

EV KADINLARININ SANAT FİMLERİNİ ANLAMLANDIRMA SÜRECİ ÜZERİNE BİR ALIMLAMA ÇALIŞMASI: HAYAT VAR ÖRNEĞİ

Aynülhayat Uybadın

Hacettepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışma eğitimde dezavantajlı, orta-alt sınıftan ev kadınlarının bir sanat filmini nasıl alımladığı üzerinedir. Örneklem olarak *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) filmi seçilmiştir. Çalışmada Janet Staiger'ın tarihsel-materyalist yaklaşımı ile Jackie Stacey'nin etnografik çalışmalarından faydalanılmıştır. Verilerin toplanmasında etnografik teknikler kullanılarak 5 ev kadınıyla odak grup görüşmesi yapılmış, film birlikte izlenerek katılımcı gözlem tekniği uygulanmıştır. Verilerin analizinde ise iki boyut amaçlanmıştır. Öncelikle izleyicilerin okuma bağlamı ve formasyonları ön plana koyularak filmi nasıl alımladıklarına muhafazakar bağlamsal söylemleri ışığında bakılmış; Pierre Bourdieu'nün sembolik sermaye, popüler estetik ve madde-biçim ayrımı üzerinden de "beğeni" ayrımları incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Film alımlama çalışmaları, izleyici araştırmaları, sanat sineması, popüler sinema, popüler estetik.

A Reception Study of the Process of Housewives' Interpretation of Art Films: *My Only Sunshine* Sample

Abstract

This is an article about the way in which educationally disadvantaged middle-class housewives perceive an art film. *Hayat Var* (*My Only Sunshine*, Reha Erdem, 2008) was chosen as a sample. The study benefits from Janet Staiger's historical-materialist approach and Jackie Stacey's ethnographic studies. A focus group of five housewives watched the film, and ethnographic techniques were used to collect the data. Data analysis has two dimensions. First, the audiences' reading context and formations are examined, and their reception viewed in light of their conservative contextual discourses. Then distinctions of the judgment of tastes are examined through Pierre Bourdieu's symbolic capital concept, popular aesthetic, and material-form separation.

Keywords: Reception studies in cinema, audience researches, art film, popular cinema, popular aesthetic.

Bu çalışma 27 Mayıs 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşılmış, 5 Eylül 2016 tarihinde kabul almıştır.
ayhauy@gmail.com

Giriş

Sinemanın bir gösterim metni olarak ele alındığı dönemlerden, alımlamayla birlikte değerlendirildiği döneme doğru dönüşen süreci kuşkusuz izleyicinin tarihsel-kültürel konumuna yönelik ilgiyle ilişkilidir. Bu ilginin ise etki çalışmalarının ve film tarihi araştırmalarının yetersiz kaldığı, sığ bulunduğu yerlerde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Sinema alanında 1980’li yıllarla başlayan alımlama çalışmalarındaki izleyiciyi tarihselleştirme eğilimi, 1970’lerin aygıt kuramına ve film metninin izleyiciyi inşa ettiği yönündeki varsayımına bir tepki olarak okunabilir. Film metninden izleyiciye doğru yönelimi, kültürel çalışmalara verilen önemle de açıklayabiliriz. Bu anlamda, “gerçek izleyici”nin filmleri nasıl yorumladığını konu edinen çalışmalara ve bu izleyicileri tarihsel ve kültürel olarak anlamaya çalışan araştırmalara rastlarız.¹ İnsanların izledikleri filme verdikleri tepkileri ölçmek, alımlamalarını öğrenmek ve alımlamalarının arkasındaki sebepleri, koşulları ortaya çıkarmak zamanla daha çok önem kazanmış; bu öneme bir de onların okuma formasyonu eklenmiştir. Filmlerin etkileri doğrudan film metinleriyle izleyici arasındaki ilişkiden çok izleyici ve onun yaşantısıyla ilişkili olarak okunmaya başlanmıştır.²

Robert C. Allen “From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History” (1990) çalışmasında, alımlama mekanizmalarını anlamak için filmsel alımlama koşullarının tarihselliğine bakmanın faydalı olacağı düşüncesiyle bu mekanizmaların nasıl şekillendirildiğini, yerleştirildiğini, değiştiğini ve farklılıklar arz ettiğini anlamanın öneminden söz etmektedir. Farklılık demişken, Tony Bennett da (1983), bu farklılığı metin ve okuyucu arasındaki ilişki üzerinden ele almaktadır. Araştırmacı, metinlerin birer anlam sahibi şeyler olduğu düşüncesinin metinlere “öz” verdiği ve dolayısıyla bu “öz”ün tahribata uğrayabileceği iddiasında bulunulan bir yaklaşımdan söz eder. Bu yaklaşımı “popüler okuma” üzerinden açıklamaya çalışırken *productive activation*, “üretken etkilenim” kavramını kullanır. Ona göre bütün metinler (edebi, müzikal, sinematografik vb.) okumayı verimli bir

¹ Kültürel Çalışmalar geleneği içerisinde alımlama araştırmalarından alana öncülük eden örnekler için bkz: Morley (1980), Lull (1980), Radway (1984), Bobo (1989), Taylor (1989), Ang (1991), Staiger (1992), Stacey (1994), Shingler (2001). Bu alanda Türkiye’de yapılmış iki örnek çalışma için bkz: Karabağ Sarı (2013) ve Güçlü (2010).

² Bu girişim Bennett (1983) ve Pearson & Uricchio’nun (1999) çalışmalarında da yer almaktadır.

harekete çeviren, metinlerin “yerine yerleştirmekten” çok “yerini değiştirme” ile anlam kazandığı vasıtalarıdır.

Lakshmi Srinivas, “The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India” (2002) başlıklı makalesinde popüler sinemanın *habituated audience* yani “alışkın izleyici”yi işaret ettiğini ve izleyiciyle diyalog halinde olup onların sinemaya gitme kültürlerini de şekillendirdiğini söyler (s. 3). Böylelikle beklentiler perdeye yansır, perdedekiler de alışkanlığa dönüşür. Bu çalışmada popüler sinemaya “alışkın izleyici”ye alışkın olmadıkları bir türde film izletilmesi bizi beğenilerdeki ayrımın kökenine, sınıfsal değişikliklerine götürür.

Pierre Bourdieu *Ayırım* (2015) adlı eserinde “beğeni”deki sınıfsal farklılıkları, sınıfsal konumlarının yarattığı bireysel farklılıkların göstergesi oluşuyla açıklar. Yani, insanlar yalnızca farklı sınıfsal konumlarıyla değil aynı zamanda bireysel özellikleriyle de birbirinden ayrılır. Bu ayrım, toplumsal gerçekliğin nesnel yapısıyla kendilik deneyimi arasındaki *habitus* kavramına, yani her eyleyicinin kendi anlamlı evrelerini tanımlayan üretim ilkelerine bağlıdır. Örneğin, Bourdieu bunu ayrıcalıklı sınıf ile işçi sınıfının değişen beğenileri üzerinden incelerken, işçi sınıfı üyelerinin seçimlerinde “araçsal beden” arayışı olduğunu tespit eder. Ya da popüler estetikte halktan seyircinin, özel efektlerle donanmış bir film sahnesini kimi zaman sadece gerekli görmediklerinden değil, mantıklı (gerçekçi) bulmadıklarından da beğenmediklerini söyler (2015, s. 58). Yine Bourdieu’ye göre izleyicinin aktif katılımına yol açan “kolektif oyun biçimleri”nin daha popüler olması, onların daha az biçimlendirilmiş ya da daha az edebi olmasından değil, daha doğrudan ve daha acil tatminler sunmasından kaynaklanır (2015, s. 60).

Bu çalışmada izleyicilerin karşısındaki metni, herhangi bir öze ya da aslına göre okumaktan çok kendi kültürel-sembolik sermayesine ve bireysel yaşantısına göre değerlendirdiği, alımladığı ortaya çıkmıştır. Alımlama esnasında uzlaşmalar kadar kırılmalara ve çatlaklara da tanıklık edilmiştir. Beğeni noktasında ise daha araçsal ve maddeci, daha doğrudan ve gerçekçi, acil tatmin sunucu bir tutum sergilendiği gözlenmiştir.

Çalışmanın başlangıç noktası aygıt kuramlarındaki özne anlayışının karşısında konumlanan tarihsel-kültürel özne fikridir. Araştırmanın konusu Konya’da ikamet eden ilkokul mezunu orta-alt sınıf ev kadınlarının *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) filmini nasıl alımladığıdır. Verilerin toplanmasında 5 kadınla yarı-yapılandırılmış görüşme, odak grup çalışması ve katılımcı gözlem teknikleri uygulanmıştır. Çalışmanın başında izleyici kadın sayısı 8

iken, 3 görüşmeci filmin başlarında bulunulan mekandan³ ayrılmak zorunda kalmıştır. Böylece 5 kadınla hem odak grup çalışması yapılmış; film birlikte izlenerek katılımcı gözlem tekniği kullanılmış hem de film öncesi/sonrası yarı-yapılandırılmış görüşme (grupça) gerçekleştirilmiştir.

Sanat Sineması, Reha Erdem ve *Hayat Var*

Film alımlamasına geçmeden önce sanat sinemasından, Reha Erdem filmlerinden ve özelde *Hayat Var* filminden söz etmek yerinde olur. Reha Erdem filmlerini kurgusu, anlatım yapısı ve biçimsel tercihleri nedeniyle bir sanat filmi, en azından popüler sinemadan “bağımsız” ve bu sinemanın ürünlerine “alternatif” olarak gösterilebiliriz. 1990 sonrası Türkiye sinemasında popüler filmlerin içinde “yeni” olarak adlandırılan bir akımın izlerini taşıyan yönetmenlerden⁴ Reha Erdem, üslup açısından biçimci bir eğilim sergiler. Sinemada biçimci ve gerçekçi eğilimler arasında katı bir ayırım olmasa da temelde “gerçekçilik” gündelik gerçekliğe bağlılığı esas alırken; “biçimcilik”te sinemanın kurmaca olanakları (sinemanın yapaylığına odaklı) geliştirilmeye çalışılır.

Asuman Suner *Hayatlet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2006) başlıklı yapıtında, bu sözü edilen yeni Türk sinemasının tarihsel/toplumsal bağlamını Türkiye’nin son yirmi yıllık aidiyet krizine bağlar (s. 28). Türkiye’nin 1910’lu yıllarda başlayan sinema serüveninin 1950’lerde popüler bir eğlenceye dönüştüğünü ve 1960’ların ortalarından 1970’lerin ortalarına

³ İzleme, Kerime’nin (44) kendi evinde, haftalık gün toplantılarından birine denk getirilerek gerçekleşmiştir. Bu sebeple evde kişi sayısı ev halkıyla birlikte 12’dir. Ancak filmi baştan sona izleyen görüşmeci sayısı 5’tir. Görüşmecilerin gerçek isimleri araştırma etiği gereği değiştirilmiştir: Kerime, Gül, Melek, Elif, Saniye. Film izleyemeyen iki görüşmeci internet üzerinden izleyip izleyemeyeceklerini sormuş, eğer mümkünse daha sonra kendileriyle görüşme yapabileceğini belirtmişlerdir. Fakat sayı bu çalışma için yeterli görüldüğünden ve ayrıca odak grup çalışmasına katılmayacaklarından dolayı onlarla görüşme yapılmamıştır.

⁴ Bu akımın içerisinde Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Pelin Esmer, Onur Ünlü gibi yönetmenleri sayabiliriz. Bu yönetmenlerin, popüler/ticari kaygılarla hareket etmekte ziyade (elbette tamamen bağımsız kal(a)madan), biçim ve içeriği farklı şekillerde tasarlama eğiliminde olduklarını söyleyebiliriz. Yeni Türk sinemasının dönemsel çerçevesini hangi tarihten itibaren çizmemiz gerektiği sorusu Suner’e (2006) göre sinema tarihi içindeki sürekliliği göz ardı etme tehlikesi taşır. Çünkü “yeni” olarak adlandırılan dönem aslında köklerini önceki dönemlerde atmıştır. Örneğin *Amansız Yol* (Ömer Kavur, 1985), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987); *Her Şeye Rağmen* (Orhan Oğuz, 1987); *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) gibi 1980’li yıllarda yapılan filmlerle yeni Türk sineması arasında farklılıklar olduğu kadar benzerlikler de vardır. Ancak Suner (2006) çalışmasına başlangıç noktası olarak -gelecek itirazlara rağmen- *Eşkiya* (Yavuz Turgul) ve *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim) filmlerinin yapım yılı olan 1996 tarihini alır (s. 42).

kadar “Yeşilçam Sineması” ile en parlak dönemini yaşadığını belirten Suner, yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını “popüler” sinema ve “sanat” sineması olmak üzere birbirine koşut iki kanatta tanımlar:

Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan “popüler” sinema; diğer yanda, yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren “sanat” sineması (2006, s. 33).

Yeni Türk sinemasının “popüler” kanadının geçmişi temize çekme ve toplumu temize çıkarma çabasına karşılık, “sanatsal” kanadında “aidiyet” meselesine ilişkin daha sorgulayıcı ve sarsıcı bir tutumla karşılaştığımızı belirten Suner (2006, s. 45), popüler nostalji filmlerinin toplumsal belleğe değil, geçmişin “toplumsal çocukluk dönemi” olarak hayal edilmesine vurgu yaptığını düşünür. Bu filmlerin öyküleri şimdiki zamanda geçse bile çocukluğa odaklanır ve yetişkin kahramanlarını da çocuksulaştırma yoluna giderek, geçmişi “masumiyet çağı” ile, şimdiki zamanı da (bugünü) kötülükle özdeşleştirir. Suner’in “toplumsal çocukluk dönemi” olarak işaret ettiği geçmişin mutluluk mekanları (kapalı taşra ortamları) “dışarı”dan gelen kötülüklerle bozguna uğrar (*Hayat Var* izleyicisi kadınların yorumu benzerdir). Bir diğer deyişle toplumsal yaşamın uyumunu bozan, toplumsal çocukluk dönemine son veren dışsal müdahalelerdir (2006, s. 84). Suner’e göre bu dışsal müdahalelerdeki önemli bir tematik unsur da baba-oğul ilişkisidir. Kendini koruyup kollayacak güçlü bir baba otoritesinden mahrum olan çocuk kahramanların erken yaşta büyümek ve başlarına gelenlerle tek başlarına mücadele etmek zorunda kalmaları, aslında dışarıdan gelen kötülüğü savuşturmaktan aciz babaların suçu olarak karşımıza çıkar. Fakat bu erken yaşta büyümek zorunda kalan ve baba eksikliği duyan çocuklar tam tersine büyüyememiş, hep çocuk kalmış, “bitimsiz bir çocukluğa” saplanmıştı (Suner, 2006, s. 85). Suner’in sözünü ettiği, nostalji filmlerindeki “kötülüğü dışarıya atfederek içeriye temize çıkarma tavrı” (2006, s. 254) esasında, ev denilen alanın korunaklılığını muhafaza etme çabasıdır. Oysa yeni Türk sinemasının “ev”leri genellikle tekinsiz, ürkütücü ve travmatiktir. Popüler nostalji filmlerinde bir sığınak ve dışarıya karşı savunulması gereken, savunulmadığında neler olabileceğini gördüğümüz “ev” sanat filmlerinde kişinin en çaresiz kaldığı yere dönüşür. *Hayat Var*’da Hayat’ın içinde sıkışıp kaldığı ev de böyledir. Kasvetli, rahatsız edici ve korunaksız...

Hayat Var'da *-Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1998) ve *A Ay*'da (Reha Erdem, 1988) da olduğu gibi- mekan hakkında net bir bilgimiz olmamasına rağmen bazı seslerden öykünün hangi şehirde olduğuna dair tahminler yürütebiliriz. Ayla Kanbur'a (2009, s. 127) göre Reha Erdem, karakterlerin açmazlarını filmin mekansal kuruluşuyla çerçeveler. Onlara özgürlük tanıdığı yer ise bütün bedenleriyle var oldukları çalılar, toprak yani doğadır. *Hayat*'ın mırıltılı sessizliği Kaja Silverman'ın sözünü ettiği dilsel otoriteye sahip erkek özne karşısında sesi sürekli çıkan ancak hezeyandan öteye gidemeyen kadın öznenin repertuarından çok (aktaran Suner, 2006, s. 200); "bir tercih, bir direnme biçimi, erkek egemen toplumun dilini reddetme tavrı" (Suner, 2006, s.200) olarak çıkar karşımıza. Silverman'ın sözünü ettiği kadınlar, "erkek egemen dile tercüme edilemeyecek olanı, susarak konuşurlar. Dilsizlik bir ifade şekline dönüşür" (aktaran Suner, 2006, s. 200-201). İzleyicilerden Elif'in "Hayat da baktı baş edemiyor hiçbiriyle... içine atarak şey yapıyor. Susarak direniyor hepsine" cümleleri de filmi bu perspektiften anlamlandırmış oluyor.

Klasik anlatıda belirgin amaçlar doğrultusunda hareket eden ve genellikle beklentilere uygun davranan karakterlere oranla daha farklıdır sanat sineması karakterleri. Örneğin onlar mütemadiyen kendileri ve çevreleriyle bir uyumsuzluk, huzursuzluk ve mücadele içerisinde anlatılır. Staiger'ın Steve Neale'den aktardığı üzere klasik anlatı sinemasından ayrılan *Yeni Hollywood Sineması* "amaç odaklı karakter"i değişime uğratarak yeni anlatının, yani sanat filmi anlatısının parçalılığı içinde daha "sorunlu" ve "içe dönük" karakterler ortaya çıkarmıştır (1992, s. 179). Klasik anlatıdaki nesne ya da kişi doğrudan hedefine yönelir (örneğin, "bir silah varsa o kesin patlar") beklentisi, sanat sinemasında neredeyse karşılık bulmaz; karakterler ve şeyler belirgin arzu ve amaçlardan yoksun olmakla birlikte "dengesiz", "tutarsız" ve "anlaşılmaz" eylemlerde bulunabilirler. Neale'e göre:

Sanat filmleri görsel biçeme yönelik vurgu (bakışın kurumsallaştırılmış bir gösteriye değil bireysel bir bakış açısına göre biçimlenmesi), Hollywood tarzı aksiyonu bastırma ve bunun sonucu olay örgüsünden çok karakterin üzerinde durulması ve dramatik çatışmanın, karakterlerin iç dünyasına taşınmasıyla kendini belli etme eğilimindedir (Neale, 2010, s. 91).

Ayrıca Neale, sanat ve kültür söylemlerinin Hollywood'a düşmanca yaklaşmasını gerektirecek pek çok sebebi ve dayanağı olduğunu söyler (2010, s. 87). Sanat sinemasına metinsel bir tanımlama getirmekle birlikte, kurumsal bir tanımlama da ekleyerek, sanat sinemasının popüler Hollywood sinemasından farklılaştığını ve "yüksek sanat"a, "yüksek kültür"e ulaşarak kendisini ifade etme yolları aradığını belirtir (Karadoğan, 2010, s. 13). Bu sebeple kendi ekonomik ve kültürel alanını festivaller, hükümetler ve sanat

sinemaları kurumları aracılığıyla kurmaya çalışır. Ancak burada uluslararası seyircinin göz ardı edilmesi, daha seçkin, küçük bir gruba hizmet söz konusudur. Peter Lev'in de belirttiği gibi Dudley Andrew sanat sinemasında seyirci odaklı bir görüş bildirerek anlamı belirleyeninin metin olmadığını, seyirci olduğunu; sanat filmi tanımlamasında kuramsal ve tarihsel faktörler kadar bireysel izleyicinin de belirleyici olduğunu söyler (Karadoğan, 2010, s. 13). Sanat sinemasının kendini klasik anlatıdan ve popüler sinemadan farklılaştırma çabasını, karşı-sinemanın temel özellikleri üzerine yani klasik ve popüler olanla “karşıtlık” içinde kurması şaşırtıcı değildir. Godard bunu sinemanın yedi büyük günahının karşısına yedi büyük erdemini⁵ koyarak açıklamayı tercih etmiştir (Wollen, 2010, s. 113).

Sanat sinemasının içeriği, kapsamı ve tanımlanışı üzerine yapılan tartışmaları şimdilik bir yana koyarsak sanat filmleri, popüler sinemadan ayrıştığı noktalar üzerinden açıklanabilir. Örneğin gerçekliği ortaya koyma biçimleri ve bu biçimlerin belirlenışı kilit unsurlardır. Kurgudan, geçişli bir anlatıdan, yıldız oyuncularından, sinemanın tatmin ediciliğinden ve belirgin sonluluğundan kaçınılan yeni bir sinema anlayışı söz konusudur. Ayrıca sanat filmi farklı anlatım biçimlerine ve farklı okuma stratejilerine de olanak tanır. Bununla birlikte sanat filmleri klasik anlatımın karşısına daha yalın, basit bir kurgu koyarak uzun erimli bir estetik hazzın peşine düşer.

Sanat sinemasındaki tartışmalardan biri popüler sanatla yüksek sanat ayrımı üzerinedir. Yüksek sanatın genelde sanatın diğer alanlarında bilgi birikime sahip, sanatsal kodların farkında olan bir izler kitleyi hedef aldığı varsayılır. Zira yüksek sanatın yoğun bir zihinsel performans ve soyutlama kabiliyeti gerektirdiği öne sürülür. Popüler sanatın ise daha yaygın bir izler kitlenin kolayca “anlayabildiği”, takip edilmesi zor olmayan bir kurgu ile insanların duygularını doğrudan harekete geçirerek onları “tatmin” ettiği varsayılır. Bu nedenle de popüler sanatın “ticari” bir amaç çerçevesinde izleyicilerini “eğlendiren” onlara biçimsel, estetik bir kaygı sunmaktan ziyade içeriksel vurgusu ile onların “maddesel” ihtiyaçlarını gideren işlevleri olduğu söylenebilir. Şu haliyle popüler sanat, Adorno'nun deyimiyle, kültür endüstrisinde yer almayarak farklılaşan yüksek sanatın aksine, “kitle sanatı”dır. Yani, kitlelerin anlamak için özel bir çaba sarf etmelerini gerektirmeyen bir sanattır (Karadoğan, 2010, s. 7).

⁵ Peter Wollen “Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı” başlıklı yazısında bu ayrımı şematik bir tablo üzerinden kurar ve açıklar: Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı; özdeşleşmeye karşı yabancılaşma; saydamlığa karşı öne çıkma; tek anlatıma karşı çok anlatım; sona karşı açık uç; hoşlanmaya karşı rahatsız olma; kurmacaya karşı gerçek (2010, s. 113).

Reha Erdem sinemasına dönecek olursak, “bir film yapma isteğini bende doğuran şeyler, benim beslendiğim şeyler zaten gündelik hayattan değil: Kitaplar, filmler, hayaller [...] benim için bir şeyleri temsil ediyorlar ama onlar simge değil. Takılan saat, takılan bir saattir. Yoksa “zaman durdu” demek değildir. Her şey görüldüğü kadar aslında” (Yücel & Acar, 2009, s. 150-151) diyen yönetmenin, filmlerin gündelik hayatın gerçekliğine doğrudan temas etmesinden hoşlanmadığı kadar sembolizmden de haz etmediği açıktır. Bununla birlikte sinemanın hayal kurdurtucu bir tarafı olmasını seven yönetmen için gerçekçilik ilgi çekici değildir. Onu toplumun içindeki insan ilgilendirir. Suner’in “masumiyet çağı” hakkında söylediklerine benzer bir şekilde “bütün başımıza gelen belalar yanlış, büyüyememiş, büyüyemeden büyümüş insanlar yüzünden oluyor” diyen yönetmene göre sinema biçim ve özür (Yücel & Acar, 2009, s. 152-161). “Gerçek olan, ama gerçekçilikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşinde”dir o (2009, s. 149). Bu arzusunun izini filmlerinde açıkça görmek mümkündür. Anlattığı öyküler gerçek yaşamdan çıksa da öykünün gelişiminde ona eşlik eden dil ve üslup gerçekçilikten öte hayal ettiricidir. *Hayat Var*’ın İstanbul’u gibi... Şehir hem İstanbul’dur hem de kafa karıştırıcı bir farklılığa sahiptir. Görüşmecilerin filmin geçtiği şehrin İstanbul olduğunu anladıklarında yaşadıkları şaşkınlık da bu yüzdendir. Bir yandan İstanbul’a o “harabe”liği yakıştıramamışlardır, diğer yandan da son derece pastoral bir deniz kıyısındaki ahşap barakayı İstanbul’da bulunmayacak bir zenginlikten saymışlardır.

Hayat Var filmi, başkarakteri Hayat (14) olan bir kız çocuğunun etrafında geçer. Yatalak ve huysuz bir dedesi, balıkçı (kimi zaman da yasadışı işlerle meşgul) bir babası ve kendisine başka bir aile kurmuş annesi vardır. Babası ve hasta dedesiyle İstanbul Boğazı’na açılan bir deniz kenarında, ahşap bir barakada yaşar. Hayat, çevresindeki yetişkinlerin ilgisiz, istismarcı, sevgisiz ve hoyrat davranışlarına maruz kaldığında mırıldanarak ve çok az konuşarak kendini var etmeye çalışan bir karakterdir aynı zamanda. Film üzerine yazılanlara baktığımızda, filmin “huzursuz edici”, “tedirginlik verici”, “rahatsız” olduğu vurgusu yaygın olmakla birlikte Hayat’ın çocukluk ve ergenliğe geçiş, cinsellik ve kadınlık gibi meseleler üzerinden yaşadığı gerilime değinilmektedir. Yönetmenin söyleşilerinde ise film, “sevgisizlikten öte aşksızlık” olarak tanımlanır (Yücel & Acar, 2009, s. 153). Araştırma verilerine baktığımızda görüşmecilerin ifade ettiği pek çok şey yönetmenin söyleşilerinde anlattıklarına yakındır. Örneğin Melek, filminden neden rahatsız olduğunu açıklarken “din yok diyanet yok... ilgisiz sevgisiz bir anne-baba” ifadelerini kullanarak Reha Erdem’in bir söyleşisindeki şu sözleriyle benzerlik kurmuştur: “Çok büyük bir yoksunluk var. Din de yok mesela. Çünkü zaten aşk yok. Aşk olmayan yerde, elin değse yara oluyor” (Yücel & Acar, 2009, s.

166).

İzleyicilerin film üzerine konuşurken kimi zaman yönetmenle ortaklaştıklarına, bu ortaklığın izleyicilerin muhafazakar bağlamsal söylemleriyle desteklendiğine (ailenin yüceltilmesi, kadına “annelik” sorumluluğunun hatırlatılması, din-diyamet eksikliği, kadın olmanın ancak cinsel birliktelikten sonra söz konusu olduğu söylemi, gelenekler, çocuğa atfedilen özellikler vb.) tanık oldum. Ancak kimi zaman da izleme esnasında bazen bazı çatlakların açıldığını gördüm. Beni asıl heyecanlandıran da izleyicilerin bu çatlakları buldukları toplumsal, kültürel ve tarihsel konumdan öz deneyimlerine dayandırarak yaratmalarıydı. Örneğin Elif, kocasından gördüğü şiddetle, ailesinin ve yaşadığı toplumun onun eğitimine mani olmasıyla, komşusunun onu makul bir “eş” olmadığı üzere suçlamasıyla ilişkili “muhalif” bir okuma yapmıştır. Melek’in Hayat’ın sevgisiz, ilgisiz ve çaresiz oluşu karşısında diğerlerine oranla daha fazla üzüntü duyması, vaktiyle kaybettiği 7 çocuğunun acısıyla ilişkilidir.⁶ Onun, Hayat’ı “ne yapsa hakkı var” şeklinde desteklemesinin karşısında Saniye ve Gül de kendi çocukluklarına referansta bulunarak Hayat’ın, başına gelenlerden ötürü en az diğerleri kadar sorumlu olduğunu belirtir. Bu aynı zamanda Hayat’ın yaşam koşullarını ikinci plana atmaktır. Kerime kimi zaman Elif ve Melek’e bazen de Saniye ve Gül’e hak vererek tek taraflı bir okuma yapmaktan kaçınmıştır.

Film çalışmalarındaki izleyici boyutu, bir filmi metinsel olarak incelemekten oldukça farklıdır. Yani, *Hayat Var*’ı bir metin analizine tabi tutmakla onu spesifik bir özneye, muhafazakar bir ev kadınına izletmek arasında çok fark vardır. Örneğin muhafazakar, dindar, ücretli iş gücüne katılımı olmayan, ilkokul mezunu bir kadını tek bir bağlama ve söyleme dayandırmak anlamsızdır. Ayrıca beğenilerini doğrudan sınıfsal konumlandırılışlarına dayamak da. Anamlı olan, onun hangi metin karşısında ne tür tepkiler verdiğine bakarken kendini salıveren bireysel uzlaşmazlıklarına ve yarımalmalara bakmaktır. Bu, öznenin her daim bir varoluş içinde olduğu “varoluş” felsefesine yakın bir düşüncedir. Ayrıca kimlik tartışmalarında ortaya çıkan bir insanı tek ve sabit bir kimliğe dayandırma anlayışına da reddiyedir.

Toparlarsak, bu çalışma popüler sanat ve popüler sinema ürünlerini tükettiği varsayılan bir grubun (ilkokul mezunu ev kadınlarının) yüksek sanatla ve sanat sinemasıyla nasıl ilişki kuracağına dair bir merakın sonucudur. Bu merak elbette sanat sinemasının beğeni, ayrımlar ve sınıf üzerinden

⁶ Melek’ten bu bilgi doğrudan alınmamış, kendisi evden ayrıldıktan sonra arkadaşları, onun neden bu kadar “hassas” bir okuma yaptığı üzerine tartışırken bu bilgi paylaşılmıştır. Bu bir nevi diğer 4 kadının Melek’in alımlamasını açıklama girişimidir.

şekillendirilişine; yüksek kültürün seçkin diline ve elitizme duyulan “kuşku”dan hareketle ortaya çıkmış, görüşmelerde uzlaşmalardan ziyade yarılmalar yakalayabilme gayretiyle sürdürülmüştür.

Yöntem ve Yaklaşım Üzerine

İzleyicinin tarih dışı bir özne olarak değil de, toplum, cinsiyet, yaş, sınıf, ırk gibi yorumlama bağlamlarını içeren öğelerin bir araya getirdiği “tarihsel özne” olarak ele alındığı, tarihsel ve politik anlamda eleştirel film incelemelerini biçimlendiren isimlerden biridir Janet Staiger. Marksist bir sinema tarihçisi olan yazar, *Interpreting Films* (1992) kitabında, izleyici alımlama çalışmalarında tarihsel materyalist bir yaklaşımı öne sürmektedir. Staiger, izleyici ve metin arasındaki mesafeyle meşgul olurken bulgular ve kuram arsındaki diyalektiğin de gözden kaçırılmaması gerektiğini söyler. Düşüncelerini somutlaştırmak için alımlama çalışmalarının, film (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) ve televizyon (*Nationwide*, Derrick Amooore, 1969-1984) çalışmalarındaki birtakım sorunlarla nasıl baş ettiğine dair genel bir gözlemini ortaya koyar. Ona göre bir filmi yorumlamak istisnai ve de yalnızca estetik bir eylem değil; aynı zamanda, maddi dünyayı kullanımlarımıza göre dönüştüren bir harekettir. Dolayısıyla “film”, “anlam” ve “metin” üçlemesiyle izleyici doğrudan bağlantılıdır. Staiger’ın yöntemi, bu araştırmada doğrudan faydalanılmasa da çalışmaya önemli bir katkıda bulunmuştur. Alımlama çalışmalarındaki iki temel yaklaşımdan -tarihsel-materyalist ve etnografik-biri olmasıyla birlikte Staiger’ın yöntemi bize kültürel ürünlerin kendi içkin anlamları olmadığını ve tarihsel bir bağlama dayanan yorum farklılıklarının yapısal özelliklerden ziyade kişilerin içinde buldukları toplumsal, ekonomik ve politik ortamlarla inşa edilen kimliklerinden (toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, sınıf vb.) kaynaklandığını söyler. Böylece “özgür izleyici” kavramını reddeden Staiger, *Hayat Var* izleyicisi kadınların yorumlarını ve yorum farklılıklarını anlamlandırmamızda bize yardımcı olur. Staiger’ın bu çalışmaya bir başka katkısı da onun dile getirdiği “bizi ilgilendiren belirli bir filmin sözüm ona doğru okunması değil birden çok okuma olasılıkları ve bu okuma süreçlerinin tarihsel momentleri ve onların tarihsel izleyiciler gruplarıyla olan bağı ya da ilişkisizliğidir” (Staiger’dan aktaran Stacey, 1994 s. 50) ifadesidir. Bu araştırmada sanat filminin “doğru” okunması ya da analizinden ziyade sıradan bir izleyicinin pek çok mümkün okuma arasından seçtiği okuma biçimi ve getirdiği yorumdur önemli olan. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki bu araştırma doğrudan izleyicilerin yorumlarını içerdiği ve onları bir metin haline getirdiği için uygulama noktasında Staiger’dan ayrılır ve etnografik

yaklaşımı benimser.⁷

Etnografik ve tarihsel bir metodolojiye dayanan *Star Gazing* (1994) çalışmasında Jackie Stacey, dişil kimliklerin Hollywood perdesinde idealize edilmiş kadın imgeleri üzerinden üretimi ve yeniden üretiminin nasıl gerçekleştiğini sorgular. Bunun için kadın izleyicilerin Hollywood filmlerindeki kadın imgesine nasıl baktıklarına, bu kadınlık temsillerini nasıl yorumladıklarına eğilir. Böylece kadın izleyicilerin metin tarafından konumlandırıldıkları egemen/hegemonik okuma yerine daha müzakereci bir okuma yaptıklarını vurgular. Bununla birlikte film izleme deneyimlerinin kadın kimliğini nasıl ürettiğini ve yeniden şekillendirdiğini gösterir.

Tarihsel bir film alımlaması yapmasının önemini saha çalışmasıyla ilişkilendirerek açıklayan Stacey, belirli tarihsel ve kültürel konumlandırılışların izleyicinin okumasını nasıl belirlediğini sorgular. Dönemin iki popüler kadın dergisine (*Woman's Realm* ve *Woman's Weekly*) verdiği ilanla 1940'ların ve 1950'lerin Britanyası'ndaki kadın izleyicilerden Hollywood yıldızlarıyla ilgili hatıralarını yazmalarını ister. Araştırma materyalini de bu mektuplar ve sonrasındaki detaylı anketler oluşturur. Kendisine iki sene boyunca ve bazıları Britanya dışından da olmak üzere üç yüzün üzerinde mektup gelmiştir (Stacey, 1994, s. 60). Etnografik yaklaşımıyla popüler kültür ürünlerinin tüketimini inceleyen ve psikanalitik yöntemin "evrenselleştiriciliği" ile çatışan Stacey, farklı okuma biçimlerinin onun için neden bu kadar önemli olduğunu, Staiger'a da referanslar vererek anlatır ve araştırma boyunca karşılaştığı yöntemsel sıkıntıları okuyucusuyla paylaşır. Film endüstrisi ile seyirci ilişkisinin kuvvetli bir bağ içerdiğini es geçmeden, ulusallığın ve tarihselliğin belirleyiciliğine de dikkat çeker. Böylece sinemasal izleyiciliğin kadın kimliğini nasıl şekillendirdiğini ve yeniden ürettiğini gösterir.

⁷ Martin Shingler, "Interpreting All About Eve: A Study in Historical Reception" (2001) isimli makalesinde, 1940'ların güçlü, tutkulu *femme fatale* yıldızlarından biri olan Bette Davis'in başrolünde oynadığı *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) filmi Staiger'ın (1992) tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanarak yorumlamaktadır. Bunu yaparken izleyicilerle görüşmek, anket uygulamak, tartışma grupları oluşturmak yerine film eleştirilerine, tanıtımlarına, gazeteciliğine ve endüstriyel uygulamalarına (rol dağılımı gibi) bakmaktadır. Barbara Klinger'in (1997, s.110) "bütünsel film tarihi" önerisiyle de çalışmasının bir tarihi andan ötekine değişen ve kullanılan anlam farklılıklarını ortaya çıkarmaya çalıştığını iddia etmektedir. Shingler çalışmasını dayandırdığı tarihsel yaklaşımı geleneksel sosyolojik ve deneysel analizlerle karşıtlık içinde görmektedir. Çünkü genelleştirilmiş ve idealize edilmiş bir izleyici kavramının cinsel, kültürel, politik, ırksal, bilişsel ve tarihsel farklılıkları yok saydığı görüşündedir. Ayrıca, Staiger'ın (1992) de öne sürdüğü gibi, öznelerin sözlü açıklamalarının orijinal deneyimlerle veya bellekle kıyaslanamayacak olduğunu düşünmektedir.

Bu araştırmada Stacey'nin mektup ve anketlerden oluşan materyalinin yerini ses kayıt cihazı, katılımcı gözlem ve yüz yüze görüşmeler almıştır. Ancak yaklaşım benzer bir gayretle sinemasal izleyicilik sürecini ve özelde bir sanat filmi izleyicisi olarak kadınların filmi yorumlama sırasında kimliklerini nasıl ortaya çıkardıklarını ve bu kimliklerle nerelerde uzlaşıp nerelerde çatıştıklarını göstermeye çalışmıştır. Bununla birlikte ideoloji ve kültürün yeniden üretim mekanı olarak “ev”in bir sanat filmi gösterimiyle nasıl (kısa bir süreliğine de olsa) bilişsel bir üretim faaliyeti içinde bir karşılaşma, yüzleşme ve tanışmaya aracı olabileceğini de. Reha Erdem ile, sanat sineması ile, *Hayat Var* ve hikayesi ile karşılaşan kadın izleyiciler yeni bir deneyim edinmekle birlikte bu deneyimin bilgisini başka mekanlarda paylaşmak ve yeni karşılaşmalarda hatırlamak üzere kendilerinde saklı tutacaklardır. Ancak bu karşılaşmaların, yüzleşmelerin, direnç ve kırılma noktalarının, kısacası izleyici gücünün “popülizm” tehlikesi taşıdığına dair bir eleştiri de vardır. Bu eleştirilerin temelinde izleyicinin yalnızca metni anlamlandırma sürecinde gösterdiği direncin uzun vadede bir şey değiştirmeyeceğine dair bir düşünce söz konusudur.

İzleyici araştırmalarına yönelik, izleyiciye karşı iyimser ve olumlu bir tutum takınma tavrından, ekonomik açıdan makro yapılardan ziyade mikro yapılara odaklanılmasına kadar pek çok eleştiri vardır. Timoth A. Gibson “Beyond Cultural Populism: Notes Toward the Critical Ethnography of Media Audiences” (2000) başlıklı makalesinde izleyici çalışmalarına yöneltilen bu “popülizm” eleştirileriyle mücadele için eleştirel izleyici araştırmalarının, Fredric Jameson tarafından dile getirilen bilişsel haritalandırma projesi ile birleşmesi gerektiğini düşünür (s. 253). Jameson, yeni toplumsal ve estetik alanların haritalandırılmasındaki yetersizliğe dikkat çekerek etkin ve stratejik toplumsal politikaları biçimlendirme olanağı tanıyabilecek bir yol olarak “bilişsel haritalandırma estetiği”ni önerir (aktaran Gibson, 2000, s. 254). Bu da, zorunlu olarak sınırlı bir alanda bulunan bireysel özneyi küresel sistem içindeki bazı yeni yeni yükselişe geçen alanlara vakfetme girişimidir. Şayet bu proje başarılı olacaksa bu Jameson’a göre bizim, geç kapitalist ulusal ve küresel toplumsal örgütlerin makro yapılarını anlamlandırma ve haritalandırma becerimize bağlıdır ve gündelik hayat seviyesindeki kültürel deneyimleri yeniden yapılandırarak ve örgütleyecek bütünlüğü yakalayacağımız yollarla mümkündür. Gibson bu noktada, medya metinlerinin izleyici tarafından yorumlanmasının detaylı bir incelemeye tabi tutularak izleyicinin “gündelik hayatın deneyimlenen gerçeklikleri ile iktidarın toplumsal yapıları arasındaki” pozisyonunun bu yorumlarda nasıl belirleyici olduğunun ortaya konulması gerektiğini söyler. Bunu da “bilişsel haritalandırma” projesinin anahtar bir parçası olarak görür. Gibson makalesinde küresel yapılar ve yerel kültürel

pratikler arasındaki karmaşık eklemeleri, etnografik olarak inceleyip sonrasında teorik bir haritalandırmadan geçirerek belki de izleyici gücünü kutsamaktan öteye geçilebileceğini; politik hareketlerin karşılaştığı kültürel ve ideolojik zorlukları anlamaya katkıda bulunabileceğimizi belirtir (2000, s. 271).

Bu çalışmada ise, ne Jameson'ın dile getirdiği gibi bir "bilişsel haritalandırma estetiği" uygulanmıştır, ne de doğrudan metnin kurucu ideolojisine bakılmıştır. Araştırma daha çok izleyicilerin filmi izlerken aldıkları haz yoluyla edindikleri kişisel deneyime odaklanmaktadır. Ancak bu izleyicilerin mevcut iktidarla bir şekilde ilişki kurduğu gerçeğini yadsımak anlamına gelmemelidir. Araştırmanın amacı "romantik bir kutsayış"tan öte iktidar yapılarının içerisinde kaçınılan, karşı koyulan yani direnilen noktaları yakalayabilmektir. Bu sebeple Staiger'ın tarihsel koşullara bağlı olarak okuma biçimlerini tek tipli düşünemeyeceğimizi vurgulayan yaklaşımı ve Stacey'nin etnografik tekniklerinin kullanımı örnek alınarak sanat sinemasıyla doğrudan ilişkilendirilmeyen hatta belki ilişkilenecekleri akla bile gelmeyen bir grup ev kadınının film üzerinden anlattıkları, bir metin olarak incelenmektedir.

Çalışmanın odak grup görüşmesinde 5 kadın var: Melek (40), Gül (50), Kerime (44), Elif (49) ve Saniye (47). Her bir görüşmeci Konyalı olup, ilkökul mezunu ve ev kadınıdır. Görünüşte ve görüşmelerde milliyetçi-muhafazakar bağlamsal söylemleri ön plana çıkmaktadır. Ancak söylemsel formasyonlarına bağlı okuma biçimlerinin filmi izleme sırasında ve sonrasında değiştiği; kişisel deneyimlerine, kendi ortak tarihsel-kültürel miraslarına rağmen bazen bazı çatışmalar yaşadıkları da gözlenmiştir. Bunları filmin alımlama başlığında daha geniş bir şekilde okumak mümkün. Ancak şunu belirtmem gerekir ki, bu kadınlar Türkiye'de ya da yalnızca Konya'da yaşayan diğer az eğitimli, iş gücüne katılımı olmayan, muhafazakar ev kadınlarının tamamını elbette temsil etmemektedir. Yine de anlatılanlar bu sebeple daha az önemsiz veya anlamsız olmayacaktır. Kadınların kendi "kurtuluş" anlatılarını, film ile bağlantılı bir şekilde zihinlerinde yeniden canlandırmaları ve bunu birbirleriyle paylaşmaları benim için araştırmanın belki de en büyük keyfi olmuştur. Bunda özellikle Elif'in yaşamının, kocasından gördüğü şiddetin ağırlığını da ima ederek söylediği şu sözlerin payı var: "Geldik şuraya, Kerime'ye. İki nefes aldık evden kaçıp. Bak değişik bir şey yaptık, film izledik sohbet ettik. Biz de böyle rahatlıyoruz işte." İzleyici alımlama araştırmalarına önemli bir katkıda bulunan Janice Radway'ın *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984) başlıklı çalışması da burada devreye giriyor. "Smithon kadınları" olarak adlandırdığı küçük bir kadın okur grubuyla yaptığı görüşmelerde Radway, onların aşk romanlarını okuma serüvenlerini, alımlama ve romanları anlamlandırma süreçlerini inceler. Radway kadın okurlarla yaptığı görüşmelerde onların metinlerin değil de okuma eyleminin kendisine

bağlı yorumlar yaptıklarını, çünkü okuma eyleminin onlara özgürlük, rutinden kaçınma (Elif’in deyimıyla “değişik bir şey” yapma) ve yeni şeyler öğrenme imkanı sunduğunu fark eder (1984, s. 87).

Her ne kadar araştırma kapsamında izletilen film doğrudan eğlendirici bir unsur barındırmasa ve izleyenleri rahatsız etmiş olsa da, film izleme eyleminin kendisi bu “kaçış”ın verdiği haz çerçevesinde değerli bulunmuştur. Son olarak, *Hayat Var* izleyicisi kadınların popüler dizi ve filmlere ilişkin yorumlarındaki eleştirilerin hikayelerin “mantıksızlığı ve gerçekdışılığı” üzerine olması, Ien Ang’ın *Dallas* izleyicileriyle yaptığı alımlama çalışması sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir.⁸ Aynı meseleyi bir de Bourdieu’nün popüler estetik üzerine gözlemleriyle ilişkilendirdiğimizde *Hayat Var* hakkında yapılan yorumlar daha anlamlı olacaktır.

Öncesi ve Sonrasıyla *Hayat Var* Filminin Alımlanması

Film öncesi, katılımcılara metin hakkında herhangi bir bilgi verilmemiş; sanat filmi ve yüksek sanat üzerine doğrudan konuşulmamıştır. Bu filmi neden onlara izletmek istediğim sorulduğunda, filmi nasıl okuyacaklarının nazarımdaki önemi açıklanmıştır. Film öncesi yarı-yapılandırılmış görüşmede kadınlara sorduğum sorulardan bazıları ne tür film/dizi seyrettikleri, sinemaya gitme deneyimleri, sanat ile ilişkileri üzerineydi. Aldığım cevaplara göre melodram, romantik-komedi, tarihi film/diziler ve belgeseller⁹ daha tercih edilir olmaktadır. Katılımcılar, sinemada “gerçekçiliği” önceleyen bir düşünceleri olduğunu ve “ahlaki” değerleri yozlaştırıcı eğilimlerden rahatsızlık duyduklarını belirten ifadeler kullanmıştır. Örneğin Melek (40), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) filmi için çok beğendiğini, televizyonda ise artık dizi izlemediğini söyledi: “Kimin eli kimin cebinde belli değil ki ben televizyonda belgesel izliyorum. Vallahi hayvanların yaşantısı insanlarınkinden daha mantıklı, daha doğal ve gerçekçi.” Elif (49) ise gençken sinemadan çok zevk aldığını ancak son zamanlarda birbirinin aynı film ve dizilerden “bıktığını”, yeni sinema salonlarında ise “bunaldığını” söylüyor:

⁸ Ang (1991), *Dallas* izleyicilerinin gerçeklik algısını “duygusal gerçekçilik” kavramıyla açıklamayı tercih eder. Çünkü ona göre izleyiciler somut bir gerçekçilikten ziyade öznel bir deneyimle açıklayabileceğimiz duygusal bir yapıya işaret etmektedir.

⁹ Cevaplar arasında *Yunus Emre* (Emre Konuk, 2015-2016), *Diriliş Ertuğrul* (Metin Günay, 2014-günümüz), *İlişki Durumu Karışık* (Bülent İşbilen, 2015-2016), *Paramparça* (Cevdet Mercan, 2014-günümüz) dizileri, Yeşilçam filmleri ile *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) filmleri yer almaktadır. Kadın programları ve gündüz kuşağı programlarından Müge Anlı ve İzdivaç programları da izlenenler arasındadır.

Filmlere benim hiç ilgim kalmadı. Çünkü hep senaryo aynı, değişen bir şey yok. Önü de ortası da sonu da aynı. Bilgi yarışmaları ve belgesel izlenir benim evimde. Bazen evlilik programlarına da gözümüz takılmıyor değil. Çok eğlendirdiği zaman izleniyor. Sinemadan zevk almadım en son. O gürültüsü.. Ben çok sevmedim. Şimdi çocuklar yalvarıyor sinemaya gidelim diye istemiyorum ama. İlgi alanıma girmez. Bi kere tiyatroya götürdüler. Bu ne yaa? Çocukça geldi bana.

Elif'in tiyatroyla ilgili yargısı (onu küçümseyişi ve çocukça buluşu) ile Bourdieu'nün popüler estetik üzerine tartıştıkları arasında bir paralellik görmek mümkün. Örneğin, Bourdieu *Ayrım* (2015) kitabında, halk sınıflarının ve orta sınıfların kültürel sermaye açısından daha az zengin olan fraksiyonlarının, her türünden biçime dair araştırma karşısındaki düşmanlıklarının, resim konusunda olduğu kadar tiyatro konusunda da belirgin olarak doğrulandığını söyler (s. 56). *Hayat Var* izleyicilerinin filmde hoşlanmadıkları ve rahatsız oldukları açıktır. Bu durum yalnızca onları rahatsız eden içerikle değil (taciz, tecavüz, sevgisizlik vs.) biraz da beklentilerinin (mutlu son ya da entrika) karşılanmaması ile de açıklanabilir. Bourdieu'nün ifadesiyle söyleyecek olursak: “Halktan seyirci, tiyatro ve sinemada olduğu gibi, mantıksal ve kronolojik olarak *happyend*'e (mutlu sona) yönlendirilmiş “entrikalardan” hoşlanır ve basitçe çizilmiş durumlar ve karakterler karşısında, ‘tiyatro ve ikizi’ gibi ikircikli ve sembolik figürler ve eylemler ya da tiyatronun bilmececi sorunları karşısında olduğundan daha iyi hisseder” (2015, s. 57).

Burada araştırma kapsamındaki izleyicilerin film izleme deneyimine yalnızca “eğlenmek” amacıyla katılmadıklarını da belirtmem yerinde olur. Zira görüşmeler ve filmin alımlaması sırasında dikkatimi çeken onların filmde beklentilerinin, içinde oldukları rutinden uzaklaşmakla birlikte yeni yerler, yeni hikayeler ve hayatları da merak duygusunun tatmin edilmesi olduğudur. İşte bu noktada Elif'in sözünü ettiği “geldik şuraya, Kerime'ye. İki nefes aldık evden kaçıp. Bak değişik bir şey yaptık, film izledik sohbet ettik. Biz de böyle rahatlıyoruz işte” cümlesi daha da anlam kazanıyor. Ayrıca izleyiciler sanat filmiyle aralarına sessiz bir mesafe koymamış, film izleme sırasında konuşmayı ve yorum yapmayı sürdürmüşlerdir. Bu aynı zamanda özgür bir biçimde filmi yargılama hakkını kendilerinde görmekten ileri gelir. Böylece bir sanat filminin ev içi gösterimi popüler bir gösteriye dönüşmeye yakın bir hal almıştır. ¹⁰

¹⁰ Bourdieu'nün (2015) sözünü ettiği popüler gösteride halktan seyirci “her türden biçim arayışının hesaplı soğukluğundan ayrı tutulamaz olan mesafe koyma halini veya iletişimin kendisinde zaten saklı bulunan iletişim kurma reddini benimsemez. Aksine, popüler gösteride izleyicinin gösteriye, gösterinin de vesile olduğu

Görüşmecilerden bir kişi (Melek) dışında hepsi daha önce sinemaya gitmiş, bir görüşmeci (Saniye) hariç (o da sinemanın kapalı ve karanlık olmasından dolayı sıkıldığını belirterek) hepsi sinemadan genelde haz aldıklarını belirtmiştir. Hiçbiri tek başına sinemaya gitmemiş, bunu sosyalleştirici, eğlendirici bulmadıklarını ya da “ikinci plana” attıklarını söylemiştir. Sanat konusunda tartışılırken her görüşmeci güzel ve estetik olana eğilimlerini belirtmiş, bir tanesi ise gülerak şöyle demiştir: “Ben mesela bibloları çok severim ama beyim hepsinin kafasını koparttı namaz kılınmıyor diye.” Bir başkası akşam sanat okulunda aldığı yemek, dikiş-nakış gibi eğitimleri sıralamış, bir diğeri halı dokuduğunu söylemiştir. Görüldüğü üzere sanatsal, estetik ve “güzel” olan araçsallığı, maddeciliği ve işlerliği ile ilişkilendirilmiştir. Elif, bu soruyu önce kocasıyla ilişkilendirerek şöyle demiştir: “Eşim tam bir odun. Ne tiyatro bilir ne sinema. Anca maç izlesin. Yemeğini yesin, sonra gitsin uyusun.” Gül ise, “genç kızken babamızla, ailemizle giderdik sinemaya. Çok severdim ben. Hala da severim. Şimdi de kocamla çocuklarımla gideriz. Tek başıma hiç gitmedim, kim ne der diye değil. İstemedim yani” diyerek sinemaya gitme deneyiminin “ailece” yapılan bir eylem olduğunu vurgulamıştır.

Sanatla ilişkilene biçimleri büyük ölçüde toplumsal ve kültürel tarihlerine dayandırılmıştır. Sanat filmi denince akıllarına ne geldiği sorusunda “sanat var... e sanatçı var... sanatkar var...”, “marangoz filmi gibi”, “bir sanatı anlatan film”, “sinemanın (mekanın) adı” gibi cevaplar verilmiştir.

İzleme alışkanlıkları üzerine konuştuğumuz sırada Elif, özellikle dizileri işaret ederek, senaryonun tektipliliğine, mantıksızlığına, sürekli kötücül ve ahlak dışı (hainlik, aldatma, yolsuzluk, şiddet gibi) konuların sergilendiğine değinmiştir. Bu sebeple evinde belgesel izlendiğini “ara ara da kadın programlarına gözünün takıldığını” söylemiştir. Melek de benzer cevaplar vererek belgesellerdeki “hayvanların yaşamı insanlarınkinden daha mantıklı”

eğlenceye izleyicinin katılımı teşvik edilir” (s. 60). Bu araştırmanın izleyicileri ise yalnızca gösteriye katılmakla (iletişim kurma reddini benimsemeden) kalmışlardır; gösteri onlara tesadüfi karşılıklar vermiştir (“içeri gir kızım” denilen karakterin içeri girmesi gibi). Bourdieu’nün burada altını çizdiği önemli bir ayrıma dikkat etmek gerekir: “Sirk veya bulvar tiyatrosu (bazı kolektif gösterilerin yeniden canlandığı *catch* daha az derecede boks ve televizyonun yayımladığı tüm kolektif oyun biçimleri gibi) dans veya tiyatro gibi gösterilerden daha ‘popüler’ iseler bu, sadece, onların daha az biçimlendirilmiş (akrobasi ve dans karşılaştırmasının gösterdiği gibi) ve daha az edebi olmalarından değil de, daha doğrudan ve acil tatminler sunmalarından kaynaklanır” (2015, s. 60). Benzer şekilde Radway’in (1984) araştırmasında Smithon kadınlarının neden romans okuduklarına verdikleri cevaplar da, aslında okuyucuların romanın kendisinden (biçimsel özelliklerinden, kurgusundan, karakterlerinden vs) ziyade okuma eyleminin kendisinden alınan hazla ilişkilidir.

diyerek arkadaşını desteklemiştir. Sanat filmine, biçeme, soyutlamaya, sembolik anlatıma ilişkin fikirlerinin doğrudan sorular aracılığıyla ortaya çıkmadığı, ancak film izleme sırasındaki okuma biçimlerine bakıldığında bu kavramların etrafında bazı anlamlandırmalar yaptıkları gözlenmiştir.

İzleyiciler *Hayat Var* filmi başta bir sanat filmi olarak konumlandırmamışlar, film bittikten sonra bunun bir sanat filmi olabileceğini söylemişlerdir. Neden böyle düşündükleri sorulduğunda pek çok farklı sesin kaynağını göremediklerini, uzun, huzursuz edici ve tekrara dayalı çekimlerin ve çok az diyalogun var olduğunu ifade etmişlerdir:

E: Bebeğin [oyuncağın] sürekli gülmesi sanat filminin bi şeyi bence.

K: Şu seyrettiğimiz filmlerden dizilerden farklıydı yani...

S: Ya mutlu son çıkar ya konuşurlar bunda yoktu.

E ve G: Hepsini eleştirdik... Kız niye böyle yapıyo dede niye baba niye böyle, anne niye... Eleştirmedik ne kaldı? Her şeyi sorgulattı. Denizi bile eleştirdik çok dalgalı diye (gülüyor). Denizin dalgası bile konuşma konusu oldu.

Gerçekten de denizin dalgası gibi pek çok “sıradan” ayrıntı film izleme sırasında dikkat çekmiş ve sohbetlerine konu olmuştur. Katılımcıların “sanat sineması” alımlaması da böylece anlamak için “özel bir çaba” sarf edilmesi gereken bir izleme süreci olarak ortaya çıkmıştır. Film metnini sorgulamak, içindekileri eleştirmek yoğun bir performans olarak işaretlenmiştir. Sanat sineması veya sanat filmi hakkında ne düşündüklerini sorduğumda ise başta tereddüt etseler de (bilgi sorusu olarak düşünüp cevaplarının saçma olmasından çekinerek) şöyle bir konuşma gerçekleşmiştir:

K: Mesela marangozun bi filmi çekiyorlar öyle bi şey mi?

G: Bir sanatın filmi şey yapıyorlar mesela..

(Verilen cevaplara bacağına havaya kaldırarak gülen lisans öğrencisi komşu kızına “Havva o bacağına kıracağım! Ne kadar cahiller diyip eğleniyonuz mu?” dedikten sonra gülüşmeler yaşanmıştır.)

G: Sinemanın adı da sanat sineması olur...

Filme ilişkin anlatılanlar ailevi, dini, ahlaki değerler ekseninde yoğunlaşmakla birlikte sevgisizliğin, umursamazlığın, suskunluğun izleyiciler üzerindeki tedirgin ediciliği doğrudan gözlenmiştir. Bazı izleyiciler filmi, ellerini kasıklarında birleştirerek ve vücutlarını arkaya yaslamadan izlemişlerdir. İzleme sırasında yeme-içme olmamış, filmin ilk yarısında mutfakta yemek yenip ikindi namazları kılındıktan sonra yeniden salona dönmüştür.

Filmde Hayat'ın davranışları üzerine müzakereli bir okuma yapılmış, görüşmeciler kendi aralarında düşüncelerini paylaşmışlardır:

S: Kızda da var biraz... Tamam sorunlu ama akli ermez değil ki. Bi yiyeceğini, elbisesini değiştirmez mi... Bi âdet (regl) oldu yıkanacağını bilmez mi... Kitaplarda oku. Okula gidiyon...

M: Biz annemiz yönlendirdiği için öğrendik ama o çocuk o terbiyeyle yetiştirilmedi.

S: Şu pisliğin yıkanacağı aklına gelmez mi ya?

M: Bilemeyebilir..

S: Ya nasıl bilemez..

K: O çocuk hep olumsuz hayat gördü.

S: Okula gitti

K: Olsun... Okuldan her şey öğrenilmiyor... Tepkisizliği konusunda Sanije'ye katılıyorum ama.

S: Yani biz de hiç konuşmasak n' olur? Kimse cevap vermezse... Kimseyle konuşmazsa ne olur? Onda da birazcık kafadan bi şey var... Normal insan değil... Normallik değil. 5 yaşındaki çocuk arkadaş oluyor sokakta.

M: Ama o çocuk sevgisiz büyüdü.

K: Hiç görmese hiç bi şey bilemez... Kız herkesten kötülük gördü. Kötü model bir dede, baba. Alakasız bir anne. Çocuk da ziyan olur böyle. Ön teker nereye giderse arka teker de oraya işte.

E: Sevgi sadece annenin oğluna verdiği var... Bebekte [oyuncağında] öğrenmiş kız... Onu güldürüyor bi tek

M: Kendi gülemediği için bebeğini güldürüyor. Onunla bir şeyler hatırlıyor çocuk. Çocukluğunu belki.

S: Biz de anamızdan ilgi şefkat görmedik. Birazcık gayret ya ama. Kız hiç tepki vermiyor. Tecavüze uğradı tepki vermedi. Öğretmenine anlat bari ben böyle bir yaşam istemiyorum de, yok. Bizim oralarda çabalayan [koyun] mundar ölmezmiş derler.

Hayat'ın durumuna hem üzülüp hem de öfkelenedikleri görülen izleyiciler ara ara onu ekrandan çekip çıkarmayı arzu etmiş, Kerime ve Melek, "bu çocuk burada olsa onu alır Allah rızası için büyütürdüm" demiştir. Filmin içine girme arzusunun ortaya çıktığı bir başka an ise evin dağınıklığı ve pisliğinden rahatsızlık duymalarıyla ilgilidir. Gül, Hayat'ın hiç ev işi yapmamasını eleştirmiştir: "Kız hiç meraklı olup bi evi de süpüreyim demiyo... yatağı falan toplayım demez. Güzelce kapıyı pencereyi açayım demez." Kerime de gülerek, "bir yağ çöz dökeceksin eve, cifleyeceksin. Oh mis. Ev leş gibi yani gidip temizleyesimiz geldi" demiştir. Filmin tüm "boğuculuğu"

ve “huzursuzluğuna” rağmen izleyiciler, kimi zaman Hayat’ın kendilerinin buyruklarına itaat etmesine (karaktere “gir kızım içeri” dediklerinde içeri girmesine) kimi zaman onun oturuşuna ve dedenin küfürlerine gülmüş ve eğlenmişlerdir. İzleyicilerin en çok Hayat’ın “itaatsizliği”ni sergilediği anlarda eğlendiği gözlemlenmiştir. Örneğin Hayat’ın dedesinin elini yıka buyruğunu dinlememesi, üvey babası ona “düzgün otur kız” dediğinde toparlansa da sonra tekrar eski oturuşuna dönmesi izleyicileri keyiflendirmiştir.

Filmin geçtiği mekan üzerine anlatılanlara gelirsek, Elif “Deniz olmasa izleyemezdim... İstanbul’u hatırlatıyor bana” derken, izleyicilerden Melek ve Saniye “Burası İstanbul mu ki? Ama hep harabe” diyerek şaşkınlıklarını belirtmişlerdir. Elif buna karşılık, “Biz hep güzel yerlerini görüyoruz da ondan. İşte filmin vermek istediği mesaj da bu bi yerde. Ne hayatlar var ne İstanbul’lar var” demiştir ve Hayat’ın ailesiyle yaşadıkları yerin herkesçe beğenilmesine karşılık şöyle söylemiştir: “Yaşadıkları yer güzel de yaşamları hiç güzel değil.”

Filmde özellikle beğendikleri sahneler Hayat’ın dini bilgiler içeren bir kitap okuduğu ve okul korosunda arkadaşlarıyla şarkı söylediği sahnedir. Gül, Hayat’ın kitap okuduğu sahnede “Hah bi faydalı bi şey yapıyor. Şerden sonra bu kız hayra dönecek” tespitinde bulunmuştur. Görüşmecilerin Hayat’ın okulla ve kitaplarla ilgisizliğine duydukları kızgınlığın kendi okuyamamışlıklarıyla ilişkili olduğunu da söyleyebiliriz. Hemen hepsi eğitim durumları sorulduğunda “maalesef ilkokul” demişler ve içlerindeki okul özlemini açığa vurmuşlardır. Hayır ve şer, haram ve sevap kelimelerinin kullanıldığı anlardan bir diğeri de Hayat’ın tecavüze uğradığı sahnedir. Hayat’ın bakkal tarafından ilk kez tacize uğradığı sahne izleyiciler arasında büyük huzursuzluğa sebep olmuş, “cık cık”lar yankılanmıştır. Hayat’ın önce tepki vermemesi olayı anlamayışıyla, çocuksu masumiyetiyle ilişkilendirilmiştir: “Umursamadı bile... onun suç olduğunu bilemedi herhalde... onu normal bi şeymiş gibi gördü, herkesin başına gelen bi şey gibi herhalde... anlamadı ki...” Daha sonra çikolataları poşetine doldurarak bakkala bir “bedel” ödeten Hayat’ın durumu Gül tarafından: “Ahh kız da doldurdu poşetini... Haramlan geldi haramlan gidecek... Bile bile aldı çikolataları” şeklinde yorumlanmıştır.

Filmin neyi mesele ettiği sorulduğunda benzer cevaplar verilmiş; kötü bir aile, kötü bir çevre vurgusu ağır basmıştır. Hayat’ın babasından çok annesine sert eleştirilerde bulunarak “Böyle anne mi olur? Sen de bir kadınsın. Halden anlasana” demişlerdir. Hayat’a regl olduğu sahnede tokat atıp “artık kadın oldun” diyen anneye şaşırarak (onlarda böyle bir adet de olmadığını söyleyerek), ancak cinsel birliktelikle kadın olunabileceğine dair kanaatlerini dile getirmişlerdir.

“Karşısına kim geçse sigara içiyor” dedikleri Hayat’ın etrafındaki tüm “örnek bez”¹¹lerinden kurtuluşunu memnuniyetle karşılayan izleyiciler için filmin son sahnesi “mutlu son”a yakındır. Film boyunca filmin sonu hakkında edilen “kız yem olacak, çocuk ziyan olacak, o kadın kızı satacak, baba borcu için kızı verecek” gibi “kötü son” tahminleri karşılık bulmayınca, Hayat’ın ilk kez gülüp genç çocukla birlikte tekneye binişi yeni bir hayata “yelken açma” olarak okunmuştur. Yine de Hayat’ın bir çocuk olması onlarda gelecek yaşamı hakkında tedirginlik uyandırmış, hikayenin sonu bireysel tahminleri üzerinden şekillenmeye devam etmiştir:

G: Hah bundan [suya attığı oyuncak] kurtul. Dededen de kurtuldu, oğlanla da evlen.

E: Kız ilk defa güldü. Yeni bir hayata başlayacak... Yelken açıyor hayata bak (gülüşmeler).

G: Bin sen de tekneye... hah... dede de evde ölsün...

E: Ama o da bi çocuk. Çocuk ona ne verecek. Oğlana güzel görünecek tabi... [Hayat’ın ruju tüm yüzüne sürdüğü sahnede] ooooo!! uuuu!!! oğlan boyandı ya bu da boyanmak istedi... Onu da attı (ruju), taamaaaam... Kız kurtuldu.

K: Senin bi taraf mavi benim her taraf kırmızııı. Tamam bak mutlu sona geldi.

E ve G: Mutlu oldu evet..

E: Ama ikisi de çocuk... Hayat şimdi başlayacak aslında Hayat için.

K: Neyse canım mutlu ama güldü yani...

G: Ya batacak tekne ikisi de ölecek... Büyük geminin altında mı kalacaklar?

S: Çok hızlı gidiyorlar ya... bunlar ölüme gidiyor herhalde.

K: Acele giden ecele gider dirler ya.

G: Ne bitmez şişesi varmış adamın. Stoklamış herhalde oraya (şişeleri).

S: Ahh iyi şakalaşmayı bellemiş... Cilveleşmeyi... Bak bak hee onu nerden öğrendiyse...

K: Çocuk lan daha çocuk giydiği elbiseye bak, çocukluğa bak... Akli başında olsa onu giyer mi? Bizimkiler giymez.

E: Yani dediğim gibi yelkeni açtı oğlanla ama hayat daha yeni başlayacak onlar için. 14 yaşına kadar böyle bi hayat sürdürü şimdi ne olur bakalım...

Anneliğin kültürel, tarihsel ve simgesel sermayesinden oldukça yararlanarak konuşan izleyiciler, milliyetçi-muhafazakar söylemin aile

¹¹ “Örnek bezi” kadınların genellikle elişi yaparken birbirleriyle paylaştıkları örnek modelleridir. İzleyicilerin “örnek bezi” ile anlatmak istedikleri şey ise, Hayat’ın çevresinde bulunan, ona “kötü” örnek olabilecek insanlardır.

değerlerini yüceltip, toplumun ahlaki yozlaşmasını eleştirerek, özcü toplumsal cinsiyet rolleri kavrayışına benzer bir tutum sergilemişlerdir. “Temiz” ve “iyi” bir yaşantının ailedeki ve çevredeki “doğru” örneklerle mümkün olacağına yeniden kanaat getirmişlerdir. Bununla birlikte bağlamsal söylemlerinden kimi zaman uzaklaşarak kadın-erkek eşitsizliğine, ailede annenin yani kadının “ikinci plan”da görülüşüne ve toplumda kadını, başına gelenlerden ötürü suçlayan geleneğe dair eleştirel ifadelerde bulunmuşlardır. Bu eleştirel okumanın sıklıkla ortaya çıktığı yerler Elif’in ev ve toplum yaşantısını film izleme sürecinde tekrar tekrar hatırladığı ve paylaştığı anlardır. Komşusu Saniye’nin kendisiyle aynı fikirde olmadığını ve hatta bu yüzden Hayat’ı davranışlarından ve hareketlerinden ötürü “sünepe, gerizekalı, tat (dilsiz), itici” bulduğunu düşünen Elif, komşusu evden ayrıldıktan sonra onun “alımlaması” üzerine konuşmuştur: “Saniye bilmez böyle şeyleri... Onun eşi çok iyi. Hep kadınları suçlar işte. Bıktım bu kadınların kadınları suçlamasından. Sen kadın ol da eve bağla diyenlerden. Benim nankör olduğumu düşünüyor tabi ben böyle eşimi anlatınca. Allah var ekmek getiriyor eve. Ama zehir olduktan sonra bal neye yarar... Hayat da baktı baş edemiyor hiçbirisiyle... içine atarak şey yapıyor. Susarak direniyor hepsine.” Bu sohbet sırasında “kadınlık” ve kadının İslam’daki rolü, evdeki görevleri, toplumdaki temsili üzerine de bir müddet tartışılmıştır fakat en sonunda durum “çekilecek vaziyet” olduğu düşüncesiyle sonuçlanmıştır.

Bu filmi televizyonda görseler izlemeden bırakacaklarını söyleyenler ile “sonunu merak edip” devam edebileceklerini belirtenler olmuştur. Filmin neyi mesele ettiği ve geneli üzerine Elif şunları söylemiştir:

Sürükleyici değil ama sonuç: yaşantı çok farklı, bize göre. Kopmuş bi aile. Hasta bi dede. Anne görmemiş bi kız, babadan sevgi ilgi yok. Diğer tarafta “oğlum oğlum” diye sevilen bi çocuk var ki kızın yüzüne bile bakılmıyor. Filmin sonunu merak etmiştim ama sonu da dediğim gibi olmadı. He kız zaten görecektiklerini gördü. En olmaması gereken şeyi de yaşadı. Kız şimdiden sonra en güzel hayatları da yaşasa kız güler de bitse film... şimdiden sonra o aklından çıkaramayacağı.. onu etkileyen ömür boyu etkileyen bir dram yani hayat... İzi kalacak. Onu atlatamaz. çünkü çocuk çocukluğunu hiç yaşamadı.

Ayrıca Elif bu tür “kasvetli” bir filmi normalde izlemeyeceğini çünkü zaten hayatının yeterince “korkutucu” ve “stresli” olduğunu belirtmiştir. Bunun kaynağı “eve selamsız giren, kendisini ve çocuklarını döven, küfür ve hakaret eden” kocası ve ona karşı duyduğu büyük korkudur. Hayat’ın geleceğe taşıyacağını düşündüğü acıları da, Elif’in kendi geçmişinden bu yana “asla unutamam” dediği anlar ve travmalarla ilgilidir. Özetle, her bir görüşmeci

toplumsal, tarihsel, kültürel ve politik koşullarıyla uzlaşan egemen okumayla birlikte, filmi toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf gibi kimliklerden bağımsız olmayacak şekilde kendi derin bireysel yaşantılarına bağlı olarak muhalif de okumuşlardır. Burada şu ayrımı yapmakta fayda var: İşlevselci-davranışçı pozitivist bir paradigma içinde işleyen ve medyanın bireyler üzerindeki etkisini ölçmeye çalışan etki araştırmalarının (medyanın güçlü etkileri) ve bu etkinin sınırlı olduğu iddiasıyla ortaya çıkan yaklaşımların (sınırlı etkiler dönemi, kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı gibi) aksine alımlama çalışmaları, insan davranışının öngörülebilir olduğu iddiasının karşısında yer alır. Anlamın metne içkin olduğu görüşünü reddederek tek bir okuma biçimi yerine farklı okuma biçimleri olduğunu ortaya koyar. Bunu da alımlama araştırmaları sırasında kültürel ürünü anlamlandıran gerçek izleyicilerin yorumlarını “metin” olarak ele alarak yapar. Ayrıca alımlama çalışmalarında bir metnin (ya da kültürel ürünün) izleyici üzerindeki etkisi değil, izleyicinin metin üzerindeki yorumu yani onu nasıl alımladığı ve anlamlandırdığı söz konusudur. Bu şekliyle de araştırmam, seyirciyi metnin üretimi olarak gören teorik perspektifin karşısında yer almıştır.

Son olarak, filmin biçimsel özelliklerini ve Godard’ın sinemada yedi büyük erdemini gündelik hayat dilleriyle çözen katılımcılar filmi daha önce izlediklerinden farklı bulduklarını, karşıt sinemanın özelliklerini işaret eden cümlelerle dile getirmişlerdir. Karakterlerden hiçbirisiyle özdeşleşme kurmamışlar ancak Hayat’a anneliğe bağlı duygu ve güdülerle yaklaşım onu, izleme süresince -çoğunluğu- sarmalamışlardır. Oyunculardan Erdal Beşikçioğlu -*Vali* (M. Çağatay Tosun, 2009) filmi ve *Behzat Ç.* (Serdar Akar, vd., 2010-2013) dizisinden- ve Elit İşcan’ı -*Küçük Kadınlar* (Hakan Arslan, 2008-2011) dizisinden- tanıyanlar olmuş, İşcan’ı oyunculuk performansı bakımından takdir etmişlerdir: “Sabırla hiç konuşmadan film çekmiş... iyi oyuncu olmuş bu kız.” Beşikçioğlu’nu ise “daha önce iyi rollerdeydi hep burda kötü [adamı] oynamış” şeklinde yorumlamışlardır. Filmin belirgin bir sonu olmayışı ise onları hikayenin devamını yazmaya (düşünmeye) sevk etmiştir.

Sonuç

Bu metnin, sanat sinemasında alışlageldiği üzere ve filmde de olduğu gibi, açık uçlu bir sonu var. *Hayat Var* hakkında anlatılanlar, izleyenlerin kişisel hikayelerinden bağımsız olmadığı gibi yine kendi geçmiş ve gelecek tasavvurları hakkında da ipuçları vermiştir bize. Ortega y Gasset şöyle der: “İnsanlar, bir dramı kendilerine sunulan insan yazgılarıyla ilgilenmeyi başardıklarında ve bu yazgılara yaşamın gerçek olayları gibi katıldıklarında severler” (aktaran Bourdieu, 2015, s. 55). Bu araştırmada da görülen o ki Hayat’ın dramı (çaresizliği ve sevgisizliği) izleyicilerin bakışını bir an için

kendi yaşamlarına ve yazgılarına döndürmüştür. Hayat gibi bir çocukla belki daha önce hiç karşılaşmamış olsalar bile, onun var olabileceğine yani gerçekliğine dair bir kuşku duymadan onu bağırlarına basmışlardır. Film metni içerik olarak, yani sunduğu gerçeklik bakımından huzursuz edici bulunmakla birlikte televizyonlardaki mevcut dizilerle kıyaslandığında “kaliteli” ve “önemli” bulunmuştur. Yarı-yapılandırılmış görüşmelerde, örneğin sanat filminin kavramsal olarak konuşulduğu anlarda, başta sınava çekiliyorlarmış gibi hissedip saçma bir şey söylemekten imtina etmişlerdir. Ancak onları “sıradan” bir izleyicinin bir film hakkında söyleyeceklerinin ne kadar önemli ve anlamlı bir şey olduğu hakkında ikna etmek de zor olmamıştır. İzleyici konumlarının değerli olduğunu anlayan görüşmeciler daha özgüvenli bir sesle ve hatta zaman zaman “gerçek hayat tecrübesi bunlar” diyerek, anlattıklarının “okuyan kesim” içinde yer alması, “okutulması” gerekliliğini vurgulamışlardır.

Bu çalışma, doğrudan olmasa da, farklı sınıfsal koşullardaki kadınların ortak meselelerini su yüzüne çıkarması ve kadın hakları mücadelesinin söylemi üzerine düşünmek açısından da önemli olmuştur. Onların bağlamsal söylemlerindeki rol ve ilkeleri sorgulamaları, filmi eleştirirken kendi yazgılarını da hesaba katmaları kayda değerdir. Zaten en başında da belirttiğimiz üzere bir film yalnızca metin değildir, hele de bir sanat filmi yalnızca simgesel sermayesi zengin olanlar ve entelektüeller tarafından okunabilir değildir. Zaten böylesi yine yalnızca metnin belirleyiciliğine ilişkin bir tutum olur. Yani bu, Staiger’ın bahsettiği gibi belirli bir filmin sözüm ona belirli bir “doğru” okuması olacağı anlamına gelir (aktaran Stacey, 1994, s. 50). Oysa anlam bir inşadır ve bir filmin sayısız okunma olasılığı vardır. *Hayat Var* izleyicileri de hem filmle ve karakterle hem de kendi koşulları ve yaşantılarıyla ilişkilenerken farklı yorumlarda bulunmuşlardır.

Diğer yandan, izleyiciler “varsayılan” bir temsil (mesela muhafazakar ev kadını şöyledir) olmaktan çıkmış, özne haline gelmiştir. Bununla birlikte bu araştırma Türkiye sinemasında “sanat filmi” olarak adlandırılan filmlere ve yönetmenlerine izleyici ışığında bakabilme olanağı sağlamaya çalışmıştır. Popüler sinema izleyicisinin “uzun”, “sıkıcı”, “boğucu”, “hiçbir şey anlaşılmayan” gibi tanımlarla oluşturdukları sanat filmi algısı, okuma stratejileri, izleyici formasyonu ve tarihsel-kültürel konumlandırılış ile ilişkili düşünüldüğünde bize metinden farklı şeyler de söyler. İşte bu sebeple birbirine zıt konumlanan filmler ve izleyici gruplarının araştırmalarda daha fazla karşı karşıya getirilmeleri ve okumalarının, beğenilerinin arkasında yatan nedenlerin incelenmesi önemlidir.

Kaynakça

- Allen, R. C. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Ang, I. (1991). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (Çev. D. Couling). Londra & New York: Routledge.
- Arslan, U. T. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis.
- Bennet, T. (1983). Text, Readers, Reading Formations. *The Bulletin of the Midwest Language Association*, 16(1), 3-17.
- Bobo, J. (1989). Shifting Through the Controversy: Reading The Color Purple. *Callaloo*, 39, 332-342.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Çev. D. Fırat & G. Berkkurt). Ankara: Heretik.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2008). *Hayat Var* [Film]. Türkiye, Yunanistan & Bulgaristan: Atlantik & İmaj.
- Gibson, T. A. (2000). Beyond Cultural Populism: Notes Toward the Critical Ethnography of Media Audiences. *Journal of Communication Inquiry*, 24(3), 253- 273.
- Güçlü, Ö. (2010). Yeni Türkiye Sinemasındaki Kadın Sessizliğini Bozmak: Bir Film Alımlama Çalışması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 12, 57-77.
- Karabağ Sarı, Ç. (2013). 12 Eylül Filmleri ve Üniversite Gençliği: Politik Söylemler Bağlamında 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması. *sinecine*, 4(2), 9-39.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-21). Ankara: De Ki.
- Klinger, B. (1997). Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies. *Screen*, 38(2), 107- 128.
- Lull, J. (1980). The Social Uses of Television. *Human Communication Research*, 6(3), 197– 207.
- Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londra: BFI.

- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sinema (Çev. Ö. Yaren). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 83-113). Ankara: De Ki
- Pearson, R. & Uricchio, W. (1999). Discursive Constructions of The Nickelodeon's Child Audience. M. Stokes & R. Maltby (Ed.), *American Movie Audiences: From The Turn of The Century to The Early Sound Era* (s. 64-75). Londra: BFI.
- Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, NC & Londra: University of North Carolina Press.
- Shingler, M. (2001). Interpreting All About Eve: A Study in Historical Reception. M. Stokes & R. Maltby (Ed.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences* (s. 46-62). Londra: BFI.
- Srinivas, L. (2002). The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture and Society*, 24, 155–173. Doi: 10.1177/016344370202400201
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Londra ve New York: Routledge.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton University Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Taylor, H. (1989). *Scarlett's Women: Gone With The Wind and its Female Fans*. Londra: Virago.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-sinema: Doğu Rüzgarı (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-125). Ankara: De Ki.
- Yücel, F. & Acar, B. (2009). Reha Erdem ile A Ay'dan Kosmos'a. Reha Erdem'le Söyleşi. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân* (s. 143-183). İstanbul: Çitlembik.