. Yönetmen McDonagh, 2022 yılında gerçekleşen Toronto Film Festivali'ndeki söyleşide "filmin romantik olmayan üzücü bir ayrılık, terk edilmek ve birini terk etme durumunda yaşanan üzüntü" ile ilgili olduğunu, filmin İç Savaş'a dair metaforik yönlerinin olduğunu ancak kararı seyircilere bıraktığını ifade etmiştir.<sup>1</sup> Bu yönüyle filmin İrlanda politik tarihiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Ayrıca film, Kelt mitolojisinde 'banshee' adı verilen ve ölüm anında çığlık attığına inanılan ölüm perisi gibi bir sembolizm barındırmaktadır. Filmde karakterlerin karşılaşmaktan çekindiği

1 The Banshees of Inisherin Q&A with Martin McDonagh | TIFF [Video]. YouTube. [https://youtu.be/j5\\_Otzp-u1E?si=mhu-NijL3E\\_VLEHd](https://youtu.be/j5_Otzp-u1E?si=mhu-NijL3E_VLEHd) linkinden 23.03.2024 tarihinde erişilmiştir.

anlaşılan Bayan McCormick (Sheila Flitton), yaklaşacak ölümleri bildiren bir 'banshee' gibidir. Filmin açılışından itibaren geniş planlarla görülen puslu gökyüzü, yeşil araziler, Pub sekansları gibi, yine İrlanda'ya dair unsurlar göze çarpmaktadır. Ancak *The Banshees of Inisherin*'in, başta Colm, Padraic ve genç Dominic olmak üzere, karakterlerin trajik bir çıkışsızlık içerisinde olmaları nedeniyle filmin İrlanda İç Savaşı'nın politik bir alegorisi olarak görmekten çok, daha evrensel bir temaya sahip olduğu söylenebilir. Bu çıkışsızlık, bir yandan savaş devam ederken bir adada yaşayan halkın üzerinde savaşın tesir ettiği karamsarlık ve umutsuzluğun ayrılığı, şiddeti doğurması ve ölümle sonuçlanması gibi trajik örüntüler yaratmıştır.

Bu çalışmada, Martin McDonagh'ın *The Banshees of Inisherin* (2022) filmi modern trajedi teorisi ve trajik karakterlerin mevcut durumlarından çıkışsızlıkları bağlamında karakterlerin diyalogları ile sınırlandırılarak ve yorumlayıcı içerik analizi yöntemiyle ele alınarak incelenecektir.

Araştırmanın literatür kısmında önce tragedyanın doğuş yeri olan Antik Yunan tragedyası ve temel özellikleri bu konuda yazılmış ve günümüze dek ulaşmış en eski çalışma olan Aristoteles'in *Poetika* adlı eserine başvurularak ortaya çıkarılacaktır. Tragedya sanatının zaman içinde geçirdiği dönüşümlere yer verilerek moderniteyle birlikte günümüzde de trajik olarak nitelendirilebilecek durumlar olup olmadığı bu alanın düşünürlerine başvurularak tartışılacak ve modern trajedide trajik karakter olgusuna yer verilecektir.

## Antik Yunan Tragedyası Üzerine

Tragedyalar en genel tanımıyla bir veya daha fazla kahramanın acıklı ve korku dolu olaylar sonucunda yıkıma uğrayarak düşüş yaşadığı hikâyelerdir. Milattan önce altıncı yüzyıl sonu ve beşinci yüzyılda Antik Yunan'da ortaya çıktığı bilinen tragediyaların konusu genellikle Yunan mitlerine, bazılarıysa önemli tarihi savaşlara dayanır. Antik Yunan tragedyası belirli bir formu olan ve sonraki çağlarda epey bir dönüşüm geçirse de özü itibarıyla bir dram türüdür.

Tragedya sözcüğünün Eski Yunanca kökeni olan "keçi şarkısı" anlamına gelen "tragodoi" sözcüğünden geldiği söylenmektedir. Tragedya kelimesi, Antik Yunan mitolojisinde yer alan tanrı Dionysos uğruna düzenlenen ve dinsel törenler olan şenliklerde keçi kurban edildiği, bu festivallere katılan tragedya yazarlarının kazananlarına

ödül olarak keçi verildiği gibi sebeplerle bu anlamla ilişkilendirilmiş olabilir. Tragedyalar koro şarkıları ve dramatik bölümlerden oluşur (Şener, 2016, s. 83-84).

Tragedya sanatının ilkeleri üzerine yazılmış en eski metin olan Aristoteles'in (M.Ö. 384-322) *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* adlı eserinde tragedyayı tanımlarken, acıma ve korku gibi duygulardan arınmayı (katharsis) sağlayan, belli bir ölçüye sahip olan ve insanların (oyuncuların) taklit ederek eylemi ortaya çıkarmasını ifade eder. Tragedyanın altı öğesini oluşturan unsurlar: "Öykü, karakter, dil kullanımı, düşünce, görsellik ve şarkı"dır. Ancak Aristoteles'e göre hepsinden de önemlisi öykü ve olay örgüsüdür. Ona göre eylem olmadan tragedya olamaz. Ancak bazı tragedyalar da görüldüğü gibi, tragedya karakter olmadan da olabilir. Önemli olan iyi bir olay örgüsüdür. Hikâyenin inandırıcı ve akla yatkın olabilmesi adına olaylar birbirini neden-sonuç ilişkisi içerisinde, her olayın kendisinden öncekinin mantıklı bir sonucu olarak takip etmelidir (Aristoteles, 2020, s. 15-17; Şener, 2016, s. 93).

Tragedyanın iyi bir tragedya olabilmesi için, Aristoteles'in ifadesiyle "ruhu alıp götürmesini sağlayan" en önemli şey de öykünün öğeleridir. Bunlar "baht dönüşü" (peripeteia), "tanıma" (anagnorisis) ve "duygu" (pathos) gibi unsurlardır. Baht dönüşü kavramına göre, kahraman; olumlu durumdan olumsuzya ya da olumsuz durumdan olumluya doğru ilerleyen olaylar silsilesi yaşamalıdır. Her şartta kahraman mevcut durumundan çıkıp yeni bir sürece evrildiği bir baht dönüşüne uğramalıdır. Tanıma, kahramanın kendisiyle ilgili bilmediği, öğrendikten sonra hayatını değiştirecek bilgiyle karşılaştığı andır. Duygu ise, ölüm, ıstırap, yaralanma gibi insanı rahatsız edecek ve onu duygulandıracak eylemlerdir (Aristoteles, 2020, s. 17-29; Çıvgın ve Öztürk, 2022, s. 21).

Antik Yunan tragedyalarında trajik kahramanın başına gelen acı dolu olayların sebebi olarak, karakterin bilerek ya da bilmeyerek işlediği bir suç, yanlış, günah ölçüsüz davranışlar "trajik hata" (hamartia) olarak adlandırılır. Ancak hepsinden öte, özel bir trajik hata olarak "kibir" (hybris) suçu motif olarak tragedyalarda yaygındır. Ölümlü insan, kendini bilmeyerek, haddini aşarak tanrılara meydan okuduğunda "ölümcül bir hata" olarak kibir suçunu işlemiş olur. Aristoteles'e göre böyle bir suçu işleyen kişi, trajik kahramandır (Fry, 2023, s. 327; Poole, 2013, s. 69; Çıvgın ve Öztürk, 2022, s. 22).

Antik Yunan trajik kahramanının soyluluk, erdemlilik, cesaret gibi daha üstün özellikleri taşıması gerekir. Böylece başına gelecek olan felaket seyirci açısından daha etkili ve inandırıcı olacaktır. Oyunun sonunda kahramanın önlenemez felaketi, korkunç olsa da

genellikle uğruna savaştığı değerler eski düzenin yitip gidecek değeri ile yeni düzen arasındaki çelişkiyi 'ibretlik bir ders' niteliğinde ortaya çıkarır.

Kahraman, kendisini yıkıma, felakete sürükleyecek 'trajik suç'u işleyerek önlenemez sonunu yine kendi getirecektir. Antik Yunan tragedyasında trajik karakter varoluşunun gerçeği olan ve bir *zorunluluk* gereği yaşanacak olan talihine razı gelendir. Kahramanın talihi ya da kaderi, Yunan tragedyasında farklı şekillerde anlatının konusu olabilir. Yunan mitolojisine özgü intikam tanrılarının iradesiyle gerçekleşen kör zorunluluk, Oidipus'un hikâyesinde olduğu gibi olayların birbirine bağlantılı olduğu şartlı zorunluluk, kendisinden önceki atalarının suçlarından kaynaklı kahramana aktarılan lanetlenme gibi durumlardan doğan zorunluluk gibi. Yunan tragedya şairleri, bu tür zorunluluklar karşısında erdemlilik gibi soylu niteliklere sahip trajik kahramanın, yaptığı seçimler sonucunda ortaya çıkan trajik durumlarının hikâyelerini anlatmıştır (Burckhardt, 2020, s. 271).

Yukarıda, konusunu genellikle Yunan mitlerinden aldığı ifade edilen antik tragedyalarda söz konusu inanç pratiklerinin toplumsal hayatın şekillenmesinde önemli bir payı olduklarını da göz önünde bulundurduğumuzda özetle şu söylenebilir: Ne yaparsan yap kaderinden kaçamazsın! Ve tam da bu noktada kahramanın trajik eylemi ile çatışma durumunda olduğu diğer güç arasında doğan gerilimden trajedi doğar. Diğer güç olarak ifade edilen, trajik sanatın ilk dönemlerindeki mitlerdeki tanrısal güçlerken zaman içinde yerini kentin yeni düzeninde oluşacak kurallara, yasalara, sisteme, düzene bırakacaktır.

## Modern Trajik Karakter Üzerine

Aristoteles'in *Poetika*'da sözünü ettiği tragedya formu ilerleyen çağlar boyunca dönüşüme uğramıştır. Özellikle Avrupa'da Rönesans hareketleri ile birlikte Antik Yunan kültürünün yeniden keşfi sayesinde tragedya tekrar yazılıp sahnelenmiştir. Tragedya denildiğinde ilk akla gelebilecek acı ve korku içeren temalar gibi bazı temel özellikler aynı kalsa da trajik sanat formu tarihin akışı içerisinde değişime uğramıştır. Örneğin, William Shakespeare İngiliz edebiyatının en önemli tragedya yazarı olarak döneminde yazdığı ve sahnelenen oyunları ile tüm dünyada eşsiz bir konuma yerleşmiştir. Elizabeth Dönemi tragedya olarak geçen dönemde oyunların konuları siyasal çatışmalar, savaşlar, intikam gibi duygular olur. Özellikle vahşet, kan ve ölüm, bu oyunların en temel unsurlarıdır. Bu dönemde yazarlar tragedyanın temel formuna uygun nitelikte oyunlar yazmış olmakla birlikte kuralların dışına çıkarak kendi özgün motiflerini de oluşturmuşlardır (Nutku, 1990, s. 54-55).

Birçok tragedya kuramcısı tragedyanın modernite sonrası da varlığını sürdürdüğünü ileri sürer. Antik mitler, inançlar, devletler ve yönetim biçimleri, genel olarak kültürü oluşturan gündelik yaşam pratikleri değiştir. Antik Yunan tragedyasındaki yarı tanrı yarı insan krallar, tiranlar tragedyanın konusu değildir artık. Modern tragedyanın odağı sıradan insanların yaşamlarında ve modern toplumun çelişkilerindedir. Nutku'ya göre:

Bu insanların, günlük yaşamları içinde, yine pek göze çarpmayan, ama işin içine girdikçe insanlar için önemleri artan birtakım olaylar da trajik aksiyonun ögesidir. Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* adlı oyununda Willy Loman, yeteneksiz, sağlıksız, küçük bir insandır, ama onun da mikroskobik yaşamında büyük bir tragedya vardır. Onun en büyük tragedyası, uzun yıllar sonra kendinin bilincine varması, kendinin ne olduğunu görmesidir (Nutku, 1990, s. 56-57).

Şener ise sanayi sonrası tüketim toplumunda insanın yeni düzenin kurallarını bilemeyeceğini ve kendisi dışında gelişen bu sistemdeki sıkışıklığını şöyle açıklar:

İnsan, bilgi eksikliğinin, güçsüzlüğünün ve ölümlülüğünün bir kez daha farkına varmıştır. Antik ve klasik tragedyalarda özel bir durum olarak karşımıza çıkan, Shakespeare oyunlarında trajik hata olarak kahramanı çelmeleyen, Romantik oyunlarda ataklığın bahanesi olan, Çehov'un oyunlarında bir geçiş dönemine mal edilen (...) olayların nedenlerini bilememe durumu, modern sonrası oyunlarda, saçmalık bilinci oluşturan, çevresine yabancılaştıran, kaygılara, korkulara, ölümcül yanılgılara yol açan bir etmen olarak karşımıza çıkmıştır (Şener, 2016, s. 77).

Buradan anlaşılıyor ki insanın ölümlü oluşu ve bunun üzerinde yarattığı 'bilememezlik' kaygısı modern öncesi trajedilerde olduğu gibi modern trajedilerde de mevcuttur. Ancak antik ve klasik tragedya kahramanı kendisi hakkında hayati bir bilgi eksikliği nedeniyle 'trajik hata'da bulunurken, modern trajedide bu muğlaklık bireyde kaygı ve korku yaratan bir unsur olabilir.

Oğuz Arıcı'nın muğlaklığın paradoksunun başladığı yer olarak nitelendirdiğı trajik konuma göre "İnsan ne kadar kesinlikler üzerine bir dünya kurmaya çalışırsa çalışsın muğlaklıktan kaçamamaktadır" (Arıcı, 2009, s. 193). Arıcı, bunu Yunan tragedyası ile ilişkilendirse de insanın 'bilememezlik' nedeniyle muğlaklığın içinde debelenerek değerler arasında seçim yapmaya zorlandığı anlatı örüntüleri modern trajedilerde de ortaya çıkar.

Modern trajedi sayılabilecek ya da trajik unsurlar barındırdığı öne sürülen anlatılarda soylu ve üstün özellikleri olan kahramanlar yerine güçsüz, “çevresine ve çevre koşullarının baskısına karşı kendini ve kendi değerlerini korumaya çalışan, bunun için direnen hatta mücadele insan” ikame edilmiştir. “Soylu kahramanların yerini beceriksiz kurbanlar almıştır. Bu insan gerçekleri göremez, durumunu değiştiremez, kendi zaaflarına söz geçiremez. Kendini küçük, zayıf, terk edilmiş, bazen de suçlu hisseder” (Şener, 2016, s. 115).

Terry Eagleton, modernitenin trajik sanata yeni imkanlar açtığını söyler. Sıradan insanların antik tragedyalarda yer almaması yerine “aydınlanmadan başlamak suretiyle (...) zihin sarsan bir önermeyle karşı karşıyayızdır artık: Erkek ve kadınlara yalnızca insan türüne ait oldukları için değer verilmelidir, toplumsal sınıfları, karakterleri, cinsiyetleri ya da etnik kökenleri nedeniyle değil.” Ona göre toplumsal düzen şimdi çok daha karmaşıktır: “Birbirimize bağlı olduğumuz şu küresel gezegende bir ilk günah hissi- biz suçlu masumların bu sık dokulu bağlantılar ağı içinde birbirine ya da bir yerlere zarar vermeden kıpırdayamayacağımız bilgisi sahneye geri gelmiştir.” Ayrıca biz insanların kibirli bir şekilde dünyaya verdiği zararın sonucunda ekolojik felaket ya da nükleer yıkımla karşı karşıya kalabileceğimiz gibi meseleler de vardır (Eagleton, 2021, s. 36-37). Raymond Williams da 1970’lerde İngiltere’deki oyun yazarlarının oyunlarının hepsinin “umudun kaybı, imkanların engellenmesi, bireysel ve kolektif hezimet gibi trajik temaları” ele aldığını söyler. Bu oyunlar tarihsel olarak da belirli momentleri içerir (Williams, 2018, s. 25).

Her şartta bir olayın trajik olabilmesi için kahramanların katlanılamayacak bir durumu deneyimleyecek kişiler olması, yaşadıklarına dayanacak gücü kalmamış insanlar olması yeterlidir. Erdemle kuşanmak yerine başına gelen sefaleti hak etmeyeceği ölçüde erdem sahibi olması yeterlidir. Günlük hayatta yaşanan birçok acıklı, talihsiz olay ‘trajik bir olay’ olarak söylenelemiştir. Eagleton’a göre bu kelimeyi en üretken kullanan yine sıradan halktır:

Sahnede mi, sahne dışında mı, Zeus’un ziyaretiyle mi yoksa düpedüz kazayla mı oldu, kahraman bir prenses mi yoksa bir şoför mü, yıkımını kendi mi yarattı ya da birileri mi onu devirdi, olay uzlaşmayla mı yoksa çıkmazla mı sonuçlandı, insan ruhunun aşkınlığına tanıklık edildi mi; bunların hiçbiri önemli değildir (Eagleton, 2021, s. 40).

Antik Yunan tragedyelerinin M.Ö. beşinci yüzyılda etkin olduğu ve o dönemde tiranlıktan demokrasiye geçişte eski düzen ile yeni düzen arasındaki çatışmadan doğan çelişkilerin oyunlarda temsil edildiği yukarıda belirtilmişti. Modern çağda da benzer çelişkileri, eski ile yeni çatışmasının yaşam deneyimlerimizin önemli bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Tarihin akışı içerisinde büyük trajediler hep olmuştur ve olacaktır. Eagleton, bu geçiş dönemlerini şöyle ifade eder: "Geç on dokuzuncu yüzyıl ya da erken yirminci yüzyıl gibi, sayısız sismik gümbürtünün apokaliptik vahşi bir yaratığın gelişini ilan ettiği ve insanın, zeminin ayaklarının altından kaydığını hissettiği dönemler vardır" (Eagleton, 2021, s. 57). Dünya savaşları, soykırımlar, şehirlere atılan atom bombaları, çevre felaketleri gibi olaylar modern zamanların felaketleridir:

Fakat trajedinin epik boyutta patlak vermesi, genellikle bir yaşam biçiminin diğeriyle çarpıştığı zamanlarda ya da halen belli ölçüde otorite sahibi olan geleneksel hayat görüşü, kolaylıkla uyum sağlayamayacağı güçlerle karşı karşıya kaldığında ortaya çıkar. Şimdi ölmekte olsa da büsbütün yok olmayan bir geçmişle düğüm olmuş bir cenk halindedir (Eagleton, 2021, s. 58).

Söz konusu uyumsuzlukla çatışma halinde olan, bazen de düzenin yarattığı çatışma arasında sıkışıp kalan trajik insan bir çıkış bulamaz. Bu, her modern trajedi olarak nitelendirilebilecek durumun çıkışsızlıkla sonlanacağı anlamına gelmez. Bununla birlikte, umudun yitiminin yarattığı tesir olarak çıkış bulamayan trajik karakterin umutsuzluğunun kendinde bir trajik durum olduğu şüphe götürmez.

## Yöntem

Bu araştırmada, Martin McDonagh'ın senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği *The Banshees of Inisherin* (2022) filmindeki karakterler modern trajedi teorisine başvurularak yorumlayıcı içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Yorumlayıcı içerik analizi, söz konusu içeriğin mevcut iletileri kanıt olarak kullanılarak çıkarımların betimlendiği yöntemdir (Erdoğan & Uyan-Semerci, 2023, s. 213). Araştırmanın örnekleme olan filmde yer alan açık ve örtük iletiler araştırma nesnesi olarak kabul edilmiş ve karakterlerin diyalogları ile sınırlandırılarak yorumlanmıştır. Araştırmanın literatür kısmında modern trajedi teorisinin anlaşılabilmesi ve modern trajik karakter özelliklerinin ortaya çıkarılabilmesi amaçlanarak önce tragedya sanatının çıkış noktası olan Antik Yunan tragedyasının temel nitelikleri incelenmiştir. Daha sonra modern trajedi teorisine göre trajik karakterin temel unsurları ortaya çıkarılmıştır.



## **The Banshees of Inisherin Filminde Modern Trajik Karakterler**

Film, 1920'li yıllarda kurgusal bir ada olan Inisherin'de geçer. Inisherin kelimesi İrlandaca "İrlanda adası" anlamına gelir (Büte, 2023). 1919 yılından itibaren Britanya ve İrlanda arasında henüz zaferle sonuçlanmayan karşılıklı çatışmalardan sonra 1921 yılı itibariyle taraflar arasında uzlaşma sağlanır. Yaklaşık üç yıl boyunca süren gerilla savaşları sonunda milliyetçilerin kurduğu Bağımsız İrlanda Devleti ve Birleşik Krallığın bir parçası olan Kuzey İrlanda bölgesi olarak kabul edilir. Ancak 1921'de Birleşik Krallık'la yapılan Antlaşma bazı milliyetçiler için ihanet sayılarak İrlanda içinde başlayan ve etkileri epey sürecek bir iç savaşın nedeni olur (Black, 2017, s.180-282). Bu ayrışma dini, kültürel ve toplumsal olarak da etkili olur.<sup>2</sup>

Filmin açılış sekansında ilahi bakış açısı ve geniş planlar, dumanlı gökyüzü, geniş yeşil tarlalar, deniz manzaraları ve gökkuşağı önünde Padraic karakterinin gülümseyerek insanları selamladığı görülür. Bu, karakterin mutlu olduğu anlaşılacak tek sahnedir. Filmin başından itibaren neredeyse her planda Hristiyanlık sembolü olarak haç görülmekle birlikte büyük bir Meryem Ana heykeli de filmde merkezî bir konumdadır.

Padraic her gün rutin bir şekilde kasabanın pub'ında birlikte vakit geçirdiği anlaşılacak en yakın arkadaşı Colm'un evine gider ve onu pub'a çağırır. Padraic, Colm'un evde olmasına rağmen kapıyı açmayınca evine döner ve kız kardeşi Siobhan'a durumu anlatır. Siobhan, tartışıp tartışmadıklarını sorar ve durumla eğlenir gibidir. Padraic'e Colm için "Artık senden hoşlanmıyor olabilir" der. Daha sonra Pub'da Colm'u görür ve yanına gider. Colm (Siobhan'ın doğru tahmin ettiği gibi): "Artık senden hoşlanmıyorum" der. Padraic ise "Hoşlanırsın benden" diyerek duruma anlam veremez.

Colm: Hoşlanmıyorum

Padraic: İyi de dün hoşlanıyordun.

Colm: Öyle miydi?

Konuşmaları bu şekilde tamamlanır ve Padraic ile Colm'un çatışması başlar. Trajedilerin genellikle eski düzen ile yeni arasındaki çatışmalardan sızan çelişkileri anlattığı ifade

2 Bağımsız İrlanda Devleti tarafında çoğunluk Katolik inancını benimserken, Kuzey İrlanda'da nüfusun üçte ikisi Protestan, üçte biri Katoliktir. Örneğin, küçük kasabalarda Katolik esnafın kendi müşterileri, her tarafın kendi İrlanda tarihi yorumu, kendi kilise, okul ve gazeteleri vardır (Kearney, s. 290).

edilmişti. Filmin bu noktasında iki yakın arkadaştan biri olan Colm, eski düzeni devirmek uğruna arkadaşlığı bitirmek ister. Bu eyleminin olası sebepleri ilerde analiz edilmeye çalışılacaktır.

## Savaşın Gölgesinde Anlam Aramak

Padraic ve Siobhan, anne ve babalarının ölümünün üzerinden 8 yıl geçmiş ve gelir kaynakları olan hayvancılıkla geçinen iki kardeştir. Padraic, hayvanlarına özellikle eşeği Jenny'ye çok düşkün, fazla açık sözlü, ağzına geleni doğrudan söyleyen bir karakterken Siobhan düzenli olarak kitap okuyan, mevcut yaşamından sıkılmış, etrafındakilerin anlamsızca birbiriyle çatışmasından usanmış biridir.

Her ikisinin de karşı adadan gelen İç Savaş'ın top ve tüfek seslerine ve gelen haberlere karşı kayıtsız oldukları görülür. Çok yakınlarında yükselen dumanı görünce "Bol şans, ne için savaşıyorsunuz artık" diyen Padraic'in devam eden İç Savaş'a dair politik bir ilgisinin olmadığı anlaşılır. Padraic için savaştan daha çok gündelik yaşamının rutinlerinin sürekliliği önemlidir. En yakın arkadaşı Colm'un aniden onunla görüşmek istememesinin nedenini anlamadığı gibi İç Savaş'a da anlam veremez. Olaylar üzerine 'derin' bir yaklaşım getiremez. Kitap okuyan kardeşi Siobhan'la yaptığı aşağıdaki konuşmasından kendi hakkında da pek düşünmediği anlaşılır.

Padraic: Kitap nasıl?

Siobhan: Üzücü.

Padraic: Üzücü olmayan kitaplar oku Siobhan yoksa üzülürsün.

Siobhan: Kendini hiç yalnız hissetmiyor musun Padraic?

Padraic: Kendimi hiç ne hissetmiyor muyum?

Siobhan: Yalnız.

Padraic: Kendimi hiç yalnız hissetmiyor muyum? Millettin derdi ne?

(...)

Padraic: Yalnızmış, daha neler!

Ona göre yalnız hissedecek bir durum söz konusu değildir. Etrafındaki insanların ani gelişen yaşama ve anlamlı bir hayat yaşamaya dair bu 'tuhaf' sorgulamaları karşısında Padraic şaşkındır.

Padraic, Colm'un kendisine 1 Nisan şakası yaptığını düşünerek yine yanına gider. Colm, Padraic'le görüşmediği zamanı kendince verimli geçirmiş ve yeni bir beste yapmıştır. Colm, Pub'daki diğer arkadaşlarının da söylediği gibi hep biraz daha 'düşünür' biridir. Kendisi için kalan zamanını düşünmeye ve beste yapmaya ayırmak istediğini ve Padraic'in anlattığı<sup>3</sup> sıkıcı şeyleri dinlememeye çalıştığını söyler: "Colm: Arkamda hiçbir şey bırakmadan öleceğim. Sadece dar kafalı bir adamla yaptığım konuşmalar mı kalacak?"

Colm'un sözleri Padraic için adeta bir yıkımdır. Çünkü ona göre "insan ancak ölüyorsa güzel ve sıradan bir konuşmaya vakit ayıramaz." Kardeşi Siobhan ile birlikte Colm'un bunalımda olabileceğini düşünürler. Padraic, "eğer öyleyse hepimiz gibi içine atsin" sözüyle aslında İrlanda açıklarındaki bir adada karakterlerin çıkışsız ve umutsuz olduklarına tanık oluruz. Çok yakınlarında karakterlerin dahil olmadığı bir savaş gerçekleşirken yapacakları pek de bir şey yok gibidir.

Padraic'in her şeye rağmen Colm'la konuşma çabası sonucunda Colm, kendisiyle her konuştuğunda keman çaldığı elinin parmaklarından kesip ona vermekle tehdit eder. Gerçekten de Padraic'in her konuşma girişiminde Colm parmaklarını keser ve Padraic'le Siobhan'ın evinin kapısına fırlatır. O esnada bahçede parmakları bulup yiyen Padraic'in çok sevdiği, öyle ki Siobhan'un itiraz etmesine rağmen evin içine aldığı eşeği Jenny zehirlenerek ölür. Siobhan yolda eli kanlar içindeki Colm'u görür. Bu görüntü onun için artık son noktadır: "Bu deliliğe daha fazla dayanmam artık" diyerek ana karadaki bir kütüphaneden gelen iş teklifini kabul eder ve adadan ayrılır. Padraic, en yakın arkadaşını, kardeşini ve çok sevdiği eşeği Jenny'yi de trajik bir sonla kaybetmiştir artık.

Bunun üzerine "kibar biri" olan Padraic intikam almak isteyerek kendisi de içerdeyken Colm'un evini yakar. Yalnızca Colm'un çok sevdiği köpeğini yangından kurtararak yanına aldığı gibi Siobhan da gittiği için tüm hayvanları evin içine alır. Ertesi gün Colm'un durumuna bakmak için onun evine gider ve Colm'un bir şekilde evden kurtulduğunu görürüz. Sahildeki konuşmalarında Colm, Jenny'nin ölümüne karşılık, evi yandığı için ödeştiklerini söyler:

3 Örneğin eşeğinin dışkısında bulduklarını iki saat boyunca anlatması ki o da Padraic'e göre aslında midillisidir.

Padraic: Evden çıkmadığın için ödeşmedik.

Colm: Ana karadan birkaç gündür silah sesi gelmiyor. Savaşın sonuna geldiler herhâlde.

Padraic: Kısa süre sonra yeniden başlarlar. Bazı şeyler geçmek bilmez. Bence bu iyi bir şey.

Colm ve Padraic'in girdiği çatışma, ana karada devam eden savaşın da anlamsız olduğu benzer biçimde vurgulanıyor gibidir. Film boyunca gördüğümüz bulutlu hava ilk kez dağılmıştır. Colm bir şarkı mırıldanır. Açılış sekansında da görülen ilahi bakış açısıyla film sona erer. Poole'a göre (2013, s. 165):

Trajedilerin sonları pek çok şeyi sorgular ve bunlar arasında kimin ve neyin gerektiği gibi 'iyi' ya da 'kötü' olarak değerlendirilmesi gerektiği konusu da yer alır. (...) Trajedinin bize gösterdiği 'kötü', bireylerin hak etseler de etmeseler de yok edildiğinin gerçekçi bir değerlendirmesidir

*The Banshees of Inisherin* filmi örneğinde 'kötü' olan savaşın kendisidir. Film, dahil olmadıkları bir savaşın yıprattığı ve kaygıya sürüklediği Colm ve Padraic gibi karakterleri iyi ya da kötü olarak değil ama "kim haklı?" sorusunu sormaya götürebilir. Ancak bu sorunun cevabı da modern trajediye uygun olarak muğlak ve belirsizdir. Poole'un "trajedi bize bir kaos vizyonu sağlar" ifadesinde olduğu gibi karakterler arasında gittikçe artan gerilimin sonunda sorunlar çözüme ulaşmamıştır ama kaos oradadır. Padraic'in söylediği gibi "Bazı şeyler geçmek bilmez."

## Yaşamak: Güzel, Sıradan Bir Sohbet Uğruna

Padraic için en yakın arkadaşıyla "güzel, sıradan bir sohbet" ve kibar biri olmak yaşamak için yeterli gözükmektedir. Pub'da vakit geçirdiği diğer arkadaşları için Padraic "kalbi temiz, iyi biri"dir. Padraic, Colm'un sıkıcı bulduğu için kendisiyle konuşmayı kesmesine anlam veremediği gibi, "kalbi temiz olmanın eskiden iyi bir şey olduğunu düşünürdüm" diyerek kendini ve yaşadığı duruma şaşkınlığını ifade eder. O, Eagleton'ın da vurguladığı gibi, Antik Yunan tragedyelerinde yer alan geçmişin erdemle kuşanmış soylu krallarından biri değildir ancak bu cümlelerinden kendince erdem sahibi olduğuna inandığını anlarız (2021, s. 40).

Padraic, Colm'un kendisiyle konuşmadığı ancak müzisyen arkadaşlarıyla vakit geçirdiğini görünce Colm'un arkadaşına babasına ekmek arabası çarptığı şeklinde bir yalan söyler. Babasının ölebileceğini ve bu yüzden hızlıca evine gitmesini söylemesi Padraic'ten beklenmeyen bir davranış gibi gözükse de aslında üstüne savaşın gölgesi düşmüş, yapacak bir şeyler arayan ama bulamayan, bir çıkışı olmayan insanların yaşadığı Inisherin'de bu eylemi en yakın arkadaşıyla arasını düzeltme umudundan başka bir şey değildir. Siobhan'ın kitapları, Padraic'in hayvanları, Colm'un ise kendisinden bir iz bırakmak için bestelediği şarkıları vardır var olmasına ancak tüm bunlar, aynı döngüde yaşamaya çalışan, bir evden diğer eve, Pub'a, kiliseye, sonra yine eve yürüyüp, gidip gelen insanların, umutsuzluk ve karamsarlığını yok etmeye yetmez.

Siobhan da kendisiyle ilgili umutsuzdur. Bu "sıkıcı ve beş para etmek dertleriyle" dolu yere diğerlerinden daha çok uyumsuzdur. Ancak kendi yolunu çizmekte hepsinden daha mahir bir karakter olarak bir çıkış yolu bulur ve ana karadan gelen kütüphanede çalışma teklifiyle adadan ayrılır. Daha sonra kardeşi Padraic'e yazdığı mektupta gayet mutlu olduğunu yazar ve onu da yanına çağırır. Padraic kardeşinin teklifini hayvanlarını bırakamayacağı mazeretiyle reddeder. Böylece Padraic için kardeşi sayesinde çıkış imkânı olabilecek tek yol da kapanır. Eşek Jenny'nin evin içine girmesine itiraz eden Siobhan'a söylediği gibi Padraic de Jenny gibi alt tarafı arkadaş istiyordur. Ancak tüm arkadaşlarını, Colm, Jenny ve Siobhan'ı kaybetmek Padraic için yıkım olur.

Padraic'de trajik durum her şeyden öte sevdiklerini kaybetmesi ve yalnız kalmasıdır. Ailesi ölmüş, en yakın arkadaşı onu terketmiş, son olarak kardeşi de başka bir yere taşınmış Padraic, kendi yaşamı ve değeri üzerine düşünmeye hiç yeltenmemiş olmakla, öz bilinçsizliğiyle de trajiktir. En yakın arkadaşının 'değer'sizlik atfettiği yaşamını gözden geçirmek yerine Colm'un başlattığı şiddet ve intikam sarmalına o da dahil olmuş ve hatta cinayete teşebbüs etmiştir. Şener'in modern trajedilerde kahramanı tanımlarken söylediği gibi, her ne kadar bunun için çaba gösterse de Padraic durumunu değiştiremeyen, trajik durumunun içinde "debelenip duran" bir kahramandır (Şener, 2016, s. 115).

## **"Kaçınılmaz Olan"**

Karamsarlığını diğerlerinden daha şiddetli bir şekilde dışavuran, "zamanın müthiş bir hızla akıp gittiğini hissettiği için geri kalan zamanını düşünerek ve beste yaparak geçirmek isteyen" Colm karakteri görünürde sanatla ilgileniyordur. Arkasında bir şey bırakmadan öleceği kaygısıyla kendini beste yapmaya vermek ister.

Pub'daki tartışmalarından birinde Padraic'e kibarlığın sonsuza dek süren bir şey olmadığını ama müziğin sonsuz olduğunu söyler. Aralarındaki çatışma, Colm'un entelektüel varoluşuna, sözde derinlikli düşüncelerine pek de uygun görünmediği gibi oldukça çocuksu gözükmetedir. Varoluşunun en büyük tutkusu olduğunu iddia ettiği müzikle ilgili yetkinliği eksiktir. Kendisine, Mozart'ın 17. yüzyıl değil de 18. yüzyılda olduğunu Siobhan hatırlatır. Bu sahnede, ne Padraic'in söylediği ya da inandığı kadar 'kibar' ne de Colm'un Padraic karşısında kibirlendiği kadar 'düşünür' biri olmadığını, Siobhan'ı bu çocuksu tartışmayı bitirmek için takındığı akılcı ve serinkanlı tutumu pub'ın atmosferine dolunca anlarız.

Yine de Colm, Padraic onunla konuşmaya çalıştığı için öncesinde yapacağını beyan ettiği gibi parmağını keser ve ona göre yaşadığı bu heyecandan sonra "gayet iyidir." Aslında fiziksel olarak kendisine zarar vermesiyle bir hikâyeye sahip olacak ve belki de meşhur besteciler arasına girecektir. Bu eyleminden sonra hemen bir beste yapar ve yaptığı besteden epey memnun gibidir. Siobhan, evin bahçesine atılmış kesik parmağı yine arka plandaki savaşın sesleri eşliğinde ona götürdüğünde Colm, "mesele sıkıcı bir adamın başka bir adamı rahat bırakması" diyerek kendisine zarar vermesinin sorumlusunun Padraic olduğunu işaret eder.

Siobhan: 'Sıkıcı bir adammış!' Hepiniz sıkıcısınız. Beş para etmez dertlerinize hepiniz sıkıcısınız.

(...)

Siobhan: Bunun müziğine hiç faydası olmayacak.

Colm: Doğru. Aşama kaydediyoruz.

Siobhan: Hasta olabilirsin bence Colm.

Colm ve diğerlerinin ama en çok Colm'da vücut bulan derin umutsuzluğun nedeni ona göre 'sıkıcı' bir arkadaşlığın sonucu kayda değer bir şey üretememektir. Oysa Inisherin'de hayat herkes için adeta durmuş gibidir. Belirli ve tekrarlanan gündelik eylemler bir döngü haline gelmiştir. Colm örneğinde, Antik Yunan tragediyalarından beri anlatılan -Midas ve Silenos'un hikâyesinde de olduğu gibi- insanın en büyük trajedisinin ölümlü bir varlık olduğu fikridir (Nietzsche, 2019, s. 27).

Colm: Kaçınılmaz olanı ertelerken kendimi oyalyor olmamdan endişe duyuyorum bazen. Ya sen?

Siobhan: Hayır, duymuyorum.

Colm: Duyuyorsun.

Colm'un "kaçınılmaz olan"la kastettiği, yaşamına bir değer katmadan, yüzyıllar sonra bile anılacak bir bestesi olmadan ölmek fikri, bir çıkış arayışında olma yolunda yaşadığı karamsarlığın odak noktasıdır. Nutku'nun da söylediği gibi, günlük yaşamda pek fark edilmeyen ama bireyin kendi yaşamı bağlamında önemi varoluşsal bir yarılmaya sürükleyecek trajediler vardır (1990, s. 57). Colm, dışarda tepişen fillerin altında ezilen çimenlerden biri olarak 'değer'siz bir yaşam sürdüğünü fark etmiştir.

"Eşeginin dışkısından çıkanları iki saat boyunca anlatan" yakın arkadaşı Padraic, etrafta "kanun benim!" diyerek insanlara zorbalık yapan Colm'un yumrukladığı polis Kearney ve arada kiliseye günah çıkarmaya gittiği peder, ne arkadaşlık ne devlet ne de din Colm'un umutsuzluğunu gidermez. Colm, günah çıkarmaya gittiği pedere "kazara minyatür bir eşek öldürdüğünü ve bunun kendisini mutsuz ettiğini" söyler.

Peder: Minyatür eşekler Tanrı'nın umrunda mı sence Colm?

Colm: Korkarım değil. Korkarım bütün sorunun kaynağı da bu.

Peder: Bu kadar mı?

Colm: Daha ne olacaktı?

Peder: Birkaç şeyi atlamadın mı?

Colm: Hayır. Tamamını saydım bence.

Peder: Bir polise yumruk atmak günah değil mi sence?

Colm: Bir polise yumruk atmak günahsa pılımızı pırtımızı toplayıp evin yolunu tutalım bence.

Colm parmaklarını kestikten sonra başkalarının müziğine eşlik ederken oldukça coşkulu bir haldedir. Ancak yaşamının en büyük tutkusu olduğu anlaşılan müziğini icra edeceği, keman çalan parmaklarını kendi eliyle yok etmiştir. Steiner tragedyayı tanımlarken şöyle söyler: "Tragedya, aklın, baş dönmesinin verdiği karanlığı göze alarak bakmak zorunda olacağı, yaşamın kıyasına doğru bile bile ilerlemektir" (2011, s.125). Colm da yaşamın kıyasına doğru bile bile ilerler. Kayda değer bir iş yapmak isterken içine düştüğü umutsuzluğun ve devam eden İç Savaş'ın yarattığı muğlak durumun etkisiyle en sonunda trajik hata işleyerek tutkusunu kesip atar. Colm'u modern trajik karakter yapan trajik eylemi, Antik Yunan'daki soylu kahramanın düşüşü motifi yerine 'beceriksiz kurban' olarak mevcut durumunu değiştirmek isteyip daha da içinden çıkılmaz hale getirmesidir.

## Suya Düşen Hayaller

Karakterlerin hiçbiri arka planda sürekli sesi duyulan İrlanda İç Savaş'ının bir tarafı gibi gözükmez. Buna rağmen gündelik yaşamlarını son derece etkileyen ve onları umutsuzluğa sürükleyen başlıca etkenin yıllardır süren savaş olduğu söylenebilir. Yalnızca Polis Kearney, bir yönüyle savaşa müdahildir. Ana karada gerçekleşen 'idam işleri' için verilecek "altı şilin ve bedava yemek" karşılığında çalışmak içindir. Pub'da Colm'la konuşmasında bu dahiliyetini itiraf eder.

Polis Kearney: Hiçbir şey vermeseler de giderdim. Hep idam izlemek istemişimdir. Ya sen? Darağacı olsa daha iyi olurdu"

Colm: Kimi idam ediyorlar?

Polis Kearney: Özgür İrlandacılar, birkaç Cumhuriyet Orduluyu idam ediyor. Tam tersi miydi yoksa? Yetişemiyorum artık. Hepimiz aynı tarafta, sadece İngilizleri öldürürken daha basit değil miydi? Bence öyleydi. Daha iyiydi.

Colm: Kimin kimi idam ettiği umrunda değil mi?

Polis Kearney: Altı şilin ve bedava yemeğe umrumda değil! Seni idam etseler tınlamam. Sen de gelsene. İçler acısı bir şarkı yazarsın bununla ilgili.



Polis Kearney'in oğlu genç Dominic, hafif esrik varoluşuyla, neşeyi seven, acılı şarkılardan hoşlanmayan, savaşa karşı, diğerleri tarafından pek de umursanmayan, polis babası tarafından cinsel istismar gördüğü ima edilen ve babasından şiddet gören bir gençtir. Ayrıca başının belaya gireceğini bile bile biraz eğlence için babasının viskisini çalabilecek cesarete sahiptir. Babası durumu fark edince Dominic'e çok ciddi şiddet uygular.

Padraic ve Siobhan, Dominik'e kısıtlı bir ilgi gösterecekler de Padraic'in Colm'un müzisyen arkadaşına yaptığını öğrenince epey üzülür: "Bu duyduğum en kötü şey. En iyi kalplilerin sen olduğunu sanırdım." Babasının şiddetli istismarına, diğerlerinin görmezden gelmesine rağmen bir şekilde yaşamına devam etse de iyi kalpli olduğuna inandığı Padraic'in bu eylemi, Dominik'in umudunun kırılmasının başlangıcı olur. Siobhan'a onun gibi birine âşık olup olamayacağını sorar. Siobhan'ın şefkatle verdiği olumsuz yanıtına karşılık "Tabii. Ben de öyle düşünmüştüm. Bir hayal daha suya düştü" diyerek ayrılır. Filmin başlarında ne işe yaradığını sorguladığı kancalı sopaya takılı şekilde gölde ölü bedeni bulunur. Film boyunca insanların ölüm alameti olarak gördüğü için karşılaşmaktan korktuğu Mrs. McCormick'in Inisherin'de olacak iki ölümü önceden haber verdiği gibi eşek Jenny'den sonra Dominik de hayatını kaybeder.

Kancalı sopa, filmin aynı zamanda senaristi de olan McDonagh'ın seyirciye önceden haber verdiği, bir tür 'ölüm alameti' gibidir. Onun, bu önceden ima edilmiş ölümü, Antik tragedya kahramanlarında olduğu gibi bir 'zorunluluk' gereği 'kaderinden kaçamayan' bir karakter olduğunu düşündürse de ortada kendisinin bile bile işlediği bir 'trajik suç' söz konusu değildir.

Dominik, filmde yer alan diğer karakterlere göre belki de en trajik duruma sahip olan karakterdir. Her şeyden önce o kasaba halkı tarafından 'köyün delisi' muamelesi gören oysa yalnızca hassas bir yapıya sahip biraz da esrik bir gençtir. Babası tarafından cinsel olarak istismar edildiği örtük bir şekilde ima edilen Dominik bu konuda bir eylemde bulunmaz ya da bulunamaz. Onun durumunda bir genci aile içi istismardan korumakla görevli herhangi bir otoritenin varlığını görmeyiz. Çünkü bu düzende otoriteyi temsil ettiğini varsayabileceğimiz tek kişi babası Polis Kearney'dir. O da Dominik'in gördüğü istismar ve şiddetin doğrudan failidir. Dominik'in 'son hayali' olan ve kendinden yaşça büyük ve imkânsız aşkı Siobhan'la yaptığı konuşmadan sonra ölü bedeninin bulunması intihar ettiğini düşündürmektedir.

Schopenhauer trajedi tanımını şöyle yapar: “İnsanın dile gelmez acısı, sefaleti, kötücül etkusu, salt rastlantının zorbaca hüküm sürmesi, adil ile masumun değişmez biçimde günaha girmesi sunulur (2009, s. 138-139). Burada trajedinin anlamını, varoluşun, yaşamın doğasının tanımlanması olduğunu söyleyen Raymond Williams da bu tanıma atıfla “trajik kahramanın anlamı sadece yaşamdan değil aynı zamanda yaşama iradesinden de vazgeçmiş olmasıdır” der (2018, s. 69). Dominik’in durumunda da mevcut trajik çıkışsızlığının üstüne kapanmasıyla, dile getiremediği acısı, mücadele edemediği, ayak duramadığı yaşama iradesinden vazgeçmişliği söz konusudur.

## Sonuç

Trajik sanat Antik Yunan’da sahnelendiği çağlardan itibaren genellikle trajik olayın yaşandığı düzen ve sözü edilen düzenin çelişki ve çatışmalarını ortaya çıkaran bir anlatı formu olarak hem toplumsal hem de bireysel anlamda bir insanlık durumu ortaya koyar. Her tarihsel dönemin kendi trajedi formu ve trajik durumları olduğu gibi modern trajediler de kendi anlatısını içinden çıktığı toplum yapısına göre şekillendirmiştir. Modern trajedilerde soylu ve erdemli bir kahramanın haddini aşarak tanrıların gazabına uğraması yerine sıradan insanların trajik durumları anlatılır.

Martin McDonagh’ın 2022 yapımı senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği *The Banshees of Inisherin* filminde yer alan trajik durumlar incelendiğinde karakterlerin mevcut durumlarına hapsolmuşlukları nedeniyle derin bir umutsuzluk yaşadıkları görülmüştür. Antik Yunan tragedyasından farklı olarak bu filmdeki karakterler soylu kahramanlar yerine bir kasabada yaşayan sıradan insanlardır. Filmde yer alan karakterler, mevcut düzenin ‘beceriksiz kurbanları’ olarak içinde buldukları durumu değiştiremeyen trajik kahramanlardır. Savaşla beraber gelen umutsuzluğun yanı sıra devlet, toplum ve dini otoritenin baskısı yaşamlarında kişisel bir tercih yapamamaya, bir çıkış yolu bulamamaya sevk eder.

Filmin adını Kelt mitolojisinde ölüm alameti olarak anılan ‘banshee’lerden alması dikkate değerdir. Inisherin’de ölümler olduğu veya olabileceği filmin adıyla işaret edilmiştir. En başta, film boyunca Inisherin’in çok yakınlarından gelen top ve tüfek sesleriyle de sürekli fark ettirilen İç Savaş’ın, olacak ve halihazırda olmuş sayısız ölümün habercisi olduğunu söylenebilir. Savaşın gölgesinde yaşayan kasaba halkının belirli bir gündelik döngü içinde sıkılıp kalmışlığı ve trajik çıkışsızlığı Colm, Padraic ve Dominik karakterleri üzerinden anlaşılabilir.

Karakterler belirli bir gündelik işler rutinine sıkışıp kaldığı gibi bu sıkışmışlıktan kaynaklı olduğu düşünülen bir şiddet sarmalına girmiştir. Filmin en başından itibaren üst açıyla görülen kasaba merkezindeki Meryem Ana heykeli ve neredeyse her planda dinî sembol olarak görülen haç düşünüldüğünde burada peder karakteri nezdinde kilisenin tutumuna yönelik eleştirel bir tavır olduğu söylenebilir. Yine devleti temsil ettiğini varsayabileceğimiz tek yetkili olarak Polis Kearney'nin de benzer bir umursamaz tutumla aynı şiddet sarmalının içinde kasaba halkına ve kendi oğluna gerçekleştirdiği şiddet ve istismar nedeniyle mevcut düzenin parçası olduğu görülebilir. Geleneksel tragedyada tanrıların düzenine karşı 'kibir' suçunu işleyerek felakete sürüklenen trajik kahramanın aksine, bu filmde yer alan karakterlerin yaşadığı trajik durum savaşın gölgesindeki Inisherin'de devlet ve din görevlilerin de içinde yer aldığı şiddet ve istismar döngüsünden çıkamamalarıdır.

Inisherin'deki mevcut çarpık düzenden iş başvurusunun kabul edilmesiyle ana karaya taşınarak çıkış yapabilen tek karakter Siobhan'dır. Kitap okuyan, sağ duyulu, öz-farkındalığı olan biri olarak Siobhan kendisi için iyi olabilecek bir çıkış yolu bulabilirken kardeşi Padraic için bu geçerli değildir. Padraic, Siobhan'ın aksine en yakın arkadaşı Colm ile her gün gittikleri pub'da 'güzel, sıradan bir sohbet' etmekle ve hayvanları ile yaşamından memnundur. Ne kardeşinin 'sıkıcı' yaşamından usandığının ve kendini yalnız hissettiğinin farkındadır ne de en yakın arkadaşı Colm'un arkasında bir şey bırakmadan öleceği kaygısının onu soktuğu derin umutsuzluğun farkındadır. Colm'un bu sebeple onunla görüşmek istemediği andan itibaren Padraic arka arkaya trajik hatalar yaparak en sonunda Colm'u eviyle birlikte yakmak isteyeceği anlamsız bir şiddetin tarafı olur. Benzer anlamsız şiddetin diğer tarafı olan Colm ise, derin umutsuzluğunun yarattığı kontrolsüz öfkeyi yönlendirecek gerçek faili fark edemeyip çözümü en büyük tutkusu olan müzik yaptığı kemanını çaldığı parmaklarını keserek kendi bedenine zarar verir.

Ancak söz konusu karakterler kendilerinden eksilen parçalara, ölen hayvanlarına, terk edilmiş ve yalnızlıklarına rağmen filmin sonunda Padraic'in ima ettiği gibi bitmeyecek bir şiddet sarmalının içinde yaşamlarına devam ederler. Yalnızca Dominik karakteri, tutunacak hiçbir şey bulamamanın umutsuzluğuyla, tüm hayallerinin suya düştüğünü söyleyerek trajik bir şekilde yaşamına son verir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Arcı, O. (2009). *Muğlaklık ve tragedya* (Tez No. 262613) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Aristoteles. (2020). *Poetika – Şiir sanatı üzerine* (A. Çokona & Ö. Aygün, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Black, J. (2017). *Kısa Avrupa tarihi*. (E. Duru, Çev.). Say Yayınları.
- Burckhardt, J. (2020). *Yunan kültürü tarihi* (N. Nirven, Çev.). Pinhan Yayınları.
- Büte, E. B. (2023, 12 Mart). The Banshees of Inisherin: Yüzeydeki çatlaklar, arasından sızanlar [Web log post]. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/the-banshees-of-inisherin>
- Çıvgın, A. G., & Öztürk, Ü. (2022). Sanatçının yaratımından açılan farklı sahneler: Aristoteles'ten Platon'a "tragedya" ekseninde bir geri dönüş. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1(1), 14-32. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/69763/1111752>
- Eagleton, T. (2021). *Trajedî* (C. Alpan, Çev.). Tellekt Yayınları.
- Erdoğan, E., & Uyan-Semerci, P. (2023). *Toplumsal araştırma yöntemleri için bir rehber: Gereklilikler, sınırlılıklar ve incelikler*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fry, S. (2023). *Mitos- Yunan mitleri I* (C. Başaçek, Çev.). Alfa Yayınları.
- Kearney, H. (2015). *Britanya adaları tarihi* (Ö. U. Hoşafçı, Çev.). İnkılap Yayınları.
- McDonagh, M. (Yönetmen). (2022). *The Banshees of Inisherin* [Film]. Blueprint Pictures, Film4 Productions, TSG Entertainment.
- Nietzsche, F. (2019). *Tragedyanın doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram sanatı (Tiyatroya Giriş)*. Kabalıcı Yayınevi.
- Öyken, E. (2008, Bahar). Marysas'la ilgisi var mı? *Cogito*, 54, 189-203.
- Poole, A. (2013). *Trajedî* (H. Gür, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve tasarım olarak dünya* (L. Özşar, Çev.). Biblos Kitapevi.
- Steiner, G. (2011). *Tragedyanın ölümü* (B. İ. Dinçel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2016). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. Dost Kitabevi Yayınları.
- TIFF Originals. (2022, 13 Eylül). The Banshees of Inisherin Q&A with Martin McDonagh | TIFF [Video]. YouTube. [https://youtu.be/j5\\_Otzip-u1E](https://youtu.be/j5_Otzip-u1E)
- Williams, T. (2018). *Modern trajedi* (B. Özkul, Çev.). İletişim Yayınları.

# Norm Ötesine Metinlerarası İlmek Atmak: Velvet Goldmine'da Gerçeklik-Kurgu Dikotomisinin Altüst Edilişi ve Alternatif Zaman-Mekân Olanakları

## *An Intertextual Seam Beyond the Norm: Subversion of the Reality-Fiction Dichotomy and Alternative Time-Space Possibilities in Velvet Goldmine*

Eda YETİM<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi  
İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve  
Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.Y. 0000-0002-1930-3031

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Eda YETİM,  
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo  
Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul,  
Türkiye

**E-posta/E-mail:** edatropos@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 29.03.2024

**Kabul tarihi/Accepted:** 01.06.2024

**Atıf/Citation:** Yetim, E. (2024). Norm  
ötesine metinlerarası ilmek atmak: Velvet  
Goldmine'da gerçeklik-kurgu dikotomisinin  
altüst edilişi ve alternatif zaman-mekân  
olanakları. *Filmvisio*, 3, 71-106.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0004>

### Öz

Bu çalışma, Todd Haynes'in *Velvet Goldmine* (1998) isimli filminin beden, zaman ve mekâna tektipleştirici herhangi bir kimlik atamasını imkânsızlaştırarak AIDS'i ve eşcinsellik tarihini yeniden okumayı nasıl mümkün kıldığını araştırmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma filmin kurgusal gerçekliğinin Oscar Wilde'in 1854'teki doğumundan günümüze kadar geçen tarihsel süreçle kurduğu metinlerarası bağlantılara odaklanmaktadır. Altkültürel queer edebiyat ve sinema tarihinin öne çıkan bazı kurgusal karakterleri ile 1970'lerin gerçek hayat düzlemindeki glam-rock müzik sahnesinden bazı öncü isimler arasındaki metinlerarası bağlantılar da çalışmaya dahil edilmiştir. *Velvet Goldmine*, beden, zaman ve mekân üzerindeki sabit kimlik kategorilerini aşındırarak gerçek hayat düzlemindeki kişilerle edebiyat ve sinemadaki kurgusal karakterler arasında geçişliliğe olanak vermekte, böylece de kimlik ve kategorilerin tektipleştirilmesini imkânsız hale getirmektedir. Bu bağlamda çalışma, filmin meşrû ve resmî tarih içinde bazı çapraz ağlar kurabilen ve bunu yaparken de bu tarihsel gerçeklik içindeki tektipleştirici doğrusalığı altüst edebilen beden, zamansallık ve mekânsallığa ilişkin çeşitli ve kapsayıcı bir aradalıkları önceliklendiren yeni alternatif anlatılara alan açtığını ileri sürmektedir. **Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, queer kuram, queer sinema, altkültür, glam-rock

### Abstract

This study examines how Todd Haynes's *Velvet Goldmine* (1998) allows for a re-reading of the history of AIDS and homosexuality by excluding bodies, temporalities, and spatialities from being assigned to any fixed identity. This study focuses on the relationship between fictional reality and the film's intertextual links with the historical period from Oscar Wilde's birth in 1854 to the present day. The intertextual links between some pioneering figures from the real-life 1970s glam-rock music scene and some fictional characters from the prominent subcultural queer literary and film history are also included in the study. *Velvet Goldmine* achieves inevitable transitions between real-life characters and

other fictional characters by undermining the stabilised categories and the constructed monolithic identities imposed on bodies, temporalities and spatialities, thereby making the monolithic identities and categories impossible to maintain their stances. In this respect, the study argues that the film makes space for new alternative narratives of the body, temporality, and spatiality that can establish

transversal networks in the legitimate and official history; and in doing so, these narratives can undermine the linearity of the monolithic historical reality in favour of more diverse and morally inclusive assemblages and multiple potentials.

**Keywords:** Intertextuality, queer theory, queer cinema, subculture, glam-rock

## Extended Abstract

This study focuses on Todd Haynes's film *Velvet Goldmine* (1998), which establishes intertextual connections between fictional characters and real historical figures, as well as between fictional and real time-space. This study reveals the boundaries created in the ontological field by legitimate categories of identity based on various queer experiences and aims to explore, through the path opened up by the film's narrative, the possibilities of re-reading the official history of real life, which is accepted as reality, by disrupting its stability through a wide variety of methods such as pastiche and bricolage.

In this respect, this study introduces some questions into current discussions. When fictional characters, cinematic time and space, are intertwined with real people, time and space, is erasing the boundaries between reality and fiction effective enough to imagine different ways of doing/perceiving things in our everyday lives, and thus to minimise the violence of ongoing practices against less privileged groups, given that they are always subjected to some degree of violence in legitimate historical narratives? Is this popular erasure of boundaries in any way related to consumer culture? Is it possible to reread the body, temporality, and spatiality with the emergence of new processes of meaning and the disruption of processes of identity acquisition to propose an alternative reading of history? Can it be said that cinema, as an art, has the power to transform existing social arrangements by offering different visions of life?

The significance of this study, unlike previous studies on the same topic, is twofold. First, it argues that the film, as an artistic expression, can provide space for discussions about expanding the boundaries of ontological fields that provide legitimate expression for less privileged social groups by creating an opportunity to reread history with different and multiple temporalities and spatialities, thus overturning the boundaries of monolithic fixed categories. Secondly, it underlines that the erasure of all boundaries can easily be abused in the consumerist capitalist culture of our increasingly globalised world. The

need for a rapid and abundant production of meanings in this context can also lead to an equally rapid consumption of these meanings, robbing concepts of potentially emancipatory meanings and reducing them to a mere stagnant box. Therefore, in the process of seeking a solution to the violence suffered by less privileged social groups, it can, on the contrary, find itself as the main cause of this violence.

In this regard, the study first includes the history of queer cinema and the changes it has undergone until today, and then focuses on the film's unique narrative language by touching on the places where the narratives of Todd Haynes's cinema intersect with the history of queer cinema. The part of the study that is an intertextual analysis of *Velvet Goldmine* is framed and examined by the quote "Time, places, people, ... they're all speeding up," which the character Mandy Slade says to the film's main character, Brian Slade, on the night of their wedding, in reference to the acceleration of time, places, and people in our everyday lives. The study does so to underline that some 'strange' people are chosen to cope with the 'evolutionary paranoia' of the age 'through their art', and emphasises that these people use their art to cope with such speed. The reason why the narrative of the film is expressed as queer is that when talking about a specific temporality in the film, it is not possible to talk about a single and clear time, and this also applies to people and places, so that it becomes increasingly difficult to fix, homogenise, and clarify any time, person, or place. Such a narrative, in which identities cannot find a certain fixed place for themselves, is queer. The discussion on queer theory and queer temporalities and spatialities beyond the normative time-space that this theory allows to emerge is also included in the second part of the study, to the extent that it interacts with the cinema of Todd Haynes.

This study uses an intertextual approach to analysis. In her work titled *Revolution in Poetic Language*, Kristeva (1985) examines the power of language to position and establish ontological domains, noting that existing social arrangements are established and maintained through language. She also emphasises that the stability of social arrangements can be overturned by the discovery of the destructive possibilities contained in language. Hebdige (2004) stresses that when the same signs are placed in a different whole from their current position or in different positions within the same whole, the relationship between the object and the meaning also changes. Kristeva makes such a shift possible with the concept of intertextuality, which she developed in the mid-1960s on the basis of the highly edifying ideas of Ferdinand de Saussure and Mikhail Bakhtin.

## Giriş

'Queer'in hegemonyanın sunduğu her türlü tanıma muhalif oluşunun ama her zaman yeniden tanımlanmaya da müsait oluşunun yansımalarına Todd Haynes'in sinemasında da karşılaşılmaktadır, öyle ki kendisinin en olumlu filmi olarak ifade ettiği *Velvet Goldmine* (Leyla, 2012), Hebdige'in (2004) 1970'lerde İngiltere'de baskın kültüre karşı göçmenler ve beyaz işçi sınıfının sesi olan daha çok proleter, şoven, bağınaz, lümpen dazlaklar ile altkültür tarzlarının bir karışımı olarak ortaya çıktığını belirttiği glam-rock altkültürünü işlemektedir.<sup>1</sup> Hem glam-rock altkültürü, hem de onun 1970'lerdeki temsilcilerinden David Bowie'nin yarattığı çeşitli sahne personaları açık ve net bir siyasal duruş sergilemektense, izleyicisinin yaşamını düzenlerken kullandığı kategorilere sızmakta ve buradaki sabitlikleri altüst etmektedir. Buna ek olarak, dönemin karmaşık ve çelişkili dokusunu ortaya çıkaran Birleşik Krallık'ta Margaret Thatcher'ın ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Ronald Reagan'ın sırasıyla başbakanlık ve devlet başkanlığı görevlerini üstlenmeleri ile 1970'lerin ikinci yarısından sonra hâlihazırda değişmekte olan bir havanın varlığından bahsetmek mümkündür. Bu otoriter konumlar on yılın ilk yarısında yaşanan otoriter rejim karşıtlığının, özgürleşmelerin ve isyankârlığın sağlayabileceği olasılıkların önüne set çekmekte ve gelenekselleşmiş değerler ağır basmaktadır (Leyla, 2012). Öte yandan, henüz 1980'lerin karanlık atmosferine girilmeden önce 1967'de İngiltere'de parlamento eşcinselliği yasadışı kılan Viktoryan yasayı feshetmiş, ardından da 1968'de öğrenci protestolarının ve 1969'da New York'ta Stonewall Inn Direnişi'nin başlamasıyla şekillenen özgürlükçü hava dönemin gençliğinin katı kuralları ve değerleri sorgulamasına ortam hazırlamıştır (Bullock, 2002).

Glam-rock sahnesinin altın çağını yaşadığı dönemde başarılı sahne personasını bu altkültür ile özdeşleştiren *Velvet Goldmine*'nin (1998) ana karakteri Brian Slade glam-rock çağı bitince hiç düşünmeden Maxwell Demon personasını öldürerek hem David Bowie'nin 1973'te emekliye ayırdığı Ziggy Stardust personasıyla metinlerarası ilişkiler geliştirmekte, kurgu ve gerçeklik arasındaki ayrımları sarsmakta, hem de kimliksizliği, tercüme edilemez olmayı, her an yeniden tanımlanabilir olmayı mümkün kılmaktadır, aynı zamanda da dönemin karmaşık ve çelişkili dokusunu bu iki sahne personası arasındaki hızlı geçişle yeniden ortaya koymaktadır (Charlesworth, 2018).

1 İngilizcede garip, tuhaf, acayip, aşâğılık, iğrenç, yamuk, anormal, normative alanının dışında bulunan gibi anlamlara gelen [argoda "ibne" anlamına da gelir] *queer*, esasında İngilizceye de Almancada çapraz (kesen), enine, transversal gibi anlamlara gelen *quer*'den geçmiştir. Son yüz yıl içinde geçirdiği anlam dönüşümleri kelimenin dinamik yaşam yolculuğunun kurama da ilham olduğunu düşündürmektedir.



Glam-rock'ın altın çağı olan 1970'lerin başını ve sonunu özetleyen 1970 ve 1980 arasındaki olayların açmazları Haynes'in kurduğu metinlerarası ilişkilerle daha da genişletilmekte ve Haynes 1850'lerle 1990'ları da içerisine alan bir zaman diliminde Dublin'den İngiltere'ye ve oradan da New York'a toplumsal gelişmeleri takip ederek özellikle cinsel yönelimler ve cinsiyet kategorileri sebebiyle ötekileştirilenlerin birbirleriyle kurduğu zaman ve mekân tanımayan kuşaklararası ilişkileri ön plana çıkarmasıyla patolojikleştirilerek olumsuzlanan AIDS'in resmî tarihine farklı alternatif bir tarih okuması fırsatı yaratmaktadır. Filmin anlatısındaki metinlerarasılık doğrusal zamansallığı bozarak ve mekânların sınırlarını kayganlaştırarak farklı ve çeşitli zaman ve mekân alternatiflerinin varlığına dikkat çekmektedir (Darby, 2013). Todd Haynes'in filmografisi içinde hem doğallaştırılmış bilgilerin oluşturduğu kategorileri reddeden, bunu yaparken geçmiş, şimdi ve geleceği birbirinin içine geçirerek zamansallığın heteronormativiteye hizmet eden ilerlemeciliğini ve doğrusallığını bozan, hem de her an yeniden tanımlanabilmenin pozitif yanlarını görürken negatif taraflarını açığa çıkarmaktan da çekinmeyen, cinsiyet ve cinsel kimlik ekseninde marjinalleştirilmiş azınlıkları odağına alarak olumlu bir bakış sunabilen *Velvet Goldmine* filmi bu çalışmanın sınırlılıkları kapsamında uygun görülmüştür.

Çalışmanın amacı Todd Haynes'in *Velvet Goldmine* isimli filminde çeşitli queer deneyimlerin zorluklarını anlayarak bu deneyimlerin zorluklarını oluşturan kategorilerin bedenlerin meşrû ifadelerini sağlayan ontolojik alanın sınırlarının filmin anlatısında biçim öykünmesi (pastiş), ironi, parodi, metinlerarasılık, brikolaj gibi çok çeşitli yöntemler kullanılarak istikrarlılığının bozulması ile gerçek hayatın gerçeklik olarak kabul edilmiş kurgusal tarihini yeniden okumakta ne gibi potansiyelleri açığa çıkarabileceğini incelemektir. Filmin anlatısının kişileri, zamanları ve mekânları gerçek kişiler, zamanlar ve mekânlar ile iç içe geçtiğinde gerçeklik ve kurgusallık arasındaki sınırların belirsizleşmesi daha az ayrıcalıklı toplumsal gruplar üzerinde süregelen pratiklerin şiddetini mümkün olan en az seviyeye indirgeme adına başka yapma/algılama biçimlerini tahayyül etmede etkili midir? Filmin ana karakterinde olduğu gibi kimlik kazanma süreçlerinin aksatılması ile bedenler, zamanlar ve mekânlar üzerindeki düzenlemelerin tamamen ortadan kalkmasının tehlikeleri var mıdır? Varsa da bunların neoliberalizmin tüketim odaklı kültürüyle ilişkisi nedir? Meşrû özne olarak söz kazanmak için hem bir arada bulunabilme, hem de kimlikleri sabitleştirmeme mümkün müdür? Yeni anlamlandırma süreçlerinin ortaya çıkması ve kimlik kazanma süreçlerinin aksatılması ile bedenleri, zamanları ve mekânları yeniden okumak ve bu doğrultuda onlara ait alternatif bir tarih okuması önerebilmek mümkün müdür? Sanat olarak sinemanın yaşama dair farklı tahayyüller sunabilmesiyle mevcut düzenlemeleri dönüştürücü bir gücü bulunduğu söylenebilir midir?

*Velvet Goldmine* üzerine daha önce de detaylı ve değerli çalışmalar yapılmıştır. Sabit kategorilendirmelerden dışlanmış ve bu olumsuzlanma/imkânsızlaştırılma deneyiminden dolayı duyulan utanç duygusunun üstlenilmesiyle utancın dönüştürücü bir performans olarak yeniden düşünülmesi sonucunda olumsuzlanan duyguların ve pratiklerin direniş ve mücadele için çeşitli potansiyeller barındırdığını vurgulayan çalışmanın yanı sıra (Bennett, 2010); 19. yüzyılın sonunda filmin anlatısının odak noktasında bulunsa da varlığını örtük olarak sürdüren Oscar Wilde'ın hukuki duruşmaları sırasında cinsel yönelimlerinden dolayı dışlamaya karşı gösterdiği direniş glam-rock sahnesi ile ilişkilendirilerek yeniden okumanın, olumsuzlanan konuları üstlenme ve kuşaklararası bir karşı güç oluşturabilme potansiyeli taşıdığını vurgulayan çalışmalar yapılmıştır (Dickinson, 2005; Marcovitch, 2017). Benzer şekilde David Bowie'nin Ziggy Stardust ve The Thin White Duke sahne personalarını kolayca ortadan kaldırdığına dikkat çeken, personalarının ardındaki Bowie'nin kendisinin hem sahnede hem hayranlarının zihninde eksik olmasının fantazi ve hayal dünyasını harekete geçirerek anlam yaratma süreçlerini hızlandırdığını, dolayısıyla anlamların da bu yokluktan beslenerek hayranların zihinlerindeki anılar, hayaller ve kolektif tarihin anlatılarıyla oluştuğunu vurgulayan, anlamların kurgusalığını açığa çıkaran çalışmalar mevcuttur (D'Cruz, 2015; Flannery, 2017). Anılan çalışmalardan farklı olarak bu çalışmanın önemini ortaya çıkaracak olan ise tektipleştirici sabit kategorilerin sınırlarının altüst edilmesiyle zamansallık ve mekânsallıkların çeşitliliğinin artırılışının farklılıklara karşı içinde daha az şiddet barındıran yeni bir tarih okumasına fırsat verebileceğini, böylece farklılıkların çokluklar olarak yana yana bulunabileceklerini ve meşrû ifade sağlayan ontolojik alanların sınırlarının genişletilmesiyle direniş alanlarının yaratılabileceğini savunması ve bu tahayyülü *Velvet Goldmine*'in hikâye anlatısının açtığı olanaklar doğrultusunda somutlaştırması, örneklendirmesidir. Bunun yanı sıra çalışma, her geçen gün daha da küreselleşmekte olan günümüz kapitalist tüketim kültüründe sınırların kolayca ortadan kaldırılışının çok sayıda ve hızlı anlam üretimine ve tüketimine yol açabileceğine, bu durumun da kavramların potansiyel olarak özgürleştirici olabilecek anlamlarının içinin boşaltılmasıyla sonuçlanabileceğine değinmektedir. Dolayısıyla daha az ayrıcalıklı toplumsal grupların maruz kaldığı şiddete çözüm bulmak amacıyla çıkılan bu yolda, tam tersine bu şiddetin asıl sebebine dönüşme tehlikesinin bulunduğuna dikkat çekilmektedir.

Bu doğrultuda çalışmada ilk olarak queer sinemasının tarihine, günümüze kadar geçirdiği değişimlere yer verilmekte, ardından da Todd Haynes sinemasının anlatılarının queer sinemasının tarihiyle kesiştiği yerlere değinilmektedir. Çalışmanın *Velvet Goldmine*'in metinlerarası yaklaşımla gerçekleştirilen analizini oluşturan kısmı ise, Mandy Slade

karacterinin filmin ana karakteri Brian Slade ile evlendikleri gece ona hızlanan zaman, mekânlar ve insanlar ile ilgili olarak söylediği “Zaman, mekânlar, insanlar... hepsi hızlanıyor” alıntısı üzerinden biçimlendirilerek incelenmektedir. Nitekim burada gerçek hayattan Angie Bowie’nin ve bir başka film anlatısından, Orson Welles’in *Citizen Kane*’inden (1941) Susan Alexander Kane karakterinin biçim öykünmesi (pastiş) tekniği ile birleştirilmesi aracılığıyla hem her ikisinin hem de hiçbirinin oluşturduğu Mandy karakteri, Brian’ın glam-rock çağında başarılı sahne personalalarının ve kariyerinin altın çağının yaratıcısı olan kişi olarak çağın tüm bu hızı içindeki evrimsel paranoya ile baş edebilmek için bazı kişilerin seçildiğini söylemekte ve bu kişilerin de böylesi bir hızla baş edebilmek için sanatlarını kullandıklarını vurgulamaktadır. Filmin anlatısının queer olarak ifade edilmesinin sebebi ise belirli bir zamandan bahsederken tek ve net bir zamandan bahsedilememesi ve aynı şekilde bu durumun insanlar ve mekânlar için de geçerli olmasıdır. Dolayısıyla herhangi bir zamanı, insanı veya mekânı sabitlemek, tektipleştirmek, netleştirmek gittikçe zorlaşmaktadır. Kimlik örüntülerinin kendilerine yer bulamadığı böylesi bir anlatının queer olduğunu söylemek mümkündür. Queer kuram ve bu kuramın olanak verdiği normatif zaman-mekânın ötesinde yer alan alternatif zamansallıklara ve mekânsallıklara da çalışmanın ikinci bölümü olan Todd Haynes sinemasıyla etkileştiği ölçüde yer verilmektedir.

Çalışmanın analizinde ilk olarak gerçek hayattan çeşitli kişilerin ve başka filmlerin anlatılarından çeşitli kurgusal karakterlerin biçim öykünmesi tekniği ile film anlatısına dahil edilerek bedenler üzerindeki düzenlemeleri ve kimlik kategorilerini nasıl queer’leştirdiği tartışılmakta ve bu tekniğin Todd Haynes’in bir diğer filmi *I’m Not There* (2007) ile nasıl sürdürüldüğü, hangi anlamları bozarak yeniden ürettiği incelenmektedir. Öyle ki filmin ana karakteri Brian Slade’in başta David Bowie olmak üzere, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve müzik grubu The Slade’in kesiştiği bölgede bulunması gibi, David Bowie’nin sahne personaları olan Ziggy Stardust ve The Thin White Duke ise Brian Slade’in Maxwell Demon ve Tommy Stone sahne personalarıyla kesişmektedir. Curt Wild karakteri de Oscar Wilde, Iggy Pop, Lou Reed, Kurt Cobain; Mandy Slade karakteri ise Angie Bowie ve *Citizen Kane*’den Susan Alexander Kane’le; Arthur Stuart karakteri Arthur Rimbaud ve *Citizen Kane*’deki gazeteci Jerry Thompson; Jack Fairy karakteri ise Jack Smith, Marc Bolan ve Jean Genet’nin *Notre Dame des Fleurs* (*Çiçeklerin Meryem Anası*) isimli romanındaki ‘drag queen’ Divine’la kesişme bölgesinde konumlandırılmaktadır. İlk bölümde bu kişiler ve karakterler arasındaki kesişimselliğin nasıl gerçekleştirildiği incelenmektedir. Analizin ikinci kısmında ise zümrüt bir broşun filmin anlatısı içinde sembolik bir anlam üstlenmesinin yanı sıra yeşil renginin kullanımı

ile sırasıyla 1854, 1862, 1955, 1970, 1972, 1973 ve 1984 yılları arasında hem filmin anlatısının zamansallığını nasıl bozduğunu, hem de Oscar Wilde'in doğum yılı olan 1854 ile George Orwell'in 1984 isimli romanı ile metinlerarasılık kurulması bağlamında gerçeklik ve kurgu arasında bulunan zamansal ayrımları nasıl altüst ettiği tartışılmaktadır. Tüm bu zamanlar içinde süregelen zümrüt broş karakterler arasında kuşaklararası bağ kurucu olarak yeteneği, direniş gücünü ve başarıyı getiren bir simge olarak incelenmekte, Arthur Stuart'ın basın kartı da hayranlar arasında utancı dönüştürerek güçlendiren benzer kuşaklararası bağların kurucusu olarak kodlanan sembolik anlamıyla tartışılmaktadır. Yeşil renginin özellikle dışlanmış, yanlışlanmış karakterler ve pratikler söz konusu olduğunda kullanılışının Haynes'in diğer filmleri *Safe* (1995) ve *Far From Heaven* (2002) ile birlikte okunduğunda renk kullanımı ile eşcinsellik ve AIDS kriziyle bağlantılı ortaklıklar kurulabileceği, bu bağlamda yönetmenin alternatif bir AIDS tarihi okuması sunabileceği öne sürülmektedir. Son olarak da filmin analizinin üçüncü bölümünde farklı mekânlarda bulunan film karakterlerinin, gerçek veya başka bir metinden kurgusal kişi ve olaylar arasındaki sınırların altüst edilişyle, öngörülemeyen bir aradalıklar oluşturabileceği, bunun da tüketim kültürüyle bağlantılı anlatılar ürettiği önerilmektedir: Oscar Wilde'in doğum yeri olan Dublin'den, 1970'lerin glam-rock çağının parlak zamanlarını yaşadığı Londra'ya, Manchester'daki taşra yaşamına, ardından da George Orwell'in 1984 isimli eserinde olduğu gibi distopik bir geleceği yansıtan New York'a doğru bir yolculuğa çıkılmakta ve bu mekânların öngörülemez şekilde birbirine bağlanmasıyla farklı bir aradalıkların meydana gelişinin yeniden okunan eşcinsel tarihindeki tüketim kültürünün sembollerinin de deşifre edilebileceği başka eleştirel anlamlandırma süreçlerine olanak sağlayabileceği tartışılmaktadır.

Bu çalışmada metinlerarası analiz yaklaşımı kullanılmaktadır. Julia Kristeva (1985) *Revolution in Poetic Language* isimli eserinde mevcut toplumsal düzenlemelerin dil aracılığıyla kurulduğunu ve sürdürüldüğünü belirtmektedir. Ancak dilin içinde barındırdığı yıkıcı olasılıkların keşfiyle de toplumsal düzenlemelerin sabitliğinin altüst edilebileceğini vurgulamaktadır. Aynı işaretler bütününde mevcut konumundan farklı bir bütüne veya aynı bütün içinde farklı konumlara yerleştirildiğinde nesne ile anlam arasındaki ilişki değişime uğramaktadır (Hebdige, 2004). Kristeva da 1960'ların ortalarında Ferdinand de Saussure ve Mikhail Bakhtin'in düşüncelerinden yararlanarak geliştirdiği metinlerarasılık kavramıyla böylesi bir değişimi mümkün kılmaktadır.

## Eşcinsel Sinemasının Queer Dönüşümü

1990'ların başında New York'ta ağırlıklı olmak üzere Toronto, Amsterdam, Park City'de düzenlenen film festivallerinde de kendisine yer açmış ve henüz yeni yeni şekillenmekte olan Yeni Queer Sineması ortaya çıktığı ilk zamanlarda izleyicisini tatmin etmeye odaklı ve onların zevkleri doğrultusunda eğilip bükülmeye müsait olmasıyla esasında ana akım film izleyicisinin beklentilerini kendi içinde örtük de olsa barındırmaktadır: Festival katılımcıları, festivallerin ortaklık yaratan tekbiçimciliğini muhafaza etmeyi, "normal" sınırları içinde kalan ana akım Hollywood filmleri izleyicileri gibi canlı, neşeli, sıradan, ticari, kabul edilebilir, havalı, arzulanabilir hissetmeyi arzulamaktaydılar (Rich, 2013). Daha çok toplumsal düzenin mevcut kategorilerine uyum sağlama ile ilgili olan filmlerin olay örgüsü içinde yalnızca kendi arzularını okuyabilecekleri bir sinema anlayışı sürdürülmekteydi. Ancak izleyicilerin filmlerle etkileşimleri sonucu oluşturulmuş eşcinsel sinema yine de dönemin 'avant-garde' sinemasını oluşturmaktadır, çünkü ana akım film anlatılarının dışında kalan azınlık toplulukların arzularına hitap etmektedirler, zira savaş sonrası avant-garde sineması da deneyselliği ön plana çıkarmış, estetik buluşlara yönelmiş ve modernist bir anlayış benimsemiştir (Rich, 2013).

Roman, deneme ve oyun yazarı, şair, yönetmen Fransa kökenli Jean Genet'in *Un Chant d'Amour* (1950) (*Aşk Bir Şarkı*) filmi savaş sonrası dönemin en güçlü gay filmlerinden biridir; bahsedilen dönemde özellikle Avrupa'da Visconti, Pasolini, Chabrol, Bertolucci, Fassbinder gibi yönetmenler cinsiyet ve cinsel kimlik kategorilerini sorgulamaya açan filmler yapmışlardır. Ana akım kültürden dışlanmış olmanın yarattığı kopukluktan dolayı kendi yaşamlarının tasvirlerini görebildikleri bu gibi festivallerde vurgunun çoğunlukla belgeseller üzerine olmasının, gündemin ise sivil haklardan oluşmasının yanı sıra katılımcıların festivallerde onaylanma, tasdik, olumlanma üzerine filmler görme talepleri artık neredeyse sabitleşmiş, katılımcıların beklentilerini tatmin etmek sinemacıların bu festivallere katılabilmeleri için neredeyse bir çeşit zorunluluk halini almıştır (Leyla, 2012; Rich, 2013). Ancak 1980'lerde AIDS krizinin patlak vermesiyle bu kalıplaşmış talepler değişerek mutlu sonlu film taleplerinden vazgeçmişler ve muhafazakâr medyanın, hükümetin, güçlü elinde bulunduran diğerlerinin sebep oldukları toplumsal sorunları filmlerine konu etmeye başlamışlardır (Rich, 2013).

Özellikle ABD'de gelişmeye başlayan eşcinsel sineması daha çok belgesele ve deneysel işlere yönelik olmakla birlikte, en çok kendisini gösterdiği yer New York olmuştur. O zamana kadar İtalyanlar, İrlandalılar, Porto Ricolular hakkında daha çok göçmenlik

bağlamında veya yahudi tarihine yönelik hikâyeler ele alınmaktayken, büyük iç göçün çok büyük bir parçası olan ve kendi kültürlerini daha iyi bir yaşam arayışı gayesiyle terk ederek kentlere göç eden eşcinseller filmlerin anlatısına dahil edilmiştir. Yeni Queer Sineması henüz ortaya çıkmamışken onlarca yıl öncesinde yaptıkları filmlerle Hollywood sineması ve deneysel sinema arasında yer alan John Waters ve Barbara Hammer, özellikle AIDS'ten önce ama Stonewall Inn Direnişi'nden sonra, ana akıma ulaşması ve filmlerinde işledikleri radikal abartıyı ana akıma da taşımaları bağlamında yeni bir sinema dilinin oluşmasında etkin rol oynamışlardır. Biçimde gelenekselliği korusa da konu ve tema seçiminde radikal duruşundan ödün vermeyen Bill Sherwood'un *Parting Glances* (1986) isimli filmi AIDS'in dönemin gazeteleri, TV haberleri ve hükümet propagandalarının medyada yansıttığı portrenin dışında farklı tahayyüllere imkân sunan gündelik yaşamın gerçekliğinden esinlenen imgelerin izleyiciye ulaşmasını ilk kez mümkün kılmıştır. Aynı dönemde AIDS'in medyada yanlışlanarak temsil edilmesinin karşısında sağlam bir direniş alanı sağlayan politik örgüt The AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) 1987'de kurulmuştur. 1969 yılından sonra 1990'lara kadar Yeni Queer Sinemasının yeni film dilinin oluşmasında etkili olan toplumsal ve tarihsel gelişmeleri takiben filmler de ana akım film anlatılarında yer verilmeyen azınlık topluluklara odaklanmaya başlamıştır (Rich, 2013).

Müzik videolarının yeni dilini kullanarak AIDS'i patolojikleştiren resmîleştirilmiş kampanyalara karşı filmler çekilmeye devam edilmiştir, bunlardan yönetmenliğini Isaac Julien'in üstlendiği *This Is Not an AIDS Advertisement* ve John Greyson'un *The Ads Epidemic* öne çıkmaktadır. 1987 yılı ana akıma dahil olma arzusunun gittikçe söndüğü, ana akım kategorilerinin eleştirilmeye başlandığı yıl olmuştur. Bağımsız eşcinsel film ve videolar için dönüm noktalarından biri de 1992'dir. 1992'de New York'ta açılışını yapan filmlerden Paul Verhoeven'in *Basic Instinct*'i (1992) ve Derek Jarman'ın *Edward II*'i (1991) festivallerde çıkış yapmaya başlayan queer filmlerin öncüleridir. Jarman *Edward II*'da 16. yüzyıldaki bir kraliyet sarayını 1990'ların queer dünyasına taşıyarak geçmiş ve geleceği harmanladığı kronolojik olarak hatalı bir biçim öykünmesiyle eşcinselliğin tarihini yeniden ele almaktadır (Rich, 2013). San Francisco Gay ve Lezbiyen Film Festivali 16 yıllık tarihinin en parlak yılını geçirecek katılımcı sayısını iki katına çıkarmıştır. Ancak yine tam da bu yıl muhafazakâr Cumhuriyet Partisi'nin oluşturduğu hükümetin sanat için yapmakta olduğu bağış "aile değerlerini" koruma gerekçesiyle geri çekilmiştir. Yine de 1991'de Toronto Film Festivali'nin ve Amsterdam Film Festivali'nin, ardından da 1992'de Sundance Film Festivali'nin %80-90 oranında başka hiçbir yerde oynatılmayan filmleri göstermeye başlamasıyla festivaller ana akım dışında başka bir dünya tahayyülü sunulabilmiştir.

Todd Haynes'in *Poison*'ı (1991) ve Jennie Livingston'ın *Paris Is Burning*'i (1991) Sundance Film Festivali'nde büyük jüri ödülü kazanmışlardır. Öznellikler bu film anlatılarıyla tartışmaya açılmış, olumsuzlanan azınlık toplulukların kendi tasavvurlarında resmî tarihi yeniden ele alıp tüm türleri birbirine eklemeleriyle yenilikler yapma arzusu taşıyan yeni bir film dili akımı oluşturmuşlardır (Rich, 2013). Bu dönemde daha çok Todd Haynes, Derek Jarman gibi beyaz gay erkeklerin filmleri ön plana çıkmış olsa da (Mayer, 2015), farklı potansiyelleri açığa çıkaran yeni bir sinema dilinden söz edilebilir: Yeni queer film ve videoların hepsi aynı estetik kaygıyı paylaşmasalar da ortak bir tarzları bulunmaktadır, toplumsal inşaların zihinde gerçekleşmekte olduğunu varsayarak resmîleşmiş ve hakikat kabul edilmiş tarih yeniden ele alınarak sorunsallaştırılır; tarihin marjinalleştirilmiş, imkânsızlaştırılmış azınlık topluluklarına mal edilebilmesi için biçim öykünmesi ve ironi gibi teknikler kullanılır; örneğin, Yeni Queer Sinemasının öncü isimlerinden olan Derek Jarman 1995'te gay ikonlarından biri olan Oscar Wilde'ın hükümlülüğünün yüzüncü yılında hükmünü resmî olarak tamamiyle geçersiz kılacak resmî bir özür yayımlanması çağrısında bulunmuş, bu duruşuyla *queer* geçmişin şimdiyle kurduğu sıkı diyalogları ön plana çıkarmıştır, nitekim bu çağrının hemen ardından Londra sokaklarına bir Oscar Wilde heykelinin konması için eylem yapılmıştır. Festivallerde kendine alan açan ve yeni bir akım şekli alan Yeni Queer Sineması film festivallerinin genellikle sosyopolitik hırsların sembolleri olarak tarihte yaygınlaşmaya başlamasına karşı da dönüştürücü bir özelliğe sahiptir.

Öyle ki, dünyanın ilk film festivali olarak anılan Venedik Film Festivali dönemin faşist lideri Mussolini himayesinde sürdürülmüştür, liderlerin propaganda aracı olarak kullandığı film festivallerinin diğer örnekleri ise Filipinler'in diktatör lideri Ferdinand Marcos'un Manila'daki film festivali ve Tahran'da İran Şahının başlattığı film festivalidir (Rich, 2013); film festivallerinin ortaklık kuran yapısı faşist çıkarlar uğruna kullanılabileceği gibi azınlık topluluklar için direniş ve mücadele alanı da sağlayabilmektedir. Queer'leşen film festivallerinde ana akım medyada veya kitleleşen toplumsal yapıda sağlanamayacak bir alan oluşturulabilmekte, bu alanda kesişen azınlık topluluklar çeşitli queer politikalar geliştirerek katılımcıların bir topluluk olarak kendilerini örgütleyebilecekleri, bireysel olarak başlayan ve daha geniş topluluklara yayılan bir direniş alanını katılımcıların paylaştıkları deneyimler ve değerler üzerinden etkileşebilmeleri aracılığıyla erişime açmaktadır.

1998 yılında filmler artık izleyicilerinin beklentilerini bir mücadele alanına taşımaya başlamıştır: 1998'de Lisa Cholodenko'nun *High Art*'ı ve John Maybury'nin *Love Is Devil*'i

queer anlatıların eşcinsel topluluklarca “doğası gereği” düzcinsel emsallerinden daha adaletli ve daha üstün olarak kabul edilen gay ve lezbiyen ilişkiler hakkındaki ütopyacı tasavvurları lezbiyen ihanetinin, uyuşturucu kullanımının, fırsatçılığın, kötüye kullanmanın, fiziksel tacizin, acımasızlığın tasavvurlarını sağlayarak altüst etmiştir. Yeni Queer Sineması kişilerarası ilişkilerin daha az görünür ve daha az iştah açıcı tasvirleriyle izleyiciyi karşılaştırarak kendi deneyimleri ile yüzleştirmeye, güvenli ve rahat kılınmış sınırların ötesine geçmeye teşvik etmiştir (Rich, 2013). Direnişin ilk kez uyandığı 1970’lerde queer seyircilerin talep ettiği onaylanma, tasdik arzularıyla biçimlendirilen film anlatıları dönüştürülerek, onları rahat, kolay, güvenli izleyici koltuklarının ötesine geçirip uyum sağlamak için çaba sarf ettikleri kategorilerin kendilerini sorgulamaya açan, sadece cinsiyet ve cinsel kimlik kategorilerini değil, bedenler, zamanlar, mekânlar üzerindeki diğer normatif düzenlemeleri de tartışabilen, ‘hakiki’ olduğu iddia edilen normlardan ‘sapabilen’ filmler yapılmaya başlanmıştır. Kısacası, tarihsel bağlam ve politik çevrenin oluşturduğu yeni toplumsal manzaranın yeni bir queer nesli yarattığı ve bu queer neslin de sinemadaki değişimlerin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür.<sup>2</sup> Yeni Queer sineması kesişimsel kuramlara kendisini açarak cinsiyet, cinsellik, ırk, sınıf, sakatlık gibi çeşitli araştırma alanlarındaki eleştirel düşünceleri tartışabilmiştir (Mayer, 2015).

## Todd Haynes Sinemasının Dönüştürücü Anlatıları

Todd Haynes kökenleri Yeni Queer Sinemasına dayanan bir sinemacı olarak toplumsal olaylarla iç içe biçimlenmiş olan bu yeni sinema dilini sürdüren özgün bir anlatım dili yaratmaktadır. Sabit kimlik kategorilerine bağlı kalmaktansa pratiklere, ilişkiselliklere, potansiyellere odaklanan, böylece travmatik geçmişi sabitlendiği yerden çekip çıkararak anlatılarında yeni oluş ve bilgiler için alan açmaktadır. Todd Haynes tarihi yeniden icat ederek kendine mal etmenin politik stratejilerini ararken biçim öykünmesi, parodi, ironi, brikolaj gibi farklı teknikler kullanmaktadır (Darby, 2013).

Richard Dyer *Pastiche* (2007) isimli eserinde biçim öykünmesinin Aristoteles’in sanatın temel gayesi olarak tanımladığı doğaya sadık kalmayı standart alan taklit/mimesis/ imitasyon ile sıklıkla karıştırılmakta olduğunu belirtmektedir. Ancak tam tersine biçim öykünmesi, kendisinin bir taklit olduğunu gizlemeksizin halihazırda var olan materyalin bir taklidi olduğunu ana konusu haline getirmektedir. Dyer biçim öykünmesinin, insanın

2 1990’larda sinemadaki queer dönüşümün temelinde birçok toplumsal olay bulunmaktadır, bunlardan ilki olarak 27 Haziran 1969’da döneminin önemli gay idollerinden biri olan Judy Garland’ın ölümünün ardından düzenlenen anma gününde polislin sıklıkla tekrarladığı gibi o gece de Stonewall Inn adlı gay ve drag bara yaptığı baskın ve baskına karşı ilk kez gerçekleştirilen direniş yer almaktadır (Rich, 2013; Jagose 2015).



dışında bulunan gerçekliğin kültürel algılanışına dair bilinçli bir taklit ediş yoluyla halihazırda var olan materyale dair dönüştürücü ve yeni bir şey söylerken, aynı zamanda gerçekliğin kültürel algılanışına da güncel ve farklı açılar kattığını belirtmektedir. Biçim öykünmesi özünde çokanlamlılığı, çeşitliliği, çok sesliliği, imkânsızlaştırılan olanakları bulundurmaktadır, dolayısıyla homojenize edici baskın kültürün karşısında heterojenliği konumlandırarak kültürel bir direniş alanı açmaktadır. Ne orijinal ne de kopyadan oluşan biçim öykünmesi bu ikisi arasında bir orta nokta sunarak daha önce eserin içinde açığa çıkmamış olan olasılıklara sahne hazırlamakta ve bünyesinde buluşturduğu farklı elementler arasındaki benzerliklere dikkat çekerek ortaklıkların keşfine fırsat sağlamaktadır, dolayısıyla biçim öykünmesi farklılığı barındırırken yakınlığa çağrışım yaparak mutlak zıtlıkları reddetmekte ama aynı zamanda tektipleştirici yapılanmaların da önüne geçmektedir. Biçim öykünmesi kaçınılmaz olarak tarihseldir, geçmişe şimdiki zaman içinde alan açan biçim öykünmesi bir şeyi gerçekleştirme/ortaya çıkarma biçimlerinde farklı yolların mümkün olduğuna, aynı materyale yönelik başka değer ve anlam yapılarının, algılama biçimlerinin de var olduğuna dikkat çekmektedir. Tarihsel arka planın çizgisel/kronolojik olarak değil de döngüsel ve episodik olarak düşünülüşü biçim öykünmesini insan hafızasıyla yakınlaştırmaktadır, bu da biçim öykünmesinin bir yöntem olarak insanın içsel yapısıyla iç içeliğine işaret etmekte, problemlili bulunan kültürel yapıların sınırlarını ve barındırdığı değerler dünyasını mercek altına alma fırsatı sunmaktadır.

Biçim öykünmesine içkin samimiyet ilkesi onu toplumsal ve sosyal kılar. Toplumsaldır: Tüm kültürel üretimlerde her zaman asıl itina edilenin, kendisine sunulan anlam ve duygulanım biçimleri ve yapıları sayesinde var olduğunu kabul eder ve belirtir; kendisinin daha önce söylenmiş olanın alanında bulunduğunu kabul eder. Aynı zamanda sosyaldir: Nereden geldiğini kabul ederek, "bir konuşmada her zaman var olan adaptasyon ve yarı çağrışım oyunuyla" karşılaştırılabilir. [...] Biçim öykünmesi samimiyeti benimser: Baştan çıkarılma, nüfuz edilme, bağımlı veya vantrilok olma olasılığını kabul eder, bunu önemli ve endişe yaratan bir özerklik kaybı olarak görmez (Dyer, 2007, s. 179).

Haynes'in kullandığı bir diğer teknik de brikolajdır, Claude Lévi-Strauss'un ilk olarak *Hepimiz Yamyamız* isimli kitabında 1962'de formüle ettiği brikolaj (Fransızcası 'bricolage' olan) okuryazar olmayan ilkel insanın kendi çevresine verdiği tepkiler doğrultusunda dünyasını benzeşimler ve farklılıklar üzerinden düzenlemesi, kategorilendirmesi ve anlamlı kılmaları olarak düşünülebilir, zira brikolaj daha önceki kültürel biçimlendirmelerden

artakalanları veya bazı parçaları seçerek onları yeni kombinasyonlarda yeniden konumlandırmak anlamına gelmekte, bu özelliğinden dolayı savaş sonrası dünyasında ideolojik kullanımlara fırsat verebilmektedir; ancak en basit anlamda brikolaj kavramsal ve yaratıcı süreç için teknik bir metafor olarak düşünülebilir (Hart, 2003; Deleuze, 2008; Johnson, 2012).

Todd Haynes, filmlerinin karakterlerini oluştururken gerçek hayat düzlemindeki figürlerin hayatlarından seçtiği parçaları filmin tek bir karakteri üzerinde yeniden konumlandırmaktadır, dolayısıyla karakterler ne gerçek hayattaki figürü kesin ve net olarak vermekte ne de sabit ve değişmez kimliklerde konumlandırılmaktadırlar. Bu anlamda Haynes brikolaj tekniğini queer kimliksizleşme için kullanmaktadır (Darby, 2013). Nitekim queer, queerleşme ve queer kimlik ile queer kimliksizleşme, performativite kavramları da 1990'larda toplumsal cinsiyet üzerinden yükselen tartışmaların sonucunda Judith Butler'ın feminizme getirdiği yapıcı eleştirilerde temelini bulmaktadır. Michel Foucault (2015), cinsellik ve cinsiyet kavramlarının burjuvazinin edindiği cinsellik teknolojisinin yani modernleşmenin icadı olduğunu söylediği *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde bu kavramların gündelik hayatın merkezinde tekleştirildiğini ve sabitlendiğini vurgulayarak bedenler üzerindeki kurgusal kimlikleşmeleri, tertibatları reddetmiştir. Onu takiben Butler da (2014a) toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış bilginin gerçekliğin sınırlarını belirlediğini ve böylece bedenlerin meşrû ifade kazanacakları ontolojik alanı oluşturduğunu ifade etmektedir, bu doğrultuda Foucault'nun açığa çıkardığı doğallaştırılmış bilginin kurgusallığının şiddetini azalatabilmenin yollarını aramaktadır. Kategorilerin tartışmaya açılması demek bu ontolojik alanları kuran sözde gerçekliklerin de krize girmesi demektir, zira kategoriler doğal veya maddesel değildir, siyasal yapılar içinde istikrarlı ve sürekli olacak şekilde ritüelleştirilmiş, performativitele sağladığı tekrarlar ve taklitlerle de sembollerini kaybederek doğallaştırılmış, ne gerçek ne sahte olan inşalardır (Butler, 2014a). Öte yandan tüm bu tertibatların kurulduğu beden de bir ortam, bir zemin, bir madde değildir, sabit kategorilerin kurucusu edimlerin, normların, hareketlerin performatif olarak taklit edilmesiyle oluşturulmaktadır (Butler, 2014b).<sup>3</sup> Bu bağlamda queerin pozitiviteyle değil ama normativiteyle karşı karşıya bir konumsallığa sahip olduğunu ve bu konumsallığın da cinsel kimliklerin çeşitliliği ile sınırlı olmadığını, yani cinsel 'pratik'lerinden dolayı marjinalleştirilmiş hisseden herhangi biri için bile erişilebilir olan bir konumsallık olduğunu, queer'in öznenin bulunduğu

3 İnsan bedeninin barındırdığı tüm farklılıkların birer inşadan ibaret olmadığı, gerçek farklılıkların bulunduğunu savunan queer kuramın bir diğer tartışma alanında öne çıkan Elizabeth Grosz gibi düşünürler queer kuramın gelişmesinde ve zenginleşmesinde önemli yere sahiptirler.

eksantrik konumdan kaynaklandığını, queer kimliğin de ancak özü olmayan bir kimlik olabileceğini söylemek mümkündür (Halperin, 1995).

Doğallaştırılmış kategorilerin üreticisi performativite ise söyleme ait, söylemsel jestlerin tekrarını ve taklidini sağlayan ritüelleştirilmiş otoriter söz söyleme biçimleri olarak ifade edilmektedir, yani norm veya normlar dizininin yenilenmesi bağlamında tek bir eylemle ortaya çıkmamakta, tek bir eylem olarak konumlandırıldığı zaman sembollerini kaybetmiş bir ritüel gibi kendini doğallaştırmakta ve böylece yinelendiğini, tarihselliğini saklayabilmektedir (Butler, 2014b). Bu durum aynı zamanda gerçeklik olarak kabul edilen teke indirgenmiş zamanın ve mekânın dışında da çeşitli zamansallıkların ve mekânsallıkların var olabileceğini düşündürmektedir: Queer zaman ve mekân (Halberstam, 2005). Sorgulanmadan doğrudan doğallaştırılan zaman olarak 'düz' (straight) zaman tek bir geleceği öngörmekte ve diğer tüm olasılıkları yanlışlayarak erişime kapatmaktadır; ancak normalleştirilmiş bu zamanın dışına çıkmak, *sapmak* yanlışlanan olasılıklara doğru bir keşfi harekete geçirmekte ve başka zamansallıkları ve mekânsallıkları olasılıklar içine yeniden dahil etmektedir (Muñoz, 2009). Öte yandan "normal" olana dahil olmada başarısız olmak da "normal" olandan "saparak" bilgiyle başka ilişkiler geliştirmeyi, yeni anlam ve yeni hayatta kalma biçimlerinin keşfini olanaklı kılmaktadır (Halberstam, 2013).

## **"Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor"<sup>4</sup>: İnsanlar**

Analizde ilk olarak, filmin karakterleri üzerinde kesişen gerçek yaşam düzleminden kişiler ve diğer metinlerden kurgusal karakterler arasındaki ağsal ilişkiler ve bu ağların film anlatısı içinde 'hızlanan' insanların kimlik kategorilerinin ötesine geçerek nasıl tarihi yeniden okumaya fırsat sağladığı incelenmektedir. Filmin ana karakteri Brian Slade'in başta David Bowie olmak üzere, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve müzik grubu The Slade'in kesiştiği bölgede bulunması gibi, David Bowie'nin sahne personaları olan Ziggy Stardust ve The Thin White Duke ise Brian Slade'in Maxwell Demon ve Tommy Stone sahne personaları ile kesişmiş; Curt Wild karakteri de Oscar Wilde, Iggy Pop, Lou Reed, Kurt Cobain; Mandy Slade karakteri Angie Bowie ve *Citizen Kane*'den Susan Alexander Kane; Arthur Stuart karakteri Arthur Rimbaud ve *Citizen Kane*'deki gazeteci Jerry Thompson; Jack Fairy karakteri ise Jack Smith, Marc Bolan ve Jean Genet'nin *Notre*

4 *Velvet Goldmine*'den alıntılanmıştır; evlendikleri gece Mandy, Brian'a şöyle demektedir: "Time, places, people, ... they're all speeding up. So, to cope with this evolutionary paranoia, strange people are chosen who, through their art, can move progress more quickly" ("Zaman, mekân, insanlar... hepsi hızlanıyor. Bu evrimsel paranoyayla başa çıkmak için, sanatları aracılığıyla daha hızlı yolabilen tuhaf insanlar seçildi").

*Dame des Fleurs* isimli romanındaki drag queen Divine'la kesişim bölgesinde konumlandırılmıştır. Bu kesişmeler de kesin olarak sabitlenmemiştir; örneğin, Oscar Wilde ve David Bowie arasında Curt Wild'in içine tam olarak dahil olmadığı kesişme anları bulunmaktadır. Henüz filmin açılış sahnesinde kendi toplumunda ve zamanında 'dandy' (züppe)<sup>5</sup> olarak anılan bir tarza sahip olan Oscar Wilde ve 1970'lerde bir pop idolü ve performans sanatçısı olan David Bowie arasında ilişki kurulmuştur. "Although what you are about to see is a work of fiction, it should be nevertheless be played at maximum volume,"<sup>6</sup> ara yazısıyla açılan *Velvet Goldmine*, David Bowie'nin 1972'de yayımlanan *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* isimli albümünün arka kapağındaki "To be played at maximum volume"<sup>7</sup> yazısına bir gönderme yapmaktadır. Filmin açılış sahnesinde görülen Oscar Wilde'nin doğum yeri Dublin'deki Marrion Meydanı, aynı zamanda Bowie'nin yukarıda sözü geçen albümünün kapağının da mekânıdır. Bu sahnede zümrüt bir broşun takılı olduğu battaniyeye sarılı bir bebek son derece parlak, tanıdığımız dünyaya ait olmadığını açık bir şekilde görebildiğimiz bir uzay gemisiyle bu meydana getirilip bir kapı önüne bırakılır, böylece daha önce adı geçen albümde Bowie'nin yarattığı Ziggy Stardust sahne personasıyla bu bebek ilişkilendirilir. İki gerçek hayat düzleminden kişiye bazı anlarda bir arada bulunma fırsatı sunan film 1998 yılında tamamlanmış olmasıyla Oscar Wilde'nin hapisten çıkışının yüzüncü yılıyla da rastlaşarak toplumsal gelişmeler ve sanat arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir (Marcovitch, 2017).

Bunun yanı sıra, Brian'nın kostümleri genellikle tarihsel esintiler taşıyan kostümlerdir, hem Hollywood büyüsünü hem de 19. yüzyılın kıyafetlerini harmanlayan giysileri Oscar Wilde'nin dandy'liğinden esinler taşımaktadır. Örneğin Brian, *The Ballad of Maxwell Demon*'ın (bu albüm de Oscar Wilde'nin mahkûmiyeti süresince sevgilisi Bosie'ye yazdığı mektuplardan oluşan *Reading Zindanı Baladı* isimli eserini çağrıştırmaktadır) müzik videosunda 19. yüzyılın giysilerini kuşanmıştır. Ancak Mandy Slade'nin Arthur Stuart ile yaptığı görüşme sırasında bu videonun çekim süreçlerini anlatırken Oscar Wilde'nin *Sanatçı Olarak Eleştirmen* adlı eserinden alıntılar yapar; "Güzellik her şeyi açığa çıkarır, çünkü hiçbir şey ifade etmez," der (Marcovitch, 2017). Brian glam-rock'ın çöküşü geçmesiyle Maxwell Demon personasının artık başarı veya para getiremeyeceği anlaşıldığında onu öldürerek Tommy Stone sahne personasını yaratır, Maxwell Demon'un ölümüyle birlikte Brian da Oscar Wilde'dan ayrılmaya başlar. Oscar Wilde'la yalnızca bir

5 "Dandy tarzına sahip kişi, kendisini gelenekle oynayan şıklığın, kibrin, gösterişin, ironinin cazibeli varlığı olarak tanımlar, kişisel stil aracılığıyla ortaya koyduğu isyanla bağlantılı, her şeye her zaman karşıt konumda bulunan, hatta muhalefet için yaşayan kişidir" (Hawkins'ten akt. D'cruz, 2015, s. 269).

6 "Görmek üzere olduğunuz şeyler kurgudan ibaret olsa da en yüksek ses seviyesinde çalınmalıdır."

7 "En yüksek ses seviyesinde çalınacaktır."

anlığına bir arada bulunsalar da esasında birbirlerinden oldukça farklılardır. Çünkü ismini Oscar Wilde'dan alan film karakteri Curt Wild, Brian'ın tersine tutkuları, duyguları için mücadele eden ve ekonomik kaygıların bu duyguların önüne geçmesine fırsat vermeyen bir karaktere sahiptir (Marcovitch, 2017).

Glam-rock çağının sönmeye başladığı dönemde Brian, menajeri Jerry'nin Curt ile çalışmaya devam ederse asla satmayacağını söylemesi üzerine başarısını sürdürmek için dünyanın gitmekte olduğu yöne doğru kendisini değiştirme kararı alır, hem Curt ile olan ilişkisini bitirir, hem de sahne personası olan Maxwell Demon'ı öldürür. Filmin başında kovboy şapkasıyla izleyicinin karşısına çıkan suikastçi, glam-rock'ın şerefine düzenlenen son konserde Curt'ün performansını salonun gerilerinden izlemekte olan Brian'ın kovboy şapkasıyla büyük benzerlik taşır, bu benzerlik Maxwell Demon'ın ölümünden sorumlu kişinin Brian'ın kendisi olduğunu düşündürür. Brian bu şapkeyi gizlendiği bir koza gibi kendine yeni bir persona yaratıp yeniden ortaya çıkana kadarki geçiş döneminde kullanmıştır, suikasti gerçekleştiren de dönüşüm halindeki kendisidir. Bahsedilen olayın gerçek yaşamla kesiştiği yer de David Bowie'nin Ziggy Stardust sahne personasıyla 3 Temmuz 1973 tarihinde Hammersmith Odeon'da 3500 kişilik kalabalığın önünde gerçekleştirdiği konserdir, bu konserde Bowie hem turun hem de Ziggy'nin sonunu duyurarak personayı emekliye ayırmıştır (Marcovitch, 2017). Maxwell Demon'ın ölümünden sonra ne canlı ne ölü olan Brian film boyunca varlığını hem kendisiyle birlikte olayları deneyimleyenlerin, hem de hayranlarının hafızalarında bıraktığı anılar ve fantaziler aracılığıyla sürdürmekte ve Bowie'nin Ziggy Stardust personasını emekliye ayırarak The Thin White Duke personasına geçiş sürecinin ne canlı ne ölü yapısını açığa çıkarmaktadır. Anlam üretimi kurgu, hayal ve fantazi süreçleriyle gerçekleştirilirken, bu süreçte yokluk da kurguyu harekete geçiren, onu şekillendiren itici güçtür. David Bowie'nin film anlatısındaki yokluğunun anlam üretim sürecine katkısı büyüktür. Ziggy Stardust'ın 1973'te gerçekleşen ölümü de kısa vadede Bowie'nin kariyerini tehlikeye atacak bir olay olsa da, yokluğunun nostalji ve özlem duygularıyla birleşerek derinleştirdiği yeni personasının kolayca metalaştırılarak tüketilmesine de hız kazandırmıştır (Flannery, 2017). Bowie'nin iki personası arasındaki geçişliliği daha iyi açıklayabilmek adına bu süreçteki değişimlerine odaklanalım: Bowie Melody Maker'la 1972'de yaptığı bir röportaj sırasında ilk önce eşcinsel olduğunu, bir süre sonra da biseksüel olduğunu beyan etmiş (Marcovitch, 2017), Ziggy Stardust personasından sonra 1975'te *Station to Station* isimli albümüyle birlikte The Thin White Duke personasını yaratmış, aynı sene Los Angeles'a taşınmış ve sadece siyah beyaz takım elbiseler giyinmeye başlamış, 1983'te Rolling Stones'a verdiği bir röportajda biseksüel kimliğini bir köşeye bıraktığını ima eden

yorumlar yapmış ve süper model Iman'la evlenerek geçmişinden çok farklı bir noktaya doğru çekilmiş (Charlesworth, 2018) ve özellikle 1983'te *Let's Dance* albümü ile bir süperstara dönüşerek *Velvet Goldmine*'in kendi hayatıyla doğrudan bağlantı kurmasına ve şarkılarının filmde kullanılmasına da karşı çıkmıştır (Dickinson, 2005; Marcovitch, 2017).

Todd Haynes Brian Slade'in *The Thin White Duke*'unu, yani Tommy Stone'u 1984 yılına George Orwell'in 1984'ünden ilham alarak konumlandırmıştır ancak bununla birlikte başka kesişimselliklerden söz etmek de mümkündür. David Bowie de George Orwell'in 1984'ünden ilham alarak 1974'te kaydettiği *Diamond Dogs* albümüyle distopik bir atmosfer inşa etmiştir, nitekim bu da *Velvet Goldmine*'de Arthur Stuart'ın gazeteci olduğu New York'ta 1984'te geçen anlatının muhafazakâr ve tüketime dayalı evreninde karşılığını bulmuştur (Marcovitch, 2017). *Velvet Goldmine*'de da 1970'lerin başıyla 1980'lerin başı kıyaslandığında büyük değişimler geçiren David Bowie gibi, 1970'lerin başında Maxwell Demon personasıyla yıldızı parlayan Brian Slade bu personayı öldürmüş, çağa ayak uydurarak başarısını, ününü ve servetini sürdürebilmek adına 1984 yılında ilan panolarında, televizyonlarda, gazetelerde fazlasıyla yer kaplayan hükümet yanlısı Tommy Stone'ı yaratmıştır. Arthur, Brian'nın ilk menajeri olan Cecil'le yaptığı görüşmede Brian'ın ilk isminin Thomas olduğunu öğrenir ve bir gün televizyonda 1984'ün ütopyik dünyasının idolü Tommy Stone'u dinlerken yanında onunla birlikte basın toplantısına katılmış olan Jerry'nin asistanlarından Shannon'ı görür. Bu parçaları birleştiren Arthur, Brian'ın ilk ismini biraz değiştirerek kendine, ana akım performanslar gerçekleştiren ve satış rekorları kıran, ekonomik hırsın gösterişli bir portresini sunan, neomuhabazakâr politika ve tüketim kültürünün heteronormatifliğini harmanlayarak dönemin başbakanı Thatcher'in destekçisi yeni bir sahne personası yarattığı sonucuna varır. Filmin başından beri anlatıya bir şekilde dahil olmayı başaran Tommy Stone'un Arthur ortaya çıkarana kadar Brian Slade ve Maxwell Demon ile olan bağı örtük bir şekilde açığa çıkarılmayı beklemektedir. Brian'ı hem Curt'ten hem de Oscar Wilde'dan ayıran da bu dünyaya "ayak uydurma" ve dönüşüm olmuştur, Curt ve Oscar Wilde kazandıkları şöhretin ve paranın önüne kendi isteklerini, arzularını ve tutkularını koymuşlar ve kendilerini dışlayan düzene ayak uydurmaktansa ona karşı direnmeyi tercih etmişlerdir, nitekim Wilde duruşmaları sırasında olanaklarına rağmen ülkeyi terk etmeyi reddetmiş ve kendisine iftira attığını iddia eden markise açtığı davanın peşini bırakmamıştır, Curt ise Brian'a olan aşkından vazgeçmemiş, glam-rock çağının anısına düzenlenen konserde sahnedekeyken hissetmek istediğini şarkılarıyla bağırarak ifade etmiş ve kendisini sahneye yüzüstü bırakmıştır. Brian ise bu sahneyi göremeden salonun arka karanlık köşesinden izlediği konseri

yüzünde donuk bir ifadeyle terk etmiştir. Filmin sonlarına doğru Curt ve Arthur arasında geçen konuşma sırasında Curt, *Dorian Gray'in Portresi*'nden Lord Henry'nin sözleri biraz değiştirerek alıntılar, gerçek bir sanatçının güzel şeyler yarattığını, bu güzel şeyleri yaratırken de içine kendinden bir şey katmadığı söyler (Marcovitch, 2017). Curt burada Brian'ın Tommy Stone personasıyla yaptığı işlere karşı eleştirel bir konum aldığını ima etmektedir. Curt, Arthur'a dünyayı değiştirmeyi çalışırken kendilerini değiştirdiklerini ve bu değişimde eğer ki dünyanın kendisine bakılmıyorsa kötü bir şey olmadığını söyler, böylece Brian'ın Tommy Stone olarak yeniden kendisini var edişinin muhafazarkârlaşan ve tüketime odaklanan topluma ayak uyduruşunun bir sonucu olduğunu ve daha önceki personasının dandy'liğinden gelen muhalif duruşunu kaybettiğini vurgular. Zira gazeteci Arthur, Brian'ın 1984'te Tommy Stone personası ile hâlâ yaşamakta olduğunu keşfettiğinde, biseksüel kimliği ile ön plana çıkan ve 10 yıl önce sahnede suikaste kurban giden Maxwell Demon'ın ölümüyle bağlantılı olarak kendisine yöneltilen suçlamalara nasıl karşılık verdiğini sorduğunda Tommy Stone hemen bulunduğu yerden uzaklaştırılarak kulise alınır. Burada televizyonda kendisine musallat olan eski Maxwell Demon personası ile karşılaşır ve iki persona arasındaki keskin farklılaştırıcı sınırlar bu soruyla birlikte altüst edilir, iki persona aynı kişide iç içe geçer. Filmin başındaki epigraf böylece anlam kazanır: Anlatıcı, tarihlerin eski medeniyetlerin düş ürünleri olduğunu söyledikten sonra, unutulmuş geçmişin her zaman hortlama tehlikesi taşıdığına vurgu yapar.

Benzer şekilde 1970'ler ve 1980'ler arasındaki tezatlıklar filmin isminde de ifadesini bulmuştur. *Velvet Goldmine* ismi 1970'lerde glam-rock çağının kısa bir süreliğine de olsa bir cinsel devrim ortamı yarattığını ancak bu durumun kısa süre içinde hem sanatın hem de devrimin tüketim kültürü içinde şeyleştirilmesiyle değiştiğini ima etmektedir. Curt'ün ilk kez Brian ve menajeri Jerry ile lüks bir restaurantta bulunduğu ve beraber çalışma teklifine olumlu yanıt verdiği sahnede bu çelişkili durumun anlatısını bulmak mümkündür. Curt bu sahnede dağınık saçları ve koyu renk giysileriyle lüks mekânın kodlarına tezatlık oluşturmakta ve Brian'ın yaşam tarzıyla olan farklılıkları açıkça seçilebilmektedir. Ancak buna rağmen Brian Curt'le çalışmak için Londra'dan New York'a gelir. Brian, Curt'e karşı uzun zamandır duymakta olduğu cinsel arzuyu tatmin etme isteği taşımaktadır. Curt'ün beraber çalışma teklifine olumlu yanıt vermesiyle Brian'ın gözlerinde kalp simgesi çıkar, Jerry'nin ise bu ortaklıktan gelecek paraları ve kendi çıkarını düşündüğü için gözlerinde yeşil dolar simgesi belirir. 'Velvet'<sup>8</sup>, kadife kumaşının parlaklığı ve yumuşaklığı, glam-rock çağının gösterişli ve cazibeli queer'liğinde karşılığını

8 Velvet, "kadife" anlamına gelmektedir.



bulurken, 'goldmine'<sup>9</sup> da tüketim kültürünün her şeyi metalaştırma gücünü queer'likle birleştirerek dönemin çok katmanlı dokusunu vurgulamaktadır (Charlesworth, 2018). Nitekim Brian'ın ilk menajeri olan Cecil'le ilişkisini kopararak Jerry'le çalışmaya başlamasının sebepleri arasında da Jerry'nin Cecil'in queer'liğine dönem koşulları içinde üstün gelebilecek ve kâr yapabilecek düzcinsel beyaz erkek yönetici konumunda oluşu bulunmaktadır.

Brian Slade'in Maxwell Demon personasını sahnede öldürüşünün ardından geçen on yılda ona ne olduğunu araştırmak için gazeteci Arthur Stuart çalıştığı gazete tarafından görevlendirilir. Arthur'un gerçekleştirdiği görüşmeler sırasında kendi yaşamına geri dönüşlerle kendi anıları, yıldızlarla beraber olmak için kurduğu hayal ve fantazileri, Cecil, Mandy Slade ve Curt Wild'in anıları ve anlatıları ile birbirine geçen bir anlatı oluşturur. Belgesel, amatör filmler, müzik videoları, gazeteler, dergiler, haberler, albümler gibi çeşitli medya biçimlerinden oluşan anlatı izleyiciyi Arthur ile bir yolculuğa çıkarır. Bir zamanlar Slade'in bir hayranı olarak Arthur izleyiciye pop ve tüketim kültürü döngüsündeki yerini hatırlatmakta, hayran kitlesinin bu döngünün merkezinde bulunduğu altını çizmektedir, çünkü film anlatısı onun hafızasından, anılarından, hayallerinden ve fantazilerinden izleyiciye akmaktadır. Arthur film anlatısının merkezdeki yaratıcısı olarak konumlandırılmıştır (Leyla, 2012). *Velvet Goldmine*'in özellikle kimliğin performatifliği üzerine düşünen bir film oluşu yeni anlatılara geniş alan açmaktadır. Örneğin, Brian ve Curt arasındaki aşk ilişkisi Barbie bebeklerle oynayan iki kız çocuğu üzerinden anlatılır, Brian ve Curt'ün ilk öpüşmeleri bu anlatım ile tasvir edilir. Belki de bu aşk ilişkisini hayranlar hayal etmekte, bebekleri de onlar oynatmaktadırlar. Barbie bebeklerle hikâye anlatımının benzer bir kullanımı Todd Haynes'in yarı belgesel *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) isimli filminde de bulunmaktadır (Leyla, 2012).

Filmin bir diğer anlatıcısı olan Mandy Slade'in karakteri İngiliz ve Amerikan deneyimi arasındaki kesişimde konumlanmıştır, Todd Haynes film için yapılan oyuncu seçmeleri sırasında özellikle hem İngiliz hem de Amerikan aksanına sahip bir oyuncu bulmaya özen gösterdiğini belirtmektedir (Leyla, 2012). Brian'ın persona oluşturma süreçlerinin tanığı Mandy, Arthur'la yaptığı görüşme sırasında bir rock yıldızının karakteri için hayal etmenin son derece önemli olduğunu söyler. Brian'a bu hayalleri veren sırasıyla üvey babası, Jack Fairy, Curt Wild ve en önemlisi de Mandy Slade'in kendisidir. 1969'da Brian'ın Jack Fairy'nin zümrüt broşunu çaldığı gece Mandy Brian'a dans etmeyi bilip bilmediğini sorar ve Brian'ın olumsuz yanıtının ardından onu kendisi yönlendirerek dans ettirir. Bu

9 Goldmine, "altın madeni" anlamına gelmektedir.



yönlendirmenin ardından evlendikleri gece Brian'la konuşurken Mandy zamanın, mekânların, insanların hızlanmakta olduğunu ve bu evrimsel paranoyayla başa çıkabilmek için sanatları aracılığıyla yeni koşullara hızla adapte olabilen 'tuhaf' kişilerin seçildiğini söyler. Böylece Mandy'nin Brian'ı yıldızlaştırdığını, sahne personalarının biçimlendirilmesinde etkin rol oynadığını düşünmek mümkündür. Bu durum gerçek yaşam düzleminde Angie Bowie'nin David Bowie kariyerinin henüz başındayken onu yıldızlaştıran en önemli figür oluşuna gönderme yapmaktadır (Leyla, 2012). Mandy Slade'in keşiştiği bir diğer karakter de *Citizen Kane*'den Susan Alexander Kane'dir. Arthur'un görüşme yapmak için Mandy'le buluştuğu boş bir barda onu tek başına umutsuzluk içinde otururken buluşu *Citizen Kane*'de Jerry Thompson'ın Susan Alexander Kane'i bir barda tek başına otururken bulduğu sahneye bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır. İki karakter de son derece büyük şöhrete ve paraya sahip olan eşlerini terk etmişler, ilişkilerinin eşleri tarafından şeyleştirilmesine karşı durmuşlardır.

Filmin anlatısını anılarıyla biçimlendiren bir diğer karakter ise Curt Wild'dır, seslendirdiği şarkılar ve gerçekleştirdiği performanslarla Iggy Pop ve Lou Reed'i de hikâye örgüsüne katan Curt'ün alevler içindeki ilk sahne performansı sırasında ergenliğine dair anlatılan hikâye Lou Reed'in hayatıyla keşişmektedir. Reed de Curt gibi 1950'lerde bir ergenken katı ebeveynleri tarafından rock'n roll hayranlığından ve belirsiz cinsel davranışlarından dolayı akıl hastanesine kapatılarak elektro şoka maruz bırakılmıştır (Bennett, 2010). Curt ağabeyinin cinsel tacizine uğrar, bir gün annesi durumun farkına varır ve Curt'ü 'iyileştirmek' için elektro şok alacağı hastaneye götürür. Hastanede hâlâ şok masasına bağlıyken ağabeyi onu yine bulur. Bu bize tacizin sözde tedaviden sonra da devam edebileceği olasılığını düşündürmektedir. Curt'ün elektronik gitarı duyduğunda tetiklenmesi ve soyunmaya başlayarak poposunu seyirciye doğru açıp sallaması bu zararlı ilişkinin travmatik sürekliliğinin bir göstergesidir. Curt travmasını sahne performanslarına taşıyarak performansın dönüştürücülüğünü ortaya koymaktadır. Brian'ın Curt'ün performansına ilk kez tanık olduğunda "Keşke bunu ben düşünebilseydim," deyişi Oscar Wilde'ın *De Fofundis* isimli eserindeki "Ne kadar müthiş olurdu, kendi hakkımda bunları söyleyebiliyor olsaydım," sözlerini çağrıştırmaktadır (Bennett, 2010). Nitekim Brian kendi personasını oluştururken Curt'ün performansından esinlenir ve onun cinsel dışavurumlarını ödünç alır. Brian üvey babasını gördüğünde Little Richard'ın *Tutti Frutti* şarkısını söyleyerek onun sahne performanslarını icra edişi gibi bu kişilerin olumsuzlanmalarını üstlenerek onların utançlarını performansıyla dönüştürmektedir (Bennett, 2010). Brian'ın çocuklukluğu tarihsel olarak vurgulanmasa da muhtemelen 1960'larda geçmektedir, Brian bu dönemde doğup büyüdüğü Birmingham'ın kırsal ve

kapalı yapısından çıkarak yaz tatillerini Londra'da teyzesiyle geçirmektedir, annesinin Londra'da başka biriyle evlenmesinin ardından üvey babasının tiyatro salonunda da sıklıkla vakit geçirmeye başlamış, burada üvey babasını kapı aralığından bir adamla oral seks yaparken görmüştür. Bu sahnenin hemen ardından ise 1960'ların gay ikonlarından biri olan Little Richard'ın *Tutti Frutti* şarkısını söyleyerek onun sahne performansını kendisinin ve üvey babasının utanç deneyimini dönüştürmek için yeniden üretmiştir.

*Velvet Goldmine*'de her karakterin gerçek yaşam düzleminde çeşitli kişilerle kesişmesi durumu Haynes'in bir diğer filmi olan *I'm Not There*'de (2007) de vardır, gerçek yaşamdan Bob Dylan, Woody Guthrie isimli siyahi çocuk karakterle bağdaştırılmış, ırk, renk gibi kategoriler performansın dönüştürücülüğü ile yeniden okunabilir hale gelmiştir. Aynı şekilde androjen karakter Jude Quinn de Bob Dylan'ın yaşam hikâyesine eklenmiş, bu çoğullaşma Robbie Clark ve Billy the Kid ile artırılmıştır, hepsinin kesişim noktasında bulunan Bob Dylan kimliği biçim öykünmesi, brikolaj ve ironi tekniklerinin kullanımıyla queer kimliksizleştirmeye kapı aralamıştır. *Velvet Goldmine*'de Oscar Wilde'ın, burada da Arthur Rimbaud'nun eserlerine odaklanılmıştır. Haynes (2007) *I'm Not There*'de kimlikleri kayganlaştıran biçim öykünmesinin zamanı ve mekânı da normatif kalıplardan çıkarışını Billy the Kid karakteri üzerinden örneklendirmektedir;

İnsanlar hep özgürlükten dem vurur. İtilip kakılmadan yaşama özgürlüğü. Ama bu şekilde sürekli yaşadıkça da pek özgürlük gibi gelmez insana. Bense bir gün zarfında değişebilirim. Sabah kalktığımda biriyimdir, gece yatarken bambaşka olmuştumdur. Çoğu zaman kim olduğumu bilmem. Sanki dün, bugün ve yarın aynı odada toplanmış gibi. Neler olabileceğini kestirmek mümkün değil.

## **“Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor”: Zaman**

Analizin ikinci bölümünün odak noktasını filmin anlatısında sembolik anlamlar yüklenmiş zümrüt broş ve yeşil rengi oluşturmaktadır. Her ikisi de bir arada bulunması öngörülemeyen farklı zamansallıkları birbirine bağlayarak aralarında döngüsel bir anlatı örgütlemek için kullanılmıştır. Sırasıyla 1854, 1862, 1955, 1970, 1972, 1973 ve 1984 yılları arasında kurulan bağlar filmin anlatısının zamansallığını bozuma uğratarak, aynı zamanda döngünün başındaki 1854 (Oscar Wilde'in doğum yılı) ve sonundaki 1984 (George Orwell'in 1984 isimli romanı) yıllarını yan yana getirerek iki zıt personayı karşılaştırmakta ve söylemin başından sonuna kadar geçirdiği dönüşüm süreçlerine

tanıklık etme fırsatı sağlamaktadır. Bu süreç boyunca süregelen kuşaklararası bağın kurucusu olarak sembolleştirilen zümrüt broş aynı zamanda bir yetenek, direniş gücü ve başarı tılsımı olarak da işlev görmektedir. Bunun yanı sıra, gerek *Velvet Goldmine*'de, gerekse Haynes'in *Safe* (1995) ve *Far From Heaven* (2002) gibi diğer filmlerinde yönetmenin yeşil renk ile eşcinselliği sık sık ilişkilendirdiği göze çarpmaktadır. Bu bölümde renk kullanımının alternatif bir AIDS krizi tarihi okumasına olanak verdiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Kuşaklararasılığa dikkat çeken bir diğer nesne de Arthur Stuart'ın basın kartıdır, bu kart Arthur'un temsil ettiği hayran grupları içinde utanç duygusunu dönüştürüp onları bir topluluk olarak güçlendirerek sembolik bir anlam üstlenmiştir.

Todd Haynes tarihle başa çıkmanın tek doğru yolunun onu kurgu olarak ele almaktan geçtiğini söylemektedir, böylece tarihi öznelenştirmekte ve onu herhangi bir sınırlayıcı kalıba sokmaksızın güzelleştirmenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır (Dickinson, 2005). Haynes Barney Hoskyns'in *Glam! Bowie, Bolan, and Glitter Race Revolution* isimli kitabına yazdığı önsözde glam-rock'ın hedef aldığı kitlenin 1960'ların genç kuşağı olduğunu savunmaktadır. Zannedildiğinin aksine hedef kitlesi önceki kuşakların katı ahlâki değerleri değildir, 1960'ların gençlik kültüründeki homofobiye yöneliktir (Bullock, 2002). Brian Slade'in Maxwell Demon'u öldürmesinin ardından girdiği dönüşüm sürecinde Mandy ona boşanma kağıtlarını getirir, Brian burada *Dorian Gray'in Portres'i*nden bir alıntı yapar, "Kadınlar kendilerini saldırı yoluyla savunurlar, bazen de ani anlaşılmaz teslim oluşlarla saldırıya geçerler" (Bullock, 2002). Brian mizojinist bir tavırla Mandy'i evinden kovar, bu olay Brian'ın muhalif dandy tarzını terk ederek bir dönüşüm sürecine girişinin başlangıcını temsil eder, aynı zamanda da bahsedilen genç kuşağın ahlâki değerlerine dokunmayı amaçlar. Bir başka sahnede Arthur'un *The Ballad of Maxwell Demon* plağını satın alacağı sırada hem kardeşi hem de arkadaşları tarafından aldığı plağın "mide bulandırıcı" olarak değerlendirilişi gençlik kültürüne yerleşmiş olan homofobik nefreti dışa vurmaktadır.

Zümrüt broşun 1854 yılında Oscar Wilde'dan sırasıyla 1955 yılında Jack Fairy'e, ardından 1970'lerin başında Brian Slade'e, 1970'lerin ortasına doğru Slade kariyerinin altın çağını yaşarken Curt Wild'a, 1984'te de Arthur Stuart'a geçmesi ile zümrüt broş gerçek yaşam figürü olan Wilde'ı kurgusal karakterlere ve hatta bu karakterler aracılığıyla da glam-rock sahnesinin gerçek yaşam aktörlerine bağlamıştır. Ayrıca Oscar Wilde *Velvet Goldmine*'de kurgusal bir karakter olarak da bulunmaktadır. 1862'de Wilde henüz okul çağında küçük bir çocuktur, yaka kartında yazan ismiden bu çocuğun Wilde olduğunu öğreniriz, öğretmen çocuklara gelecekte olmak istedikleri meslekleri sorar, Wilde

toplumsal yapıda olumlanan mesleklere sahip olmak isteyen sınıf arkadaşlarının aksine bir pop idolü olmak istediğini söyler. Filmle ilgili verdiği röportajlardan birinde Haynes, Wilde'ın pop idollüğünün eserlerinin düzen yıkıcılığından ve kendisinden sonraki eşcinsel ve düzcinsel sanatçılar üzerindeki etkisinden geldiğini vurgulamaktadır (akt. Marcovitch, 2017). Bir başka röportajdaysa Haynes, David Bowie'nin glam-rock çağında sergilediği özgüvenli duruşunu ve eşcinselliğini uzaydan getirdiğini ifade etmekte ama aynı zamanda Bowie'nin özgüveninin köklerinde kendi döneminin mahkûm edici bakış açısına karşı mücadele vermiş olan Oscar Wilde'ı bulduğunu söylemektedir (aktaran Marcovitch, 2017), böylece de Wilde ve bu dünyadan olmamayı, uzaylılığı birbirine bağlamaktadır.

Haynes'in film anlatılarında imgelerin çoğu tarihsel, kültürel, estetik ve eşcinsel vb. kodlarla örülerek çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır. Böylece sabit sınırlar belirsizleşmekte ve mevcut kategoriler kayganlaşarak farklı ve beklenmedik bir aradalıklar oluşturabilmektedir. *Velvet Goldmine*'de alıntılanan Norman Brown'ın da söylediği gibi "Anlam şeylerde değil, onların arasındadır."<sup>10</sup> Zümrüt broş ilk sahibi Oscar Wilde'dan yüz yıl sonra yeniden 1955'te Jack Fairy'le ortaya çıkar. Jack okul bahçesinde diğer öğrenciler tarafından düşürüldüğünde yerde çamura bulanmış broşu bulur. Jack broşu bulduğunda bir ayna karşısına geçerek öğrencilerden gördüğü şiddetin izini taşıyan patlamış dudağındaki kanı tüm dudağına adeta bir ruj gibi sürer ve aynada kendine gülümser, zümrüt broşun dönüştürücü sembolik anlamını oluşturan sahnelerden biri de budur. Karakter yaşadığı dışlanmayı, olumsuzlanmayı üstlenir, bu deneyimi icra eden sabit kategorilerin düzenleyici süreçlerine dahil olmayı reddeder, utanmaktansa gülümser. Haynes böylelikle Jack Fairy ve Oscar Wilde'ı, 1854 ve 1955 yıllarını, Oscar Wilde karakteri merkezinde kesişen diğer tüm gerçek ve kurgusal figürleri birbirine bağlamaktadır. Jack Fairy'nin ismi çarpıcı ve iddialı cinsel sahneleri sebebiyle yasaklanan *The Flaming Creatures* (1963) filminin New Yorklu yönetmeni Jack Smith'ten gelmektedir, zira filmin anlatısında glam-rock'ın öncü isimlerinden biri olan Jack Fairy'nin müzik grubunun ismi de The Flaming Creatures'tır.

Jack Fairy karakteri üzerine yapılandırılan bir diğer figür ise glam-rock çağının önemli müzik gruplarından biri olan T-Rex grubunun lideri Marc Bolan ve Haynes'in filmlerinde sık sık karşılaşılan Jean Genet'nin *Notre Dame des Fleurs* isimli romanındaki drag queen Divine karakteridir (Marcovitch, 2017). 1970'lerin başında henüz kariyerinin çok başında olan Brian Slade, Mandy Slade ile tanıştığı parti sırasında Jack Fairy'i dans pistinde görür

10 "Meaning is not in things but in between them."

ve Jack'in kulağındaki zümrüt broş ilgisini çeker, yakın planda Brian'ın gözlerinin zümrüt broş üzerinde kilitlendiğini görürüz. Brian Jack'i bir ayna karşısında uzun uzun öptükten sonra odayı terk eder, öpücüğün etkisiyle Brian'ın ardından bakmakta olan Jack kısa bir süre sonra kulağındaki broşun kaybolduğunu fark eder. Brian da tıpkı Jack gibi zümrüt broşu 1969'da yeni yıl arifesindeki partide Jack'ten çaldıktan sonra bir pop idolü olur, glam-rock çağını şekillendiren önemli bir figür haline gelir. Zümrüt broş Brian Slade karakteri ile bu karakter üzerinde kesişen diğer gerçek yaşam düzlemindeki figürleri ilişkilendirmektedir. Bu sayede Oscar Wilde glam-rock sahnesinin idolü ile ilişkilendirilmiştir, yani 1864'de okulda bir pop idolü olmak istediğini söyleyen Wilde'ın hayalleri 'gerçek' olabilmıştır. Bir yandan Wilde, Fairy, Slade kimliklerinin sınırları kayganlaştırılırken, diğer yandan da Fairy ve Slade karakterlerinde kesişen gerçek yaşam düzleminde figürlerin kimlikleri de belirsizleştirilmiştir: Brian Slade ile David Bowie, Brian Eno, Bryan Ferry, Little Richard ve glam-rock müzik grubu The Slade; Jack Fairy karakteri ile de Jack Smith, Marc Bolan ve açık gay kimliğiyle yaşayan, hapis cezası çekmiş ve sıklıkla Oscar Wilde'in edebî varisi olarak görülen Jean Genet'nin *Notre Dame des Fleurs* isimli romanındaki drag queen Divine birbirine bağlanmıştır.

Zümrüt broşun üçüncü olarak Curt Wild'a geçişiyle ilişkiler ağına Curt ile birlikte Iggy Pop, Lou Reed ve Curt saçını sarıya boyadıktan sonra Kurt Cobain de katılmıştır. Cobain'nin çıkışını grunge müzik ile 1990'larda yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, 1854'ten 1990'lara uzanan kuşaklararası bir dayanışma ağı kurulduğunu söylemek mümkündür. Wild soyadı Oscar Wilde, Curt ismi de Kurt Cobain ile ortaklık kurarak Oscar Wilde ve Kurt Cobain'i birbirlerine bağlamıştır.

Ayrıca glam-rock çağının bitişine bir saygı duruşu olarak düzenlenen son konserde sahnede The Flaming Creatures adıyla performans sergileyen 1994'te kurulmuş olan Placebo müzik grubunun solisti Brian Molko, Brian Bolan'ın bir şarkısını yeniden yorumlarken Bolan'ın sahne tarzını andıran parlak makyaj ve boynuna taktığı tüyler dikkat çekmektedir. Jack Fairy, Brian Bolan ve Brian Molko (ve belki de isim benzerliğinden dolayı Brian Slade) arasında kurulan bağ kuşaklararası ağı uzatarak günümüze getirmiştir. Zümrüt son olarak Curt Wild tarafından Arthur Stuart'a verilir. Böylece Arthur karakterinde kesişen gerçek yaşam düzlemindeki figürlerden Arthur Rimbaud ve Orson Welles'in *Citizen Kane*'inden (1941) gazeteci Jerry Thompson da (*Velvet Goldmine* anlatı yapısını bu filmde alarak ona bir saygı duruşunda bulunmuştur) bu kuşaklararası dayanışma ağına dahil edilmiştir. Zümrüt broş yıldız ve hayranı birbirine bağlamıştır.

Kıscacası bir zenginlik, başarı ve yetenek tılsımı olan zümrüt broş Oscar Wilde filmin anlatısı içinde var olmasa bile bu dayanışma ağının sürdürülmesine olanak sağlamıştır. Filmde özellikle zümrüt broşun tercih edilmesinin sebebi hem zümrütün yeşil olması, hem de *Dorian Gray*'in *Portresi*'nde ve *Balıkçı ve Ruh* isimli peri masalında Wilde'ın kıymetli taşlara olan ilgisiyle bağlantılı olabilir; zümrüt aynı zamanda Wilde'ın dandy tarzını da yansıtmaktadır (Marcovitch, 2017). Wilde hem glam-rock çağının terimleriyle yeniden anlatılmış, hem de glam-rock çağı Wildevari terimlerle yeniden ele alınmıştır. İkisi de birbiriyle iç içe geçerek mevcut anlatıların dışlayıcılığından kurtarılmış ve zümrüt broş da bu geçmişi somut kılan nesne olmuştur. Wilde'ın sıklıkla anılan sözlerinden biri de "Tarihe borçlu olduğumuz tek görev onu yeniden yazmaktır," sözüdür (Dickinson, 2005).

Zümrüt broşun yanı sıra yeşil rengin kullanımı da kuşaklararası dayanışma ağının inşasına katkıda bulunmuştur. Haynes glam-rock çağının toplum üzerindeki etkilerini ele alırken bu çağın öncesini ve sonrasını izleyiciye renkler arasında kurduğu zıt ilişkilerle sunmuştur: Glam-rock çağı dışında ele aldığı tüm sahnelerin renklerinin solukluğu ve donukluğu glam-rock'ın ışıltılı, gösterişli, parlak renkleriyle tezatlık oluşturmaktadır. Glam-rock evreninde kırmızı ve yeşil renklerini ağırlıkta tutan Haynes'in, akıllara bir diğer filmi *Far From Heaven*'de (2002) da 1950'lerde baskılanmış olan eşcinselliği ifade etmek için yine bu iki rengi kullanımını getirmektedir. Yeşil renginin yer bulduğu *Velvet Goldmine*'den bazı sahneleri örneklendirmek gerekirse; filmin henüz jenereği akmaktayken Jack Fairy'nin sokakta önünde sigara içtiği Brian Slade posterindeki yeşil yazıdan, Arthur'un filmde ilk kez görüldüğü sırada üzerindeki kadife yeşil cekete, Arthur'un Brian'ı televizyonda basın toplantısı izlerken gördüğünde Brian'ın üzerindeki yeşil takım elbiseye, *The Ballad of Maxwell Demon*'ın müzik videosunda Brian'ın kostümü seks yılanının derisinin yeşilliğine, zümrüt broşa ve Curt'ün Brian ve Jerry ile lüks bir restaurantta otururken giyinmekte olduğu yeşil cekete kadar yeşil rengi eşcinsellikle bağlantılandırılarak kodlanmıştır. Zümrüt broş bir karakterden diğerine 'bulaşma/ yayılma'yla kuşaklararası dayanışma ağları inşa ederken, yeşil rengin kullanımı da farklı zamanlardaki kişileri eşcinselliğin dışlanmış tarihiyle ortak bir sembolik anlatıda buluşturarak bu kişiler arasında öngörülemezlik ilişkiler yaratmıştır.

Bunun yanı sıra Arthur'un gazeteci kimliği ile edindiği basın kartı da hayranlık ve yıldızlık konumlarını birbirine bağlamaktadır. Arthur, Brian'ın zümrüt broşu taktığı ve tamamıyla yeşil giyindiği basın toplantısını televizyondan takip ederken, bir anda yerinden kalkarak onunla birlikte duygusuz bir ifadeyle televizyon izlemekte olan

ebeveynine döner ve ekranı işaret ederek “Bu benim!” diye haykırır. Arthur’un buradaki tepkisi yoğun bir heyecanla dolup taşar, 1970’lerde İngiltere’nin kuzeyindeki Manchester’ın taşralarının birinde yaşamakta olan ebeveynin kapalı dünyasına televizyon aracılığıyla sızan İngiltere’nin başka kıyısından bu görüntüler ve Arthur’un Brian’a olan hayranlığından dolayı biriktirdiği albümlerde yer alan fotoğraflardan, odasındaki tüm duvarları kaplayan posterlere, gazetelere ve dergilere çıkan fotoğraflara kadar Brian’ın yıldız imgesine dair her şey bu katı evin içine sızarak katmanlı tansiyonu gittikçe yukarı tırmandırır. Aynı zamanda glam-rock çağından görüntüler haber veya fotoğraf formatına geçtiğinde canlı ve parlak renklerini kaybetmekte, soluk ve donuk bir ton kazanmaktadırlar çünkü zamansal olarak geleceğe taşınmaktadırlar. Özellikle gençlik kültürünün beyaz işçi haklarıyla iç içe olduğu bu dönemde, taşradaki yaşam ekonomik bunalım sebebiyle oldukça kısıtlanmıştır. Taşradaki bu evde dönemine göre lüks kaçabilecek renkli televizyonun varlığı bu televizyonun ve renkliliğinin özellikle bu evde bulunmasının *mise en scène* yaratma amacı taşıdığına işaret etmektedir (Bullock, 2002).

Glam-rock çağı sonrasında Thatcher’ın başbakanlık yaptığı 1979-1990 yılları arasında muhafazakâr devrimin Birleşik Krallık’a tüketici kültürünü taşıyan bu dönemin renklerini kaybetmiş dünyası da 1984 New York’unun soluk, distopik renklerinde ifadesini bulmuştur. Glam-rock çağı öncesi dönem de benzer soğuk ve donuk renkler taşımaktadır. 1972 yılının Arthur’unun ekran karşısında “Bu benim!” deyişinin ardından 1984’ün anılarını yeniden canlandırmaya çalışan Arthur’unun geçmişini fantazi ve idealleriyle kurgulayarak anlattığı söylenebilir. Nitekim bu cümledeki “ben” yıldızlığa öykünmeyi değil de yıldızla basın toplantısı sırasında birebir konuşabilen, onunla doğrudan temas kurabilen gazetecilere öykünmeyi ifade etmektedir. Arthur gazeteci olursa hem hayran kimliğini muhafaza edebilecek hem de hâlihazırda işini yapmakta olduğu için hayranlığı çevre tarafından ayıplanacak, utanılacak, hatta ağabeyinin plak dükkanında söylediği gibi “mide bulandırıcı” bir şeye dönüştürülemeyecektir. Arthur 1972’deki hayalini gerçekleştirerek 1984’te bir gazeteci olarak yıldızlara erişimi son derece kolaylaşmıştır. Ayrıca Arthur derinlemesine araştırma yaptığı ve bir zamanlar hayranı olduğu Brian Slade’le hiç karşılaşmasa da onun gelecekteki personasıyla, Tommy Stone’la gazeteci kimliği sayesinde tanışabilmiştir. Tommy Stone basın toplantısında Arthur’un sorusuna bir cevabının bulunmayışı Brian’ın geçmişine dair diğer kişilerin anlatılarını, anılarını öncelikli hale getirmiş, hayranlığı dolayısıyla Brian’ın geçmişine dair bildikleri Arthur’u da Brian’la doğrudan ilişkisi bulunan görüşmecileriyle eşdeğer bir konumsallığa erişirebilmiş, birlikte Maxwell Demon’ın tarihinin anlatıcıları olmuşlardır. Öte yandan Arthur Tommy Stone’un hayranlarından birine basın kartını hediye etmesi de zümrüt



broşun elden ele geçmesi gibi hayranlığın da kuşaklararasıda farklılıklar gösterse de sürdürülebildiği, bu basın kartının yeni hayranı kendi yıldızına yakınlaştıran, utanç duygusunu dönüştürebilen bir tür sembolik güç taşıdığı söylenebilir.

## “Zaman, Mekânlar, İnsanlar Hepsi Hızlanıyor”: Mekânlar

Analizin üçüncü bölümünde, Oscar Wilde’ın doğum yeri olan Dublin’den, 1970’lerin glam-rock çağının parlak zamanlarını yaşadığı Londra’ya, oradan Manchester’daki taşra yaşamına, ardından da George Orwell’in 1984 isimli eserinde olduğu gibi distopik bir geleceği yansıtan New York’a doğru yolculuğa çıkılacak, bu mekânların iç içe geçebilmesi ve öngörülemeyen farklı bir aradalıkların meydana gelişiyle farklı söylemler ve anlamlandırma süreçlerinin mümkün olabileceği üzerinde durulacaktır.

Bu bağlamda ilk olarak film anlatısında genişçe yer verilen Oscar Wilde’ın öznesi olduğu hukuki duruşmaların filmin anlatısında bir sirkte yeniden yaratılışını analiz edebilmek için Oscar Wilde’ın yaşamına ve söz konusu duruşmanın ayrıntılarına göz atmak yerinde olacaktır. 1895’te o dönemde Wilde’ın dört yıllık sevgilisi olan Lord Alfred “Bosie” Douglas’ın babası Queensberry Markisi, Albemarle Kulübü’ne açık olarak bıraktığı bir kartla Wilde’ın “oğlan sevicisi” olduğu “suçlaması”nda bulunmuştur, Wilde markisin kendisine iftira attığını iddia ederek onu mahkemeye vermiştir. Buna karşılık olarak markisin avukatlığını üstlenen Edward Larson da Wilde’ın eserlerinde, özellikle de *Dorian Gray’in Portresi*’nde ve Bosie’ye yazdığı mektuplarda gençliği provake edici ifadelerin yer aldığını savunmuş, bu görüşünü de “ahlâksızlığın kanıtı” olarak genç uşaklardan oluşan tanıkların ifadeleriyle desteklemiş, tüm bunların sonucunda Wilde mahkeme tarafından suçlu bulunarak iki yıl kürek cezasına mahkûm edilmiştir (Marcovitch, 2017). Queensberry Markisinin bu tutumunda diğer oğlu Vikont Francis Drumlanrig’in ölümünün etkili olduğu düşünülmektedir, Drumlanrig’in ölümüne dair çeşitli söylentiler dolaşmaktadır, bir yandan bir av kazasında öldüğü söylenirken diğer yandan da 1894-95 yılları arasında Liberal Parti’den başbakan olan Lord Rosebery ile ilişkisinin ortaya çıkmasından ve onun kariyerini etkilemekten duyduğu kaygıdan dolayı sevgilisini korumak amacıyla intihar ettiği söylenmektedir, markis de buna karşılık Liberal Parti’nin önde gelen isimlerini gay olduklarını ifşa etmekle tehdit etmiş ve Oscar Wilde’ın hapse atılmasını talep etmiştir, ayrıca Oscar Wilde’ın kürek cezasına çarptırılmasında 1885’te Labouchere isimli kanun değişikliğinin rıza olmaksızın “gayritabii davranışlar”da bulunurken yakalanan kişiye iki seneden fazla olmayacak şekilde ağır ceza hapsine fırsat vermesi de etkili olmuştur (Dickinson, 2005). Wilde bu karara kadar üç duruşmadan



geçmiştir, ikinci duruşmada oy birliğinin sağlanamayışının ardından arkadaşlarının ona durumu fırsat bilerek kaçmasını söylemelerine karşılık Wilde ülkeyi terk etmeyerek üçüncü duruşmanın sonucunda kendisine verilebilecek en ağır cezayı kabul etmiştir. Bahsedilen duruşmalar sırasında Wilde'in tutumu modern gay haklarının gündeme taşınmasını etkileyen kurucu olaylardan birini oluşturmaktadır, ilk olarak Wilde böylesi bir toplumsal düzenleme içinde yüksek otoriteli birini, Queensberry Markisini kendisine iftira atmakla suçlamış, ardından arkadaşlarının tavsiyesine uymayarak ülkede kalmayı tercih etmiş ve böylece kendisine yöneltilen suçlamayı "suçlu" hükmünü sorgulamaya açacak bir konuma taşıyarak bu hükmün ardındaki ideolojik varsayımlar hakkında bir tartışma alanının oluşmasına katkı sağlamıştır, bu sebeple de Wilde popüler kültürün güçlü gay figürlerden biri olmuştur, nitekim Todd Haynes'in *Velvet Goldmine*'inde da Wilde başka bir kültürel tarihin öncüsü olarak konumlandırılmakta ve bu tahayyülle onu mahkûm eden resmî tarihin baskılayıcı konumlandırılmalarından da kurtarılabilmektedir (Marcovitch, 2017).

Tarihin, gerçekliğin, hafızanın film anlatısı içinde bir araya gelmesiyle toplumsal olarak oluşturulmuş olan kolektif hafızanın inşaları sorgulanabilir bir konuma taşınabilmiştir. Gazeteci Arthur Stuart'ın hafızası üzerinden aktarılan film anlatısı kişilerin olayları doğrudan hatırlamadığını öne sürerek öznel bir tarih anlatısını savunmaktadır, daha çok kişilerin okuyarak, dinleyerek ve/ya bir ortaklıkta buluşan insanların bir araya gelerek sürdürdükleri anma ve şenlik olaylarında geçmiş depolanmakta ve toplumsal kurumlar tarafından yorumlanmaktadır. Dolayısıyla Wilde'in mahkûmiyetiyle ilgili hikâyenin artık nasıl anlatılacağı değil, çoktan halka mal olmuş Oscar Wilde'in yaşam hikâyesinin başkaları tarafından nasıl 'yeniden' anlatılacağı üzerine düşünmek önem kazanmıştır (Marcovitch, 2017). Oscar Wilde'in 1895'te gerçekleşen ve en az Orwellvari 1984'ün New York'u kadar distopik olan duruşmaları (Dickinson, 2005) *Velvet Goldmine*'de bir sirk in mekânına taşınmış ve izleyici koltuklarında oturmakta olan gazetecilerin sorularına karşı kendisini savunmak durumunda olan Brian da Oscar Wilde'in yerine geçerek bu sirk in gösteri sahnesinde, gazeteciler de yargıçlar olarak konumlandırılmış, duruşma salonu, sirk, basın toplantısı salonu birbirine bağlanmıştır. Bu sahnede Oscar Wilde'in eserlerinden alıntılarının yer aldığı pankartlar Brian'ın hakimler karşısında kendisini savunması için parlak kostümlü bir sirk göstericisi tarafından tıpkı bir sirk gösterisinde olduğu gibi ona gösterilir. Duruşmaların ironikleştirilerek sirkte yeniden üretilmesi sırasında Brian ve Curt'ün öpüşmesinin gazeteciler tarafından fotoğraflanması ise Main Man Record partisinde Mick Rock'ın, David Bowie ve Lou Reed'i öpüşürken fotoğraflamasının bir yeniden üretimidir. Bu fotoğraf da gazeteler aracılığıyla Brian

Slade'in hayranı olan Arthur Stuart'a ulaşmıştır. Böylece Oscar Wilde'in duruşmaları David Bowie ve Lou Reed'in öpüştüğü partiyle de bağdaştırılmıştır.

Aynı şekilde Brian ve Curt ilk kez beraber çalışmaya başladıklarında Brian'a gitarıyla eşlik etmekte olan Curt'ün gitarı ile Brian'ın bir oral seks sahnesini performe ettiği karşılığını yine David Bowie ve Mick Ronson'nın 1973'te sergiledikleri performanstan çekilmiş bir fotoğrafın yeniden üretilmesinde bulmaktadır. Yine bu fotoğraf da gazetede kendisine yer bulmuş ve hayran Arthur Stuart'a ulaşmıştır. 'Cross-cut' tekniği kullanılarak David Bowie ve Mick Ronson ile Brian Slade ve Curt Wild birbirine bağlanmış, böylece gerçek yaşam düzleminden bir kare ile bu anın yeniden üretildiği filmde kare ilişkilendirilmiştir. Bu çok katmanlı ilişkiler ağına bir de Brian'ın yeşil ışık altında Marc Bolan'ın *Baby's on Fire* isimli parçasını seslendirmesi ile pop kültürü ve cinsel uyanışı ilişkilendiren imgeler de dahil edilmiş, ardından da Arthur'un gazetede onların sahnedeki sözü geçen fotoğraflarına bakarak mastürbasyon yapmaya başlaması ile Arthur da bu ağa katılmıştır. Arzunun akışlarının mekânın sınırlarından taşmasıyla tüm bu kişiler tutkulu bir örüntü içinde birbirlerine ilmeklenmişlerdir.

## Sonuç

*Velvet Goldmine* gerçek yaşam düzleminden figürlerle kurduğu bağlantı aracılığıyla Yeni *Queer* Sinemasının belgesel odaklı anlatım dilini hem sürdürmekte hem de bu anlatım diline gerçek olanın sorgulanmasına fırsat verebilecek politik bir tartışma alanı katmaktadır. Filmin anlatısında yer alan ve yukarıda da farklı başlıklar altında incelenmiş olan metinlerarası bağlantılarsa queer ve glam-rock altkültürlerinin kodlarına dair bir okuryazarlık geliştirilmesiyle deşifre edilebilmektedir. Dolayısıyla Haynes'in ilk dönem eşcinsel sinemasında olduğu gibi bu kodları yalnızca bahsedilen altkültürlerin üyeleri için okunaklı kıldığı söylenebilir. Öte yandan Haynes marjinal ve muhalif çizgisinden kayarak popülerleşen, tüketim kültürüne asimile edilerek metalaştırılan altkültürlere de vurgu yapmakta, sürekli yeni piyasa ve kazanç arayışındaki daimi büyüme odaklı küreselleşmenin ve tüketim kültürünün altkültür toplulukları için çağdaş dünyada yarattıkları tehlikelere de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Haynes'in geçmişin bir politliğini geliştirirken ve yeni tarih okumalarına kapı açarken eleştirel bir konum seçerek kimliksizleşmenin iki ucunu da sorgulamaya açtığını belirtmek önemlidir. Tarihin marjinalleştirilmiş ve imkânsızlaştırılmış topluluklara mal edilmesini mümkün kılarken tarihin içinde barındırdığı açmazları da gözardı etmemektedir. Nitekim film anlatısında uygulanan brikolaj, biçim öykünmesi, ironi gibi çeşitli anlatım teknikleri baskın kültürlerin

normalleştirme süreçlerini kesintiye uğratarırken, aynı zamanda sınırların tamamen belirsizleştirilmesi farklılıkların yok oluşuna ve tektipleşmesine, dolayısıyla da asimilasyona, yani tüketim kültürü içinde metalaştırılmaya ortam hazırlamaktadır, Haynes bunun örneğini Brian Slade karakterinin sahne personaları arasındaki geçişlilikle vermiştir.

Bu bağlamda eşcinsel kimliğinin görünürlüğünün özellikle 19. yüzyılda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ivme kazanmasıyla doğru orantılı olarak ortaya çıktığını belirtmek gerekmektedir (Hennessy, 1994-1995; Bishop, 2000; Chasin, 2000; Skover & Testy, 2002). 19. yüzyılın ortalarına kadar ev içinde üretilenlerin yine bu evde yaşayan sakinlerin tüketimini karşılamasıyla sürdürülen üretim-tüketim dengeleri daha endüstriyel tarzların ortaya çıkmasıyla değişime uğramıştır, çünkü iş ev dışına taşınmıştır ve eve para getirilmesi tüketilebilecek ürünlerin ve hizmetlerin de ev dışında kendilerine yer bulmasıyla birleşmiş, bu durum büyük ölçüde evde cinsiyet bazlı bir iş bölümüne sebep olmuştur, ev dışında çalışmayı sürdüren alt sınıf kadınların var olduğu bilinmesine rağmen baskın kültür içinde kadın kimliği atanan her birey zorunlu ev işçiliğine mahkûm edilmiştir, ancak bu durumun bir başka çıktısı da emeğin serbest dolaşımının sağlanmasıyla kırsaldaki evlerinden ayrılarak kente göç eden ve bireyselleşen bir topluluğun ortaya çıkması ve kendi başlarına ekonomik bağımsızlıklarını ellerinde bulunduran bireylerin ailelerin geleneklerine uyma zorunluluğundan kurtulmalarıyla gay kimliğinin (pratiğini değil, çünkü pratikler zaten bir kimliği olsa da olmasa da gerçekleştirilebilir) toplumsal olarak yaşanabilir kılınmasıdır (Chasin, 2000). Dolayısıyla gay kimliğinin (lezbiyen kimliği zorunlu ev işçiliğinden ve kadınların ekonomik bağımsızlığının imkânsızlaştırılmasından dolayı farklı bir yol izlemiştir) toplumsal olarak uygulanabilmesi bir nevi kapitalizm ve tüketim kültürüyle birlikte mümkün olmuştur (Chasin, 2000; Skover & Testy, 2002).

Gelişmelerin ne beyaz ne siyah olan bu ikili, gri kodlarını okuyabilmek ve gelişmeler içinde barınan muhalif ve çapraz ağlara erişimi sağlayan bu çatlakları bulmak için onları eleştirel bir bakış açısıyla okumayı öğrenebilmek son derece önemlidir (Hennessy, 1994-1995). Çünkü küreselleşme ile birlikte fırsatların bolluğundan söz etmek mümkünken, aynı zamanda sınırların belirsizleşmesiyle anlamların tüketimi ve kaybı sorunu da ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak gün geçtikçe daha da gelişen ileri iletişim teknolojilerine erişimi bulunmayan veya kısıtlı erişimi olan kesimin de gittikçe fakirleşmesinden, teknoloji ile eve kapanan ve daha da bireyselleşen toplumla birlikte ortaya çıkan sanal cemaatlerin geleneksel cemaatlerin yerini alıp alamayacağına dair belirsizliklerin var olmasından ve özellikle internetle birlikte herkesin içerik üretimi için

erişimine açılmış görünümü veren teknolojilere erişimde karşılaşılan eşitsizliklerin sürdürülmesinden (Gill, 2012) kaynaklı olarak dünya büyük ölçüde çelişkiler ve paradokslarla örülmüştür. Dolayısıyla tarihin dokusunda bulunan tüm bu çelişkiler ve paradokslar, resmî ve meşrû tarihi yeniden okuma gayretine girişen *Velvet Goldmine*'in anlatısının dokusunda da bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere bu tarz çelişkileri bünyesinde barındıran ileri teknoloji ağ toplumu baskın hiyerarşik dengeleri sürdürürken, bir yandan da özünde bulunan kontrol edilemezlik sebebiyle kimi muhalif çapraz ağların geliştirilmesinin de önüne geçememektedir. Bu durumda da küreselleşme geleneksel muhafazakâr aile yaşamlarının içine sızarak onların asimilasyon karşıtı bir konum edinmelerinde ve kimliğin bir şey olmaktansa 'bir süreç' olmaya evrilmesinde de etkili olabilmektedir (Bishop, 2000; Gill, 2012). Bu noktada Arthur Stuart 1970'lerde henüz kırsal ve kapalı bir şehir olan Manchester'da ailesiyle birlikte yaşarken televizyon, gazete, plaklar aracılığıyla gördüğü Brian Slade'in ona yeni ve farklı mevcudiyet tahayyülleri sunmasıyla kendisini ailesinin baskılayıcılığından kurtarmasının önünü açtığını söylemek gerekmektedir. Kimliklerin inşalardan ibaret olduğu düşünülürken ve doğallaştırılan yapıları deşifre edildiğinde filmler, diziler, reklamlar vs. gibi medya aracılığıyla üretilen yeni varoluş tahayyüllerinin etik olup olmadığı tartışmaya açılabilir; ancak hem özdeşleşme kuran kişiler için hem de bu kişilerin çevresindeki diğer kişiler için imgelerin üretilmekte olduğunu vurgulamak önem arz etmektedir. Zira eğer kişi bu tahayyülü benimseyerek o tahayyülün sunduğu yeni açılımları kendi üzerine çektiğine inanıyorsa, bununla birlikte söz konusu filmlerin, dizilerin, reklamların vs. diğer kişilere de ulaşması ve böylece yeni tahayyüllere dair toleransı arttırıcı bir anlayış geliştirilmesinde etkili olabiliyorsa küreselleşmenin kimliksizleştirmelerinin, yeniden kimliklendirmelerinin etik olmadığını söylemek için bir sebep de yoktur, kimlik kategorileri bu inanç üzerinde temellenmektedir (Bishop, 2000). Nitekim bu kimliksizleştirmelerin etik olmadığını söylemek, aynı şekilde üretilen ve baskın kültürün kurumları tarafından doğallaştırılan ana akım ikili kimliklerin de etik olmadığını söylemek olacaktır.

Çalışmanın analiz kısmının ilk bölümünde ele alınan metinlerarası ilişkiler karakterlerin tercüme edilemezliklerini herhangi bir birey olarak sabitlenmeyi reddetmeleri ile göstermiştir, bu red filmin zamansallıkları ve mekânsallıkları için de geçerlidir. Film doğrusal zamansallığın ve tarihsel doğruların geleneksel kavranışlarını altüst ederek hatırlanan, unutulmuş, bastırılmış çok çeşitli tarihlerin yan yana bulunabilmesine olanak sağlamıştır. Her biri farklı zamansal bölgelerde bulunan sahnelerin bir araya getirilmesiyle

kesintisiz bir şimdi anlayışı ortaya çıkarılmış, gerçeklik mefhumu yeniden oluşturularak şimdiki zaman queer'leştirilebilmiştir. Bunu yaparken de böylesine dağılmış ve ağlar oluşturmuş tekilliklerin sebebiyet verebileceği tehlikelere de dikkat çekilmiştir. Kimliğin oluşturulmuş yapısı kişiye sonsuz kere yer değiştirebilme fırsat sunmaktadır ama bu durum aynı zamanda sınırların belirsizleşmesiyle kimliklerin özgün özne konumlarının içeriğinin boşaltılmasına da sebep olabilmektedir. Ana akım baskın söylem içinde kaybolarak teptipleşme de özgün özne konumlarının sağladığı söz söyleme hakkını gasp edebilmektedir. Bunun yanı sıra doğrusal zamansallığın reddi gerçekliğin, tarihin, kimliğin, cinselliğin, kurgunun, bedeninin, yıldızlığın, hayranlığın tırnak içerisine alınarak sorgulanmasına ortam hazırlamaktadır.

İkinci bölümde ise zenginlik, başarı ve yetenek aktarıcısı olan zümrüt broş ve hayranlar arasında kuşaklararası bağlar kuran basın kartı Haynes'in AIDS'le özdeşleştirilen 'yayılma', 'bulaşma' kavramlarını pozitif bir ışık altında yeniden sembolik anlamlarla donatması olarak okunabilir. Aynı şekilde yeşil rengi farklı zamanlardaki eşcinsel kimliklerinden dolayı resmî ve meşrû tarih içinde 'öteki' olarak konumlandırılan kişilerin dışlanmışlığının geçmişine dair farklı bir anlatı geliştirilmesinde kullanılmış, böylece ana akım olandan farklı olarak altkültürel kodlarla başka bir ortaklık kurulmuştur. Böylece resmî tarih içinde patolojikleştirilen AIDS krizine karşı farklı anlatılar ve tahayyüller mümkün kılınmıştır.

Üçüncü bölümde Haynes'in herhangi bir bakış açısının istikrarsızlığına yaptığı vurgunun altı çizilmiş ve belgesel, amatör filmler ve müzik videoları, gazeteler, dergiler, haberler, albümler, plaklar gibi çeşitli medya araçlarının kullanımı aracılığıyla farklı mekânları yan yana konumlandırarak nasıl öngörülemeyen yeni mekânsallıkların tahayyülünü mümkün kıldığı tartışılmıştır. Farklı bir tarih okumasını olanaklı kılan bu yaklaşım sayesinde olumsuzlanan, imkânsızlaştırılan farklılıklar için kendilerini gerçekleştirebilecekleri alanlar sağlanmıştır. *Velvet Goldmine* Brian Slade'in 'gerçekten' ne olduğunun peşinde olan bir film gibi görünmesine rağmen gerçekliğe pek de aldrış etmemektedir, zira film bir rüya, bir anı, bir masal gibi aktarılmaktadır. Filmin bu şekilde yapılandırılması farklılıkların metalaştırılmasının önüne geçerek onları çokluklar olarak yan yana bulunabilecekleri bir zeminde olağanlaştırmaktadır, ayrıca kendisinin nihai gerçeklik olarak okunmasını da benimsediği bu anlatım tarzıyla imkânsız kılmaktadır. Bu tür olağanlaştırmaların önünün açılabilmesi için kendisini hakikat olarak ilan eden tarih anlatılarını altüst edebilecek daha fazla tahayyüle ihtiyaç vardır. Çünkü bu tahayyüller sabit kategoriler aracılığıyla düzenenlenen ve çeşitliliklere dair potansiyelleri erişime

kapatan toplumsal yapıda herkes için daha eşitlikçi konumlar açılabilmesine olanak tanıyabilecektir.

*Velvet Goldmine* bedenler, zamanlar ve mekânlar üzerindeki sabit kategorileri ve tektipleştirilen kimlikleri altüst ederek gerçek hayatın içinden kişilerle kurgusal metinlerdeki kişiler arasında geçişlilikler sağlamış, böylece de kategorilerin ve kimliklerin tektipleşmesini imkânsız kılmıştır. Bu doğrultuda da bedenlere, zamanlara ve mekânlara dair hakikat olarak kabul edilen resmî tarihin anlatılarının doğrusallığını bozarak birçok çapraz ağ kurabilen bedenlerin, zamanların ve mekânların anlatılarına yer vermiş, tarihi yeniden okuyarak çeşitlilikler ve çoğulluklar için bir arada bulunabilecekleri alanlar sağlayabilmiştir. Bunu yaparken de 'gerçeklik', 'kurgu', 'anı', 'hafıza', 'hayranlık', 'yıldızlık', 'zaman', 'mekân', 'kimlik', 'cinsellik', 'cinsiyet' gibi kavramları kayganlaştırmış ve onlara çokanlamlılık kazandırarak farklı tarihsel yaklaşımların mümkün olduğunu göstermiştir. Ancak sonsuz kayganlığın ve belirsizliğin olumsuz olabilecek sonuçlarına değinmeyi de es geçmemiştir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Bennett, C. (2010). Flaming the fans: Shame and the aesthetics of queer fandom in Todd Haynes's *Velvet Goldmine*. *Cinema Journal*, 49(2), 17-39. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0189>
- Bishop, J. D. (2000). Is self-identifying image advertising ethical? *Business Ethics Quarterly*, 10(2), 371-398. <https://doi.org/10.2307/3857882>
- Butler, J. (2014a). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Butler, J. (2014b). *Bela bedenler* (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bullock, M. (2002). Treasures of the earth and screen: Todd Haynes's film *Velvet Goldmine*. *Discourse*, 24(3), 3-26. <https://www.jstor.org/stable/41389653>
- Chasin, A. (2000). Interpenetrations: A cultural study of the relationship between they gay/lesbian niche market and the gay/lesbian political movement. *Cultural Critique*, 44, 145-168. <https://www.jstor.org/stable/1354605>
- Charlesworth, H. L. (2018). Performance, performativity, profit: The authenticity of queer sexualities in glam-rock in *Velvet Goldmine* and *Hedwig and the Angry Inch*. <https://doi.org/10.17613/M6SQ8QH4W>

- Çakırlar, C. (2011). Cinephilic Bodies: Todd Haynes's cinema of queer pastiche. *Kült: Istanbul Bilgi University Cultural Studies Journal*, 1(1), 162-200. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1308859/>
- Darby, H. (2013). I'm glad I'm not me: Subjective dissolution, schizoanalysis and post-structuralist ethics in the films of Todd Haynes. *Film-Philosophy*, 17(1), 330-347. <https://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2013.0019>
- D'cruz, G. (2015). He's not there: Velvet Goldmine and the spectres of David Bowie. In T. Cinque et al. (Eds.), *Enchanting David Bowie: Space/time/body/memory* (pp. 259-274). Bloomsbury Academic.
- Dezeuze, A. (2008). Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life. *Art Journal*, 67(1), 31-37. <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791292>
- Dickinson, P. (2005). Oscar Wilde: Reading the life after the life. *Biography*, 28(3), 414-432. <https://dx.doi.org/10.1353/bio.2005.0060>
- Dyer, R. (2007). *Pastiche*. Routledge.
- Flannery, D. (2017). Absence, resistance and visitable pasts: David Bowie, Todd Haynes, Henry James. *Continuum*, 31(4), 542-551. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1334384>
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Gill, R. (2012). Youth in techno global world: Predicaments and choices. *Sociological Bulletin*, 61(1), 129-143. <https://doi.org/10.1177/0038022920120106>
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.
- Halberstam, J. (2013). *Çuvallamanın queer sanatı* (I. Tabur, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford University Press.
- Hart, K. P. R. (2003). Auteur/bricoleur/provocateur: Gregg Araki and postpunk style in the doom generation. *Journal of Film and Video*, 55(1), 30-38. <https://www.jstor.org/stable/20688402>
- Haynes, T. (Yönetmen). (1998). *Velvet Goldmine* [Film]. Killer Films, Channel Four Films.
- Haynes, T. (Yönetmen). (2007). *I'm Not There* [Film]. Killer Films.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın anlamı* (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.
- Hennessy, R. (1994-1995). Queer visibility in commodity culture. *Cultural Critique*, 29, 31-76. <https://www.jstor.org/stable/1354421>
- Jagose, A. (2015). *Queer teori: Bir giriş* (A. Toprak, Çev.). NotaBene Yayınları.
- Johnson, C. (2012). Bricoleur and bricolage: From metaphor to universal concept. *Paragraph*, 35(3), 355-372. <https://www.jstor.org/stable/43263846>
- Kristeva, J. (1985). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Trans.). Columbia University Press.
- Leyla, J. (2012). "Something that is dangerous and arousing and transgressive": An interview with Todd Haynes. In J. Leyla (Ed.), *Todd Haynes: Interviews* (pp. 201-226). Wayne State University Press.
- Marcovitch, H. (2017). The judas kiss, gross, indecency, Velvet Goldmine: The postmodern masks of Oscar Wilde. In A. M. Magid (Ed.), *Quintessential Wilde: His worldly place, his penetrating philosophy and his influential aestheticism* (pp. 134-154). Cambridge Scholars Publishing.
- Mayer, S. (2015). Uncommon Sensuality: New queer feminist film/theory. In L. Mulvey, & A. B. Rogers (Eds.),

*Diversity, difference and multiplicity in contemporary film studies* (pp. 86-96). Amsterdam University Press.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.

Rich, B. R. (2013). *New queer cinema: The director's cut*. Duke University Press.

Skover, D. M., & Testy K. Y. (2002). LesBiGay identity as commodity. *California Law Review*, 90(1), 223-255. <https://doi.org/10.2307/3481310>



# Prestij Meselesi Film Müziklerinin Adorno'nun Eleştirel Müzik Sosyolojisi Bağlamında Analizi

## Analysis of the Music of Prestij Meselesi in the Context of Adorno's Critical Sociology of Music

İbrahim ÖKSÜZ<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Arş. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: i.O. 0009-0002-8475-4098

Sorumlu yazar/Corresponding author:

İbrahim ÖKSÜZ,  
İstanbul Aydın Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-posta/E-mail: ibrahimoksuz@aydin.edu.tr

Başvuru/Submitted: 11.04.2024

Kabul tarihi/Accepted: 07.06.2024

Atıf/Citation: Öksüz, İ. (2024). *Prestij Meselesi* film müziklerinin Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisi bağlamında analizi. *Filmvisio*, 3, 107-134.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0005>

### Öz

Theodor W. Adorno'nun "Müzik Sosyolojisine Giriş" başlıklı makalesinde ele aldığı eleştirel müzik sosyolojisi; müzikte ve en genel anlamıyla müzik yaşamı adı verilen şeyde iz bırakan toplumsal yapılar hakkında bilgi toplamasıdır. Modern zamanın bilinç ve bilinçdışı endüstrileri çağında müzik sosyolojisinin esas inceleme hususları üretim güçleri ve üretim ilişkileridir. Üretim ilişkilerinin diğer veçheleri de dinleyicilerin zihniyeti ve beğenisidir. Adorno'nun müzik sosyolojisinde 'hafif' ve 'ciddi' müzik ayrımı vardır. Ciddi müzik, sanatın özüne uygun, dinleyicisinin bireysel ve toplumsal bilinçlenmesine katkıda bulunan müziktir. Hafif müzik ise kapitalist toplum yapısının taleplerini hesaba katarak, mevcut iktisadi ilişkileri ve sınıfsal eşitsizlikleri gizleyen bir yapıdadır. Kültür Endüstrisi ürünü olarak, kitle tüketimine yönelik seri üretim şeklinde tasarlanmış müzik türüdür. Bu çalışmada Adorno'nun sözünü ettiği hafif müziğin ana akım sinemada nasıl bir işlev gördüğü, hangi görsel ve işitsel kodları kullandığı örneklem olarak seçilen 2023 yapımı *Prestij Meselesi* filmi üzerinden analiz edilmiştir. *Prestij Meselesi*'nde kullanılan müzikler ve filmin konusunu da oluşturan arabesk/fantezi müzik ürünlerinin toplumsal hayatta yansımalarının ne şekilde sunulduğu eleştirel müzik sosyolojisi perspektifinde incelenmiştir. Çalışmada müzik ve müzik sosyolojisi hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmış olan Batılı ve Doğulu düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir. Platon, Aristoteles, İbn-i Haldun, Farabi, Kindi, Georg Simmel ve Max Weber'in müzik hakkındaki görüşleri ortaya konulmuştur. Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisi detaylandırılarak araştırmada örneklem olarak seçilen *Prestij Meselesi* filmi analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik sosyolojisi, Adorno, Türk Sineması, film analizi, *Prestij Meselesi*

### Abstract

In his article titled "Introduction to the Sociology of Music," Theodor W. Adorno discusses critical music sociology, which involves gathering information about the social structures that leave an imprint on music and what is generally referred to as the music life. In the age of modern consciousness and unconscious industries, the main focus of music sociology is on the forces of production and the relations of production. Another aspect of production relations is the mindset and tastes of the listeners. Adorno makes a distinction between 'light' and 'serious' music in his sociology of music. Serious music is that which aligns with the essence of art and contributes to the individual and social consciousness of its listeners. Light music,

on the other hand, considers the demands of the capitalist social structure and conceals existing economic relations and class inequalities. As a product of the Culture Industry, it is designed in the form of mass-produced music for mass consumption. This study analyzes the function of the light music Adorno mentioned in mainstream cinema and the visual and auditory codes it employs, using the 2023 film *Prestij Meselesi* as a case study. The music used in *Prestij Meselesi* and the reflections of the arabesque/fantasy music products, which form the subject of the film, in social life are examined from a critical music sociology perspective.

The study includes the views of various Western and Eastern thinkers who have presented opinions on music and the sociology of music. The views of Plato, Aristotle, Ibn Khaldun, Al-Farabi, Al-Kindi, Georg Simmel, and Max Weber on music are presented. Adorno's critical music sociology is elaborated upon, and the film *Prestij Meselesi* chosen as a sample for the study is analyzed.

**Keywords:** Music sociology, Adorno, Turkish Cinema, film analysis, *Prestij Meselesi*

## Extended Abstract

Music is a fundamental element that reflects the culture of a society. It has a significant impact on social behaviours, consumption patterns, and societal and historical habits. With this intrinsic structure, music creates both producers and consumers. The sociocultural development of individuals and groups in society, their economic status, class, religion, and moral attitudes are determinants of their music consumption. The importance of music within social structures emerged as a phenomenon long before the science of modern sociology was established, even in ancient times. Notably, figures like Pythagoras, Plato, Aristotle, Al-Kindi, Al-Farabi, and Ibn Khaldun offered various views on the importance of music. Modern sociology also places great emphasis on the subject of music, particularly those by Max Weber and Georg Simmel.

However, the most well-known name in the field is Adorno. Being both a musician and a sociologist, he made significant contributions to the sociology of music. According to Adorno, there are light and serious types of music in the contemporary art world. Light music is a type of music that calculates market expectations, is shaped by the Culture Industry, and is designed for consumption, ignoring social inequalities. Serious music, on the other hand, is aware of societal issues, allows for dialectical development in resolving these issues, and historically highlights artificially produced dissonance and social inequalities. Examining and analysing the economic infrastructure of music and the intersection points between social structures and music is one of the primary tasks of the sociology of music.

The era in which the example film is set, the late 1980s to early 1990s in Turkey, is known as the era of “polished images,” in which false images are created. During this period, false images are poured from above, intertwining with reality. Everything is given an image, and all these images are offered for consumption. The values, stars, and images created during this new era of Turgut Özal and his party, ANAP, are produced in integrated facilities. During this time, media outlets, particularly television, play the most critical role in maintaining the organized structure of interests between the state and capital.

The purpose of this study is to examine how Adorno’s concept of light music finds its place in society through cinema, particularly mainstream commercial cinema. The aim is to show what the use of music in films corresponds to in social life. In this regard, the selected example film, *Prestij Meselesi* (2023), will be analysed. This study employs a mixed methodology using critical discourse analysis and sociological analysis approaches. The critical discourse analysis approach developed by Wodak and Fairclough will be used. The sociological analysis approach allows for evaluating films within the framework of social sciences and sociology criteria. In this approach, films are examined as cultural and artistic products of society.

When analysing the chosen example film, *Prestij Meselesi*, it is found that the type of music addressed in the film is kitsch music. In the film, music is not an art form but a tool used by aspiring singers from low-income social classes to become famous. The arabesque music genre in the film symbolises the individual liberation of many singers aiming for fame. When looking at the photos of famous names on the wall in the film, it is seen that they are singers performing arabesque/fantasy or pop songs. It is possible to suggest that in the context of the film’s discourse, the ideal music genre is this type of music.

The critical sociology of music provides significant data in analysing the *Prestij Meselesi* film. The music industry is crucial for ensuring and reproducing the continuity of the consumption-oriented societal structure under capitalist market conditions. As Adorno stated, the advanced capitalist societal structure, which is based on inequalities, requires certain tools to maintain its continuity. The existing society’s continuation is ensured through the Culture Industry. The music industry is also a significant branch of the Culture Industry. The music industry is an important actor within the Culture Industry in the film *Prestij Meselesi*. The arabesque/fantasy music, which is the subject

of the film and the sample of this study, is a classified part of the identities of some segments of society.

There are many phenomena in mainstream films like *Prestij Meselesi* that are suitable for analysis through various theories. In this research, the music in the sample film and the ways in which these music pieces are presented are examined within the context of Adorno's critical music sociology. However, it is also possible to conduct feminist, psychoanalytic, historical, and semiotic analyses of the *Prestij Meselesi* film. More critical studies in mainstream cinema will contribute to the academic literature on cinema from different perspectives.

## Giriş

Müzik zevkinden başka hiçbir şey bir kişinin ait olduğu sınıfı daha iyi şekilde ifade edemez, hiçbir şey bu kadar kesinlikle onu sınıflandıramaz (Bourdieu, 1984, s. 18).

Müzik bir toplumun kültürünü yansıtan temel unsurlardan biridir. Müzik, sosyal davranış biçimleri, tüketim şekilleri, toplumsal ve tarihsel alışkanlıklar üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu içkin yapısıyla hem üreticisini hem de tüketicisini oluşturur. Modern yaşamın oluşturduğu tüm sosyal alanlarda müziğin yeri büyüktür. Toplumda bireylerin ve grupların sosyo-kültürel gelişmişlikleri, ekonomik durumları, içinde buldukları sınıf, din ve ahlak gibi konularda tutumları müzik tüketimlerinde belirleyicidir. Aynı şekilde bahsi geçen sosyolojik olgularda yaşanan değişimler müziğin toplumda icra edilme biçimlerini ve içeriklerini de yakından etkilemektedir. Buradan hareketle müzik sadece teknik veya sanatsal bir terim değil, toplumsal bir olgudur.

Müzik kelimesinin kökenine bakıldığında Antik Yunanca'daki μουσική (mousiké) kelimesinden geldiği görülmektedir. Bu kelime is μοῦσα (mousa) adıyla anılan tanrıça isminden gelir. Mousalar sanat, yaratıcılık, şiir ve dans tanrıçalarıdır. Mousalar bu sanat alanlarında üretim yapan insanlara ilham kaynağı olurlar. Bu bağlamda μουσική (mousiké) sözcüğü Mousaların kontrolünde ve yönetiminde yapılan bir uğraş anlamına gelir. Antik Yunanlar bu kelimeyi şiir ile musikinin birlikte icra edildiği uğraşlarda kullanmışlardır (Peters, 2004, s. 225).

Müzik toplumun üyeleri tarafından bireysel veya kolektif şekilde üretilmesi ve tüketilmesi bağlamında toplumsal bir metindir. Müzik bu özelliği ile hem bireysel hem de toplumsal kimlik yaratmada etkili bir aktördür. Gündelik yaşamda bireyler kimliklerini yaratmak ve vurgulamak için müziği kullanırlar (Özdemir, 2020, s. 13). Müziğin politik bir tarafı da bulunur. İdeolojik düşünceler sadece politika alanında bulunmadığı gibi müzikte sesler arasında da ortaya çıkar. Uzmanlaşmış müzikolojik yaklaşımlara göre müzik teknik anlamının ötesinde ideolojik ve sosyokültürel öğeler de barındırır (Işıқтаş, 2018, s. 31).

Müzik teorik düzlemde matematik, fizik ve biyoloji ile ilişkili olmasının yanı sıra sosyal bilimlerle de yakın bir ilişki içindedir. Müzikle ilgili olarak din, kültür, iletişim ve psikoloji (terapi) alanlarında çalışmalar yapılmaktadır (Fırat, 2022, s. 1). Tercih edilen müzik ve içeriği, dinleyen insanlara dair derinden bir kavrayış sağlanmasına yardımcı olur. Yaşlanan

punk rock hayranlarından ve tutkulu opera uzmanlarına; disko kulübündeki hareketli müzik tutkunlarından jazz, blues dinleyenlere kadar müzik, bireylerin ve toplulukların hem kimliğini yansıtır ve hem de oluşmasına yardımcı olur (Roy & Dowd, 2010, s. 195).

Müziğin toplumsal yapı içindeki önemi henüz modern sosyoloji bilimi ortaya çıkmadan uzun zaman önce, kadim zamanlarda ele alınan bir olgu olarak ortaya çıkar. Nitekim müziğin önemine dair Pisagor, Platon, Aristoteles, Kindi, Farabi ve İbn-i Haldun çeşitli görüşler ortaya koyar. Modern sosyoloji bilimi de müzik konusuna büyük önem verir. Başta Max Weber, Georg Simmel olmak üzere konuyla ilgili çok sayıda araştırma bulunur. Örneğin Weber müziği toplumsal sınıflaşmada merkezî rol alan kavramlardan biri olarak görür.

Batı düşünce geleneğinde müziğin toplumsal konumuna ve önemine ilişkin ilk çalışmalar yukarıda adı anılan Pisagor, Platon ve Aristoteles tarafından yapılmıştır. Pisagor müziği matematikle ilintili olarak ele alır. Matematiği müzikle ilişkilendirmesi Pisagor'un kendisinden sonra müziğe olan bakışı değiştirir. Pisagor, hem gök bilimlerinde uğraştığı konulardan olan gök cisimlerinin hareketini hem de müziğin kendi içindeki uyumunu sayısallaştırır. Müzikteki bu oranlar evrenin kendi içindeki uyumunun daha küçük boyuttaki benzeridir. Pisagor'un müziği sayısal değerler ile ele alarak üstünde çalışmalar yapması<sup>1</sup> bu sanat dalına verdiği önemi gösterir (Dugan & Turgut, 2020, s. 292).

Platon, *Devlet* kitabında müzik eğitiminin tüm eğitimler içinde en iyisi olduğunu öne sürer. Ona göre hiçbir şey müzik kadar insan ruhunun derinliklerine işleyemez. Müzik eğitimi gerektiği gibi yapılsa insanın özünü güzelleştirir, insanı yüceltir. İyi bir müzik eğitiminden geçen, güzel bir müzik zevkine sahip kimse hayatı boyunca ilişkilerinde ve karşılaştığı olaylarda kendini yetiştiren müziğin etkisiyle hayatı daha derinden sezer, sevinçle karşılar. Müzik insanda içi dışı bir, düzgün bir kişilik yaratır. Ayrıca bu kişi içi dışı bir olmayan, uyumsuz insanı ayırt etmeyi öğrenir. Onlardan kendini uzak tutar (Platon, 2022, s. 94-95).

Aristoteles'e göre ise insanlar müzikle haz için ilgilenseler de müzik hazdan çok daha öte anlamlar taşımaktadır. Ona göre müzik incelikli ve derinlikli iyi bir yaşam sürmek için gereklidir. Bu yüzden müzik eğitimde temel bir nitelik taşımaktadır. Bedenin ihtiyaçları

1 Pisagor'un müziği matematikle ilişkilendirerek ele alması İhvan-ı Safa hareketinin müzik düşüncelerini de derinden etkiler. Nitekim bu hareket müzik konusundaki görüşlerini Pisagor'dan aldıkları *Risaleler*'de açıklarlar. Onlara göre müzikte uyumun temelinde sayısal kaideler vardır ve bu uyumun en güçlü tezahürü müzikte görülür (Bozkurt, 2018, s. 41).

belirli ve basittir. Fakat zihnin ihtiyaçları karmaşıktır. Müzik zihnin ihtiyaçlarını karşılamakta önemli bir konumdadır. Bireyin temel eğitiminde müzik yer almalıdır. Ayrıca olgunluk yaşlarında da müzik zevkini geliştirmeli, müziği anlamalı ve enstrüman çalmalıdır. Bir bireyin müzik anlayışı o kişinin karakterine dair çok şey söyler. Müzik ayrıca karakteri geliştiren, doğru ve eleştirel bir değerlendirme yapabilme özelliğine sahip insanlar yaratır. Müzik dinlerken alınan zevkin ve yaşanan mutluluğun çok faydası bulunmaktadır (Aristoteles, 1975, s. 235-238). Müzik insanın ahlakına olumlu katkıda bulunur. Müzik sadece haz ve mutluluk vermez. Müzik yoluyla insanlar eğitici bir yoldan soylu erdemlere, alışkanlıklara sahip olur (Aristoteles, 1975, s. 240).

Doğu dünyasına bakıldığında ise İslam'ın ilk filozofu olarak anılan Kindi de tıpkı Pisagor gibi müziği matematikle ilişkilendirir. Ona göre matematik ilimleri; aritmetik, geometri, astronomi ve müziktir. Kindi'ye göre sözü edilen matematik ilimlerini bilmeyenlerin felsefe yapmalarının mümkün olmadığını ve doğal olarak filozof olmalarının imkânsız olduğunu belirtir. Müzik, astronomide ve insani nefislerde var olmaktadır. Matematik ilimlerinden olan müzik aynı zamanda psikoloji ile de yakından ilişkilidir. İslam düşünce tarihinde 'ebced' harfleriyle müzik notası yazmaya çalışan ilk kişi de gene Kindi'dir. Kindi'nin müzik anlayışı genel itibarıyla müziğin insan düşünce ve davranışlarını etki edebileceği hatta değiştirebileceği noktalarında yoğunlaşır. İnsan müzik aracılığıyla kendi iç dünyası ile ilişkiye girer, müzikle hem maddi hem de manevi bir ilişki içine girer. Kindi, müziği teorik ve pratik anlamlarının yanı sıra felsefi bir uğraş olarak da görür (Toksöz, 2018, s. 101).

Farabi'ye göre ise müzik toplumlarda birçok amaçla kullanılır. Bireyler hayatlarının birçok evresinde çeşitli amaçlar için müzik icra eder. Müzik bazen haz bazen üzüntülü anlarda, kimi zaman dini ritüellerde kimi zaman da hikâye anlatıcılığında kullanılır. Farabi İslam dünyasında sistematik olarak kitaplar yazarak müziği ve ilkelerini tasnif eden ilk bilginidir. Müzik hakkında geniş ölçekli araştırmalar yapmıştır. Farabi'nin müzik hakkında yazdığı dört adet kitap bulunmaktadır. Bunlar, *El-Mûsîka' l-Kebir*, *Kitâbu'l-Îkâ'ât*, *Kitabu İhsâ' el-Îkâ'ât* ve *Kitâbu İhsâ ul-Ulûm*'dur (Kolukırcık, 2014, s. 33).

İbn-i Haldun da müzik hakkında *Mukaddime* eserinde görüşler ortaya koyar. 'Kemali' (mükemmel, eksiksiz) sanat olarak adlandırdığı müzik veya musiki sanatı dokunulamayan

ama ruha hitap eden bir sanat dalıdır.<sup>2</sup> İcra edilen müzik dinleyen kişinin ruhunda bir ahenkle algılanır ve idrak edilirse müzik o kişiye haz verir (İbn-i Haldun, 2017, s. 169). Ona göre musiki gibi kemali sanatlar sadece gelişmiş umranlarda (toplumlarda) ortaya çıkar. Belirli bir ekonomik, sosyal ve politik gelişmeleri göstermiş umranlar zaman içinde kültürel gelişmelere odaklanır ve sanatsal faaliyetlerde de gelişme gösterirler. Örnek olarak İbn-i Haldun İslamiyet öncesi Fars ülkelerinin "umranları coşup taşıdığı" için müziğin Farslarda önemi büyüktür (İbn-i Haldun, 2017, s. 172).

Batılı ve Doğulu düşünürlerin müziğe büyük önem verdikleri görülmektedir. Farklı zaman dilimlerinde ve toplumlarda yaşamış olsalar da müziğin bireyin içsel dünyasına, kişilik gelişimine, soylu ve erdemli olmasına olumlu katkılarda bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Müziğin kişinin iç dünyasına katkılarının yanı sıra toplumda sosyal olarak da bir rolü olduğunun altını çizerler. Müzikle insanlar başkalarıyla ilişki içine girer, kendini ve ait olduğu grubu müzik üzerinden tanımlayabilir, etkileşime girer. Bu yönüyle müziğin bireysel etkilerinin yanı sıra sosyal yaşamdaki rolüne de vurgu yapmışlardır.

Müzikle toplum arasındaki etkileşim; müziğin yaratıcısı, icra edeni ve dinleyicisi arasında başka bir ifadeyle geniş kitleler arasında gerçekleşen bir süreci ifade eder. Müzik aynı türün dinleyicileri arasında sosyal bir ağ oluşturur. Ortak müzik zevkine sahip birey ve gruplar arasında sosyal bir birliktelik oluşur. Bu birliktelikte çeşitli duygu, düşünce, yaratıcılık ve izlenim alışverişleri yaşanır. Bu bağlamda müziğin sosyolojik yönü ortaya çıkmaktadır (Sağır & Öztürk, 2015, s. 125).

Yirminci yüzyılın ortalarında temelleri atılan ve geliştirilen müzik sosyolojisi; müziğin toplumsal bileşenlerini inceleyen sosyolojinin bir alt dalı olarak ifade edilebilir. Sözü edilen bileşenler ise ekonomi, politika, cinsiyet, kimlik gibi kültürel yapıları içine alan kavramlardır. Müzik sosyolojisi müziğin hangi toplumsal koşullarda üretildiği, kimler tarafından ne şekilde tüketildiğini inceler. Müzik tüketimi üzerinden topluma dair çeşitli sonuçlara ulaşmak hedeflenir. Müzik sosyolojisi; müziğin üretim süreci, yarattığı temsiller, dinleyicideki tüketimi, kamusal alanda müzik kullanımı gibi süreçleri kapsayan araştırma alanıdır (Zafer, 2021, s. 12). Müzik sosyolojisi, müziğin belirli zamansal dönemlerdeki

2 İbn-i Haldun musikinin de dahil olduğu sanat ve felsefe düşünce uğraşlarını 'akli ilimler' olarak tanımlar. Ona göre insanın yaratılışından beri uğraşı olan akli ilimler, belirli bir zamana ve topluma özgü değildir. Her millette ve zamanda bu uğraşlarla ilgilenen kimseler bulunur. Akli ilimleri dört gruba ayırır: 1-Mantık İlmi, 2-Tabii İlmi, 3-İlahiyat İlmi, 4- Tealim (riyazi, matematiksel) İlmi. Tealim ilimleri de İbn-i Haldun kendi içinde dörde ayırır. Musiki sanatı da ona göre matematiksel bir sanattır. Seslerin ve nağmelerin birbiriyle orantısı ve miktarları sonucunda şarkılardaki makamlar elde edilir. Diğer Tealim ilimler ise handese (geometri), aritmetik ve astronomidir (İbn-i Haldun, 2017, s. 283).



toplumsal konumunu ve işlevini sosyolojik metotlarla araştırma konusu yapan bilim dalıdır. Müziği sosyal bir olgu olarak kabul eden müzik sosyolojisi; müzik ve toplum arasındaki ilişki ağını, müzik türlerini, toplumdaki karşılığını, öne çıkan müzik icracılarını sosyolojik analize tabi tutar.

Roy ve Dowd'a göre ise müzik sosyolojisi makro ölçekte müziğin toplumsal gruplarda yarattığı etkiyi gözlemler. Müzik kavramının endüstriyel, ekonomik ve kültürel yapılarla ilişkisini analiz ederek daha geniş bir perspektiften ele alınmasını sağlar. Bu yolla sözü edilen diğer yapılara da önemli veriler sağlayarak disiplinlerarası bir katkıda bulunur. Müziğin cinsiyet, yaş, sosyal sınıflar ve gruplar, ırk ile ilişkiseliliği sorgulanır. Onlara göre müzik, sosyolojinin çalışma alanlarını oluşturan sınıfsal tabakalaşma, sosyal hareketler, örgütsel sosyoloji ve sembolik etkileşimcilik gibi kavramlarla yakından bir ilişki içindedir. Müzik, toplumsal ilişkileri (alt kültürler, örgütler, sınıflar veya uluslar) ifade eden ve oluşturan, bu ilişkilere dair kültürel varsayımları somutlaştıran bir etkileşim biçimidir (Roy & Dowd, 2010, s. 184-185).

Müzik sosyolojisinin kısa tarihine bakıldığında ise öne çıkan ilk iki isim Max Weber ve Theodor W. Adorno'dur. Weber'in *Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri* çalışması alandaki ilk eserlerden biridir. Fakat alanda en bilinen isim Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno'dur. Kendisi hem müzisyen hem de sosyolog olması ile müzik sosyolojisine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu iki ismin yanında Alman Georg Simmel de müzik sosyolojisine önemli katkılarda bulunan bir diğer sosyologdur. Ayrıca Fransız Pierre-Felix Bourdieu ve Amerikalı Howard Saul Becker de alanla ilgili çalışmalar yapmış diğer önemli isimlerdir (Bay, 2022, s. 7).

Zygmunt Bauman müziğin sosyoloji ile değerlendirilmesinin daha derinlikli düşünceler ve araştırmalar yaratma imkanına ilişkin görüşleri bu noktada önemlidir. Ona göre sosyoloji; diğer insan uğraşlarından olan felsefe, edebiyat, sanat gibi alanlarla rekabet etmez, bu kuvvetleri paylaşır (Bauman, 2012, s. 256). Sosyolojik tahayyül ile belirli bir alandaki yoruma ve düşünceye verilen ayrıcalık ve/veya kusursuzluk payelerine şüpheyle yaklaşılmasını sağlar. Sosyolojik düşünme ile düşüncelerin farklı yansımaları, boyutları olduğunun altı çizilir düşüncelere engel olunmaz aksine önü açılır, derinleştirilir (Bauman, 2012, s. 256).

Müzik sosyolojisi ele alındığında literatürde sıklıkla karşılaşılan bir diğer kavram da 'sosyomüzikoloji'dir. Keil'e göre (1998, s. 303) sosyomüzikoloji; müzik icraatları, sosyalleşme

süreçleri, ütopyik arzular ve hayal güçlerinin birlikteliğini ifade eder. İnsanların soyut bir toplum kavramı oluşturması gibi müzikal sesler de soyut bir müzik kavramını oluşturur. Bu bağlamda müzikoloji sosyoloji biliminin müzikle ilgilenen alt dalını oluşturur. Sosyomüzikoloji müzik davranışlarının sosyal yönünü ve müziğin toplumdaki etkilerini ele alan bir alandır (Işıktaş, 2018: 38). Müzik, sosyal yaşamın din, politika, popüler kültür gibi pek çok alanına etki eder ve yansıtır. Bu yönüyle sosyomüzikoloji müziği, onu dinleyenleri, üretenleri ve etkilediği insan gruplarını inceleyen bir bilim dalıdır. Müzikoloji ile sosyoloji arasında bir noktada konumlanır (Kizinska, 2013, s. 63).

Max Weber'e göre müzik toplumda örgütlenmiş bir yapıdadır. Bu örgütlenmeyi sağlayan etmenler ise müziğin rasyonel ve eleştirel çağrışımlarıdır. Akılla ortaya konan ve mantıkla yürütülen süreçlerin sonunda müziğin toplumsal açılımları olduğunu öne sürer. Antik dönemdeki müzikten modern zamanlara geçişte sanatın mistik ve akla uymayan kısımları kademeli şekilde bırakılmış, bunların yerine akla uygun nitelikler eklenmiştir. Bu bağlamda Weber müziğin modern yaşamda 'akla uygun' kılınması sürecine ilgi duymaktadır. Weber müziğe tarihsel bir perspektiften bakar, antik dönemden yaşadığı döneme kadar geçen sürede müziğin tarihsel gelişimini inceler. Batı'daki modern müziğin ussallaştırılması sürecine odaklanan Weber'e göre bu ussallaştırma sürecinde iki önemli unsur bulunur. Bunlar; modern müzik notaları ve (modern) müzik aletlerinin geliştirilmesidir. Weber'in müzik üzerine çalıştığı konular; müziğin toplumda gördüğü ilgi, ekonomik olarak kendisine yarattığı alan ve toplumdaki her kesimi çeşitli oranlarda etkilemesidir (Turley, 2001, s. 650).

Georg Simmel de *Duyuların Sosyolojisi* isimli makalesinde insan duyularının toplumsal yaşamda çoğu kez fark edilmeyen önemli etkisinden bahseder. Genellikle sosyoloji bilimi büyük kavram, kurum ve kuramlar üzerinden toplumu analiz etmeye çalışır. Fakat Simmel'e göre duymak, görmek, koklamak gibi insan duyuları toplumsal yaşamın düzenlenmesinde ve belirli bir düzende işlemede veya değişiminde sözü edilecek unsurlardır. Nitekim Simmel'e göre "toplumun deneyim tarafından sunulan gerçek hayatı, sosyal bilimin geleneksel nesnelere oluşturduğu büyük nesnelleşmiş yapılardan hareketle inşa edilemez." Her duyu organı toplumsal yaşamın inşasında kendi yapısına has katkılarda bulunur. Bir kişi veya grubun görünüşü, kıyafeti ve ses tınısı insanlarla kurulan ilişkilerin yapısını belirler (Simmel, 2015, s. 220-222). Örneğin bir konser etkinliğinde aynı konsere giden kişiler sosyolojik olarak derin bir birlik ve ruh hali ortalığı içindedir. Müzik sayesinde bireyler farklı ruh hallerini, zengin düşüncelerin ve duyguların ifadesini, öznel ve nesnel hayat arasındaki kutuplaşma noktalarını ortaya koyabilir.

Simmel'e göre "toplum denen ağın üretken, biçimlendirici güçlerine bakarak anlamak istiyorsak artık iki kişi arasında dokunan hassas, görünmez iplikleri dikkate değmez diye bir kenara atamayız". Ona göre müzik üreticisinin toplumsal koşulları, ürettiği müziğin araçlarına sahipliği, müziğin hangi toplumsal tabakaya hitap ettiği, müziğin içerdiği dünya görüşü, toplumsal yaşamda şekillendirici etkiye sahiptir. Müziğin kültürel, bireylerle ve nesnelere kurduğu etkileşim biçimi müziğin toplumsal-tarihsel boyutunu belirtir (Simmel, 2015, s. 228-231).

Görüldüğü üzere müzik ve müziğin toplumla ilişkisi kadim zamanlardan bugüne filozoflardan sosyologlara farklı disiplinlerden kişilerin araştırma yaptığı bir alandır. Müzik hakkındaki yazılar kadim zamanlara kadar uzansa da müzik sosyolojisi müzik tarihine kıyasla çok yeni bir çalışma alanıdır. Sosyoloji biliminin de görece yeni bir bilim dalı olduğu kabulünden hareketle müzik sosyolojisinin hala gelişmekte olan fakat büyüyen bir sosyoloji alt dalı olduğu ifade edilebilir. Bu çalışmanın temellendiği müzik sosyolojisi ise Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisi kavramıdır.

## Adorno'nun Eleştirel Müzik Sosyolojisi

Müziğin sosyal yaşamda üstlendiği rol Adorno'ya göre tamamen meta rolüdür. Değeri ise piyasa değeridir. Kapitalizm öncesindeki gibi müziği bir sanat olarak icra etmek, müziği dolaysız deneyimlemek artık mümkün değildir. Müzik modern yapısıyla büyük tekellerin sınırsız erişimi olduğu kitle iletişim araçları sayesinde tüm toplumsal yaşamı kuşatmaktadır. Kapitalist süreç müziğin hem tüketimini hem üretimini tamamen elinde bulundurduğu için müzikle birey arasındaki yabancılaşma süreci de nihayete ermiştir. Kapitalist sürece dahil olmamış ciddi müziğin toplumsal sorumluluğu -diyalektik gelişim imkânı- elinden alınmıştır. Ciddi müzik marjinal kabul edilir ve içeriği aşındırılarak sürgün edilmiştir (Adorno, 2022, s. 48-49).

Çağdaş müziğin toplumla olan ilişkisi de sorunludur. Müziğin toplumsal yaşayış süreçlerine müdahil olması konusundaki beklentiler karşısında bunu ne şekilde ve nasıl yapacağı sorusu ortaya çıkmaktadır. Müzik şu anda ve burada kendi marjinalliğinin sebebini de oluşturan toplumsal çelişkileri ve çatışmaları ifade etmekten başka bir şey yapamaz. Bu bağlamda müziğin -toplumsal teoriler gibi- pratikle dolaylı bir ilişkisi vardır. Bir teori belirli talepler yönelttiği ve karşılığında kendinden bir şeyler isteyen pratikle diyalektik bir ilişki içinde olmalıdır. Sosyal farkındalığa sahip müzik de pratikle diyalektik bir ilişkiye girmelidir. Bunu da kendini meta tüketimine dolaysız şekilde sunarak yapar.

Böylece müzik -asıl hedefi olan- toplumsal sınıf egemenliğinin üstesinden gelmek istediği unsurları meta tüketimi içinde dönüştürür (Adorno, 2022, s. 50-52).

Adorno'ya göre çağdaş sanat dünyasında 'hafif' ve 'ciddi' müzik türleri bulunur. Hafif müzik piyasa beklentilerini hesaplayan, Kültür Endüstrisinin şekillendirdiği, toplumsal eşitsizlikleri görmezden gelen tüketim amaçlı müzik türüdür. Ciddi müzik ise toplumsal sorunların bilincinde ve çözümünde diyalektik gelişime imkân veren, tarihsel olarak suni şekilde üretilen uyumsuzluğu ve toplumsal eşitsizlikleri ortaya koyan müziktir (Adorno, 2022, s. 52-53).

Adorno'ya göre müzik sosyolojisi ise en genel tanımıyla müzikte ve müzik ekosistemine etkide bulunan toplumsal yapılar hakkında bilgi toplanmasıdır. Müzik sosyolojisinde üretim güçleri ve üretim ilişkileri olarak iki temel yapı, araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Üretim ilişkileri de kendi içinde 'dinleyicilerin zihniyeti' ve 'dinleyicilerin beğenisi' alt başlıkları ile müzik sosyolojisinin endüstride araştırmakta olduğu diğer kavramlardır. Müzik sosyolojisi salt üretim ilişkilerindeki çatışmayı çalışma konusu yapar fakat sadece üretilen müziği değil üretilmeyen ve yok edilen müzikleri de ele alır (Adorno, 2022, s. 276-278). Müziğin iktisadi altyapısını, toplumsal yapı ile müzik arasındaki bağlantıların keştiği noktaları inceleme ve analiz etme çabaları müzik sosyolojisinin en önemli görevidir. Bu bağlamda ileri kapitalist toplumda ortaya çıkan tekelci toplum yapısının müziğin oluşum formlarını, müziğe talebi ve besteciliğe olan etkilerini araştırma soruları haline getirmek çok önemli sonuçlara varılmasını sağlayacaktır (Adorno, 2022, s. 279-280).

Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisine ilişkin görüşleri paylaşan ve bu alanda çalışmalar yapan Ünsal Oskay'a göre ise günümüz dünyasında ideolojik hegemonya yaratmak için müziksel iletişim önemli bir işlev görür. Ona göre ideolojik hegemonya; toplumdaki mevcut ekonomik ve siyasal iktidar düzeninin gündelik yaşamda şiddete gerek kalmadan, zora başvurmadan işlevsel olarak devam etmesi sağlar. İdeolojik hegemonya bu yapıların işlevlerini yerine getirmesini sağlayan kültürel bir sistemler bütünüdür. Bugünkü toplumsal yapılanmada kültür yaşamında iktisadi, politik ve sosyal olarak egemen konumdaki grupların kültürleri, alt tabakaya ait sınıfların kültürleri üstünde başat bir konumdadır. Alt sınıflara ait kültürler, mevcut toplumsal yaşamda daha ziyade alt-kültür olarak konumlanmaktadır. Egemen ve bağımlı insan konumundaki grupların arasındaki ilişkiler tüm alanlarda yeniden düzenlenir. Toplumun her kesiminin oluşturduğu kültürel yaşam atmosferinde yeniden üretilir (Oskay, 1995, s. 11-12).

Adorno'ya göre müzikteki üretim ilişkilerinin üretim güçlerine göre daha önemli ve etkin olduğu her yerde müzik ideolojik bir kimlik taşır. Bu ideolojik kimliğin yapısı ortaya konulmalıdır: Yanlış bilinç üretimi, dikkatleri varoluşun sıradanlığından başka yöne çekmeye yönelik planlı yüceltme, bu varoluşu kopyalayarak güçlendirmek ve bilhassa soyut olumlama ile müzik ideolojik bir yapıya bürünür. Eleştirel müzik sosyolojisi müziğin ideolojik içeriğini ve etkisini göz önünde bulundurduğu, analiz ettiği ölçüde, eleştirel bir sosyal yapı öğretisinin parçası olur. Bu durum da eleştirel müzik sosyolojisini hakikatinin peşinde olmakla sorumlu tutar. Sosyolojik bağlamda müziğin hakikati toplumsal katmanda veya 'yanlış bilinç' olgusu olarak müzik meselesinde aranmalıdır. Doğru sonuçlara ulaşabilmek için müziğe içkin müzikal bilincin tarihsel ve toplumsal koşulları soruşturulmalıdır (Adorno, 2022, s. 281-282).

Müzik tüketimi bir yanılısamadan ibarettir. Bu yanılısamanın fark edilmesi ne kadar güç olursa, müziğin toplumsal yaşamdaki adil olmayan ilişki biçimlerini tüketiciden gizleyen yanlış bilincin üretilmesine o kadar katkı sağlayacak ve ideolojik bir kimliğe bürünecektir. Modern burjuva çağında müzik ihtiyacı mevcuttur. Bu ihtiyaç kişiyi ondan esirgenen toplumsal gerçekliği yanlış yerde aramaya sürükler. Bu sayede burjuva dünyasının yarattığı toplumsal gerçeklikten kaçma veya onu yorumlama yetisini elinden alınır. Mevcut burjuva düzeni toplumsal gerçekliğin asla sahip olmadığı veya çok uzun zaman önce yitirdiği, onu değiştirme şansını engellemek suretiyle bireyin gönüllü olarak talep ettiği bu tatmini ideolojik olarak sunar (Adorno, 2022, s. 84).

Adorno pre-kapitalist toplum olarak nitelediği 19. yüzyıl ve öncesine kadar müziğin bir endüstri ve kitlesel bir yapıda olmadığını belirtir. Fakat kapitalizmin güçlenmesi ve toplumsal yaşama daha fazla sirayet etmesi ile müziğin eski yapısı kültür yaşantısından silinmiştir. Kitle iletişim araçlarından radyonun kullanımının artması, sesin sinemaya girmesi ve totaliter kapitalist propaganda yapılarının sonsuz kontrol imkanları müzik pratiğinin tamamının kapitalizmin eline geçmesine neden olmuştur. Müzik üretimi ile tüketim süreçlerinin kapitalist piyasa koşulları tarafından kontrol edilmesi sonucu müzik şeyleşmiş ve rasyonelleştirilmiştir. Nitekim bunun sonucu olarak toplumun büyük bir kesimi, sosyal süreçlere dair bilinçlenmeyi ilgi alanına sokmayan müzikteki yabancılaşma sürecinin 'toplumsal düzeyde' yaşandığının farkında bile değildir (Adorno'dan akt. Oskay, 1995, s. 34-36).

## Yakın Dönem Türkiye'sinde Göç, Kentleşme, Gecekondulaşma Süreci ve Ortaya Çıkan Arabesk Kültürü

Kozanoğlu'na göre 80'li yılların sonu ile 90'lı yılların başı sahte imajların yaratıldığı 'cılalı imaj' devri olarak anılmalıdır. Bu dönemde tepeden sahte imajlar yağar, gerçekle imaj iç içe geçmektedir. Her şeyin imajı oluşturulur ve tüm bu imajlar tüketime sunulur. 'Cılalı imaj devri' çok sayıda yıldız yaratır. Bu dönemin yıldızlarının ortak noktası kendi kişisel niteliklerinin dışında toplumda yaygınlaşan eğilimlerin üstünde yükselmeleridir. Popüler kültürden politikaya, medyadan sanata bu dönemde hayatın her alanında suni imajlar, starlar çeşitli yapay öyküler aracılığı ile tüketime sunulur (Kozanoğlu, 1992, s. 8). Bu yeni Turgut Özal ve ANAP dünyasında yaratılan değerler, yıldızlar ve imajlar entegre tesislerde üretilmektedir. Bu dönemde başta televizyon olmak üzere medya organları devlet-sermaye arasındaki organize çıkar yapısının varlığını korumak adına en kritik rolü oynamaktadır. Bu dönemde devlet, medya ve çıkar çevreleri medyayı kuşatır başka bir ifadeyle ele geçirir. Toplumdan gerçekleri saklamak, kamufle etmek ve onları tüketim odaklı yeni bir yaşam tarzına alıştırmak kitle iletişim araçlarının görevidir (Kozanoğlu, 1992, s. 28-30).

Sözü edilen 90'lı yıllarda medyadaki ideolojik yapısal dönüşüm toplumu derinden etkilemektedir. Nitekim kitle iletişim araçları sosyolojik yapıyı değiştirmek için her zaman güçlü bir araç olmuştur. Güçhan'a göre tüm kitle iletişim araçları ve sanat dalları, kurumlardaki ve sosyal yapıdaki ilişkilerdeki değişimlerin biçimini, yönelimlerini ve hızını yansıtır. Aynı şekilde bunlardan destek alarak izleyici, dinleyici üzerinde etkin bir işleve bürünür. Buradaki amaç ise kitle iletişim araçlarının makro düzeydeki etkileri ve işlevleri sayesinde topluma kültür yaşamındaki değişimleri kabul ettirmektir (Güçhan, 1992, s. 4).

Cumhuriyet döneminde köyden şehre göçen gurbetçi her zaman olmuştur fakat 50'li yıllarda başlayan sanayileşme politikasıyla birlikte göçen insan sayısı çok büyük oranda artar. Köyden kente daha iyi bir hayat bulma ümidiyle gelen insan sayısında büyük bir artış yaşanır. Bu göç dalgalarıyla birlikte kentin uzak bölgelerinde -varoşlarında- yaşayan insanlar sosyolojik yapıda yeni bir sınıf ve haliyle kültür ortaya çıkarırlar. Fakat sözü edilen 60'lı yıllarda henüz varoşlarda yaşayan insanlar için herhangi bir kültürel üretimden söz etmek çok olası değildir. Fakat 70'li ve 80'li yıllarla birlikte Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur başta olmak üzere artık'onlar hakkında' değil'onlar için' müzik yapılmaktadır (Kozanoğlu, 1992, s. 38-40). Bu durum aynı zamanda gecekondu mahallelerinin kendi

müziklerini icra etmeye başlaması anlamına gelir. 80'li yıllarda kültürel bağlamda ikinci kuşak olarak adlandırılan bir gecekondcu kuşağı yetişir. Bu yeni kuşağın tüketim gücünün artması oranında arabesk müzik de sektörleşir. 45'lik plakların yerini çok sayıda satılan kasetler alır. Bu gelişmelerin ışığında Türk arabesk/fantezi müziğinde dinamik bir değişim ve çeşitlenme ortaya çıkar (Kozanoğlu, 1992, s. 41-43).

Yukarıda sözü edilen 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'deki göç ve kentleşme olgusuna yakından bakıldığında ise Batıda gerçekleşen kentleşme süreciyle aynı değildir. Batı ülkelerinde sanayileşme sonrası yaşanan kentleşme sürecinde, demografik yapının belirli merkezlere yoğunlaşması ve kent kültürünün yaygınlaşması birbirine paralel olarak gelişme gösterir. Türkiye'de ise kentleşme sanayileşme hızına uygun olarak bir gelişme göstermemiş, geride kalmıştır. Bunun yanında kent nüfusunun artışı, kent kültürü olarak ifade edilen yaşam biçiminin gelişimi ile de eş zamanlı değildir (Güçhan, 1992, s. 31).

1980'li yılların sonu ve 1990'lı yılların başı itibari ile büyük kentlere göç devam eder. Bu dönemde üçüncü ve dördüncü kuşak gecekondcu mahalleleri şehri kuşatmaya devam eder. Bu bölgelerin demografik yapısı kırsal kesimin kültürüne yakın, kentli yaşamın kültür hayatına uzak konumdadır. Bu bölgelerdeki refah seviyesinin düşük olmasından dolayı insanların günlük yaşamlarının parçaları olan geleceği dair umutsuzluk duygusu, 90'larda ortaya çıkan İMÇ Çarşısının en büyük dayanak noktası olacaktır. Bu dönemin arabesk kültürü müziğin de ötesinde, bir yaşam tarzına dönüşür (Kozanoğlu, 1992, s. 44-45).

Yukarıda ifade edilen yakın dönem Türkiye'sinde göç hareketleri sonucundaki kentleşme süreci ile gecekondulaşmanın başlaması, toplumun periferi kesimlerinde (varoşlarında) ortaya çıkan yeni sosyolojik yapının toplumsal ve tarihsel koşullarını oluşturmaktadır. Bu yeni kent kültüründe ortaya çıkan arabesk kültürü ileride detaylı olarak ele alınacaktır. Fakat söz konusu arabesk müzik olduğunda tekrar Adorno'dan bahsetmek çalışmanın bütünlüğü açısından bu noktada yararlıdır. Daha önce ifade edildiği gibi Adorno'ya göre müzikte ciddi ve hafif müzik ayrımı bulunmaktadır. Adorno'nun sınıflandırmasına göre arabesk müzik de hafif müzik olarak tanımına girer.

Adorno'nun sözünü ettiği 'hafif müzik', 'ciddi müziğin' karşısında konumlanır. Hafif müzik; ciddi müziğin müzikal anlamda çok altlarındaki banal öğeleri benimseyen, ticarileştirilmiş, caz gibi sofistike müzik türleri de içinde barındıran, katıksız bir meta ve

topluma en yabancılaşmış müzik türüdür. Toplumda bulunan hiçbir çelişkiyi bu müzik formu toplumsal sorunlardan bahsetmez. Çağdaş fantazyalar üreterek müzik dinleyicisinin algılarını yönlendirir, yanlış bilinç alanına sürükler. Hafif müziğin dinleyicisi bu müzikteki doyumla kendi sosyal konumundan ve gerçekliğinden uzaklaştırılır. Başka bir ifadeyle bireyin toplumla, tarihiyle ve müzik sanatıyla bağları kopartılır (Oskay, 1995, s. 50).

Hafif müziğe ilişkin bir başka problem, Oskay'a göre bu müzik türünün zararsız bir müzik türü olarak masumlaştırma çabalarıdır. Hafif müziğin insanlara yoksun kılınmaması gereken küçük mutluluklar yaşattığı argümanı öne sürülerek bu müzik türü yaygınlaştırılır. Bu yönüyle hafif müziğin toplumsal yaşamdaki konumunun ve işlevinin anlaşılması güçleşir. Hafif müzik, modern toplumlarda kültürün gündelik yaşamda etkin bir rol almasına yardımcı olması bakımından önemli bir türdür. Bağımsız sanat yapıtına ve üretim diyalektiğine uzakta konumlanması ile toplumsal kategorilere ilişkin çok az karşıtlık taşımasıyla hafif müzik, kapitalist düzene ve onun kültür yaşamındaki taleplerine katkıda bulunur (Oskay, 1995, s. 53-53).

Tüm bu değinilerin ışığında metalaşan kültürel hayatın önemli unsurlarından olan müzik de 'tinsel yanlarını' kaybeder. Müzik, materyal bir güç olarak müziğin karşısında konumlanır. Başka bir ifadeyle tüketilmek için, pazara hitap eden ve insanın doğal gelişiminde rolü bulunmayan çeşitli müzik türleri ortaya çıkar. Türkiye'nin kültürel müzik tarihine bakıldığında sözü edilen metalaştırılmış müzik türlerinden biri de fantezi/arabesk türüdür. Bir sonraki bölümde *Prestij Meselesi* (Mahsun Kırmızıgül, 2023) filmi üzerinde bu müzik türünün gelişimi, toplumda yansması ve yarattığı sonuçlar eleştirel müzik sosyolojisi bağlamında ele alınacaktır.

## Amaç ve Yöntem

### Amaç

Çalışmanın amacı Adorno'nun eleştirel müzik sosyoloji düşünce sistemi bağlamında öne sürdüğü 'hafif müziğin' toplumda nasıl karşılık bulduğunu sinema üzerinden özellikle de ana akım ticari sineması üzerinden ele almaktır. Müziğin sinematografik olarak beyazperdede kullanımının sosyal yaşamda neye karşılık geldiğini göstermek hedeflenmektedir. Buradan hareketle soyut amaçları somuta indirgeyebilmek için seçilen örneklem film *Prestij Meselesi* analiz edilecektir. Ele alınan müziğin toplumsal kodları nasıl kullandığını sinema üzerinden göstermek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada amaç soru cümleleri oluşturmuştur. Bunlar;



-Örnek olarak seçilen *Prestij Meselesi* filminde kullanılan müzikler hangi bağlamlarda sunulmaktadır?

-Hafif müzik türü olarak *Prestij Meselesi*'nde anlatılan arabesk/fantezi müzik türü 1990'lar Türkiye'sinde sosyolojik olarak nasıl bir işlev görmektedir?

## Yöntem

Çalışmada eleştirel söylem analizi ve sosyolojik analiz yaklaşımları tercih edilerek karma bir metodoloji yürütülecektir. Fairclough ve Wodak'ın geliştirdiği eleştirel söylem analizi yaklaşımı kullanılacaktır. Fairclough ve Wodak'a göre eleştirel söylem analizi Batı Marksizm'i ile gelişim gösterir. Aynı zamanda Batı Marksizm'i sadece ekonomik altyapıya değil, toplumun üstyapısını oluşturan sosyokültürel ortamına, ideolojik boyuttaki kültürüne ve kapitalist ağlar içindeki sosyal ilişkilerine de yönelmektedir (Fairclough & Wodak, 1998, s. 260). Toplumsal pratik olarak söylem, belirli bir söylemsel olay ile onu çevreleyen durum(lar), kurum(lar) ve toplumsal yapı(lar) arasında diyalektik bir ilişkiyi ima eder. Diyalektik ilişki iki yönlü bir ilişkidir: Söylemsel olay durumlar, kurumlar ve sosyal yapılar tarafından şekillendirilir, ancak aynı zamanda onları da şekillendirir. Söylem, hem sosyal statükonun sürdürülmesine ve yeniden üretilmesine yardımcı olması hem de onu dönüştürmeye katkıda bulunması anlamında kurucudur. Söylem, sosyal açıdan çok etkili olduğundan, önemli iktidar mücadelelerin ortaya çıkmasına neden olur. Söylem pratiklerinin büyük ideolojik etkileri olabilir: Nesnelere çeşitli bağlamlarda temsil etme ve insanları konumlandırma biçimleri aracılığıyla örneğin sosyal sınıflar, kadınlar ve erkekler ile etnik/kültürel çoğunluk ve azınlıklar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinin üretilmesine ve yeniden üretilmesine yardımcı olabilir. Dolayısıyla söylem, örneğin ırkçı veya cinsiyetçi olabilir ve toplumsal yaşamın herhangi bir yönüne ilişkin varsayımları salt sağduyu olarak göstermeye çalışabilir (Fairclough & Wodak, 2000, s. 258).

Sosyolojik analiz yaklaşımı ise filmlerin sosyal bilimler çerçevesi içinde sosyoloji alanındaki ölçütlere göre değerlendirilmesini mümkün kılar. Bu yaklaşımda filmler toplumsal bir kültür ve sanat ürünü olarak incelenir. Filmlerin içinden çıktığı toplumun ve yapıldığı dönemin özelliklerini, sosyal değerlerini ne kadar ve nasıl ele aldığı veya almadığı önemlidir. Bu yanı sıra sosyolojik analiz yaklaşımı filmin hangi türe veya zamana ait olursa olsun onu sosyolojik bir belge olarak ele alır. Filmlerde sosyolojik kavramların nasıl somutlaştırıldığı, sosyal değerleri güçlendirdiği veya zayıflattığı, toplumsal tutum

ve davranışlar hakkında yarattığı değişimler gibi konular araştırılır (Özden, 2020, s. 153-154). Sosyolojik analiz yaklaşımında incelenen filmlerin yapıldığı ülke ve tarih büyük öneme sahiptir. Örneklem filmlerde söz konusu ülkelerin sosyo kültürel yaşamı hakkında neler söylendiğine odaklanılır. Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok kavram ele alınır ve bunlar odak konusu yapılır (Kabadayı, 2018, s. 57).

Yukarıdaki değinilerin ışığında çalışmada örneklem film analiz edilirken eleştirel söylem analizi ile filmin biçimsel ve içeriksel olarak gösterdikleri ve göstermedikleri incelenecektir. Filmin anlatısı içinde söylemin hangi kavramlara işaret ettiği, ideolojik olarak bilinçli inşa ettiği kavramlar analiz edilecektir. Bu analiz yapılırken filmdeki diyaloglar, hikâyenin anlatım biçimi, kamera, ışık, çerçeveleme gibi biçimsel özellikler analizin kategorilerini oluşturmaktadır. Filmdeki biçimsel ve içeriksel materyallerde sınıf bilinci, toplumsal cinsiyet, tüketim ve gösteri toplumu, gelir eşitsizliği temaları bağlamındaki söylem inceleme noktalarını oluşturacaktır. Söylem analizin gerektirdiği gizlenmiş, saklanan derin yapılar, ilişkiler ve durumlar analiz edilecektir. Elde edilen bulgular sosyolojik analiz yöntemiyle ele alınacaktır.

## **Prestij Meselesi Film Müziklerinin İncelemesi**

Filmdeki sahneleri analiz etmeden önce eleştirel müzik sosyolojisi ile film analizi ilişkisine değinmek gereklidir. Nitekim eleştirel müzik sosyolojisi bu bağlamda filmin içerdği müzik türünü ele almak için uygun kavramları içermektedir.

Adorno'nun bahsettiği hafif müzik salt burjuvanın değil toplumun tamamının gereksinimlerini karşılamaya yönelik üretilen bir müzik türüdür. Saf bir meta olarak üretilen, topluma en yakın gelen müzik türüdür. Toplumsal eşitsizlik ve sefaletle ilişkin tek bir kelime etmediği gibi mevcut olan bilgi birikiminde tahrif eder, gerçeklikten koparır. Bu nedenle kendi içinde toplum karşısında bir çelişki yaratır. Toplum da bu müziği herhangi bir estetik değer taşımayan, dikkat dağıtma aracı olarak eleştiriye de dahil edilmeyen 'kitsch' olarak hoş görür. Böylelikle hafif müzik topluma hem yakın hem de uzak bir konumda bulunarak yaratılan bu paradoksa ayak uydurur (Adorno, 2022, s. 89).

*Prestij Meselesi* filminde ele alınan müzik türü de bu bağlamda yukarıda sözü edilen kitsch müziktir. Filmde müzik bir sanat dalı olarak değil, düşük gelirli toplumsal sınıfa mensup şarkıcı adaylarının ünlü olmak ve filmde çoklukla dile getirilen “yırtmak”, “köşeyi dönmek” için kullanılan bir araçtır. Filmde müziğin sanatla olan ilişkisi, yüksek sanat olarak ifade edilen müzik türüyle ele alınmaz. Öyle ki, Mahsun Kırmızıgül’ün İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuarında şan bölümünde aldığı Batı tipi müzik eğitimi çevresi tarafından ciddiye alınmamaktadır. Filmde Mahsun Kırmızıgül’ün ünlü olmak adına çıkardığı kasetlerde okuduğu müzik türü fantezidir. Öte yandan okulda eğitimini aldığı müzikle ilgili herhangi kaset çıkarma girişimi yoktur. Filmde saf bir meta olarak arabesk/fantezi müzik, dönemin Türkiye’sinde piyasa koşulları için en ideal müzik olarak gösterilmektedir.

Filmdeki baş karakterler olan Prestij Müzik’in kurucularından Hilmi Topaloğlu ve Şinasi için müzik bir metadır. Salt ticaret için kullanılan bir üründür. Bulmaya çalıştıkları yetenekli şarkıcılar da onların sermayesidir. Tek başarı ölçütleri ise elde edilen getiri yani kaset satışlarıdır. Müziğin bir meta olarak kullanımı 90’lar Türkiye’sindeki fantezi/arabesk müziğin asıl motivasyonunu oluşturur. 80’li yıllarda ivmelenen arabesk müzik türünün ticari başarısı, 90’lı yıllarda da bu müziğe tüketim ürünleri bağlamında yaklaşılmasına neden olur. Unkapanı’ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) da bu tüketim müziğinin en başat simgesi olur. Köyden kente göç eden her ‘köşeyi dönmek’ ve ‘yırtmak’ isteyen şarkıcı adayının ilk adresi İMÇ olur. İMÇ bu bağlamda üretim ilişkilerinin merkezi konumdadır. Üretim güçlerine oranla daha güçlü yapısıyla İMÇ, Adorno’nun tanımladığı hâliyle müziğin ideolojik bir boyutta olmasının önemli bir unsurudur.

Arabesk müzik türü filmde birçok şarkıcının ünlü olmak için bireysel kurtuluşunu simgelemektedir. Filmde ünlü isimlerin duvardaki fotoğraflarına bakıldığında arabesk/fantezi veya pop türünde şarkılar söyleyen şarkıcılar olduğu görülmektedir. Filmde bu gösterilen görüntülerin söylem bağlamında ideal olanın bu müzik türü olduğunu öne sürmek mümkündür. Nitekim İMÇ duvarlarında idealize edilen meşhur sanatçılar gerek karakterler üzerinden gerekse kadraja alınma biçimleriyle sıklıkla vurgulanmaktadır.

Filmde öne çıkarılan şarkıcı tipolojisi dönemin Türkiye’sinde sosyolojik bir gerçekliğe karşılık gelmektedir. Çalışmada daha önce değinildiği gibi köyden kente göç eden birey kendini kent yaşamı ve insanları ile kıyaslandığında umutsuzluğa kapılmaktadır. Kendisi gecekondu mahallelerinde düşük bir yaşam standardına sahiptir. Güçhan’a göre kent yaşamının ve kültürünün içinde bir ezilmişlik, yabancılaşma ve tatminsizlik hissedir.

Bu duyguların dışavurumu arabesk müziktir. Çıkış nüanslarını kentle köy arasında sıkışmış bu topluluklardan alan arabesk müzik, dinleyicisinin içinde bulunduğu durumu kaderci bir tavırla protesto eder. Arabesk her ne kadar bir müzik türü olarak gözüke de bir yanıyla bir yaşam biçimi anlamına da gelir. Arabesk aynı zamanda ucuz ev eşyaları, resimli romanlar, kalitesiz televizyon dizileri ve sanattan uzak filmleri de kapsayan ve bunlardan beslenen bir yaşam tarzıdır (Güçhan, 1992, s. 53).

Filmin analizinde, gösterilmeyenlerin veya görülenin ardında başka mesajların olduğu iddiası mevcut sistemden çıkar elde eden grupların ortaya çıkarılması için filmin yüzeysel analizinin yeterli olmayacağı ve filmin alt metinlerinde bulunan gerçek mesajları ortaya çıkarmak için yeterli olmayacağı kanısıdır. Bu bağlamda Adorno'nun öne sürdüğü üzere (2022, s. 90) hafif müzik ile arzu tatmini mekanizması bilinçaltının o kadar derinlerine etki etmektedir ki teori yardımına muhtaçtır aksi halde anlaşılabilir.

Yukarıda sözü edilen teorinin işlevselliği *Prestij Meselesi* filminde kullanılan müzik türü ve onun sunulduğu biçiminin analizinde görülmektedir. Filmde sürekli duyulan ve gösterilen arabesk, fantezi ve pop müzik halkın hoşuna gitmesi amaçlanan Kültür Endüstrisine has seri üretim şeklinde belirli kalıplara sıkıştırılmış türleri ifade eder. Şarkıcıların yeteneklerinden ziyade halkın seveceği ve kasetlerini alma güdüsünü arttıracak tarzda şarkılar şarkıcı adaylarına söylenir. Bu müziğin en ideal sunulduğu medyumunu da 90'lı yılların popüler gösteri merkezi olan televizyondur. Dönemin televizyon dünyası şarkıcılar için en üst mertebedir. İnternetin henüz kullanılmadığı bir dönemde en etkili kitle iletişim aracı televizyondur. Bu dönem televizyon hafif müziğin en önemli uğrak noktasıdır. Filmde de ünlü olmak şarkıcıların ve yapımcıların asıl hedefi televizyon ile onun beraberinde getirdiği popülerliktir.

Hafif müziği önemsemeyen, onu kibirli bir gülümseme ile özetleyen yorumlar bile itaatkardır. Bu durum da söz konusu müzik türünün oyunun kurallarını belirlemesine sebep olur (Adorno, 2022, s. 90). Film bu bağlamda eleştirel bir perspektiften bakıldığında birtakım veriler sağlamaktadır. Arabesk veya pop gibi müzik türleri her ne kadar belirli çevreler tarafından alt kültür, düşük kültür gibi ifadelerle tanımlansa da piyasada hâkim olan, müzik sektörüne yön veren yapımcılar, şirketler veya şarkıcılar bu türün üyeleridir. Adorno'nun da öne sürdüğü gibi müziğin oyun kurallarını belirleyen bu müzik türü ve şarkıcılarıdır. Sosyolojik bağlamda bakıldığında dönemin Türkiye'sinde en güçlü isimler İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Sezen Aksu, Ferdi Tayfur gibi alt kültür müzik türüne ait şarkıcılar ve onların yapımcı şirketleridir.

*Prestij Meselesi* filmindeki karakterler yüksek düzeyde karikatürize edilmiş tipler olarak sunulmaktadır. Filmde arka planda sıklıkla ve dramatik etkiyi artırmak için kullanılan müzik, ana akım sinemada sıklıkla kullanılan kodlardır. İzleyicide duygu durumunu yükseltmek, ajitasyon yaparak doğrudan seyircilerin duygularını manipüle etmek ana akım sinemanın en temel özelliklerindedir. *Prestij Meselesi* filminde Mahsun Kırmızıgül, Haluk Levent ve Özcan Deniz sürekli başarısızlığa uğramaktadır. Hem müzik hem de özel hayatlarında çalkantılar ve düşüşler yaşayan Prestij Müzik yöneticileri ve şarkıcıları finalde önemli bir başarı kazanırlar. Yükseltelen film gerilimi son bölümde başarı ile noktalanarak katarsis yaşatılır. Prestij Müzik ve filmdeki üç şarkıcı 'köşeyi dönmüştür'. Filmde kullanılan müzikler ve bu müziğin sunuluş biçimi genellikle izleyiciyi yönlendirmek, duygu durumunu bilinçli olarak manipüle etmek üzerine kuruludur. Kullanılan kamera açılarının ve kurgu ritminin de bu hâkim etkiyi arttırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür.

Hafif müzik kendini basmakalıp içeriğiyle yabancılaşma kavramına egemen kılmayı amaçlar. Tüketen, izleyen kişi müziğe eşlik etmeye başladığı anda sahte biçimde oluşturulmuş toplumsal bir grubun üyesi gibi hisseder. Belirli bir gruba ait olmanın yanı sıra müzik üzerinden kendisine hissettirilen yüceltilmişlik duygusu da kendisine eşlik ettiği için bu müziğe önem atfeder. Filmin geçtiği dönemin Türkiye'sinde ve filmde de arabesk/fantezi müzik türü büyük kitlelerin dinlediği bir müzik türüdür. Bu gruba ait hisseden bireyler kendi yaşamlarında gelir adaletsizliği nedeniyle düşük standartlarda yaşamalarının sebebini sorgulamak yerine hafif müzik türleri aracılığıyla yabancılaşma içinde hayatlarını sürdürür. Başka bir ifadeyle sözde manevi tatmin yaşayarak kapitalist toplum yapısının eşitsiz işleyişi sorgulanmaz. Filmde işlenen müzik türü ve bu müziği icra edenler de bu yığınlara ulaşmayı, onların beğenisini kazanmayı hedefler. Filmde mevcut düzene karşı bir eleştiri olmadığı gibi meşhur olmaya çalışan Mahsun Kırmızıgül, Özcan Deniz ve Haluk Levent karakterlerinin de protest müzik yapan ve sisteme karşı bir duruşları yoktur. Filmde söyledikleri şarkıların içeriği bu duruşu dair yukarıda söylenenleri destekler niteliktedir. Sözü edilen baş karakterler mevcut sistemin, üretim ilişkilerinin ve müzik endüstrisinin adaletsiz olduğu için değişmesine yönelik bir tavır ortaya koymazlar. Filmdeki motivasyonlarını kendilerinin de bu ilişkiler çarkına girerek pastadan pay alma isteği oluşturur. Bu yüzden "hit şarkı üretiminde narsist bir psikolojik mekanizme yürürlüktedir" der Adorno (2022, s. 96). Dinleyici manipüle edildiği şarkıya eşlik eder, kendini şarkıcıyla özleştirir, ötekileştirildiğini unutarak kolektif bir yapıya katıldığı ya da üstün bir kişilik mertebesine yükseldiği yanılmasına düşer (Adorno, 2022, s. 97).

Filmde Prestij Müzik yöneticileri şarkıcı adaylarına şöhret yapmaya çalışırken “gençleri topluma kazandıracağız” diyalogu bulunur. Bu cümlede filmin vermek istediği ilk anlam mesleksiz yetenekli gençleri sanat üzerinden topluma entegre etmek, sosyal yaşamda kültürel gelişme sağlanması değildir. Bu cümle eleştirel müzik sosyolojisi bağlamında ele alındığında farklı yan anlamlar içermektedir. Endüstriyel müzik piyasasında, kapitalist üretim ve tüketim düzeninin geçerli olduğu sosyo-kültürel yaşamda filmdeki “gençleri topluma kazandıracağız” cümlesi, bir meta olarak şarkıcıları ve şarkıları tüketime sunmak, insanlara bireysel haz yaşatarak, uyuşturarak arzu nesnelere talep edilmelerini sağlamaktır. Var olan sınıfsal eşitsizliklerin ve tüketim toplumunun devamlılığını sağlamak için çeşitli kültür-sanat metalarının arz-talep dengesini sağlamaktır. *Prestij Meselesi* filminde de mevcut piyasa şartlarına uyumlanmak, toplumsal düzenin hegemonyasında pastadan pay alabilmek için ‘gençler topluma’ tüketim nesnelere talep edilmelerini sağlamaktır.

Film 90’lar Türkiye müzik piyasasını anlatırken müzik sektöründeki temel problemlere hiç değinmemektedir. Filmde müzik sektörüne dair anlatılan meseleler genel olarak yıldız bulmak, yıldızları bulunca onları pazarlamada yaşanan problemler, televizyon çevresinde tanıdıklar aracılığı ile şarkıcıları şöhret etmenin önemi ele alınmaktadır. Sektörün gerçek problemlerinden olan üretim ve tüketim ilişkileri, müzik sektöründe çalışan emekçilerin yaşadığı maddi problemler, televizyon ve medya sektöründeki ahbab ilişkisinin yarattığı hiyerarşi, müziğin dağıtım süreçlerinde yaşanan tekelleşme, şarkıcıların yapımcılar tarafından boş umutlarla kandırılması vb. birçok esas sorun ele alınmamaktadır. Filmde işlenen genel konular Prestij Müzik yöneticilerinin sisteme entegre olmaya çalışması, televizyonda tanıdık bulmaya ve bunun için yaptıkları kulis çalışmaları, borçlarını ödeyebilmek için aradıkları çözümler gibi dönemin müzik sektörüne yönelik herhangi bir eleştiri içermeyen konular işlenmektedir. Filmde eleştiri, müzik sektörünün değişmesi için yapılmaz. Bunun yerine sisteme bir şekilde sızarak temelde problemleri olan müzik endüstrisinin bir dışlisi olmamak adına ‘yalnızca bir sitemdir.’

*Prestij Meselesi* filmini incelerken 90’lar Türkiye’sinin siyasi, ekonomik ve sosyal şartlarını hesaba katmak gereklidir. 80’lerde Turgut Özal ile ülkenin serbest piyasa modelini benimseyerek ve 24 Ocak Kararlarını yürürlüğe koyarak vahşi kapitalizme sunulur. Sorgusuz sualsiz kabul edilen yabancı sermaye ve özelleştirme adı altında birçok kurumun çok uluslu sermayelere satılması gerçekleşir. Ülke yönetimindeki bu radikal değişimler sosyolojik yapıda da köklü değişiklikleri beraberinde getirir. Kapitalist piyasa şartlarının ağırlığını birden ve derinden hissettirdiği bu yeni Türkiye’de tüketim

bir prestij, sınıf atlama simgesi haline gelir. “İnsan insanın kurdudur” düşüncesinin hâkim olmaya başladığı bu yeni yaşam biçiminde bireysel ve toplumsal paradigmlar da bilinçli olarak iktidarı elinde bulunduran insanlarca değiştirilir. 90’lar Türkiye’si bu durumda iken müzik piyasasının da ülke şartlarına uyumlanması doğal bir süreç olarak görülür.

Film kendi toplumsal tarihine yönelik herhangi bir söylem üretmemektedir. 90’lar Türkiye’si ifade edildiği gibi hem iktisadi hem de siyasi olarak birçok problemlerin yaşandığı, çalkantılı bir dönemdir. Filmde dönemin siyasi yapısının doğurduğu ve müzik sektörüne de yansıyan ideolojik bir çerçeve, bir işaret bulunmamaktadır. Yüksek enflasyon ortamında insanların geçim sıkıntısı yüzünden çareyi şarkıcı-türküçü olmakta aramaktadır. Filmde sosyal yapının alt tabakasında bulunan bireylerin sınıf atlama ümitlerine ve bu durumun nedenlerine yönelik bir eleştiri bulmak mümkün değildir. Doğu’dan Batı’ya göçün hâlâ devam ettiği, sistemsiz ve aşırı nüfusun getirdiği hızlı kentleşmeye ve kentleşmenin sonuçlarına dair yaşanan problemler filmin ele aldığı meseleler içinde yer almaz. *Prestij Meselesi* filmi bu haliyle bir dönem filmi olma iddiasında olmasına rağmen dönemine dair en ufak bir eleştiri, yaşanan sorunlara dair bir çözüm ortaya koymamaktadır. Eleştirel bir perspektifte filmin mevcut problemleri ortaya koymadığını öne sürmenin yanında bu sorunları göstermemesi de ideolojik bir duruş olarak okunabilir. Nitekim Türkiye’nin siyasi, ekonomik ve kültürel olarak en problemlili dönemlerinden olan 90’lı yıllarda toplumsal sorunlara, eşitsizliklere bir dönem filminin sessiz kalması bilinçli bir tercihtir. Žižek’in ifade ettiği gibi; “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorundan uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar” (Žižek, 2019, s. 15).

Adorno “Eğlence müziği gerçekte kimi eğlendirir?” sorusunu ortaya atar. Bu müzik türü insanları eğlendirmekten ziyade susturmaya yöneliktir. Bir ifade şekli olarak dilin yok olmasını, kendini ifade etmeyi tamamlayan bir roldedir. İleri kapitalist yaşam koşullarının getirdiği kaygı, stres, sorgulamadan itaat etmeye alışmış bireyler arasındaki ‘sessiz oyukları’ doldurmaktadır (Adorno, 2022, s. 142). *Prestij Meselesi* filmindeki müzik ve onun sunuluş biçiminde kullanılan görsel ve işitsel kodlar da toplumda ezilen bireylerin ‘sessiz oyuklarını’ doldurmakta yani onları uyuşturan, sorgulamadan yaşamaya devam etmelerini sağlayan bir etkiye sahiptir. Anlık haz ve eğlenme güdüsüyle bireyler filmdeki müziklerin yaşattığı katarsis deneyimine katılmaktadır. Filmde baş karakterlerin söyledikleri şarkı sözleri ve meşhur oldukları zaman ‘fanlarının’ davranışları da yukarıda ifade edilenleri doğrular nitelikte temsil edilmektedir.

*Prestij Meselesi* filminin geçtiği 90'lar Türkiye'sinde yukarıda sözü edilen altyapı ve üstyapı panoramasından da görüleceği üzere kitleler artık sınıf atlamak, tüketmek için daha fazlasını ister. Fakat kapitalist ekonomik ve siyasi düzenin eşitsizlik temeli üzerine oturtulduğu düşünüldüğünde halkın büyük bir çoğunluğu mutluluk tablosu olarak resmedilen yaşam standartlarına ulaşamaz, alt sınıfa ait tabakalar mevcut zenginlikten faydalanamaz. Bu eşitsizlik düzeninin devam etmesinde ve sınıfsal bilinçlenme yaşanmasının engellenmesi için halk kitlelerinin uyuşturulması gerekir. Bu noktada arabesk/fantezi müziği büyük bir işleve sahiptir. Dinleyicilerin müzikal bilinci metalaştırılmış müzikle uyuşturulmuş bir durumdadır.

*Prestij Meselesi* filminde de yapımcılar tarafından yaratılan starların toplumla özdeşleşmesi amaçlanır. Sanatın her alanında Kültür Endüstrisi tarafından yaratılmaya çalışılan starlar birer idol, örnek insan olarak sunulur. Rol modeli haline getirilen 'starlar' kendisine takip eden yığınlara müzik endüstrisi tarafından enjekte edilen yapay değerleri aktarır. Bu aktarım bireylere hayal satmak, kendilerinin de şans ve azim ile sınıf atlama yanılımasını yaratmaktadır. Bu sayede kitleler hem sisteme olan inançlarını korur hem de düzenin sakladığı eşitsizlikleri görmeden, sorgulamadan yaşama devam eder. Adorno'nun ifadesiyle müzikte yaşatılan özdeşleşme müziğin fetiş niteliğini gizler. "Hit şarkıların kurbanları üzerindeki gücünü" yaratan bu özdeşleşmedir (Adorno, 2022, s. 160-161).

Filme Mahsun Kırmızıgül'ün annesi, Mahsun Kırmızıgül'ün şan derslerinde söylediği Batı tarzı müzik söylemeyi bırakması sonucunda "arabesk, türkü okumakla doğru yolu buldun" der. Burada "doğru yol" ifadesi çalışmanın bağlamında önemli bir yere işaret etmektedir. Mahsun Kırmızıgül filmin sonunda Adorno'nun kavramsallaştırmalarıyla ciddi müzikten hafif müziğe geçmiştir.

## Sonuç

Müzik, insanın kendi tarihi kadar eski, insanlık tarihiyle eş zamanlı ilerlemiş bir kavramdır. Müzik üzerine birçok disiplinden düşünür çeşitli fikirler öne sürmüştür. Müziğin felsefi, sosyolojik, psikolojik, eğitici ve kültürel yönlerine ilişkin kadim zamanlardan bugüne çok sayıda yazı, araştırma ve teoriler bütünü bulmak mümkündür. Bu sanat dalı üzerine hem Batılı hem de Doğulu bilginler çokça düşünmüş bu konuda eserler vermişlerdir. Müziğin modern zamanlarda bireysel etkisinin yanı sıra sosyal yaşamdaki yerine dair tespitler de onu sosyolojinin çalışma konusu yapmıştır.



Müzik sosyolojisi olarak bir alt dalı da ifade eden bu çalışma alanı müziğin toplumsal ilişkilerdeki rolünü ele almaktadır. Max Weber'le sosyolojide önemli bir yer edinen müzik kavramı Georg Simmel'in çalışmalarıyla sosyolojide daha fazla yer bulsa da müzik sosyolojisine en büyük katkı Theodor W. Adorno tarafından yapılır. Eleştirel teorinin kurucularından olan Adorno müziğe de eleştirel yaklaşmış ve eleştirel müzik sosyolojisi adı altında bu alanda çalışmalar yapmıştır. Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisi teorisi günümüzde hala birçok çalışmada işlevsel olarak kullanılmaya uygundur. Bu bağlamda bu araştırmanın örneklemini de oluşturan *Prestij Meselesi* filmi analiz edilirken eleştirel müzik sosyolojisi temel alınmıştır.

Eleştirel müzik sosyolojisi *Prestij Filmi* analizinde önemli veriler sağlamaktadır. Müzik endüstrisinin kapitalist piyasa koşulları ile tüketim odaklı toplum yapısının devamlılığının sağlanması ve kendini yeniden üretmesi için çok önemli olduğunu görülmüştür. Adorno'nun ifadesiyle ileri kapitalist toplum yapısının eşitsizlikler üzerine kurulu olması onun devamlılığını sağlama için birtakım araçlara ihtiyaç duymasına neden olur. Kültür Endüstri üzerinden mevcut toplumun devamı sağlanmaktadır. Müzik endüstrisi de Kültür Endüstrisinin önemli bir koludur. *Prestij Meselesi* filminde de müzik endüstrisinin Kültür Endüstrisi içinde önemli bir aktör olduğu tespit edilmiştir.

Türkiye'nin 90'lı yıllarında geçen *Prestij Meselesi* filminde arabesk/fantezi müziği üzerinden bir hikâye anlatımı söz konusudur. Sanayileşmesini henüz tamamlayamamış ülkelerde, eski müzik geleneği olan folk müziğine bazı biçimsel yenilikler ekleyerek yapılan bu müzik türü, insanların 'yanlış bilinç' içinde yaşamalarında politik olarak önemli bir işlev görmektedir. Sanat bir toplumda somut ilişkilerinin düzenlenmesinde, kişinin bireysel yazgısını kabul etmeyip değiştirmesinde veya kabullenmesinde, toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlenmesinde somut bir işleve sahiptir. Dönemin sosyolojik arka planı ile düşünüldüğünde *Prestij Meselesi* filminde de arabesk/fantezi müziğin yukarıda ifade edilen savları destekleyen işlevler üstlendiği görülmüştür.

*Prestij Meselesi* filminde görüldüğü üzere arabesk/fantezi müzik türü tamamen metalaşmış bir haldedir. Bireyin sosyal olarak konumunu kabulünde, toplumsal alın yazısına razı olmaya ikna etmede önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda günümüzde müziğin yabancılaşma problemini çözebilme için bir tutum almak, müziğin yabancılaşma ve metalaşma sorununa yönelik birtakım çalışmalar yapmak ne kadar yerinde bir tavır ise bu sorunun üzerinde durulmaması da temel nitelikte bir tercih veya dünya görüşü farklılığıdır.

Arabesk/fantezi müzik ciddi müziğin, yüksek sanatın bir parçası değildir. Fakat bu olgunun akademi başta olmak üzere kültür alanında bilimsel araştırmalar yapanlar için sosyolojik bir vaka olmadığı gerçeğini değiştirmez. Bu bağlamda popüler kültür, kültürel çalışmalar, medya, kitle iletişim araçları alanlarında çalışma yapan bilim insanları bu müzik türünün toplumda bir yere ve kimliğe denk geldiğini kabul etmelidir. Çalışmanın örnekleme olan *Prestij Meselesi* filminin de konusunu oluşturan arabesk/fantezi müzik toplumdaki bazı kesimlerin kimliklerinin kitleleşmiş bir parçasıdır.

*Prestij Meselesi* gibi ana akım filmlerde çeşitli kuramlar üzerinden okumalar yapmaya müsait çok sayıda olgu bulunmaktadır. Bu araştırmada örneklem filmdeki müzikler ve bu müziklerin sunuluş biçimleri üzerinden müzik endüstrisi, Adorno'nun eleştirel müzik sosyolojisi bağlamında incelenmiştir. Fakat *Prestij Meselesi* filmi, feminist, psikanalitik, tarihsel ve göstergebilimsel yaklaşımlarla da analiz edilebilir. Ana akım sinemada daha fazla eleştirel çalışmanın yapılması sinemanın akademik literatürüne farklı perspektiflerden katkıda bulunacaktır. Bu çalışmanın da ilgili literatüre katkı yapması ümit edilmektedir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (2022). *Müzik yazıları* (Ş. Öztürk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (1975). *Politika* (M. Tunçay, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Bauman, Z. (2012). *Sosyolojik düşünmek* (A. E. Pilgir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bay, T. (2022). *Müzik sosyolojisi bağlamında popüler kültür ve Harput musikisi* (Tez No. 760560) [Yüksek Lisans Tezi, Munzur Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A sociological critique of the judgement of taste*. Cambridge University Press.
- Bozkurt, B. (2018). İhvan-ı Safâ'da ontolojik uyum-teleolojik bağlam. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(19), 28-59.
- Çakmak, F., & Bilişli, Y. (2019). İdeoloji, söylem ve iletişim çalışmalarında Ruth Wodak. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 99-124.
- Devran, Y. (2010). *Haber-söylem-ideoloji*. Başlık Yayınları.
- Dugan, M., & Turgut, A. K. (2020). Kindî ve Fârâbî'nin ilimler tasnifinde müziğin yeri ve önemi. *Turkish Academic*

- Research Review*, 5(2), 289-308.
- Duman, S. (2018). *Söylem araştırması*. Dorlion Yayınları.
- Fairclough, N., & Wodak, R. (2000). Critical Discourse Analysis. In T. A. Van Dijk (Ed.), *Discourse as a social interaction: Discourse studies a multidisciplinary introduction volume 2* (pp. 258-284). Sage Publications.
- Fırat, H. T. (2022). *1985-2020 yılları arasında Türkiye'de ve ABD'de müzik sosyolojisi alanında yapılmış çalışmaların bibliyografik incelemesi* (Tez No. 753176) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Yayınları.
- Güngör, B. (2020). Söylem yaklaşımı üzerine bir kavram çalışması ve eleştirel söylem analizi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2(2), 1-11.
- Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (A. Önal, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Şıktaş, B. (2018). Müzik sosyolojisi [sosyomüzikoloji] evreninde tarihsel perspektifler ve Georg Simmel. *İstanbul University Journal of Sociology*, 38(1), 31-65.
- İbn-i Haldun. (2017). *Mukaddime cilt 1* (H. Kendir, Çev.). Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları.
- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Ayrıntı Yayınları.
- Keil, C. (1998). Call and response, applied sociomusicology and performance studies. *Ethnomusicology*, 42(2), 303-312.
- Kırmızıgül, M. (Yönetmen). (2023). *Prestij Meselesi* [Film]. Boyut Film.
- Kızıńska, K. (2013). Elements of sociology of music in today's historical musicology and music analysis. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 3(1), 63-65.
- Kolukıncı, K. (2014). Bir İslâm filozofu olan Farâbî'nin müzik yönü. *ERUIFD*, 2(19), 29-53.
- Kozanoğlu, C. (1992). *Cıvalı imaj devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve starları*. İletişim Yayınları.
- Oskay, Ü. (1995). *Müzik ve yabancılaşma*. Der Yayınları.
- Özdemir, M. (2020). Şarkılar seni söyler: Gündelik yaşamda müzikal nostalji. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 32, 7-31.
- Özden, Z. (2020). *Film eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Özer, Ö. (2018). *Gökyüzüne çığlık, öncülerden eleştirel söylem yaklaşımları ve özgün çözümler*. Literatürk Academia.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (H. Hünler, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Platon. (2022). *Devlet* (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcöz, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roy, W., & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 36, 183-203.
- Sağır, A., & Öztürk, B. (2015). Sosyolojik bağlamda müzik ve kimlik: Karabük Üniversitesi örneği. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 121-154.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Sözen, E. (2017). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. Profil Kitap.
- Toksöz, H. (2018). Kindî'nin düşünce sisteminde müzikal seslerle âlemdeki düzen arasındaki ilişki. *Diyanet İlmî*

*Dergi*, 54(2), 85-108.

Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16(4), 633-653.

Zafer, C. (2021). Müzik sosyolojisi üzerine. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 14-33.

Žižek, S. (2019). Sunuş: Toplumsalın kalbindeki Film (S. Ertekin, Çev.). B. Diken, & C. B. Laustsen (Ed.), *Filmlerle sosyoloji* (s. 11-15). Metis Yayınları.

# İnsan-Sonrası Sinemada Karakterin Soysuzlaşması, Köken Estetiği ve Artırılmış-Yokluk

## Degeneration of Character, Aesthetics of Origin, and Augmented Absence in Posthuman Cinema

Savaş KESKİN<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doç. Dr., Bayburt Üniversitesi, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Bayburt, Türkiye

ORCID: S.K. 0000-0003-0335-9062

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Savaş KESKİN,  
Bayburt Üniversitesi, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Bayburt, Türkiye

E-posta/E-mail: savaskeskin@bayburt.edu.tr

Başvuru/Submitted: 06.04.2024

Kabul tarihi/Accepted: 30.05.2024

Atıf/Citation: Keskin, S. (2024). İnsan-sonrası sinemada karakterin soysuzlaşması, köken estetiği ve artırılmış-yokluk. *Filmvisio*, 3, 135-157.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0006>

### Öz

Bu makale, post-hümanizm olarak da duymaya alışık olduğumuz insan-sonrası çağın ya da 'post-anthroposen'in sinema evreninde peyda olan yapay zekâ-destekli eyleyicinin/karakterin sosyolojik, antropolojik ve bilhassa felsefi bir tahlilini/eleştirisini becerebilme denemesidir. Bu sosyal bilimsel ve felsefi tahlilin genel çerçevesini hermenötik bir yaklaşımla ifade etmek mümkündür. İnsana basitçe yardımcı olan enstrümantal bir konumdan 'sosyal eyleyici' konumuna yükselen bilgisayarlar, yapay zekâları sayesinde bu makale içinde 'sinematik eyleyici' olarak yeniden düşünölmek üzere bağlamından koparılır ve yalnızca yapısal varlığı ile sınılanır. Eyleyici kavramı, 'aktör' kavramının sinema bağlamındaki eril ve toplumsal cinsiyetçi kullanımının eşitsizlik etkisine karşı bir kavramsal tedbir olarak kullanılmıştır. Sosyal Eyleyiciler Olarak Bilgisayarlar (CASA) kavramsalından Sinematik Eyleyiciler Olarak Bilgisayarlar (CACA) kavramsalına geçiş, elbette insanla tamamıyla yer değiştirmiş bir yapay zekânın teknomalisini ('teknolojik anomali' anlamındaki kavramsallaştırma denemesi) içeren McDonalddlaşma yaklaşımıyla sınırlanamayacağı için insan-yapay zekâ tümleşmesini daha makul bulan post-McDonalddlaşma yaklaşımı geçerli olacaktır. Çünkü öyle bir tümleşik melezleşme söz konusudur ki, 'artırılmışlık' olarak karakterize edilen yeni varoluş biçimi, gerçekliğin, insanın ve sinematik anlatının tüm kodlarında bir 'aşırılma', 'genleşme' ve 'nicel yoğunlaşma' gözlemlenebilir. Bu ilginç mahlukat, yalnızca ekranda söz konusu olan varlığının gerçekleşmediği tüm alanlardaki kökensizlik ve yokluk durumu nedeniyle bir soysuzlaşma sorununu, köken estetiğinin marjinalleşmesiyle birlikte kaçınılmazlaşan köken trans-estetiğini ve artırılmış ya da aşırı fenomenlerin her şeyi temsil etme iddiasının ardındaki mutlak yokluğu ve yokluğun her yerdeleşmesini tartışmak için bize koz verir. Sinema, artık bir imge biçimindeki 'modus' olarak yaratılan karakterlerin de ötesine geçerek imge-ötesi biçimdeki 'codus' (bilgisayar kodu) olarak yaratılan karakterin mahsulü olarak hangi anlamı ifade eder? Bu soruyu tartışmak, sinemanın geleceğini bugüne indirgemekten fazlasıdır. Çünkü karakterin yeni performatif kimliğini anlamak, beklentiler ve umutlar doğrusalına eklenecek eleştirel direnç noktalarını imal etmeye yardımcı olacaktır. Doğal olarak bu makalenin amacı, insan-sonrası sinemanın karakter ontolojisini köken estetiği ve kimlik ilişkisinde yeniden düşünerek 'artırılmışlığın' neden olduğu dejenerasyonun argümantasyonunu yapmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Karakter, trans-estetik, artırılmışlık, kimlik, yapay zekâ

**Abstract**

This article attempts to perform a sociological, anthropological, and especially philosophical analysis, critique, and constructive aesthetics of the artificial intelligence-assisted performer/character that has emerged in the cinematic universe of the post-human age or post-anthropocene, often referred to as post-humanism. Computers, which have evolved from merely assisting humans to becoming 'social performers,' are recontextualized in this article as 'cinematic performers' thanks to their artificial intelligence, and are evaluated solely based on their structural presence. The concept of the performer is used as a conceptual measure against the inequality effect of the masculine and gendered use of the term 'actor' in cinema. Since the transition from conceptualizing Computers as Social Actors/Performers (CASA) to conceptualizing Computers as Cinematic Actors/Performers (CACA) cannot be limited to the McDonaldization approach—which includes the technomality of an artificial intelligence that completely replaces humans—, the post-McDonaldization approach, which finds the integration of human-artificial intelligence

more plausible, will prevail. This integrated hybridization results in a new mode of existence characterized as 'augmentedness,' an 'excess,' 'expansion,' and 'quantitative concentration' observable in all codes of reality, human and cinematic narrative. This intriguing entity allows us to discuss the problem of degeneration, the trans-aesthetics of origin that becomes inevitable with the marginalization of the aesthetics of origin, and the absolute absence and omnipresence of absence behind the claim of augmented or extreme phenomena to represent everything. What does cinema mean as the product of a character created as codes (computer code) in a trans-image form that transcends characters created as modus in the form of an image? Discussing this question is more than reducing the future of cinema to the present. Understanding the new performative identity of the character will help generate points of critical resistance to be added to the linear of expectations and hopes.

**Keywords:** Character, trans-aesthetics, augmentedness, identity, artificial intelligence

**Extended Abstract**

Certainly, the entirety of the collaborative production processes involving human and artificial intelligence could be a focal point of this article. However, this article is limited to the context of the new configuration of the performer. It is important to understand the performer because today they are a performer, and tomorrow they may be a director, producer, screenwriter, and all other roles. We can begin by developing an idea on the most basic subject of the film industry. A performer is much more than a human being; it is a human creation. Hall (2017), in his definition of cultural representation, starts from the expressions "imagining" and "something else taking the place of something else" and brings the word to the work of intention. "Taking the place of" is meaningful not in terms of social position but in terms of representation. The Augmented Performer is not a replacement for the original performer and human being. They are the ones who will become performers alongside human beings. However, they will inevitably take the place of the human beings they represent. Because their purpose is to evoke, imply, intend, and take the place of what they intend; this is the essence of representation. So, how can this performer, who will replace the human being in the dimension of representation, break the boundaries of the aesthetics of

origin with what kind of creation? Because it has been understood that the aesthetics of origin refers to the social capital value of the historical, social, cultural, economic, and racial contexts of our identities. Artificial intelligence, created by humans, appears to be rootless. However, within the framework of a creation myth, anyone can have an aesthetic of origin.

In relation to this theoretical background, the originality of this article lies in addressing the performer effect on visual thinking skills in addition to the artistic and communicative debates on AI's visual thinking skills. Moreover, it considers this within the aesthetics of origin of a trans-aesthetic and trans-identity structure, interpreting augmentation as a dimension of excess that marginalized identities use as a compensation system. Marginalized hybrid identities transcend the absence to compensate for the double absence experienced. Augmentedness (augmented reality, augmented human, and augmented aesthetics) 'sophisticates' the cinematic screen as the experience of excess of the new performer created by human-artificial intelligence integration. This aesthetics of marginalized identity is at the root of this article's problem identification. While social inequalities at the center of the famous 'sustainability' struggle threaten the future for the entire world, we have no reason to believe that further and irreversible divergences/inequalities will not result from the continuous reproduction of the essence and origin that humans have sufficiently fueled with the power of representation by the 'great thinker' artificial intelligence, thought to be independent of space, identity, and ideology. Artificial intelligence, which thinks visually at unpredictable speeds and in unpredictable quantities with almost unlimited human data, works in films as popular consumer commodities, as an ideological performer that mainly perpetuates and magnifies inequality, despite being the most likely force to have a restorative effect on humanity's problems and inequalities. Moreover, AI can also be identified as the apparatus of a hegemonic performer by transforming into a teleological action directed by what Habermas (2019) describes as instrumental reason. In short, in a world where a marginal identity will envelop cinematic screens, the proposal of computers as cinematic actors/performers (CACA), intended to encompass augmentation, aesthetics of origins, and trans-performances as new variations of extremism, is the point of discussion of this article.

The last word in this work, *Augmented Absence*, is about a vast *Augmented Absence*. Something that does not exist does not exist when it is perceived as existing by an excessive amount of images. It is, therefore, possible to search for absence in all

augmented planes. This is the possibility of a system of compensation and the crisis in which the post-modern subject and the characters of post-humanistic cinema collaborate. These characters, with all the images they put in our eyes, do not remind us of presence or draw attention to the image; they actually make us forget absence. As a means of 'putting us to sleep,' cinema gives its agents the task of 'making us forget.' For this, a sleepwalking audience is needed. The reason why it is called a sleepwalking audience, not a sleeping one, comes from the fact that sleep is a state of inaction. However, a subject must act but forget the entire frame of the absence of its action, fabricate gaps in the time left to absent, and fill the memory of this gap with the illusion of the lived experience of absent things, absent places, and absent realities.



## Giriş Yerine: Artırılmanın ya da Yapay Zekâ Tarafından Desteklenmenin Sinemasal Karakterizasyonu

Bu makaleye, Keskin, Uzun ve Birlik'in (2023) yapay zekânın görsel düşünme becerileri üzerine teorik olarak tartıştıkları *Imago ex Machina*'nın, yani 'Makineden Görüntü'nün toplumsal konumu ve işlevlerinden esinle bir giriş yapılabilir. Artık antropomorfik/ insanbiçimsel bir sosyal varlık olarak tıpkı insan gibi düşünen yapay zekânın aslında başka/öteki/yabancı biri ya da birileri olmadığı; bizatihi insanın birikimleri ve düşünme sistemlerinden öykünen ve onu taklit eden bir post-insan/insan-sonrası varlık olduğu tezine odaklanan söz konusu kitap çalışmasında mekanik imajinasyon olarak adlandırılan yapay zekânın görsel düşünme kapasitesinde insana özgü pek çok tavır, ideoloji ve kurgulama gücünün yer aldığı tespitleri üzerinde durulur. Buna göre, insan-bilgisayar etkileşiminin (HCI-Human-Computer Interaction) öte boyutu olan yapay zekâ görsellemesi, insan tarafından verilen 'imagine/imgele' komutuyla çalışır ve bir tür veri öğrenme metodu olarak insanlığın kolektif zekâsının/bilgisinin çeşitli varyant uyarlamalarını sergiler. Keskin, Uzun ve Birlik'in (2023) 'öz-nesnel aktivite' olarak tanımladıkları bu özne insan ve nesne bilgisayar tümleşmesinde artık yapay zekâ da bir insanın düşünsel ve hayal gücüne dayanan imgeleme niteliklerini taşıyan özerk sosyal eyleyici (CASA-Computer as Social Actors/Performers) olarak çalışır. Bu makalenin temel konusu ve sorunsalının hikâyesi de tam olarak bu noktada başlar. Çünkü yapay zekâ, meta-anlatılarda sürekli pekiştirildiği gibi bir yabancı mekanik varlık olmaktan daha çok post-insan formuyla insan gibidir ve aynı zamanda insanın organik olmayan başka bir bedendeki temsili gibidir. Nitekim Deleuze ve Guattari'nin (2005) '*organsız beden/body without organs*' kavramsalı ile açıklanan bu durum gereğince incelenen yapay zekâ görsellemeleri ve sanat eserleri çerçevesinde; eldeki üretimlerin insanın ürettiklerine benzeyen ve farklılık arz etmeyen bir tarzda olduğu saptanır. Žižek (2012), bu yapısalılığı bedensiz organlar olarak çerçevelerken, aslında kavramdan kastedilen temel husus, merkezi ya da yapısal örgütlülüğe sahip olmaksızın, bütünü oluşturan tüm parçaların varlıklarını sürdürebilmeleri ve bütüne adanmış birimsel varlığın reddidir. Bu çerçevede 'imaj-düşünme' olarak tartışılan düşünsel pratiğin (Bal, 2012) yapay zekâ tarafından taklit edilen bir insanlaşma olgusu bağlamında düşünülmesi elzemdir. İmaj-düşünme, imajlar üzerine yine imajları kullanarak ve doğrudan doğruya imgeleyerek düşünme tarzı olarak öne çıkar. Öyleyse, bir insan gibi davranan yapay zekâ, onun hakkında her ne kadar 'tekil olmayan', 'yersiz-yurtsuz', 'bedensiz', 'aidiyetsiz' gibi sıfatlar kullanılsa bile (Keskin, Uzun & Birlik, 2023), tıpkı insan gibi yerlere özgü, yerli ve hatta ideolojik tavra sahip olabilir. Peki, bu tam olarak nasıl gerçekleşir?

Yapay zekâ aslında insanlığın kolektif zekâsının ürünü olan büyük veriyi/big datayı esas alan bir makine öğrenmesi ve derin öğrenme yoluyla düşünür ve aslında düşündükleri bu veriye nicel ve nitel olarak hükmeden insan gruplarının kimliğini yansıtır. Bu bağlamda insanda olduğu gibi yapay zekâ da onu eğiten insanların bilgi ve ideoloji çerçevesinde düşünen bir varlıktır. Burada ideolojiden kasıt, düşüncede ve eylemde birliği sağlayan bir tarihsel ve performatif hizalama biçimidir; bir bakıma praksistir. Tam olarak bu noktada, yapay zekânın büyük veriye bir enformasyon gücü ve sektörel çerçevede hükmeden sinema menşei bilgi kaynaklarının etkisiyle sinematik olarak eyleyicileşmeye yatkın olduğu varsayımı devreye girer: Sinematik Eyleyiciler Olarak Bilgisayarlar. Üstelik bu eyleyiciler, bir varlığın/insanın görüntüsü olarak değil kendi başlarına görüntü/imege olarak varoluşlarını sağladıkları için gösterilensizleşirler ve onları yalnızca bir görüngüden ibaret hâlde anlamak mümkün olur.

“İmgeler nasıl düşünür?” sorusuna yanıt arayan Burnett (2005), kolektivite, topluluk duyguları, ağlar, bağlantılar ve toplumların örüntüsünden kaynaklanan imgelerin bizleri yönlendirdiği ve düşünme süreçlerimizin sonu olan sosyal üretimlerimizi belirlediğini söyler. İnsan, imgeler aracılığıyla ve imgeler üzerine; imgelerin gösterdiği doğrultuda ve imgesel olarak düşünür. Yapay zekâ da tıpkı bu kolektif birikimin imgesel boyutuyla görsel düşünmeyi başarır. Yine Burnett’in (2005) tezine göre özetle, zekânın dağıtılmış bir etkileşim haline geldiği, paylaşma, dağıtım ve iş birliğini önemseydiği ve düşüncenin kendiliğinden üretilmediği tezini öne sürmek mümkündür. Yapay zekâ da tıpkı böylesine ‘kendiliğinden üretilmeyen’, ‘özgün olmayan’ ve paylaşım ağlarında dağıtılan imgelere göre düşünen bir sosyal eyleyici olduğu gerçeği, kaçınılmaz ve yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu durum, popüler kültürün imgesel dağıtım kanalları olan sinema endüstrilerinde olduğu gibi günlük yaşamın her yerine sirayet eden bir temsil stratejisinin dijital tezahürüdür. Dünyadaki sinemasal temsil düzeninin Batılı üretim sistemlerinin baskın olduğu bir kültürel üretim süreciyle öz-örgütlenmesi, bu düzenden edindiği bilgilerle imgeleyen yapay zekâyâ da bir kimlik, yerlilik ve yerliliğe özgü düşünme becerileri kazandırarak onu kimlikli hâlde getirir. Bu makalenin temel problemi de budur. Yapay zekânın eyleyici kimliğinin sinemasal bağlamdaki köken, soy bağı ve artırılmışlık eksenindeki anlam karşılığını ve çağrışımlarını bulmak, makaledeki temel gayenin tezahürüdür.

“Görsel düşünme” üzerine teorik tezleriyle sanat ve iletişim araştırmacılarına kılavuz fikirler veren Arnheim (1969), en temel düzeyde, “imajsız/imesiz” düşünülemediğini söyler. Bu, aslında Husserl ve Moran’ın (2012) fenomenolojik bir indirgeme olarak ele

aldıkları “düşünme süreci” (noesis) ve bu süreci var kılan, üzerine düşünülen “düşünme nesnesi” (noema) ilişkisine atıfla daha güçlü bir bağlama oturtulabilir. Buna göre düşünme eylemi, sanıldığı gibi soyut ve kavramsal değildir. Onun nesnel tarafı, kişinin öznel yönelimleriyle anlamlandırılmış bir nesne/fenomen kullanılarak eyleyenden gelir. İnsan, mutlaka bir şey hakkında düşünmelidir. Hakkında düşünülen şey, ‘noema’dır. Öyleyse sinemasal anlamda yapay zekâ artık düşünme nesnesi olmanın yanı sıra düşünen nesnedir. İmajın öznelendirilmiş ve genelleştirilmiş bir soyutlama/temsil olduğunu savunan Arheim (1969, s. 102-109), görünür aksiyonların düşünülmesi sürecinde idealarla da bir deneyim etkileşimi kurulması gerektiğini söyler. Oysa ki yapay zekâ görebilen ve görsel aksiyonları kategorileştiren bir insan gibi değil, insan tarafından görülen ve kayıt altına alan aksiyonları düşünen bir aksam gibi düşünür.

Arnheim (1969, s. 208), saf şekilde görsel düşünmek olarak tanımladığı matematiksel semboller olan sayılarla düşünme biçimini, görselleştirmenin yalın hali olarak yorumlar. Yapay zekânın aslında bu tarz bir saf düşünme pratiği ile tamamıyla sayısal düşünceler üreten, bu sayısalıkları görünüşler şeklinde yorumlayan ve esasında görünüşlerle doğrudan etkileşim kurmayan bir varlık olması da önemlidir. Çünkü yapay zekâ görselin kendisini nitel bir imgelemde değil, sayısal bir temsilde düşünür. Nicel olarak temsil edilen görsel, yapay zekâ için yalnızca matematiksel olarak ölçümlenir. Oysa sinematik temsildeki etkinin nitel boyutu görsel düşünmenin dışında bırakılır. Böylece imajlara aracılık eden sözel komutlar, imajların düşünceye aktarımında sayısal temsil rolleri üstlenir. Arheim (1969, s. 238), sözlerin imajlar için ne yapabildikleri konusuna değinerek, onların aslında tasvir etmek dışında görselin düşünülme biçimine etki ettikleri gibi bir işleve de sahip olduklarını belirtir. Sözler, imajın içeriğinin anlaşılmasında bir yeniden düşünme boyutu olarak çalışır. Öyleyse artık senaryo, bir eyleyici tarafından yorumlanan oyun değil; eyleyici tarafından görselleştirilen bir komutlar düzlemi olacaktır. Yönetmen, bir başka deyişle direktör; gerçek anlamda direktif veren bir konumda sözü ile görseli yaratan konuma yükselecektir. Buradaki konum, ‘yap, deyince yaptırmak’ değildir; ‘ol, deyince oldurmaktır’. Bu ilişkiyi daha açık bir ifadeyle kurmak gerekirse, söz-eylem (speech-act) teorisinin temelindeki “Sözle ne yapılabilir?” sorusu yeniden düşünülebilir. Bu soruyu başlatan Austin (1975), insanların yalnızca ‘komut’ ya da ‘emir’ vererek bir eylemi yaptırabildiği; “yap!” denildiğinde yapılan” bir ilişkiyi tanımlar. Oysa günümüz yapay zekâ aksiyonlarında, bir yönetmenin eyleyiciye “yap!” diyerek yaptırmaması diye bir durumun ötesine geçilmiştir. Çünkü artık bir eyleyiciye, “bir binayı yap!” demeye gerek olmadan, bizatihi binanın kendisine “ol!” demek yeterli olacaktır. Bu, “yaratıcılığın” teolojik boyutundaki “Ol!” der olur” ya da “başlangıçta söz vardı!” amentülerinin günümüzdeki

mitolojik insan yansımalarıdır. Sinematik eyleyici olarak yapay zekâ, komut olarak girilen davranışı yapmaktan öte oldurur. Bu durumda, imajların oluşumuna aracılık eden sözel komutlar, yapay zekâ ile iş birliği yapan insanın içeriği ideolojikleştirmede özdeşlik sağlamasına neden olur. Yapay zekâ-insan iş birliği, dijital imgelemlerin daha fazla ideolojik tavır içermesine neden olur. Bu durumda 'yapay zekâ gerçekten imgeleyebilir mi?' sorusu, Arheim'in (1980), görsel düşünmenin sezgisel bir soyutlama olduğu teziyle birlikte farklı bir boyut kazanır. Düşünülen şeyler olarak imgelerin sezgisel bir indirgeme olması, henüz sezgisel olmayan yapay zekânın aslında imgeleyemediği ve imgelenmişlikler arasında sentezleme yaparak taklit yeteneklerine yaratıcılık görünümleri kazandırdığı söylenebilir. Esas olarak, görsel düşünmede önemli bir tetikleyici ve etkileyici olan 'grup dinamiğinin' (Brunon, 1971) yapay zekânın şimdiki imgeleme kapasitesinde de önemli bir konumda olduğu açıktır.

İnsanlığın birikimlerinde sezilen ortak zekâyı ifade eden kolektif zekâ ile yapay zekâyı yakınsayan birçok düşünür (Weld vd., 2015; Mulgan, 2018; Peeters vd., 2021), bu tarz bir tümleşme hâlinin insan-yapay zekâ (humanAI) toplumunda hibrit/melez formları üretmek için üretici bir faz olarak kullanıldığına dikkat çeker. Çünkü yapay zekâ, öğrenmek ve kendini daha fazla insan-suretli/insan-biçimli kılmak için kolektif zekâdan faydalanır (Toriumi vd., 2017). Bu durum, yapay zekânın insanlığın kolektif/ortak zekâsı olarak bilgisayar destekli çalışan ve daha karmaşık düşünen sistemsel yapılanma olduğunu söylemek için dayanak sunar. Yapay zekâyı eğitmek ve ona insanın düşünme sistemlerini öğretmek/tanıtma için kullanılan derin öğrenme metodunda, kolektif zekânın verilerinin kullanılması (Ha & Tang, 2022; Verhulst, 2018), tam anlamıyla bu gerekçeyle örtüşür. Demek ki sinemada 'ahlâkî panik' evresini geçen ve kendine özgü trans-estetiğini kuran yapay zekâ, marjinal bir kimlik biçimi olan 'artırılmış insan'ın ya da 'post-hüman'ın kestirilemeyen ve temellendirilemeyen kökeninin garip estetiğine sahiptir. Bauman (2016), "kapıdaki" ya da "ante portas" yabancıları anlattığı eserinde, tüm dünyada yabancılara karşı artan bir ahlâkî panikten söz eder. Buna göre, yabancı, beraberinde getirdiği kültürel özelliklerle kültürlerin ahlakını bozan, onları istila eden bir düşman gibi gösterilir. Yabancı, istilacı, tecavüzcü, barbar ve kültürsüz bir kolektif yığına dönüştürülerek inanlarda "ahlâkın bozulduğu" paniği yaratılır. Nitekim uzun bir dönem popüler sinema filmlerinde yapay zekânın istilacı, insanlığı yok eden, düşman ve değerlerden/duygulardan yoksun olduğuna ilişkin bir 'ahlâkî panik' anlatısı egemen olmuştur. Günümüzde ise, düşman ile dostun, kötü ile iyinin, güzel ile çirkinin; özetle tüm diyalektik farklılıkların belirsizleştiği, iç içe geçtiği ve bunlara ilişkin ayırt edici değer yargılarının yitip gittiği bir trans-estetikten bahseden Baudrillard (2009), artık trans/

marjinal durumdaki varlıkların sanıldığı gibi çirkinleştirilmediğini; hatta estetik olarak yüceltildiğini vaaz eder. Bu durumda, yapay zekâ ve onunla desteklenen insan, marjinal ya da geçişli/trans bir kimlik nedeniyle estetikten yoksun bulunmaz. Aksine, çirkinliğin neredeyse tamamıyla reddedildiği bu çağda kendine özgü bir trans-estetik oluşturur. Bu estetik, melezeleşen tüm formların marjinallik estetiğidir.

Sinemasal bir sanat düşü çerçevesinde sürekli popülerliğini artıran yapay zekâ, görsel düşünme becerilerine yönelik teorik yakıştırmalarla sinemanın tarihine giderek daha fazla entegre olur. Smite ve arkadaşları (2015) yapay zekâ görselleştirmesini 'veri sanatı' olarak yorumlarken, insan-yapay zekâ tümleşmesine de atıf yapar. Çünkü yapay zekânın görsel düşünmesine veri odaklı bir tanımlamayla, info-estetik (Manovich, 2008), büyük sosyal veri (Manovich, 2011), veri bilimi ve dijital sanat (Manovich, 2015), kültürel veri (Manovich, 2017a), otomasyon estetiği (Manovich, 2017b) ve sosyal bilgisayar (Manovich, 2016) gibi sıfatlar yüklemek teorik açıdan mümkündür.

Yapay zekâ ve veri sanatı üzerine büyük çaplı akademik ve sanatsal çalışmalar üreten Manovich ve Arielli (2021) yapay zekâ estetiğinin insan estetiğini tamamlayan yönlerini saptamaya çalışır. Çünkü yapay zekâ estetiği esas olarak antroposentrik/insan-merkezli mitlerin dolaylandığı bir alternatif sanat estetiği olarak yorumlanır (Arielli & Manovich, 2022). Yapay zekâ sanatı (Manovich, 2019), bilgisayar görselleştirmesinin insan hisleriyle çalıştığı ve bu hislere dair yeni bakış açıları geliştirdiği bir sanat akımı (Manovich & Arielli, 2021) olarak tartışılmalı ve yapay zekânın bir post-insan olmasının sosyolojik sonuçları alternatif bağlamlara taşınmalıdır.

Bu kuramsal art alan özetlemesiyle ilintili olarak bu makalenin özgünlüğü; yapay zekânın görsel düşünme becerilerine dair sanatsal ve iletişimbilimsel tartışmalara ilaveten onun görsel düşünme becerilerindeki eyleyici etkisini ele almasıdır. Üstelik bu ele alışı, bir trans-estetik ve trans-kimlik yapısının köken estetiğinde düşünmesi ve artırılmışlığı, tüm marjinal kimliklerin telafi sistemi olarak kullandığı bir aşırılığa boyutu olarak yorumlamasıdır. Çünkü marjinalleşen melez kimlikler, yaşanan çifte yokluğu telafi edebilmek için yok sayılan yerden aşırılışırlar. Artırılmışlık (artırılmış gerçeklik, artırılmış insan ve artırılmış estetik), insan-yapay zekâ tümleşmesinin meydana getirdiği yeni eyleyicinin aşırılığa deneyimi olarak sinematik ekranı 'ağdalı' hale getirir. Bu marjinal kimlik estetiği, makalenin sorun tespitinin kaynağında konumlanır. Çünkü meşhur 'sürdürülebilirlik' mücadelesinin odağındaki sosyal eşitsizlikler tüm dünya için geleceği tehdit eden bir olgular setidir. Ancak insanların temsil gücüyle yeterince

körükledikleri özü ve kökeni ötekileştirmenin ve ayrışmanın; mekân, kimlik ve ideolojiden bağımsız olduğu düşünülen 'büyük düşünür' yapay zekâ tarafından sürekli yeniden üretilmesi de inkâr edilemez bir sonuçtur. Bu ve benzeri sonuçlarının daha fazla ve geri dönülemez ayrışmalar/eşitsizlikler olacağına kanaat getirmek için yeterli gerekçe vardır. Neredeyse sınırsız insan verisiyle, kestirilmesi güç hızlarda ve miktarda görsel düşünen yapay zekâ, insanlığın sorunlarına ve eşitsizliklerine onarıcı etki yapabilmesi en muhtemel güçken, esas olarak eşitsizliği yaşatan ve büyüten bir ideolojik bir eyleyici gibi popüler tüketim metaları olarak filmlerde çalışır. Üstelik, yapay zekâ tıpkı Habermas'ın (2019) araçsal akıl olarak tarif ettiği yönlendiricinin yönettiği türden bir teleolojik eylem haline dönüşerek hegemonik bir eyleyicinin aygıtı olarak da kimliklenebilir. Hülasa, marjinal bir kimliğin sinematik ekranları sarıp sarmalayacağı bir dünyada aşırılaşmanın yeni varyasyonu olan artırılmışlığı, köken estetiğini ve trans-performansları kapsamaması planlanan sinematik eyleyiciler olarak bilgisayarlar (CACA) önermesi, bu makalenin tartışma hususudur.

## **Sinemada Marjinalleşme, Köken Estetiği ve Artırılma Duygusu: 'Yeni Bir Trans-Kimliğe Doğru'**

Yapay zekâ destekli insan ve karakter söz konusu olduğunda sinematik ekranın yalnızca 'Artırılmış Gerçekliği'nden bahsedemeyiz; aynı zamanda 'Artırılmış İnsan'ını da konuşmak gerekir. Bu yeni eyleyici, varoluşu ya da belki de sandığımız manada asla var-olamayışı gereğince bir 'geçişkenlik', Baumanvari bir 'akışkanlık' ve 'marjinal transisite' içerir (Bauman, 2013). Karakter, bir ekrandan diğerine geçişte 'kod çevrimi' yaşamakla beraber, biraz insan-biraz yapay zekâ-biraz da imajdan ibaret olduğu için, sürekli birinden diğerine geçmekle yükümlüdür. Performans düzeyinde kimlik öyle bir şeydir ki hiçbir marjinal/melez kimlik, içerdiği tüm desenleri aynı anda gösteremez. Hatta çoğu zaman bunları gösterecek bir şeye de sahip olamaz. O, ekrandayken insansı bir şeydir; ancak insan değildir. Yazılımdayken yapay zekâmsı bir şeydir; ancak tam anlamıyla yapay zekâ da değildir. Üstelik hem televizyonda, hem sinemada, hem reklamda, hem de diğer temsil alanlarında dönüşen ve dönüştükçe geçişkenliğini artıran bir trans-biçimli mahluktur. Bazen ekranda görünen 'artırılmışlıklardan' arınmış bir insana; bazen insandan arınmış bir imaja, bazen de her ikisini de içeren bir karaktere bürünen bu trans-kimlik, insanın yalnızca bir insan olarak kalamayışının anlatısı olduğu gibi, aynı zamanda sinematik eyleyicinin de yalnızca insan olarak kalamayışının tezahürüdür. Bu geçişliliği anlamak için Manovich'in (2001), yeni medyanın prensipleri arasında gösterdiği "kod çevrimini" ve "sayısal temsilini" yeniden düşünmek gerekir. Çünkü bir ekrandan diğerine

geçen içerik ya da bir ekrana içerik olarak yansıyan her şey; bir meta-medya türevi olarak gerek koduyla gerekse de biçimiyle sürekli değişir. Buradaki Artırılmışlık, organik insanın 'sınırlıklarını aşma' deneyimi olarak yapay zekâ tarafından desteklenmeyi ya da tamamıyla yapay zekâdan ibaret hale gelmeyi kasteder. Bir insan, bir kez artırıldı mı, bir daha asla kendini yalın halde ifade edemez. Çünkü bu yalınlığı engellilik, çirkinlik, yetersizlik olarak görecektir. Öyleyse bu yeni Artırılmış Eyleyicinin sinemasal karşılığında bir doğallık çehresi de aranabilir. Tüm bu simülatif imajlardan ibaret bir hâl alan ve daha da önemlisi başlı başına imaj-nesne haline gelen eyleyicinin serencamı, Keskin ve Kömür (2022; 2023) tarafından birçok yönüyle sorgulanır. "Yapay zekâ konuşabilir mi?" diye başlayan bir sorguya atıfta bulunacak olursak, "yapay zekâ, bir filmde oynayabilir mi?" sorgusuna ne cevap veririz. Çünkü o, artık bir nesneleştirilmiş eyleyici olan figüranlık; araçsal bir dolaylayıcı olarak figüratif elementlerden ve çevresel konseptlerden çok daha fazlası olarak protagonistin ta kendisidir. Öyleyse, pekâlâ oynayabilir. Ancak bu oyun, tüm dünyada artan post-modern sinema öğretisinin gerektirdiği bir trans-estetik çerçevesinde anlamlı kılınabilir.

Baudrillard (2009), 'aşırı fenomenler' üzerinden anlatmaya çabaladığı 'aşırılışma/ artırılma' ilişkisine dair trans-estetik kavramsalına doğru ilerlerken, "aşırılışmadan sonrası" başlığında bir zemin bilgisi kurar. Trans-estetik, değer yargılarının ve kesin ayrımların ortadan kalktığı, her şeyin akışkan imajlar düzleminde iç içe geçtiği ve neyin güzel, neyin çirkin olabileceğine dair ayırt edici tüm kıstasların buharlaştığı bir çağda, marjinalleşmenin, melezleşmenin, iç içe geçmenin ve benzeşmenin kompozisyonu olarak öne çıkar. Artık sinemada salt iyi ve salt kötü yoktur. Güzel ve çirkin de yoktur. Hatta, "İyi, Kötü ve Çirkin" arketipi artık imkansızdır. Öyle ki tüm çirkinlik, kötülük, günah ve sadelik; sonsuza dek inkâr edilir. Artık her şey güzeldir, iyidir ve doğaldır. Bir karakter aynı anda hem iyidir hem de kötüdür. Ancak o, estetikleşen ve beğenilen bir kötüdür. Kötü; artık çirkin değildir. Trans-kimlikler, marjinaler ve melezler de artık çirkin değildir. Artık şişmanlar, foto-model olabilirler. Hatta Baudrillard (2009), söz konusu kitapta sinemadan sanata kadar her yerde ölümünü salık verdiği estetiğin, trans-kimlikli (queer) bireyler çerçevesinde trans-estetikleşmesini örnekler. Öyleyse, yapay zekâ ve insan arasındaki tümleşmeden doğan bu yeni marjinal sinematik karakter de trans-kimlikli oluşu nedeniyle estetik olarak yargılanamaz. Aksine o, trans-estetik düzeyde tüm kitle beğenilerine açıktır ve bu basitçe bir zevksizliğe ya da kiç kültürüne indirgenemez. Çünkü bir göçmende, eş-cinselde, yabancıda, yoksulda ve tüm diğer geçişli kimlik performanslarında gözlemlenen köken yargıları, post-modern 'aşkınlık' deneyimi ile alaşağı edilir. Artık kimlik, "bir kimsenin kim olduğu kadar nereden geldiğidir de" (Taylor,



2011) kalıbını yok sayan, kim olmanın yanı sıra nereden gelmişlik (köken) bağlamını da taşımayan bir imajdan ibarettir. Doğal olarak, bu durumda eyleyici olmak için ‘insandan gelmek’, belirli bir kökene bağlı olmak gerekmez. Demek ki bizleri asil ya da estetik kılan kökenlerimiz, köklere bağlılığımız ve kendimizi ilintilendirdiğimiz geleneklerimiz; sosyal sermaye özelliğini yitirir. Böylece Artırılmış Eyleyicileri izlediğimiz sinema filmlerindeki kişiliklere ve olaylara pek de aşağılayıcı bir gözle bakmayız. Çünkü eski çağlardaki Yunan tiyatrosunda tanrıların yerini alan “Deus Ex Machina/Makineden Tanrı”, şimdi de yaratıcı insanın yerini alan “Homo ex Machina/Makineden İnsan” biçiminde tekerrür eder. Nitekim Keskin, Uzun ve Birlik (2023), “Imago ex Machina/Makineden Görüntü” isimli denemelerinde bu tekerrürü ve ekranlardan ‘kaynaklandığı’ için kökensizleşen imgelerin kendilerine özgü estetiğinin, garip bir şekilde ‘garipsenmedikleri’ sonucuna varırlar. Burada, Ritzer’in (2013), toplumun McDonaldlaşması teorisinde söz ettiği türden bir “akılcılığın akıldışılaşması” sorunu söz konusudur. Nitekim sinemanın da McDonaldlaşması anlamına gelen bu husus, verimlilik, öngörülebilirlik, insan-olmayan teknolojilerin insanın yerini alması ve kontrol gibi birçok safhada gerçekleşmiş gibi görülür. Ancak bu makalenin savunduğu husus, insan-yapay zekâ arasındaki ilişkinin bir “yer değiştirme” ya da “yerini alma” olmamasıdır. Asıl husus, bu ikisi arasındaki özdeşleşme, aynılaştırma, birleşme ve melezleşmedir. Bu durumda sinemanın post-McDonaldlaşmasını zikretmek daha akılcıdır. Çünkü böylece, kontrol sistemini ‘direktiflere’, ‘komutlara’ ve ‘emirlere’ dönüştüren söz-eylem boyutunu da sinematik paradigmaya entegre edebiliriz. Yönetmen artık davranışın biri tarafından nasıl performansa dönüşeceğini tarif etmez. Yönetmen davranışı yaratır ve bunu direktifle yapar. Doğal olarak dolayım ortadan kalkar ve biz, yönetmenin sözünü-eyleyen bir eyleyiciyi seyreyleriz.

Elbette insan ve yapay zekâ arasındaki tüm prodüksiyon işleri bu makalenin konusu olabilir. Ancak bu makale, eyleyicinin yeni yapılanışı bağlamında bir sınırlamaya gider. Eyleyiciyi anlamak önemlidir; çünkü bu eyleyici bugün oyuncuyken, yarın yönetmen, yapımcı, senarist ve diğer tüm rolleri sergileyebilir. Biz, evvela sinema endüstrisinin en temel öznesi üzerinden bir fikir geliştirmekle işe başlayabiliriz. Çünkü eyleyici, bir insanın yaratısı olarak insan olmaktan çok daha fazlasıdır. Hall (2017), kültürel temsili tanımlarken “imgelemek” ve “bir şeyin yerini alan bir başka şey” ifadelerinden yol çıkıp, kastetmek işine sözü getirir. ‘Yerini almak’ sosyal konum açısından değil, temsil açısından anlamlıdır. Artırılmış Eyleyici, ‘esas’ eyleyicinin ve insanın yerini alacak olan değildir. O, insanla beraber eyleyici olacak kişidir. Ancak temsil ettiği insanın yerini kaçınılmaz olarak alacaktır. Çünkü amacı çağrıştırmak, ima etmek, kastetmek ve kastettiği şeyin yerine geçmektir; temsilin özü budur. Öyleyse, temsil boyutunda insanın yerini alacak olan



bu eyleyici, nasıl bir yaratılışla köken estetiğinin sınırlarını yırtabilir ki. Çünkü buraya kadar bahsedildiği haliyle anlaşıldığını varsayıyorum ki; köken estetiğinin kastettiği mesele, kimliklerimizin tarihsel, soysal, kültürel, ekonomik ve ırksal bağlamlarının sosyal sermaye değeridir. Yapay zekâ, insan tarafından yaratılmış bir şey olarak kökensiz gibi görünür. Ancak bir yaratılış miti çerçevesinde herkes köken estetiğine sahip olabilir.

Bizler, sinematik ekranlarda sinik/örtük ve açık seçik halde gördüğümüz Artırılmış Eyleyicileri, bizler tarafından yaratıldıkları için hoş görürüz. Çünkü bizler genel olarak “yaratılanı severiz; yaratandan ötürü”. Ancak garip bir şekilde sinemada bize, bizden dolayı kendini sevdiren bu yapay zekâlı mahluk, esasen artık bizim yaratıcısı olmadığımız bir mahluktur. Çünkü o, Baker’in (1988), ‘homo homunculus’ mecazında sorguladığı ‘kendi kendini yaratamayan insan’ sorunu; kendi kendini yaratabilen yapay zekâ olarak ‘üreyişin’ değil ama ‘türeyişin’ miti ile aşılmıştır. Karakter artık onu meydana getiren zamanın tekilliği, sürerliği ve çizgiselliği/lineer yapısına bağlı olmaksızın sinematik ekranda ‘sineer (sinemanın çizgisel zamanını tanımlamak için lineer kavramında küçük bir modifikasyon)’ göreliliğe sahiptir. Böylelikle karakter yaratmak artık yazmak, çizmek, bir eyleyiciye tarif etmekle ilgili değildir. “Yap deyince yapan değil; ol deyince olan” bir karakter, sinemanın ‘kontrol’ boyutundaki post-McDonaldlaşmış halinin mahsulüdür. Üstelik bir Artırılmış Eyleyici olarak ya da Sinematik Eyleyiciler Olarak Bilgisayarlar (CACA), hem kendilerini yaratan hem oynatan hem de ‘çekmeye’, yani kamera-göze gerek kalmaksızın filmleştiren bir özne sıfatıyla, sinemanın yeni otörleri olabilirler. Böylece bedensizleşmenin aşkınlığa neden olacağı sanrısındaki estetik, beden yerini imajların aldığı bu yeni sinematik temsil düzeninde köken estetiğine bir sersemletici darbe daha vurur. Öyleyse Deleuze ve Guattari’nin (2005), “Bir beden ne yapabilir ki?” diye sordukları soru, yersi-yurtsuzlaşmış ve bedensizleşmiş bir eyleyicinin her yerdeliği kadar yeniden yerli-yurtlu hale getirilmiş bir meselede sorun olmaktan çıkar. Bu mesele artık yoktur; nihayetinde Zizek (2010), Antroposen’in son zamanlarında yaşamının post-modern özne açısından tam olarak böyle bir şey olduğundan bahseder.

Sinematik ekranda görünen Artırılmış Eyleyicinin köken estetiğindeki bir başka yaratılış meselesi ise, ezoterik bir yöndeşme ve benzeşmeden daha fazla felsefe ve sosyoloji gerektiren sanatsal perspektiftir. Worringer’in (1997), imgelerin soyutlanması ve onlarla özdeşlik/empati kurmamız hakkındaki denemesinde bu makalede cevap olarak bir itiraz etmekte sakınca yoktur. Çünkü Artırılmış Eyleyicinin imge boyutu, bir imaj-nesne boyutudur ve burada söz konusu olan bir somutluğun kavramsallaştırılması/soyutlanması değildir; aksine kavramsal ilişkilerin bir imajda somutlanmasıdır. Bu

durumda onunla özdeşleşmek yerine öz-benzeşim kurmak gerekir. Çünkü mimesis ve sinema ilişkisi, bizim imgelere benzediğimiz bir özdeşleşme halini öğretir. Oysa biz yapay zekâya benzemeyiz. Onun imgeleri ya da imgesel olarak o, bize benzer. Hem de hepimize ve tüm yalanlarımıza benzemeyi kastetmek; yerinde olacaktır. Ancak tüm bu benzeyişe ve bizim suretimiz olmasına karşın o aslında tekil olarak hiçbirimize benzemez. Hem bize hem de hiç olmak istemediğimiz şeylere aynı anda benzeyen bir melezin/marjinalin köken estetiği, sinematik ekranın en popüler keşiflerinden biridir. Hem tanrısal hem de günahkâr; hem güzel hem de çirkin, hem dünün, hem bugünün hem de yarının adamı olabilen bu yeni eyleyici, hepimizdir ama aynı zamanda hiçbirimizdir. Bu onun kökensizliği ve kökensizliğin trans-estetiğidir. Bir kolektif zekâ olması, onu Deleuze ve Guattari'nin (2011) deyimıyla "yersiz-yurtsuz" kılar. Çünkü o parçalanmıştır ve bir yere özgü olmamakla birlikte 'yer olmayanları' mesken tutar. Doğal olarak hiç kimse bir sinematik ekranın nerede olduğunu gösteremez! Göz önünde olsa bile...

Köken estetiğinden yoksun olan bu fenomenin varlığı aslında bir imaj-nesneye indirgenebilir. Keskin, Uzun ve Birlik'in (2023) kullandığı bir tanımlayıcı kavram olan imaj-nesne, bir varlığı göstermekle/temsil etmekle yükümlü imajlardan farklı olarak hiçbir nesneyi temsil etmek zorunda olmayan ve yalnızca kendini gösteren; kendi için var olan nesnedir. İkonalar, tanrıları gösterdikleri için kutsallardır. Oysa bir yapay zekâ görselleştirmesi, gerçek bir nesneyi ya da tanrıyı göstermez. Hiç olmayan bir yeri, bir kişiyi ve belki de yalnızca o gösterdiği için var olan bir yeri ve bir kişi gösterirken; kendi başına o kişinin yerine geçen bir nesnedir. O, nihayetinde imaj olarak bir nesnedir. Tıpkı bir filmin, bir nesne olması gibi...

Böylesi bir durumda hiçbir şeye ve hiç kimseye benzetilmek zorunda olmayan Artırılmış Eyleyici, kendi dışında bir başkasını çağrıştırmak zorunda da değildir. Bu, onun hiçbir şeyin delili olmadığı gibi yalnızca kendi kendinin delili olduğunu gösterir. Doğal olarak o, özü itibarıyla bize hep yabancıdır. Ancak bu, 'kendi bilincinde olmayı' erdem kabul eden Marks'ın, Hegel'den esinle ifade ettiği gibi bir sonradan yabancılaşma değil; doğal olarak yabancılıktır. Öyleyse bu karakterle özdeşleşme kurmak da imkansızdır. İzleyiciler onu ancak kendilerine benzeterek tanıdık kılarlar. Ona benzemezler. Çünkü hep bir yabancıyı izlerler. Üstelik bu izledikleri karakter, öz bilincinde olsa da olmasa da kendi başına bir varlıktır. Bağıl bir varlık değildir. Bu da onu özne yapar.

Artırılmış Eyleyicinin yapılışı gereği yersiz-yurtsuz olması, bir trans-kimliği, trans-mediyatik anlaşılması ve trans-estetiği gerektirir. Üstelik bu cinsiyetsiz/gösterensiz

trans-kimlik, ekranlar ve anlatılar arasında geçişkendir. Sayısal aritmetiği sürekli dönüşür. Eş-görünümseldir; ancak aynı zamanda kod-çevrimlidir. Trans-medyatik ontolojisi çapında tüm eksikliğini aşırılığa ve aykırılığa ile giderir. İmaj olarak aşırılığa ve Artırılmışlığı kutsar. Çünkü Manovich (2009) 'daha fazla medya/more media' olarak kavramsallaştırdığı bu trans-medyatik düzeni aşırılığın ve fazlalığın yapısını ile açıklayarak; kanımca doğru olanı yapmıştır. Böylelikle yersiz-yurtsuz ve multi-tekil bir varlığın ortaya çıkışını medyatik bağlamda anlama entegre etmiştir. Bu karakterin kökene indirgenemez oluşu onun kökensiz oluşu mudur bilinmez ancak açık seçik olan şey onun bir rizomatik örgütlülük ile yayıldığıdır. Çünkü Deleuze ve Guattari (2005), köklerin izi sürülemez ortaklığı ile meydana gelen bu modun, çok sayıda kökenle ilişkisini kurar. Gerçekten de kolektif zekâ olarak Artırılmış Eyleyici, belirlenimsel değildir; ilgileşimlidir.

Peki, bu bizden kaynaklanan ancak tam olarak bize ait olmayan eyleyicinin kökenini tek birimize indirgeyemeyecek durumdaysak ve ekranda gördüğümüz karakter hem bizden biri, hem de onlardan biriye; onun soyunu/kökenini nasıl temellendirebiliriz? Aslında yapay zekânın soysuzluğu ve marjinal estetiği, bir çifte-yokluk ile anlamlıdır. Belki de Artırılmış Eyleyiciler tam olarak bu marjinal kimliğin ötekileştirilmesi nedeniyle aşırılığın ve artırılma belki de yalnızca gerçekliğin olmayışına ilişkin bir telafi değildir. Aslında artırılma duygusu, ister gerçeklikte isterse de marjinalleşen kimlikte söz konusu olsun; hep bir eksiklik/eziklik ya da yetersizlik duygusunun bertaraf edilmesi için işlevlidir. Öteki<sup>1</sup>, Freudyan psikanalitikte genel olarak 'bizde olan, ancak bizde olmasını istemediğimiz kötü şeyleri yüklediğimiz bir başkası' olarak ya da aslında 'bir başkası olarak biz' sıfatıyla yaşadığı varlık sahasında bir de 'bizde olmayan, hiç olmamış ve hiç olmayacak bir güzel şeyi yüklediğimiz başkası' sıfatı takınmıştır. İnsan-sonrası sinemada öteki, böylece bizim kötü bir yansımamız değil; bizim hayal ettiğimiz ve hiçbir zaman gerçek olamayacak kadar üstün olan imgesel yansımamızdır.

Buraya kadar yapılan giriş tartışması, sinemanın yeniliklerini geleneksel edinçlerle örtüştürmek içindir. Çünkü 'kadim' ile 'cedid' arasında hep bir özdeşleşim ya da benzetileme ilişkisi kurulagelmiştir. Özleri farklı olduğu için ilk kez bir özdeşleşim perspektifine sığdıramayan insan ile yapay zekâ ve yapay zekâ ile desteklenmiş insanın karşılıklı konumu, benzetilemeye konu edildiğinde nispeten özdeşleşme sağlayabiliriz.

1 Kearney (2005), yabancılara ve dolayısıyla da ötekilere ilişkin yorumsal/hermenötik bir çerçeve geliştirirken, 72-82. sayfalar arasında Freud'un birçok eserine atıfla psikanalitik bir bağlam kurar. Buradaki 'öteki' kastı, söz konusu anlatımdan yola çıkar.

Yani doğal olarak artırılmış bir eyleyici yoktur; biz onun öyle olduğunu varsayabiliriz. Öyleyse artırılmışlık, bizim yok olan şeyleri varsayma biçimimiz olarak simülasyonun konusudur. Böylece varlığı değil, yokluğu artırmış oluruz ve ortaya kocaman silsileler halinde yeni yokluk farkındalıkları çıkar.

Genel anlamda belirli bir görsel-metinsel ve yazılı-metinsel bir literatürün mevcut birikimlerini referans alıp, bazı referanslara sırt dayayarak bazılarını ise karşı durarak dayanaklarını inşa eden bu metin, literatürü eleştirmede önemli bir dayanak olarak kabul edilen hermenötik yaklaşımın (Boell & Cecez-Kecmanovic, 2014) metodolojik donanımlarını uygulayacaktır. Ancak bu yaklaşım, fenomenolojik hermenötik yaklaşımı değil, Ricouer'in (1981), insan aksiyonunu dilin ve temsilin yorumlayıcı eylemleri olarak ele alan felsefi yaklaşımıdır. Çünkü bu makale bir eylem okuması üzerine bazı tezler geliştirme amacı güder. İnsan eyleminin yapısal dil ile ilişkisini ise söz-eylem boyutunda geliştirme hedefindedir. Ricouer (1978), insan deneyiminin tarihselliğine ilişkin araştırma yöntemlerinin ötesinde öznel bir bakış açısı ve yorumlama getiren hermenötik yaklaşımına, çalışmasının henüz özet kısmında "ikinci navigasyon" olarak seslenmiştir. Özetle ampirik yöntemin ve gözlemin dışında ikinci bir rehber olan 'refleksif' yorumsama, aslında bu çalışmanın konusu olmasa da Bourdieu'nun 'öz-düşünseme' yaklaşımının yöntemleşmesinde de etkilidir. Gadamer (1977) bu tarz bir hermenötik refleksiyonun/ düşünsemenin estetiği ve öz-anlayıştaki bazı sorunları kavramakta etkili olacağı hakkında bazı önesürümlerde bulunur. Gerçekten de bir köken estetiğini öznelleştirme ve bu özneliği, öz-anlayışın temellendiği sosyal teorinin ve felsefenin olay ufkuna yayma fikri, bu makalenin çözümleme yaklaşımını tarif edecektir.

## **İnsansızlaşma Yerine İmasızlaşma Üzerine: 'Kanonik Karakterin İkonik Sonu!'**

Sinema, elbette basitçe bir filmin içerdiğinden çok daha fazlası olarak tarihsel bakımdan birçok kanonun örgütlendiği tarzlar çerçevesinde kurumsaldır. Sinema, kurumsaldır; çünkü tarihinin çeşitli merhalelerinde kendiliğinden ya da otoriter endüstriyel rejimler eliyle bazı kanonlarla<sup>2</sup> ilişkilendirilmiştir. Öyleyse sinematik karakterleri tasarlamak istediğimiz vakit düşüncelerimizi yönlendiren kanonlarımızın öğrettiğinden farklı bir surette var olan Artırılmış Eyleyiciler, yalnızca perdede/ekranda cereyan eden bir dizi varoluşsal etkileşim biçimi olarak hem imaj-nesneliklerinden

2 Kanon, bir öğretinin ve inancın, geniş kabul gören ve yasalaşan birtakım ilkelerini ve paradigmalarını kapsayan geniş bir yaklaşımdır. Bu yüzden günümüz Hristiyanlığı, kanonik olarak tabir edilen dört İncil yazarı ile bazı mektup yazarlarının ve Pavlus'un metinlerindeki din öğretisine dayanır. Apokrif ise, kanonik olarak teyit edilemeyen ve bu çerçevenin dışında kalan daha az geçerli öğretiyi boyutudur. Zaman zaman protest bir muarız boyutu da vardır.

cesaretle hem de ikona değerleriyle 'apokrif' niteliktedirler. Çünkü tıpkı 'Kilise Babalarının' konsillerde, üzerine ahkâm kestikleri kanonik metinlerin dışında kalanların profanlığı gibi sinema otoritelerinin (sanatçı, yönetmen, akademisyen, yapımcı, eleştirmen vs.) 'konuşma topluluklarında' kutsallığından şüphe duydukları yeni karakter arketiplerinin türemesi ve kanonik olanı tehdit etmesi muhtemeldir. Ancak garip olan husus, bu ikonik karakterler, yerini aldıkları kutsalın bir uzantısı/bedeni olarak nesnelliklerinden daha fazlasını ifade ederler. Öyle ki Esslin (1987), drama gösterenlerinin/imlerinin sahnedeki/ekrandaki anlamı nasıl kurduğuna ilişkin bir alan değerlendirmesi yaparken, ikonlar, indeksler ve semboller arasında gösterenin yapısı ve biçimi yönünden farklar kurar. Ancak burada önemli olan bir gösterenin ikonik değeridir. Görüntüsel gösterge olarak da bilinen bu tür, bir kilisedeki ikonanın, gösterdiği 'aziz' kişiliğin yerini alması ve bizatihi kendi başına kutsallığını salık vermesi ile ilintilidir. Her ikona, gösterdiği 'aziz' kişilikten bağımsız bir kutsallık değerine sahiptir. Sinemanın yeni Artırılmış Karakterlerinin imge değerindeki kutsanma (ekonomik değerlendirme), o karakterin yerini aldığı ve işaret ettiği 'aziz' kişilik olarak 'insan'dan bağımsızdır. Nitekim her ikona, bir imaj-nesnedir. Her Artırılmış Karakterin de imaj-nesne olduğunu; yani göstergebilimsel değeri dışında bir nesne olma özelliği taşıdığını düşündüğümüzde, ikonaların cazibesi ile yeni sinematik 'azizlerin' cazibesi/karizması arasındaki benzerlik de fark edilebilir. Üstelik 'sinemanın azizleri' konusundaki bu köklü dönüşüm, kanonik olarak bilinen ne varsa, belirleyiciliğini sandığı kadar koruyamadığı bir başkalaşımın betimlemesidir. Çünkü Esslin'in (1987) dramasının alanında eyleyici, çerçevelenmiş bir görselliğin içerisindeki yapıcı güç iken, yeni sinemada artık eyleyicinin kendisi de çerçeveyeleyen görselliğin nesnel bir dışavurumu ya da çıktısıdır. Eyleyici, tapınılan bir ikon gibidir ancak ona tapınanların/hayran olanların, eyleyici ile eyleyicinin gösterdiği 'azizlik' arasındaki ayırmadan haberi olduğu pek söylenemez. Çünkü ikonalar başkasını gösterir gibi yapsalar bile, aslında kendilerinden başka hiçbir şeyi ve kimseyi göstermezler. Bir kilisede dua eden kişiler, genellikle ikonaya dönüktürler. İkonanın asılı olduğu duvarı değiştirirsek; insanların dua ettikleri yönü de değiştiririz. Fakat tanrılar bu kadar kolay yer değiştirebilir olmamalıdır. Öyleyse ikonanın önünde diz çökerek dua eden bir mümin için tanrı, ikonanın kendisidir. O, tarihsel oluşu nedeniyle tadilata alındığında muhtemelen dua, sekteye uğrayacaktır. Artırılmış Eyleyiciler de sinemanın yeni ikonaları olarak, insandan daha insan, gerçekten daha gerçek, kutsaldan daha kutsal olabilme potansiyelindedir.

Yukarıdaki anlatımı, bir Artırılmış Eyleyici ile bütünleştirdiğimizde karşımıza en yaygın 'aziz' olarak Iron Man (Demir Adam)<sup>3</sup> çıkar. Iron Man, bize ona benzeyen birini göstermez.

3 Demir Adam (Iron Man), Marvel'in sinematik evreninde tasarlanmış transmedyatik bir karakterdir. Robotik bir 'giyilebilir teknoloji' ile artırılan insan performansının, bir tür 'kurtarıcı kahraman' kimliğinde role aktarılmasını içeren Demir Adam, hem tekil hem de kolektif olarak görüldüğü kahramanlık filmleriyle geniş bir hayran kitlesi oluşturmuştur.

O, melezdir. O, Artırılmış İnsan'dır. O, yalnızca kendi başına bir karakterdir ve sadece imajdan ibaret olmasına karşın taşıdığı ikona değeri nedeniyle aynı zamanda bir kült nesnedir. Onu, tümleşik olduğu insandan aldığımızda geriye yalın ve hiçbir kutsallığı olmayan bir insan kalır. Çünkü bu birleşme, mutlak birlik yasasının bir tezahürü değildir; aksine birliği ortadan kaldıran bir melezleşmedir. İnsanın, kahraman vasfı bu tip bir Artırılmışlık melezlik müdahalesi ile çerçevelenir. Artık sinemanın tüm karakterleri 'süper kahramandır'. Çünkü sıradan ve basit karakterler, gündelik hayatta ve Instagram sahnesinde olduğu gibi giderek azalır. Yalınlık, bir çirkinlik estetiği olarak algılandığı için tüm sofistike ve 'hiper' varlığımız, sinematik ekranda bir 'süper kahramana' dönüşüm için yeterli bağlamı sunar.

Fakat, artık bizi ya da bir başka gerçekliği göstermek bir kenara dursun; ima dahi etmeyen, yani çağrıştırmayan bu karakter aksiyonu, insanın yerini alma fikrini biraz dayanaksız kılar. Çünkü insan, bu yeni karakterin ikamesi değildir. Bu karakter insanın yerini almaz; insandan bağımsız olarak kendi yerini imal eder. Üstelik insana yer bırakmayacak şekilde imal eder. İnsanın yerini almaz; salt insana yer bırakmaz. Sinemada sürekli olarak kendini artıran ve arttıkça 'süperleşen' karakterlerin mücadele evresine geçmemize ramak kalması da bundan dolayıdır. İkonalar, tanrı kavramsalına yer bırakmayacak şekilde her yeri nesnellikleri ile doldururlar ve onlar olmadan tanrıyı düşünmek ve hissetmek imkânsız hale gelir. Bir totemin rolü her neyse, sinemanın kült nesnesi olarak ikonik karakterlerin rolü de benzerdir. İkonaların tanrı ile organik bir bağı yoktur ancak tanrı, varlığını hissettirmek ve kanıtlamak için artık ikonalara ihtiyaç duyar. İkonalar böylece tanrılaştıkları gibi Artırılmış Eyleyiciler ve yapay zekâ yaratıları da insanlaşırlar. Ancak bedensel ya da organik olarak değil; performans olarak gerçekleşen bir insanlıktan söz ettiğimizi hatırlatmakta fayda vardır. Bu durumda, Barthes'in gösterenlerin bize hep bir şeyi ima ettikleri, çağrıştırdıkları tezi de ya şüpheli hale gelir ya da pekişir. Çünkü bu karakterlerin bize bir şey ima ettikleri aşikardır. Ancak bize ima ettikleri şey, bizim onlardan ima etmelerini beklediğimiz şey midir? Kuşku, bu sorguyu makul kılacaktır.

Görünen anlamlardan daha çok, ima edilen, yansanlamsal olarak düşünülmesi istenen ve arka planda yer alarak zihinsel süreçleri yönlendiren ikincil anlamların kod çözümüne odaklanan göstergebilim, gösteren-gösterilen ilişkisinde somutlaşan bir referans ilişkisini çözümlenerek görüntü aracılığıyla inşa edilen ideolojik yapının retorikine odaklanır (Barthes, 1999). Oysa sinemanın yapay zekâsındaki görsel üretimlerde açık seçik sunulan kodların taşımakla mükellef oldukları gizil kodlar, derinlemesine bir göstergebilim okumasıyla anlaşılacaksa anlamı hangi düzlemde kavrayabiliriz? Her gösterenin, bir gösterilen düşünceye atıf olduğu düşünülürse, bu atıfın yapısal özelliklerini kavramayı

öneren göstergebilim metodu da elverişliliğini kanıtlayacaktır. Ancak ikona, nasıl ki tanrıya atıf yapıyor gibi görüldüğü halde bunu yapmıyorsa; sinematik eyleyici de yapmayabilir. Bunun için söz konusu eyleyicinin yapısal katmanları ve yapılanma biçiminin neyi kastettiği önemli hale gelir. Görüntünün anlatı boyutundaki yapısallığı öne çıkaran Barthes ve Duisit (1975), anlatının yapısal katmanlardan meydana geldiğini ve her bir yapının ideolojik üst-yapıyı kurma görevi üstlenen görsel kodlarla çevrelendiğini söyler. Sinematik anlamın da katmanlı bir anlatısal yapı olması, görselde çözümlenmek istenen anlamın, her şeye rağmen halâ göstergebilimin alanında yer aldığına işaret eder.

Barthes (2012), *Camera Lucida* isimli eserinde gerçekliğin genelleştirilmiş etkisi olan studium ile özelleştirilmiş etkisi olan punctum arasındaki farkı, kodlarla kurulan bilişsel ve çağrışımsal düzlemde yorumlar. Buna göre yapay zekânın studium etkisinden ziyade öznelendirilmiş etki boyutu olan punctum etkisine odaklanmak için ikincil kod düzeylerini anlamının önemi büyüktür. Bu düzey, çağrışımsal özdeşleşim hislerinin yoğunlaştığı bir düzey olarak insanın kendisine ve yaşamına dair anlamları yorumladığı bir yapısal alandır. Sinemasal sanat ve türevleri bu yönüyle Barthes (1991) tarafından eleştirel tavırla ele alınır. Çünkü sanatın görsel kodları basitçe bir öznelendirme değil, ideolojik taşıyıcılardır. Egemen ideolojileri barındıran bu kodlar, yapısal olarak anlam içermeseler dahi insanın imgelem süreçlerini ideolojikle ilintilendirirler.

Sinemanın yapay ve endüstriyel zekânının en önemli özelliklerinden biri, Barthes ve Howard (1968) tarafından gerçeklik etkisi olarak tanımlanan etkiyle iç içedir. Çünkü imgeler aracılığıyla ve imgesel olarak düşünen insan, görseldeki karakter gerçekliğinin etkisini, yaşamındaki gerçekliği yorumlamak için referansa dönüştürecektir. Bu gerçeklik etkisinin hangi kodlarla örüldüğü, gösteren-gösterilen ilişkisinin ve anlamdaki zıtlığın nasıl kurulduğu ise düşüncenin yönelimlerini belirleyecektir. Barthes'ın (2000) fotoğrafik mesaj olarak kavramsallaştırdığı gerçeklik etkisi, görselde yer alan her gösterenin, bir çağrışımsal soyutlukla gerçekliğe atıf yaptığı imgelem düzleminde meydana gelir. Dolayısıyla sinemadaki yapay zekâ görselinin gerçeklik etkisi, diğer tüm gerçekliklerin içerildiği bir çağrışımsal düzeyi örgütlemesi/düzenlemesi bakımından önemlidir.

## Sonuç Yerine: Artırılmışlığın Yok-Yerine

Sinemanın insan-sonrası döneminden çıkaracağımız belki de en önemli sonuç, 'yoklaştırmayı varlaştırma gibi gösteren bir yapıcı/fail düşü (ideali)' üretmekle meşgul edilmemizdir. Kökenlerden yoksun ve bütünüyle soysuzlaşan gerçekliğimiz, insanlığın

'artık değerlerini' bir fazlalık gibi söküp atarken, insan-sonrasının henüz gerçekleşmemiş birikimlerini ise sürekli olarak varlığa eklemlenmekte ve böylece Artırılmışlık meselesini canlandırmaktadır. Azalmanın bir sınırı vardır ve yoklukla ölçümlenebilir; ancak böyle bir sinematik evrende hiçbir karakterin artmasında bir hudut yoktur. Çünkü 'topos', yani tüm yaşanmışlığın ve antropolojinin varlık koşulu olan yer; ütopya'da dahi bir hayal olarak vardır. Ütopya bir zaman değil; bir yerdir. Oysa sinema, bir yer değildir; yer-olmayandır. Yani, yoktur. O, bazen karşımıza bazense gözümüze inen bir perde olarak hem gözlerimizi açan hem de bizi kapanmış gözlerin ardında yarattığı hayali imgelerle yetinmeye teşvik eden bir yolculuktur. Sinema, bir yere varma umududur ve onun karakterleri bu varma yolculuğundaki yol arkadaşlarımız olabilirler.

Auge (1995), süper-modernitesinde bize hangi aşırılığı anlatıyorsa, süper kahramanlaşan karakterlerimiz de onu anlatırlar. Artırdığımız bu şeyler, insanlar ve yerler; aslında yoklardır. Öyleyse, yokluğu yalnızca imaj nesnelere ve imaj-yerlerle doldurduğumuzda, kendi varlığımızın antropolojik koşulunu sağlamış olur muyuz? Çünkü Auge (1995), yerleri antropolojik olarak, yakın yerler olarak ya da başka/uzak yerler olarak düşündükten sonra 'yok-yer' önermesine ya da 'yer-olmayan'a ulaşır. Aslında yer-olmayan, yerin, yersellik özelliğini kaybetmesi değildir. Yer olduğunu sandığımız yerin, yer olmamasıdır. Sinema, karakterlerimizi yerleştirdiğimiz bir yer gibi görünse de aslında orası bir yok-yerdir.

Bu çalışmada son söz, Artırılmışlık Yokluk, kocaman bir Artırılmış Yokluk hakkındadır. Yok olan bir şey, aşırı miktarlarda imaj tarafından varmış gibi algılandığında var olmaz. Bu yüzden tüm artırılmış düzlemlerde, yokluğu aramak mümkündür. Bu, post-modern öznenin ve post-hümanistik sinema karakterlerinin ortaklaşa çalıştıkları bir telafi sisteminin ve aynı zamanda bunalımın olasılığıdır. Bu karakterler, gözümüze soktukları tüm aşırı miktardaki imaj ile aslında bize varlığı hatırlatmazlar ya da imaja dikkat çekmezler; aslında bize yokluğu unuttururlar. Sinema, bir 'uyutma' aracı olarak eyleyicilerine 'unutturma' görevi verir. Bunun için uyurgezer bir izleyici kitlesine ihtiyaç vardır. Uyuyan değil; uyurgezer bir izleyici denmesinin nedeni, uyumanın eylemsizlik hali olmasından çıkagelir. Oysa bir özne eylemde bulunmalı ancak eyleminin tüm yokluk çerçevesini unutmamalı, zamanda yokluğa terkedilmiş boşluklar imal etmeli ve bu boşluğun hafızasını, yok-şeylerin, yok-yerlerin ve yok-gerçekliklerin yaşanmışlık yanılığı ile doldurmalıdır. Sinema da bize yaşanmışlık deneyimleri pazarladığı için, tüm yokluğumuzun bir çaresi olması ve tüm yokluğumuzu dolduracak bir Artırılmış Eyleyiciyi bulduğumuz yeri ifade etmesi kaçınılmazdır.



Peki biz özne olmakla birlikte sinemanın Artırılmış Eyleyicileri olarak ya da olamayarak 'özümüzde neyiz?'. Özne yerine, 'özü ne?' kavramsalı ile bir eyleyici/fail okuması yapmamız gerekebilir. Çünkü özne, tüm yaptıklarıyla kendini ima edendir. Fail ise özneyi ima eder. Biz, artırıldığımız her vakit tümleşmeye zorlandığımız yapay zekâya bulandığımız anda, özümüzü nasıl ayırt ederiz? Hangisi özümüzdür? Böylesine bir paradoks, ancak insanın başkalaşması ya da insanı başkalaştıran tüm sinematik aksiyonun başka bir yöne evrilmesi ile aşılabilir. Aksi takdirde, öngörülemez bir Artırılmışlık, tüm yokluğumuzu ele geçirecek varlığımızı ayırt edebileceğimiz diyalektiği ve referansı, yani imalarımızı elimizden alacaktır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Arielli, E. & Manovich, L. (2022). AI-Aesthetics and antropocentric myth of creativity. <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics-and-the-anthropocentric-myth-of-creativity>
- Arnheim, R. (1969). *Visual thinking*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1980). A plea for visual thinking. *Critical Inquiry*, 6(3), 489-497.
- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an antrophology of supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso.
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words* (Vol. 88). Oxford University Press.
- Baker, U. (1988). Homo homunculus: Kendi kendini yaratamayan insan. *Sistem Dergisi*, 2, 78-84.
- Bal, M. (2012). Çalışan personelin kurumsal imaj oluşumuna etkisi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2(1), 219.
- Barthes, R. (1991). *The responsibility of forms: Critical essays on music, art, and representation*. University of California Press.
- Barthes, R. (1999). Rhetoric of the Image. *Visual culture: The reader*, 33-40.
- Barthes, R. (2000). The photographic message. In R. T. Craig, & H. L. Muller (Eds.), *Theorizing communication: Readings across traditions* (pp. 191-199). Sage Publications.
- Barthes, R. (2012). From Camera Lucida. In *Theatre and Performance Design* (pp. 43-50). Routledge.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New literary history*, 6(2), 237-272.
- Barthes, R., & Howard, R. (1968). The reality effect. In D. J. Hale (Ed.), *The novel: an anthology of criticism and theory*,

- 1900-2000 (pp. 229-234). Blackwell Publishing.
- Baudrillard, J. (2009). *The transparency of evil: Essays on extreme phenomena* (J. Benedict, Trans.). Verso.
- Bauman, Z. (2013). *Liquid modernity*. John Wiley & Sons.
- Bauman, Z. (2016). *Strangers at our door*. John Wiley & Sons.
- Boell, S. K., & Cecez-Kecmanovic, D. (2014). A hermeneutic approach for conducting literature reviews and literature searches. *Communications of the Association for information Systems*, 34(1), 12.
- Brunon, J. (1971). Group dynamics and visual thinking. *Journal of Architectural Education*, 26(3), 53-55.
- Burnett, R. (2005). *How images think*. MIT Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (12th Ed.) (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *Kafka: Minör edebiyat için* (Ö. Uçtan & I. Ergüden, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Esslin, M. (1987). *The field of drama: How the signs of drama create meaning on stage or screen*. A&C Black.
- Gadamer, H. G. (1977). *Philosophical hermeneutics*. University of California Press.
- Ha, D., & Tang, Y. (2022). Collective intelligence for deep learning: A survey of recent developments. *Collective Intelligence*, 1(1), 26339137221114874.
- Habermas, J. (2019). *İletişimsel eylem kuramı*. Mustafa Tüzel (Çev.). Alfa Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Husserl, E., & Moran, D. (2012). *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. Routledge.
- Kearney, R. (2005). *Strangers, gods and monsters: Interpreting otherness*. Routledge.
- Keskin, S., & Kömür, G. (2022). Yapay zekâ konuşabilir mi? Maduniyet sorunsalı çerçevesinde Sosyal Aktörler Olarak Bilgisayarlar söylemi. M. Gökhan Genel (Ed.). *Yeni Medya Araştırmaları-II* (s. 35-58). Berikan Yayınevi.
- Keskin, S., & Kömür, G. (2023). *Metasız meta-: Metaverse yaşam dünyasının eleştirel ekonomi-politiği*. Literatürk Akademia.
- Keskin, S., Uzun, İ., & Birlık, İ. (2023). *Imago ex machina: İletişimden sanata görüntünün araçsallaşması üzerine notlar*. Literatürk Akademia.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Manovich, L. (2008). Introduction to info-aesthetics. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (pp. 333-345).
- Manovich, L. (2009). Cultural analytic: Visualizing cultural patterns in the era of "more media". *Manovich*. <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns>.
- Manovich, L. (2011). Trending: The promises and the challenges of big social data. *Debates in the Digital Humanities*, 2(1), 460-475.
- Manovich, L. (2015). Data science and digital art history. *International Journal for Digital Art History*, 1, 11-35.
- Manovich, L. (2016). The science of culture? Social computing, digital humanities and cultural analytics. *Journal of Cultural Analytics*, 1(1), 1-15. <https://doi.org/10.22148/16.004>
- Manovich, L. (2017a). Cultural data. In O. Grau (Ed.), *Museum and archive on the move changing cultural institutions*

*in the digital era* (pp. 259-276). De Gruyter.

- Manovich, L. (2017b). Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture. *Flash Art International*, 316, 1-10.
- Manovich, L. (2018). *AI aesthetics*. Strelka Press.
- Manovich, L. (2019). Defining AI arts: Three proposals. *AI and dialog of cultures exhibition catalog*. Hermitage Museum.
- Manovich, L., & Arielli, E. (2021). *Artificial aesthetics: A critical guide to AI*. Media and Design.
- Mulgan, G. (2018). Artificial intelligence and collective intelligence: the emergence of a new field. *AI & Society*, 33(4), 631-632.
- Peeters, M. M., van Diggelen, J., Van Den Bosch, K., Bronkhorst, A., Neerinx, M. A., Schraagen, J. M., & Raaijmakers, S. (2021). Hybrid collective intelligence in a human–AI society. *AI & Society*, 36, 217-238.
- Ricoeur, P. (1978). History and hermeneutics. In *Philosophy of History and Action: Papers Presented at the First Jerusalem Philosophical Encounter December 1974* (pp. 3-20). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge University Press.
- Ritzer, G. (2013). *The McDonaldization of society*. SAGE Publications.
- Smite, R., Smits, R., & Manovich, L. (Eds.). (2015). *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*. RIXC, The Centre for New Media Culture.
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin sıkıntıları* (U. Canbilen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Toriumi, F., Osawa, H., Inaba, M., Katagami, D., Shinoda, K., & Matsubara, H. (2017). AI wolf contest—development of game AI using collective intelligence—. In *Computer Games: 5th Workshop on Computer Games, CGW 2016, and 5th Workshop on General Intelligence in Game-Playing Agents, GIGA 2016, Held in Conjunction with the 25th International Conference on Artificial Intelligence, IJCAI 2016, New York, USA, July 9-10, 2016, Revised Selected Papers 5* (pp. 101-115). Springer International Publishing.
- Verhulst, S. G. (2018). Where and when AI and CI meet: exploring the intersection of artificial and collective intelligence towards the goal of innovating how we govern. *AI & Society*, 33, 293-297.
- Weld, D. S., Lin, C. H., & Bragg, J. (2015). Artificial intelligence and collective intelligence. In T. W. Malone & M. S. Bernstein (Eds.), *Handbook of collective intelligence* (pp. 89-114). MIT Press.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and emphat* (M. Bullock, Trans.). Elephant Paperbacks.
- Žižek, S. (2010). *Living in the end times*. Verso.
- Žižek, S. (2012). *Organs without bodies: On Deleuze and consequences*. Routledge.



# Sinematerapi: Terapötik Yolculukta Sinemanın Rolü

## Cinematheapy: Cinema's Role in the Therapeutic Journey

Hatice Beyza DEMİR<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: H.B.D. 0009-0000-5585-8520

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Hatice Beyza DEMİR,  
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: beyzabuyul@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 26.03.2024

**Kabul tarihi/Accepted:** 05.06.2024

**Atıf/Citation:** Demir, H. B. (2024).

Sinematerapi: Terapötik yolculukta sinemanın rolü. *Filmvisio*, 3, 159-184.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0007>

### Öz

Sinematerapi, temelini Bibliyoterapiden alan ve bireyin terapi sürecine destek olmayı hedefleyen bir yardımcı terapi biçimi olarak öne çıkmaktadır. Ancak film izleme deneyimi diğer öykü anlatım biçimlerinden farklı bir deneyim duyutuna sahip olmasıyla ayrışır. Filmler, seyir eylemi gerçekleştiren kişiye karşı duygusal uyaranlarla güçlü bir etki oluşturabilir. İzleyiciye; hayal gücü, dikkat, işitme ve görme gibi çeşitli faktörleri içeren üç boyutlu bir deneyim sunar. İzleyici bu deneyimi kendi öznel deneyimleriyle birleştirerek izlediği herhangi bir şeyde zihninin somutlaştırılmış bir simülasyonuna tanıklık edebilir. Hugo Münsterberg'e göre bir filmi diğer görsel hikâye anlatıları ile kıyaslamak zordur, çünkü tiyatrodaki gibi normal hayat akışında ilerlemez, fotoğraftaki gibi bir andan ibaret değildir. Zihnimizdeki sıçramalar, zaman kavramının değişkenliği, bulanık anılar, rüyalar gibi sınırsız ve akışı bozuk bir somutlaştırma içerir. Bu yönüyle zihnimize en yakın formu bize sunar. Bu zihinsel tanıklık deneyimi, telkine hazır izleyici için güçlü bir etki faktörü oluşturur. Bu etkiyle beraber izleyici duygusal bir özdeşleşme veya bastırılmış duyguların açığa çıktığı bir katarsis deneyimi yaşayabilir. Sinematerapide hedeflenen, bu deneyimi terapiye entegre ederek bireyin bilinç dışına itilmiş duygularının bilinç düzeyine çıkmasını sağlamak ve bu şekilde iyileşme sürecini kolaylaştırmasını sağlamaktır. Ayrıca iyileşme sürecindeki bireyler, başka birinin hikâyesine tanıklık ederek veya kaybolmuşluk hissine karşı rehberlik edici ve iyimser bir bakış açısını benimseyerek yalnızlık duygularını hafifletebilirler. Filmlerin olumlu etkileri üzerine devam eden bilimsel araştırmalar hız kazanmış olsa da, son yıllarda Türkiye'de sinematerapiye odaklanan disiplinlerarası çalışmaların henüz yaygın olmadığı gözlemlenmektedir. Bu çalışma, Bilişsel Film Teorisi ışığında, psikoloji literatürünü arşiv taraması ve disiplinlerarası bir bakış açısıyla birleştirerek, filmlerin iyileşme sürecindeki rolünü ve bu sürece katkılarını anlamayı amaçlamaktadır. Özellikle, bu nedenleri 'seyir deneyimi' bağlamında inceleyecek ve bu deneyimi güçlendiren duygusal ve duygusal fenomenleri ele alacaktır. Sinematerapinin yaygın kullanımı, güncel denemeleri incelenecek ve Türkiye ile kültürel açıdan benzerliklere sahip olan Güney Kore'nin medya çalışmaları bu bağlamda bir örnek olarak ele alınacaktır. Güney Kore'nin çağdaş sosyal sorunlarını ele alan dizileri, sosyal psikoloji ve medya ilişkileri açısından önemli bir alanı temsil etmektedir. Bu çalışma, sinematerapinin terapötik değerini vurgulamanın yanı sıra, bu alandaki araştırmalara taze bir bakış açısı sunma yolunda önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinematerapi, psikoloji, filmler ve iyileşme, Bilişsel Film Teorisi, K-Drama

### Abstract

Cinematherapy, derived from Bibliotherapy, stands out as an auxiliary therapeutic form aimed at supporting the individual's therapeutic process. However, the film-watching experience provides a different dimension of experience compared with other forms of storytelling. Films create a strong impact on the viewer through sensory and emotional stimuli. They offer a three-dimensional experience involving various factors such as imagination, attention, hearing, and vision. Viewers witness a tangible simulation of their mind in anything they watch by combining this experience with their subjective experiences. This witnessing experience forms a powerful influence factor for a suggestible audience. Within this impact, the viewer can experience emotional identification or a catharsis in which suppressed emotions are revealed. Cinematherapy integrates this experience into therapy, allowing the individual's unconscious emotions to surface to a conscious level, thus facilitating the healing process. Additionally, individuals in the healing process can alleviate feelings of loneliness by witnessing someone else's story or adopting a guiding and optimistic perspective against

the feeling of being lost. Despite ongoing scientific research on the positive effects of films, it is observed that interdisciplinary studies focussing on cinematherapy in Turkey have not yet become widespread. This study aims to understand the role of films in the healing process and their contributions by combining Cognitive Film Theory and psychology literature with an archival review and an interdisciplinary perspective. Specifically, it examines these reasons in the context of the viewing experience and addresses the sensory and emotional phenomena that enhance this experience. The widespread use of cinematherapy and current trials will be examined, and South Korea's media studies, which share cultural similarities with Turkey, will be considered as an example in this context. South Korea's dramas that address contemporary social issues represent an important area in terms of social psychology and media relations. This study can be considered an important step towards emphasising the therapeutic value of cinematherapy and providing a fresh perspective on research in this field.

**Keywords:** Cinematherapy, psychology, films and healing, Cognitive Film Theory, K-Dramas

## Extended Abstract

When used as an effective tool in therapeutic processes, films can contribute to individuals' emotional and mental healing journeys. Various theories stemming from the fields of cinema and psychology suggest that films have several positive effects on an individual's therapeutic journey. This article predominantly focuses on the effects of cinema on therapeutic processes within the context of Cognitive Film Theory and Learning Theory. According to Münsterberg, cinema transcends the forms of the external world and aligns with the shapes of the inner world while telling human stories, constructing a new reality by stimulating the viewer's attention, memory, imagination, and emotions. In this context, the film-watching experience enhances the dimensions and depth of the cinematic experience by directing the viewer's attention to the screen while simultaneously stimulating memory and emotions. The music and visual elements used in the films amplify the viewer's emotional responses and support the process of identifying with the characters. The film-watching experience can transform from an external observation to an internal reflection. Additionally, individuals in the healing process can experience a guiding experience against the feeling of being lost by witnessing the stories of others or by being presented with a positive perspective

through the film-watching experience. These experiences can help alleviate feelings of loneliness and restore hope in emotional healing processes. Films also allow viewers to experience emotional journeys by abstracting them from time and space, triggering their imagination, which is not independent of past experiences (Tekin, 2011, s. 2-5). In this way, films enable individuals to bring repressed emotions in the subconscious to the surface, allowing them to develop emotional expression and coping skills. Exploration and expression of these emotions are crucial for the positive progression of therapy. Prescribed film-watching assignments and accompanying therapy sessions conducted with professional guidance encourage the externalisation of complex emotional experiences existing in individuals' inner worlds and help to discover coping mechanisms with emotional experiences. According to Dr. Wolz, films can serve as a promising method for individuals in coping with difficulties. The article emphasises the necessity of considering psychological and aesthetic dimensions together to understand the relationship between the viewer and reality in the film-watching experience. The effects and application areas of the films in therapeutic processes are also examined in detail. Although many therapists use films informally with clients, films are not yet widely used as a developed therapeutic technique. The lack of studies on cinematherapy and the fact that many therapists do not fully understand how to use films in therapy could be the sources of this. Therefore, cinematherapy needs a handbook, supported by empirical data, with studies that have been applied and proven to yield positive results. This article focuses on three different usage forms mentioned by Dr. Wolz, who has signed recent studies on cinematherapy: modelling, internal exploration, and emotional relaxation. The advantages and effects of cinematherapy compared with older therapeutic methods like bibliotherapy are also discussed. Various studies have shown that films have positive effects on mental health and awareness levels. Studies in Turkey reveal that including cinema films in therapeutic processes yields positive results. These findings strengthen the empirical foundations of cinematherapy and provide a significant resource for the use of films as part of the healing process. Studies conducted at Istanbul Erenköy Mental and Nervous Diseases Training and Research Hospital in Turkey also show that including cinema films in therapeutic processes yields positive results. In addition, an example is the MediCinema association, which supports cinematherapy practises by providing cinema rooms to hospitals. Such studies show that cinema can be used as a supportive tool in therapeutic processes and has positive effects on different disease groups. For instance, a study on gynaecological cancer patients revealed that cinema helps improve patients' psychological health. Similarly, studies on alcohol addicts and older adults have shown

that cinema is an effective tool in therapeutic processes. These findings strengthen the empirical foundations of cinematherapy and provide a significant resource for the use of films as part of the healing process. In South Korea, the examination of approaches to social issues through the media is also important. In particular, the potential of addressing issues like workplace and school bullying in series and films to help victims heal, hold onto life, and increase societal awareness of these issues is discussed. Additionally, productions in the “healing” category raise awareness of healthy relationships and lifestyles by focussing on mental health topics. The accessibility and ease of use of films as visual materials reveal the potential of cinematherapy to play an important role in long-term mental healing processes. The use of films is highlighted as a more attractive option because it reduces the necessity for clients to read long written materials. Cinematherapy can transform the commonly practised activity of watching films into a positive therapeutic tool. Films are emphasised to have a stronger impact than other art forms. In conclusion, cinematherapy is an important tool that can contribute to an individual’s emotional healing process. This study is a significant step towards understanding the therapeutic value and application areas of cinematherapy.



## Giriş

Sinema ve psikoloji disiplinlerinde yer alan birçok kuram, sinema ve izleyici arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmaktadır. Bu kuramlar, sinemanın izleyici üzerindeki etkilerini, filmlerin duygusal ve bilişsel süreçlere nasıl katkı sağladığını ve terapötik amaçlarla nasıl kullanılabileceğini incelemektedir. Sinemanın; izleyicinin dikkatini, duygularını ve hayal gücünü nasıl etkilediğini anlamak için bu iki disiplinin sunduğu kuramsal çerçeveler önem taşımaktadır. Zira bu sayede, sinema deneyiminin bireyler üzerindeki derin ve anlamlı etkileri de daha iyi anlaşılabilir. Bu araştırma, Bilişsel Film Teorisini merkeze alarak, bu kuramın sinema-seyirci arasında kurduğu ilişkiler üzerinden bir derleme olma özelliği gösterirken, aynı zamanda filmlerin terapi sürecinde nasıl kullanıldığına dair bir ön bilgilendirme niteliği taşımayı hedeflemektedir. Film-seyirci ilişkisinin ele alındığı teorilerden biri olan Psikanalitik Film Teorisi izleyicinin izlediği karakter ile kurduğu özdeşleşme üzerinden bir açıklama getirir (Mulvey, 1975, s. 815-816).<sup>1</sup> Bir diğeri olan, Vivian Sobchack'ın Fenomenolojik Film Teorisi ise sinema deneyimini görsel bir olaydan daha fazlası olarak görür. Bedenin ve duyguların aktif katılımını vurgulayan bu teori, izleyicinin filmle kurduğu derin ve anlamlı ilişkiyi anlamamıza yardımcı olur (Sobchack, 1991, s. 290-293). Ancak tüm bu teoriler içerisinde, makalede ağırlıklı olarak yer alacak olan teori, Bilişsel Film Teorisi olarak belirlenmiştir. Teori, filmleri “zihinsel bir görüngü” olarak ele alırken, aynı zamanda film izleme deneyiminin algılanma şekli üzerinde durmaktadır. Bu algılama şeklini, bireyin deneyimleri ile ilişkilendirir (Stam, 2000, s. 243-247). Bu ilişkilendirme, bireyin algılama biçimini anlama noktasında terapi sürecinde işlevsel bir bakış sunmaya yardımcı olabilir. Bu nedenle Bilişsel Film Teorisi, Sinematerapi çalışmaları için güçlü bir kaynak olarak ele alınabilir. Bilişsel Film Teorisinin temsilcilerinden birisi olan Hugo Münsterberg, sinemayı diğer sanatlardan ayıran temel farkın; izleyicide yaşanan deneyim farkı olduğunu savunmuştur (Münsterberg, 1916, s. 46-50). Duyu organlarımızın tüm açıklığı ile şahitlik ettiği bu izleme deneyimi, dikkat faktörü ile güçlenerek kişisel deneyimlerimizin de katkısı ile büyür. Bir filmi diğer görsel hikâye anlatıları ile kıyaslamak zordur, çünkü tiyatrodaki gibi normal hayat akışında ilerlemez, fotoğraftaki gibi bir andan ibaret değildir. Zihnimizdeki sıçramalar, zaman kavramının değişkenliği, bulanık anılar, rüyalar gibi sınırsız ve akışı bozuk bir somutlaştırma içerir. Bu yönüyle zihnimize en yakın formu bize sunar. Hatta, daha da fazlasını somutlaştırır,

1 Psikanalitik film teorisi, Freud'un psikanalitik kuramından esinlenerek filmlerin nasıl anlam taşıdığına ve izleyicilerin bu anlamları nasıl algıladığına odaklanır. Bu teori, bilinçdışı arzular, travmalar ve bastırılmış duyguların filmler aracılığıyla nasıl açığa çıktığını inceler. Laura Mulvey, Christian Metz ve Jacques Lacan gibi teorisyenler bu alanda önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle Laura Mulvey'nin “Visual Pleasure and Narrative Cinema” adlı makalesi, psikanalitik film teorisinin temel metinlerinden biridir.

normal hayatınızda dikkat etmeyeceğiniz mikro detayları dahi ekranda büyütür. Bu hâliyle film, içeriğinden bağımsız olarak bireye bir zihin akışı takibi fırsatı sunar. Bu deneyim hem duygusal hem duysal, hem de içe dönük bir izleme deneyimine dönüşür (Münsterberg, 1916, s. 5). İzleyici, film izlerken zaten kendini ikna edilmeye, telkin edinmeye hazır bir duruma getirir. Görsel algı, hafıza ve hayal gücümüzü etkileyen işaretler, bireysel ilgi, tutum ve önceki deneyimlerimiz tarafından belirlenir. Anılar ve hayaller, kişisel takviyeler olarak algılanır, fakat genellikle nesnel gerçeklikle özdeşleştirilmez. Diğer taraftan, dışsal algı kontrol edici bir etkiye dönüşür ve ilişkilendirilmiş fikirler, kendi yarattığımız gibi değil, kabul etmek zorunda olduğumuz bir gerçeklik olarak algılanır. Hipnoz altındaki bir kişinin zihninde direnç gösterdiği fikirleri uyandıran hipnotizör, bu duruma en uç örnektir. Bu durumda, birey bu fikirleri gerçek olarak kabul eder ve kasvetli bir odada bulunmasına rağmen güzel bir bahçede çiçek topladığına inanabilir. Bu telkin öylesine güçlü bir hâle gelir ki, izleyici, filmlerden gelen sinyallere ve uyarıcılara karşı açık bir hâle gelecektir. Ses, görüntü, doku, duygusal ifadeler, dikkat, hayal gücü gibi faktörlerin birliği ile bir hikâyeye adeta şahitlik eder (Münsterberg, 1916, s. 98-100). Sinematerapi alanındaki modern çalışmalarıyla günümüzde oldukça dikkat çeken Wolz<sup>2</sup>, filmlerin duygusal blokları çözme ve katarsis yaratma potansiyelini vurgular. Filmler, izleyicilerin bastırılmış duygularını açığa çıkararak duygusal rahatlama sağlar. Örneğin, trajik bir film sahnesini izlemek, izleyicilerin gözyaşı dökmesine ve bu yolla duygusal bir boşalma yaşamasına neden olabilir. Bu, izleyicinin ruh hâlini geçici olarak iyileştirir ve altta yatan sorunların keşfedilmesine yardımcı olur (Wolz, 2004, s. 16-17). Yani bir nevi filmler, bilinçdışında itilmiş duyguların bilinç yüzeyine çıkmasına ve bu bireylerin duygularla baş etme metotları konusunda onlara destek olabilmektedir.

## Film İzleme Deneyimine Bilişsel Bir Bakış

Sinema, insan öyküsünü anlatırken dış dünyanın formlarını, yani uzayı, zamanı ve nedenselliği aşarak, olayları iç dünyanın şekillerine, yani dikkat, hafıza, hayal gücü ve duygulara uyumlayarak resmeder (Münsterberg, 1916, s. 170-175).

2 Birgit Wolz lisanslı bir evlilik ve aile terapisti olup, sinema terapisi alanında uzmanlaşmıştır. *E-Motion Picture Magic: A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation* (2004) adlı kitabın yazarıdır ve filmlerin terapötik kullanımını araştırarak, bireylerin duygusal iyileşme ve dönüşüm süreçlerine katkı sağlamayı hedeflemiştir. Wolz, sinema terapisi üzerine kapsamlı çalışmalar yapmış ve bu alanda çeşitli eğitimler ve seminerler vermiştir.

Münsterberg, sinemayı hem estetik hem de psikolojik açıdan ele alır (Stam, 2000, s. 39). Çeşitli üniversitelerde yaptığı deneysel çalışmalarında, insana dair bilişsel süreçleri incelemiş, 1916 yılında Paramount Pictures Corporation ile beraber yaptığı iş birliği projesinde de kısa filmlerin dahil olduğu çeşitli testler uygulamıştır. Bu şekilde Münsterberg, Blatter'a göre psikolojik testleri kısa deneysel filmlere çevirerek, sadece psikotekniklerin yayılması için yeni bir kitle iletişim aracı tasarlamamış, aynı zamanda kitleleri deneysel psikolojinin kültürüne dahil etmenin bir yolu olarak da görmüştür (Blatter, 2015, s. 54-57). Hugo Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) adlı eserinde, film izleme deneyimi dört ana başlık altında incelenir: Dikkat, bellek, hayal gücü ve duygular. Bu başlıklar, izleyicinin filmi nasıl algıladığını ve bu süreçte zihinsel ve duygusal tepkilerini nasıl şekillendirdiğini derinlemesine açıklar. Münsterberg, sinemanın sadece bir görsel deneyim olmadığını, aynı zamanda izleyicinin zihinsel dünyasını etkileyen ve dönüştüren güçlü bir araç olduğunu vurgular (Münsterberg, 1916, s. 72-135). Sinemayı tiyatro ya da resim sanatından farklı bir yere konumlandırır. Ona göre tiyatrodan farklı olarak sinema; maddesel prensibi yenerek, yani elle tutulur dünyayı mekânın, zamanın ve nedenselliğin ağırlığından kurtarıp, onun yerine kendi bilincimizin formlarıyla donatarak hazzı yaratır (Blatter, 2015, s. 65). Sinema diğer sanatlara göre üç boyutlu bir gerçeklik deneyimidir. Hem hareketli resim hem müzik gibi çeşitli duyuşsal faktörlerle birleşerek güçlenir ve izleyici için yeni bir gerçeklik inşa eder (Münsterberg, 1916, s. 171-172). "Dikkatimizin odaklandığı her yerde, çevre kendini ayarlar, ilgilenmediğimiz her şeyi ortadan kaldırır ve yakın çekimle zihnimizin yoğunlaştığı şeyin canlılığı artar. Sanki o dış dünya zihnimize dokunmuş ve kendi yasalarıyla değil, dikkatimizin eylemleriyle şekillendirilmiş gibidir" (Sert, 2021, s. 21). Seyirci, izleme eylemi süresince tüm dikkatini ekrana yönlendirir ve güçlü bir seyir deneyimine kendini hazırlar.

Wolz (2004, s. 30), filmlerin hafızanın depolandığı korpus kallosumda yayılarak beyne girdiğini belirtir. Filmler, hatırlama kapasitesini uyararak psikolojik olarak önemli görüntüler veya ilgili anıların selini serbest bırakabilir. Görsellerin yanı sıra, seyir deneyimine eşlik eden müzik de, filmlere artan bir boyutsallık katar. Müziğin, duygusal tepkileri tetikleme ve hatıraları canlandırma gücü, filmi izlerken deneyimlediğimiz duygusal yoğunluğu artırmaya destek olur. Bu durum, dinamik materyalin ortaya çıkmasını teşvik ederek ve duygusal derinliği zenginleştirerek seyir deneyimini derinden etkiler. Müziğin ve görsellerin bu sinerjisi, izleyiciyi film dünyasına daha fazla bağlar ve filmi yalnızca görsel bir deneyim olmaktan çıkararak, çok katmanlı bir duygusal ve zihinsel yolculuğa dönüştürür. Bu bağlamda, filmler ve müzik, bilinçaltımızda saklı olan duygusal deneyimleri yüzeye çıkararak, içsel dünyamızla derin bir bağ kurmamıza

olanak tanır. Çoğu filmde müzik, aynı fikrin paralel bir illüstrasyonunu sağlayarak görsel görüntünün izlenimini yoğunlaştırmak için kullanılır. Oyunlara atıfta bulunan Aristoteles, müziğin gerçek koşullar altında uyandırılanlar gibi duygusal eğilimler ürettiğini söylemiştir (Wolz, 2004, s. 29-32). Filmlerde müzik, seyirciyi aksiyona çekme kapasitesini artırır ve bu nedenle karakterlerle tek başına bir oyunculuğun yapabileceğinden daha fazla özdeşlik kurulmasını sağlar. Seyircinin telkine hazır bir şekilde izleyici koltuğuna oturması ve film izleme deneyimi yaşamasının filmi oluşturan sanatçı açısından avantajı büyüktür, zira bu telkine hazır hâle gelmiş izleyiciyi yönlendirme ve duyguları geçirme eylemi kolaylaşır. Hem görsel hem de işitsel uyarılarla izleyiciye yaşatacakları etki güçlenir, mesajın ulaşmasında ve izleyicinin duygusal olarak deneyim yaşamasına destek olan bir süreç başlatılmış olur. Bu duygular, seyircinin oyuncu ile kurduğu bağı güçlendirir ve onun üzerinden duyguları deneyimlemesine yol açar. Bu duygu deneyimi sayesinde ise izleyiciler kendi gömülü duygularına da ulaşmaya dair bir yolculuğa başlayabilir (Oatley, 2013). Ekranda görünen her şey, izleyicinin görsel algılarını tetikler ve hayal gücündeki fikirleri harekete geçirir. Ancak bu hayal gücündeki fikirler, izleyen kişinin duygusal ve geçmiş deneyimlerinden bağımsız değildir (Wolz, 2014).

İzleyici, filmi izlerken zamandan ve mekândan soyutlanabilir. Karaktere karşı çeşitli sempati, empati, özdeşleşme durumları geliştirebilir. Öyle ki, Münsterberg bu durumu bir hipnoza maruz kalma durumuna benzer bir yerde konumlandırır: “Elbette en uç durum, hipnotize edilen kişinin zihninde karşı koyamayacağı fikirler uyandıran hipnotizörün durumudur. Bunları gerçek olarak kabul etmeli, kasvetli odanın içinde çiçek topladığı güzel bir bahçe olduğuna inanmalıdır” (Münsterberg, 1916, s. 107-108). Münsterberg’e göre, sinema izleyicisi filmi izlerken sadece görsel bir deneyim yaşamaz, aynı zamanda duygusal ve zihinsel süreçleri de aktif hale gelir. Filmler, izleyicinin dikkatini belirli noktalara odaklayarak ve diğer her şeyi göz ardı ederek, gerçek dünyayı aşar. Bu, özellikle yakın plan çekimlerde belirli bir detayı büyüttüğünde ve diğer her şeyi yok ettiğinde belirgindir. Hafıza, geçmişin resimlerini getirerek mevcut olaylara girer; filmler sık sık geçmişe dönüşler yaparak geçmişin resimlerini şimdiki olaylar arasına serpiştirir. Hayal gücü geleceği öngörür veya gerçekliği hayaller ve rüyalarla aşar; filmler, hayal gücünün başarabileceğinden çok daha zengin bir şekilde bunu yapar (Münsterberg, 1916, s. 86-98). Filmler, seyircinin dikkatini çekmek ve hayal gücünü harekete geçirmek için güçlü bir araçtır; bu süreç, izleyicinin kişisel ve duygusal geçmişine dayanarak anlam kazanır. İzleyicinin duyguları, ekrandaki karakterlerle özdeşleşme ve empati kurma yoluyla daha derin bir deneyim haline gelir. Bu bağlamda, filmler izleyicinin kendi gömülü duygularına ulaşmasına ve bu duygularla yüzleşmesine yardımcı olabilir.

Günümüzde sinema deneyiminin güçlenmesi için dünyanın farklı yerlerindeki sinema salonları çeşitli geliştirmeler yapmaktadır. 5 boyutlu sinemalarda, izleyici koltuklarının hareketlendirilmesi, salona koku verilmesi, filmdeki ıslanma sahnelerinde seyircilere su fışkırtılması gibi yöntemler kullanılarak deneyimlerin gerçeklik düzeyi artırılmaktadır. Örneğin, dövüş sahneleri sırasında seyircinin koluna ve bacağına uzun silikon parçaların çarpması gibi uygulamalar, izleyicinin filmde olup bitenleri fiziksel olarak da hissetmesini sağlamaktadır. Bu tür teknolojiler, izleyici için gerçeklik algısını daha da ayırt edilemez hale getirmeyi amaçlamaktadır. *MEG* (2018, Jon Turteltaub) filmi, bu deneyimin nasıl güçlendirilebileceğine dair iyi bir örnek sunar. Filmdeki dev köpekbalığı sahnelerinde, koltukların aniden hareket etmesi ve su püskürtme efektleri, izleyicilere sanki gerçekten okyanusun derinliklerinde dev bir köpekbalığı ile karşı karşıyaymış gibi hissettirmektedir. Ayrıca, köpekbalığının su yüzeyine çıkmasıyla birlikte salonun çeşitli noktalarından gelen su damlları, izleyicinin filmi sadece görsel ve işitsel olarak değil, aynı zamanda dokunsal olarak da deneyimlemesine olanak tanır. Bu tür uygulamalar, sinema deneyimini daha interaktif ve sürükleyici hale getirmeyi amaçlar ve izleyicinin daha fazla duyusunu aktive eder. Bu teknolojiler, sinema salonlarının klasik film izleme deneyimini aşarak, izleyicilere daha yoğun ve unutulmaz bir deneyim sunma çabasının bir parçasıdır. Çağrışımlar gerçekler kadar canlı hale gelir çünkü zihin tamamen hareketli resimlere kapılmıştır (Münsterberg, 1916, s. 220). "Bölünmüş inanç" adlı eski psikanalitik bir kavram, 1970'lerin sinema teorisindeki "je sais mais quand meme" kavramında kendini bulmuştur. Bu ifade, "biliyorum ama yine de" ya da "öyle olabileceğini biliyorum ama yine de bu durumu gerçekten kabullenemiyorum" şeklinde açıklanabilir (Stam, 2000, s.40). İzleyici, izlediği yapımın gerçek olmadığını bilse dahi kendini kaptırmaktan alıkoymaz.

## Sinemanın Terapötik Kullanımının Psikolojik Temelleri

Psikolojide Öğrenme Teorisinin öncüsü kabul edilen Albert Bandura'ya (1986) göre, bir kişi gözlem yoluyla bir davranışı modelleme yöntemi ile öğrenebilir. Bandura'nın 1961 ve 1963 yıllarında gerçekleştirdiği ünlü Bobo bebek deneyleri, bu teorinin en güçlü kanıtlarından biri olarak ele alınmaktadır. Bu deneylerde, bir yetişkin modelin Bobo bebeğine yönelik saldırgan davranışlarını gözlemleyen çocuklar, bu davranışları kendi davranışlarına da yansıtılmıştır. Bandura'nın bulgularına göre, saldırgan modele maruz kalan çocuklar, saldırgan modele maruz kalmayan çocuklara kıyasla daha yüksek oranda sözlü ve fiziksel olarak agresif davranışlar sergilemişlerdir. Bu deneyler, saldırgan davranışların gözlem yoluyla öğrenilebilir olduğunu ve bu öğrenmenin davranışın ödül ve ceza sistemine bağlı olarak nasıl değişebileceğini göstermiştir. Bandura, bu bulguları

daha da derinleştirerek, bir video aracılığıyla gözlemlenen davranışların ödül ve ceza sistemine bağlı olarak nasıl değişebileceğini de göstermiştir. Örneğin, bir filmde saldırgan davranışın ödüllendirildiği bir sahne izleyen çocuklar, bu davranışı taklit etme eğilimi gösterirken, aynı davranışın cezalandırıldığı bir sahne izleyen çocuklar ise bu davranıştan kaçınma eğilimi göstermiştir. Bu bulgular, medyanın ve filmlerin izleyici üzerindeki etkilerini anlamada önemli bir rol oynamaktadır. Seyirci, film yoluyla ne yapması veya ne yapmaması gerektiğini bu şekilde öğrenebilir, bu da film ve televizyonun eğitsel ve sosyal etkilerini anlamada kritik bir önem taşır. Öğrenme kuramı ışığında, Dr. Wolz'a (2004) göre, filmler üç farklı şekilde terapide kullanılabilir. İlk olarak, reçeteli bir şekilde kullanarak belirli nitelikleri veya davranışları modellemek mümkündür. Örneğin, liderlik becerilerini film aracılığıyla öğrenmek, günlük yaşantımıza uygulamamıza yardımcı olabilir. İkinci olarak, filmleri çağrışımsal olarak kullanarak kendi içsel dünyamızı keşfetmek mümkündür. Empati kurarak veya hikâyelerin etkisi altında kalarak, film deneyimleriyle kendimizi anlayabilir ve geliştirebiliriz. Son olarak, filmleri duygusal bir rahatlama aracı olarak kullanabiliriz. Özellikle stresli anlarda belirli bir film, duygusal bir çıkış noktası sağlayabilir. Bu üç kullanım şekli, filmlerin eğitici, içsel keşif ve duygusal açıdan zenginleştirici araçlar olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir (Wolz, 2004, s. 29-32). Tek başına bir terapi yerine geçmesi mümkün olmasa da, Sinematerapi, gelişmiş teknoloji çağı ve bu dönemdeki teknoloji ile şekillenen ilişkilerimizi düşündüğümüzde, destekleyici gücüyle göz ardı edilemez bir rol oynamaktadır (Dermer & Hutchings, 2000; Wedding & Niemec, 2008; Pur, 2009). Ancak Sinematerapi alanındaki çalışmalar Türkiye'de yavaş yavaş artmaya başlasa da, bu çalışmaların genellikle psikologlar ya da psikiyatristler tarafından yapıldığı saptanmaktadır. Sinema alanındaki çalışmalar psikoloji alanındaki çalışmalarla kıyaslandığında az sayıdadır (Bayram & Özkamalı, 2020; Gençöz, 2008; Pur, 2009; Baştuğ vd., 2018; Aslan, 2020; Türküler Aka & Gençöz, 2010; Yanardağ, 2020). Lanza (1996), televizyonun geleneksel bibliyoterapide kullanılabilmesini ve kitaplarla aynı hedeflere ulaşmak için etkili bir araç olabileceğini öne sürmüştür. Kitap yerine film kullanımının çeşitli avantajlar sunduğunu belirtmiş, danışanların uzun yazılı materyalleri okuma yerine iki saatlik bir filmi izleme olasılığının daha yüksek olduğunu vurgulamıştır. Aynı şekilde çocuklarla sinematerapi kullanımını ele alırken, çocukların zaten film izleyeceğine dikkat çekerek, bu nedenle en azından bazılarının anlamlı olmasını sağlamaya çalışmamız gerektiğini ifade etmiştir (Sharp, Smith, & Cole, 2002, s. 270-271). Ayrıca, sinematerapinin, insanların zaten oldukça sık yaptığı bir aktivitenin olumlu bir şekilde yeniden çerçevelenmesine olanak tanıdığını belirtmiştir. Filmlerin, romanlardan veya diğer okuma ödevlerinden daha fazla etki potansiyeline sahip olduğunu eklemiştir. Filmler diğer sanat formlarından daha güçlü bir etki bırakabilir. (Sharp, Smith, & Cole,

2002, s. 270). Bibliyoterapinin sinematerapinin temelini oluşturduğu, ancak filmlerin görsel ve işitsel destek ile terapi sürecini daha etkili kıldığı belirtilmiştir (Tekin & Bilgin 2011; Pur, 2009; Abedin & Molai, 2010; Aslan, 2020).

Katarsis, bastırılmış duyguların serbest bırakılmasına ve bireyin bu duygularla başa çıkmasına yardımcı olan bir süreçtir. Doğa, acılarımızı aşmamıza ve duygusal rahatlama sağlamanıza yardımcı olmak için gülmek ve ağlamak gibi doğal katartik süreçler sunar. Filmler, fikirleri doğrudan duygular aracılığıyla aktardıkları için, duygusal baskıları azaltabilir ve duygusal boşalımı teşvik edebilir. Film izleme deneyimi, insanların gizli kalmış duygularını yüzeye çıkararak onları ifade etmelerine olanak tanır. Bir film izlerken savunmalarımızı bırakmak, gerçek hayattaki insanlarla etkileşim kurmaktan daha güvenli ve kolay olabilir. Filmlerdeki karakterlerle ve onların yaşadığı zorluklarla özdeşleşmek, bilinçaltındaki duyguların deneyimini sağlayabilir (Wolz, 2004, s. 17-18). Duyguların bilinç yüzeyine taşınması terapi için çok kritik bir noktadadır. Bilinç yüzeyine taşınmamış duyguların oluşturduğu tahribata dair çok çeşitli çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalara bir örnek olarak Türkiye’de de oldukça popülerleşmiş Gabor Maté’nin *Vücutunuz Hayır Diyorsa: Duygusal Stresin Bedelleri* (2012) adlı eseri, fiziksel ve psikolojik sağlık arasındaki karmaşık ilişkiyi derinlemesine inceleyen önemli bir çalışmadır. Maté’ye göre, stresin ve duygusal baskıların fiziksel sağlığa olan etkileri yadsınamaz seviyededir. Örneğin, bağışıklık sistemi üzerindeki baskı, inflamatuvar hastalıkların gelişimine yol açabilir. Ayrıca, stres hormonlarının sürekli yüksek seviyelerde olması, kardiyovasküler hastalık riskini artırabilir. Maté, bu bağlamda, hastaların semptomlarını değerlendirirken, onların yaşam deneyimlerini ve duygusal sağlık durumlarını da göz önünde bulundurmanın önemini vurgular (Maté, 2012, s. 45-53). Katarsis dışında, terapinin diğer önemli aşamaları özdeşleşme, içgörü ve bütünleşmedir. Bu aşamalarda, izleyiciler film karakterleriyle duygusal bir bağ kurar, bastırılmış duygularını bilinç yüzeyine çıkarır, kendileri hakkında daha derin bir anlayış geliştirir ve sorunlarıyla bütünleşir (Aslan, 2020, s. 4). Filmler, genellikle duygusal etkileşim yoluyla fikirleri iletir ve bu süreç, izleyicinin duyguları bastırma eğilimini zayıflatabilir ve duygusal salınımı teşvik edebilir. Film izlemek, gizli kalmış duyguları ortaya çıkararak, normalde bastırılmış olabilecek duygusal kapıları açabilir. Bu bağlamda, izleyiciler duygusal bir bağ kurabilir veya bastırılmış duyguların açığa çıkmasıyla bir katarsis yaşayabilirler. Terapinin bir parçası olarak bu güçlü deneyimi kullanmak, bireyin bilinç dışına itilmiş duyguların bilinç yüzeyine çıkmasına ve bu duyguların iyileşme sürecini hızlandırmasına yardımcı olabilir. İzleyici, yaşamındaki benzer durumlarla veya özdeşleşebileceği karakterlerle karşılaştığında, kendi kişisel kusurlarını ekranda görüp kabul edebilir. Bu süreç, bireyin kişisel gelişimine katkı

sağlayabilir. Son aşamada, bireyler karakterleri gözlemleyerek, kendileriyle benzerlikleri fark ederler ve bu durum yalnızlık hissini azaltabilir (Sharp, Smith, & Cole, 2002, s. 270).

## Filmlerin Terapide Kullanımı

Sinematerapi sürecinde, danışanın durumuna en uygun film, terapist tarafından titizlikle belirlenmelidir. Danışana ev ödevi olarak verilen bu film, daha sonra grup ve bireysel seanslarda detaylı olarak ele alınır. Bu seanslar sırasında izlenen film üzerine derinlemesine tartışmalar yapılır ve danışanın yaşadığı problemlerin çözümüne yönelik stratejiler geliştirilir (Yanardağ, 2020; Aslan, 2020, s. 16). Wolz'a (2004, s. 55-57) göre Sinematerapinin grup terapisinde kullanımı oldukça faydalıdır. Bu yöntem sayesinde bireyler, acılarının ve sevinçlerinin çoğunun benzersiz olmadığını kabul ederler. Grup üyeleri başkalarını dinleyerek yeni perspektifler kazanır ve kendi duygularını ifade ederken özdeşim kurulan karakterler üzerinden duygularını daha rahat ifade etme olanağı bulurlar (Teki & Bilgin, 2011, s. 2-5). Film deneyimi hakkında konuşmak, bireylerin iç dünyaları hakkında daha riskli yansımalara cesaret etmeleri için bir köprü görevi görür.

Wolz (2004), sinematerapi sürecinde danışanlara belirli sorular yöneltilmesini önerir. Bu sorular, danışanın filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi üzerinden kendi duygusal deneyimlerini derinlemesine anlamasını sağlayabilmektedir. Film izleme seanslarından sonra danışanlara yöneltilen bazı temel sorular şunlardır (Wolz, 2004, s. 20-30):

1. Filmdeki karakterler hakkında bilgi verir misin?
2. Karakter ne düşünüyordu/hissediyordu?
3. Karakter, ana sorununu ne olarak görüyordu?
4. Karakter, sorunlarını nasıl çözdü?
5. Karakterin kullanabileceği başka çözümler neler olabilirdi?
6. Diğer karakterlere karşı karakterin ilişkisi neydi?
7. Kimi sevdin/sevmedin?



Çoğu danışan, genellikle filmde kendilerine en açık gelen karakteri tartışmak için otomatik olarak seçer veya kendilerine en çok benzeyen karakteri tercih eder. Terapist ayrıca, filmdeki diğer belli bir karakter üzerine de soru sorabilir ((Sharp, Smith, & Cole, 2002, s. 269-272). Wolz (2004), bu soruların yanı sıra, sinematerapi sürecinde kullanılacak bazı ek egzersizler de önermektedir. Bu egzersizler, danışanın filmdeki olaylar ve karakterler ile kendi yaşamı arasındaki bağlantıları kurmasına yardımcı olur ve duygusal farkındalığını artırır.

<b>Egzersiz 1: Sürecinizi Başlatma</b>	<b>Egzersiz 2: Gençlik Yıllarınızı Hatırlama</b>	<b>Egzersiz 3: Zor Zamanlarınızı Hatırlama</b>	<b>Egzersiz 4: Sizi Derinden Etkileyen Filmler</b>
1. İlk önemli film deneyiminizi hatırlıyor musunuz? 2. Film sizi nasıl etkiledi? 3. Bu deneyimin bugün kendinizi ve dünyayı nasıl gördüğünüz üzerinde bir etkisi olabilme ihtimaline inanıyor musunuz?	1. Gençlik yıllarınızda sizi özel bir şekilde etkileyen bir filmi hatırlıyor musunuz? 2. Sizi nasıl etkiledi? Bu deneyimin bugün kendinizi ve dünyayı nasıl gördüğünüz üzerinde bir etkisi olabileceğine inanıyor musunuz?	1. Zor zamanlar yaşadığınızda sizi güçlü bir şekilde etkileyen belirli filmleri hatırlıyor musunuz? 2. Eğer şu anda herhangi bir zorlukla boğuşuyorsanız, kendinize şu soruyu sorun: En çok neye ihtiyacınız var — katarsis, cesaret ya da dönüşüm gibi? 3. İçgüdüsel olarak çekildiğiniz türde bir film var mı? Varsa hangi film?	1. Sizi derinden etkileyen filmleri, karakterleri veya film sahnelerini hatırlıyor musunuz? 2. Bu etkileşimler hangi duyguları ortaya çıkardı? 3. Yanıtınızı düşündüğünüzde kendinizle ilgili herhangi bir şey öğreniyor musunuz?

**Tablo 1:** Bireysel Sinematerapi Egzersizleri<sup>3</sup>

Bu egzersizlere ek olarak, Sinemayı iyileşme sürecinin bir parçası yaparken, danışanlarına bazı listeler yaptırmaktadır. Ev ödevi olarak filmi verdikten sonra, danışandan bu listeye bazı karakter özellikleri yazmasını ister. Sonrasında ise kendine dair bazı özellikler yazmasını ister.

Filmde en sevdiğim karakter ve özellikleri - -	Filmde sevmediğim karakter ve özellikleri - -
Kendimde en sevdiğim özellikler - -	Kendimde sevmediğim özellikler - -

**Tablo 2:** Özellikleri Listeleme Örneği<sup>4</sup>

3 Wolz, 2004, s. 35-40 (Egzersiz 1), s. 45-50 (Egzersiz 2), s. 55-60 (Egzersiz 3), s. 65-70 (Egzersiz 4).

4 Wolz, 2004, s. 53-58.

Wolz'un bu çalışmasına göre, film karakterlerine yapılan projeksiyonlar, kişisel gelişimde bireye rehberlik edebilir. Çünkü genellikle başkalarını takdir etmek, bireyin kendi değerini takdir etmesinden daha kolay bir eylem olabilir. İzleyici, film karakterlerinde gördüğü değerli özellikleri fark ettiğinde, bu özellikleri kendisinin de benimsemesinin uygun olduğunu anlaması daha olasıdır. Eğer film karakterlerindeki belirli davranışlardan veya özelliklerden hoşlanmıyorsa, bu durum izleyiciyi farklı duygusal tepkilere yönlendirebilir. Örneğin, bu davranışları ya da kişilik özelliklerini; aile üyeleri, arkadaşlar veya iş arkadaşlarında gördüğünde, incinmiş, kızgın ve üzgün hissedebilir. Belki de bu olumsuz etkileri önemsemediği kişiler üzerinde daha önce gözlemlemiş olabilir. Bu tür durumlarda, reddedilen benliği film karakterlerine yansımamış olsa da, geçmiş deneyimlerden kaynaklanan benzer duygusal yaraları hissetmekte olabilir. Bu duygusal yaraların iyileşmesi önemlidir, çünkü film karakterlerine verilen tepkiler, geçmiş deneyimlerden kaynaklanan duygusal yaraları yansıtabilme potansiyeli taşıyabilir. Bu bağlamda, film karakterlerine yönelik projeksiyonlar, izleyicinin kendi duygusal evriminde faydalı bir araç olabilir (Wolz, 2004, s. 35-55).

Danışana ev ödevi olarak verilen filmlerin çeşitli başlıklar altında kategorize edilmesi gerektiğini savunan Wolz, filmleri bazı üst başlıklara ayırmıştır. Bu şekilde yaşanan soruna göre bir film seçilmesi gerekirken bu filmi bulmak kolaylaşır ve çözüm sürecine katkı sağlar. Kategorize ettiği film başlıklarından bazıları şu şekildedir; "Zorlukların Üstesinden Gelme, Umut ve Cesaret/Baştan Yaratma, Çağrışı Takip Etme, Gülmek İlaç Gibi İşler, Kişisel Cesaret, Rol Modeller, Ruhaniyet, Destek Grupları, Dönüşüm ve Yeniden Doğuş, Anlam Arayışı, Moral Veren, Öfke ve Bağışlama, Taciz, Kayıp ve Yasa, Duygusal Katarsis İçin Ağlamak..." (Wolz, 2004, s. 184-210). Filmleri doğru şekilde kategorize etmek, terapinin hassas sürecinde önemli bir yerdedir. Bu şekilde danışanı doğru yönlendirmek, duygularını doğru tanımlamasını sağlamak amaçlanmaktadır. "Sinema terapisi için kritik bir koşul olan projeksiyon-kimlikleşme süreci nedeniyle, doğru filmi seçmek özellikle önemlidir; doğru seçimi yapmak terapistin/eğitimcinin görevidir. Genellikle, film karakterleri, terapi sürecinden geçen bireylere bir şekilde benzerlik gösterir" (Rawska, 2017, s. 140-144).

## Filmlerin Olumlu Etkilerine Dair Ampirik Bulgular

Birçok terapist, danışanlarla çalışırken filmlerin gayri resmi olarak kullanıldığını raporlarsa da, sinematerapinin danışmanlık tekniği olarak etkililiği konusundaki ampirik bulgular henüz yeterli düzeyde değildir (Sharp, Smith, & Cole, 2002, s. 269). Sinemanın

terapi süreçlerine dahil olması ile iyileşme düzeyi arasındaki ilişkiyi inceleyen bazı araştırmalar ve sinemanın tedavinin bir parçası olarak kullanımına dair çeşitli çalışmalar yapılmaya devam etmektedir. Yapılan araştırmaların çoğu, filmler ile mental sağlık ve bilinçlenme düzeyi arasında olumlu sonuçlar elde etmiştir. Türkiye’de ise bu çalışmalar hastanelere de taşınmaya başlamıştır. İstanbul Erenköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastanesi’nde yoğun çalışmaları bulunan İshak Saygılı, klinik tedavi gören yaklaşık otuz hasta ile film izleme ve sonrasında film üzerine konuşma etkinliği düzenlediklerini ifade etmiştir. Bu hastalar genellikle psikoz kökeni olan hastalar olmaktadır. Saygılı, sinema filmi kullanma deneyiminin bu etkinlikle başladığını ve ardından Erenköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde çalışmaları devam eden bir psikoterapi merkezi açtıklarını belirtmiştir. Bu merkezde 24 haftalık bir program çerçevesinde 24 farklı sinema filmi gösterimi yapıldığını ve gösterimlerin ardından kırk beşer dakikalık grup oturumları düzenlendiğini ifade etmiştir (Cherif, 2019).

1999 yılından bu yana faaliyet gösteren MediCinema derneği ise hastanelere sinema tedariki ve sinema salonları sağlama amacıyla çalışmaktadır. Dernek, son zamanlarda özellikle Sinematerapi üzerine yoğunlaşmıştır. Web sitelerindeki motto olarak, “MediCinema, Sinematerapinin gerçek faydalarını Birleşik Krallık genelinde hastalara ve ailelerine sunmaktadır” ifadesini kullanmaktadır. MediCinema’nın şu an faaliyette olan sinema salonları şunlardır: St. Thomas Hastanesi, Londra; Royal Victoria Infirmary, Newcastle’da MediCinema; Southern General Hastanesi, Glasgow’daki Yorkhill MediCinema; Serennu Çocuk Merkezi, Newport’ta MediCinema; Guy’s Hastanesi, Londra’da ICAP MediCinema; Chelsea ve Westminster Hastanesi, Londra’da CW+. Dernek üyeleri bu hastanelerde film izleme desteği sunmaktadır. “Gülmek, en iyi ilaçtır ve bunu sinema aracılığıyla sağlamayı amaçlıyoruz” diyen hastanenin üst düzey doktorlarından olan Dr. Alan Maryon Davis’e göre bu muazzam girişim, hastaların sağlıklarını iyileştirme konusundaki motivasyonunu büyük ölçüde arttırmaktadır.

Kadın Tümörleri Gündüz Hastanesinde de ve Fondazione Policlinico Universitario A. Gemelli IRCCS Jinekolojik Onkoloji Koğuşu’nda, ileriye dönük bir gözlemsel çalışma gerçekleştirilmiştir. Mayıs-Ekim 2021 arasında, 30 jinekolojik kanser hastası kadın bu projeye kaydolmuştur. Araştırmadaki temel hedef, hastalara çeşitli film türleri (drama, komedi, biyografi, vb.) ile tanışma fırsatı vererek, farklı perspektiflerden kendilerini keşfetmelerine ve günlük yaşamın sadece hastalıkla değil, aynı zamanda kademeli iyileşme süreçleri ile ilişkilendirilen yönlerini düşünmelerine yardımcı olmak olarak ifade edilmiştir. Hastalar, süreç sonunda psikolojik sağlıklarında belirgin iyileşmeler

gözlemlemişlerdir. Sonuçlar, sinemanın, onkolojik hastalarda destek sağlamanın yanı sıra diğer hastalarda öz tanıma ve duygusal iletişim kurma süreçlerini kolaylaştırmada etkili bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir (Chieffo vd., 2022). Alkol bağımlıları üzerine yapılmış bir araştırma, sinematerapi aracılığı ile elde edilen alkol algısındaki değişimin öz-yetkinliği etkilediğini; bunun da alkolü bırakmaya etki ettiğini ortaya koymuştur (Pur, 2009). Psikiyatri hemşirelerinin bakım uygulamalarındaki farkındalığını arttırmayı amaçlamış bir çalışmada, seçilen ve öğrencilere izletilen filmin öğrencilerin bakım ile ilgili farkındalıklarını arttırdığını ve bunun eğitim hayatlarındaki motivasyonlarını olumlu yönde etkilediği saptanmıştır (Terzioğlu vd., 2017). Başka bir araştırma, çeşitli psikolojik rahatsızlıklara sahip bireylere filmler aracılığı ile sinematerapi uygulamıştır. Bu uygulama sonunda katılımcıların aleksitimi düzeyi anlamlı bir azalma ve orta düzeyde etki büyüklüğü oluşturmuştur. Sinematerapinin mükemmeliyetçilik ile ilişkisinin incelendiği başka bir çalışmada, mükemmeliyetçilik puanlarının filmi izledikten sonra anlamlı bir şekilde azaldığı ortaya konmuştur (Türküler Aka & Gençöz, 2010). Yaşlı yetişkinlerin yaşam kalitesini belirlemeye dair bir çalışmada, sinematerapiye dayalı grup hatırlamanın, yaşlı yetişkinlerin genel yaşam, sağlık, sosyal ilişki, bağımsızlık ve psikolojik ve duygusal esenlik ile ilgili yaşam kalitesi yönlerinde artışını olumlu yönde etkileyen, huzurevinde alternatif bir müdahale olduğu sonucuna varmıştır (Batubara vd., 2021). İlişki sorunu yaşayan, ilişkilerinden memnuniyetsiz olan bireylerle yapılan bir çalışmada, sinematerapinin ilişki problemlerinde terapötik müdahale açısından destekleyici olduğunu saptanmıştır. Ayrıca salt izleyici olmak değil, tartışma ortamı yaratma ve yeni fikirler oluşturmanın da ilişkilere olumlu katkısı olduğu çalışmada vurgulanmaktadır (Aslan, 2020). Birçok danışan ile çalışmış sinema terapisi alanında uzman Wolz (2004) ise belirli filmleri izlemenin psikenin büyüme ve gelişimine, kişinin dönüşümüne dair bir destekçi olduğunu savunmaktadır. Araştırmalar günümüzde hala çeşitli alanlarda devam ederken, sinematerapinin bir parçası olarak filmlerin çeşitli yaş grupları, psikolojik rahatsızlıklar, cinsiyet, yaş gibi her çeşit faktöre dair etkileri incelenmektedir. Araştırmaların çeşitliliğinin artması, sinematerapinin ampirik bulgularının saptanmasına ve filmlerin iyileşme sürecinin bir parçası olarak kullanımına dair kritik bir önem taşımaktadır.

## Toplum Sağlığı ve Refahı İçin Bir Araç Olarak Medya: Güney Kore Örneği

Sinemanın iyileştirici etkisi yalnızca bireysel ve grup terapisi ile sınırlı değildir. Ancak kitlelere etkisine dair yeterli etki araştırmaları henüz yapılmamıştır. Ancak, kapsama

alanı gereği medya daha geniş kitlelerin refahı ve sorunlarına bir çözüm önerisi getirmek için de kullanılabilir. Güney Kore bu konuda özellikle mini dizilerinin temaları ile ön plana çıkmaktadır. Güney Kore dizilerinin iyileştirici etkisine dair, izleyicilerin görüşlerinden oluşan oldukça fazla web sitesi yazısı, yorumlar ve çeşitli öneriler içeren listeler bulunmaktadır.<sup>5</sup> Aynı şekilde Geert Hofstede'nin kültürel boyutlarına göre Türkiye ve Güney Kore, bazı önemli benzerlikler sergilemektedir. Hofstede'nin kültürel boyutları, bir toplumun kültürel değerlerini ve davranışlarını anlamak için kullanılan bir çerçevedir. Bu boyutlar, güç mesafesi, bireycilik/kolektivizm, belirsizlikten kaçınma, erkeklik/dışılık, uzun vadeli/yönelim ve haz odaklılık olarak sınıflandırılabilir. Türkiye ve Güney Kore, kültürel özellikleri açısından birçok benzerlik sergiler. Her iki ülke de yüksek güç mesafesi puanlarına sahiptir, bu da otoriteye saygı ve hiyerarşinin belirgin olduğu toplumlara işaret eder. İş yerlerinde ve aile yapılarında otorite ve statüye verilen önem oldukça fazladır. Kolektivist yapıya sahip olan her iki toplumda da bireycilik yerine toplulukçu bir yaklaşım benimsenir ve kolektiflik ön plandadır. Bu durum, sosyal ilişkiler ve grup dayanışmasının önemini vurgular ve bireylerin ailelerine ve yakın çevrelerine olan bağlılıklarını gösterir. Belirsizlikten kaçınma eğilimi hem Türkiye hem de Güney Kore'de belirgindir. Bu, risklere karşı düşük tolerans ve kuralların, düzenlemelerin önemine verilen vurguyu ifade eder. Toplumlar, belirsiz durumları kontrol altında tutma eğilimindedirler. Erkeklik boyutunda yüksek puan alan her iki ülke de başarı, rekabet ve maddi başarıya büyük önem verir. Toplumsal cinsiyet rollerine yapılan vurgu da belirgindir. İki ülkede de toplumsal beklentiler ve görev bilinci bireysel hazdan daha fazla önem taşır (Hofstede, 1980). Güney Kore ve Türkiye'nin kültürel benzerlikleri, kitleleri yönlendirme politikası olarak Güney Kore'nin benimsediği yöntemin çözümlenmelerinin Türkiye'deki medya ekosistemine de faydalı olmasında rol oynayabilmektedir.

Güney Kore, çalkantılı tarihine ve çeşitli politikalarına rağmen, geçmişten günümüze kendi kültürünü temsil eden, oldukça ünlü "Hallyu Dalgası" ile adından sıkça söz ettirmektedir. (Ateşalp & Sejfula, 2022) Özellikle, televizyon dizilerini ve sinema filmlerini kapsayan medya yasalarının hükümet tarafından yoğun şekilde desteklenmesi, Güney Kore'nin şu an bulunduğu konuma gelmesine katkı sağlamıştır. 1990'larda Kültür Bakanlığının kurulmasıyla başlayan süreç, 1999 yılında büyük maddi desteklerle önemli bir sıçrama yaşamış, 2004 ve sonrasında ise bu maddi imkânlar neredeyse iki katına çıkmıştır (Binark, 2019). Güney Kore dizilerinin dünyaya yayılmasında, devlet teşviki ile beraber Kore'nin zengin ve önde gelenlerinin de destek olduğu bir medya sektöründen

5 Tan, 2021; Abbyinhallyuland, 2023; Ta Park vd., 2019; Dutta, 2023.

söz edilebilmektedir. Öyle ki, Vietnam'daki Güney Kore dizilerinin ücretsiz şekilde dağıtımının yapılması, hatta dublaj haklarının ücretsiz sağlanması dahi LG ailesi tarafından karşılanmaktadır (Shim, 2006, s. 30). Güney Kore'de dizi ve sinema sektörüne verilen büyük destek, yalnızca ekonomik teşviklerle sınırlı kalmayıp, hükümetin toplumsal politikalarıyla da derin bir bağ içerisindedir. Bu sektör, sanatsal değerlerinin yanı sıra toplumsal ilişkilerin dinamiklerini yansıtarak, hükümetin halka yönelik politikalarının bir yansıması olarak şekillenmektedir. "Hipodermik İğne," "Sihirli Mermi," "Uyarıcı Tepki" ya da "Propaganda Modeli" olarak adlandırılan iletişim kuramına göre, göndericinin ilettiği mesaj, alıcı konumundaki bireylerin davranışını etkileyebilmektedir (Yaylagül, 2006, s. 39-42). Bu yaklaşımın sadece propaganda aracı olarak değil, aynı zamanda kitlelerin psikolojisini olumlu yönde etkilemek amacıyla da kullanılabilmesi mümkündür. Güney Kore'nin bu sihirli mermi modelini olumlu bir etki yaratma amacıyla kullanabilme potansiyeli, bir örnek olarak incelenebilir. Ancak bu etki, henüz yeterli ampirik çalışmalar ile saptanmamış ve kanıtlanmamıştır. Bu nedenle yalnızca potansiyel olarak değerlendirilmektedir. Toplumsal problemlerin ekranda karşılık bulmasına örnek olarak birkaç tema ve dizi ele alınabilir. Güney Kore'de artan otorite kaynaklı iş zorbalıkları ve okul zorbalıkları, intiharları tetiklemiş ve bu durum ise hükümet için bir tehdit haline gelmiştir (Seo vd., 2012). Mağdurların kendilerini iyileştirdiği, intikam alarak katarsis yaşadıkları ve hayatın kıymetini anlayarak intihardan vazgeçtikleri gibi çeşitli konuları ele alan diziler, bu sorunlara bir tepki olarak çıkmış ve toplum tarafından ilgi görmüştür. (New York Times, 2023) 2022 yapımı *The Glory* isimli mini dizi, gerçek hayatta yaşanmış bir okul zorbalığını ele alması ve izleyicilere güçlü bir katarsis yaşatması yönüyle tüm dünyada büyük beğeni toplamıştır (Bell, 2023). Dizideki mağdur, intikam planı ile tüm zorbaları alt eder ve izleyiciye güçlü bir katarsis yaşatır. Güncel yapımlardan biri olan *Tomorrow* (2022) ise intihar etmek isteyenlere doğaüstü bir yardım timi kurarak hayatın önemini ve kıymetini vurgulamak isteyen bir grup insanın hikâyesini anlatmaktadır. Bu dizilerden bazılarında karakterlerin psikolojik sorunlara dair detaylı bilgiler bir alt açıklama ile belirtilmektedir. Bu sayede, toplumun psikolojik sorunlara karşı bir bilinç kazanması da olası hale gelebilir. Örnek olarak, *Daily Dose of Sunshine* (Netflix, 2023) dizisi her bölümünde farklı bir psikolojik sorunu ele alarak, onun üstesinden gelmenin farklı yollarını sunmuştur. Dizide, şizofreni, anksiyete bozukluğu, depresif bozukluk, bipolar bozukluk ve panik bozukluğu gibi çeşitli sorunlarla mücadele eden hastaların klinikteki süreçleri detaylı bir şekilde yansıtılır. Aynı zamanda, her soruna dair bir uzman açıklaması ile iyileşme süreçleri desteklenir. Dizide uzman olan hemşirenin depresyon tanısı almasıyla gelişen süreci, sağlık çalışanlarının psikolojik süreçlerine dair de halka "bir uzman olsanız bile psikolojik rahatsızlık geçirme ihtimaliniz yüksek" mesajı verir.

Bu şekilde, psikolojik rahatsızlıklara dair bilgiye sahip olursa dahi, bunun yakalanmama garantisi vermeyeceği açıklanır ve toplumun her kesimi tedaviye teşvik edilir. Genellikle Güney Kore’de bu tür dizilerde karakterlerin yolculuğu, kimi zaman yalnız ve kendi gibi benzer sıkıntılara sahip bir birey ile yolunun kesişmesi, kimi zaman ise bir mental sağlık uzmanı ile kurduğu bağ ile şekillenmektedir. Bu bağ sonucu, karakterin kendini fark etmesine ve bu farkındalık yolu ile sorunun üstesinden gelmesine destek olacak şekilde çeşitli temalar ele alınmaktadır. Bu tür K-dramalar, zamanla çeşitlenmiş ve çevrimiçi topluluklarda psikolojik türünün yanı sıra “healing-iyileştirici” olarak yeni bir kategoriye de yer almaktadır. Ünlü dijital platform Netflix’te de “İyi Hissettiren” isimli bir alt kategori son üç yıldır yoğun şekilde kullanılmaktadır. (Crosby, 2024). Bu kategori içerik olarak iyileştirici temasıyla benzerlik göstermektedir. İyileştirici K-drama kavramı literatürde henüz yeri olan bir kavram olmasa da çevrimiçi toplulukların belirlediği, benzer temalara sahip bir tür olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, IMDB’de “İyileştiren Dramalar” isimli liste yapan Skavation isimli kullanıcı bu tür dizileri; “duygusal iyileşme, kişisel büyüme ve insanın zorluklar karşısındaki dayanıklılığını keşfetme odaklı hikayeler üzerine yoğunlaşan bir türdür. Bu diziler ve filmler genellikle derin zorluklarla, travmalarla veya içsel çatışmalarla mücadele eden karakterlerin yaşamlarına dalarlar. Temel amaç, seyircide empati uyandırmak, teselli sunmak ve bir tür katarsis hissi sağlamaktır.” olarak tanımlanmaktadır (IMDb, 2024). Aynı şekilde izleyiciler tarafından “iyileştirici K-dramalar” isimli listeler çevrimiçi olarak düzenlenmektedir.<sup>6</sup> Bu listelerde bazı dizilerin ortak bir şekilde bulunuyor olması, bu dizilerin tema ortaklıklarının belirlenmesi bakımından önemlidir. Bu kategorideki diziler psikolojik rahatsızlıktan ziyade sağlıklı ilişkiler, rutin sorunların üstesinden sağlıklı şekilde gelmek, öz şefkat ve kişisel gelişim gibi temaları konu edinmektedir. Ancak bu dizilerin temelinde hükümet politikaları da bir yere sahiptir, çünkü “iyileştirici dramalar” olarak anılan bu dizilerde örüntü olarak temalar, güncel halk problemleri ile benzerlik göstermektedir. Kadın erkek eşitsizliği, boşanma, şehirleşme gibi son yıllarda yükselişe geçen Güney Kore’nin güncel sorunları, bu dizilerde olumlu bir imaj ile ele alınmaktadır. Kore Ekonomi Enstitüsü’nün 2023 yılındaki verilerine göre Kore’de ciddi bir şehirleşme ve düşük doğum oranı krizi yaşanmaktadır (Jones, 2023). Bunun sebebi olarak, uzun çalışma saatleri, Kore’nin stresli kültürel yapısı, kadın erkek eşitsizliği gösterilmektedir. Aynı şekilde sağlık politikalarının da geliştirilmesi

6 Bu dizi listelerinin bir kısmı “mydramalist” isimli platformda izleyiciler tarafından hazırlanmış listelerle sunulmaktadır. Örnek listeler. MyDramaList. (2022). healing dramas to watch. MyDramaList. <https://it.mydramalist.com/list/4a6Rbnq1>  
MyDramaList. (2023). healing kdramas. MyDramaList. <https://mydramalist.com/list/1NkjMOjL>  
MyDramaList. (2020). cozy, heartwarming and healing dramas. MyDramaList. <https://mydramalist.com/list/b1zaJJx4>  
MyDramaList. (2024).healing dramas. MyDramaList. <https://mydramalist.com/list/4a6bNw01>

önerilmektedir (Lancet Global Health, 2023). Tüm bu sorunlara paralel olarak, bu listelerde ismi sıkça tekrarlanan dizilerden bazıları şu şekildedir. *Run On* (JTBC, 2021) kadın erkek ilişkilerine eleştirel bir bakış getirmiş, toplumsal cinsiyet eleştirisini sakın bir atmosfer içerisinde gerçekleştirerek iyileştirici kategorisinde yer almıştır.<sup>7</sup> *You Are My Spring* (TvN, 2021) ise geçmişte travmatik ilişkiler yaşamış bir kadını, psikiyatrist bir erkek ile bağ kurdurarak sağlıklı ilişki örneği sunmayı hedeflemiştir. İlişki dinamikleri psikolojik açıdan yapılan çeşitli tanımlamalar ile de desteklenir. *Dr. Romantic* (SBS, 2016) tıp alanının zorluklarına karşı insanlık bilinci ve etik değerleri yüksek bir doktor olmanın önemini vurgular. *Romance is a Bonus Book* (TvN 2019) eğitimsiz bir annenin toplumdaki yerini ve iş hayatında sıfırdan var olma sürecini, hayatındaki sorunlarının üstesinden gelmesini anlatmaktadır. *Welcome to Waikiki* (JTBC, 2018) işsizlik ile boğuşan gençlerin hayatta kalma mücadelesini pozitif bir açı ile ele alırken, *Hello My Twenties!* (JTBC, 2016) aynı yurttan kalan üniversite okuyan gençlerin hayatta kalma mücadelesini pozitif ve destekçi bir bakış açısıyla ele almaktadır. Son zamanlarda çıkan, *Summer Strike* (ENA, Genie TV, Seezn, 2022) ise iş hayatından, rutinlerden ve metropolün gürültüsünden bunalan YeoReum'un taşraya taşınıp kendisini keşfetme sürecini ele almaktadır. Dizi, taşranın şehir bunalıcılığından uzak, pozitif imajı üzerinde sıklıkla durması açısından, taşraya göçü teşvik niteliği taşıyabilme potansiyeli gösterir. *Rain or Shine* (JBTC, 2017) dizisi ise, depremde göçük altında kalmış ve sonrasında travma sonrası stres bozukluğu ile boğuşan iki karakterin iyileşme sürecini romantik bir tema ile alır. Dizi, bu tür bir felaketin sonrasında, mağdurların hayatını devam ettirirken yaşadığı zorlukların üstesinden gelme sürecini ele alır. Büyük bir trajedinin üstesinden gelmeye dair yöntem önerileri sunar. Bu yönüyle, Türkiye'de gerçekleşen deprem felaketine karşı da toplumsal bir bilinç kazanma yolunda iyi bir örnek teşkil edebilir. Dizilerin çoğunda karakterlerin psikolojik sorunlara dair detaylı bilimsel açıklamalar bir altyazı ile belirtilmektedir. Bu sayede, toplumun psikolojik sorunlara karşı bir bilinç kazanması da olası hale getirilmektedir. Bu kullanım, Türkiye'de de yeni denemeler ile gündeme gelmektedir. Örneğin, BluTV'de yer alan *İlk ve Son* (Cem Karıcı, 2021) dizisinde tema olarak karakterlerin ilişki dinamikleri ele alınırken, karakterlerin ruh halinin ve içgörüsünün daha iyi yansıtılması için diziye yeni bir "terapist modu" dublaj eklentisi getirilmiştir. Bu eklenti, dizideki karakterlerin psikolojik durumlarına dair çeşitli betimlemeler sunar. Bu sayede izleyici, oyuncuların duygularını anlarken kendi duygularını da anlamlandırabilme noktasında profesyonel bir görüş elde eder. Bu çalışmaların etki gücüne dair yeterli çalışma olmasa da kitle iletişim araçlarının Sinematerapi konseptini ve uygulama

7 Google'ın arama motoru özelliklerinden "iyileşme" kategorisi Kore dizileri ile birlikte seçildiğinde de bu diziler çıkmaktadır. Google bir özellik olarak bu kategoriyi kendi arama motoruna eklemiştir.



alanlarını genişleterek, daha geniş bir izleyici kitlesine fayda sağlama potansiyelini incelemek açısından iyi bir harita sunmaktadır. Bu tür güncel problemlerin ekranda pozitif çözüm önerileri ile canlandırıldığı stratejiler, bireylerin ruh sağlığı sorunlarıyla başa çıkmalarına yardımcı olmanın yanı sıra, toplum genelinde farkındalık yaratmayı da başarabilir. Bireye yalnız olmadığını gösterebilir, toplumun sahip olduğu ruh sağlığı tabularını yıkmayı ve tedavi almayı kabul etme sürecini kolaylaştırabilir. Güney Kore'nin bu yenilikçi yaklaşımı, dizi ve filmlerin kapsama alanını bireyden topluma genişletebilme potansiyeli taşımaktadır. Bu girişimler, başarılı olduğu takdirde toplumun çeşitli kesimlerinden insanların ruh sağlığı hizmetlerine erişimini kolaylaştırabilir.

## Sonuç

Sinemanın terapötik müdahalelerin bir parçası olarak kullanımı günümüzde giderek artmaktadır (Wolz, 2004, s. 2). Bunun en belirgin sebebinin ise gelişen teknoloji ve imkânlarla beraber bir danışana film izletmenin kitap okumaktan daha kolay olması, odaklanmanın daha kolay olması ve filmdeki hikâyeyi deneyimleyerek iyileşmenin daha kısa sürmesi gibi faktörler olduğu söylenebilir (Sharp, Smith, & Cole, 2002; Tekin & Bilgin, 2011). Filmler, terapi sürecinde kitap okumaya kıyasla daha erişilebilir ve kullanımı daha kolay olan bir araç olarak da ele alınabilirler. Bu nedenle, yüksek dil becerilerine ihtiyaç duymadan da kullanılabilirler, bu özelliğiyle filmler kitlelere ulaşmada kolaylaştırıcı bir avantaja sahip olabilmektedir. Wedding ve Boyd'un ifadesiyle, sinemanın diğer sanat formlarından daha etkili bir şekilde bilincimizi etkileyebileceği vurgulanmaktadır (Wedding & Boyd, 2008). Bilişsel Film Teorisi bağlamında, sinemanın farklı deneyimleme şekillerine sahip olması, zihinsel süreçlere etki etme potansiyelini artırmaktadır. Sinema, öğrenme teorisi bağlamında "modelleme öğretisi" açısından önemli bir araç olarak kabul edilmektedir. Sinema diğer sanatlara göre üç boyutlu bir gerçeklik deneyimidir. Hem hareketli resim hem müzik gibi çeşitli duyuşsal faktörlerle birleşerek güçlenir ve izleyici için yeni bir gerçeklik inşa eder (Münsterberg, 1916, s. 171-172). Dr. Wolz'un perspektifine göre, filmler sadece estetik bir deneyim sunmaz, aynı zamanda hayatın zorluklarına dair derinlemesine düşünmeye ve bireylerin hayatlarına rehberlik etme potansiyeline sahiptir (Wolz, 2004, s. 2). Filmler, bireylerin kendi yaşadıkları sorunlara özdeşleşmelerini sağlayarak, duygusal ifade yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olabilirler (Stam, 2000). Bu özdeşleşme süreci, danışanların bastırılmış duygularını güvenli bir ortamda ifade etmelerini sağlayarak, katarsis yaşamalarına olanak tanıyabilmektedir. Film izlemek, gizli kalmış duyguları ortaya çıkararak, genellikle bastırılmış olan duygusal kapıları açabilir. Bu süreçte, izleyiciler film karakterleriyle

duygusal bir bağ kurabilir ve bastırılmış duyguların açığa çıkmasıyla bir katarsis yaşayabilirler. Terapide bu güçlü deneyimi kullanmak, bireyin bilinç dışına itilmiş duyguları yüzeye çıkarmasına ve iyileşme sürecini hızlandırmasına yardımcı olabilir. Türkiye’de ve çeşitli ülkelerde yayınlanan çeşitli araştırmalar, ampirik bulgular ile bu görüşü destekler niteliktedir. Türkiye’de terapi süreçlerinde Sinematerapiyi kullandığını belirten Psikiyatrist Dr. Mehmet Fuat Ulus, terapi süreçlerinde filmleri “yardımcı bir eğitmen” olarak tanımlamış ve filmlerin duyguları ifade ederken danışanlar üzerindeki kolaylaştırıcı etkisinin üzerinde durmuştur. (Ulus, 2022) Filmlerin gücünden faydalanmak isteyen çeşitli kurumlar, hastanelere ve koğuşlara film izleme etkinlikleri düzenleyerek, farkındalık oluşturmaya ve hastaların daha iyi hissetmesini sağlamayı hedeflemektedir. İzleyiciler, kendi yaşamlarındaki benzer durumlarla veya özdeşleşebilecekleri karakterlerle karşılaştıklarında, kişisel kusurlarını ekranda görüp kabul etme fırsatı bulurlar. Bu süreç, bireyin kişisel gelişimine katkıda bulunur. Son aşamada, bireyler film karakterlerini gözlemleyerek kendileriyle benzerlikleri fark ederler ve bu, yalnızlık hissini azaltabilir (Sharp, Smith, & Cole, 2002, s. 270). Sinematerapisi alanındaki çalışmaları ile öne çıkan psikoterapist Birgit Wolz’un bu süreçler için çeşitli egzersiz ve soru önerileri mevcuttur. Bu önerilerle beraber çeşitli filmleri katarsis ve farkındalık süreçleri için kategorize etmiş, filmlerin reçete edilirken özenle seçilmesi ve bireyin yaşadığı sorunlara paralel olarak kategorize edilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Wolz, 2004, s. 184-210). Medya alanında psikolojik temalara bir örnek olarak Güney Kore iyi bir inceleme alanıdır. Bireyin ruh sağlığına yönelik farkındalıklar içerecek temalarla öne çıkan çeşitli dizi örnekleri mevcuttur. Bu dizilerden bazıları izleyiciler arasında “iyi hissettiren” ve “iyileştiren” gibi kategorilerle anılmaktadır. Google arama motorunda da “ne izlemeli?” bölümünde “iyileşme” kategorisi ile bu tür diziler bulunabilmektedir. Ancak bu dizilerin ne tür özellikler taşıdığı henüz tam anlamıyla kategorize edilmemiştir. Yalnızca internet ortamında popüler olmuş bir izleyici tabiriyle sınırlı kalmıştır. Türkiye’de de bir örnek olarak BluTV’de yer alan alan *İlk ve Son* (Cem Karıcı, 2021) dizisinde de olduğu gibi “terapist eklentisi” gelmesi, bu gibi medyada görünür olan uzman dokunuşları ile, izleyicinin bir farkındalık elde etme ihtimalini ciddi ölçüde arttırabilir. Sonuç olarak, sinemanın terapi sürecinde etkili bir araç olarak kullanılabilmesi için daha fazla uygulama ve araştırmaya ihtiyaç olduğu, ancak mevcut bulguların sinemanın terapi sürecine sağladığını destekler nitelikte olduğu açıktır. Filmlerin doğru kullanımlar ve doğru temalarla, ruh sağlığına olumlu etkisine dair çeşitli ampirik bulgular mevcuttur. Ayrıca, kitle iletişim araçlarının toplumun ruh sağlığına uygun olarak yönlendirilmesi konusunda Güney Kore, Türkiye ile kültürel benzerlikler taşımaktadır. Güney Kore’nin medya alanındaki yenilikçi çalışmaları incelenmeli ve kitle iletişim araçlarının, toplumun çeşitli

kesimlerinden insanların ruh sağlığı hizmetlerine erişimini nasıl kolaylaştırabileceği ele alınmalıdır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Abedin, A., & Molaie, A. (2010). The effectiveness of Group Movie Therapy (GMT) on parental stress reduction in mothers of children with mild mental retardation in Tehran. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 5, 988-993. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2010.07.223>
- Abbyinhallyuland. (2023). 30 healing Korean dramas to ease your woes and appreciate simple joys. *Kdramadiary*. <https://kdramadiary.com/feature/healing-korean-dramas/>
- Aslan, A. (2020). Duygu odaklı terapi: Duyguların dili ve sinematerapi. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 3(5), 1-1.
- Ateşalp, S., & Sejfula, M. (2022). Kdramalar ve Türkiye'de Kdrama izleyicileri üzerine bir inceleme. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Araştırmaları Dergisi*, 5, 16-32.
- Bandura, A. (1961). Transmission of aggression through imitation of aggressive models. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 63(3), 575-582.
- Bandura, A. (1963). Vicarious reinforcement and imitative learning. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 67(6), 601-607.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Prentice-Hall.
- Baştuğ, G., Özel-Kızıl E. T., Kırıcı S., Tuncal T., Beğli, S., Dinç, K., Gürsay, M., & Turan, E. (2018). Alzheimer hastalığında bakım verenlere yönelik psikoeğitimde kullanılabilir sinema filmlerinin değerlendirilmesi. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi (YSAD)*, 11(2), 24-29.
- Batubara, S., Sari, N. Y., Sari, F. S., Eagle, M., Windyastuti, E., Hapsari, E., Widyastutik, D., & Santoso, J. (2021). Cinematherapy-based group reminiscence on older adults' quality of life. *Journal of International Dental & Medical Research*, 14(4), 1709-1714.
- Bayram, F., & Özkamalı, E. (2020). Sinema terapi: Aile danışmanlığı alanında sinema terapi çalışmalarının incelenmesi. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(28), 1319-1341. <https://doi.org/10.26466/opus.687535>
- Bell, B. (2023, 21 Mart). Netflix top 10: Korean drama 'The Glory' becomes streamer's seventh most popular Non-English series. *Variety*. <https://variety.com/2023/tv/news/korean-drama-the-glory-becomes-streamers->

seventh-most-popular-non-english-series-of-all-time-1235560611/

- Binark, M. (2019). Güney Kore hükümetlerinin kültür politikaları ve sinema endüstri destekleri. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 147-172.
- Blatter, J. (2015). Screening the psychological laboratory: Hugo Münsterberg, psychotechnics, and the cinema, 1892-1916. *Science in Context*, 28(1), 53-76. <https://doi.org/10.1017/S0269889714000325>
- Cherif, S. (2019). *Sinemada psikoterapi tedavisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=M6Es-sbyc6H6KemVT8X2sw&no=5btdKZCGo03UVEdTUFDUQ>
- Chieffo, D. P. R., Lafuente, L., Mastrilli, L., De Paola, R., Vannuccini, S., Morra, M., Salvi, F., Boškosi, I., Salutari, V., Ferrandina, G., & Scambia, G. (2022). Medi-Cinema: A pilot study on cinematherapy and cancer as a new psychological approach on 30 gynecological oncological patients. *Cancers*, 14(13), 3067. <https://doi.org/10.3390/cancers14133067>
- Crosby, S. (2024, February 7). From streaming to healing: How Netflix's global expansion strategy can inspire the medical industry. *The Crosby Insight*. <https://crosbyinsight.com/2024/02/07/netflixs-global-expansion-strategy-and-its-inspiration-for-healthcare/>
- Dermer, Sh. B., Hutchings, J. B. (2000). Utilizing movies in family therapy: Applications for individuals, couples and families, „The American Journal of Family Therapy”, 2/28, pp. 163–1x80.
- Dutta, D. (2023). The healing power of K-Dramas. *Rolling Stone India*. <https://rollingstoneindia.com/the-healing-power-of-k-dramas/>
- Ev Okulu Derneği. (2022, 26 Kasım). Fuat Ulus 2. Kısım. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=juBtEl7uZeg>
- Eppler, C., & Hutchings, J. (2020). The use of cinematherapy to illustrate systemic resilience. *Journal of Clinical Psychology*, 76(8), 1463-1471. <https://doi.org/10.1002/jclp.22998>
- Gençöz, F. (2006). Sinema filmlerinde intihar: Araştırma, eğitim ve sinematerapi. *Kriz Dergisi*, 16(2), 1-10. [https://doi.org/10.1501/Kriz\\_0000000272](https://doi.org/10.1501/Kriz_0000000272)
- Göker, N. (2018). Sinema seyirci ilişkisini etki çerçevesinde düşünmek bir izleyici araştırmasının sonuçları. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 270-292. <https://doi.org/10.31123/akil.383670>
- Goodsmith L. (2007). Beyond where it started: a look at the “Healing Images” experience. *Torture*, 17(3), 222-232.
- Hofstede, G. (1980). *Culture's consequences: International differences in work-related values*. Sage Publications.
- IMDb. (2024). Healing Drama [Film ve Dizi Listesi]. IMDb. Erişim tarihi: 10 Haziran 2024, <https://m.imdb.com/list/ls526041473/>
- Jones, R. S. (2023, June 22). Korean policies to reverse the decline in the fertility rate part 1: Balancing work and family. Korea Economic Institute (KEI). <https://keia.org/the-peninsula/korean-policies-to-reverse-the-decline-in-the-fertility-rate-part-1-balancing-work-and-family/>
- Keddy, K. H., & Rachmawati, T. (2023). Herd immunity or health equity? – extending HPV vaccination. *The Lancet Regional Health - Western Pacific*, 36, July 2023, 100793. <https://doi.org/10.1016/j.lanwpc.2023.100793>
- Kim, H. (2014). Effects of a cinema therapy-based group reminiscence program on depression and ego integrity

- of nursing home elders. *Journal of Korean Academy of Psychiatric and Mental Health Nursing*, 23(4), 233.
- Lancet Regional Health - Western Pacific. (2023). South Korea's population shift: Challenges and opportunities, 36, 100865. <https://doi.org/10.1016/j.lanwpc.2023.100865>
- Lanza, M. L. (1996). Bibliotherapy and beyond. *Perspectives in Psychiatric Care*, 32(1), 12-14. <https://doi.org/10.1111/j.1744-6163.1996.tb00493.x>
- Maté, G. (2012). *Vücutunuz hayır diyorsa: Duygusal stresin bedelleri* (D. Orhun, Çev.). İletişim Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: A psychological study*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- New York Times. (2023, 7 Mayıs). South Korea's Film Industry Is Thriving, and 'The Glory' Is Its Latest Success Story. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2023/05/07/arts/television/the-glory-netflix-south-korea.html>
- Newton, A. K. (1995). Silver screens and silver linings: using theatre to explore feelings and issues. *Gifted Child Today*, 18(2) 14-43.
- Niemiec, R. M., & Wedding, D. (2008). Positive psychology at the movies: Using films to build virtues and character strengths. Hogrefe and Huber Publishers.
- Oatley, K. (2013). *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*. Wiley-Blackwell.
- Özsoy, A. Ö. (2017). Sinema, yeni seyir deneyimleri ve çocuk izleyici. *TRT Akademi*, 2(4), 356-374.
- Pur, İ. G. (2009). *Alkol bağımlıları için sinematerapi* (Tez No. 250618) [Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Rastati, R. (2023). Cinematherapy through K-Drama during the early period of Covid-19 pandemic in Indonesia. *Jurnal Vokasi Indonesia*, 10(1), 57-66.
- Rawska, M. (2017). A dangerous method? The use of film in the therapeutic process. *Panoptikum*, 18, 135-156. <https://doi.org/10.26881/pan.2017.18.09>
- Seo, Y. N., Leather, P., & Coyne, I. (2012). South Korean culture and history: The implications for workplace bullying. *Aggression and Violent Behavior*, 17(5), 419-422. <https://doi.org/10.1016/j.avb.2012.05.003>
- Sert, S. (2021). *Sinemanın Teorisi*. Yordam Kitap.
- Sharp, C., Smith, J. V., & Cole, A. (2002). Cinematherapy: Metaphorically promoting therapeutic change. *Counselling Psychology Quarterly*, 15(3), 269-276. <https://doi.org/10.1080/09515070210140221>
- Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media Culture & Society*, 28, 25-44. <https://doi.org/10.1177/0163443706059278>
- Sobchack, V. (1991). The address of the eye: A phenomenology of film experience. *Film Quarterly*, 45(4), 2-16.
- Smieszek, M. (2019). Cinematherapy as a part of the education and therapy of people with intellectual disabilities, mental disorders and as a tool for personal development. *International Research Journal for Quality in Education*, 6(1), 30-34.
- Smith, J. A. (2018). The impact of emotional stress on physical health. *Journal of Health Psychology*, 23(4), 456-470.

- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Oxford: Blackwell.
- Subagja, E. (2022). Analysis of the psychological impact on the high intensity of watching Korean dramas on responsibilities as a student. *Jurnal Bimbingan Konseling Islam*, 4(2), 187-200.
- Ta Park, V. M., Olaisen, R. H., Vuong, Q., Rosas, L. G., & Cho, M. K. (2019). Using Korean Dramas as a Precision Mental Health Education Tool for Asian Americans: A Pilot Study. *International journal of environmental research and public health*, 16(12), 2151. <https://doi.org/10.3390/ijerph16122151>
- Tan, C. (2021). 6 best healing korean dramas that will lift your spirits. *Tatler*. <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/entertainment/best-healing-korean-dramas-that-will-lift-your-spirits>
- Tekin, K., & Bilgin, H. (2011). Psikotik hastalarda sinematerapi yönteminin aleksitimi düzeyi üzerine etkisi. I. Uluslararası V. Ulusal Psikiyatri Hemşireliği Kongresi (s. 120-121).
- Terzioğlu, C., Eskiurt, R., & Özkan, B. (2017). Psikiyatri hemşireliği eğitiminde sinema filmi izletilmesi yöntemi ile öğrencilerin bakım uygulamalarındaki farkındalıklarının araştırılması. *Sağlık Bilimleri ve Meslekleri Dergisi*, 4(3), 149-161. <https://doi.org/10.17681/hsp.304904>
- Türkgeldi, S. K. (2019). Sinematerapi kavramı bağlamında Jean-Luc Dardenne Kardeşler sineması. *SineFilozofi*, Özel Sayı, 623-648. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.518400>
- Türküler Aka, B., & Gençöz, F. (2010). Sinematerapinin mükemmeliyetçilik ve mükemmeliyetçilikle ilgili şemalar üzerindeki etkisi. *Türk Psikoloji Dergisi*, 25(65), 69-77.
- Wolz, B. (2004). *E-motion picture magic: A movie lover's guide to healing and transformation*. Glenbridge Publishing Ltd.
- Yanardağ, U. (2020). Sanat ve sosyal çalışma arasındaki ilişkiye sinema ile bakmak. III. International Health Science and Life Congress, June 4-6, 2020, Burdur, Türkiye. [https://www.researchgate.net/publication/342393318\\_SANAT\\_VE\\_SOSYAL\\_CALISMA\\_ARASINDAKI\\_ILISKIYE\\_SINEMA\\_ILE\\_BAKMAK](https://www.researchgate.net/publication/342393318_SANAT_VE_SOSYAL_CALISMA_ARASINDAKI_ILISKIYE_SINEMA_ILE_BAKMAK)
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle iletişim kuramları: Egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. Dipnot Yayınları.
- Yurteri, B. N. (2023). Güney Kore'de artan ekran zorbalığının televizyon dizilerine yansması: "The King of Pigs (Domuzlar Kralı)" dizisi üzerinden bir inceleme. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları*, 2(7), 44-60.

# Tracing Women's Existence through Documentaries: *En Camino - México, Machismo and Clouds*

## Belgeseller Yoluyla Kadınların Varlığını İzlemek: *En Camino - México, Machismo and Clouds*

Berçeste Gülçin ÖZDEMİR<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.G.Ö. 0000-0002-3742-2739

### Corresponding author/Sorumlu yazar:

Berçeste Gülçin ÖZDEMİR,  
İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
E-mail/E-posta: gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr

Submitted/Başvuru: 20.03.2024

Accepted/Kabul tarihi: 05.04.2024

**Citation/Atf:** Özdemir, B. G. (2024). Tracing women's existence through documentaries: *En Camino - México, machismo and clouds*. *Filmvisio*, 3, 185-194.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0008>

### Abstract

For the 5th International Women Directors Film Festival, an interview was conducted with the directors of *En Camino - México, Machismo and Clouds* (2021), aiming to contribute to feminist film theory and practice. *En Camino - México, Machismo and Clouds*, a medium-length documentary by Isabella Cortese, Federico Fenucci, and Guiditta Vettese, addresses the issues of sexual harassment, kidnapping, physical and psychological violence, and the challenges faced by women and children in Mexico's public sphere. These issues are depicted through the testimonies of Mexican witnesses, highlighting the legal and ethical injustices that hinder women from fully experiencing life. The documentary seeks to reveal the struggles faced by Mexican women by presenting their voices and stories. The film concludes with images of resilient women smiling, symbolizing their strong existence and offering hope, particularly to female viewers, as evidence that women will not relinquish their fight against male violence. The documentary's significance to feminist film theory lies in its explicit portrayal of masculine domination over womanhood and the persistence of patriarchal viewpoints in contemporary society. By revisiting issues and concepts discussed by feminist film theorists, the documentary emphasizes the representation of womanhood in films. From this perspective, *En Camino - México, Machismo and Clouds* contributes to feminist film practice through its feminist approach in depicting women and reflecting on their ontological existence. The documentary notes that 801 women were killed in 2020, a 13% increase from 2018, underscoring the urgent need for women to unite and support each other amid rising violence. The women featured in the documentary represent the global challenges faced by women, with the hope that such representations will eventually become obsolete.

**Keywords:** Feminist film theory, feminist film practice, documentary film

### Öz

5. Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali için, *En Camino - México, Machismo and Clouds* (2021) belgeselinin yönetmenleriyle bir röportaj gerçekleştirilmiştir. Bu röportajın, feminist film teorisi ve pratiğine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. *En Camino - México, Machismo and Clouds*, Isabella Cortese, Federico Fenucci ve Guiditta Vettese'nin yönetmenliğini üstlendikleri orta metrajlı bir belgeseldir. Film, Meksika'da kadınlar ve çocukların kamu alanında karşılaştıkları cinsel taciz,

kaçırılma, fiziksel ve psikolojik şiddet gibi konuları ele almaktadır. Bu sorunlar, Meksikalı tanıkların ifadeleriyle sunulmakta olup, kadınların hayatı tam anlamıyla deneyimlemelerini engelleyen yasal ve etik adaletsizlikleri vurgulamaktadır. Belgesel, Meksikalı kadınların yaşadığı zorlukları, onların sesleri ve hikâyeleri aracılığıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır. Film, güçlü varlıklarını simgeleyen ve özellikle kadın izleyicilere, kadınların erkek şiddetine karşı mücadeleden vazgeçmeyeceklerinin bir kanıtı olarak umut veren gülümseyen kadınların görüntüleriyle sona ermektedir. Belgeselin feminist film teorisi açısından önemi, kadınlık üzerindeki erkek egemenliğini açık bir şekilde tasvir etmesi ve günümüz dünyasında ataerkil bakış açısının devam ettiğini göstermesidir. Feminist film teorisyenleri tarafından tartışılan konuları ve kavramları yeniden ele

alan belgesel, kadınlığın temsiline vurgu yapmaktadır. Bu bakış açısıyla, *En Camino - México, Machismo and Clouds*, kadınları tasvir ederken feminist yaklaşımı ve kadınların ontolojik varlığını yansıtmaya feminist film pratiğine katkı sağlamaktadır. Belgesel, 2020 yılında 801 kadının öldürüldüğünü ve bunun 2018'e göre %13'lük bir artış olduğunu belirtmektedir. Artan şiddet karşısında kadınların bir araya gelip birbirlerini desteklemelerinin acil bir gereklilik olduğunu vurgulamaktadır. Belgeselde yer alan kadınlar, dünya genelinde kadınların karşılaştığı zorlukları temsil etmekte olup, bu tür temsillerin zamanla ortadan kalkacağı umudunu taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminist film teorisi, feminist film pratiği, belgesel film



### **Berçeste Gülçin Özdemir: How long have you been directing documentaries?**

**Isabella Cortese, Federico Fenucci, and Maria Giuditta Vettese:** *En Camino - México, Machismo and Clouds* is our first experience in directing documentaries. Each of us had previous experiences in both commercial and humanitarian projects, but this work was completely different for us, as we decided to work as a group both producing and directing this film together.



**Figure 1:** Isabella Cortese, Federico Fenucci, and Maria Giuditta Vettese

### **B.G.Ö.: How did you start this project?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We wanted to shoot a documentary, and we decided to do it together. We knew that for our common beliefs, it would have been a humanitarian project, but we did not have a story yet. We had conducted some research on the condition of women in Mexico, and we were very curious to investigate this theme closer. We discovered that fortunately, we knew one person working in Mexico in some humanitarian projects, so we got in contact with him and he gave us some important advice that made us choose to go there and start working.

**B.G.Ö.:** You are of Italian origin. However, in this project, you are approaching the difficulties faced by Mexican women. Is there any specific reason for this? Why did you choose Mexican women?

**I.C., F.F., & M.G.V.:** Unfortunately, Mexico is a country renowned for the problematic conditions of women. And that's a reason. In Italy, as in all the world, the problems the women face are very similar, but sometimes being very close to a certain problem makes it difficult to see it clearly. That's why we thought we would have understood better the problem from far away, going to study it in a foreign country, and especially one renowned for being one of the worst concerning the condition of women.

**B.G.Ö.: How did you design your project? Can you explain the process in brief?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We actually didn't know how we would have done it when we started. We have tried to think about our previous experiences to choose the cinematic language that we wanted to use and the right equipment for this work. In the end, because we were producing the documentary on our own, we went for the lightest equipment possible and we chose to discover our method of research and the language we wanted to use as we went along. We decided for sure not to anything "pretty". We did not think that the theme needed that. On the contrary, we wanted our documentary to be as bold as possible, choosing also in postproduction to cut 1 hour of the documentary in order to make it essential, saying only the most important things, and leaving only the true voices and stories of the women we interviewed.

**B.G.Ö.: How did you contact the women who spoke in your documentary?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** When we arrived in Mexico, we had only one contact with an association that works for the rights of prostitutes and helps them with health issues, the Brigada Callejera in Mexico City. However, since the theme of our documentary is a very sensitive issue in all of Mexico, we easily found a network of feminists, organisations, and politically active women who wanted to speak with us. So, we started to interview the Brigada in Mexico City, and they gave us the contact of the activist Lidia in Oaxaca. We reached her and interviewed her. She gave us some more advice and contacts, and we continued like this since we found it was a really good "improvised" method of research that brought us very close to these women.

**B.G.Ö.: How did you persuade these women to speak for the documentary?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** If some of them were probably scared of the reaction that their words could cause in some criminal community (Cartel), we did not need to persuade

them since in the end they all wanted to speak publicly about the problems they were facing and since they all wanted this struggle to be as strong and global as it can be.

**B.G.Ö.: Did you contact any government institution in Mexico to receive information about the cases?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** Government institutions in Mexico generally do not study these issues. If he does, the data are generally wrong, either because the government wants to avoid these issues or because their analysis is superficial and unprofessional. All the government data we studied were rejected by other non-governmental institutions, both local and international, that study these issues in the field, also thanks to some departments of their universities and colleges.

**B.G.Ö.: When you were shooting the documentary, did you encounter any violent reactions?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** No, thanks to God, we didn't encounter any violent reactions. However, we found ourselves in trouble when interviewing some men. Some of them had strong reactions to our questions, not wanting to answer or even denying that there was in fact any issue.

**B.G.Ö.: How do these women endure the difficulties in their lives? What can you say about these women and their problems? The reason I am asking this question is that we are observing their lives very closely.**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** Almost all of the women we interviewed dedicate their daily lives to activism. This implies a sacrifice—of time, energy, security—but on the other hand, we feel we can say that it is through the effort of being the spokesperson for a fundamental struggle that these people encounter a great strength, satisfaction, and pride that makes them happy, despite everything.

The emotions we most often perceived from the interviewees is anger, frustration. Violence against women is so extreme in Mexico that anger grows exponentially, and observing it was, in some cases, a very powerful experience. But anger is also a search for courage to act, and in that sense, it is probably necessary for these women to continue to fight.

**B.G.Ö.: Are you still in touch with these Mexican women?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** Yes, although only by email. Because of the pandemic, even if we had intended to return to Mexico, it would have been complicated. For the moment, therefore, we occasionally contact each other via email to exchange news about their activities and about the film's festival distribution and the awards it has received.

Once the festival cycle is over, we plan a series of screenings of the film and debates in various Mexican socio-cultural centres. This will perhaps be a good opportunity to review them.

**B.G.Ö.: When you compare Italy and Mexico, what can you say about the situation of women in these countries? What are their rights in each country? Do they feel safe in their daily lives?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We believe that the difference between Mexico and Italy with respect to violence against women is a quantitative rather than a qualitative issue. Women's problems are common to both countries, because their roots are common and are called patriarchy. For this reason, even though we are Italian, we decided to make a documentary on the Mexican situation, where the exponential rates of violence against women make its dynamics and gravity more evident, finding correspondences in Italy.

With respect to women's rights, the biggest difference between Italy and Mexico concerns the right to abortion. To date, abortion is free only in the Mexican states of Oaxaca and Mexico City, as well as in the rest of the Central and South American continent, only in Cuba, Uruguay, Guyana, and Argentina. In September 2021, the Mexican Constitutional Court decriminalised voluntary abortion, which in the rest of the Mexican states was limited to a possibility reserved for victims of reported rape and only in the first 12 weeks of gestation, in cases of foetal malformation or serious risk of life for the woman. Having achieved a judicial victory, it is now up to Congress to approve the laws that give it full coverage and break down the state barriers that still exist.

In Italy, voluntary abortion has been legal since 1978, but the socio-cultural obstacles to the full disposition of one's own body by women are still many: suffice it to observe

that the percentage updated to 2018 of doctors who are conscientious objectors (i.e., who refuse to practise voluntary interruptions of pregnancy for religious or cultural reasons) in the country is 69%.

**B.G.Ö.: After this project, have you thought about any solutions for these women? What can you talk about Mexican women's rights and their existence? What do you think the government could do to solve their problems and improve their lives?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** It is difficult to propose solutions for a country where we do not live. Ours was a survey, a collection of testimonies and information that can be as useful in Mexico as it is in Europe and the rest of the world to get a picture of violence and the socio-cultural position of women in Mexico. Certainly, all of the activists we interviewed, as well as all of the women we spoke with on the street, denounced the almost complete absenteeism of the Mexican government in the issues that affect them. The first step to achieving an improvement in the status of women in Mexico should certainly be the full accountability of the state with laws that promote women's protection and gender equality in education and work, awareness raising of state employees and law enforcement, incentives and increased controls that these laws are respected throughout the country as well as that all women have access to primary education, rather than the widespread and stagnant 'normality' that this does not happen.

**B.G.Ö.: What advice can you give to new female directors about shooting their projects?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** As in any area of life and work, our advice for new female directors is not to be afraid to occupy all the spaces that can be occupied. The environment of the cinema—as indeed the majority of professional spaces in the world—still sees women in the second line, forced to make much more effort to emerge and to be recognised for merit and skills. Fortunately, things are changing, thanks to the many female directors who strive to make this environment more inclusive and horizontal, or to the professionals who give life to festivals dedicated to feminist issues and produce projects based on the transversal questioning of patriarchy. Do not be afraid to expose yourself, to launch into projects that interest you and that you feel urgent, even if you are alone, because the truth is that you are not. There is an active, free, constantly

moving community that is ready to accept your work and spread it. Through that community and the breach created by it, it will be possible to challenge the solid masculine rules that dominate every field of our life all over the world.

Although it is clear to us that in some geographical areas female directors are forced to face even more dangers in order to be able to talk about sensitive and urgent issues, we invite you to never consider yourself a minority, a sub-category of the cinema industry. Let's gain the space we are due, and fill it with uncomfortable questions, irreverent projects, and a plurality of voices capable of shaking the dominant system.

**B.G.Ö.: Do you have any other projects related to women and their existence?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We are all involved in issues that affect politics and society in general, with several other projects not specifically about cinema. We participate every year in global demonstrations promoted by the "Ni Una Menos" group which is fighting to end violence against women around the world. An interesting project linked to feminist themes, of which Isabella is part, is a caravan of international cooperation in the Gaza Strip, where she is responsible for creating workshops and spaces for discussion with the women of Gaza, in particular also bringing them closer to sport and skateboarding, practises that are still not very accessible to girls in that area of the world. In Gaza, we shot some frames of female faces that appeared in the final minutes of *En Camino*.

**B.G.Ö.: What is the definition of feminist cinema? What are some examples of films and directors that you consider to be feminist cinema and why do you think they are feminist cinema?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We believe that feminist cinema is the kind of cinema that engages with its role in denouncing the injustices of the society in which we live and that affect women in particular. Feminist cinema fights for a better world, free of inequalities, violence (physical, psychological, economic), and femicides, using his method and artistic possibilities to address these issues. Not all cinemas produced by women is feminist cinema, just as it seems fair to say that a man can also produce feminist cinema. Feminist cinema can be, for example, even feminist pornography, which questions and undermines one of the most male-shaped and directed media categories in the world.

Precisely because of this plurality that feminist cinema represents, we do not feel able to quote one director above others; we only feel like pointing out that our European point of view often tends to exclude and marginalize very interesting and capable female directors only because they come from geographic areas, and very little is taken into consideration in the western film community.

**B.G.Ö.: What is gender equality and how can we equalize the patriarchal codes in a social order?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** Gender equality occurs when people of all genders have equal rights, responsibilities, and opportunities. Gender equality is a human right, and everyone would benefit from it, even heterocisgender males.

Unfortunately, we are still a long way from achieving gender equality. As long as there are inequalities between genders with respect to freedom of movement, economic independence, access to education, security and safety, and much more, we cannot be satisfied.

We must continue to fight actively, both on a practical and material level (with direct actions, demonstrations and street uprisings, introduction into institutional legislative channels) and on a cultural level of imagination and education. We must teach men not to consider themselves superior to other genders, we must free men themselves from the performative role of supremacy to which patriarchy weans them since they were children, and we must guarantee the women of today and tomorrow safe and free spaces for self-determination. We must fight the machismo that surrounds us within our families, our work spaces, and our group of friends, without being afraid of hurting some sensibilities. We must fight the internalised patriarchy within ourselves, men and women, in the millennia of social and cultural hegemonic dominance. We must question ourselves, starting from our inner awareness, to redesign a new, colonial and depolarised future society. As men, we have the duty to expose ourselves in defence of all marginalised subjectivities and to question our privilege by exchanging and listening to them.

**B.G.Ö.: Could you write a manifesto for all women in the world in terms of their security and existence?**

**I.C., F.F., & M.G.V.:** We firmly believe -and the documentary *En Camino* helped us to understand this assumption even better- that it is not possible to determine a feminist manifesto valid for all women throughout the world. If we are certainly convinced that there are universal problems that concern all women, such as the need to stop violence and femicide once and for all, we are nevertheless also certain that there are ethnic, cultural, geographical, and religious differences that do not make possible a total flattening of practises, tools, and solutions when we approach feminist issues. There is no magic formula for all women, and we believe it is right not to want to find it. Instead, we are aware that every woman, with her own particular uniqueness, must feel free to self-determine in a single and specific way that she deems appropriate for her.

As white and western activists, we cannot feel authorised in any way to define solutions to the problems that plague oppressed women in other parts of the world. However, we can use our privilege to create a listening network, a solid and safe community for all women who want to cross it. This network can become the necessary empowerment to act plurally on their individual problems locally, from the perspective of intersectional, internationalist and decolonised transfeminism.



# The West African Struggle for History: Izu Ojukwu's Attempt to Portray Hausa Queen Amina

## *Batı Afrika'nın Tarih Mücadelesi: Izu Ojukwu'nun Hausa Kraliçesi Amina'yı Betimleme Çabası*

Ojukwu, I. (Director). (2021). *Amina* [Film]. BlackScreen Entertainment, Netflix, Videosonic Studios.

Marc Kay SCHWABE<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Undergraduate Student, UnInstitute for African Studies and Egyptology, University of Cologne, Cologne, Germany

ORCID: M.K.S. 0009-0002-4266-6292

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**  
Marc Kay SCHWABE,  
Institute for African Studies and Egyptology,  
University of Cologne, Cologne, Germany  
**E-mail/E-posta:** mschwab5@smail.uni-koeln.de

**Submitted/Başvuru:** 05.04.2024

**Accepted/Kabul tarihi:** 30.05.2024

**Citation/Atf:** Schwabe, M. K. (2024).  
The West African struggle for history: Izu  
Ojukwu's attempt to portray Hausa Queen  
Amina. *Filmvisio*, 3, 195-198.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0009>

The movie *Amina* (dir. Izu Ojukwu, 2021) is a recent example of the impressive productivity of Nigeria's film industry. This review aims to analyse this addition to the colourful mosaic of African cinema by delving into various aspects of the film, including its narrative coherence, historical accuracy, portrayal of characters and culture, and visual aesthetics. This analysis evaluates the film's success or failure in delivering an authentic representation of African history while also addressing the controversies and criticisms surrounding it.

Few other regions of the earth have to endure a discussion about their past as long and enduring as Africa, and the continent's history continues to be a matter of contention to this day. The question of whether Ancient Egypt should be considered a part of Africa's history or not has led generations of scholars to produce a multitude of treatises, with Hegel's infamous statement as discussed by Kimmerle (1993, p. 303) that Africa had no history and that Egypt would thus have to be alien to such an unchanging part of the earth on one end and the

hypothesis that the ancient Egyptians were Sub-Saharan Africans made by Diop (1981, p. 27) on the other. The dispute over the race of the actress Cleopatra in a recent Netflix adaptation of the life of Egypt's last queen proves that this age-old discussion is still important.

Given this background, it is unsurprising that any movie touching on African history will face criticism, and *Amina* is no exception. Ojukwu, an influential Nollywood director often called the "Nigerian Spielberg", attempts to portray the legendary Queen Amina of Zazzau. The screenplay was researched by Okey Ogunjiofor, whose masterpiece *Living in Bondage* (dir. Chris Obi Rapu, 1992) is often considered the starting point of Nollywood, the Nigerian film industry.



**Figure 1:** Still from *Amina* (2021)

The film, set in ancient Nigeria, follows the life of Queen Amina, a renowned warrior queen. Her legacy is so important that even Muhammadu Bello, the second Sultan of Sokoto and successor to Usman dan Fodio, wrote about her achievements (Hogben & Kirk-Greene, 1966, p. 217). However, the plot needs coherence and arguably should provide a gripping narrative. The storytelling is disjointed, with weak transitions between key events, making it difficult for the audience to engage with the character or the historical context or even understand what is happening and why.

While the film attempts to capture the historical essence of ancient Nigeria, its depiction of Amina and her time is inaccurate, as discussed further below. Ojukwu defended his work by claiming that he could not execute the movie correctly because of the alleged absence of written history in Nigeria. While it is common for even the higher-budget movies to diverge from historical facts, insinuating that the Hausa people have only little recorded history is inaccurate.

Historians researching West Africa must work with oral narratives. One famous example is the “Epic of Sundiata”, a piece of oral literature that contained the constitution of the Mali Empire, the so-called Kurukan Fuga, dating back to 1235. Since 2009, UNESCO has considered it an Intangible Cultural Heritage of Humanity. Ojukwu made use of these sources. However, it seems that, to his eyes, they were insufficient. Furera Bagel (2021), a lecturer at Bauchi State University, points out several historical flaws in the movie that could have been avoided had the available material been thoroughly used. For example, Amina had in fact not been the first Queen of Zazzau: Her mother, Bakwa Turunku, preceded her in that matter. Danjuma, who is supposed to be an Igala prince, holds a Hausa name completely foreign to the Igala language, which is not related to Hausa at all. This is especially interesting because Ojukwu speaks Hausa and thus should have noticed this problem.

The most striking aspect of the movie, opening it to criticism, is the depiction of the Hausa people. The Hausa language is only occasionally spoken, with almost all dialog being in English. Furthermore, the film features a substantial amount of (female) nudity, which is generally considered taboo in Hausa culture. No Kannywood film (a Hausa movie produced in Kano) would ever portray women as this movie does. With the current legislation in Northern Nigeria, it is doubtful whether such a depiction would be legal. Nonetheless, the fact that Amina, to this day, is held in high esteem among Hausa people is proof that depicting a strong woman is not against Hausa culture.

However, showing her only barely clad and touching men with no restraint is not native to Hausa culture but rather a southern imagination of Zaria’s past. It should be debated whether such depictions fundamentally differ from European efforts to portray Africa and its people during colonial times. Other examples can be readily found in the 2018 Netflix movie *Up North* (dir. Tope Oshin, 2018), which also portrays Northerners very contemptuously.

The visuals in the movie in the movie are highly developed and prove the sophistication with which modern Nigerian movies are being produced. The set design and costumes demonstrated outstanding effort and love for detail, showcasing the movie's great potential. However, its visual appeal does not compensate for its historical inaccuracies. Only 14 years separate *Amina* from another film directed by Ojukwu: *Laviva*. The problems surrounding the production of this movie, including the temporary lack of food for the actors, are documented in Jamie Meltzer's *Welcome to Nollywood*. It is astonishing how fast the industry has developed. Today, many Nollywood films are available internationally on Netflix and Amazon Prime.

*Amina*, as a historical drama, disappoints. The film's shortcomings in plot development, historical accuracy, and character portrayal hinder its ability to engage and captivate the audience. While the subject holds immense potential, the film fails to do justice to Queen Amina's legacy. Given the social media reactions and several critical reviews that followed its release, *Amina* leaves many viewers longing for a more compelling and authentic representation of this fascinating period in African history.

## References

- Diop, C. (1981). Origin of the ancient Egyptians. In M. Gamal (Ed.), *General history of Africa volume II: Ancient civilizations of Africa* (pp. 15-32). Heinemann/UNESCO.
- Bagel, F. (2021, November 7). *Amina* the movie, a review by Dr. Furera Bagel. *Dateline Nigeria*. <https://dateline.ng/amina-the-movie-a-review-by-dr-furera-bagel/>
- Kimmerle, H. (1993). Hegel und Afrika: Das glas zerspringt. *Hegel-Studien*, 28, 303-325. <https://www.jstor.org/stable/26598236>
- Meltzer, J. (Director). (2007). *Welcome to Nollywood* [Film]. Outpost Studios.
- Ojukwu, I. (Director). (2021). *Amina* [Film]. BlackScreen Entertainment, Netflix, Videosonic Studios.
- Ojukwu, I. (Director). (2007). *Laviva* [Film]. Blackfox Pictures.
- Oshin, T. (Director). (2018). *Up North* [Film]. Anakle Films, InkBlot Productions.
- Rapu, C. (Director). (1992). *Living in Bondage* [Film].

# Interpretation of Multiple Personality Perception in Women through the Cinematic Universe

## *Sinematik Evren Aracılığıyla Kadınlarda Çoklu Kişilik Algısının Yorumu*

Daldry, S. (Director). (2002). *The Hours* [Film]. Miramax Films, Scott Rudin Productions.

Tuba Meltem PEKOL<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Yüksek Lisans Mezunu, İstanbul Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, İstanbul, Türkiye

ORCID: T.M.P. 0000-0003-1449-5959

### Corresponding author/Sorumlu yazar:

Tuba Meltem PEKOL,  
İstanbul Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, İstanbul, Türkiye  
E-mail/E-posta: tmelpokol@gmail.com

Submitted/Başvuru: 01.05.2024

Accepted/Kabul tarihi: 14.06.2024

Citation/Atf: Pekol, T. M. (2023). Interpretation of multiple personality perception in women through the cinematic universe. *Filmvisio*, 3, 199-210. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0010>

## Introduction

Movies can change perceptions and open doors for understanding different meanings through scenes. There must be a reason for adaptations, and Hutcheon believes that such an environment lays the groundwork for fundamental ideas. Writing down an idea is an act of forming it; thus, "the book moves on to discuss who adapts, why they do so, and how audience receive adaptations" (as cited in Kinney, 2006, p. 2). The screen is a reality experience where audience bring a different visuality to the written text.

*The Hours* (2002, Stephen Daldry) is a film adapted from Michael Cunningham's novel of the same name (1998), focusing on three different women in search of something during a period that continues with certain principles. Stephen Daldry's narrative choice marks the transition from the outer to the inner lives of women who can be identified with society. Social mentality coerced women

into unbearable ideologies that confine them to lowered roles, referencing the single-mindedness of patriarchy. Daldry's three different women characters highlight the oppressive realities individuals face. Each shot communicates something different to the viewer, serving as a communication technique.

I aim to uncover hidden details and symbols in the film, encouraging viewers to create their own meanings. In doing so, the audience becomes involved in the pain, unhappiness, and suffering of the individuals in a fictional world, anticipating what awaits them through images that interact with disjointed movie characters. Clearly, it is the director's attempt to temporarily obscure the meaning by conveying the film through three selves and to stage an authority that directs the reader to reshape the given perspective while questioning their reality.

## Unraveling Identity: The Impact of Society on Women's Self-Perception

Society is responsible for women's identity crises, a long-standing theme in many movies. Societal pressure leads to women's gradual alienation from themselves as they try to become rooted but struggle or fail. They are condemned to construct society's imagination, defined by roles such as housewives and 'other.' Female characters experience emotional turmoil by attaching too much to traditional commitments. The relentless traditional femininity estranges women from their true selves, trapping them in a life seeking escape. Luce Irigaray, in "Speculum of the Other Woman," finds binary associations problematic for women's agency. She invites audiences to reconsider how women are depicted through a limited set of images, symbols, and figurations based on male supremacy (Irigaray, 1974-1985, p. 71). Women pursuing relationships without male desire face mistreatment, as depicted in Stephen Daldry's *The Hours*.

Over time, the meaning of happiness, whether becoming a proper woman or a masculine man, has traditionally been passed down to people. Many women are forced into unequal relationships that abuse their realities, and society only approves of heterosexual relationships. Adrienne Rich suggests that "to be a female human being trying to fulfill traditional female functions in a traditional way is in direct conflict with the subversive function of the imagination" (Rich, 1972, p. 23). Rich's statement emphasizes the innate conflict between cultural standards of femininity and the freedom of the individual woman to express herself creatively. Women who rigorously conform

to traditional gender roles may find that their creative impulses—which frequently aim to question and disrupt accepted norms—are at odds with one another. Daldry explores the enduring relevance of Rich’s assertion, illustrating how the tension between societal conformity and individual creativity continues to shape women’s lives across different historical contexts. In the end, *The Hours* emphasizes how crucial it is to embrace one’s own distinct individuality and defy social standards in order to reach one’s full creative potential and achieve personal fulfillment.

The depiction of women through artistic mediums always converges on the idea of passivity. Femininity, along with passivity, is an inheritance derived from culture and becomes integral to a woman’s identity. Mary Ann Doane, in “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” (1982), clearly addresses this issue: “above and beyond a simple adoption of the masculine position in relation to the cinematic sign, the female spectator is given two options: the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one’s own object of desire, in assuming the image in the most radical way” (Doane, 1982, p. 87). The same story about women has emerged from different contexts, destined to share the identical fate. Reminiscent of Stephen Daldry’s film version of *The Hours*, this phenomenon shows how female experiences are universally shared across time and space. The word “woman” is more than what society dictates. Deleuze’s concept of becoming-woman signifies a profound reinvention of identity through gender fluidity, and how it changes already male-invented personalities. Opposite necessities “this becoming-woman should not be seen as a molar becoming a woman or as an end in itself. Every becoming is a process and an attempt to think differently, to see or feel something new in experience by entering into a zone of proximity with somebody or something else” (Pisters, 2003, p. 106). Every ending ignites the start of something new, as if one has to kill what resides inside to reconstruct a new version of it. Frankly, attributed meanings have deeply entrenched the reality of women.

There is a preconceived notion of womanhood in this world which expects female gender to conform. According to Pisters,

The becoming of a woman in a Beauvoirian sense means the construction of a woman according to social, patriarchal standards. In this respect, de Beauvoir represents the constructionist pole in feminism, which states that all differences between men and women are socially imposed, even though they are basically

equal and neutral at birth. The opposite position in feminism is to argue that one is born as a woman, which often, although not necessarily, leads to essentialist views (Pisters, 2003, pp. 112-113).

Through the resurrection process, women who are left to allude to this situation depict a journey of rebirth from Virginia Woolf to a mere housewife, and eventually to Clarissa, a woman who has established her place in society with her own sexual identity in *The Hours*.

Virginia Woolf's metaphorical demise symbolizes not only the death of the woman herself but also the passing of an entire generation burdened by societal norms attributed to her. Another female character appears in an ongoing part, more confident about what she feels but never has the courage to prove it. The last character, Clarissa, emerges before the audience as a character who achieves self-realization through self-validation, challenging and ultimately shattering societal norms. Elizabeth Grosz, in *Volatile Bodies* (1994), explains the choice of three different female characters: "One personality may require glasses to correct faults in the optical apparatus while another personality has perfect vision; one personality is left-handed, the other right; one personality has certain allergies or disorders missing in the other. These are not simply transformations at the level of our ideas or representations of the body" (Grosz, 1994, p. 190). Female characters with different traits demonstrate how manipulation of their personalities comes from male abuse that causes a disaster for their identities. These characters in literature represent a range of reactions to gendered power relations, just as no two people have the same experiences or reactions to the world around them.

## The Role of Visual Medium in Interpreting Women's Position

The film initially starts with the suicide of a woman named Virginia in a river at the corner of her house. The message conveyed to the audience through the eye-level shot is that she is the main character and is involved in the upcoming events. In truth, the audience becomes involved from the moment the story begins to be told, but before the story starts, there is a background. Through flashbacks, the course of the events is shaped by what has been experienced from the beginning to the end. Each processing in the movie affects part of the framework that creates the movie's overall narrative form.



Although the film implies the separation of different selves, Daldry's *The Hours* intertwines the storylines within the own stories of three central female characters, gathering everything into one self. Like a transitional part, doors that open and close would signal a shift in time if they were considered to be interdimensional shifts. In that sense, the one finds herself in a different rupture that focuses on the change of time in certain images; in other words, the viewer witnesses the events from each character's time zone and point of view. The camera shifts its focus to female figures, capturing them at eye level. Suddenly, one of them changes into a different female when facing a mirror. A new narrator chosen to be presented continues in the upcoming scenes.

It appears to the audience that two people gazing into mirrors from different locations are truly staring at each other beyond the glass, as though they were real-life counterparts or self-completed images. Simultaneously, the final character, a woman, blends into the background like a common thread among other vanishing female characters. Once again, the eye-level camera turns its direction to a book lying on the floor. The last character picks up one specific book whose name is more legible than the rest. This is *Mrs. Dalloway*, the novel by Woolf. To make it clear, all characters can therefore be complete versions of Virginia Woolf's shadow selves very near the beginning. "They derive their life from the soul of Virginia Woolf, whose own act of writing is represented as a descent into her 'second self'" (Hughes, 2004, p. 5). Thus, although the viewer does not know the characters exactly, they have taken a journey into the inner world of the characters through those flashbacks and thoughts wisely placed in the film.



**Figure 1:** Still from *The Hours* (2002) (Timestamp: 1:47:17)

As far as the audience knows from the protagonist of Michael Cunningham's novel *The Hours* (1998), Clarissa appears as an intradiegetic narrator and has a small conversation with a florist at the flower shop. The actress looks at the camera with a shoulder-level shot, indicating that she is looking at the audience, trying to convey something about her inner thoughts, illusions, worries, and facts.



**Figure 2:** Still from *The Hours* (2002) (Timestamp: 1:39:17)

This scene may specifically build a connection between the viewer and the character. The use of the camera angle here emphasizes that the character is far from reality. She has secrets and walls hiding from the audience, and even from herself.

After the audience learns about her past relationship—once lovers with her husband, now friends who still love each other—this gives her pain, knowing he is currently with someone else and is going to die because of him. This explains why she is in the flower shop; she wants to cover up the ugliness and reality by isolating herself among the flowers (*The Hours* 07:20 – 1:47:17). The statement could suggest that the outward appearance or behavior of individuals, represented metaphorically as 'flowers,' often serves as a facade or cover-up for deeper, more complex realities that remain hidden beneath the surface.



**Figure 3:** Still from *The Hours* (2002)

Unlike the book, one can understand that Clarissa is together with a woman named Sally instead of a man, but she still has a heart set on Richard. The camera suddenly changes and gets closer to the person who is about to write the main character. The extreme shot focuses on a scribbled place on paper with the name Clarissa, making one feel her presence in the room as if she is alive. According to the book, Clarissa is frequently referred to as Mrs. Dalloway and even Mrs. Richard Dalloway. She is defined as someone's wife, not as an individual like Clarissa. Society does not see Clarissa as she is but as a wife. She is reduced to being someone's wife and does not have a place as Clarissa in society. For this reason, she is struggling, and this is the natural story. The approach here, referring to the previous scene, points out that Clarissa's life is no longer confined to boundaries in her new version, as is the case with Virginia. Clarissa sort of achieved Woolf's goals, but she paid the price for it. The audience can consider the camera zooms that show every necessary detail, including the flowers, mirrors, relationships, and writing, which are connected with the inner world of Virginia Woolf herself, allowing the viewer to complete the whole picture step by step. This allows the viewer to establish connections across all scenes, creating a cohesive experience.

The viewer takes the responsibility of interpreting the images, meaning that the reader and the artwork are connected and cannot be thought of separately from one

another. The artwork would have no meaning if there was no interpretation. The goal here is to isolate the real self and show what a person thinks about it through cinema. As Cavarero states, "the story can only be narrated from the posthumous perspective of someone who does not participate in the events..." (Cavarero, 2000, p. 34). The obvious design, in relation to form-dependent integrity, connects to the unifying meaning by one who lives it within the doubts. This could also be called a request. Virginia does not exist; there are delusions over her personalities, yet they are presented as if they were a shame for a proper human being. As people focus more on mistakes than who the person really is, pain is not considered for individuals. She tries to reconstruct her history because it does not make sense for her to feel at home anymore. She resents her life and wishes to be someone unfamiliar to herself. This means that the world in her lifetime is not good, and she has to do something to escape from it. Entering each scene from her point of view reveals specific details about what life has prepared for her. That is why the reality of time collapses over clocks, and the audience finds themselves watching who Virginia wants to be.

In Laura's scene, when a woman named Kitty shows up in her neighborhood, they share a kiss during a conversation. This is supposed to give someone relief and is a way of saying "I understand your deep desires and this is normal." This scene also points out the normalization of same-sex relationships that women can also have relationships other than men.



**Figure 4:** Still from *The Hours* (2002) (Timestamp: 1:13:22)

The detail that makes the reader think this is the case is the woman's red nail polish, clearly visible on the screen. Red is always associated with the color of passion and lust (*The Hours* 41:17 – 1:13:22). Kissing can be considered an expression or outburst of hidden desires, and the act of kissing is a kind of redemption from social boundaries for the characters. Once you do it, the feeling of ease and acceptance of your true self brings happiness in return. The characters, use this instinct as a guide to understand what is the actual meaning of life. Choosing to live behind a facade of being a proper housewife, however reluctantly, distances Laura from protective social consequences. What makes life meaningless is man himself and one compels others to adapt this life as the absolute agony.

The previous scene before the kiss is a precursor to this, gathering the two women in one scene. In the middle of them, there is an engaging detail: Laura has been reading *Mrs. Dalloway*. The fact that the camera focuses on the book in the middle of the characters implies that all the characters have been secretly desiring something in common. Reading is a reason for Laura to hold on to her life built with lies. "Her reading of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* is her exit towards a more secure path by penetrating Clarissa Dalloway's underworld" (Cianconi, 2009, p. 34). She puts herself in Clarissa's shoes, thinking she shares the same fate. This is the one's unique self trapped in a world where someone else has already walked the same path.

An invisible mask symbolizes the taught solitude in the characters' selves, drawing the audience's attention to other details, just like they are busy with party life. The audience and the characters are jolted by the reflection of this sentence in mind: "It never has been about parties, parties are just like escape tickets or a break, this is life itself." The use of this aims to keep the film and the audience together but is not intended to give the same message to everyone. If that were the case, then everything would be a copy of someone else's idea, and movies would not always serve the build up a new consciousness. Mekas explains it as follows: "Fake external dramatic clashes would have led us away from the true drama; big pronounced ideas would have hidden our true uncertainty; even the metaphors would have become lies" (Mekas, 2016, pp. 69-70). Creating a temporary gap in both respects towards the film and the book destroys the observer's notion of meaning about time. Through self-reflexive elements, the film displays a shot of its own clapperboard, emphasizing the date and what it takes from the characters. Perhaps one is supposed to think that dealing with something instead of facing the real matters means desperately trying to break the rituals of life. One cannot do anything but be aware of one's unchanging destiny and try to destroy it with some changes in life. One of the best scenes related to this part includes Laura's lines: "We're baking the cake to show him that we love him" (*The Hours* 32:45 – 1:21:52). Her son's reaction to the situation is ironic and translates what Laura truly feels from the bottom of her heart. Love cannot be a forged or materialistic image; that is why whether the child and her mother make a cake or not, if there is love, one will feel it no matter what. This is the burden of being unable to express one's authentic self. Laura's life represents a mirror for Virginia's past, and they complete each other. During the stream, the shift changes into how women are compelled to live in a struggle with their identity issues across different time periods while trying to in search of being well.

Characters' lives branch out through Woolf's soul, making it possible to say that "this faculty, the soul of Virginia Woolf, made of the same substance as the animating mysteries of the world, sustains Laura Brown, however precariously, in one of the darkest periods of her life" (Hughes, 2004, p. 354). The fact that the narrator Virginia Woolf situates herself in the present, moving to the present from the past like time travel, introduces skepticism into the narration. Even though there seem to be three different endings, they all succumb to the expectations of the Victorian Era; Laura and Clarissa fulfill themselves accordance with Victorian values, while Virginia ends her life by throwing herself into the river. However, this is the beginning, not the end, for Virginia, because nature has the ability to regenerate itself. More, she believes that there will be people who defend her ideas in any other form, which brings her a sense of peace as she



drowns.

The use of blue and brown in the kitchen scene can imply sadness, but if it stands for sadness, she should have been happy after she threw it away, as she got rid of what made her upset. She keeps trying to find what has been missing in her life. The audience learns that the blue part of the cake can symbolize hope at the same time. As soon as she realizes she can no longer endure the captive lifestyle and feels that her hopes for the future are gone, the audience gets the impression that she tries to embrace femininity with flowery clothes. The cake acts as a bandage covering a bleeding wound (*The Hours* 43:01 – 1:11:30). The whole film questions the possibility of freedom. The identity created by the system cause trouble for individuals thus to create a new one can be seen as an attempt to resist against society.

## Conclusion

The film ends with a message that underscores how people always expect more time even if they know nothing changes. The idea of time takes the lead within the narrative. Everyone expects something more from life, maybe time or daylight, as Richard mentioned when his time had come. Each character is immensely fond of trying to fill the gap left by lifelong misery. *The Hours* grapples with Virginia Woolf's own creation of ghosts that become subjects throughout the movie. According to Hughes, "the idea that the reader's response is fundamental to the infinite process in which art participates" (Hughes, 2004, p. 360). Therefore, serving existing traditions as a new custom revealed by the artist is to experience new impressions, expanding perception in both ways to reach the meaning beyond the artist and the work. The details, including the act of reading, form, audience, and the like, are all parts of the art as a whole. A work is not self-sufficient unless it has an interpreter; that's what the details are used for in the movie, serving a single meaning.

---

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

---

## References/Kaynakça

- Brown, B. (2011). *Cinematography: Theory and practice image making for cinematographers and directors*. Routledge.
- Cavarero, A. (2000). *Relating narratives: Storytelling and selfhood*. Routledge.
- Cianconi, V. (2009). Hour's end: A quest towards death in Michael Cunningham's *The Hours*. *Memento*, 1(1), 32-38.
- Cunningham, M. (1998). *The Hours*. Farrar, Straus and Giroux.
- Daldry, S. (Director). (2002). *The Hours* [Film]. United States: Paramount Pictures. Netflix, <https://www.netflix.com/tr-en/title/60025007>
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Hughes, M. J. (2004). Michael Cunningham's *The Hours* and postmodern artistic re-presentation. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 45(4), 349-361. <https://doi.org/10.3200/CRIT.45.4.349-361>
- Hunter. (2015, July 2). *The Hours. The Soul of the Plot*. <https://thesouloftheplot.wordpress.com/2015/05/18/the-hours/>
- Irigaray, L. (1974/1985). *Speculum of the other woman*. Cornell University Press.
- Kinney, M. E. (2006). Linda Hutcheon's a theory of adaptation, by Linda Hutcheon. *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, Fall 2013, 7-15.
- Mekas, J. (2016). *Movie journal: The rise of the new American cinema 1959-1971*. Columbia University Press.
- Pisters, P. (2003). *The matrix of visual culture: Working with Deleuze in film theory*. Stanford University Press.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as revision. *College English*, 34(1), Women, Writing and Teaching (Oct., 1972), 18-30. <https://doi.org/10.2307/375215>



# Sinema Bilgisi Üretmek

## Generating Cinema Knowledge

Engin AYÇA<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Yönetmen, senarist

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Engin AYÇA,

Yönetmen, senarist

**E-posta/E-mail:** enginayca@hotmail.com

**Başvuru/Submitted:** 05.04.2024

**Kabul tarihi/Accepted:** 02.05.2024

**Atf/Citation:** Ayça, E. (2024). Sinema bilgisi üretmek. *Filmvisio*, 3, 211-218.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0011>

### Öz

Yazıda, teorik ve pratik olarak özgün sinema bilgisi üretmenin gerekliliği ele alınmaktadır. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. yüzyılın sonunda kapitalist sistemin içine doğan sinema, Batılı ülkelerin kendilerine ait tarihsel ve kültürel birikimi çerçevesinde gelişmiştir. Böylece sinema, Batılı ülkelerin ticari ve ideolojik amaçları doğrultusunda şekillenerek tüm dünyaya yayılmıştır. Yazı, bu sistemin sinemasının dışına çıkmanın olasılıklarını ve sonuçlarını Türk sineması özelinde tartışmaya açmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema bilgisi üretmek, Batı'da sinema, Türk Sineması, seyirci

### Abstract

The essay discusses the necessity of generating original knowledge of the cinema both theoretically and practically. Cinema, which emerged within the capitalist system in Europe and the United States of America at the end of the 19th century, evolved within the framework of the historical and cultural heritage of Western nations. Consequently, cinema was shaped in accordance with the commercial and ideological objectives of Western countries and disseminated globally. The essay discusses the potential and possible consequences of transcending the conventions of this cinematic system, particularly within Turkish cinema.

**Keywords:** Generating cinema knowledge, cinema in Western countries, Turkish cinema, spectator

Bugüne kadar hep başkalarının, kendi ülkelerinde, kendileri için ürettikleri sinema bilgilerini aldık. Bunları kendimize göre tartışmadık, eleştirmedik, aldık, aktardık, kendi bilgimiz yaptık.

Sinema ilk filmlerini üretmeye başladığı Batı'da sinemanın ne olduğu, ne olabileceği konusunda bir düşünce, bir öngörü yoktu. Ama halkın çok ilgisini çekiyordu. Sinemanın doğduğu ve gelişmeye başladığı ülkeler Avrupa ve ABD idi. Buralar kapitalist sanayi toplumlarıdır. Sinema buradaki kapitalist sistemin kucağında doğdu. Ve sistem, doğası gereği sinemayı bir yatırım ve ticaret alanı olarak düşünmeye, tasarlamaya başladı, sinemayı tanımladı, yönlendirdi. Bu, sistemin sinema düşüncesiydi, buna göre sinema bilgisi üretildi.

Sinema nedir sorusunu sistem bir yatırım ve ticaret alanı olarak öncelikle yanıtlarken, seyircilerin, yani halkın, yani tüketicilerin yönetilmesini, yönlendirilmesini de hep göz önünde tuttu. Sinema bütün dünyaya bu çerçevede yayıldı. Sinema olgusu böyle yerleşti.

Avrupa'da aydınlar, düşünürler sinemayı tartışmaya başladıklarında sinema zaten epey yol almıştı. Onlar sistemin bu sinema anlayışını sorgulamak, tartışmak yerine ona kültürel, sanatsal özellikler yüklemeye çalıştılar, kuramlar ürettiler. Sinema bir yatırım ve ticaret alanıydı ama kendine göre bir kültür de üretiyordu, ayrıca sanat da olabiliirdi. Böyle bir sinema bilgisi de ortaya çıktı, yaygınlaştı.

Ülkeler kendi toplumsal, kültürel ve tarihsel yapıları içinde bu sinema bilgisine göre filmler ürettiler. Ortaya ulusal sinemalar çıktı. 1950'lere kadar, yani Soğuk Savaş dönemine kadar bu süreç böyle işledi. Özetle Batılı ülkeler kapitalist sistem içinde, onun gereklerine uyarak sinemayı kendi kültürel yapıları çerçevesinde şekillendirdiler. Bu, kapitalist Batı'nın sinema düşüncesiydi. Bunu bir bilgi olarak kayda geçtiler.

Seyirci, sistem için film pazarlanan bir kitleydi. Satılacak ürünler için nasıl bir pazar araştırması yapılıyor, pazar hazırlanıyorsa, filmler için de durum farklı değildi. Her ürün için uygulanan pazarlama teknikleri filmler için de uygulanıyordu. Seyirci sistem içinde söz sahibi değildi, yalnızca müşteri olarak görülüyordu, seyirci pazardı.

İşte bu sinema Türkiye'ye geldi, Türk halkına sunuldu. İnsanlar bu sinemanın seyircileri oldu. Sinema buydu, böyle yapılıyordu. Dolayısıyla bu sinemayla birlikte sinema bilgisi

de gelmiş oldu. Herkes sinemayı bu modele göre, bu şekilde öğrendi. Yapılmaya başlanan yerli filmler bu modele uymaya çalıştılar. Ama bu modeldeki Batılı konular ve işleniş şekilleri seyirciye pek yatkın gelmiyordu. Bize özgü bir sinema olabilir miydi? 1940'lı yıllarda bunlar tartışılmaya başladı. Yerli konularla filmler üretilmeliydi. O sıralarda yaygın olarak gösterilen Mısır filmlerine, Batı'dan gelen filmlere göre seyircilerin daha çok ilgi gösteriyor olmaları üzerine şarkılı, danslı melodramlar çekilmeye başlandı. 50'lere kadar bu tartışmalar, arayışlarla gelindi.

50'ler Türkiye için birçok konuda kırılma dönemidir. Sinema için ise yeni seyircilerin kapsam alanına girmesidir. Bu seyirciler ilk kez film seyredeceklerdir. Bunlar çokluk kırsal kesim insanlarıdır. Elektriğin ülke içinde yaygınlaşması sonucu sinema salon sayısı artmaya başlar, tarıma traktörün girmesiyle boşta kalan insanlar sanayi bölgelerine göçer. Seyirci yapısı değişir. Film pazarı genişlemiştir, film istenmektedir. Var olan kadrolar bu gereksinmeyi karşılayamaz. Film üretim alanına yeni insanlar girmek zorundadır. Ama yetişmiş, hazır insanlar yoktur. Ayrıca para da yoktur. Tefecilerden faizle alınan sınırlı borç paralarla işe koyulunur. Bu nedenle filmler kısa zamanda, sınırlı az negatifle çekilmek zorunda kalınır. Kısaca para yoktur, zaman yoktur, yetişmiş hazır insan yoktur, ayrıca sinemaya yön verecek, tartışacak düşünen insanlar yoktur. Oysa Batı'da bütün bunlar vardır. Batı sineması böyle bir yapının ürünüdür. Türk sineması ise yoklar içinde var olmaya çalışır. Ve ortaya Yeşilçam diye bir sinema çıkar. Yeşilçam'ın düşünce yapısını, bilgisini çözmek gerekir.

Yeşilçam ulusal bir sinemadır ve kendine özgüdür, dünyada bir benzeri yoktur, tektir. Yeşilçam sineması derken anladığımız, az sayıda yönetmenin gene az sayıda filmlerinin (ki çokluk Türk sineması tarihi yazarlar hep az sayıda olan bu filmler çerçevesinde kalmışlardır) dışında kalan altı binin üzerinde filmi içeren kümedir. Üretenlerin niyetlerine göre ticareti yapılan filmlerden oluşan bir sinemadır. Bu açıdan görünüşle Batı'daki sistem sinemasını sürdürmüş gibi görülebilir. Ama Türkiye'de, Batı'da olan o kapitalist sistem yoktur, oluşmamıştır. Bu sistemin yaptığı gibi bir yönlendirme, tasarlama söz konusu değildir. Sistemin yatırım ve ticaret, para kazanma ve kültür dayatma aracı konumu dışındadır. Kuşkusuz bizde de filmler parayla yapılmaktadır, para kazanma hedefindedir, para da kazanılır, yani bu işin ticareti yapılır. Ama bizdeki para borç paradır, tefecilerden faizle alınmaktadır, kısa sürede geri ödenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla filmlerin iş yapması zorunludur. Batı'da sinemaya yatırım yapan sermaye, kazancıyla sermayesini büyütürken, bizde kazanılan para sinema dışı alanlara kaydırılmış, sermaye birikimi yoluna gidilmemiştir. Her film için yeniden borçlanılmıştır. Batı'da sistem sinemaya

yön verirken yararlandığı sinema dışı yüzlerce yıllık bir sanat ve kültür birikimi, felsefe geçmişi, bilgisi ve düşünen, tartışan, kuram üreten düşünce insanları vardır. Bütün bunlardan beslenen bir sinemadır Batı sineması. İşte bize bu kapsamda bir sinema gelmiştir. Yeşilçam'ı var edenler olayın bu boyutlarından habersizdir. Batı'dan film çekmenin yollarını öğrenip görünüşte onlar gibi filmler çekme uğraşına girmişlerdir. Bir sinema düşünceleri yoktur, Batı sinema bilgisiyle seyircilerin tutacağı filmler üretip para kazanma peşindedirler. Ama bu bilgi para kazanacak filmler üretmeye yetmez. Başka bir bilgi gerekmektedir. Kültür çevrelerince üretilmiş kültürel, sanatsal bilgi yoktur. Ama bu bilgi zorunludur. Bu Türkiye'nin genel bir sorunudur. Burada da çözüm seyirciden gelir. Çünkü gerekli olan bu kültürel bilgi seyircide vardır. Seyircinin bu kültürel bilgisi sinemamıza geçer, yön verir, Yeşilçam sineması oluşur.

Batı'da para kapitalist sistemdedir. Bizde ise para seyircidedir. Batı'da kapitalist sistemin sinemaya yatıracak sermaye birikimi vardır. Bizde böyle bir durum söz konusu değildir, parasal sermaye yoktur, bizde para seyircilerdedir. Batı'da kapitalist sistemin sermayesinin seyirciye yön verdiği bir sinema gelişirken, bizde seyircinin -parası karşılığı- kültürünün yön verdiği bir sinema gelişmiştir. Her iki durumda da parayı veren düdüğünü çaldırmıştır. Bu nedenle Yeşilçam'ın özelliklerini seyircinin bu kültürünün içinde aramak gerekir. Ama biz seyircinin (halkın) kültürel derinliğinin yeterince ayırında değiliz. Bu konuda da bilgilerimiz yeterli sayılmaz. Batı'dan öğrendiğimiz bilgilerle Yeşilçam sinemasını anlamaya, değerlendirmeye çalışıyoruz.

Batı sineması bir Batı markasıdır. Kapitalist sistemin gereği olarak Batı'da kendi markaları oluşmuştur. Marka ürünlerin standart özellikleri olur, öyle pazarlanırlar. Filmlerin anlatım dili herkesin kolayca anlayacağı, çözebileceği şekilde (formatlarda) olmalıdır, standardize edilmelidir. Hollywood bant üretim sistemiyle bu işi çözmüştür ve bütün dünyaya örnek oluşturmuştur, herkes de hala bunun peşinden gitmektedir. Bu bir çeşit konfeksiyon üretimdir, anonimdir. Oyuncular da sistem için birer markadırlar, kariyerleri içinde markalaşırlar. Filmlerin pazarlaması ve satışı bu marka oyuncularla yapılır. Oyuncular marka tiplerdir, marka özelliklerini filmlerde korurlar. Yönetmenler de markalaştırılır. Markaların konfeksiyon sineması aslında anonim bir sinemadır. Ülkelerin özelliklerine göre çeşitlilik gösterir.

Yeşilçam da görünüşte böyle bir sinema izlenimi vermektedir. Dili herkesin anlayabileceği yalın bir dildir ve markalaşmış oyuncuları vardır. Ama bu, sinema piyasasının tasarladığı bir durum değildir. Tasarım seyirciden gelmektedir. Oyuncuları,

seyirciler piyasanın önerdikleri içinden kendisi seçmektedir ve konumunu belirlemektedir. Oyuncular seyircinin bu konumlandırmalarının dışına çıkamazlar ve hep aynı kişileri oynarlar. Kapitalist sistemin mantığıyla bakıldığında markadırlar. Ama seyirci açısından bakıldığında durum farklıdır. Olay kültürel, halkın (seyircinin) kültürüne, onun isteğine, yönlendirmesine göredir. Kapitalist sistem kültürüne göre değildir. Gene geldik halkın (seyircinin) kültürünü çözmeye. Halkın görece kentsel kültüründe Karagöz var, tuluat var, orta oyunu var, meddahlık var. Kırsal kültürde masal, destan, türköl hikâye anlatma var, seyirlik oyun var. Yeşilçam bunlardan besleniyor. Bütün bu anlatıların hepsi tiplere dayanmaktadır. Bu tipler oyunculara göre değişmemekte, hep aynı kalmaktadır. Her tipin kendi oyuncuları vardır. Yeşilçam'da iki öbek tip vardır. Başrollerdeki kahraman tipleri ve bunun dışında kalan karakter tipleri. Başrollerdeki kahraman tipleri destan tipleridir, destan kahramanlarıdır, bütün toplumu temsil ederler, her yerde ve zamanda yaşarlar. Karakter tiplerin özelliklerini daha çok orta oyunda, tuluatta, Karagöz'de görürüz. Zamana ve yere göre değişiklik, çeşitlilik gösterebilirler. Bütün halkı değil, farklı kesimleri temsil ederler. Bu nedenle karakter tiplerdir. Karakter tiplerin oyuncuları bellidir ve hep aynı karakter tipi oynarlar. Başroldeki kahraman tipi kadın ve erkek olarak iki tanedir. Bu tiplerin genel özellikleri değişmez. Kadın ve erkek başrol oyuncuları hep bu tipleri oynar, bu tiplerin oyuncularıdır. Kuşkusuz, oyuncular kendi özelliklerini yansıtır ama tipleri değiştiremezler. Geleneksel kültürümüzün köklerine baktığımızda oradaki kahramanlarının hepsinin tiplere dayandığını, 'tarihsel jestus'ları olduğunu ve epik özellikler taşıdığını görürüz. Meddahın, anlatıcının çoğul hali gibidirler, seyircilere hikâyeler anlatırlar. Yeşilçam sineması da aslında çoğu meddah gibidir. Her tip kendi öyküsünü oynar, anlatır. Senaryocular, yönetmenler, oyuncular Yeşilçam'ın anlatıcılarıdır, meddahlarıdır. Ama bunun böyle olması sinema çevrelerinden kimse tasarlamamıştır. Zaman içinde kendiliğinden tasarlanmış bir kültürün sinemamızda yol bulmasıdır olay: Yeşilçam.

Bizim şimdi bunun bilgisini oluşturmamız gerekiyor. Kendiliğinden bilinçaltı bu olayı, olguyu bilinç düzeyine çıkartmalı ve üzerine düşünmeliyiz.

Yeşilçam sineması bize özgüdür, bizim insanımıza, toplumuna özgüdür, bizim kültürümüzden beslenir. Aslında bütün ülkelerin sinemaları da böyledir. Her kültür ortamının kendi özelliklerini taşıyan bir sineması vardır. Konu bu sinemaları var eden çevreyle ilgilidir. Her ülke için bunun göz önüne alınması gerekir. Filmler para yatırılarak çekildiği için paranın kimde olduğu ve ne niyetle üretim yaptığı önem kazanır. Genelde bütün dünya sinemalarında para sermaye sahiplerindedir, buna göre kurulan düzendedir.

Sonuçta ortaya düzen sinemaları çıkmaktadır. Ve düzen, sansür ve benzeri denetleme yollarıyla, sınırlarıyla bu sinemaları belli bir çerçeve içine sokmaktadır. Sansür bizde de olmuştur. Bizdeki sansür devletin sansürüdür, kapitalist sistemin değil. Kapitalist sistem de kuşkusuz sansürü devlet eliyle yapmaktadır, ama bu devlet sermayenin devletidir. Ayrıca kapitalist sistem bizim gibi ülkelerin devletini etkileyip yönlendirmektedir. Soğuk savaş dönemi, sistemin komünizm tehdidine karşı korunması gerekmektedir. Ahlak ölçülerinden daha çok bu tehdit öncelikli olmuştur ülkemizde. Devletimiz halkımızı komünizme karşı korumak için sansürü sinemamızda uygulamıştır. Bu koşullar altında Türkiye’de filmler üretilmeye çalışılmıştır. Gerçekçi, toplum sorunlarıyla ilgili, eleştirel filmler sansür tarafından hep engellenmiştir. Uygulama iki aşamalıdır. İlk aşama, çekim öncesi senaryoların denetlenmesi, ki yapımcılar yasaklanacak filme para yatırmamak için bunu hep savunmuşlardır, ikinci aşama bitmiş filmin denetlenmesidir. Günlük yaşam, günlük ilişkiler, sorunlar bu nedenle sinemamızda işlenememiştir. Bu koşullar altında seyirci film istediği için filmler çekilir. Senaryolar buna göre yazılır. Somut yaşam yerine soyut bir dünya kurulur. Bu bir masal dünyasıdır, zaman ve mekân dışıdır. Başka bir boyutta insanları ve toplumu anlatan öyküler oluşturulur. Ama gene de öyküler, bu toplumun, bu insanların öyküleridir. Yeşilçam bu öykülerin sinemasıdır. Seyirciler bu öyküleri benimserler, severler, yadırgamazlar, sahici bulurlar. Bu arada zaman zaman az da olsa güncel toplum sorunlarını göstermeye, işlemeye çalışan filmler de sansüre rağmen yapılabilmektedir. Ama bu filmler geniş kitleye ulaşamamışlar ve sürekli olamamıştır. Oysa Yeşilçam filmleri bugün bile eski ve yeni kuşaklarca rahatça tekrar tekrar seyredilebilmekte, benimsenmektedir. Çünkü Yeşilçam bizim topluma ait başka bir gerçekliği yakalamış, yansıtmıştır. Bunda da seyircinin tepkilerini, duygularını yakalayabilmiş filmlerin üretilmesinde çalışan herkesin payı vardır. Ortak bir üretimdir söz konusu olan, anonimdir, Yeşilçam tarzı bir Türk sinemasıdır bu. Türk insanının (seyircisinin) insanlı, toplumsal, kültürel kimliğini yansıtmaktadır. Dışarıdan dayatılan bir durum değildir, seyircinin istediğidir. Seyircinin içgüdüleriyle, alt bilinciyle kültürel kimliğine sahip çıkmasıdır. Bu kültürel kimliğin kökleri eskilere gider, çok derinlerde. Kapitalist düzenin ihraç ettiği, bütün dünyaya yaymaya çalıştığı emperyal kültürü, emperyal sinema anlayışını, bilgisini Yeşilçam bir şekilde etkisiz duruma getirebilmiştir. Çekim tekniklerini Batı sinemasından öğrenmiş, içine seyircinin kültürel özelliklerini koymuştur. Kuşkusuz yabancı filmlerden, romanlardan çok yararlanmış ama bunları uyarlamamış, kendi kimliğinde eritmiş, yerleştirmiştir. Bu olay yabancı filmlerin seslendirme aşamasında da olabildiğince gerçekleşmiştir.

Şimdi bizim bütün bu oluşumlardan dersler, sonuçlar çıkarmamız, sinemamız üzerine düşünmemiz, bilgi üretmemiz gerekiyor. Sinema nedir sorusu gerçekliğini sürdürmektedir

ve hala bize göre tam yanıtı yoktur. Kapitalist sistemin bu soruya yanıtı bellidir, bütün dünyaya da ihraç edilmiştir. Sistem için kurallarını koymuştur. Herkes kuralına göre hareket etmektedir. Sinema, kapitalist sistemin boyunduruğundan kurtarılacak yeniden tasarlanmayı, yaratılmayı beklemektedir. Bu yolda, önümüzde tarih içinde kendi yaratıcı kimlikleriyle, kendi kişisel sinema bilgisini üretmiş, buna uyan filmler yapmış birçok yönetmen örnekleri vardır. Kapitalist sistemin sinemasına mahkûm değiliz. Kapitalizme de mahkûm değiliz. Kapitalist sistem, sinemayı bir yatırım ve ticaret alanı olarak gördüğü için sinema anlayışını ve film türlerini bu amaca en uygun bulduğu konumda kullanmıştır. Sinema dendiğinde akla hemen düzenin bu anlayışına uygun üretilmiş öykü anlatan, oyunculara yaslanan belli bir uzunlukta olan kurmaca filmler gelmektedir. Yazılan sinema kitapları da bu filmler üzerine kuruludur. Sinema okullarında bu öğretilmektedir. Sinemanın diğer alanları hep yan ürünler olarak görülmüştür. Burada her türlü belgeseller, kısa filmler, canlandırma filmler vardır. Sinema bunlarla bir bütündür. Kapitalist sistem sinema salonlarında ve televizyon kanallarında gösterilecek bütün film türleriyle ilgilenmekte, bu film türlerinin üretimlerine yatırım yapmakta, katkı sağlamaktadır. Dünyadaki sinema salonlarının ve TV kanallarının büyük çoğunluğu sistemin denetimi altındadır. Kapitalist sistem bir şekilde sinemayı denetlemektedir. Sistemin dışında var olabilmek çok zordur. Bu olası mıdır? Sinema adına bu olmak zorunda, örnekleri de var. Yaratıcı, kişisel özgün filmler tasarlayan, çekebilen sinemacılar az değil. Sayılarının çoğalması gerek. Batı Avrupa'daki 1800'lerin sonunda resim alanındaki gelişmeleri, oluşumları gözümüzün önüne getirebiliriz. Ressamlar bunu başardılar ve zamanın resim anlayışını kökten değiştirdiler. Olabiliyormuş demek. Bütün diğer sanat alanlarında da olabildi. Sinema için de bu olmakta. Olay, sistemin sinema anlayışının dışında, farklı bir sinema tasarlayabilmekte. Bunu Godard, Angelopoulos, Tarkovski, Solanas, Rocha gibi birçok sinemacı yapabildi. Bizde Nuri Bilge Ceylan bu yolda ilerlemekte. Bu bir tasarım işidir. Her tasarımın bir yazılımı, bilgisi olur. Dünya'da üretilmiş sinema bilgilerini, yazılımlarını, tasarımlarını öğrenmek, bilmek bizi zenginleştirir, bize yol gösterebilir. Kendi sinema bilgimizi, tasarımlarımızı, yazılımlarımızı yapmamıza katkı sağlayabilir. Konu, özgün, özel ve yaratıcı olmaktır. Yalnız yürümeyi göze almaktır. Zaman en iyi değerlendirendir. Sinemamızı özgün ve özel kılacak nedir, hangi zemindir? Kuşkusuz bu, kültürel ortamdır, kültürel zemindir. Seyircisiz sinema olmaz deniyor. Doğrudur. Ama seyirci esir edilmişse, etki altına alınmışsa, koşullandırılmışsa, yabancılaştırılmışsa, ne yapılabilir? Van Gogh yaşarken hiç resim satamamıştı, ama kendi özel, özgün resimlerini yapmaktan vazgeçmedi, ödün vermedi. Biz Türk sineması olarak dünyaya kendi özgün sinema anlayışımızla, tasarım ve bilgimizle çıkabiliriz. Yeşilçam bunu kendi koşullarında bir ölçüde yapabildi. Yeşilçam toplu bir hareketti, oluşumdu, anonimdi, bozulmamış

kendi öz seyircisiyle bunu yaptı. Şimdi böyle bir seyirci yapısı yok. Seyircisiz ya da çok sınırlı bir seyirciyle yola çıkmayı göze almak gerekiyor. Bunun için sinema bilgimizi, tasarımıımızı oluşturmak, yeni yapım ve ulaşım yolları bulmak zorundayız. Kolay gelsin!



### Hakkında

Filmvisio, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren hakemli, açık erişimli, akademik bir dergidir. Yılda iki kez (Haziran ve Aralık) çevrimiçi olarak yayımlanan Filmvisio'da, sinema alanı dâhilinde tarihsel, kuramsal ve eleştirel yaklaşımlara sahip disiplinlerarası ve kültürlerarası çalışmalara yer verilmektedir. Yayımlanma dili Türkçe ve İngilizce olan dergide sinema alanında her türlü özgün araştırma makalesi, değerlendirme makalesi, çeviri, söyleşi, görüş, film, televizyon dizisi ve kitap eleştirisi olarak çeşitli akademik çalışmalar yer alabilmektedir. Dergiye gönderilen makaleler için herhangi bir işlem ücreti veya yayım bedeli talep edilmez.

### Amaç ve Kapsam

*Filmvisio*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren, hakemli, çevrimiçi ve açık erişimli bir sinema araştırmaları dergisidir. Dergi bünyesinde, sinema alanı dâhilinde tarihsel, kuramsal ve eleştirel yaklaşımlara sahip disiplinlerarası ve kültürlerarası çalışmalara yer verilmektedir. Sinemanın bir sanat türü ve bir kitle iletişim aracı olarak etik, politik, felsefi, sanatsal, sosyo-kültürel ve teknolojik boyutlarıyla incelenmesi derginin temel amacını oluşturmaktadır. Beşeri bilimler, sosyal bilimler ve sanat alanlarından farklı araştırma metodolojisi ve perspektifine sahip çalışmaların kabul edildiği dergide araştırma makaleleri, derleme makaleler, kitap, film ve dizi eleştirileri, festival, sergi ve konferans raporları ve söyleşiler yer almaktadır. Dergi ayrıca sinema alanında tartışmalara olanak sağlayan, televizyon ve dijital medya gibi diğer görsel-işitsel medya ve ekran kültürleri dâhilindeki çalışmaları kabul etmektedir.

Yılda iki kez (Haziran ve Aralık) çevrimiçi olarak yayımlanan derginin yayım dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergiye gönderilen makaleler için herhangi bir işlem ücreti veya yayım bedeli talep edilmez.

### Makale Hazırlama ve Gönderim

Makale gönderimi derginin e-mail adresine: [filmvisio@istanbul.edu.tr](mailto:filmvisio@istanbul.edu.tr) yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayımlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup, kapak sayfası, yazar formu, yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Araştırma makaleleri ve derleme makaleler (sonnotlar ve kaynaklar dâhil) 5.000-10.000 kelime aralığında olmalıdır. Kitap, film ve dizi incelemeleri 750-1.500 kelime aralığında olmalıdır. Açıklayıcı notlar metnin içinde numaralandırılmalı ve makalenin sonunda, kaynaklardan önce yer almalıdır. 180-300 kelime arasında Türkçe ve İngilizce Öz/Abstract eklenmelidir (5 anahtar kelimeyle birlikte). Türkçe yazılan makalelere 600-800 kelime aralığında Genişletilmiş İngilizce Özet (Extended Abstract) eklenmelidir. İngilizce makalelerde geniş özet istenmez.

2. Çalışmalar, A4 boyutunda, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. 40 kelimedenden fazla doğrudan alıntılar 11 punto ve 1,15 satır aralığıyla, 1 cm. içeriden yazılmalıdır. Ana makale dosyası, çift taraflı kör hakemlik gereği yazar bilgilerini içermemelidir.

3. Yayımlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum

ve unvanları, kendilerine ulaşılabilecek adresler, cep, iş numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).

4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, Türkçe öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık, İngilizce öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri ve kaynaklar.
5. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile verilmelidir.
6. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.
7. Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dâhil edilmemiş makaleler Erken Görünüm olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar “advance online publication” şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça “kişisel iletişimlere” atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır.
8. Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (7. baskı) adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır.

**About**

Filmvisio is an online, open-access, peer-reviewed film studies journal published twice a year (June and December) by the Faculty of Communication of Istanbul University. The journal's primary objective is to investigate cinema as an art form and a medium of mass communication focusing on its ethical, political, philosophical, artistic, social, and technological dimensions. The journal includes research articles, review articles, book, film, and TV series reviews, festival and conference reports, and interviews. No processing fee or publication fee is charged for the articles sent to the journal.

**Aim and Scope**

*Filmvisio* is an online, open-access, peer-reviewed film studies journal published twice a year (June and December) by the Faculty of Communication of Istanbul University. The journal publishes intercultural and interdisciplinary research on cinema with historical, theoretical, and critical perspectives. The journal's primary objective is to investigate cinema as an art form and a medium of mass communication focusing on its ethical, political, philosophical, artistic, social, and technological dimensions.

The journal accepts articles with diverse research methodologies and theoretical perspectives from the humanities, social sciences, and arts. The journal includes research articles, review articles, book, film, and TV series reviews, festival and conference reports, and interviews. In addition, the journal accepts articles from other audio-visual media and screen cultures, including television and digital media.

**Manuscript Organization and Submission**

Manuscripts should be submitted in Microsoft Word file format and sent by email to: [filmvisio@istanbul.edu.tr](mailto:filmvisio@istanbul.edu.tr) They must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist), title page, author form, and Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors.

1. Research articles and review articles (including endnotes and references) should be in the range of 5,000-10,000 words. Book, movie, and TV series reviews should be between 750-1,500 words. Endnotes should be numbered in the text and placed at the end of the article, before the references. Abstracts should be between 180-300 words (with 5 keywords). Extended abstracts are not required for articles in English.
2. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom, and top, Times New Roman font style in 12 font size, and line spacing of 1.5. Direct quotations of more than 40 words, should be written in 11 font size and 1.15 line spacing, 1 cm. The main article file should not contain author information due to the double-blind peer review.
3. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include a fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone, and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
4. Tables, graphs, and figures should be given with a number and a defining title.
5. Authors are responsible for all statements made in their study submitted to the Journal for publication.
6. Both in-text citations and references should comply with the APA guidelines as provided in the Publication Manual of American Psychological Association (APA) (7th edition).

