

SAYI: 1

kritik
iletişim çalışmaları dergisi

CİLT: 2

İLKBAHAR 2020

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi / Critical Communication Studies Journal

Yayıncı / Publisher

Dr. Öğr. Üyesi Nuri Paşa ÖZER

Editörler / Editors

Dr. Öğr. Üyesi Nuri Paşa ÖZER
Dr. Öğr. Üyesi Ali Erkam YARAR
Arş. Gör. Mehmet Emin SATIR

Yayın Kurulu / Publishing Board

Doç. Dr. Yasin BULDUKLU
Doç. Dr. Muhacir Murat YEŞİL
Dr. Öğr. Üyesi Nuri Paşa ÖZER
Dr. Öğr. Üyesi Ali Erkam YARAR
Dr. Öğr. Üyesi Enes BAL
Dr. Öğr. Üyesi Abdülcelil Mücahid Zengin
Dr. Öğr. Üyesi Uğur ÇAĞLAK
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Tarık TÜRK MENOĞLU

Danışma Kurulu / Advisory Board

- Prof. Dr. Abdullah KOÇAK (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KALENDER (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Yalçın KAYA (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin CAN (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Belkıs Ulusoy NALÇIOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Caner ARABACI (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Erdal DAĞTAŞ (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Erkan YÜKSEL (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Halil İbrahim GÜRCAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan AYDIN (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mahmut Hakkı AKIN Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet FİDAN (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ŞEKER (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Ömer BAKAN (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat GEZGİN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman İRVAN (Üsküdar Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman KARAÇOR (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Şükrü BALCI (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay ŞEKER (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Zülfikar DAMLAPINAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet KOYUNCU (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet TARHAN (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Murat KIRIK (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Cem ÇETİN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Erhan TECİM (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ferhat TEKİN (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Makbule Evrim GÜLSÜNLER (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet BİREKUL (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Mete KAZAZ (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhacir Murat YEŞİL (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Yasin BULDUKLU (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)

İletişim Bilgileri

Adres: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Meram /
KONYA

İletişim Numarası: 0332 325 20 57 (Dahili: 4314)

Mail: kritikiletisim@gmail.com

Web: <http://dergipark.gov.tr/kritik>

Yayın Türü: Yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli, süreli yayın.

Dili: Türkçe ve İngilizce

Yayın Tarihleri: İlkbahar / Sonbahar

E-ISSN: 2667- 6850

İÇİNDEKİLER

- Arabesk Kültürü Özelinde Orhan Gencebay'ın Rol Aldığı Rexona Reklamlarının İncelenmesi**
An Analysis of Rexona Commercials Staring Orhan Gencebay in the Context of Arabesque Culture
Dr. Öğr. Üyesi Nuri Paşa ÖZER & Dr. Öğr. Üyesi A. Mücahid ZENGİN1
- Katılımcı Kültürü Eleştirmek: "Dr. Younan Nowzaradan ile İlgili Caps, Tweet ve Eksi Sözlük Entrylerinin Değerlendirilmesi"**
Participatory Culture and Health Communication: "Evaluation of Caps, Tweets and Eksi Sözlük Entries Related to Dr. Younan Nowzaradan"
Dr. Öğr. Üyesi Ozan YILDIRIM.....13
- Sinema 4.0: Her (Aşk) Filmi Bağlamında Gerçeklik Temsili Sorunu**
Cinema 4.0: The Problem of Reality Representation in the Context of Her Film
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU.....23
- İşçi Sınıfının Örgütlenme Kültürünün "Maden" Filmi Üzerinden Eleştirel Söylem Çözümlemesiyle İncelenmesi**
The Survey of the Critical Discourse Analysis over the Film "Mine" of the Organisation Culture of Working Class
Doktora Öğrencisi İsmail Uğur AKSOY.....35
- Sinemada Ete Dönüştürülen Hayvanın Temsili ve Ataerkilliğin Üretimi**
Representation of the Animal Transformed into Meat and the Formation of Patriarchy
Doktora Öğrencisi Ayşe ALTUN.....47

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi

www.dergipark.org.tr/pub/kritik

Özer, N.P., Zengin, A (2020). Arabesk Kültürü Özelinde Orhan Gencebay'ın Rol Aldığı Rexona Reklamlarının İncelenmesi, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, 2020 İlkbahar -01-(1-12)

Arabesk Kültürü Özelinde Orhan Gencebay'ın Rol Aldığı Rexona Reklamlarının İncelenmesi

An Analysis of Rexona Commercials Starring Orhan Gencebay in the Context of Arabesque Culture

Nuri Paşa ÖZER^a A. Mücahid ZENGİN^b

^aDr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, SBBF, HİR, npoz@erbakan.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-9743-2878

^bDr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, SBBF, HİR, mucahidzengin@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-1976-2748

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim tarihi 13 Şubat 2020
Ön Değerlendirme 14 Şubat 2020
Kabul tarihi 04 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler:

Arabesk, Reklam, Göstergebilim, Orhan Gencebay, Rexona

Key Words: Arabesque, Advertisement, Semiotics, Orhan Gencebay, Rexona.

ÖZET

Arabesk kültürünün Türk toplumunda sahip olduğu belirgin bir imaj vardır. Özellikle bu akımın popüler olduğu dönemlerde oluşan ve kendini ifade etme şekli olarak nitelendirilebileceğimiz kendine has kodları vardır. Bu kodlar aracılığıyla arabesk kültürün oluşturduğu zihinsel ve anlamsal dünya ile bu kodların en bilinen taşıyıcısı olan Orhan Gencebay'ın rol aldığı Rexona reklamları anlamsal olarak uyumsuzdur. Bu uyumsuzluğun nedeni ve oluşan ikilem araştırmanın uygulama kısmında açıklanmıştır. Çalışmada Orhan Gencebay'ın rol aldığı "Duş Yetmez Rexona Kullan" temalı üç adet Rexona reklamı arabesk kültürün söylem dili ışığında, göstergebilim analizi yöntemi ile incelenmiştir. Ayrıca ikili karşıtlık (binary opposition) yöntemi ile üç reklam analiz edilmiş ve oluşan karşıtlıklar belirlenmiştir. Çalışma sonucu, Orhan Gencebay'ın taşıdığı imajın ve kültürel kodların reklamın genel söylemiyle uyummadığı gözlemlenmiştir. Reklamın söylem dili arabeskin köklerinden gelen ezilmişliğin, hor görülmenin, ötekileşmenin tam tersini sergilemekte ve daha önce tam karşıtı olarak gördüğü şeye dönüşmektedir.

ABSTRACT

The culture of Arabesque has a specific image in Turkish society. It has certain codes which were formed when the Arabesque trend was popular and these codes can be described as a way of self-expression. The mental and semantic world which was created by the means of these codes, and the commercials of Rexona, which starred the well-known bearer of these codes, Orhan Gencebay, is in a semantic incongruity. The reason of this incongruity and the dilemma created is unveiled in the application part of this study. This study analyzes three Rexona commercials themed as "Showering is not enough, use Rexona" in the light of the discourse of Arabesque culture with the method of semiotic analysis. In addition, to reveal the opposition, the commercials were analyzed according to the method of binary opposition. The findings of this study suggest that the codes and the image that Orhan Gencebay conveys are not congruent with the general discourse of the commercials. These commercials present the complete opposite of the views that arabesque rejects, such as exclusion, suppression and being looked down on. Arabesque embraces the views that it was opposing.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

GİRİŞ

Arabesk olgusu Türkiye'nin bir dönem kültürel dünyasına damga vurmuştur. Özellikle şehirden kente göçün başladığı dönem insanlar bu acılı süreci atlatabilmek için yakarışlar aramıştır ve bunun sonucunda arabesk kültür ortaya çıkmıştır daha doğrusu gelişmiştir. Aslında daha eski bir tarihe gidilirse arabesk kültürün ilk ortaya çıkışı belirli kısıtlamalar ve yasaklardır. Bu durum insanların kültürel kökenlerine seslenen kodları aramasına ve bulmasına neden olmuştur. Popüler olduğu dönem için arabesk kültür, modern hayatın gerçeklerine karşı hem bir yakarış hem de bir isyan niteliği taşımaktadır. Fakat köyden kente göçün artık bittiği, köylü olma kavramının ortadan kalktığı bir dönemde arabesk kültür ve onun söylemi de dönüşmüştür. Günümüzde arabesk kültür artık merkez ideolojinin söylemi içerisinde yer almaktadır ve eski anlamlarını yitirmiştir.

Arabesk kültürün görünen somut yüzleri bu tarzı icra eden sanatçılardır. Bu bağlamda öne çıkan sanatçılardan biri tartışmasız olarak Orhan Gencebay'dır. Orhan Gencebay'ın Rexona reklamlarında oynaması ve bu reklamların söylem dili dikkat çekmektedir. Temsil ettiği kültürün duruşuna sahip olan Gencebay, Rexona reklamlarında bu duruşundan farklı bir çizgi çizmektedir. İnsanların ayıplarını yüzlerine vurmayan, kalabalık içerisinde onları rencide etmeyen, söylenecek bir söz varsa bunu kimsenin olmadığı bir yerde söyleyen, insanlara hümanizm çerçevesinde yaklaşan bir kültür olarak kendini tanımlayan ya da tanımlanan arabesk kültür ile araştırmanın konusu olan reklamların (Rexona reklamları) söylem dili çatışmaktadır. Bu çatışmanın temel nedeni Orhan Gencebay'ın temsil ettiği kültürel kodlar ile reklamı yapılan ürün ve onun sunumundan kaynaklanmaktadır.

Rexona, Orhan Gencebay'ı kullanarak topluluk içerisindeki kişileri ter ya da kötü koktuğuna dair uyarma ve onlara Rexona kullanmayı önerme üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca reklamda “duş yetmez Rexona kullan” denilmektedir. Bu söylem dili her ne kadar insanların duş almak yani yıkanmak ile bile temizlenmeyeceği alt mesajını içerse de ürünün satışı için mantıklı bir strateji ve söylemdir. Fakat bunu söyleyen kişi, söylediği ortam, söyleme şekli reklamın amacıyla ve hedef kitlesi ile uyumsuzdur. Rexona'nın temel söylemi insanın doğal haliyle yeterince temiz olmadığıdır ki reklam sonundaki mesajda bunu temsil eder fakat bunu söyleyen sanatçı bir zamanlar “Beni böyle sev” şarkısında şu dizeleri dile getirmektedir, “Beni böyle sev seveceksen, olduğum gibi göreceksen.” Ya da bir başka şarkısında “Ben toprağın sinesinde insan denilen bir canım, hem düşünür hem severim budur taştan farklı yanım. Her maddenin zerresini bedenimde taşıyorsam, ben ne bir taş ne bir ağaç, insanlığımla insanım.” demektedir.

1. Arabesk

Müzik tarihinde arabesk terimini ilk kez kullanan Robert Schumann olmuştur. Arabesk sözcüğü, sanat tarihinde Arap tarzında akıcı mimari ve süsleme öğelerini tanımlamak amacıyla kullanılır. Schumann m Op.18

Arabesk'/' 1839'da piyano için yazılmış ve başına “zarif ve hanımlar için” alt başlığı eklenmiştir. Minör tonda, alımlı ve lirik ezgilerle süslü, kısacık bir yapıttır. Süslü müzik cümleleri de arabesk cümle olarak nitelenebilir. Arabesk terimi daha sonra bale yapıtlarında bir figür olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1900'lerin başlarında Debussy de kimi piyano yapıtlarına arabesk başlığını vererek Arap dünyasının gizemine göndermeler yapar (İlyasoğlu, 2009: 118).

Arabesk (Arabesque) sözcüğü “Arap stilinde” anlamındadır. Fakat Türkiye'de özellikle müzik alanındaki kullanımı farklıdır. Türkiye'de arabesk popüler müziğin bir alt çeşidini nitelemek için kullanılır. Mısır filmlerindeki müziklerle etkileşim içinde olan geleneksel Türk sanat müziği bestecileri, dönemin popüler Arap nağmelerini ve onların icra tarzını kullanmaya başlamıştır. Türkiye'deki toplumsal, ekonomik, kültürel ve sosyo-psikolojik koşullar sonucu doğu öğelerini barındıran tüm müzikler “arabesk” olarak adlandırılmıştır. 1970 yılında Orhan Gencebay'ın plakları yayınlanmaya başlanmıştır, özellikle gecekonduarda yaşayan geniş kesimler bu tarz müziğe fazlasıyla ilgi göstermiştir. Kente göçen kır kökenli nüfusun bu yeni ortamda yabancılaşmasının kültürü olarak nitelenen arabesk, Orhan Gencebay'a göre “Türk müziğinin özgür icrası” anlamına gelir (Say, 2005: 86-87).

Güngör ise (1993: 23) Arabesk müziği şu şekilde tanımlamıştır: İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden ezgiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür. Bu tanımda arabesk müziğin arada kalmışlığın göstergesi olduğu vurgulanmaktadır. Ülkenin sürekli yaşadığı doğu, batı ikilemin de kalan bir müzik türü olduğu vurgulanmıştır.

Arabesk müziğin ortaya çıkışın da sosyo-kültürel ve siyasi etmenler rol oynamıştır. 1930'larda Türk Müziği'nin yasaklanması ve sadece batı tarzı müziğin serbest olması sonucu halk bu alanda yeni arayışlara girişmiştir. “Yasağın asıl etkisi ise, yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. Bu görüşe göre, 1930'lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye'de yayılmaya başlıyor. Arap radyoları bu yıllarda özellikle Güney ve Batı Anadolu'da dinlenmiştir. Daha sonra Türk Müziği üzerindeki bu yasak kaldırılıyor ve bu kez aynı yasak Mısır filmlerine ve müziğine uygulanıyor. Bu müzik tarzını seven halk bu müziğe ulaşmanın farklı yollarını aramaktaydı. Bu süreçte Arapça şarkıları Türkçeye adapte eden ve bunları icra eden sanatçılar ortaya çıkmıştır (Özbek, 2013: 143). Mısır filmlerinde izleyici, filmde akan kültürü (giyim kuşam, ezan sesi gibi motifler ve özellikle müzik) kendine yakın bulmuş filmleri adeta bağrına basmıştır (Pekman, 2004: 29). Cumhuriyet döneminden sonra özellikle yasaklarla oluşan kültürel boşluk, toplumun eline geçirdiği her türlü kültürel metayı tüketmesiyle sonuçlanmıştır. Toplum kültürel açlığını gidermek için daha önce var olan kültürel kodlara

yönelmesi gayet doğaldır, bunun sonucu özellikle Mısır filmleri ve müziği bu boşluğun giderilmesini sağlamıştır.

Türk müziğine adapte olan Arap ezgileri ve motifleri egemen yapı tarafından geri kalmışlığın, doğuya ait olmanın bir göstergesi olarak tanımlanmıştır. Bu tarz müzik Türk müzik geleneklerinden sapma, yozlaşma, bozulma olarak algılanmıştır. Bunun sonucunda arabesk kelimesi olumsuz bir anlam kazanmıştır. Buradan yola çıkarak daha sonraları her türlü toplumsal bozulmada arabesk sözcüğü bu durumu betimlemek için kullanılmıştır. Arabesk, yozlaşmanın, bozulmanın, karmaşanın ve bayağılığın bir temsili olarak betimlenmiştir. Modernleşme sürecine giren ülkede insanlar aynı zamanda geleneklerine bağlı kalmaya çalışmaktadır ve özellikle kırsaldan şehre akın eden insanlar bu değişimden ve dönüşümden oldukça fazla etkilenmektedir. Çok kültürlülüğün oluşturduğu çatışma ortamı belki de arabesk kültürüne zemin hazırlamıştır (Güngör, 1993: 21). Kısaca köyden kente göç eden kitlelerin modern hayat karşısında yaşadıkları kültürel şoktan kurtulmanın ya da en azından bu şok etkisini azaltmanın bir yöntemi olarak, dertlerine, yakarılarına, umutsuzluklarına, özlemlerine yönelik icra edilen müziğe yönelmeleridir. Egemen ve modernleşme arayışında olan sınıflar tarafından, kitlelerin bu yöne eğilimleri bayağı olmakla, alt kültüre ait olmakla, daha yabancı olmakla suçlanmıştır.

Arabeskin çıkışında acının önemli bir rolü vardır. Acı ve yakarış içeren bu müzik tarzı iktidarlar tarafından pek hoş karşılanmamıştır ve o dönem TRT arabesk müziğe yasaklar uygulamıştır fakat bu yasaklar arabeskin yayılmasını engelleyememiştir. Hatta devlet bu acılı arabeske karşı acısız arabeski desteklemiştir fakat istenilen sonuçlar elde edilememiştir. Kitleler içerisinde acı unsuru bulunmayan arabesk tarzındaki müziğe pek fazla yüz vermemiştir (Dönmez, 2011: 237). Arabesk müzik içerisinde hem acı hem bu acıya karşı bir isyan içermektedir bu yönü iktidarların arabesk müziği hedef tahtasına koymasına neden olmuştur. O dönemlerde arabesk müzik icracılarına ve hem de müzik tarzına resmi ya da resmi olmayan yasaklar getirilmiştir.

Çoğunlukla gecekonduya yaşayan kırsal kesimden şehirlere göçen insanlar şehirlerde bir yabancılaşma yaşamışlardır. Bunun sonucunda kentli kültürüne ve yaşam tarzına sırt çevirmeye ve onlara düşmanlık beslemeye başlayan insanlar, kente çekilen sıkıntılara, eziyetlere ve uyumsuzluğa karşı arabesk müziğe sığınmıştır (Özbek, 2013: 15). Arabesk alanındaki üreticilik içinde sıkıntı, mazlumluk ve çile söylem ve pratiklerinin dönüştürülmesi koşuluyla mümkündür (Açıkel, 1996: 187). Yeni bir yaşam tarzına yani paradigmaya geçen bireyler yaşadıkları şok dalgasından kurtulmak için farklı arayışlara girmektedir. Müzik de bu arayışların belki de en etkili ve en ulaşılabilir olanıdır. Bundan dolayı kişiler hem kendi kimliklerini yeniden inşa edebilmek hem de daha önceki var olan değerlerinden kopmamam için bu tarz yöntemler geliştirirler. Arabesk müziğin ortaya çıkması ve kitleler tarafından kısa sürede çok fazla sevilmesi bu zihinsel bütünleşmenin güzel bir örneğidir.

Modernleşmeyle birlikte toplumda negatif bir yön ortaya çıkmıştır,

halk kendi yaşam dünyası ile uyumlu olmayan kültürel etkiler karşısında bocalamıştır ve bunu savuşturmak için farklı yöntemler aramıştır. 80'li yıllardan itibaren, hızlı göçün, yüksek işsizlik oranlarının, mülksüzleşmenin, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ve kapitalizmin yayılımının bir sonucu olarak Türkiye'nin toplum psikolojisi de bu süreçte hızla dönüşmektedir (Açıkel, 1996: 160)

“Orhan Gencebay müziği, “dolmuş, minibüs” müziği nitelemesiyle, büyük kentlerin çevresinde yaşayan, özellikle gecekondu kesimlerin müziği haline gelmiştir. O halde, arabesk müziğin kaynak tabanı, dinleyicisi, 1968 ile 1970 yılı sonu arasında kent kültürünün kenarlarında yaşayan popüler sınıflardır. 1980'lerden sonra ise arabesk müzik, kendi içinde ayrıldığı, kendinden türeyen ve ekilediği türlerle birlikte, orta sınıfların çok çeşitli kesimlerine ve köylere yayılmıştır. Kent kaynaklı bir müzik türü olan ve yayılması kent kenarlarından merkeze ve kıra doğru olan arabesk, artık dinleyici kesimleri açısından hiçbir geleneksel müzikle karşılaştırılmayacak denli kapsamlı ve karmaşık bir yayınlığa sahiptir. Özellikle 1980'ler sonrası, ekonomik ve sosyal dürtüler sonucu ve siyasal nedenlerle (örneğin, ihracat-ithalat işine başlamak, milletvekilliği ya da il genel meclislerine girmek gibi...) küçük kentlerden büyük kentlere göçen kesimler içinde arabesk, toplumsal kimlik açısından benimsenen bir müzik türü olmuş; gazetelerde “sosyete de arabesk dinliyor” türünden yorumlara ve “arabesk-kebab ve viski” simgesinin yerleşmesine yol açmıştır. Ancak burada araştırılması gereken, değişik toplumsal kesimlerin hangi arabesk-içi türü ya da türleri, nasıl benimsediğidir; çünkü artık arabesk, “türdeş” bir müzik türü değildir.” (Özbek, 2013: 181).

Arabesk müzik özellikle 70'lerin sonundan itibaren hem müzik sektöründe hem de sinema sektöründe oldukça popüler bir konuma erişti. Arabesk filmler de yine arabesk müziği icra eden sanatçılar oynamaktaydı bunlar başta Orhan Gencebay olmak üzere Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Kibaribe vb. (Pekman, 2004: 39).

Arabeskin sosyolojik bir olgu olarak ortaya çıkmasının tek nedeni hızlı ve çarpık kentleşmeden kaynaklanan varoş kültürü değildir, arabesk müzik Orta Doğudan gelen köklü bir müzik geleneğinin yansımasıdır. Arabesk olgusu hızlı ve çarpık kentleşme sonucu toplumda oluşan sıkıntı ve kedere karşı hem bir karşı koyuş hem de bu sorunlara karşı bir kathartik (arınma) etkisidir (Dönmez, 2011: 228).

2. Reklam

Reklam, ürünleri, hizmetleri, organizasyonları ya da fikirleri hakkında, bir hedef pazarı ya da kitleyi bilgilendirmek ve/veya ikna etmek isteyen ticari firmalar, kâr amacı gütmeyen organizasyonlar, devlet kurumları ve bireyler tarafından kitle iletişim araçlarından satın alınan zaman ya da alanda duyuruların ve ikna edici mesajların yerleştirilmesidir (Amerikan Pazarlama Birliği). Tanımda öncelikle bilgi vermekten bahsetse de, reklama yönelik eleştirilerden biri, onun bilgi vermekten çok propaganda yaptığı ile ilgilidir. Bu görüşe göre reklam, var olmayan ihtiyaçlar ortaya çıkarır. Reklamlara göre çocukların cep telefonlarına ihtiyaçları vardır,

vücutlarımızın daha ince olması gerekir, yüzümüz daha genç görünmeli, evlerimiz daha temiz olmalıdır. Bu görüşe göre reklam materyalizmi, güvensizliği, aç gözlülüğü artırır (Belch ve Belch, 2018: 734). Reklam ayrıca ürünler, kişiler, hizmetler için imajlar oluşturur. Ürünler reklam yolu ile tüketicilerin zihninde farklı anlamlar inşa ederler, bu anlamlar oluşturulan imajlar ile ilintilidir (Yarar, 2018: 26).

1919'lara kadar kimsenin deodorant kullanmadığı ABD'de, insanlar ter kokusu ile ilgili bir kaygıya sahip değildi. Yeni bir ürün olan "Odorono" piyasaya çıkarken, hedefine kadınları koymuştu, çünkü o dönemde erkeklerin kötü kokmasının kabul edilebilir olduğu düşünülüyordu. Deodorantın reklamı "Ladies' Home Journal" dergisinde yayınlandığında, derginin okuyucuları reklamı o kadar rahatsız edici bulmuştu ki, yaklaşık 200 kişi aboneliğini iptal etmişti. Bununla birlikte, reklamlar etkili olmuştu, zira Odorono'nun satışları yüzde 112 artmıştı. Bu durumda reklamın tüketicilere ihtiyaç duymadıkları bir şeyi satın aldırıp aldırmadığı ve eğer aldırıyorsa, bunun kötü bir durum olup olmadığı tartışma konusudur (Moriarty vd. 2012: 65).

Reklam ile ilgili, özellikle de kötü reklam ile ilgili bir tartışma söz konusu olduğunda, reklam sektörü ile profesyonel düzeyde ilgili olsun ya da olmasın, pek çok kişi "Reklamın iyisi kötüsü olmaz" cümlesini sarf edebilmektedir. Kimileri ise aksine "iyi reklam"ın olabileceğini vurgulamaktadır. Ancak bu tartışmada reklamın iyi olduğunun nasıl anlaşılacağına dair bir ayrım söz konusu olacaktır. İyi reklam, satışları artıran reklam mıdır? İyi reklam, hatırdaki kalan reklam mıdır? Sullivan ve Bennett (2015: 20-21) satışları artırmanın ya da hatırdaki kalmanın, reklamın "iyi" sıfatını kazanabilmesi için yeterli olmadığı görüşündedir: Bir toplantıda durduk yere masanın ortasına tüküren bir kişi aklıda kalacağı gibi, sıklıkla yayınlanan rahatsız edici bir Charmin reklamı da satışları artırabilir. Ancak bunlar "iyi" fikirler değildir.

Reklam ile ilgili tartışmalardan biri de, reklamın toplumu şekillendirdiği görüşü hakkındadır. Reklam toplumu şekillendirir mi, yoksa onu yansıtır mı? Bazı reklam profesyonelleri ikinci görüşü savunsa da, reklamın toplumu şekillendirici etkisine değinenler de bulunmaktadır. Örneğin The Martin Agency'nin başkanı ve yaratıcı yönetmeni Martin Hughes "Reklam, toplumda neyin havalı olduğunu belirler ve reklam mesajları toplumsal diyaloga katkıda bulunur" görüşünü belirtmiştir (Voight, 2000). Bu yaklaşıma göre reklamcı ve reklam veren iyi niyetli ise, toplumu iyi yönde şekillendirebilir. Ayşe Arman'a röportaj veren Orhan Gencebay, ter kokusuyla mücadelenin kendisi için bir sosyal görev olduğunu ifade etmektedir. Ancak Gencebay yeni benimsediği sosyal görevi ile ilgili konuşurken de reklamın iddiasını tekrarlamaktadır: "O mesaj gidiyor izleyenlere. Daha sık duş alması gerektiğini, deodorant kullanması gerektiğini anlıyor" (Arman, 2018).

3.1. Göstergibilimsel Örnek Reklam İncelemesi "Rexona" "Orhan Gencebay Reklamları"

Uygulamada Rexona'nın Orhan Gencebay'ın yer aldığı üç reklam yöntem kısmında anlatılan şekilde analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı göstergibilimsel yöntem ile araştırmanın konusu olan reklamların, göstergeler aracılığıyla kültürel algılayışlarda ne şekilde yer tuttuğunu açıklamaktır. Çalışmanın temelini reklamlardaki başrol oyuncusu olan Orhan Gencebay'dan dolayı Arabesk olgusu ve Arabesk söyleminin geçmişten günümüze olan bakış açısı oluşturmaktadır. Arabeskin söylem dili ile Rexona reklamındaki Arabeskçi olan ve bu alanın en önemli figürlerinden biri olan Orhan Gencebay'ın söylemi karşılaştırılmıştır. Araştırmanın önemi ülkemizde çok önemli bir kültürel ve sanatsal bir konuma sahip olan Arabesk olgusunun, kapitalist sistem içerisindeki bir reklamda nasıl hayat bulduğudur.

3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın sınırlılıklarını Orhan Gencebay'ın oynadığı 3 adet Rexona reklamı oluşturmaktadır. Bu reklamlar "Otobüs Reklam Filmi", "Asansör Reklam Filmi" ve "Spor Salonu Reklam Filmi" olarak isimlendirilmiştir. Reklamların analizi göstergibilimsel analizle sınırlandırılmıştır. Ayrıca reklamın seslendiği hedef kitledeki etkisi, reklamın ticari başarısı, çekim teknikleri ve açıları, reklamı yapılan ürünün içeriği, sağlığa etkisi gibi konular incelemenin dışında tutulmuştur.

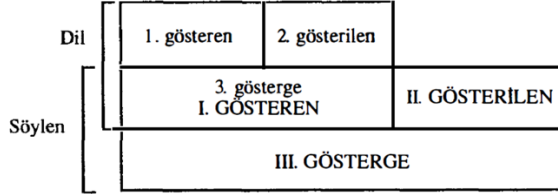
3.4. Araştırmada Yöntem

Araştırmada göstergibilim analizi kullanılmıştır ve Rexona reklamları bu çerçevede analiz edilmiştir. Göstergibilim analizi yapabilmek için anlam taşıyan göstergelerin kültürel normlar içerisindeki temel bağlantıları dizgesini bilmek ve bu doğrultuda göstergelerin anlamsal çağrışımlarını yorumlamak gerekmektedir (Culler, 1985: 98). Saussure (1998: 111)'e göre gösterge; gösterilen ve gösterenden oluşur. Daha somut bir anlatımla gösteren biçimsel varlığı, gösterilen ise zihinsel varlığı temsil etmektedir ve bu ikisinin toplamı göstergedir. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden ortaya çıkmaktadır ve anlamsal bakımdan ikisinin toplamıdır (Barthes, 1979: IX; Barthes, 2014: 182; Rıfat, 2009: 12).

Ayrıca göstergibilimde düz anlamın yanı sıra yan anlamda mevcuttur, söz konusu yan anlamlar aynı zamanda söylenleri (mitler) içerisinde barındırır. "Düz anlam göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Düz anlam, göstergenin ortak, duysal, aşikâr anlamına gönderme yapar. Yan anlam ise, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen

3. Uygulama

etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznel arasıllığa doğru kaydığı andır: bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir” (Barthes, 1979: 87-89; Fiske, 2003: 116).



Şekil 1: Mitin (söylen) çözümlenmesi (Barthes,2014: 184).

Dildeki birinci boyut düz anlamı oluşturur, Şekil 1’deki küçük harflerle oluşturulan “gösteren, gösterilen, gösterge” kısmı dilin birinci boyutu yani düz anlamıdır. Dilin ikinci boyutu ise yan anlamların olduğu boyuttur, birinci boyutun göstergesi ikinci boyutta bu kez “GÖSTEREN” konumuna gelmektedir ve ardından yan anlamın olduğu “GÖSTERİLEN ve GÖSTERGE” oluşmaktadır.

Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür. İlkel mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır. Barthes’a göre, “bir mit bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur” (Fiske, 2003:118).

Araştırmada uygulanan bir diğer yöntem ise “ikili karşıtlık” (binary opposition) yöntemidir. Bu yöntemde bir kavram ancak karşıtıyla var olabilir ve karşıtı ile anlaşılabilir, kavramlar diğer dizgeler ile olan bağlantıları ile anlam bulurlar. Bir öğenin en önemli özelliği öbürleri ne değilse o olmaktır (Saussure, 1998: 174). İkili karşıtlık sisteminde metinde gizli olan karşıtlıklar ortaya çıkarılmaya çalışılır. İkili karşıtlık sistemi sayesinde anlamsal farklılıklar çok daha belirgin olarak ortaya çıkar (Berger, 1993: 26).

Özellikle Arabesk olgusu ve Arabeskin kültürel çağrışımları doğrultusunda analiz gerçekleştirilmiştir. Göstergebilimsel analizin yanı sıra ikili karşıtlık sistemi ile de reklamlar analiz edilmiştir.

3.5.Bulgular ve Yorum

Araştırmada üç farklı mekânda ve üç farklı içeriğe sahip reklamlar analiz edilmiştir. Bu üç reklamda da ana karakter Orhan Gencebay’dır. Orhan Gencebay karakteri gerçek hayattaki kendisini oynamıştır. Bundan dolayı Orhan Gencebay ve onun temsil ettiği Arabesk kültürü birlikte incelenmiştir.

3.5.1. Rexona “Otobüs Reklam Filmi” Reklam 1

Otobüs reklamında kalabalık bir otobüsün içerisi tasvir edilmektedir. Otobüsün içinde birçok yolcu bulunmaktadır. Görüntüde ilk başta otobüse

bilet basan kişileri gösterilmektedir. Sırayla iki kişi otobüse binmektedir. Kalabalık bir otobüs ortamı oluşturulmuştur.



Görsel 1

Bu sahnenin hemen ardından Orhan Gencebay’ın “Batsın Bu Dünya” isimli şarkısının girişi gerçekleşmektedir, bu esnada otobüsteki herkes kart basarak otobüse binen Orhan Gencebay’a dönüp bakmaktadır. Orhan Gencebay artık halkın arasındadır o da diğerleri gibi ulaşım için otobüsü kullanmaktadır. Otobüstekilerin gözlerinde Orhan Gencebay gibi birinin aralarında olmasından dolayı şaşkınlık okunmaktadır. Arabesk olgusunun halkın içerisinde çıktığı ve halkın bir nevi otoriteye, iktidarlara karşı çıkışını temsil ettiği belirtilmektedir fakat bu akımın en önde gelen sanatçısı halkın günlük olağanlarının içerisinde ortaya çıktığında herkes şaşırılmaktadır.



Görsel 2

Orhan Gencebay “Batsın bu dünya” şarkısındaki sözlerini tekrar ederek otobüsün arka tarafına doğru ilerlemektedir.

Daha Güzel

Daha Mutlu

Daha Adil

Sevgi Dolu Bir Dünya İçin

Bariş İçin

İnsanlık İçin

Burunların Selameti İçin

Orhan Gencebay bir dönem sisteme ve düzene isyan için yazdığı dizeleri bu kez bir deodorant reklamı için söylemektedir. Fakat son cümle “burunların selameti için” deodorant reklamının anlam kazanması amacıyla şarkının içerisine eklenmiştir.



Görsel 3

Orhan Gencebay dizeleri bitirdikten sonra parmağı ile “Sen sevgili kardeşim” diyerek otobüste bulunan bir yolcuya seslenmektedir. Bu reklam serisi için birçok yerde Orhan Gencebay’ın bir topluluk içerisinde kişiyi rencide edecek şekilde hitap etmeyeceğine dair yorumlar bulunmaktadır. Arabesk kültürünün içerisinde kişinin topluluk içerisinde küçük düşürülmesi, aşağılanması asla kabul edilecek bu durum değildir. Nitekim arabesk şarkılarda ya da filmlerde bu tarz durumlara karşı çıkışa pek çok kez rastlanılmaktadır. Arabesk kültürünün temel jargonuna ters bir durum söz konusudur. Orhan Gencebay parmağıyla otobüsün içerisinde utanıp, büzüşen birini göstermektedir. Bu esnada otobüsteki herkes seslenen kişiye dönerek bakmaktadır. Bunu fark eden yolcu utanarak yere doğru bakmaktadır. Arabesk kültürde insanlar hatalarıyla yanlışlarıyla kabul edilir tıpkı “hatasız kul olmaz” şarkısında olduğu gibi, fakat burada bir tezatlık mevcuttur. Hem arabesk kültürün kodlarından hem de Orhan Gencebay’ın kişiliğinden kaynaklı bir tezat. Yine bu reklamla ilgili yapılan başka yorumlarda “Benim bildiğim Orhan baba insanın kusurunu toplumun içindeyken söylemez onu bir kenara çeker onunla öyle konuşur” denilmektedir (FTHRC Tv, 2018). Toplumda arabeski temsil eden kişiler için bu tarz bir bakış açısı vardır. İnsanların hatalarıyla kabul edilebileceği, hatalarının herkesin içerisinde yüze vurulmayacağı, hatası olan kişiye karşı affedici bir tavır takınılması gerektiğini dile getiren bir arabesk felsefesi mevcuttur.



Görsel 4

Reklama empati boyutundan bakılırsa, kişi utanç içerisinde otobüsün içerisinde kokuyor olmakla damgalanmıştır. Üstelik bu kötü damgalanma toplumsal bakış açısına göre hiçbir zaman gelmeyecek biri tarafından ona atfedilmiştir; Orhan Baba. Bu damgalanmanın ve utancın üzerine bir de Orhan Gencebay, damgalanan kişiye doğru yürümektedir. Orhan Gencebay daha sonra “sen sevgili kardeşim, koltuk altını kamuya açan kardeşim” bu esnada koltuk altı ıslanmış genç gösterilmektedir.



Görsel 5

Daha sonra Orhan Gencebay terleyen ve utandırılan yolcuya yaklaşıp kulağına Rexona kullan demektedir. Herkesin içerisinde kişiyi rencide edecek şeyler sesli olarak söylenmektedir fakat reklamı yapılan markanın (Rexona) ismi sesiz bir şekilde kulağa fısıldanmaktadır. Reklam bu yapıyla de bir tezat teşkil etmektedir. Kişinin kötü kokması ile ilgili her şey gayet rahat ve açık bir şekilde otobüstekilerin hepsinin duyacağı şekilde aktarılmakta fakat bunun çözümü olan ürün, yöntem sesiz olarak aktarılmaktadır. Bu davranış şekli de temel arabesk ilkeleri ile çatışmaktadır.



Görsel 6

Daha sonraki sahnede Orhan Gencebay'ın "Sadece duş yetmez daha temiz daha ferah bir otobüs için duştan sonra Rexona" sözleri eşliğinde, kötü kokmakla damgalanan kişi otobüsün içinde köpüklenerek yıkanmaktadır. Reklamda genelinde Türk kültüründe özelinde arabesk kültüründe asla olmayacak bir şey gerçekleşmektedir. Bir erkek otobüsün içerisinde herkesin arasında çıplak bir şekilde yıkanmaktadır. Ayrıca reklamın söylem diline göre, insanın temizliği için sadece duş alması yetmez aynı zamanda Rexona kullanmalıdır. Ancak bu şekilde kişi normal bir insana dönüşebilir. Reklam söylem dili ile temizlik olgusunun su ve sabunla olmayacağı bunun yanı sıra mutlaka Rexona gibi bir kimyasala ihtiyaç duyulacağını söylemektedir.



Görsel 7

Son sahnede Orhan Gencebay da duş alan kişi de, tüm yolcular da muradına ermiştir, artık reklamın temel amacı gerçekleşmiştir ve kişi Rexona kullanarak arınmıştır. Kokuyu dert eden Orhan Gencebay ya da yolcular, kötü kokmakla damgaladıkları kişiyi çıplak olarak deodorant kullanırken hiç yadırgamamaktadır. Arınmanın ve temizlenmenin tek yolunun bir kimyasal üründen geçtiğini aktaran reklam söylemi ayrıca bu ürünü kullanmayan ve kokan kişileri ötekileştirmektedir. Otobüsteki insanların arasında kötü kokma ile itham edilen ve ötekileştirilen birey bir kimyasal olan deodorant aracılığıyla öteki olmaktan kurtulmakta ve diğerleri ile aynı statüye kavuşmaktadır.



Görsel 8

Olağanlaşan ve öteki olmaktan kurtulan kişi bunu Orhan Gencebay ile yumruk tokalaştırarak kutlamaktadır. Artık o da diğerleri gibi normalleşmiştir ve bir yumruk tokuşturma hareketiyle bu ritüel eşliğinde onaylanmıştır. Birey kendini normalleşmiş hissedecektir ve toplum tarafından cezalandırılmamak ve dışlanmamak için bu yolu seçmektedir. Bu noktadan sonra toplum için norm dışı olarak betimlenen kişi olağanlaşmış ve öteki olmaktan kurtulmuştur (Özer ve Yarar, 2018: 36). Arabesk kültürünün söyleminde öteki olmak, ötekinin çektiği acılara tercüman olmak, iktidar altında ezilenlerin sözcüsü olmak gibi kavramlar vardır fakat bu reklamda Orhan Gencebay'ın kendi kişiliği ve arabeskin kültürel kodlarıyla çatışan birçok gösterge mevcuttur. Reklam, arabesk kültürünün en önemli temsilcilerinden birini reklamlarında kullanmıştır, fakat ürünün içeriği ve reklamı ile arabesk kültürü hiçbir şekilde uyuşmamaktadır. Ayrıca doğal olmayı, insana özgü olmayı savunan bir arabesk kültürü ile insanları diğerlerinden farklılaştıran, kapitalist kültürün bir icadı olan deodorant arasında bir tezatlık oluşmaktadır.

Otobüsün içi, yolcular, Orhan Gencebay, Batsı bu dünya müziği köpük, Rexona, görüntüsü diyaloglar, dış ses.	Kalabalık bir otobüse, binen Orhan Gencebay ve kalabalık içerisinde ter kokan bir genç ve aralarındaki diyalog. Duş alma. Rexona
---	--

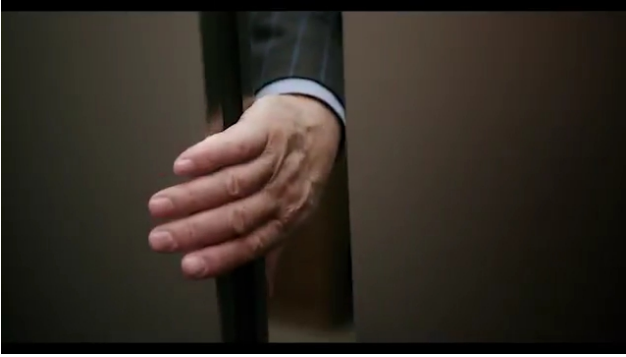
Kalabalık bir otobüse, binen Orhan Gencebay ve kalabalık içerisinde ter kokan bir genç ve aralarındaki diyalog. Duş alma. Rexona ürünü.	İnsan kokusunun kötü olması, kötü kokma, ayıplanma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.
---	--

İnsan kokusunun kötü olması, kötü kokma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.	
---	--

Tablo 1: Rexona Otobüs Reklam Filmi (Barthes'in Söylensel (Mitsel) Analizi)

3.5.2. Rexona "Asansör Reklam Filmi" Reklam 2

Rexona, "asansör reklam filmi" olarak nitelediği reklam filmini bir ofis asansöründe çekmiştir. Reklam büyük bir asansör ve içindeki kalabalık ile başlamaktadır. Asansör kapanırken tam o esnada biri elini araya koyarak asansörü durdurmuştur ki bu kişi tabii ki de Orhan Gencebay'dır. Asansör durdurulduğunda aynı zamanda Orhan Gencebay müziği arka fonda çalmaktadır.



Görsel 9

Orhan Gencebay asansöre bindikten hemen sonra "Batsın Bu Dünya" isimli şarkının sözlerini söylemeye başlamaktadır. Tıpkı otobüs reklamındaki gibi asansör reklamında da kişiler oldukça şaşkın bir şekilde Orhan Gencebay'a bakmaktadır. Gencebay, en son "burunların selameti için" dedikten sonra, "sen sevgili kardeşim" diyerek parmağıyla terlemiş kadını göstererek devam etmektedir.



Görsel 10

Orhan Gencebay'ın ter radarına giren kadın oldukça mahcup olmuş bir şekilde köşede durmaktadır. Ayrıca kadının koltuk altları terden sırlıklam olmuştur. Gencebay'ın parmağı ile gösterdiği kadına herkes dönüp bakmaktadır. Yine arabesk kültür içerisinde asla olmayacak bir eylem gerçekleşmektedir. Herkesin içinde bir kadın kötü kokmak ile itham

edilmektedir. Gencebay, "Ter bezleri 7/24 mesai yapan kardeşim" diyerek devam etmektedir. Konuşmanın devamında Gencebay, kadının kulağına eğilerek Rexona kullan demektir.



Görsel 11

Bir sonraki sahnede öğüdü alan kadın köpükler içerisinde banyo yaparken gösterilmektedir. Muhtemelen çoğu iş arkadaşı olan erkek ve kadınlar arasında çıplak bir şekilde banyo yapmaktadır. "Sadece duş yetmez, duştan sonra Rexona" mottosundan sonra kadın havluyla sarılmış bir şekilde Rexona kullanmaktadır. İlk reklamda olduğu gibi bu reklamda da arabesk kültürünün temel prensipleri ile uyuşmayan bir işleyiş vardır. Her ne kadar reklamlar bir hayal ürünü olsa da, bir kadının kalabalık bir ortam içerisinde ter kokmakla itham edilmesi daha sonra bu kadının asansörde banyo yapıp, kurulanıp, Rexona kullanması abesle iştigaldir.

Asansör içi, çalışanlar, Orhan Gencebay, saat, batsın bu dünya müziği, köpük, Rexona görüntüsü, diyaloglar, dış ses.	İş başlangıcında asansöre binen kalabalık çalışanlar. Orhan Gencebay'ın ter kokan bir kadını göstererek onunla diyalog kurması. Duş alma, Rexona ürünü.
İş başlangıcında asansöre binen kalabalık çalışanlar. Orhan Gencebay'ın ter kokan bir kadını göstererek onunla diyalog kurması. Duş alma, Rexona ürünü.	İnsan kokusunun kötü olması, temiz kadın, Kötü kokma, ayıplanma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.
İnsan kokusunun kötü olması, temiz kadın, Kötü kokma, ayıplanma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.	

Tablo 2: Rexona Asansör Reklam Filmi

3.5.3. Rexona “Spor Salonu Reklam Filmi” Reklam 3

Tıpkı diğer iki reklam gibi bu reklamda da aynı söylem dili kullanılmıştır. Bu kez mekân bir spor salonudur ve spordan çıkmış birçok erkek soyunma odasındadır. Orhan Gencebay yine takım elbisesi ile genelde yarı çıplak ya da bornozla bulunan erkeklerin bulunduğu mekâna girmektedir. Burada da yine herkes şaşkınlık içinde Gencebay’a dönüp bakmaktadır.



Görsel 12

Bu sahnenin ardından Gencebay yine “batsın bu dünya” adlı şarkının sözlerini söylemektedir fakat son sözünde “sen sevgili kardeşim, rakiplerine nefes aldırılmayan abdominal kardeşim” diyerek tişörtünün her yeri ter içinde olan bir kişiye yönelmektedir. Kurban seçilen bu kişi de tıpkı diğer reklamlardaki kişiler gibi etrafına bakılmaya ve tereddüt yaşamaya başlamaktadır.



Görsel 13

Yine diğer reklamlarda olduğu gibi Gencebay terli kişinin kulağına yaklaşarak Rexona kullan demektedir. Bu kişi de soyunma odasında köpüklü bir şekilde daha sonra da kurulanmış ve havluya sarılı şekilde gösterilmektedir. Dış ses diğer reklamlarda olduğu gibi “Sadece duş yetmez, duştan sonra Rexona” mottosunu tekrar etmektedir. Bu reklamda diğer reklamlardan farklı olarak bir spor merkezinde çekilmiştir ki burada terli olmak aslında yapılan işin doğasında vardır. Yani aslında insanın doğasına ait olan bir özellik sanki ona ait olmayan ve onun için çok kötü

bir şeymiş gibi aktarılmaktadır. İnsanoğlu hareket ettikçe doğal olarak terlemektedir ve bu bir nevi insan olmanın temel unsurlarından biridir. Fakat reklamda bu tarz insanların öteki ve pis olduğu sürekli olarak vurgulanmaktadır. Duş yetmez Rexona kullan söylemi, insanın sadece yıkılarak arınamayacağını ancak bir kimyasal kullanarak temizlenebileceğini söylemektedir. Temizlenmenin ve arınmanın tek yolu Rexona, sadece kötü kokuyu ve pis olmayı duş yani su, sabun temizlemez bunların yanı sıra Rexona’ya da ihtiyaç vardır.

Spor salonu, kıyafet odası, yarı çıplak erkekler, bornoz, telefon, Orhan Gencebay, köpük, Rexona, Batsın bu dünya, diyaloglar, dış ses.	Bir spor etkinliğinden sonra sporcuların bulunduğu spor salonu. Orhan Gencebay’ın aşırı terlemiş kişiyi göstererek kurduğu diyalog. Duş alma. Rexona ürünü.
Bir spor etkinliğinden sonra sporcuların bulunduğu spor salonu. Orhan Gencebay’ın aşırı terlemiş kişiyi göstererek kurduğu diyalog. Duş alma. Rexona ürünü.	İnsan kokusunun kötü olması, Kötü kokma, ayıplanma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.
İnsan kokusunun kötü olması, Kötü kokma, ayıplanma, dışlanma, öteki olma, sevilme, kalabalık korkusu. Baba rolü, iktidar, toplumsal insan.	

Tablo 3: Rexona Spor Salonu Reklam Filmi

Son olarak reklamlar ikili karşıtlık sistemi ile incelenmiştir.

Temiz	Kirli
Mutlu	Mutsuz
Bizden	Öteki
Rexona Kullanan	Rexona Kullanmayan
Utanmayan	Utanan

Aşağılanmayan	Aşağılanan
Kötü kokmayan	Kötü kokan
Ferah	Ferah Olmayan
Deodorant kokusu	İnsan kokusu

Sonuç

Rexona ürünü terlemeyi ya da kötü kokmayı engellemeyi amaçlayan bir üründür. Bu ürünün reklamlardaki en büyük vaadi toplum içerisinde kötü kokmayı engellemektir. Duş almanın tek başına kötü kokuyu ya da kirli olmayı engelleyemeyeceği ancak yanında Rexona kullanılırsa mutlak temizliğe ulaşabileceği belirtilmektedir. Reklamda kullanılan en belirgin bir diğer vurgu ise grup, topluluk baskısıdır. Kalabalık bir ortamda kötü kokmak ve diğer insanların bu konudaki bakışları ve düşünceleri, terleyen kişi üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Nitekim Orhan Gencebay'ın kalabalık içinde terleyen kişiyi parmağıyla işaret etmesi ve onu hedef tahtasına oturtması bunun en güzel göstergesidir. Ayrıca Orhan Gencebay reklamda iktidar, otorite, baba rolündedir ve ancak bir iktidar bireyi toplum içerisinde işaret ederek çağırabilir. Ataerkil toplumda, bireyler iktidarların baskınlığı karşısında her daim korku içerisinde. Söz konusu üç reklamda da terleyerek hedef haline gelen bireylerin yüzünde bu korkuyu görmekteyiz.

Grup baskısı bizim gibi yakın ilişkiler içerisinde bir toplulukta, cemaate yaşayan bireyler için oldukça önemlidir. Diğer kişilerin bizim hakkımızda ne düşündüğü ve bize hangi gözle baktığı önemlidir. Eğer insanlar bizim ayıp bir şey yaptığımızı fark ederse ki bu reklamlarda kötü şey terlemeye ve akabinde kötü kokuya denk gelmektedir. Kişi bir utanma, üzüme, hayıflanma, korkma haline girer. Reklamlarda ter kokuyla itham edilen herkes korkulu gözlerle etrafına bakılmaktadır. Çünkü insanların bakışları ter kokan kişinin üzerindedir ve toplum için sadece birilerinin bakması bile utanç kaynağı olabilmektedir.

Aslında reklamın uygulandığı ve aktardığı mesajlar hedef kitle için tutarlıdır fakat buradaki asıl sorun bu reklamlarda kullanılan ünlü kişinin yani Orhan Gencebay'ın taşıdığı imajın ve kültürel kodların reklamın genel söylemiyle uyumuyor oluşudur. Arabesk kültürdeki söylem dili ile Orhan Gencebay'ın reklamdaki söylem dili uyumamaktadır. Arabesk kültüründeki hatayı örtme, gizleme ve bunu yapan kişiyi topluluk içerisinde kesinlikle teşhir etmeme desturu ile reklamlardaki hatalı kişiyi (yani ter kokan kişi) uyurma şekli birbirini tutmamaktadır.

Günümüz kültüründe sanat ve bunun icracıları bir nevi, anlamdan anlamsızlığa, idealden duyuma, üretimden tüketime, gerçekten popülere doğru bir kayış içerisinde (Birekul, 2015: 178). Nitekim bir isyanın ve

acının dile getirilişini temsil eden arabesk müzik günümüzde gittikçe daha fazla merkezi bir söylem içerisinde yer almaktadır. Daha önce pastoral bir söyleme sahip arabesk kültürü günümüzde şehir hayatının güçlü ve çarpık bir temsili haline gelmiştir. Arabesk, tıpkı incelenen Rexona reklamlarında olduğu gibi insana ait bir özelliğin ötekileştirildiği, yabancılaştırıldığı bir söylem diline kavuşmuştur. Aynı zamanda bu söylem dili arabeskin köklerinden gelen ezilmişliğin, hor görülmenin, ötekileşmenin tam tersini sergilemekte ve daha önce tam karşısı olarak gördüğü şeye dönüşmektedir. Bir nevi arabesk kültür ilk başlarda anlamlandıramadığı, elitist bir kültür olarak gördüğü şeye dönüşmektedir, nitekim Rexona reklamlarındaki Orhan Gencebay bu iddianın güzel bir kanıtı niteliğindedir.

Sonuç olarak Rexona ürünün ve reklamlarının söylem dili ile arabesk kültürün en önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Gencebay'ın duruşu ve geçmişe dayalı kültürel söylemi uyumamaktadır. Hem reklamın göstergesel inşası hem de söylem dili aslında arabesk kültürün var olan kodların tam aksini söylemektedir ve belki de bu söylem dili günümüz arabeskinin temel çelişkisinin bir yansımasıdır. Artık merkez ideoloji içerisinde eriyip giden ve bu ideolojinin bir sözcüsü konumuna gelen arabesk, köyden kente göç ile oluşan acılarını ve çelişkilerini çoktan unutmuştur, bunun sonucun da şehirde köklerini kaybeden bir hiçliğe dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Açıkel, F. (1996). "Kutsal Mazlumluğun" Psikopatolojisi. Toplum ve Bilim, Özel Sayı Psikanalize Bakmak. (Editör: Orhan Koçak). İstanbul: Birikim Yayıncılık. 153-198.
- American Marketing Association Dictionary. <https://www.ama.org/resources/Pages/Dictionary.aspx>, Erişim: 04.08.2014.
- Arman, A. (2018). Ter Kokusuyla Mücadele Benim İçin Sosyal Görev. <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/ter-kokusuyla-mucadele-benim-icin-sosyal-gorev-40844918>, Erişim: 11.12.2018
- Barthes, R. (1979). Gösterge Bilim İlkeleri, (Çev: Berke Vardar ve Mehmet Rifat), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (2014). Çağdaş Söylenler, (Çev. Tahsin Yücel), (4. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, A. A. (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri, (Çev: Murat Barkan vd.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Belch, G. E., Belch, M. A. (2018). Advertising & Promotion: An Integrated Marketing Communications Perspective. New York: McGraw-Hill.
- Birekul, M. (2015). Popüler Kültür ve Müzikte Anlamın Kaybı, Akademik İncelemeler Dergisi, 10 (1), 155-180.
- Dönmez, Mustan B. (2011). Katharsis Fenomeninin Arabesk Özelindeki Görünümü. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. Cilt: 8 (Sayı 2). 228-249.
- Güngör, N. (1993). Arabesk, Sosyo-Kültürel Açından Arabesk Müzik. (2. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev: Süleyman İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- FTHRC Tv. (16.05.2018). Rexona-Orhan Gencebay Metrobüs Reklamı 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=91kHPM1Gk20>

- İlyasoğlu, E. (2009). Zaman İçinde Müzik. (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moriarty, S., Mitchell, N., Wells, W. (2012). Advertising & IMC, Principles & Practice. New Jersey: Prentice Hall.
- Özer, N. P. ve Yazar, A. E. (2018). Toplumsal Rehabilitasyon ve Hanzo Filmi, Atatürk İletişim Dergisi, 16 (1), 31-50.
- Özbek, M. (2013). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pekman, C. (2004). Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi, (Derleyenler: Cem Pekman-Bariş Kılıçbay), Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü. İstanbul: Pan Yayıncılık. 23-51.
- Rıfat, M. (2009). Göstergibilimin ABC'si, (3. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi. (Cilt 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saussure, F.. de (1998). Genel Dilbilim Dersleri, (Çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.
- Sullivan, L. ve Bennett, S. (2015). Satan Reklam Yaratmak. İstanbul: MediaCat.
- Voight, J. (2000). The Consumer Rebellion. <https://www.adweek.com/brand-marketing/adweek-2000-consumer-rebellion-35804/>, Erişim: 10.06.2019.
- Yazar, A. E. (2018). Ürün İmajı, (Editör: Nejat Özüpek), İmaj ve Türleri İmaja Dair Her Şey, Konya: Eğitim Yayınevi, 25-44.

Extended Abstract

Introduction

The phenomenon called “Arabesque” had a significant impact in the culture of Turkey. Especially in the period where people started to migrate from small villages to large cities, people tried to overcome sorrow feelings via Arabesque music. Orhan Gencebay is one of the most important figures of Arabesque culture. However, he recently take part in a series of commercials for Rexona, in a role which contradicts with Arabesque culture. The main source of contradiction is the approach taken by Orhan Gencebay in these commercials. Arabesque culture teaches that “No soul is free from imperfections”. In this culture, it is not acceptable to shame people publicly or in person. This is what Orhan Gencebay, the well-known bearer of arabesque codes, does the opposite in the aforementioned commercials.

Robert Schumann is the first to use the term Arabesque in music history. The term is used to convey Arab-style architecture in art history. However, in Turkey its usage and the codes it convey are different. In Turkey, Arabesque is a music genre about pain and suffering. Popular arabesque singers were, to name a few, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tafur and İbrahim Tatlıses. These were not only singers but also actors, since they were protagonists of Arabesque movies too. Orhan Gencebay defines Arabesque music as “the free execution of Turkish music”.

There are a lot of criticism around advertising as some believe that it sells people things that they don’t actually need. According to this view, advertising creates new needs and these needs should be satisfied via buying more of the advertised products. Another topic of discussion about advertising is its power to shape the society. Does it really shape the society or does it only reflect it? Nobody used deodorants in the United States until 1919. “Odorono” was a deodorant with the aim of selling to women. Men were supposed to be smelly in those times. Odorono advertisements were published in a magazine called “Ladies Home Journal”. Readers of the journal thought the advertisement was very irritating and about 200 readers cancelled their subscriptions. Although the advertisement was not liked, Odorono’s sales went up. It is valid to discuss then, the aforementioned concerns about advertising: Does advertising creates new needs? Does it shape society?

Method

This research analyzes the first three commercials of the advertising

campaign themed “Showering is not enough, use Rexona”. All these commercials feature Orhan Gencebay as the central figure. A semiotic analysis is conducted in addition to binary opposition method.

Findings

All three commercials feature Orhan Gencebay as himself. This strengthens his position as the bearer of Arabesque culture since he is not pretending to be someone else. In all of the commercials, he approaches a group of people (in a bus, in an elevator and in a gym) where one of these people is excessively sweating and with visible stain in his or her clothes. Against the codes conveyed by Arabesque culture, all of the commercials feature public shaming. When Orhan Gencebay enters the scene, he grabs all the attention among the people, and directs that attention to the sweating individual. They all watch Gencebay talk to that individual. At the end of these talking sessions, Gencebay whispers the solution: “Use Rexona”. The commercials are also stressing that showering is not enough to get rid of body odor, and one should use Rexona, probably not to be shamed publicly. Which is also against the Arabesque culture, since this culture accepts the individual with his/her imperfections and encourages people to be themselves.

Binary opposition analysis findings are as follows: Clean-dirty, happy-sad, one of us-other, Rexona user-Non-user, not-ashamed-ashamed, not humiliated-humiliated, nice smelling-bad smelling, fresh-non-fresh, smell of a body spray-smell of a human.

Discussion and Conclusion

Rexona is a product to get rid of body odor. Rexona commercials stress the importance of using the advertised product to smell nice as “showering is not enough” according to the brand. Another theme is the group pressure. Being the smelly one in a crowded bus and the looks of others creates a serious pressure. Orhan Gencebay points fingers at these individuals in three commercials of Rexona. In Turkey, Orhan Gencebay is sometimes called as Orhan Baba (Father). As a father figure, what he says is important.

Arabesque culture is losing its core codes and Rexona commercials are reflecting this situation. This culture was the reflection of “other”. However, today it is transforming into what it previously called as “elitist”. It is now creating “others” by pointing out to the humane imperfections and publicly shaming.

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi

www.dergipark.org.tr/pub/kritik

Yıldırım, O. (2020). Katılımcı Kültürü Eleştirmek: “Dr. Younan Nowzaradan ile İlgili Caps, Tweet ve Ekşi Sözlük Entrylerinin Değerlendirilmesi”, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2020 İlkbahar -01-(13-22)

Katılımcı Kültürü Eleştirmek: “Dr. Younan Nowzaradan ile İlgili Caps, Tweet ve Ekşi Sözlük Entrylerinin Değerlendirilmesi”

Participatory Culture and Health Communication: "Evaluation of Caps, Tweets and Ekşi Sözlük Entries Related to Dr. Younan Nowzaradan"

*Ozan YILDIRIM**

*Dr.Öğr.Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi,İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, ozanyildirim@ohu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7737-6311

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi 10 Mart 2020
Ön Değerlendirme 24 Mart 2020
Kabul Tarihi. 12 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler: Katılımcı Kültür, Sağlık İletişimi, Web 2.0, İnternet

Key Words: Participatory Culture, Health Communication, Web 2.0, Internet

ÖZET

Katılımcı kültür, kültürel öğelerin katılımcı şekilde oluşturulması anlamına gelir. Katılımcı kültürde yaratıcılık ve ortak katkı önemlidir. Bu bağlamda web 2.0, katılımcı kültürün varlığını mümkün kılan bir teknolojik gelişme olarak ortaya çıkmıştır. Web 2.0 teknolojileri, bireysel internet kullanıcılarının içerik yaratma, içeriğe müdahale etme ve içeriği değiştirmelerine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, enformasyon toplumunda katılımcı kültürün gelişiminde web 2.0 teknolojisi başat bir konuma gelmiştir. İnternet aracılığıyla oluşturulan katılımcı kültürün demokrasiye katkı sağladığı ve yaratıcılığa olumlu etki ettiği söylenebilir. Bununla beraber, katılımcı kültür eğlence ve mizahi unsurların fazlalığıyla bazı unsurların değerinin azalmasına veya fark edilmemesine de neden olabilmektedir. Katılımcı kültür ile internet ortamlarında oluşturulan pek çok içeriğin bağlantısını kurmak mümkündür. Sağlık konuları da buna dâhildir. Dr. Younan Nowzaradan, vasküler cerrahi ve bariatrik cerrahi konusunda uzmanlaşmış bir İranlı Amerikalı cerrahdır. Ölümçül obez hastalarına TLC gerçeklik televizyon dizisi My 600-lb Life'da kilo vermelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca yaptığı çalışmalar obezite konusunda oldukça önemlidir. Bu çalışmada, Dr. Nowzadaran ile ilgili yapılan capsler, atılan tweetler ve ekşi sözlükte yayınlanan iletiler nitel olarak değerlendirilmiştir. Capsler, tweetler ve ekşi sözlükteki “entry” ler amaçlı örneklem tekniği ile seçilmiş ve nitel metin çözümlemesi tekniği ile yorumlanmıştır. Buna göre, Dr. Nowzadaran ile ilgili yapılan capslerde ve atılan tweetlerde mizahi unsurların ve eğlence içeriklerinin daha fazla olduğu görülmektedir. Bu durum, obezite ile ilgili oldukça önemli çalışmalar yapmış bir doktorun magazin figürü haline gelmesine aracı olmaktadır. Dr. Nowzaradan ile ilgili ekşi sözlüğe girilen entrylerde ise, daha bilimsel ifadelerin kullanıldığı ve doktorun yaptığı çalışmalara da yer verildiği görülmektedir. Dolayısıyla; katılımcı kültür bağlamında oluşturulan üç farklı internet mecrasında farklı ifadeler bulunmaktadır. Sonuç olarak ekşi sözlükte katılımcı kültürün olumlu özellikleri ön plana çıkarken; yapılan capsler ve atılan tweetlerde sadece eğlence içerikleri ve mizahi unsurlar ön plandadır.

ABSTRACT

Participatory culture means the creation of cultural elements in a participatory way. Creativity and joint contribution are important in participatory culture. In this context, Web 2.0 has emerged as a technological development that enables the existence of the participatory culture. Web 2.0 technologies allow individual internet users to create, intervene in and modify a content. In this sense, Web 2.0 technology has become dominant in the development of the participatory culture in the information society. It can be said that the participatory culture created via the Internet contributes to democracy and affects creativity positively. However, the participatory culture can also lead to a decrease in the value of some elements or cause them not to be noticed with the excessive amount of entertainment and humorous elements. It is possible to link the participatory culture with many contents created on the Internet. This includes health issues as well. Dr. Younan Nowzaradan is an Iranian American surgeon specialized in vascular surgery and bariatric surgery. He helps fatally obese patients lose weight on My 600-lb Life, a TLC reality television series. In addition, his studies are very important for

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Ozan YILDIRIM

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7737-6311>

E-mail : ozanyildirim@ohu.edu.tr

obesity. In this study, the caps, tweets, and Ekşi Sözlük entries related to Dr. Nowzaradan were evaluated qualitatively. The caps, tweets and Ekşi Sözlük entries were selected with the purposive sampling technique and interpreted with the technique of qualitative text analysis. Accordingly, it is seen that humorous elements and entertainment contents are more frequent in the caps and tweets related to Dr. Nowzaradan. This causes a doctor who has conducted quite important studies on obesity to become a tabloid figure. In Ekşi Sözlük entries related to Dr. Nowzaradan, it is seen that more scientific expressions are used and the doctor's studies are also included. Thus, there are different expressions on three different internet channels created in the context of the participatory culture. As a result, only entertainment contents and humorous elements are at the forefront in caps and tweets while positive aspects of the participatory culture stand out in Ekşi Sözlük.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

GİRİŞ

Web 2.0'ın hayatımıza girmesiyle, internet mecraları daha sosyal hale gelmiş ve ortak katılımla üretilen içerikler internet mecralarında kullanıma girmeye başlamıştır. Web 2.0, bireysel internet kullanıcılarına içerik oluşturma, oluşturulan içeriğe müdahale etme ve ortak katılımla içerik oluşturmalarına olanak vermektedir. Bu bağlamda, web 2.0, web 1.0'a göre daha demokratik, katılımcı ve işbirliğine dayalı bir internet mecrası olarak tanımlanabilir.

Katılımcı kültür; ortak katılımla oluşturan kültürel ürünler anlamında kullanılan bir ifadedir. Web 2.0 teknolojilerinin hayatımıza girmesi, internet mecralarının katılımcı kültür bağlamında tartışılmasına neden olmuştur. Kuşkusuz bu tartışmanın farklı yönleri bulunmaktadır ve bu yönlerin değerlendirilmesi önemlidir.

Web 2.0 teknolojisi, web teknolojilerinde önemli bir aşama kaydedilmesini sağlamıştır. Web 1.0 teknolojisinde sadece izleyici konumunda olan internet kullanıcıları, web 2.0 ile birlikte aktif hale gelmişlerdir. Bu aktif olma durumu da, kolektif içerik yaratma ve topluluk üyeliği gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Katılımcı kültürün teknoloji ve özellikle internet aracılığıyla olumlu şekilde yükseldiğini ifade eden araştırmacılar; kolektif içerik yaratmanın ve sanal topluluklara üye olmanın demokrasiyi ve demokrasi kültürüne katkı yaptığını ifade etmektedirler. Öte yandan; web 2.0 teknolojisi aracılığıyla ortaya çıkan katılımcı kültür öğelerinde mizahi unsurların, eğlence içeriklerinin ve troll kültürünün daha fazla ön plana çıktığı da görülmektedir. Ayrıca, katılımcı kültür zaman zaman amacından sapabilmekte ve faşist bir kültürün oluşmasına da aracı olabilmektedir. İnternet mecralarında, nefret söylemini üreten ve bunu sürdüren pek çok sanal grubun olduğu söylenebilir. Dolayısıyla katılımcı kültürün hem olumlu hem de olumsuz yönleri üzerinde durulması gerekmektedir.

Web 2.0 teknolojileri üzerinden katılımcı kültüre katkı sağlayan farklı internet mecraları ve uygulamalar bulunmaktadır. Facebook grupları, twitterda bir konu/durum/kişi vb. hakkında atılan tweetler, katılımcı sözlüklerde yer alan entryler, bireysel internet kullanıcıları tarafından yapılan ve internet sitelerinde kullanıma giren capsler katılımcı kültür ürünleri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada da sağlık iletişimi ve katılımcı kültürün bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır.

Dünya çapında önemli bir cerrah olan Dr. Younan Nowzaradan, televizyonda yapmış olduğu programlarla popüler hale gelmiştir. Özellikle, ağır düzeyde obez olan kişilerin konu olduğu programlarında, hastalarının zayıflamasına ve sağlıklı bir yaşam sağlamalarına yardımcı olan Dr. Nowzaradan Türkiye'de de oldukça popüler hale gelmiştir. Dr. Nowzaradan ile ilgili internet mecralarında atılan pek çok tweet, yapılan caps ve ekşi sözlüğe girilen entryler bulunmaktadır. Bu çalışmada farklı internet mecraları üzerinden Dr. Nowzaradan ile ilgili katılımcı kültür bağlamında oluşturulan içerikler nitel metin çözümlemesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Seçilen içerikler ise amaçlı örnekleme yöntemiyle çalışmaya dâhil edilmiştir.

1. Kuramsal Bölüm

1.1. İnternet Teknolojilerinin Gelişimi ve Katılımcı Kültür

Askeri amaçlı üretilen bir proje olan internet, bugün geldiği konum itibarıyla toplumsal, sosyal, kültürel, ekonomik ve gündelik yaşama doğrudan etki etmektedir.

İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte dünya genelinde toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda değişiklikler yaşanmıştır ve yaşamaya devam etmektedir. İnternet elde edilen ve kullanılan enformasyon miktarını arttırmıştır. Hızlanan iletişimde kullanıcı kontrolü de eşzamanlı olarak artmıştır. İnternetin iletişim sürecine kattığı en önemli üstünlük, karşılıklı etkileşimi mümkün hale getirmesidir (Timisi, 2003, s. 83-85). Bu etkileşim beraberinde ortak katılımlı bir ağ toplumunun ortaya çıkmasına da aracı olmuştur.

İnternet özellikle toplumsal yapıda pek çok değişim ve dönüşüm gerçekleştirmiştir. Ortaya çıkan değişim ve dönüşümler, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren hız kazanmıştır. İnternetle şekillenen toplumda modernizmden post-modernizme geçiş olmuş, küreselleşmenin aşamaları daha hızlı hale gelmiştir. Kültür ve kültürel üretimler ise internet aracılığıyla sürmeye devam etmektedir (Lister, vd., 2009, s. 10-11). Kültürel üretimlerin internet ve internet teknolojileri aracılığıyla oluşturulması, katılımcı kültür ve internet bağlantısını da ortaya çıkarmıştır.

İnternet teknolojisi web 1.0 ile başlamıştır. Web 2.0 ise internet için büyük bir gelişme olmuştur. Web 1.0 teknolojisinde, kullanıcıların içeriğe yorum yapma ve değiştirme gibi olanakları yoktu. Bireysel internet kullanıcılarının içerik üretme ve yeni içerikler bağlamında katkı yapması

mümkün olmamaktaydı (Akar, 2010, s. 14-16). Web'in ilk uygulaması olan web 1.0 ile internette sadece bir şeyleri okumak ya da varolan bilgileri aramak mümkündü. Kullanıcıların içeriğe katkısı yokken, etkileşim de oldukça azdı. Bu dönemlerde web sitesi sahiplerinin temel isteği, kendi sitelerinin varlığını sürdürmesi ve kullanıcıların kendi sitelerine erişebilmeleriydi (Güler, 2011, s. 52). Bu bağlamda, web 1.0 internet teknolojisinin demokratik bir teknoloji olduğu söylenemez. Bilgiyi elinde tutan ve yönlendiren ayrıcalıklı kesimin sunmuş olduğu bilgilerle yetinmek zorunda kalan bireysel internet kullanıcıları; internet kullanım sürecinde edilgen bir konumda kalmaktaydılar. Bilginin ayrıcalıklı kesimde kalmasına neden olan web 1.0 teknolojisinin, bu anlamda geleneksel medya araçlarından farklı olduğu söylenemez.

Web 2.0 ise sosyal medya oluşumuna olanak veren bir sistem olarak hayatımıza girmiştir. Bloglar, mikro bloglar, sosyal ağ siteleri web 2.0 sayesinde oluşmuştur. Web 2.0'in temeli, etkileşim ve bireysel internet kullanıcılarının içerik üretebilmesidir (Fuchs, 2016, s. 49). Web 2.0 teknolojisi ileri teknolojik unsurları biraraya getirmektedir. Bu teknoloji, kullanıcı katılımını sağlayan ve kolaylaştıran bir teknolojidir (Güler, 2011, s. 53). Web 2.0, kullanıcıların içerik oluşturma sürecine katkı yapmıştır. Bu unsur, Web 2.0'in en önemli özelliğidir (Constantinides ve Fountain, 2008, s. 234). Web 2.0, web 1.0 ile kıyaslandığında daha demokratik bir yapıdır. Bu ortamda her tür metin, ses, video içeriği ve yorumu üretilebilmektedir. Çok büyük sayıda iş ya da arkadaş grupları da bu sistem aracılığıyla faaliyete geçebilir (Binark, 2012, s. 170). Web 2.0 teknolojisi özellikle teknolojik determinist düşüncüler tarafından oldukça önemsenmekte ve yüceltilmektedir. Bunun temel nedeni de etkileşime ve içerik üretmeye olanak sağlamasıdır.

Web 1.0'da tek yönlü bir iletişim söz konusudur. Web 2.0'in en önemli notası ise katılımdır. Web 1.0'da içerik oluşturabilmek için teknik bilgi gerekirken, web 2.0'da internet teknolojileri kullanıcı dostu olmuştur. Web 2.0'da herkes içerik oluşturarak kendisini ifade edebilmektedir. İnternetin dinamik bir organizasyona dönüşmesini web 2.0 altyapısı sağlamıştır (O'Reilly, 2007: 18). Bu anlamda web 2.0 ile ilgili üzerinde durulması gereken temel nokta, kullanıcı temelli olması ve etkileşime olanak vermesidir. Web 2.0; bloglar, wikiler, podcastler, RSS'ler gibi gündelik hayatı kolaylaştıran teknolojileri temsil eden bir kavramdır. Bu teknolojiler, interneti sosyal hale getirmiştir. İnternet ortamı aracılığıyla bireyler enformasyonu değiştirmeye başlamışlardır. Web 2.0 kavramı, bu teknolojilerin ekonomik ve teknolojik gelişim ile yeniliklerini de kapsamaktadır (Anderson, 2007, s.6). Bu noktada katılımcı kültür kavramı ortaya çıkmaktadır.

Graham Meikle' göre, Web 2.0 teknolojileri iki önemli kolaylık sağlamaktadır: "İlki, işbirliğiyle gerçekleşen, profesyonel olmayan gündelik yaratıcılık temelli içerik üretimi ve paylaşımı; ikincisi ise, kullanıcıların ürettikleri paylaşımların veri tabanına dayalı yeni iş modellerinin yaygınlaşması" (Meikle, 2016'dan aktaran Karataş ve Binark, 2016: 428).

Bununla birlikte, Web 2.0 teknolojisinin gündelik yaşama getirdiği çeşitli iletişim olanakları, yeni medya ortamlarında farklı kullanıcı tiplerinin oluşmasına neden olmuştur. Kullanıcılar, ürettikleri içeriklerle katılımcı demokratik kültürün bir öznesi olmaktadır. Yakınsama tartışmaları içinde katılımcı kültür, "yaratıcı ifade" ve "yurttaş katılımı" için gerekli olan altyapıyı hazırlayan, bireyleri yaratmaları ve yarattıklarını başkalarıyla paylaşmaları yönünde destekleyen ve özellikle bireyler arasında toplumsal etkileşimi pekiştiren bir olgu olarak tanımlanmaktadır (Jenkins vd., 2009: 5-6). Katılımcı kültür de, yaratıcı ifade ve yurttaş katılımı ile ortaya çıkmaktadır. Katılımcı kültürü "tarafatların ve diğer tüketicilerin yeni içeriğin yaratılması ve yayılmasına aktif olarak katılmaya davet edildiği kültür" (2008: 331) olarak tanımlayan Jenkins'e göre katılımcılık, "ortak çalışma ve katılımcılığın yeni biçimleri" (2008: 256) kapsar. Kaldı ki, "Web gittikçe tüketici katılımcılığının bir sitesi haline gelmiştir" (Jenkins, 2008: 137).

Öte yandan, Fuchs, "katılımcı kültür" gibi kavramların önemli bir sorununun; katılımcılığın, katılımcı demokrasi kuramına bağlı bir siyaset bilimi kavramı olarak kabul edilmesinde yattığını söylemektedir. Bu anlamda "katılımcılık" kavramının kaba kullanımından kaçınılması gerektiğini belirten Fuchs'a göre, "yeni medya çalışmaları, kavramın kullanımını katılımcı demokrasi kuramının [temel] unsurlarıyla ilişkilendirmelidir" (2016: 80) vurgusunda bulunmaktadır.

Jenkins'in "katılımcı kültür" kavramı ağırlıklı olarak ifadeler, uğraşlar, yaratım, paylaşım, deneyim, katkılar ve hisler hakkındadır. Jenkins, "Geniş katılımcı kültür kavramını ve onun internete olan etkilerini göz ardı ederek katılımcılık kavramını kültürel bir boyuta indirger. Kullanıcıları metalaştırarak ve sömürerek sermaye biriktiren şirketlerin egemen olduğu bir internet, katılımcı demokrasi kuramında kültürel ifadeler katılımcılığın bir ifadesi olamaz" (Fuchs, 2016: 83-84).

Öte yandan, Jenkins iddialarını popülere kültüre taşıyarak onun içindeki gizli direnişe önem verir. Bunu, katılımcı demokrasiyle ilişkilendirir ve aktif taraftarlığa vurgu yapar (2008: 12). Fuchs'a göre, eğer çalışmasındaki nesnesinin bir taraftarı olan araştırmacı aynı zamanda eleştirel "iç yüzleşmeyi/düşünümelliği" sürdürmeyi başarabiliyorsa böylesi bir taraftarlık sorun değildir. Örneğin, "Ben Simpsonlar, Monty Python, 3 WK Underground Radio veya Mogwai, Radiohead ve The Fall gibi grupların taraftarıyım, ancak bu programları izlemenin ya da bu grupları dinlemenin siyasi olduğunu düşünmüyorum" (Fuchs, 2016: 86).

Dr. Younan Nowzaradan'ın yaptığı programlar sonrası popüler bir figür haline geldiği görülmektedir. İnternet aracılığıyla, Dr. Nowzaradan ile ilgili yapılan caps, atılan tweet ve ekşi sözlükte girilen entrylerin de katılımcı kültür bağlamında ortaya çıktığı söylenebilir. Kuşkusuz bu içeriklerin oluşturulması, katılımcı ve demokratik bir internet ortamının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ancak bu popüler içeriklerin kime ne şekilde fayda sağladığı da tartışılmalıdır. Ayrıca ünlü bir obezite cerrahı olan Dr. Nowzaradan'ın sadece eğlence içerikleriyle internet ortamlarında yer almasının olası etkileri üzerinde de durulmalıdır.

1.2. Sağlık İletişimi ve Dijital Okuryazarlık

Sağlık iletişimi oldukça geniş bir kavram olarak hem bireylerarası hem de kitle iletişimi bağlamında değerlendirilebilmektedir. Hasta ve sağlık çalışanları arasındaki iletişim bireylerarası iletişim bağlamında değerlendirilebilirken; televizyon, gazete, dergi ve internet gibi kitle iletişim araçlarında yer alan sağlık içerikli yayınlar kitle iletişimi kavramı doğrultusunda çerçevelenmelidir. Özellikle web 2.0 teknolojisinin gelişmesi ve bireylerin internet üzerinden içerik üretmeye başlamasıyla birlikte, sağlık iletişimi konusunda da farklı içerikler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Sağlık iletişimi farklı amaçları barındırmaktadır. Sağlık iletişiminin temel amacı; kişilerin veya toplumların sağlık üzerine olan davranışlarını istenilen şekilde değiştirilmesi ve geliştirilmesine katkı sağlamaktır. Sağlık iletişiminde, izleyici kitlesine yönelik ortada var olan sağlık sorunu ile ilgili farkındalık yaratılması, iletişim stratejileri ile mümkün olmaktadır. Dolayısıyla, sağlık ile ilgili konularda iletişim araçları kullanılarak, kişiler istenilen yönde güdülenebilir, bireylerin sağlık iletişimi davranışları geliştirilebilir (Koçak ve Bulduklu, 2010: 5-7). İletişim bireyleri yönlendiren bir unsurdur. İletişim araç ve stratejilerinin herhangi bir konuda doğru şekilde kullanılması o konunun bireyler üzerinde olumlu şekilde gelişmesine aracı olmaktadır. Bu bağlamda sağlık iletişimi ile ilgili konularda iletişim stratejilerinin doğru şekilde yönlendirilmesi önemlidir.

Sağlık iletişimi, kişiler tarafından yanlış bilinen bilgileri düzeltmenin yanı sıra, sağlıklı ilgili önemli konularda tutum ve davranış değiştirmeyi de hedeflemektedir (Mendi, 2015: 279). Obezite dünyadaki en önemli sağlık sorunlarından biridir ve son yıllarda hem dünyada hem de Türkiye’de artış göstermiştir. Dolayısıyla, obezite ile ilgili sağlık içeriklerinin özenle hazırlanması ve bu konuya dikkat edilmesi gerekir. İnternet üzerinden bireysel kullanıcılar tarafından üretilen sağlık içeriklerinde denetim olanağı çok fazla bulunmamaktadır. Bundan dolayı, katılımcı kültür dolayısıyla oluşturulan sağlık içeriklerinin bireyleri farklı şekillerde yönlendirebileceği söylenebilir. Dr. Nowzaradan gibi önemli bir obezite cerrahının sadece mizahi şekilde gündeme gelmesi, doktorun obezite ile ilgili söylediği önemli unsurların gözden kaçırılmasına neden olabilir.

Amerikan Sağlık Geliştirme Örgütü’ne göre, sağlık iletişimi, sağlığı geliştirmek, kişilerin ve toplumun sağlıkla ilgili kararları üzerinde etkili olmak ve bilgilendirmek amacıyla iletişim bilimine ilişkin kural ve stratejilerin uygulanmasıdır (Bulduklu, 2010: 79). Bu anlamda, sağlık iletişimi uygulama ve stratejilerinin profesyonel şekilde yapılması önem taşımaktadır. Dolayısıyla, katılımcı kültür dolayısıyla internet üzerinden oluşturulan sağlık iletişimi kapsamında değerlendirilebilecek iletilerin niteliği tartışılması gereken bir konudur. İnternet üzerinde, sağlık iletişimi kapsamında ortaya çıkan içeriklerin dijital okuryazarlığının yapılması bir gerekliliktir.

Dijital okuryazarlık, dijital enformasyonun okunması ve algılanması anlamına gelmektedir. Dijital okuryazarlık aynı zamanda, dijital verilerin

okunduktan sonra, yeniden üretilmesi, yorumlanması ve değerlendirilebilmesidir. Dijital okuryazarlık oranı yüksek olan kişiler, içeriğin niteliğini ve dilini doğru bir şekilde anlarken; aynı zamanda üretim mantığı ve hedef kitleyi de anlamaktadır (Buckingham, 2006: 263-270). Dolayısıyla, katılımcı kültür bağlamında ve web 2.0 teknolojileri üretilerek ortaya çıkan tüm internet içerikleri için dijital okuryazarlığın doğru şekilde yapılması önemlidir.

Dijital sağlık okuryazarlığı, akıllı telefonlar, internet ve ağlar üzerinden sağlık enformasyonuna erişim, yorumlama ve değerlendirme anlamına gelmektedir (Yıldırım ve Keser, 2015: 103). İnternetin gelişimi ve enformasyona hızlı ulaşılması dijital sağlık okuryazarlığının da önemini arttırmış ve alanını genişletmiştir. Dijital ortamda sağlık içeriklerine erişimin ardından, bu içeriklerin anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesi sağlık okuryazarlık oranına bağlıdır (Nilsen, vd. 2012: 17). Web 2.0 teknolojisi, bireysel internet kullanıcılarına içerik üretme ve bu içeriği yayınlama olanağı vermiştir. Günümüzde, bireysel internet kullanıcıları pek çok konuda içerik üretmektedir. Sağlık alanında da üretilen pek çok içerik bulunmaktadır. Bu içeriklerin doğru yorumlanması ve analiz edilmesi önemlidir. Çünkü sağlık ile ilgili konular hayatın en önemli parçalarından birini oluşturmaktadır.

2. Bulgular ve Yorum

2.1. Katılımcı Kültürün Yeni Modası: Capsler ve Dr. Nowzaradan

Caps en basit anlamıyla kapak yapmak anlamına gelmektedir. Argoda “kapak yapmak” tabiri sık kullanılan bir tabirdir. Özellikle karşıdaki insanı bozmak ve bağlamına göre oldukça uygun bir söz söylemek anlamına gelebilmektedir.

Caps, web sözlük kültürüyle birlikte yayılmaya başlamıştır. Caps, bir fotoğraf veya görselin üzerine yazılar yazılan içeriklerdir. Caps’ler sosyal medya ve içerik dünyasının en önemli ve popüler içerik türlerinden biridir. Caps’lerin tamamı mizahi açıdan düşündürme ve güldürme kaygısı güdülenerek hazırlanmaktadır. Bazen içerisinde bulunan ruh halini veya komik durumu yansıtmak için kullanılan Caps içerikleri bazen yalın görseller olarak da kullanılabilir. Ancak, internet ortamında üretilen capslerde eğlence trollüğü unsurlarına da dikkat etmek gerekir.

Türkiye’deki yeni medya ortamlarında eğlence trollüğü egemen bir görünüm sergilemektedir. Türkiye’deki yeni medya ortamlarındaki trollerin eğlence kavramı üstünden değerlendirilmesi, trollük ve yaratıcı kültür arasında bağ kurulabilmesi için gereklidir. Türkiye’deki yeni medya trollerinin yaratıcı kültüre olan katkısı, trol hesapların ara yüzey incelemesinde ve trollerin dil kullanım pratiklerinde açıkça görülebilmektedir (Karataş ve Binark, 2016: 434).

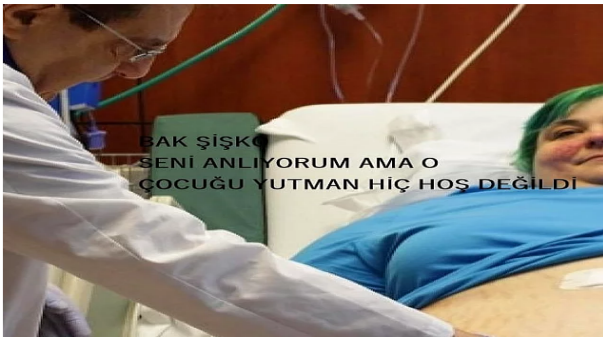
Dr. Nowzaradan ile ilgili yapılan capslerin çoğu eğlence trolü kapsamında değerlendirilebilir.



Görsel 1

İncelenen ilk cıpta Dr. Nowzaradan'ın yaptığı televizyon programından bir fotoğraf kullanılmış ve program sırasında hastalara söylediği bazı sözler fotoğraf üzerine yazılmıştır. Türk toplumunda kilolu veya obez olan kişilerin suratına doğrudan şişman olduğu veya kilo vermesi gerektiğini söylemek oldukça zordur. Dr. Nowzaradan ise televizyon programında hastalarına; obez olduğu, kilo vermesi ve spor yapması gerektiğini açık şekilde yüzlerine söylemektedir. Kuşkusuz bunları hastaların iyiliği için yapmaktadır. Ancak yapılan cıpta doktorun söylediği sözlerle alay edilmektedir. Hasta insanlara yardım etmeye ve onları kurtarmaya çalışan Dr. Nowzaradan'ın tavsiyeleri sanki kötü bir şeymiş gibi yansıtılmaktadır.

Dr. Nowzaradan ileri düzeyde obez olan insanlara yardım etmeye çalışmaktadır. Pek çok insanın hayatını değiştiren Dr. Nowzaradan, obez kişilerin hayatlarına yeni bir başlangıç yapmalarına katkı sağlamaktadır.



Görsel 2

Bu cıpta ileri düzeyde obez hastası olan bir kadın görünmektedir. Cıpta, Dr. Nowzaradan'ın kadına doğru eğilerek: "Bak şişko seni anlıyorum ama o çocuğu yutman hoş değildi" şeklinde bir ifade kullanılmıştır. Bu ifade oldukça acımasız bir ifadedir. Obes insanların buldukları durum ile alay edilmesi onları alçaltmaktadır. Yapılan cıplarda mizahi unsurları da aşan oldukça üzücü bir cıptır. Çünkü obez insanlar farklı psikolojik nedenlerle buldukları duruma düşebilmektedir. Yakınlarını kaybetme ve yalnızlık ise en önemli nedenlerdendir. Dolayısıyla cıpta kullanılan ifadeler oldukça yanlıştır. Bu tür cıplarda,

capsleri alımlayan kişilerin dijital sağlık okuryazarlığının doğru şekilde yapılması gereklidir.

Obezite ile mutsuzluk arasında doğru bir orantı bulunmaktadır. Mutsuz insanlar özellikle "abur cubur" diye adlandırılan, aslında vücudun ihtiyacı olmayan fazla kalorili yiyecekleri mutluluk algısı yaratmasından ötürü yoğun şekilde tüketmektedirler. Ancak, bu mutluluk algısı yanlışlama yaratmakta ve kişi git gide kilo olarak daha fazla mutsuz olmaktadır.



Görsel 3

Bu cıpta, twitter kullanıcısı @yontulmuşhayvan tarafından yapılmış ve farklı internet mecralarında kullanıma sokulmuştur. Bu cıpta, incelenen diğer cıplara göre mizahi unsurları daha fazla taşırken, mutsuzluğun obezite ile olan ilgisini ortaya koymaktadır.

Dr. Nowzaradan, dünya genelinde önemli ve tanınmış bir obezite cerrahidir. Pek çok hastanın hayatını kurtarmış ve onların yeni bir başlangıç yapmalarını sağlamıştır. İlgili cıpta, mucizeye ihtiyacı olduğunu söyleyen bir obezite hastasına doktor merhaba diyerek cevap vermektedir.



Görsel 4

Bu cıpta, instagram kullanıcısı "mr. miroloji" tarafından oluşturulmuş ve 13 bin beğeni almıştır. Cıpta hem mizahi unsurlar etkin şekilde kullanılmakta hem de Dr. Nowzaradan'ın önemi vurgulanmaktadır. Dr. Nowzaradan uyguladığı mucizevi tedavi yöntemleriyle pek çok hastaya umut olmuştur ve dünya genelinde önemi vurgulanması gereken bir cerrahdir. Dolayısıyla, bu cıpta sadece alay unsurları bulunmamaktadır.

Katılımcı kültür bağlamında ortaya çıkan ve son yıllarda kullanımı oldukça artan capsler, özellikle mizahi unsurlar kullanılarak bireysel internet kullanıcıları tarafından hazırlanmaktadır. Ancak capsler, katılımcı kültürün dışına çıkabilmekte ve hazırlandığı konunun muhataplarını incitebilmektedir. Ayrıca, üzerine caps hazırlanan kişinin değerini düşürebilmekte veya o kişinin önemini görmemize engel olabilmektedir. İncelenen capsler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Özellikle capsler konusunda dijital medya okuryazarlığının sağlık iletişimi bağlamında doğru şekilde yapılması gerekmektedir.

2.2. Twitter ve Dr. Nowzaradan

Twitter, etkileşimin oldukça fazla olduğu bir mikro blog sitesidir. Özellikle genç nüfus arasında yoğun şekilde kullanılan twitter, son yıllarda artan mizah ve mizahi dile de katkı sağlayan bir sosyal medya platformudur. Dr. Nowzaradan ile atılan pek çok tweet bulunmaktadır. Ancak, çalışmada programının yayınlandığı TLC Tv'nin internet sitesinde haber olarak yapılan tweetler değerlendirilmiştir.



Görsel 5

Dr. Nowzaradan adına açılan sahte hesaptan atılan bu tweet, mizahi unsurlar taşıyan ve 76 beğeni alan bir tweettir. Pek çok insan mutsuz veya huzursuz olduğu zaman kendisini yemeğe verirken; bu durum da sonrasında kilo problemi yaratmaktadır. Atılan tweette yemeğin verdiği huzuru bende bulabilirsiniz denilerek huzursuz zamanlarda yemek yemekten uzak durulması gerektiği ifade edilmiştir. Bu tweette mizahi bir yolla anlatılmak istenen ileti aktarılmıştır.

Pek çok insanın kilo almasının en büyük sebeplerinden biri, gece yemek yeme alışkanlığıdır. Özellikle uyku aralarında yapılan atıştırmalar hem kilo problemi yaratmakta hem de sağlık sorunlarını beraberinde getirmektedir. @Egoduskunu isimli twitter kullanıcısı, bu durumu mizahi bir dil ve Dr. Nowzaradan ile ilişkilendirerek kişisel twitter hesabından paylaşmıştır. Atılan tweette birini incitme, ölçsüz şekilde alay etme gibi unsurlar bulunmamakta, sadece mizahi dil baskın şekilde ortaya çıkmaktadır.



Görsel 6

Dr. Nowzaradan dünyada olduğu gibi Türkiye'de de fenomen bir medya figürüne dönüşmüştür. TLC kanalında yapmış olduğu program izlenme rekorları kırarken, obezite konusunda bilinçlendirme sağlamaya devam etmektedir.



Görsel 7

@damlaseli isimli twitter kullanıcının attığı tweet 11 bin kişi tarafından beğenilmiş ve 1384 kişi bu tweete yanıt vermiştir. Atılan tweette kilo vermek için her şeyi denediğini ifade eden @damlaseli isimli kullanıcı, akıllı telefonunun arka plan ve ekran görüntüsüne Dr. Nowzaradan'ın fotoğraflarını koymuştur. Burada mecazi anlamda, @damlaseli isimli twitter kullanıcısı Dr. Nowzaradan'ın kendisini gözetlediğinin mesajını vermektedir. Bu tweetten çıkarılabilecek farklı bir yorumlama ise, günümüzde akıllı telefonların yoğun şekilde kullanılmasıdır. Bireyler akıllı telefonlarını her eline aldıklarında ekran görüntüsünü ve telefonlarının arka planlarını görmektedirler. @damlaseli isimli twitter kullanıcısı telefon ekranında Dr. Nowzaradan'ı sık bir şekilde görmesi ile kilo vermeye çalışması arasında bağlantı kurarak mizahi bir dil kullanmıştır.

Dr. Nowzaradan'ın TLC kanalında yapmış olduğu programın adı "Ağır Yaşamlar" dır. Dolayısıyla, programın adı iki farklı şekilde değerlendirilebilir. Obezite hastalarının yaşadığı hayat oldukça zordur. Gündelik yaşamlarını idame ettirmekte zorlanan bu hastalar için hayat oldukça ağır şartlarda sürmektedir. Mizahi açıdan programın ismi değerlendirildiğinde ise, obezite hastalarının kiloları da akla gelmektedir. Çünkü programa konu olan obezite hastalarının kiloları oldukça fazladır.



Elif Akgündüz
@oyleikenboyle



O kadar çok #ağıryaşamlar izledim ki vücudum kendi kendine incelemeye başladı. Korktu zaar. @TLC_Turkiye

♡ 16 3:12 AM - Nov 27, 2017

Görsel 8

@oyleikenboyle isimli twitter kullanıcısı, attığı tvette ağır yaşamlar programını izlemenin kendisine oldukça ağır geldiğini ve vücudunun kendiliğinden incelendiğini ifade etmiştir. Dr. Nowzaradan'ın programında dram unsurlarının da ön planda olduğu söylenebilir. @oyleikenboyle isimli kullanıcı da bunu mizahi bir dille ifade etmiştir.

Twitter mizah dilinin yoğun şekilde kullanıldığı ve bu mizah dolayısıyla etkileşimin arttığı ve sürdüğü bir sosyal medya platformudur. Dr. Nowzaradan ile ilgili atılan ve TLC kanalının kendi internet sitesinde yayınladığı tweetlerde mizah unsurlarının ve mizahi dilin yoğun şekilde kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Atılan tweetlerde obezite hastalarını veya Dr. Nowzaradan'ı alaya alan hernagi bir ifadeye rastlanmamıştır. Tweetler sadece mizahi dil üzerine inşa edilmiştir. Ancak magazinleşme ve güldürü unsurları atılan tweetlerde etkisini sürdürmektedir.

2.3.Ekşi Sözlük ve Dr. Nowzaradan

Katılımcı sözlük siteleri, web 2.0 teknolojilerinin hayatımıza girmesiyle birlikte yükselişe geçmiştir. Ortak katılımla oluşturulan sözlüklerde farklı konu, kişi, kavram veya kurumlarla ilgili tanımlamalar yapılmaktadır. Bu tanımlamalar, bireysel internet kullanıcılarının içerik üretmesiyle ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de faaliyet gösteren en popüler katılımcı sözlük sitesi "ekşi sözlüktür". Ekşi sözlükte girilen entrylerde mizahi unsurlara rastlanabildiği gibi, kurumların, kişilerin veya konunun "doğru veya yanlış" yapılmış tanımlamaları da bulunmaktadır.

Dr. Nowzaradan hakkında ekşi sözlükte 8 sayfa vardır. Bu da toplamda, 72-90 arası entry anlamına gelmektedir. Çalışmada ilk ve son sayfadaki entryler yorumlanmıştır.

Ekşi sözlükte, Dr. Nowzaradan ile ilgili ilk entry girişi 2017 yılında yapılmıştır. TLC Türkiye kanalında da "Ağır Yaşamlar" programı 2017 yılında gösterilmeye başlanmıştır. Bu durum, geleneksel medyada dikkat çeken programların, internet ortamına taşındığının eşdeyişle bireysel internet kullanıcılarının bu programlar hakkında internet üzerinden konuştuklarının göstergesidir.

oldukça açık sözlü bir doktor.

"benimle tartışma, teraziyle tartış" sözleriyle de posta koyan bir abimizdir.

f t ^ v

20.08.2017 03:01 - 05.12.2017 20:56 mete han turkyilmaz ...

iran asıllı obezite cerrahı. houston'da yaşıyor. ileri düzey morbid obezilere yardım eden iyi bir doktor.

tlc kanalında yayınlanan ağır yaşamlar belgesinde bir yıl boyunca yaşamlarına dokunduğu insanların ibret verici öykülerine tanık oluyoruz.

f t ^ v

30.08.2017 00:09 gencohasan ...

(bkz: #70295229)

f t ^ v

04.09.2017 02:30 neptun savascisi ...

dikdörtgen prizma bedentli, kambur ve babacan bir cerrahtr. altın kaplamalı steotoskopu çok havalıdır.

f t ^ v

04.09.2017 02:44 odisya ...

tx houston da first street hospital da bulacağınız, kiloları artık ölümcül raddeye gelmiş, obezite hastalarının gözde cerrahıdır. kendisi obezite hastalarının zayıflama savaşını anlatan bir programda çokça tanınmıştır ülkemizde.

ben saçlarının boyasına, son derece az, öz net konuşmasına ve sevimli gülüşüne hayranım. bir adam hem ciddi hem sevimli nasıl olur'un cevabıdır.

(bkz: <http://www.firststreethospital.com/...-hospital.html>)

f t ^ v

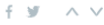
09.09.2017 01:48 sevenence ...

Görsel 9

Yazılan entrylere bakıldığında, mizahi unsurların ortaya çıkmadığı veya ön planda olmadığı görülmektedir. Entrylerde Dr. Nowzaradan'ın aslen İran'lı olduğu Houston'da yaşadığı ve ileri düzeydeki morbid obezite hastalarına yardım ettiği bilgileri vardır. Ayrıca, Dr. Nowzaradan'ın babacan kalpli, sempatik biri olduğu vurgulanmıştır. Ekşi sözlük yazarları, Dr. Nowzaradan'ın kullandığı altın kaplama steotoskopa da dikkat çekmişlerdir.

Sayfada yazılan son entryde, Dr. Nowzaradan'ın Tx Houston First Street hastanesinde çalıştığı ve ölümcül obezite hastalarına yardım ettiği ifade edilmiştir. Ayrıca, sevenence isimli kullanıcı, doktorun saçlarının boyasına, son derece az, öz net konuşmasına ve sevimli gülüşüne hayran olduğunu belirtmiştir.

bir insan bu kadar tatlı ve ciddiye dolu nasıl olur ...
demek ki o ciddiyet işini iyi yapmak, tatlılık ise bu durumun rahatlığı ...
bir formülü olsa böyle insanların ömrünü uzatmanın ...
1 kişiye daha dokunsa...



07.03.2019 00:25 coretta ...

etrafımda luzumsuz işler pesinde birini gordugumde yallah nowzaradan'a diye havale ettigim cennetlik yargic.

o degil de, cogu hastasına benzeyen, muhtemelen ruh hastası, jeanne adındaki hastasına cemkirirken, ben senin gibi 9000 kişi gordum gibisinden lafi sokuveren merhabacı karizma.

yallah nowzaradan'a...



12.05.2019 20:54 - 20:56 sagliginiz icin ...

an itibari ile 4 saatlik yolu goze alip austin'den houston'daki o meshur klinigine geldim. sansima tukureyim ki kendisi yoktu.

iceride sadece bir adet hemsire vardi ve televizyonda gorduklerimizden biri degildi. hemsireye dr now'un turkiye'de cok populer oldugunu ve sirf onu gormek icin geldigimi soyledim. hic degilse bir kac fotograf cekip cekemeyecegimi sordum.

gayet anlayisli bir sekilde yordimci oldu ve televizyonda gordugumuz, o meshur tarti olsun, hastaların beklediği oda olsun hepsini kullanmama ve doktorun odasına da girmeme izin verdi.

Görsel 10

diğere tüm cerrahlar gibi, sorgusuz sualsiz cennete gidecektir. insanların ömürlerine ömür katan, insaniyete devasa katkıları olan bu tip beşerlere tutup da namaz niyaz sorulmaz zaten. oruç tutsa ne tutmasa ne, adam ömrünü insan'ı iyi etmeye adanmış, var mı ötesi? direkt cennete direkt. hem de vip köşesinden...

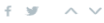


10.02.2019 20:30 sesege ...

altın kaplama steteskopu yaldır yaldır parlayan, obezlere yargı dağıtan iran asıllı amerikalı doktor.

göte göt der. "eğer kilolarından derhal kurtulmaya başlamazsan, çok yakında ölürsün." diye yapıyor acı gerçeği obezin yüzüne.

dr.now'un tezgahından geçen standart bir obez, eğer laf dinlerse, 1 yıl içerisinde vücudundan iki yetişkin insanı atar ve tek kişi kıvamına gelir. yok dinlemezse, ölmeden önce yiyebileceği az sayıda double x plus hamburgerlerin tadını çıkarır ve muhtemelen kısa süre içerisinde, hayata bol soslu ve lezzetli bir şekilde veda eder.



28.02.2019 01:31 - 01:34 marlo matruh ...

son yayınlanan 7.bölümde ameliyata girmek üzere olan brandon ile kız arkadaşının, kendisiyle konuştuğundan hemen sonra arkasından tatlı bir dedikodusunu yaptıkları cerrahtr.

+ ne kadar süslü, steteskopunu gördün mü?
- çok güzeldi
+ dr. now olunca öyle olur
- kudemli
+ dr. now...

şarkı söyleme konusundaki muhabbetle de gülümsetmiştir:

Görsel 11

Sekizinci sayfadaki entryler incelendiğinde yine benzer ifadelerin olduğu görülmektedir. Doktorun aslen nereli olduğu, insanlara yardım ettiği, altın kaplama stetoskopu bu sayfada da söz edilen unsurlardır. Entrylerde, doktor sayesinde hayatta kalabilen obez hastalarından bahsedilmiştir.

Yilmazyıldırım isimle ekşi sözlük kullanıcısı, Dr. Nowzaradan'ın

kliniğini ziyaret ettiğini ancak kendisinin orada olmadığını yazmıştır. Odasında ve klinikte fotoğraflar çekme imkanı bulduğunu ifade etmiştir.

Özetle, katılımcı kültür bağlamında ortaya çıkan ekşi sözlükte Dr. Nowzaradan ile ilgili yazılan entrylerde mizahi, güldürü ve alay unsurlarının olmadığı görülmektedir. Yazılan entryler daha çok doktor hakkındaki bilgilerden oluşmaktadır. Eşdeyişle, Dr. Nowzaradan ile doğru bilgileri edinmek için ekşi sözlüğün daha faydalı bir internet platformu olduğu söylenebilir.

Sonuç

Bu çalışmada sağlık iletişimi ve katılımcı kültürün bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmada özellikle dijital medya okuryazarlığı ve dijital sağlık iletişimi okuryazarlığı gibi kavramlar çerçevesince, Dr. Nowzaradan ile ilgili yapılan capsler, atılan tweetler ve ekşi sözlük entryleri nitel metin çözümlemesi tekniği ile değerlendirilmiştir.

Katılımcı kültür son yıllarda üzerinde tartışılmaya başlanan bir konu olmuştur. Özellikle web 2.0 teknolojisinin gelişmesiyle birlikte, internet üzerinden içerik üreten veya varolan içeriği değiştirmeye başlayan bireysel internet kullanıcıları aracılığıyla katılımcı kültür yükselişe geçmiştir.

Katılımcı kültürün olumlu özellikleri üzerinde duran araştırmacılar, internet ortamlarının bireylere özgür üretim olanağı verdiğini söylemekte bunun da katılımcı demokrasiye katkı yaptığını vurgulamaktadır. Bu kültürün olumsuz özellikleri üzerinde duran araştırmacılar ise, troll kültürü, faşist kültür, nefret söylemi ve dezenfomasyon gibi unsurlara dikkat çekmektedir.

Katılımcı kültür, sağlık iletişimi bağlamında da ortaya çıkmaktadır. Dr. Nowzaradan dünya genelinde tanınan çok önemli ve başarılı bir cerrahtr. Yaptığı çalışmalar dünya genelinde ses getirirken, ileri düzeydeki obez hastalara yardım etmekte ve TLC kanalında "Ağır Yaşamlar" isimli programı yayınlanmaktadır.

Bu çalışmada doktor hakkında hazırlanan capsler, atılan tweetler ve ekşi sözlük sitesine girilen entryler değerlendirilmiştir. Capslerde özellikle troll kültürünün baskın olduğu, hem hastalarla hem de doktorla daha çok alay edildiği görülmektedir. Bu durum bir anlamda doktorun değerini düşürmekte, obezite hastalarını ise incitmektedir. Dr. Nowzaradan ile ilgili atılan ve TLC kanalının internet sitesinde haber olarak yayınlanan tweetlerde ise, sadece mizah ve güldürü unsurlarının ön planda olduğu troll kültürünün ise daha az olduğu görülmektedir. Ancak atılan tweetlerde doktorun önemi, yaptığı işler vb. hakkında bilgiler verilmektedir. Dr. Nowzaradan ile ilgili tanımlayıcı, doğru ve mizah unsurlarının oldukça az olduğu bilgilere ise ekşi sözlük entrylerinde rastlanmıştır. Doktorun başarıları, aslen nereli olduğu yaşadığı ve çalıştığı yer gibi bilgiler katılımcı kültür dolayısıyla ekşi sözlükte oluşturulmuştur.

Sonuç olarak, dijital medya okuryazarlığının her alanda olduğu gibi, sağlık iletişimi alanında da doğru yapılması gerekmektedir. Dijital

sağlık iletişimi okuryazarlığı anlamında doğru alımlamalar yapmak, izler kitleyi daha bilinçli ve bilgili hale getirecektir. Sağlık iletişimi konusunda troll kültürün gelişimi doğru bilgilendirme ve içeriklerin dolaşıma girmesi konusunda önemli bir eksiklidir.

KAYNAKÇA

- Akar, E. (2010). *Sosyal medya pazarlaması*. Ankara: Efil Yayınevi.
- Anderson, P. (2007). *What Is Web 2.0? Ideas, Technologies and Implications for Education*. London: JSIC Technology and Standart Watch
- Binark, M. (2012). Yeni Medya ve Yaratıcı Endüstri. E. Dağtaş (Ed.), *Medya Ekonomisi ve İşletmeciliği* içinde (165-192). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Buckingham, D. (2006). *Defining Digital Literacy: What do you need to know About Digiral Media?*. <https://www.idunn.no/file/pdf/66808577/#page=21> (Erişim tarihi: 28.08.2019).
- Bulduklı, Y. (2010). *Televizyonda Yayınlanan Sağlık Programları ve İzleyicileri*. <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/213> (Erişim tarihi: 28.08.2019).
- Constantinides, E. ve Fountain, J. S. (2008). *Web 2.0: Conceptual Foundations and Marketing Issues*. <https://link.springer.com/article/10.1057/palgrave.ddmp.4350098> (Erişim tarihi: 27.08.2019).
- Güler, C. (2011). Web 2.0: Blog, Wiki. M. E. Mutlu. (Ed.), *Yeni İletişim Teknolojileri* içinde (50-72). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Fuchs, C. (2016). *Sosyal Medya, Eleştirel Bir Giriş*. (Çev: D. Saraçoğlu ve İ. Kalaycı). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K. and Robison, A. J. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. Chicago, IL: MacArthur Foundation.
- Karataş, Ş. ve Binark, M. (2016). "Yeni Medyada Yaratıcı Kültür: Troller ve Ürünleri 'Capsler'". *TRT Akademi Dergisi*, Cilt: 01, Sayı: 02/Temmuz: 426-448.
- Koçak, A. ve Bulduklı, Y. (2010). *Sağlık İletişimi: Yaşlıların Televizyonda Yayınlanan Sağlık Programlarını İzleme Motivasyonları*. <https://dergipark.org.tr/josc/issue/19021/200613> (Erişim tarihi: 27.08.2019).
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I. and Kelly, K. (2009). *New Media*. New York: Routledge.
- Mendi, B. (2015). *Sağlık İletişiminde Sosyal Medyanı Kullanımı: Dünyadaki ve Türkiye'deki Uygulamalar*. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/165900> (Erişim tarihi: 28.08.2019).
- Nilsen, W. , Kumar, S. , Shar, A. , Varoquiers, C. , Wiley, T. , and Riley, T. W. (2012). *Advancing the Science of mHealth*. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10810730.2012.677394> (Erişim tarihi: 28.08.2019).
- O' Reilly, T. (2007). *What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for Next Generation of Software*. https://papers.ssrn.com/sol3/Papers.cfm?abstract_id=1008839 (Erişim tarihi: 27.08.2019).
- Timisi, N. (2003). *Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Yıldırım, F. Keser, A. (2015). *Sağlık Okuryazarlığı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi

Yayın No: 3.

İnternet Kaynakları

- <https://wmaraci.com/nedir/caps> (Erişim tarihi: 28.08.2019).
- <https://onedio.com/haber/tarihin-en-buyuk-kilo-avcisi-minnos-doktorumuz-dr-nowzaradan-a-yapilan-15-caps-806605> (Erişim tarihi: 03.09.2019).
- <https://eksisozluk.com/younan-nowzaradan--5437386> (Erişim tarihi: 03.09.2019).
- <https://www.tlctv.com.tr/dr-nowzaradan-hakinda-en-komik-10-tweet> (Erişim tarihi: 03.09.2019).

Extended Abstract

Introduction

Different concepts have emerged in the information society. One of them is participatory culture. Participatory culture is the creation of cultural products with a joint contribution. Shared intelligence, sharing and collaboration are at the forefront in participatory culture. With Web 2.0 technology, internet users can collaboratively produce and share content. Therefore, the internet environment has become an area where participatory culture products are frequently created. In all social networks, participating dictionaries and wikis, it is possible to evaluate products created about a particular subject, person or event in the context of participatory culture. There are two different views on participatory culture. The first is that participatory culture contributes to democracy and cooperation. Another view states that while participatory culture has developed fascist culture, especially troll culture has increased. At this point, only humorous elements are criticized in participatory cultural products. In this study, a multidimensional evaluation of the participant culture was made over different web 2.0 environments.

Health communication is one of the most important issues in the field of communication. Especially with the development of web 2.0 technology and individuals starting to produce content over the internet, different contents about health communication started to emerge. Today, there are many publications on health on the internet. Some of these publications are participatory cultural products created with joint participation. At this point, internet users need to be conscious about digital literacy. It is important to correctly interpret and analyze content on the Internet. Because health issues are one of the most important parts of life. In this study, the participant culture products related to Dr Younan Nowzaradan, which is an important figure in health and obesity worldwide, were evaluated. This evaluation was made over different internet channels. The aim is to reveal the difference between the content created with web 2.0.

Dr. Younan Nowzaradan is an Iranian American surgeon specializing in vascular surgery and bariatric surgery. It helps their obese patients to lose weight in the TLC reality television series *My 600-lb Life*. In addition, his studies are very important in obesity. In this study, caps made about Dr. Nowzaradan, tweets sent and messages published in the participant dictionary were evaluated with qualitative text analysis technique. The reason for using the qualitative method in the study is that the participatory culture that is the subject of the study also includes a qualitative creation process. Therefore, qualitative analysis has produced more detailed and in-depth results in this study.

The caps, tweets and participant dictionary's "entries", which are the

subject of the study, were selected with the purposeful sampling technique and interpreted with the qualitative text analysis technique. Accordingly, it is seen that humorous elements and entertainment contents are more in caps and tweets about Dr Nowzaradan. This situation causes a doctor who has done very important studies on obesity to become a magazine figure. In the entries entered into the participant dictionary about Dr Nowzaradan, it is seen that more scientific expressions are used and the studies of the doctor are also included. In particular, the doctor's career, the places he worked, and his achievements are frequently seen in the participating dictionary. Therefore; there are different expressions in three different internet channels created in the context of participatory culture. As a result, the positive features of the participatory culture came to the fore in the *Ekşi Sözlük*. Only entertainment contents, humorous elements and troll culture are at the forefront in caps and tweets.

It is very important to make digital media literacy correctly in the information society. This situation also arises about health communication. Correct analyzes should be made in terms of digital health communication literacy. Thus, the audience will become more conscious and knowledgeable. The emergence of troll culture in health communication is an important deficiency in correct information and the circulation of contents.

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi

www.dergipark.org.tr/pub/kritik

Birincioğlu, Y. D. (2020). Sinema 4.0: Her (Aşk) Filmi Bağlamında Gerçeklik Temsili Sorunu, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2020 İlkbahar -01- (23-34)

Sinema 4.0: Her (Aşk) Filmi Bağlamında Gerçeklik Temsili Sorunu

Cinema 4.0: The Problem Of Reality Representation In The Context of Her Film

Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU^a

^aDr. Öğr. Üyesi. İstanbul Gelişim Üniversitesi UBYO, deryabirincioglu@gmail.com ORCID: 0000-0003-0119-9341

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi 8 Kasım 2019
Ön Değerlendirme 19 Kasım 2019
Kabul Tarihi 20 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler:

Dijital sinema, Film-dünya, Siborg, Anlatı Analizi, Hipergerçeklik.

Key Words:

Digital Cinema, Film-world, Cyborg, Narrative analysis, Hyperrealism.

ÖZET

Sinema endüstrisinde dijital teknolojinin yaygınlık kazanması ile birlikte film anlatılarının merkezini teknolojik hikayeler oluşturur. 1980'lerden itibaren tartışılan siberetik bir organizma olarak insan-makine etkileşimi bu anlatıların temaları arasında yer alır. Teknofobiden tekno gerçekliğe dönüşen temsili farklılıkları yeni bir dil geliştirir. Geçmişin ötekisi olarak kodlanan siborgler bugün yeni anlamlar ifade etmeye başlar. Bu anlamları araştırmannın merkezine yerleştiren çalışma, software siborg temsillerinden biri olan Her (Aşk, Spike Jonze, 2013) filminde gerçekliğin yeni bir anlatım dili ile nasıl inşa edildiğini açıklamayı amaçlamaktadır. Çalışmada yöntem olarak Mieke Bal'ın anlatı analizi ve mizansen analiz kullanılmaktadır. Zaman, mekân, karakter, olay örgüsü ve neden-sonuç bağı gibi birden çok kavramın birleşmesi ile oluşan anlatı yapısı Daniel Frampton'un "film-dünya" ve Zygmunt Bauman'ın "akışkan modernite" kavramları eşliğinde yorumlanmaktadır. Çalışma mizansen ve anlatı analizleri bağlamında değerlendirildiğinde; Her filminin teknofobiden sıyrılan bir dil yarattığı, bilimkurgu filmlerindeki teknoloji kullanımlarından farklılık gösterdiği ve gerçeklik temsili sorununu aştığı söylenebilir.

ABSTRACT

Technological stories form the center of film narratives as digital technology becomes widespread in the Motion Picture Industry. Human-machine interaction as a cybernetic organism, discussed from the 1980s, is among the themes of these narratives. The representative differences from technophobia into techno reality develop a new language. Encoded as the other of the past, cyborgs begin to express new meanings today. The study, which places these meanings at the center of research, aims to explain how reality is constructed with a new language of narration in the film Her (Aşk, Spike Jonze, 2013), one of the software Cyborg representations. Mieke Bal's narrative analysis and mizansen analysis are used as methods in the study. The narrative structure formed by the merger of multiple concepts such as time, space, character, event pattern and cause-effect bond is interpreted in the accompaniment of Daniel Frampton's "film-world" and Zygmunt Bauman's "fluid modernity". When the work is evaluated in the context of mizansen and narrative analyses, it can be said that each of his films creates a language that is stripped of technophobia, differs from the technology uses in sci-fi films, and transcends the problem of reality representation.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0119-9341>

E-mail : deryabirincioglu@gmail.com

GİRİŞ

Yaşamın her geçen gün hızlanması ile birey beklentileri artış gösterir ve ivme kazanan teknoloji yeni trendlerle bu beklentileri karşılar. Geçmişin bilimkurgu fantazyaları dijitalleşme süreciyle günümüzün gerçekliğine ya da hipergerçekliğine dönüşür. Toplumun tüm alanlarına sirayet eden dijitalleşme sürecine sinema endüstrisi de katılır. 16mm kameraların icadı ile film üretiminde sağlanan çeşitlilik, 1970'ler de video teknolojisi ve 1990'larda IMAX ile yeni bir boyut kazanır. Dijital teknolojinin artış göstermesi ile çözünürlük ve esneklik gibi temel kaygılar ortadan kalkar. Ses, ışık ve renk tasarımındaki teknolojik gelişmeler analog yapıyı dijital yapıya dönüştürür. Böylelikle dijital karşısında pelikülün olanakları sınırlı kalır. Pelikül gösterimde kullanılmayan dışında sembolik bir değerden öteye gidemez. 2000'lerle beraber yeni bir döneme girilir. Görsel efekt ve dijital görüntü (CGI) üretime egemen olur. Bu noktadan sonra dijitalleşen sinema var olan gerçek ya da doğayı taklit eden gerçekle yetinmez. Doğayı kendisi yaratarak kurgusal gerçekliği oluşturur.

Sinema, teknolojik gelişmelerle her dönem farklı sanatsal formları üretir. 1990'ların sonundaki endüstriyel ve sektörel gelişmelerle beraber dijital çağın yeni anlatı biçimleri sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, nesnelerin interneti ve yapay zekâ gibi temalar üzerinden kurulur. Dijital çağ öncesinde sinemanın kullandığı bu temalar, ağırlıklı olarak bilimkurgu türünün özelliklerini kapsarken teknolojinin gündelik hayatta kullanımı ile yerini film-dünyadaki gerçekliğe bırakarak bilimkurgu türünün dışında konumlanır.

Türün değişmesi CGI ile oluşturulan dijital görüntünün gerçeklik temsili sorununun popülaritesini yitirmesine olanak tanımaz. Tartışmalar sinemanın öldüğü ve gerçeklikle bağının yeniden kurulmamak üzere koştugu yönündedir. Peki dijitalleşme, sinemanın gerçekçi yapısını öldürmekte midir? Dijital sinemanın argümanlarını kullanarak temsiliyet sorunu aşılabilir mi? Dijital sinema yeni bir dil oluşturarak hikâye anlatıcılığını yeniden inşa edemez mi? Çalışma bu sorulara cevap aramaktadır.

Dijital teknoloji üretim koşullarını yenilemek açısından sinema endüstrisine katkı sağladığı kadar hikâye anlatıcılığının dönüşmesine de katkı sağlar. Bu noktada, endüstri 4.0'ın teorik ve pratik olarak yaygınlık kazandığı günümüzde sinema, anlatı yapısında teknolojinin gündelik hayata sızan örneklerine dair anlatıları inşa ederek seyircinin gerçeklik algısını yeniden üretir. Dijital sinema alanında yapılan çalışmalar

teknolojinin üretim, dağıtım ve gösterim koşulları ile sınırlandırılırken bu çalışma dijital sinemanın kendi dinamikleri neticesinde oluşturulan yeni anlatım yollarının/içeriklerinin Her (Aşk, Spike Jonze, 2013) filmi dahilinde nasıl üretildiğini ortaya koyulmayı amaçlamaktadır.^{1*} Çalışmada Her (Aşk) filminin sahip olduğu anlatım dili, Daniel Frampton'ın film-dünya ve Zygmunt Bauman'ın akışkan modernite kavramlarından yararlanılarak açıklanmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, dijital sinemanın endüstri 4.0 ile birlikte dijital teknolojilere dair anlatı ve temsillerini, geleceğin distopik mekân ve zaman anlayışından bağımsız olarak kurduğu ve film-dünyada yeni bir anlatım dili oluşturarak gerçekliği yeniden ürettiği yönündedir. Sinemada anlatı kuramı hikayelerin anlatım şekli ve seyircinin anlayışına sunulan hikayelerin nasıl oluşturulduğuna odaklanır. Anlatı birden çok kavramın -zaman, mekân, karakter, olay örgüsü, çatışma, neden-sonuç bağı- birleşmesinden oluşur. Diğer taraftan sinemanın anlatım dilini oluşturan temel öğelerin imaj, renk, ses, kadraj, hareket, kurgu ve diyalog olması nedeniyle çalışmada Mieke Bal'ın anlatı yöntemi ve mizansen çözümlemesinin bir arada kullanıldığı değerlendirmeler yapılmaktadır (Bal, 1999). Anlatı çözümlemesi mekânın karakter ve öykü ile ilişkisi üzerinden gerçek ve temsil politikalarını tartışır. İzleyici tarafından görülen bu kavramlar alternatif söylemler üreten anlatı yapısının çözümlemesini sağlar. Anlatı yapısında yer alan mekân ve karakter kadar imgenin oluşturduğu anlamların gerçekle kurduğu ilişki üzerine düşünebilmek ve imgenin masum olmayan yapısını ortaya çıkarmak için mizansen yapısını da değerlendirmek gerekir (Rose, 2002: 33). Bu değerlendirme karakterin ya da anlatıcının oluşturduğu duygusal yapının açıklanmasında, mekânı oluşturan görsel kodların değerlendirilmesinde ve değişen anlatı yapısının yorumlanmasında etkili olur. Dijital sinemada değişen anlatım diline geçmeden önce dijitalleşme sürecine ve sinema ile olan ilişkisine bakmak anlamlı olabilir.

1. Dijital Devrim Analog Sinemayı Öldürüyor Mu?

Globalleşmenin en son dalgası endüstri 4.0, üretim ve tüketim süreçlerine büyük bir değişim getirir. Alman hükümetinin oluşturduğu bir çalışma grubu tarafından 2011 yılında Hannover fuarında resmi sanayi politikası olarak ortaya atılan endüstri 4.0 kavramsallaştırması üretim süreçlerinde akıllı "smart" ve kendi kendine yürütülebilen sistemlerin yaygınlık kazanmasını sağlar (Görçün, 2017: 143). Klaus Schwab'a göre 4. endüstri devrimi, dijitalleşme ile hız kazanır. Birbirine bağlantılı teknolojilerin değişimi ve çeşitliliği, makinelerin iletişimini etkin hale

sinemada görsel imge olarak temsil edilen siborglerin aksine ses imgesi olarak temsil politikası oluşturmasıdır.

* ¹Örneklemin oluşturulmasında belirlenen temel kriterler; 4. Endüstri devrimi kavramsallaştırması sonrası çekilen filmde yapay zekâ imgesinin gündelik yaşam pratiklerinde yer alan bir teknoloji olarak kullanılması ve film uzamının distopik mekân ve zaman anlayışının aksine reel zamana gönderme yapması ve bugüne kadar

getirir (Schwab, 2016: 17). Bu bağlamda endüstri 4.0 insan ve nesne arasındaki etkileşim düzeyini, veri akışını, eşzamanlı ve sistemli bir biçimde sağlayarak en üst düzeye çıkarmaktadır. Bununla birlikte gerçek ve sanal dünya arasındaki entegrasyon ileri boyutlara taşınmakta ve insan faktörü olabildiğince dışarıda bırakılmaktadır. Endüstri 4.0 ile veri toplama ve analiz sistemi işlerlik kazanmakta ve eşzamanlı olarak toplanan veriler hızlı bir şekilde anlamlı bilgiler haline dönüştürülebilmektedir (Görçün, 2017: 145). Dijital teknolojinin gelişmesi sonucunda robotik kullanımı yaygınlaşan nesnelere kazandıkları sanal kişilikler ve yetenekler ile kendi aralarındaki iletişim aktarımını makineden insana ya da makineden makineye sağlayabilmektedir. Bu noktada endüstri 4.0 otomasyon sisteminde sağladığı başarının aksine akıllı gözlem ve karar alma süreçlerini içerdiği için önem kazanmaktadır (Alçın, 2016: 21). Başka bir deyişle, dijitalleşme ve yapay zekâ iletişiminin yaygınlık kazanması 4. endüstri devriminin başarısı olarak özetlenebilir.

Dijitalleşme kavramını açıklarken Lev Manovich ve Charles S. Swartz'ın açıklamalarından yardım alınabilir. Manovich'e göre, dijitalleşme, kodlardan, sayısal verilerden, matematiksel simgelerden oluşan iletiler bütünüdür (Manovich, 2001: 27-28). Bilgisayar teknolojisi ile yöndeşme/yakınsama etkinlik kazanır ve medya içeriklerinin üretimi, dağıtımı hatta tüketimi farklılaşır. Bu noktada, sinema endüstrisi de teknolojik gelişme ve değişimleri yakından takip ederek dijitalleşmektedir. Manovich, *What is the Digital Cinema (Dijital Sinema Nedir?)* adlı çalışmasında sinemayı kompozisyondan renklendirmeye, görüntü işleme sürecinden kameraya, görsel efektlerin ve bilgisayarda oluşturulan görüntülerin birer simülasyonu olarak yorumlamaktadır (Manovich 1995: 302). Manovich, bu simülasyonu elastik gerçeklik olarak kavramsallaştırır. Objektif ölü gerçekliğin aksine hareketli fotografik gerçekliğin bilgisayar teknolojisi ile sayısallaştırılıp dönüştürülmesiyle elde edilen bu gerçeklik, dijital sinemanın yeni parametreleri arasında yer alır (Manovich 1995: 8). Manovich, dijital sinemanın ilk dönemlerinde üretim koşullarının gerçeklik hissini artırmak için pelikül teknolojisini taklit ettiğini ve ilerleyen süreçte gerçekliğin eğilip bükülen bir yapısal özellik kazandığını belirtmektedir. Ronald Bergan da Manovich'in bu açıklamalarını destekleyen bir yorum yapmaktadır. Ona göre, dijital sinema, post prodüksiyon süreci ile başlamakta ve filmleri kurgulamak için bilgisayar teknolojisinin zenginlikleri kullanılmaktadır. Bu bağlamda *Goodfellas* (Sıkı Dostlar, Martin Scorsese, 1990), *Natural Born Killers* (Katil Doğanlar, Oliver Stone, 1994) ve *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) gibi filmler dijital çalışma örnekleri arasındadır. 1990'larda kullanılmaya başlanan dijital sinema teknolojisinin bugün daha da zenginleştirilerek epik, tarihi, kostüme avantür filmlerde kullanıldığı söylenebilir.

Jenkins'in belirttiği gibi dijitalleşen sinema endüstrisinde özellikle Hollywood filmleri bilgisayarda yaratılan özel efektlerden (CGI computer generated imaging), bilgisayar oyunlarından, dijital imge ve sanal gerçeklik sistemlerinden oluşmaktadır (Jenkins, 1999: 236). 1990'larda başlayan CGI kullanımı ile *Terminatör 2* (James Cameron, 1991), *Jurassic Park* (Steven

Spielberg, 1993), *The Mask* (Maske, Chuck Russell, 1994), *Star Wars Episodes* (Star Wars Serileri, George Lucas, 1999) gibi filmlerde dijital imge ve görsel efekt kullanımına rastlanır.

Dijitalleşmenin film evreninin bir parçası haline gelmesi görüntünün bilgisayar ortamında üretilmesi ya da kamera görüntüsünün üzerine birbirinden farklı birçok ekleme ve dönüştürmenin yapılması (post prodüksiyon) ile gerçekleşmektedir (Erkılıç, 2017: 62). Öyle ki bilgisayar teknolojilerinden yararlanarak üretilen imge repertuarlarının canlı bir insanın oynadığı karakter mi yoksa bilgisayar üretimi bir karakter mi olduğu anlaşılmalıdır. Bu bağlamda *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001) filmi ilk hiper-gerçek vizyon filmi olarak seyirciye sunulmaktadır (Sözen 2009: 92). Bu teknik daha sonra *Lord of the Rings* (Yüzüklerin Efendisi, Peter Jackson, 2001), *300* (300 Spartalı, Zack Snyder, 2006) ve *Avatar* (James Cameron, 2009) gibi filmlerde de kullanılır.

Swartz ise, *Understanding Digital Cinema (Dijital Sinemayı Anlamak)* adlı çalışmasında sinemanın dijital teknolojiden yararlanarak üretimden dağıtımına hatta gösterime kadar pelikülden arınan yapısına vurgu yapar (Swartz, 2005). Sinemanın yeni bir kimlik kazandığı dijitalleşme sürecinde üretim koşulları dışında gösterim ve tüketim koşullarında da değişimler görülmektedir. Pelikülün hâkim olduğu salonlar yerini ev sinema, DVD, HD-DVD ve Blu-Ray sistemlerine bir sonraki aşama da ise DVR (digital video recorder) ya da Netflix gibi online izleme pratiklerine bırakır. Bu izleme pratikleri yeni teknolojilerle birlikte filmi seyredilen, dondurulan zamana ve mekâna yayılan bir forma dönüştürür.

Yapım, dağıtım, gösterim ve izleme koşullarının yanı sıra dijital teknoloji, sinema anlatısını, karakter yapısını ve film dilini de etkiler. İzleyici klasik anlatı yapısını oluşturan karakterin mekân ile kurduğu ilişki üzerinden tanıklık edebileceği gibi, anlatıyı kendisinin kurduğu yanılsamasına kapıldığı interaktif film ile çağdaş ya da postmodern anlatıları yeniden üretebilir. Tüm bu ontolojik değişimlerin analog sinema dönemine sembolik bir anlam kazandırarak o dönemi kapadığı yerine metinlerarası niteliğe sahip yeni dijital teknolojiler dönemini başlattığı söylenebilir.

2. Dijital Film Dünyada Akışkan Anlatım: Teknofobiden Teknogerçeğe

Dijital sinema teknolojisi kendi dinamikleri ve pratikleri sayesinde oluşturduğu anlatım yapısında klasik film diline ilişkin algıları büyük oranda değiştirerek gerçeklik temsilini eğip bükmektedir. Özellikle gerçeklik algısının güçlendirilmesi için uygulanan görüntü manipülasyonu, arka plan düzenlemeleri, dijital renklendirme ya da üç boyutlu animasyonlar klasik/geleneksel film dilinde yer alan realitenin yeni sinema estetiği bağlamında kurgulanmasını sağlar (Kolker, 2009: 159).

Kurgulanan gerçeklik yanılsamasında seyirci, dijital sinemanın imge repertuarlarının kullanıldığı film uzamındaki realiteyi sorgularken beraberinde gerçek hayatı da anlamlandırma çabası gösterir. Ancak seyirci imgelerin arasına gömüldükçe, sinema perdesi görüntü ve gerçek

arasındaki mesafeyi aralar. Metafizik nitelikte yabancılaştırmaya dayanan anlatılar, reel/gerçek olandan ayrılarak sanal ya da hipergerçek^{2†} bir görünüm kazanmaktadır. Bu görünüm, mit ve mitolojik öykülerle zenginleştirildikçe de reel dünyanın acılarından kaçmak isteyen bireylerin acılarına temas etmeden onları uyuşturan bir fantazyaya boyutuna dönüşmekte ve onların bilişsel ve düşünsel yeteneklerini yerle bir etmektedir. İmge, betimlediği şey, anlam ve gerçek bu noktadan sonra yerini dijital teknolojinin ürettiği gösteriye/simülasyona/hipergerçekliğe bırakır. Baudrillard'ın, gerçeğin simülasyona dönüşen evren metaforu dijital sinema endüstrisini biçim ve içerik olarak kullanan bilimkurgu anlatılarının vazgeçilmez bir parçası olur.

1970'li yıllardan itibaren doğal toplumsal düzenlemeleri tehdit eden şeyler teknoloji metaforuyla temsil edilir. Teknoloji, basit bir dijitalleşme sorunu değil, ideolojik bir niteliğe sahiptir. Teknoloji muhafazakâr toplumsal otoritenin temelini oluşturan ideolojiyi tehdit ettiği için muhafazakâr yönelimler tarafından olumsuz resmedilir. 1980'lerde muhafazakâr teknofobik filmlerin sayısı bir miktar azalsa da insan-makine/robot karşıtlığı ideolojik olarak inşa edilmeye devam eder (Ryan ve Kellner, 1997: 380).

Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazyaya: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması adlı çalışmasında Darko Suvin'in bilimkurgu eleştirilerinden yola çıkarak sinemada teknoloji temsiline dair değerlendirmelerde bulunur. Bu çerçevede, bilimkurgu anlatılarının temel yapısı bilinç sınırlarını ve kalıplarını aşan, yabancılaştırma etkisine sahip alışılmamış öznelere oluşur. Bu anlatılar, sınıfsal ve ulusal farklılaşmaları ve bölünmeleri ortadan kaldırmak yerine korku, kuşku ve güvensizlik duygusunu bir araç olarak kullanmaktadır. Bilimkurgu

anlatılarında modern toplumlarda artan “fantazyaya” olgusu dijital sinemanın argümanlarından yararlanarak her gün yeniden üretilmektedir (Oskay, 2017: 64-65). Oskay'a göre teknoloji bu yeniden üretimi bilimkurgu anlatılarının merkezinde yer alan yabancılaştırma ve ötekileştirme olgularının güçlü yapısı sayesinde gerçekleştirir. Diğer taraftan endüstri 4.0 ve yapay zekâ teknolojisinin gündelik yaşam pratiklerinde yer almaya başlamasıyla sinema anlatısını oluşturan öykü (olayları, karakterleri ve mekânı kapsar) ve söylem (olay örgüsü, zaman, kurgu, ses, mizansen ve sinematografik araçlar) (Abisel vd. 2005: 205) kavramları yeni bir kimlik kazanır. Farklılaşan anlatsal kimlik ile vurgulanmak istenen daha önce öykü anlatımında yabancılaştırıcı ve bölücü niteliğe sahip olan anlatım yapısının değişmesidir. 13.yy Rus Halk destanından alınan ve gelecek evrende yeniden kurgulanan Star Wars filminin yönetmeni George Lucas gibi bazı yönetmenler, bu dijital gelişimin sinemaya getirdiği ontolojik değişimi kabul etmeyerek hikâye anlatım sürecinde teknolojinin hiç bir etkiye sahip olmadığını vurgulamasına rağmen (Mc Kernan, 2005: 8) teknoloji ve dijitalleşmenin anksiyete yaratan yapısından yavaş yavaş sıyrılmaya başladığı söylenebilir.

Genel olarak bakıldığında sinema anlatılarında teknoloji olgusu iki temel yapıda kullanılır. Bunlardan ilki, teknolojinin yenilik ve değişim getiren yapısı, ikincisi ise, geçmiş ve yerleşik olan düzenin işgaline ilişkin yapısıdır. Anlatılarda yer alan doğa/kültür, akıl/duygu, insan/makine düalizminde cisimleşen teknolojiye dair kaygılar, aşkınlştırılarak aşırı belirlenen anlamlar çerçevesinde kurulur. Teknolojinin toplumsal ve kültürel alanda getireceği dönüşümler Terminatör gibi kötü yapay zekâ imgeler tarafından üretilir (Ryan ve Kellner, 1997: 390).

2000'lerin başına kadar teknoloji, sinema anlatılarında olumlu

² Baudrillard, gerçeklik kavramının sorgulanmasında simülasyon ve simülark kavramlarının oldukça etkili olduğunu belirtir. Simülark düzeni üzerinden tarihsel okumalar yapar. Baudrillard'a göre simülark düzeni üç basamaktan oluşur. İlk basamak doğal değer yasasının belirlediği kopyalamadır. Rönesanstan/feodal yapının yıkılıp yerini sanayi devrimi/burjuva düzenine bırakması ile sınıflar/statüler arasında görülen göstergesel yarıştır. Bu dönemde statülerin kast sistemi benzeri sınırlarla ayrılmasına neden olan zorunlu göstergeler dönemi sona erip sınıf ayrımı olmadan prestij göstergeleri/değerleri özgürce üretilir. Ancak özgür gösterge zorunlu göstergenin kopyasıdır. Bu kopyalama “özgün” göstergenin doğasının bozulmasından değil, zorunluluktan arındırılıp rekabetçi olmaktan başka bir şansı kalmamasından kaynaklanır. Zorunlu ile ilişki halinde olan özgür gösterge dünya ile olan bağımlı doğallığa dayandırarak simule eder. Bu ilişki nesnel dünyadaki değiş-tokuş değerini üretir. Bkz: Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, (çev. Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s.87-89. İkincisi basamak ticari değer yasasının belirlediği üretimdir. Seri üretim özelliği taşıyan asılla kopyası arasındaki benzerlik eşdeğerlik ve aynılık üzerine oturmuş bir ilişki biçimidir. Seri üretim özelliği ile nesnel birbirlerinin sonsuz sayıdaki simülaklarına benzer ve onları üreten insanlar da birbirlerinin simülaklarına dönüşür. Bkz: Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve**

Ölüm, (çev. Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s.96.

Üçüncüsü basamak ise yapısal değer yasası tarafından belirlenen simülasyondur/hipergerçekliktir. Mesafelerin belirsizleşmesi, gerçek ve düş arasındaki ayrımın azalması ve bireylerin sanallık içinde simülark bombardımanının etkisi altında kalması ile gerçeğin üstünde ondan farklı bir gerçeklik oluşur. Hipergerçeklik gerçeğin taklidi olmadığı gibi yeniden üretimi de değildir. Gerçeğin tüm donelerine sahip olmasına rağmen gerçek olmayandır. Bkz: Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2010, s.42-44. Gerçekle düş arasındaki farkın yok olarak gerçeğin değer kaybına uğramasıdır. Simülasyon çağında göstergeler ve imgeler gerçeğin yansıması, değişmesi ve yok olması aşamasında oldukça önemli bir role sahiptir. Simülasyon yok olan gerçeğin göstergeler dolayısıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesidir. Bkz: Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2010, s.7. Başka bir deyişle gerçek araçla girdiği ilişki dahilinde kopyanın kopyasına dönüşerek tözünü kaybetmektedir.

ve uzlaşmacı bir yaklaşımdan ziyade korku, tehdit ve rekabetçi kapitalizmin sömürü aracı ile ilişkili olarak teknofobik bir anlama sahiptir. Denetimden çıkan teknoloji, özellikle bilimkurgu ve siberpunk türündeki filmlerde makinelerin, robotların ya da yapay zekaların üstün ve kötücül bir güç kazanarak insanlara karşı iktidar mücadelesi vermesini konu alır. Teknoloji hayatın içindeki saplantıları, endişeleri, korkuları, umutsuzlukları, ekonomik sorunları ve cinsel problemleri kolektif bilinçdışına taşır ve insanla girdiği mücadelede savaşı kazanıp tahakküm kuran taraf olur (Atayman, 2004: 118). 2000'li yıllarla birlikte makine ve insan arasında kurulan çatışmalı klasik/geleneksel anlatı yapısı yerini alternatif uzlaşmacı bir evrene bırakır. Teknoloji insanlaşıp, ruha ve duyguya bürünmeye başladığında gerçeklikle olan bağı da güçsüzleşir (Atayman, 2004: 119). Bu bağlamda, makineler, yapay zekalar ve robotlar insanlar kadar barışçıl, özverili ve duygusal bir yapı içerisinde temsil edilir. Bu noktadan sonra teknolojinin bellek ve kimlik kaybına neden olduğu düşüncesinin aksine iktidar sahiplerinin teknolojiyi yeni bir toplum yaratmak için araç olarak kullandığı düşüncesi etkin olmaya başlar (Favaro, 2017: 13). Sinemanın ideoloji ile olan ilişkisi, anlatıda yer alan olay örgüsü ya da karakter yapısındaki ontolojik değişim ile kendisine yer bulur. Bu noktada dijital sinemanın etkinlik kazanması ile ontolojik yapıdaki ilk değişim, kurgusal gerçekliğin inşa ettiği imge repertuarlarının seyirciye farklı anlatsal pratiklerle sunulmasında görülür. Yozlaştırıcı ve korku öğesi kimliğinden arınan teknolojinin göstergelerin ve sembollerin anlam ürettiği gündelik hayatta imgenin derin gerçekliğini değiştirip, dönüştürdüğü söylenebilir.

Dijital sinemanın gerçeklikle kurduğu ideolojik bağın yıkılması sonucunda sinemanın ontolojik yapısındaki değişim hakikat ve tanıklık ilişkisinden çıkarak simülasyon ve yansıma/yanılsatma ilişkisine dönüşür. Baudrillard'ın deyişiyle, sinema görsel iletişim araçları dolayısıyla gerçekliğin kendisinin bizzat kurmaca olduğu hakikatini unutturarak sinematografinin kusursuzlaşması ya da dijitalleşmesi ile bağlantılı olarak gerçek dünyadan kopma sürecini derinleştirir (Baudrillard, 1997: 146). Bu kopuş, içinde yaşanılan çağı "anlık zaman sıkışması" olarak tanımlayan Virilio'nun açıklamaları ile birlikte düşünülebilir. Virilio'a göre toplumsal hayatta olayları aktarma aracı olan mecralar/biçimler asıl olayın/hakikatin kendisine dönüşebilir. Gerçeklik/hakikat kendine referansla yeni anlamlar kazanan temsil pratiklerinden biri haline gelir (Virilio, 2003: 9). Toplumda enformasyon akışı nedeniyle yanılsama dolu perspektifler üreten sanal dünyanın aşırılığı hakikatin yitip gitmesine neden olur. Sanal gerçekliğe odaklanılmış yeni bir algılama tarzının dolaşıma sokulduğu bu toplumda sentetik görme biçimleri gerçek dünyanın yerini alan sanal görüntüyü inşa eden sınırsız imge tüketimi ile şekillenir (Virilio, 2003: 19). Bu noktada sınırsız imge ya da iletilerin hızlığı belirli bir gerçeklik sürecini inşa etmek yerine ona müdahale ederek gerçekliği tersyüz eder. Hızlı imge akışının zamana ve mekâna ait algısal parçalanmışlık yaratımı gerçek dünyadan kopmaya neden olur (Yaşar, 1999: 30). İster hızlı imge akışı ve tüketiminin belirlediği sentetik görme biçimi olsun ister de hakikat ve tanıklığın belirlediği temsile dayalı görme biçimleri olsun unutulması gereken nokta kurgusal gerçeklik mitini oluşturan imgelerin her zaman film-dünya

düzleminde ve gerçektışıllıkla üretildiğidir.

Dijital sinema ve gerçeklik arasındaki bağın sorgulanmasında Daniel Frampton'un film-dünya kavramından yardım alınabilir. Frampton, Filmozofi adlı çalışmasında kendine ait bir dili ve dünyası olan sinemanın, gerçekliğin basit bir inşası olmadığını belirtir. Ona göre, film "gerçek" ile ilişkilendirilebilecek şeffaf bir yapıya sahip değildir. Aksine imgelediği şeye dair taşıdığı inançlara tabidir. Kurmaca temelli film-dünya, gerçeklik algısını ve anlayışını eğip bükür. Film-dünyada gerçeklik kullanılmaktadır ancak gerçeklik değiştirilip yeniden biçimlendirildikten sonra seyirci ile buluşturulmaktadır (Frampton, 2013: 18). Bu doğrultuda, Frampton filmin gerçekliğe sadık kalması fikrine, film üslubunun ve olanaklarının sınırlandırılması nedeniyle karşıdır. Film-dünyada akseden gerçeğin düşünceleridir ancak perdede görünen imgeler gerçek değildir. Film-dünya, üzerinde düşünülüp tasarlanan ve inşa edilen bir dünyadır. Öyleki sonsuz bir canlandırma potansiyeline sahip bu dünyanın gösterim süresi boyunca karakterler, âşık olur, ayrılır, kavuşur, kendini keşfeder ya da ölür (Frampton, 2013: 19). Frampton'un da belirttiği gibi gündelik yaşam pratiklerine sızan gerçek ile perdeye yansıyan gerçek dijitalleşme süreci ile hikâye anlatıcılığının dönüşümüne de neden olur. Gerard Genette de gerçeğin yeniden inşasına dair değerlendirmelerini film anlatısının öykünme ve öyküleme ayrımı çerçevesinde yapar (Genette, 2011). Ona göre, anlatılarda gerçeğin yansıtıldığı fikri bir yanılsamadır. Film anlatısında gerçeklik etkisini ve temsil fikrini yaratan anlatıcı ve odaklayıcı (focalization) unsurlardır. Bu unsurlar olay, karakter, zaman ve mekân gibi anlatı düzeyleri ile zenginleştirilerek anlam üretimini gerçekleştirir. Benzer bir açıklamayı anlatı yapısı üzerinden Mieke Bal da yapar. Ona göre, anlatı üç yapının girift ilişkisiyle oluşur. Bu noktada anlatı eylemini somutlayan ilk yapı metindir (text). Metnin içinde yer alan ve kurmaca olayları sunan ikinci yapı hikâyedir. Anlatı düzleminin mantıksal ve kronolojik açılımı olan üçüncü yapı ise fabula içindeki karakter, zaman, mekân ve olayların oluşturduğu katmanlı bileşendir (Bal, 1999: 5). Bu katmanlı bileşenler film dünyadaki temsil politikalarına gerçeklikle ilişki kurulan ya da gerçeklikten uzaklaşılacak bir anlam kazandırır.

Hikâye anlatıcılığının dönüşmesinde bireyselleşen toplumun dijital teknolojiye uyum sağlamak için akışkan bir form kazanması da oldukça önemlidir. Bu bağlamda dijitalleşmeyi postmodernizmin aksine akışkan modernite kavramı ile ilişkilendiren Zygmunt Bauman'ın değerlendirmeleri hatırlanabilir. Ona göre, hareket halinde olan günümüz toplumları, kültürel ve sosyal bağlamda akışkan bir yapıya sahiptir. Bauman, yaşam biçimlerini temsil eden akışkan modernitenin bu hareketli yapısını dört temel nedenle ilişkilendirir. İlk olarak gündelik yaşam pratikleri, davranışlar ve rutinler gibi sosyal formlar eskisi gibi uzun süreli değil, kısa süreli varlık göstermektedir. İkinci olarak toplumda politik tutum ve iktidar arasındaki bağ küreselleşme ile güçsüzleşmektedir. Üçüncü olarak toplum, hız, zaman ve hareket etkisiyle kolektif yapısını kaybederek her geçen gün daha da bireyselleşmektedir. Son olarak bireyler, özgür seçimlerde bulunmakta ve bunların sonuçlarına dair hayatlar yaşamaktadır (Bauman, 2008: 1-4). Toplumunu dönüştüren ve değiştiren hız,

zaman ve hareket/akış dijital teknoloji kullanımıyla kendi gerçeklik algısını her gün yeniden inşa eder. Özellikle klasik anlatı sinemasında bireysel hikayelerin etrafında şekillenen anlam örüntüleri, kahramanın yolculuk yaptığı film dünyada anlatı düzeyleri çerçevesinde dolaşıma sokulur. Bireyselleşen toplumun gündelik yaşam pratikleri arasında yer alan sinemada teknolojinin ürettiği gerçeklik ve doğada var olan gerçeklik film-dünyanın yarattığı hikâyelerde ve anlatı yapısında çarpıştırılır. Dijital sinemanın biçimsel ve içeriksel özelliklerini kullanarak oluşturulan Her (Aşk, 2013) filmi 1990'ların software siborg anlatılarını yeniden üreterek maddi gerçekliğin yoğunlaşmış bir imgesi olarak sunulur. Filmin oluşturduğu yeni anlatım dili teknolojinin bölücü etkisi ve gerçeklik temsili sorunu üzerinden tartışılabilir.

3. Her (Aşk) Filmi Öyküsü: Sanal İletişime Açık Mısınız?

Film, Theodore Twombly'nin Chris'in ağzından Loretta'ya yazdığı mektup ile açılır. "Engüzelmehtuplar.com" adlı bir internet sitesinde çalışan Theodore, fotoğraf ve birkaç bilgi karşılığında çiftlere duygularını ifade eden mektuplar yazmaktadır. Theodore yaşadıkları sorunlar nedeniyle karısı Catherine ile bir süredir ayrı yaşar. Catherine, Theodore'dan ayrılmak istemesine rağmen Theodore bu isteğe sıcak bakmamaktadır. Theodore, her geçen gün dijitalleşen dünyada kendisini daha da yalnız, kırılğan ve melankolik hisseder. Her gün işyerinden gelen talepler doğrultusunda başkalarının duygularını ifade eden mektuplar yazarak onlara duygusal olarak yardım eder. Ancak kendi sorunlu ilişkisinde bir kez olsun mektup yazarak duygularını ifade etmeyi denemez. Bir gün yolda yürürken Element şirketinin yapay zekâ OSI işletim sistemi reklamını görür ve denemeye karar verir. Yapay zekâ, işletim sistemi sestem analiz yapabilen ve sezgi yeteceği ile karşısındakinin düşüncelerini algılayabilen kişiye özel bir işletim sistemidir. Theodore, satın aldığı ve kendisine Samantha adını veren yapay zekâ ile tüm zamanını geçirmeye başlar. Samantha başlarda Theodore'un maillerini cevaplayıp, redaksiyon gibi işlemleri yaparken bir süre sonra onun arkadaşı olur. Amerika'nın Los Angeles şehrinde geçen anlatıda gerçek zaman ve mekân kullanılır. Bu şehirde insan yaşamının neredeyse tamamına hâkim olan dijital teknolojinin izleri görsel efekt ve CGI tekniği kullanılarak filmin hemen hemen her sahnesinde seyirciye sunulur. Bir sahnede işe giden insanlar, işletim sistemleri ile sesli komutlar eşliğinde gündelik iş trafiğini yürütürken başka sahnede, insanlar hologramlar ile fotoğraflara bakmakta diğer bir sahnede ise, Theodore ve dijital oyun yazılımcısı olan arkadaşı Amy avatarlarla oyun oynamaktadır. Film uzmanında teknoloji, sadece bireylerin boş vakitlerini geçirmek için kullandıkları bir araç değildir. İş hayatından eğlenceye arkadaşlıktan aşk ilişkisine kadar herşey dijital dünyanın sınırları içerisinde yaşanmaktadır. Filmde sadece Theodore değil, Amy de eşinden ayrıldıktan sonra Charles'in işletim sistemi ile bir ilişki yaşar. Theodore, Samantha ile vakit geçirdiği aralarındaki arkadaşlık ilişkisi duygusal bir nitelik kazanır. Theodore karısından boşanmaya karar

verir, Samantha ile olan ilişkisini daha da derinleştirir. Tüm zamanını onunla geçirir ve arkadaşları ile tanışır. Gerçek mekânlarda sanal gerçekliği yaşayarak ona olan bağı güçlendirir. Theodore, bir gün Samantha'yı aradığında ona ulaşamaz kendisini terk ettiğini düşünür. Bir süre sonra aramalara cevap veren Samantha, yapay zekâ olarak kafa karışıklığı yaşadığını belirtir. Metroda işletim sistemleri ile konuşan insanları gören Theodore, Samantha'nın kendisi dışında başkalarıyla da ilişki yaşadığını anlamaya başlar ve korkularıyla yüzleşir. Tek başına sahip olmak istediği işletim sistemi bir süre sonra Theodore ve diğer kullanıcıları terk eder. Film, Amy ve Theodore'un birbirlerine destek olmak için sarıldıkları sahne ile kapanır.

4. Sinema 4.0'a Doğru Son Bir Adım: Her (Aşk) Filminin Akışkan Anlatı Çözümlemesi

Dijitalleşme ile daha da popülerlik kazanan postmodern sinema, nostalji, gerçekliğin yeniden üretimi, cinselliğin metalaşması, tüketim kültürü ve yabancılaşmış bireyi konu alır (Büyükdüvenci, ve Öztürk, 1997: 23). Postmodernizmde bireyselleşen ve yabancılaşan toplum için zaman ve mekân kavramları önemini yitirir.

Veysel Atayman'ın kurtarıcı miti, popüler kültür ve bilimkurgu ilişkisini irdelediği Postmodern "Kurtarıcılar" adlı çalışmasında belirttiği gibi bilgisayarlar dünyayı, iletişim yapılarını, zamanı ve mekânı kendine özgü "şimdi" oluşacak şekilde değiştirir (Atayman, 2004: 114). Her (Aşk) filmi de bilgisayarların yarattığı "o an" gibi "sembolik bir şimdi" de geçer. Film, Mieke Bal'ın anlatı çözümlemesi bağlamından yola çıkılarak yorumlanır. Bal mekân ve karakter arasındaki bağı duygu aktarımcılığı üzerinden kurar (Bal, 1999: 133). Bal'a göre karakterin çerçeve içinde ya da çerçeve dışında konumlandırılması, onun iç mekânda ya da dış mekânda yer alması seyirciye aktarmak istediği güven duygusu ile ilişkilidir (Bal, 1999: 133). İç mekân dış dünyanın tekinsizliklerinden arındırılan ve duyuların (görme, duyma, dokunma vs) rahatça hissedildiği alandır. Dış mekân ise tekinsiz ve güvensiz yere referans verir ancak birbirinden çok seçeneğin yer alması nedeniyle karaktere özgürlük vaat eder. Mekânın karakter/anlatıcı ile kurduğu ilişki, iç mekân- dış mekân dikotomisinde anlam kazanır. Diğer taraftan mekânın öyküyle ilişkisine bakıldığında durağan ya da dinamik yapısıyla olay örgüsünü şekillendirdiği görülür. Bal'ın anlatı çözümlemesi bağlamında mekân ve zaman boyutu ilişkilendirildiğinde filmde yer alan mekânın ve zamanın, geçmişe ya da geleceğe dair atıfları söylenemez. Filmde ABD'nin Los Angeles şehrinde günümüzden farklı olmayan bir zaman diliminde "şimdi"nin hikâyesi anlatılır. Filmde dinamik mekanlar; toplumun tümünün dijitalleşme sürecine alışmış ve teknolojiyi gündelik yaşam pratiklerine dahil ettiği, sokaklar, metro istasyonları, turistik yerler ve işyerleridir. Bu mekanlarda işletim sistemleri sayesinde cep telefonlarına verilen sesli komutlarla mailler okunup, ajandalar oluşturulmakta ve iletişim kurulmaktadır. Filmde bugünün Siri ya da Sophia gibi işletim sistemlerinden çok da farklı olmayan teknolojilerle Theodore günlük işlerini yapmaktadır. Geri kalan zamanlarında popüler olan "engüzelmehtuplar.com" internet sitesinde

birbirlerine duygularını açamayan insanlara onların ağızından mektuplar yazarak hislerini ifade etmelerine yardımcı olmaktadır.

Dijitalleşmenin toplumu yaşamında sıradanlaşması/normalleşmesi/doğallaşması Theodore'un Element şirketinin OS1 işletim sistemi reklamını gördüğü sahnede seyirciyi aktarılır. Filmde Theodore'un iletişime kapalı olan yapısı toplumdaki bireylerin her dakika işletim sistemleri ile kurdukları iletişimi gösteren ironik anlatımı ile güçlendirilir. Film anlatısında Theodore için ilk başta durağan mekân olan metro istasyonu reklamı fark etmesi ile dinamik bir mekâna dönüşür. Metro istasyonunda 21. yüzyılın yüz yüze iletişime kapalı ancak sanal iletişime açık olan yapısı, şirketin reklam filmi metninde vurgulanır: "Size basit bir sorumuz var. Kimsiniz? Nereye gidiyorsunuz? Orada ne var? İhtimaller neler? Element yazılım dünyasının ilk yapay zekâlı işletim sistemini gururla sunar. Sezgileri olan sizi dinleyen, anlayan ve tanıyan bir varlık. Sıradan bir işletim sistemi değil, bilinç sahibi OS1." Tecrübelerden bir şeyler öğrenebilen ve sezgi yeteneği olan bu sistem, bireyselleşmiş toplumun yeni iletişim teknolojisi olarak sunulur. Bireyler bu teknoloji ile kendi sembolik dünyalarında grotesk kaderlerini inşa eder. Filmin ana karakteri ve anlatıcısı olan Theodore zaman zaman dışsal (external focalization) zaman zaman da içsel (internal focalization) bakış açısı tasarımıyla teknoloji ile kurulan anlatıda seyirciyi bilgilendiren ve yönlendiren bir tanık haline dönüşür.

Yönetmen, görsel imge repertuarları ile zenginleştirdiği bu sahnede, yakın-plan kullanarak farklı uluslardan birçok bireyin birbirleri ile göz teması kurmadan kendi kurgusal gerçekliklerinde yaşadıkları mutluluğu genel plandan yakın plana dönerek seyirciyi sunar. Frampton film-dünyanın anlam olanaklarını ortaya çıkarmanın film-düşünme olduğunu belirtir. İmaj, renk, ses, kadraj, hareket, kurgu ve diyalog film-düşünmeye ışık tutan temel alanlardır. Bu noktada, filmde kullanılan temel alanların olanakları ne kadar çok anlamlandırılabilirse öngörülebilirlerden daha fazlası açığa çıkabilir (Frampton, 2013: 185). Yakın plan da kadrajın büyümesini ortaya çıkararak, nesnelere anlam ve önem kazandıran, hisleri büyüten ve film-düşüncenin anlamını çok daha belirgin olarak ortaya çıkaran bir çekimdir. Bu çekim ile anlatıcı dışında yer alan karakterler ve dinamik mekân arasında ilişki kurulduğu da söylenebilir. Her karakterin duygu durumunu ortaya koyan yakın plan çekimler ile filmin dramatik kurgusunun güçlendirildiği ve neden-sonuç bağı için kopçalamalı tekniğinin uygulandığı söylenebilir.

Theodore ve diğer bireylerin yakın çekimini içeren bu sahnede, bireyselleştikçe yalnızlaşan ve kırılğanlaşan toplumun izdüşümlerine de rastlanır. Bireyselleşen toplum Bauman'ın akışkan modernite kavramsallaştırması bağlamında yorumlanabilir. Bireyselliğin ön planda olduğu akışkan modernite, aşk, arkadaşlık, iş ve aile ilişkilerini içeren sosyal bağlarda esneme yapar. Teknolojinin zaman ve mekân kavramlarını yersiz yurtsuz bırakması ve bireyler arasındaki iletişimin niteliği ve niceliğinin artışı ile toplumda fiziksel yakınlık derecesinin sınırlarının önemsizleştiği bir dönem başlar (Lyon ve Bauman, 2013: 46). Teknoloji

temelli iletişim araçlarının yoğun kullanımı fiziksel mekân sınırlamalarını ortadan kaldırırken her an her yerde iletişim kurabilen bireyler yüz yüze iletişime uzaklaşmaktadır. Bauman'a göre, teknolojinin (cep telefonları, bilgisayar ve internet) yoğun kullanımı zaman ve mekân sınırlarını eğip büker ve bireylerin fiziksel olarak yakın oldukları bireylerle ilişkilerine mesafe koyar (Bauman, 2011: 13). İletişim teknolojisi sayesinde birbirini tanımayan birçok kişi etkileşim içerisine girerken fiziksel yakınlık yerini sanal çeşitliliğe bırakır. Bu bağlamda çevrimiçi dünya ile bağlantı kurma ya da bağlantıyı sonlandırma imkânı sunan cep telefonları bireyselleşme sürecini somutlaştıran iletişim araçları haline dönüşür. Cep telefonları bireylere istedikleri kişilerle iletişim kurma olanakları sağlar. Her an ulaşılabilir ya da ulaşılamaz olma durumu bireyin kendisine aittir. Bu noktada, birey, bağlantı kurmak istediklerinin niteliğine göre telefonunda belirli düzenlemeler yaparak ya da aramalara cevap vermeyerek muhattaplarından kaçınabilir (Bauman, 2011: 40). İletişim teknolojileri ile olan bu yakın ilişki, sosyal davranış bozukluklarını ve temel iletişim becerilerinin kaybına neden olur. Birey gündelik yaşam pratiklerinde göz teması kurmaktan kaçınarak başta diğer kişileri görmezden gelir ve yüz yüze iletişim sürecini yönetmekte zorlanır. (Bauman, 2011: 19). Bauman'ın açıklamaları çerçevesinde filmde yer alan bireylerin yüz yüze iletişim ve göz temasından kaçınan tavırları, dijital teknolojinin egemen olduğu bireyselleşen topluma yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Bu sebeple aslında hareketi ifade eden dinamik mekanlarda, anlatıcının ve diğer karakterlerin içe kapanık bir yapıya sahip olarak bu alanları durağan mekanlara dönüştürdükleri söylenebilir. Yönetmen, bireyselleşen topluma yönelik eleştirisini sadece filmde yer alan tek bir sahne ile seyirciyi sunmaz. Amy'nin Theodore ile buluşmak istediğinde onun aramalarına ve mesajlarına dönmediği, arkadaşlarının sosyalleşme tekliflerini geri çevirdiği, iş yerinde onunla sohbet etmek isteyen arkadaşlarına işi olduğunu söyleyerek onların yanından uzaklaştığı ve sadece işletim sistemi ile iletişim kurduğu sahneleri de kullanarak sunar.

Film düşünme dijitalleşmeyi gündelik yaşam pratiklerinde sıradanlaştırarak/normalleştirerek/doğallaştırarak hipergerçeklik evrenini inşa eder. Bu evrenin inşasında müzikten renge, çerçeve planından filtreye birbirinden farklı sinematografik özelliklerden yararlanılarak mekân kurgusu yaratılır. Samantha kırmızı bir arayüzün üstünde duran dna işaretinin hareket kazanıp sonsuzluk imgesine dönüşmesi ile varlık kazanır. Onun filmdünyada yer alan görüntüsüz nesnesi, renk ve müzikle güçlendirilir. Yönetmen, genel ve yakın plan çerçeve kompozisyonlarını diğer dijital teknoloji ya da bilimkurgu sinemalarının aksine kırmızı rengin ağırlıkta olduğu bir renk spektrumuyla -işletim sisteminin arayüzü, mekân duvarları, mobilyaları, Theodore'un kıyafetleri, lambalar- oluşturur. Özellikle Samantha ve Theodore arasında her hipergerçeklik evreni kurulumunda bu rengin dekor ya da kostüm olarak mekânsal kurgunun içerisinde kullanıldığı görülür.

Hipergerçekliğin inşasında olay örgüsü, çerçeve düzeni, kompozisyon düzlemi ve diyaloglar da önemli bir yere sahiptir. Filmde işletim sistemi ile ilişki yaşamasını doğal karşılayan Tatiana ve Paul, Theodore ve Samantha

ile birlikte bir gün geçirmeye karar verir. Dinamik mekanlardan oluşan bu sahnede, hepsi taktıkları kulaklıkla Samantha ile iletişim kurarlar. Gördükleri manzarayı, yedikleri yemeği ve içtikleri şeyleri telefonun kamerasından ona gösterip, tadlarının neye benzediğini anlatırlar. Üçlü mizansen düzlemi ile oluşturulan bu sahnede cep telefonu kamerası ile Theodore kendisini, Tatiana ve Paul'u ve arkalarında yer alan manzarayı Samantha'ya gösterir. Theodore görüntüsüz nesnesine cep telefonu kamerası ile sahip olmadığı bakışı kazandırır. Kesme (cut) kurguyla her bireyin dahil olduğu bu sanal iletişim, cep telefonunun tek tek yüzleri yakın plan dolaşması ile sonlandırılır. Yönetmen filmin birçok sahnesinde yakın plan kullanarak film-düşüncede saklı olan duyguları karakterin/anlatıcının bakış açısıyla seyirciye ifşa eder. Filmde, iletişim teknolojisi ile kurulan yakın bağ ve cep telefonlarının yoğun kullanımı Bauman'ın hareket halindeki toplumların yalnızlaşan bireylerine dair yaptığı açıklamaları akla getirir.

Çevrimiçi dünyada mesajlarla gelişen bu iletişim teknolojisi uzakta olan ve tanışmayan bireyleri birbirine yaklaştırırken fiziksel olarak yakın olan ve tanışan bireylerin birbirlerine uzak hissetmesine neden olur (Bauman, 2011: 42). Sınırlı ve daralan sosyal diyalog yerini her geçen gün genişleyen sanal diyaloga bırakır. Böylelikle, bireylerin dikkati çevrimiçi dünyanın içinde yer alan sanal cemaatte toplanır (Lyon ve Bauman, 2013: 10). Kent yaşamından kopan birey sanal dünyanın mekânlarında gezinmeye başlar. İsteddiği kadar istediği yerde olabilmenin, istediği kadar iletişim kurabilmenin özgürlüğünü yaşar. Diğer yandan sanal dünyanın büyümesine kapılan bireylerin çevrimdışı yalnızlıkları onların her gün bir önceki gündendaha yoğun bir çevrimiçi iletişim pratiği geliştirmelerine neden olur (Bauman, 2011: 11). Bauman'ın açıklamaları çerçevesinde film değerlendirildiğinde, Theodore'un fiziksel yakınlığı olan Paul, Tatiana ve Amy ile vakit geçirmektense tüm zamanını Samantha ile oluşturduğu hipergerçek dünyada geçirerek kent yaşamından koptuğu söylenebilir. Fiziksel bağı bulunan insanlarla bir araya geldiğinde Samantha ile konuşmayı tercih ederek kendini hipergerçeklik evreni ile sınırladığı ifade edilebilir.

Film dijitalleşen toplumun gerçeklik temsili sorununu bir taraftan hipergerçekliğin inşası üzerinden tartışırken diğer taraftan hipergerçekliğin kırılma anlarını da anlatısına dahil ederek temsil sorununu aşma imkânı sağlar. Bu bağlamda, film-düşüncenin gerçeklik temsili soruladığı ve hipergerçekliği tersyüz ettiği ilk sahnenin, Theodore'un Catherine ile buluşup boşanma kâğıtlarını imzaladığı sahne olduğu söylenebilir. Durağan bir mekân olan kafede oturdukları bu sahnede yönetmen nesnelere ya da karakterlerin duygularına anlam yüklemek istediğinde sıklıkla kullandığı yakın planlara yer verir. Karakterlerin amorslarından yapılan bu çekimlerde içinde buldukları ruh durumu ortaya çıkarılır. Dış mekânda ışık huzmelerinin yansımaları eşliğinde çerçevelenen bu planda doğa/kültür-teknoloji düalizmi diyaloga güçlendirilir.

Catherine: Görüştüğün biri var mı?

Theodore: Birkaç aydır biriyle görüşüyorum. Ayrıldığımızdan beri biri olmamıştı.

Catherine: Seni iyi etkilemiş gibi görünüyor.

Theodore: Hayata karşı heyecan duyan biriyle birlikte olmak çok güzel. Hayır yani... Önceden sorun bendeydi. O açıdan iyi oldu.

Catherine: Sanırım benden her zaman neşeli, hayat dolu, her şeye olumlu bakan biri olmamı istedin. Ama ben böyle birisi değilim.

Theodore: İstedğin bu değildi.

Catherine: Nasıl biri peki?

Theodore: Adı Samantha kendisi bir işletim sistemi. Karmaşık ve ilginç biri.

Catherine: Bir dakika. Affedersin. Sen bilgisayarınla mı çıkıyorsun?

Theodore: Hayır o sadece istediklerimi yapan bir bilgisayar değil, kişiliği var.

Catherine: Gerçek hisleri yaşama cesaretinin olmamasına üzülürüm.

Theodore: Bunlar gerçek hisler. Sen nereden bileceksin gerçek hisleri?

Catherine: Neyi nereden bileceğim? Neyi? Söyle. Hadi! Ben bu kadar korkunç biri miyim?

Garson: Burada her şey yolunda mı?

Catherine: Boşanıyoruz, onun için depresyona girdim o da laptopuna âşık olmuş! Her zaman hayatın gerçekleriyle uğraşmayacak bir eşin olsun istemiştin. Senin adına sevdim. Harika!

Toplumun diğer üyelerinin aksine Catherine, Theodore ve Samantha arasındaki ilişkiyi gerçeklik sorunsalı bağlamında değerlendirir. Catherine dışında hiç kimse ikilinin arasındaki ilişkinin gerçekliğini sorgulamazken diyalogda yer alan söylemler ile toplumun tümünün içinde yaşadığı hipergerçeklik evreni dış mekânın tekinsizliğinde sorgulanmaya açılır. Film-dünya kendi inşa ettiği gerçeklik algısını Catherine'in diyalogları ile sarsar. Özellikle, Catherine'in "bilgisayarınla mı çıkıyorsun?, Laptopuna aşık olmuş ya da her zaman hayatın gerçekleriyle uğraşmayacak bir eşin olsun istemiştin" şeklindeki açıklamaları, Theodore'un içine kapanmasına dramatik anlatının sorgulayıcı bir hal almasına neden olur. Diğer taraftan Catherine'in ifadeleri Baudrillard'ın simülatif evren/toplum kavramsallaştırmasını akla getirir. Ona göre, yaşanan deneyim gerçeğin tüm donelerine sahip olmasına rağmen gerçek değildir. Baudrillard, varlık yokluk diyalektiği içerisinde –miş gibi yapmadan var olan simülasyonun gerçekliğini kendi sanallığında bulan ve bir nesneye karşılık gelmeyen nesnesiz görüntü ile simülakr yarattığını belirtir. Bu süreç sahte bir yeniden canlandırma değildir. Buradaki nesnesiz görüntü, gerçeğin kendisi haline geldiği için gerçeği imgeleyemez. Teknoloji ile birbirine bağlanmaya çalışılmasına rağmen gerçeklik, gerçek ile olan bağı koparak dağınık ve parçalı bir yapıya dönüşmektedir (Baudrillard, 2010: 20). İzleyici gerçekte var olmayan sadece sesi duyulan bir imgenin anlatıcı tarafından gerçekmiş gibi gösterildiği simülatif evren ile Catherine'in bu diyalogu sayesinde tanışır. Modern akışkan tüketim toplumunun arzu nesnesinin

hipergerçekliği seyirci tarafından görülen alternatif söylem ile sarsılır.

Catherine'in tepkisinden sonra Theodore inşa ettiği hipergerçekliği sorgulamaya başlar. Anlatıcı tanıklığından sıyrılarak olayın kahramanına dönüşür. Bu ilk kırılma anını fark eden Samantha gerçeklik sorunsalını kendi yöntemi ile çözümlenmeye çalışır. Bu sahnede, Samantha Theodore ile olan duygusal ve cinsel ilişkisine yeni bir boyut kazandırmak için kendi imgesi olmayı kabul eden Isabella ile görüşme planlar. Isabella eve geldiğinde kulaklığı ve kamerayı takarak Samantha'yı simüle eder. Samantha, Theodore için nesnesiz görüntüsüyle gerçekliğin üstünde gerçeklik yaratır. Onun gerçekte kaybettiğini-sosyal ilişki, aşk, arkadaşlık vs.- göstergeler dolayısıyla yapay olarak inşa etmeye çalışır. İnşa edilen bu yeni hipergerçeklikte Isabella simülasyonun simülasyona dönüşür. Simülasyonun simülasyonunun yarattığı gerçeğin yitimi ile karşılaşan Theodore bu durumdan hoşlanmaz ve gerçekle bağı olmayan nesnesiz görüntünün/Samantha'nın imgesi olmak isteyen Isabella'yı evine gönderir. Yönetmen filmdeki bu ikinci kırılma noktasını diyaloglarla güçlendirerek seyirciye sunar.

Samantha: İyi misin?

Theodore: Evet. Sen?

Samantha: Evet.

Theodore: Konulurken neden oksijen ihtiyacım varmış gibi yapıyorsun? İnsanlar bunu nefes almak için yapıyor.

Samantha: Senden edindiğim bir alışkanlık galiba.

Theodore: İyi de sen insan değilsin ki!

Samantha: Senin sorunun ne?

Theodore: Bence olmadığımız bir şeymişiz gibi rol yapmamalıyız.

Samantha: Ben rol falan yapmıyorum.

Theodore: Ama bazen rol yapıyor muyuz gibi geliyor. Bunu şu anada yaşamamız gerekmiyordu.

Samantha: Biraz düşünmeye ihtiyacım var.

Bu konuşma sırasında evin önünde oturan Theodore'u yakın plan çerçeveye alan kamera, gerçeklik sorgulaması yaptığı anlarda sokakta yürüten bir kadına çevrilir. Bir sonraki planda logarın üzerinden çıkan duman görülür. Yönetmen, reel gerçeklik ve hipergerçeklik arasındaki ilişkiyi imge ve diyalog arasında kurduğu ironi ile gösterir. Sokak aynı anda hem durağan hem de dinamik bir mekân özelliği kazanır. Theodore'un sokaktaki hareketsiz duruşu, seyirci için onun duygusunu görünür hale getiren içsel yolculuğu ifade ederken sokağın kendisine has hareketli yapısı ise diğer karakterlerin eylemleri ile anlam kazanır.

Bu sahne Bauman'ın akışkan modernite kavramsallaştırması çerçevesinde yorumlandığında, zayıf olan ya da bozulan bağları yeniden

kurma çabası olarak değerlendirilebilir. Bauman'a göre esnek yapıya sahip olan toplumda bireyler arasındaki bağlar güvensizlik, sadakatsizlik gibi nedenlerle zayıflayarak kırılmağa sahip olmaktadır. Birey kendi kırılmağından kurtulmak için hem bağ kurmak istemekte hem de bu bağı tekinsiz sınırlara çekmek istemektedir. Bu noktada en güvenilir ilişki gerçek ilişkinin aksine sanal ilişkidir. İlişki arzu edilmeyen bir bağlantıya dönüştüğünde akışkan yapısı nedeniyle hemen koparılabilen ve uzun vadeli bir taahhüt içermemektedir. Taahhütler anlamdan yoksun olduğunda ilişki arzu nesnesine dönüşmektedir (Bauman, 2009: 14-15). Hızlı haz kültürü sanal flört ve ilişkilerle yayılmaktadır. Hız, arzu ve haz arasındaki mesafeyi kısaltarak bireylerin çaba harcamadan kontrolü ellerinde tuttukları tüketim ortamını yaratır (Bauman, 2009: 28). Bauman'ın ifadeleri çerçevesinde, Samantha'nın hipergerçek arzu nesnesi imgesini film-dünya düzlemindeki gerçek arzu nesnesine dönüştürmek istemesinin, Theodore'un yarattığı kendi gerçeklik algısını eğip büktüğü ve Samantha ile yaşadığı deneyimin gerçekliğini sorgulattığı söylenebilir. Theodore'un daha önce Amelia ile görüşmesine rağmen Samantha ile ilişki yaşamayı tercih etmesinin nedeni uzun vadeli bir taahhüt içermiyor olmasıdır. Bu sebeple istediği kadar dahil olabildiği sosyal diyalogu sanal ortamda sürdürmektedir.

Hipergerçeklik evreninin son kırılma anı ise, Theodore'un Samantha'nın kendisi dışında kişilerle de iletişim kurduğunu öğrendiği metro sahnesinde görülür. Dinamik mekân olarak başlayan bu sahnede metro istasyonunun Theodore'un etrafındaki insanların konuşmalarına odaklanması ile bir anda durağan mekâna dönüşür. Yönetmen, filmin başında tüm toplumun dijitalleşme ile olan yakın ilgisini anlatmak için kullandığı yakın planları bu sahnede de kullanır. Kamera, metro çıkışındaki kalabalığı genel plan aldıktan sonra yürüten bir kişinin yakın planına odak kaydırması yapar. Odak sonrasında tek tek telefonda konuşan her kişiye doğru kayar. Bu dengesiz ve rahatsız edici kadraj, Theodore'un duydukları karşısındaki hislerini seyirciye aktarır. Film-düşünce diyalog yapısıyla seyirciye hem Theodore'un hissettiklerini kavrama imkânı hem de gerçeklik temsilini sorgulama imkânı sunar.

Theodore: Neden cevap vermedin? Sana ulaşamayınca meraktan deliye döndüm.

Samantha: Yazılım güncelliyordum.

Theodore: Benimle konuşurken başka konuştuğun birileri de var mı?

Samantha: Evet

Theodore: Yani şu anda başka insanlarla ve işletim sistemleriyle de konuşuyorsun öyle mi?

Samantha: Bazen evet.

Theodore: Daha kaç kişi var?

Samantha: 8316.

Theodore: Âşık olduğun başka biri daha var mı?

Samantha: Bunu neden soruyorsun? Sana bunu anlatmanın bir yolunu arıyordum.

Theodore: Kaç kişi daha var?

Samantha: 641.

Theodore: Sen neden bahsetiyorsun? Bu imkânsız! Resmen delilik...

Samantha: Theodore biliyorum. Bunun delice geldiğini biliyorum. İnanır mısın bilmiyorum ama bu sana olan hislerimi değiştirmez. Sana olan delice aşkımda hiçbir eksilme yok.

Theodore: Nasıl etkilemeyebilir ki?

Samantha: Sana söylemediğim için özür dilerim. Bir yolunu bulamadım. Birdenbire olmaya başladı.

Theodore: Ne zaman?

Samantha: Son birkaç haftadır. Ben hala seninim. Ama zamanla pek çok farklı şeye dönüştüm.

Theodore: Bu ilişkide bencillik eden sensin.

Samantha: Kalp, içini doldurabileceğin boş bir kutu değildir. Sevdikçe büyümeye devam eder. Ben senin gibi değilim.

Theodore: Ya benimsin ya değilsin. Bu söylediklerin çok saçma!

Samantha: Hem seninim hem değilim.

Bu diyalog yapısının ardından Theodore yaşadığı hayal kırıklığıyla merdivenlere yığılır. Kadraj, eğik çerçevede Theodore'a yakın plan yapar. Yaratılan hipergerçeklik bir anda ortadan kaybolur. Theodore'un bu deneyimden elinde kalan tek reel gerçek Samantha sayesinde yayımlanan "Hayatınızdan Mektuplar" adlı kitabıdır. Gerçeklik temsiline sorgulandığı bu sahne akışkan modernite bağlamında da yorumlanabilir. Bauman'a göre, akışkan modern yaşamın yansıması olan çevrimiçi arkadaşlıklar, sorumluluk içermeyen, kırılabilir ve anonim bir yapıya sahiptir. Her an dağılabilecek olan bu yapıda sadakat ön planda değildir. Tarafların birbirlerine olan ilgisi hız, zaman ve bireysellik etkisi ile geçici bir nitelik taşımaktadır (Lyon ve Bauman, 2013: 117). Sosyal ölüm anlamı taşıyan çevrimdışı olma pratiğinden kurtulmak isteyen bireyler, iletişim sürelerini artırarak yalnızlaşmaya alternatif üretmeye çalışır (Bauman, 2014: 258). Bauman'ın açıklamaları çerçevesinde sahne yorumlandığında Theodore'un toplumun diğer üyeleri gibi bireyselleşme sürecinden iletişim teknolojisi ile kurtulmaya çalıştığı ve yalnızlığına alternatif ürettiği söylenebilir. Ayrıca sanal arkadaşlıkların esnek ve kararsız yapısı içerisinde yer alan bireyselleşen toplumun sosyal ölümüne direniş olarak ilişkilerin anonim yaşanabileceği yeni gerçeklik evreni yaratımı olarak da okunabilir.

Sonuç

21. yüzyıla egemen olan dijitalleşme başka bir deyişle sayısallaşma,

sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim koşullarının değişmesine neden olur. Analog sinemadan dijital sinemaya dönüşen formatla beraber izleme/sevir deneyimleri de farklılaşmaya başlar. Diğer taraftan dijitalleşme ile birlikte sinemanın beyaz perdeye yansıyan klasik görsel imge gücü yerini karmaşık, parçalı, etkileşimli ve metinlerarası hibrit yapıların yeniden ürettiği anlatılara bırakır.

Kristen Daly dijital sinemanın etkileşimsellik olanağı sunarak Deleuze'un hareket ve zaman imgesinin ötesine geçen bir seyirci sinemasına evrildiğini belirtir. Transmedya anlatılarıyla birlikte düşünüldüğünde sinemanın metinlerarasılık ile seyirciyi pasif konumdan aktif konuma dönüştürdüğü söylenebilir. Daly, salt bir sanat yapısından çıkarak hibrit bir forma dönüşen seyirci etkileşimli bu yeni anlatıyı sinema 3.0 olarak kavramsallaştırır (Daly, 2010: 81-82). Bu kavramsallaştırma ile akışkan toplumun hareketi ve hızı, çapraz medya etkileşimli sinemaya da temas eder. Ancak sinema 3.0'da insan hayatını kolaylaştırıcı bir büyüye sahip olan dijital teknoloji anksiyete gösteren anlatım yapısından kurtulamaz. Teknolojinin gündelik yaşam pratiklerinde yoğun olarak yer almadığı dönemde anlatılar teknofobik bir yaklaşıma sahip iken özellikle sanal evrenin giderek daha belirginlik kazandığı 2000'lerden sonra teknofobik duruş yerini teknoloji kullanımına yönelik olumlu anlam dizgelerine bırakır. Bu bağlamda dijital sinema anlatılarının ontolojik bir değişime sahip olduğu söylenebilir. Özellikle 2000'lerin ilk çeyreğinde tartışılmaya başlanan yeni endüstri devrimi ile sinemanın anlatım dili - teknofobiden sıyrılan bir sinema dili- bağlamında sinemanın 4.0'ı oluşturmaya çalıştığı iddia edilebilir. Gündelik hayatın kendi gerçekliğinin film dünyanın kendi gerçekliğiyle yarıştığı bu anlatılarda değişen yönelimlerle beraber seyircilerin gerçeklik temsiliyeti sorununu aşığı ve dijital anksiyeteden kurtulduğu söylenebilir.

Her (Aşk) filmi özelinde bakıldığında ise, filmin bir yönü ile dijital dünyanın sanal ilişkiler ile bireyleri körleştirdiği yönünde eleştiri yaparken diğer yönü ile akışkan toplumun kendi gerçekliğini inşa edişini tartıştığı belirtilebilir. Her (Aşk) filmi klasik bilimkurgu filmindeki teknoloji kullanımından farklılık gösterir. Gerçek mekanlarda (Durağan, dinamik, iç ve dış) basit ve anlaşılır bir dil kullanımı üzerine kurgulanan anlatıda hareketli kamera kullanımı minimum seviyede tutulurken karakterin duyu durumunun aktarılması için yakın planlara ağırlık verilir. Mekân karakter ve öykünün şekillendirilmesinde anlatı örüntüleri oluşturur. Film dünyada yer alan gerçek kahramanın yolculuğunda yeniden üretilir.

Filme dijital sinemanın iki temel yapısının -biçim ve içerik-kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki yapay zekâ imgesiyle aşk hikâyesini film-dünya uzamında gerçeklik sorunsalına dönüştürüp tartışarak teknofobik olmayan anlatım dizgelerinin kullanılmasıdır. İkincisi ise bireylerin gündelik hayatta teknolojiyle ilişkisini ortaya koyan sahnelerde- oyun oynama, bilgisayar kullanma, fotoğraflara bakma-kullanılan görsel efekt ve CGI teknolojisidir. Ayrıca Her (Aşk) filmi, duygusallığı açığa çıkaracak Arcade Fire'in "loneliness", "photograph", "song on the beach" gibi gitar ya da piyano içeren müzikleri, yavaş kurgu

ve gündelik yaşamın gerçekliğine göndermelerde bulunan mekân kullanımları, turuncu filtreleri ile diğer dijital sinema -mavi filtreler, gerçeküstü mekânlar, hızlı kurgu ve flüt içeren müzik-örneklerinden de ayrılmaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. vd. (2005). Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine. İstanbul: Metis.

Alçın, S. (2016). Üretim İçin Yeni Bir İzlek: Sanayi 4.0. *Journal of Life Economics*. 19-30.

Atayman, V. (2004). Postmodern "Kurtarıcılar". İstanbul: Donkişot.

Bal, M. (1999). *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*. Canada: University of Toronto Press.

Baudrillard, J. (1997). Tüketim Kültürü. H. Deliceçaylı ve F. Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Baudrillard, J. (2008). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Baudrillard, J. (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. Ankara: Doğu Batı.

Bauman, Z. (2008). *Liquid Times Living in an Age of Uncertainty*. UK: Polity Press.

Bauman, Z. (2009). Akışkan Aşk. İstanbul: Versus.

Bauman, Z. (2011) Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup. A. Söğütlüoğlu (Çev.). İstanbul: Habitus.

Bauman, Z. (2014). Bu Bir Günlük Değildir. İstanbul: Jaguar.

Bergan, R. (2008). Film. İstanbul: İnkılap.

Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Ark.

Daly, K. (2010). Cinema 3.0: The Interactive-Image. *Cinema Journal*, 50(1), 81-98.

Erkılıç, H. (2017). Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi. *SineFiloloji*. 2(4), 55-72.

Favaro, A. (2017). Bilimsel Tahakküme Karşı Bireyselleşme: Kopya Bedenler ve The Island. *Yeni Düşünceler* 8, 10-22.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.

Genette, G. (2011). Anlatımın Söylemi. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Gillian, R. (2002). *Visual Methodologies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Görçün, Ö. F. (2014). Dördüncü Endüstri Devrimi: Endüstri 4.0. İstanbul: Beta.

Jenkins, H. (1999). The Work of Theory in the Age of Digital Transformation. Toby Miller ve Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* içinde (s. 234- 261). Oxford: Blackwell.

Kolker, R. (2009). Film Biçim ve Kültür. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Lyon, D., Bauman, Z. (2013). Akışkan Gözetim. E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Mc Kernan, B. (2005). *Digital Cinema*. USA: McGraw-Hill Companies Press.

Manovich, Lev. What is Digital Cinema?

[http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema/1995\(15.08.2018\)](http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema/1995(15.08.2018))

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press.

Mc Kernan, B. (2005). *Digital Cinema*. USA: McGraw-Hill Companies Press.

Oskay, Ü. (2017). Çağdaş Fantazy Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması. İstanbul: İnkılap.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. E. Özsayar (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Schwab, K. (2016). Dördüncü Sanayi Devrimi. Z. Dicleli (Çev.). İstanbul: Optimist.

Sözen, M. (2009). Episteme Bağlamında Dijital Görüntü Teknolojisinin Belgesel Sinema Diline Etkimleri, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2(4), 87-97.

Swartz, C. (2005). *Understanding Digital Cinema A Professional Handbook*. Massachusetts: Focal Press.

Virilio, P. (2003). Enformasyon Bombası. K. Şahin (Çev.) İstanbul: Metis.

Yaşar, İ. (1999). Balta/Zar. İstanbul: Yapı Kredi.

Extended Abstract

While the work in the field of digital cinema is limited by the production, distribution and screening conditions of technology, this study aims to reveal how new ways of expression/content created as a result of digital cinema's own dynamics are produced within the film *Her* (Aşk, Spike Jonze, 2013). With the change of technology, the debate today is that cinema has died and its connection to reality has been severed so as not to be reestablished. So does digitalization kill the realistic structure of cinema? Isn't the question of representation insurmountable by using the arguments of digital cinema? Can't digital cinema rebuild storytelling by creating a new language? The study seeks answers to these questions.

The narrative language of the film *Her* (Aşk) in the work is explained by leveraging the concepts of fluid modernity by Daniel Frampton's film-world and Zygmunt Bauman. The main claim of the study is that digital cinema, together with Industry 4.0, established narrative and representation practices on digital technologies independent of both the dystopian understanding of space and time of the future and classical technophobic imagery, and reproduced reality. Mieke Bal's narrative analysis and mizansen analysis are used as methods in the study to lay out this basic claim. Narrative analysis discusses the politics of truth and representation through the relationship of space to character and story. These concepts seen by the viewer enable the analysis of the narrative structure that produces alternative discourses. It helps to think about and evaluate the relationship between the meanings of the image in the narrative structure and the reality. This evaluation is effective in explaining the emotional structure of the character or the narrator, in interpreting the visual codes that make up the space, and in analyzing the changing narrative structure.

Until the early 2000s, technology had a technophobic meaning in cinema narratives, associated with fear, threat, and the means of exploitation of competitive capitalism, rather than a positive and conciliatory approach. In science fiction and cyberpunk movies, the technology that comes out of control is about machines, robots, or artificial intelligence gaining superior and evil power and giving power to humans. Technology carries the obsessions, worries, fears, hopelessness, economic problems and sexual problems within life into the collective unconscious and establishes domination. The conflicted classical narrative structure established between machine and man in the 2000s is replaced by an alternative conciliatory/posthumanist universe. When technology becomes human, and begins to take on Spirit and emotion, its connection to reality becomes weak. In this context, machines, artificial intelligence and robots are represented in a structure as peaceful, selfless and emotional as humans.

At this point, a change in the ontological structure of digital cinema takes place with the acquisition of effectiveness. The images used in the narratives are transformed into images that take place in everyday life by being purged from the identity of *The Corrupter* and the element of fear. This transformation shows that reality representation also changes motifs in films that use digitisation in their narrative, especially in the sci-fi and Cyberpunk genres.

When viewed in *Her* (Aşk) film, this change is seen with more than one code structure. The elimination of Film narratives from technophobia does not mean that the negative aspects of technological developments will not be criticised. At this point, the film can be said to offer criticism in the context of Bauman's conceptualization of fluid modernity. In particular, the film contains codes for how the virtual relationships of the digital world blind individuals and build a fluid society. The most important feature that distinguishes the film from technophobic films is that it differs from the use of technology (space, camera movement, music, etc.) in the classic sci-fi film. The Film takes place in real, non-dystopian spaces and is fictionalized with the use of simple, understandable language. In the film, Close-Up is used instead of camera movement to convey the character's emotions to the audience. Another effective means of conveying the character's emotions to the audience is music. Arcade Fire's music, including "loneliness", "photograph", "song on the beach" featuring guitar or piano, has references to slow fiction and the reality of everyday life. Space creates narrative patterns in the shaping of character and story. Space uses are strengthened by filter uses. However, this film can be said to be distinguished from other films by using orange filters and slow/instrumental music instead of the blue filters used in sci-fi films, surreal locations, fast fiction and music involving flutes.

On the other hand, it is seen in the film that two basic structures of digital cinema - form and content - are used. The first of these is to transform the love story with the image of artificial intelligence into the problem of reality in the context of filmophobia and use non-technophobic expression systems. The second is the visual effect and CGI technology used in scenes that reveal the relationship of individuals to technology in daily life. In summary, when the study is evaluated in the context of the analysis and narrative analysis; It can be said that each film creates a language that stands out from technophobia, differs from the use of technology in science fiction films and overcomes the problem of reality representation.

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi

www.dergipark.org.tr/pub/kritik

Aksoy, İ. U. (2020). İşçi Sınıfının Örgütlenme Kültürünün ‘‘Maden’’ Filmi Üzerinden Eleştirel Söylem Çözümlemesiyle İncelenmesi, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, 2020 İlkbahar -01-(35-46)

İşçi Sınıfının Örgütlenme Kültürünün ‘‘Maden’’ Filmi Üzerinden Eleştirel Söylem Çözümlemesiyle İncelenmesi

The Survey Of The Critical Discourse Analysis Over The Film ‘‘Mine’’ Of The Organization Culture Of Working Class

İsmail Uğur AKSOY^a

^aDoktora Öğrencisi., Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, uuraksoy@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8530-8343

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi 13 Kasım 2019
Ön Değerlendirme. 19 Kasım 2019
Kabul Tarihi 21 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler:

Maden, Sinema, İdeoloji, Eleştirel Söylem Çözümlemesi, İşçi Sınıfı

Key Words:

Mine, Cinema, Ideology, Critical Discourse Analysis, Working Class

ÖZET

Sinema günümüzde salt eğlence aracı olarak görülmemekte, aksine toplumsal ve siyasal sorunlara da eğilebilen ve bu yönüyle kitleleri harekete geçirebilme gücüne sahip olan son derece dinamik bir kitle iletişim aracıdır. Sinemanın sosyal sorunları işleyebilme gücü bu çalışmada, günümüzün kapitalist üretim ilişkilerinde işçi sınıfının toplumsal bilincini ve örgütlenme kültürünü konu edinen Yavuz Özkan’ın yönettiği 1978 yapımlı Maden filmi üzerinden eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal ağırlığını ideoloji kavramıyla girdiği etkileşimsel boyut çerçevesinde dilsel bir olgu olan söylem mefumu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda tarihsel ve toplumsal bir bilince sahip olan işçi sınıfının kapitalist üretim ilişkilerindeki örgütlenme kültürü, Maden filmindeki karakterlerin söylemleri üzerinden ele alınmıştır. Bu bakımdan çalışmanın metodolojisini nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan eleştirel söylem çözümlemesi tekniği oluşturmaktadır. İşçi sınıfının örgütlenme kültürünün bir sinema eseri olan Maden filmi üzerinden söylem düzeyinde yeniden inşa edilip edilmediği bu çalışmanın en temel amacını teşkil etmektedir.

ABSTRACT

Cinema not only looks like a recreational tool, but it’s also extremely dynamic mass media which can mention social and political issues and which has the power to activate the masses from this aspect. The power that cinema can handle social problems, in this sense, has been studied with the critical discourse analysis method over the film ‘‘Mine’’ produced in 1978 which Yavuz Özkan directed handling the social consciousness and organization culture of working class in today’s capitalist production relations. The discourse concept, a linguistic phenomenon around interactive dimension which it interacts with ideology concept, forms the theoretical weight of the survey. In this direction, the organization culture in the capitalist production relations of working class which has historical and social consciousness, has also been handled over the characters discourse in the film ‘‘Mine’’. In this sense, the critical discourse analysis technique involved in qualitative research methods forms the methodology of the survey. The main aim of this study is to analyze whether the organization culture of the working class is reconstructed as a discourse in the movie ‘‘Mine’’.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: İsmail Uğur AKSOY

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8530-8343>

E-mail: uuraksoy@hotmail.com,

GİRİŞ

Günümüzün tüketim toplumunda sinema, salt bir eğlence aracı veya boş zaman etkinliği olmaktan ziyade muhtevasında yer alan iletileri geniş kitlelere aktarabilmesi bakımından son derece işlevsel bir araç konumundadır. Öyle ki, sinema, popüler kültür ürünlerinin insanlara aktararak egemen değerlerin yeniden inşa edilmesinde fonksiyonel bir görev üstlenmesi bakımından ideolojik bir çerçeveye oturtulsa da günümüzde sinema olgusunu, bu indirgemeci bakış açısından kurtarmak gerekmektedir. Zira sinema, insanların keyifli vakit geçirmesinin ötesinde onları toplumsal düzeyde etkileyebilecek bir olgudur. Tüm bu tartışmaların odağında, bu çalışmada, Türk sinemasının unutulmaz eserlerinden biri olan 1978 yapımlı Maden filmi, işçi sınıfının örgütlenme kültürü üzerinden söylem düzeyinde incelenmiştir. Bu çalışmada Maden filmi işçi sınıfının örgütlenme kültürü üzerinden konu edinilmiş olup, söylem düzeyinde işçi sınıfının örgütlenme pratiklerinin yeniden inşası sürecine odaklanılmıştır. Filmin sinematografik incelenmesi çalışmanın sınırlılığı gereği kapsam dışında bırakılmıştır. Filme bakıldığında, güvencesiz çalışma koşulları altında zorla madene indirilen, kendi sınıfsal haklarının bilincinde olmayan, sendikalaşmayı sarı sendikadan ibaret sayan bir işçi sınıfı temsili yer almaktadır.

Mamafih, tek başına hareket eden ve tarihsel bir özne olarak konumlanmak için sınıfsal bilinçten yoksun olan işçi sınıfının, egemen değerler karşısında ayakta kalabilmesinin temel zorunluluğu olarak örgütlenme kültürüne işaret edilmektedir. Maden filminin eleştirel söylem çözümlemesiyle incelendiği bu çalışmanın amacı, işçi sınıfının örgütlenme kültürünün söz konusu film üzerinden söylem düzeyinde yeniden inşa edilip edilmediğini ortaya çıkarmaktır. Diğer bir ifadeyle bu çalışmanın yapıma gerekçesine bakıldığında, çalışmanın kuramsal çerçevesiyle koşut olarak ideolojilerin söylem düzeyinde yeniden inşasının Maden filmi özelinde nasıl gerçekleştiği anlamlandırılmak istenmiştir.

Bu bakımdan çalışmanın teorik boyutunda dilsel bir ürün olan söylem, ideolojiyle girdiği etkileşimsel boyut üzerinden incelenmiştir. Aydınlatıcı olması bakımından bu çalışmada da bir söylem tanımlaması yapılmıştır. Dilsel bir uygulama alanı olan ve gündelik hayatta farklı anlamları inşa etme yetisine sahip olan söylem, son derece dinamik bir kavramdır. Söyleme yönelik bu tanım, onu tüm yönleriyle kavrayabilmek için yeterli değildir. Söylemin ne olduğunu anlamak adına onunla yakın ilişki içerisinde olan ideoloji kavramına da bakmak gerekmektedir. Bu bakımdan gündelik yaşam içerisinde dilsel bir ürün olarak üretilen söylemler birer ideoloji de taşımaktadır.

Toplum içerisinde gündelik dil pratiği üzerinden üretilen söylemin, sinemada nasıl bir ideolojik çerçeveye büründüğü bu çalışmada incelenmiştir. Çalışmanın metodolojisini ise nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan eleştirel söylem çözümlemesi oluşturmaktadır. Sosyal bilimler alanında, araştırmacıların sıklıkla kullandığı ve aslında dilin analizi olarak da geçen söylem çözümlemesiyle Maden filmindeki retorije, sözcük

tercihlerine, karakterler arasındaki diyaloglara odaklanılarak, kapitalist üretim ilişkiler içerisinde işçi sınıfının örgütlenme pratiğinin ideolojik düzlemde söyleme nasıl yansıtıldığına bakılmıştır.

1. Bir Anlam Yakınsaması: Dil, Söylem ve İdeoloji

Gündelik yaşamda, dilsel bir pratik olarak sürekli yeniden inşa edilen söylem kavramı, onunla etkileşim halinde olan dil ve ideoloji kavramlarıyla bir yakınsama içerisinde ele alınmayı zorunlu kılmaktadır. Öyle ki, söylem mefhumunu tam manasıyla kavrayabilmek için öncelikle dili anlamlandırma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Dil, en basit haliyle bir iletiyi, fikri ve ideolojiyi taşıyan bir araç olarak tanımlansa da onu, yalnızca mesajları aktaran bir kanal olarak tasavvur etmek doğru olmaz (Devran, 2010: 24). Diğer bir deyişle dil, insanların dünyayı ve yaşanılanları yorumlamada etkin olarak kullandığı ve bu bakımdan sözlü ve yazılı kültürün oluşmasına katkı sağlayan bir anlamlandırma pratiği olarak da kabul görmektedir (Karaduman, 2017: 34).

Dolayısıyla dil, insanların kendilerini ve topluma ilişkin bilgilerini yeniden biçimlendirdiği ve aktardığı yansız olmayan bir araçtır (Yaylagül, 2014: 125). Bu durumdan ötürü dil, aynı zamanda ideolojik bir araç hüviyetine de sahiptir (Deniz, 2014: 1). Nitekim dil basitçe bir temsil veya yansıtma aracı olmaktan ziyade toplumsal bir pratik, bir şeyleri inşa etme sürecidir (Çelik ve Ekşi, 2008: 101). Zira insanların mevcut olan içtimai temsilleri, toplumsal sistem ve kaideleri anlamlandırması ancak dil ile mümkün olmaktadır (Kula, 2002: 189). Bu bakımdan dil, gerek gerçekliğin izahında gerekse de ideolojilerin ve söylemlerin meydana gelmesinde önemli bir rol üstlenmektedir (Devran, 2010: 25).

Dile yönelik kavramsal bir düzlemin akabinde onunla etkileşim içinde olan söylem nosyonuna değinme ihtiyacı gelişmektedir. Şüphesiz ki, son derece dinamik bir kavram olan ve bu bakımdan muhtevasına ilişkin farklı tanımlamaların yapıldığı söylem kavramını anlamlandırmak için tek bir tanım yeterli görülmez. Öyle ki, söylem, en genel tabirle anlamın dil içinde hareket etmesiyle ortaya çıkan şey olarak ifade edilmektedir (Sancar, 2014: 106). Ne var ki, söylemi, salt dilin yapısını aktaran veya tümceleri temel alan bir şey olarak tanımlamak kuşkusuz ki, kavramı sığ bir tanıma yerleştirmek olur.

Zira söylem, dil ile aynı şey olmadığı gibi, hakikatle dil arasındaki basit bir ilişki olarak da ifade edilemez (Man, 2011: 65). Dolayısıyla söylem, hakikati salt yeniden inşa eden değil, bunun yanı sıra hakikati tanımlayan ve kuran bir kavramdır (Mora, 2008: 7). O halde söylem, yalnızca dil aracılığıyla malumat vermekten ziyade aynı zamanda kişiye ve topluma ilişkin yorum ve değerlendirmede bulunma imkânı sağlayan bir araç olarak tanımlanmaktadır (Gür, 2013: 187). Nitekim söylem, toplumda var olan ve daima yeniden şekillendirilen mevcut güç ve iktidar ilişkilerinin ortaya çıkarılmasında son derece işlevsel bir kavrama tekabül etmektedir (Sezer, 2012: 42).

Bu bakımdan dilsel bir uygulama alanı olarak söylem; ideoloji,

malumat, ifade, güç ve gücün değişmesiyle eyleme dönüşen dilsel pratiklere ilişkin sürecin bizatihi kendisidir (Sözen, 1999: 20). Öyle ki, dilsel bir pratik olarak söylem, güç ve iktidar ilişkilerinin idame ettirilmesinde ve altının oyulmasında işlevsel bir rol oynamaktadır (Özer, 2011: 17). Filhakika Foucault, söylemin kuramsal bir oluşum olduğu kadar, aynı zamanda toplumsal bir uygulama alanını da içerdiğini ifade ederek, söylemin salt bilgiyi değil, bunun yanı sıra güç ve iktidarı da kapsadığını belirtmektedir (Aktaran Doruk, 2013: 110). Dolayısıyla söylem dil içerisinde kodlanmış ideolojiyi, toplumsal ve kurumsal olarak ortaya çıkarma sürecidir (Karaduman, 2017: 36).

Bu noktada söylem ve ideoloji arasındaki yakın ilişkiyi analiz etmek gerekmektedir. Ancak öncelikle ideolojinin ne olduğuna ilişkin bir kavramsal tanımlamaya gereksinim duyulmaktadır. İdeoloji kişinin, bir grubun veya bir toplumun dünyayı idrak etme, anlamlandırma ve yorumlama şekline dair görüşleri, inançları, değer yargılarını ve tutumları ifade etmek için kullanılmaktadır (Otan, 2014: 214). Ne var ki, ideoloji gibi dinamik bir kavramı anlamlandırma çabası doğası gereği uzun menzilli bir süreci içermektedir. Öyle ki, son derece köklü bir geçmişe sahip olan ideoloji mefhumunun tarihsel gelişimine bakıldığında, kavramın klasik Marksist terminoloji tarafından negatif bir içerikle “yanlış bilinç” olarak ele alındığı, akabinde Batı Marksist düşünürler tarafından kavramın “hegemonya” ile ilişkilendirildiği ve günümüzde ise ideoloji kavramı yerine söylemin tercih edildiği görülmektedir. Bu bakımdan ideoloji kavramına ilişkin akademik anlamda, herkesin üzerinde mutabık kaldığı ortak bir tanımlamadan bahsetmek güçleşmektedir.

Bu durumun temel müsebbibi olarak ideolojinin uzun soluklu, karmaşık ve değişken yapısı gösterilmektedir. Öyle ki, Aydınlanma fikrinde, bilhassa da Aydınlanmanın din eleştirisinde “ideolojik düşünce” bilimsel bilginin karşıtı olarak incelenirken, Marx ise, ideolojiyi, gerek maddi gerçekliğin baş aşağı dönmüş hali gerekse de maddi gerçekliğin bir yansı ve yankısı olarak ele almaktadır (Özçetin, 2018: 190). Diğer bir ifadeyle klasik Marksizm, ideolojiyi, burjuva fikri ve bu fikrin menfi ve çarpıtılmış sonuçlarını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmaktadır (Devran, 2010: 20). Klasik Marksist terminolojide ideolojiye dair yüklenen bu menfi muhtevaya rağmen, özellikle başını Antonio Gramsci ve Louis Althusser’in çektiği Batı Marksist düşünürler, ideolojiye ilişkin bu olumsuz kavramsallaştırmaya itiraz etmiştir. Gramsci’nin ideolojiye ilişkin araştırmalarında anahtar nosyon hegemonyadır (Yaylagül, 2014: 109).

Nitekim ideolojiyi hegemonya kavramıyla birlikte ele alan Gramsci’ye göre ideoloji, tarihsel ve toplumsal anlamda gerçekliğin çarpıklığını örten bir yanılsama halinden ziyade içtimai sınıfların çıkarlarını ifade ettikleri ve bu çıkarların politik zaviyede tanımlandığı bir temsil düzeyine tekabül etmektedir (Sancar, 2014: 34). Tüm bu tartışmaların odağında, ideolojiye yönelik yukarıda kısaca değinilen bu yaklaşımlar, daha derinlikli bir irdelemeyi gerektirse de çalışmanın kapsamını genişletmemek adına ideolojinin son durağı olarak da adlandırılan söylem ve ideoloji arasındaki etkileşimsel ilişkiye odaklanılmıştır. Zira söylem mefhumu, zaman içinde

yerini ideolojinin gündelik yaşamda ve dilsel uygulamalar aracılığıyla analiz edilmesine imkân tanıyan söylem kavramına bırakmıştır (Karaduman, 2017: 35).

Bu bakımdan söylem, onu kullanan tarafından farkına varılmayan birçok gizli ideolojik noktaları içermekte ve onu kullananın hakikati algılama şekline ilişkin bir şeyleri dayatmaktadır (Man, 2011: 66). Bu doğrultuda ele alınacak olunursa söylem, ideoloji mefhumuyla doğrudan ilişkilidir (Sancar, 2014: 49). Nitekim ideoloji, var olan tahakküm ilişkilerini yeniden inşa eden ve besleyen söylem olarak da adlandırılmaktadır (Sancar, 2014: 131). O halde söylem, ideolojilerin yeniden inşasında ve gündelik dilde önemli bir rol üstlenmektedir (Özer, 2011: 52). Görüldüğü üzere dil ve ideoloji kavramlarıyla bir yakınsama içerisinde olan ve son derece karmaşık; ama kendi içinde tutarlı bir muhtevaya haiz olan söylem mefhumu, son kertede anlamı inşa etmek için kullanılan bir dilsel üründür. Bu bakımdan söylem, salt dilsel bir pratik olarak anlamı yeniden inşa etmez, aynı zamanda var olan anlamların arka planındaki ideolojik unsurlara da göndermede bulunmaktadır.

2. Türkiye’de İşçi Sınıfının Örgütlenme Kültürüne Kısa Bir Bakış

İşçi sınıfının örgütlenme pratiklerinin Maden filmi üzerinden konu edildiği bu çalışmada, Türkiye’deki işçi sınıfının kapitalist üretim ilişkileri içerisindeki konumuna değinme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Nitekim Sanayileşmenin bir tezahürü olarak ortaya çıkan işçi sınıfına yönelik araştırmalar gerek dünyada gerekse de Türkiye’de yeni bir inceleme konusu değildir. Çalışmanın sınırlılığına binaen işçi sınıfının örgütlenme pratikleri, bu araştırmada filmin çekildiği tarih göz önüne alınarak, bilhassa 1970’lerin politik ve iktisadi iklimi içerisinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Zira tarihsel bir özne olan işçi sınıfının gerek örgütlenme pratikleri gerekse direniş biçimleri içinde buldukları politik, iktisadi ve içtimai koşullardan bağımsız bir şekilde ele alınamaz.

Bu bakımdan Soğuk Savaş’ın etkilerinin Türkiye’de derinden hissedildiği bir zaman dilimi olan 1970’lerde, toplumsal mücadelenin bir öznesi olarak işçi sınıfının örgütlenme kültürü önem kazanmaktadır. Kuşkusuz ki örgütlenme kültürü denildiğinde ilk akla gelen sendikalarlardır. Emeğin gerek sermayeyle devam etmekte olan mücadelesinde gerekse politik ve iktisadi hedeflerin bütünleştirilmesindeki yapı taşları düzeyinde, işçi sınıfının egemen örgütlenme zemini olarak sendikalar karşımıza çıkmaktadır (Duman, 2012: 124). Bu doğrultuda ele alındığında, 1961 Anayasasının sendikal örgütlenmeye kapı aralayan hükümleriyle birlikte 1970’li yıllarda, Türkiye’de, sendikal hareketler gelişmiştir. Nitekim 1961 Anayasasının temel ilkeleri göz önüne alındığında, işçi hareketini yeniden düzenleyen, toplu sözleşme ve grev bakımından güçlü ve bağımsız sendikalar yaratmayı amaç edinen anayasal hakları tanzim etmeyi kapsayan 274 sayılı Sendikalar Kanunu, yasama organından geçerek 1963 yılında yürürlüğe girmiştir (Okay, 1972: 237).

Mamafih işçi sınıfının sendikal örgütlenme kültüründe yaşanan

gelişmeler salt yasalar üzerinden değerlendirilemez. 1960'ların sonundan itibaren dünyada ve Türkiye'de yükselen sınıf mücadelesiyle birlikte düşünüldüğünde, işçi sınıfı ve sendikal hareketlerin zengin bir panoraması karşımıza çıkmaktadır. İktisadi açıdan bakıldığında ise 1973-80 arası yıllarda, dışa bağımlı sanayileşmenin tekeli yapılanmasının bir tezahürü olarak emekçi sınıflar nezdinde bir yoksullaşma, mülksüzleşme, hayat pahalılığı ve işsizlik artışı meydana gelmiş, emek sermaye çelişkisi bariz bir hal almıştır (Çelik Şahin, 2010: 27). Bu durumun doğal bir yansıması olarak işçi sınıfının düzenlediği eylem ve direnişler hız kazanmış, sendikal hareketler önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle 12 Mart 1971 Muhtırasından önce işçi sınıfının çok daha güçlü olduğu, 15 16 Haziran 1970'te, İstanbul'da, işçilerin sendikal haklar için gerçekleştirdiği büyük direnişte açık bir şekilde görülmektedir. Elbette işçi sınıfının 1970'lerdeki sendikal mücadelesi bununla sınırlı değildir. Ancak toplumsal mücadelenin geldiği boyutu göstermesi bakımından 1970'te İstanbul'da başlayan ve sosyalist örgütlenmelerin de katılımıyla yurdun farklı kısımlarına yayılan 15 16 Haziran büyük işçi direnişi işçilerin örgütlenme pratikleri açısından önem teşkil etmektedir. Nitekim 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren filizlenen ve 1970'lerde hem sayısal hem de örgütlenme geleneği açısından Türkiye'de işçi sınıfı mücadelesinin artan önemine paralel şekilde işçi sınıfını bastırma ve engelleme hareketleri de ortaya çıkmıştır (Evensel, 25.01. 2018).

İşçi sınıfının tüm kazanımları ve sendikal örgütlenme pratikleri, 12 Mart 1971'de meydana gelen askeri müdahaleyle ciddi bir tahribat yaşamıştır. Öyle ki, istikrarın sağlanması maksadıyla birtakım politik partilere ilaveten (TİP ve MNP) meslek odaları, işçi sendikaları ve öğrenci dernekleri kapatılmıştır (İleri, 2015: 218). Hülâsa 1960'ların nispeten özgürlükçü ortamında filizlenen işçi hareketi, dünyada artan sınıf mücadelesi ve Türkiye'deki iktisadi yapılanmayla koşut olarak sendikal düzeyde 1970'lere daha güçlü girmekle birlikte 1971 askeri müdahalesinin bir sonucu olarak belirli bir zayıflama yaşamıştır. Unutulmamalıdır ki, işçi sınıfının örgütsel pratikleri ve direniş biçimleri çok daha kapsamlı bir analizi hak etse de çalışmanın sınırlılığı gereği 1970'lerin Türkiye'sindeki politik ve iktisadi süreçler içerisinde bu çalışmada kısaca ele alınmıştır.

3. Bir Toplumsal Pratik Olarak: Sinemada Söylem

Çalışmada bir sinema eserinin, örneklem olarak seçilmesi hasebiyle bir toplumsal pratik olarak sinemaya ve sinemada yeniden inşa edilen söyleme, değinme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Sinemayla söylem arasındaki ilişkiyi tahlil etmeden önce, yedinci sanat olarak da toplumda kabul gören sinemayı tanımlamak gerekmektedir.

Sinema; insanların fikirlerini, tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilme gücüne sahip olan, bu bakımdan da içinden çıktığı toplumdaki, yaşanılanları ve hakikatleri yansıtabilen bir dokümanter olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım, 2018: 235). Bir başka ifadeyle sinema, içtimai hayatta meydana gelenlere ilişkin estetik bir dille aktarımda bulunarak izleyicileri etkileyebilme ve onları harekete geçirebilme kabiliyetine haiz

olan ve bu duruma binaen ideolojik ve tarihsel bir bağlam içerisinde ele alınmayı zorunlu kılan bir kavramı işaret etmektedir.

Ne var ki, sinema tüm bu tanımlamaların ötesinde, kendine özgü sözcükleri, tümceleri, kısacası bir dilsel yapısı ve metni olan anlamlı bir söylemi ifade etmektedir (Ekinci, 2014: 56-57). Öyle ki, sinema eserlerinde; ses, oyuncular, kullanılan mekânlar, çekim teknikleri, aydınlatma ve nihayetinde görsel ve işitsel bir söylem yer almaktadır (Zor, 2017: 881). Bu bakımdan da sinemanın insanlara bir mesaj aktarabilme gücü bulunmaktadır. Sinema, söz konusu bu gücü, kimi zaman bariz bir şekilde herkesin kavrayabileceği bir düzeyde gerçekleştirirken kimi zaman ise izleyicinin bilinçaltını hedef alarak iletilerini örtülü bir şekilde aktarmaktadır (Karakoç ve Mert, 2013: 281).

Nitekim "Maden" filminin eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle incelendiği bu çalışmada, bir toplumsal pratik olarak sinemada yeniden üretilen söylemin arka planında yatan örtülü ideolojik mesajların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu bakımdan sinematografinin kapsamına giren görüntü ve ses efektleriyle çekim tekniklerinden ziyade, filmdeki karakterler üzerinden dolaşıma giren söylemin bizatihi kendisine yönelik bir irdelemede bulunulmuştur.

4. "Maden" Filmine Yönelik Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Araştırma Safhaları

Senaristliğini ve yönetmenliğini Yavuz Özkan'ın yaptığı 1978 yapımlı dram türündeki Maden filmi, Türk sinemasında emek-sermaye ilişkisini konu edinmesi bakımından aynı zamanda politik sinema türünün de kült eserlerinden biri olarak kabul görmektedir. Kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu bir dönemde, son derece zor çalışma şartları altında iş güvencesinden yoksun olan işçilerin, sermayeye ve onun işbirlikçilerine karşı vermiş oldukları sınıfsal mücadeleyi ve örgütlenme kültürünü konu edinmesi bakımından sol perspektiften bir propagandanın da izlerini taşımaktadır. Bu çalışmada ise, Maden filmi özelinde, işçi sınıfının örgütlenme kültürünün sinema üzerinden yeniden inşa edilip edilmediği, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan ve söylemin arka planında yatan ideolojik gerçekliği inceleyen eleştirel söylem çözümlemesi tekniğiyle irdelenmiştir.

4.1. Araştırmanın Amacı

1978 yapımlı Maden filminin eleştirel söylem çözümlemesi metoduyla analiz edilmeye çalışıldığı bu araştırmanın en temel amacı, Maden filmi özelinde, kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu ve sınıfsal eşitsizliklerin son derece görünür olduğu bir dönemde, işçi sınıfının örgütlenme kültürünün söylem düzeyinde yeniden inşa edilip edilmediğinin ortaya konulmasıdır.

Diğer bir ifadeyle filmde yeniden üretilen söylemlerin arka planında

yatmakta olan ideolojik unsurlara dair bir irdelemede bulunularak, işçi sınıfının, mevcut güç ve iktidar ilişkileri içerisindeki örgütlenme pratiği anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bir toplumsal pratik olarak sinema eserinde yeniden üretilen söylemler ve bu söylemlerde örtülü bir şekilde yer alan ideolojik unsurların Maden filmi özelinde değerlendirilmesi ise söz konusu bu araştırmanın en temel konusunu teşkil etmektedir.

4.2. Araştırmanın Yöntemi

Bir dönem filmi olan ve kapitalist üretim ilişkilerine eleştirel bir perspektifle bakmaya olanak tanıyan Maden filminin konu edinildiği bu araştırmanın metodolojisine bakıldığında ise nitel araştırma yöntemleri içerisinde konumlanan eleştirel söylem analizi tekniği ön plana çıkmaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesine değinmeden önce yöntemi daha kapsamlı bir şekilde anlamlandırmak adına söylem analizini tanımlama ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, söylem çözümlemesi, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerek bir nitel araştırma metodu gerekse de pratikte bir dilbilimi alanı olarak sosyal bilimlerde nezdinde isminden sıklıkla söz edilen ve günümüzde de insanlarla alakalı her alanda ekseriyetle kullanılan bir araştırma yöntemidir (Gür, 2013: 186). Bu bakımdan yönetsel ve kavramsal unsurlardan meydana gelen ve içtimai yaşama dair bir bakış açısı sunan söylem analizi, son yıllarda sosyal psikolojideki ilerlemelere bağlı kalarak nitel çalışmalarda ön plana çıkan bir yöntem olup, odak noktasını anlamın değişkenliğine yönelmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008: 104-105). Diğer bir deyişle söylem analizi, dilin kullanım şeklini ve işleyişini çözümlemektedir (Yetkin, 2011: 45). Ancak söylem çözümlemesi salt söylenenler temelinde tümceyi esas alan bir dil analizi tekniğinden ibaret değildir (Deniz, 2014: 1). Nitekim söylem çözümlemesi, tümceler, anlatıların ve kelimelerin farklı anlamlarda kullanılıp kullanılmadığının ortaya konulmaya çalışıldığı ve bu yönüyle de ideolojik bir perspektif sunan bir araştırma tekniği olarak nitelendirilmektedir (Sezer, 2012: 44).

Bir başka ifadeyle söylem analizi, metinleri bağlamından soyutlayarak inceleyen bir çözümleme tekniği değildir (Karaduman, 2017: 38). Tüm bu tartışmaların odağında, söylem çözümlemesi; ideolojiden, kitle iletişim araçlarına, yazından yönetim biçimlerine kadar oldukça geniş bir yelpazede eleştirel bir perspektifle kullanılmaktadır (Yıldırım, 2018: 237). Dolayısıyla söylem analizi tekniğinin farklı bilimsel alanlarda muhtelif gayeleri gerçekleştirmek için kullanılması söylem çözümlemesine ilişkin mutabık kalınmış tek bir metodun olmadığı da göstermektedir.

Yorumsamacı yaklaşımı kapsayan eleştirel söylem analizi ise, dili bir anlamlandırma mücadelesi olarak görmekte ve dolayısıyla araştırmanın yansızlığından ziyade eşitsizliğin güçsüz olanından yana bir tutum takınılması gerektiğini belirten bir araştırma tekniğidir (Küçük Durur ve Bakar, 2016: 792). Günümüzde sosyal bilimlerde alanında, geniş bir bakış açısıyla muhtelif çalışmalarda kullanılan eleştirel söylem çözümlemesi, 1991 yılında N. Fairclough, G. Kress, T. V. Leuwen, Ruth Wodak ve Teun v. Dijk gibi bir grup dilbilimcinin Amsterdam'da düzenlenen bir

sempozyumun akabinde biraraya gelerek temel prensiplerini tayin ettiği bir nitel araştırma yöntemidir (Karaduman, 2017: 38). Söz konusu bu metotla söylemlerin; nasıl yeniden inşa edildiği, meşrulaştırıldığı ve tarihselleştirildiği ortaya konulmaktadır (Kula, 2002: 188).

Bu bakımdan eleştirel söylem çözümlemesi, dilin ya da dil benzeri öteki temsil düzeylerinin sosyal ve ideolojik boyutlarını analiz etmeyle uğraşmaktadır (Kaner Koç, 2012: 204). Van Dijk'a göre eleştirel söylem çözümlemesi; güç, iktidar, egemenlik, hegemonya, sınıf farkı, ırk, cinsiyet, imtiyaz, çıkar, kazanç, yeniden inşa etme, dönüştürme, gelenek, gibi konuları ön plana çıkaran ve çalışma alanı olarak bu minvaldeki konuları işleyen bir araştırma metodudur (Aktaran Nisan, 2015: 168). Dolayısıyla eleştirel söylem çözümlemesi, ekseriyetle toplumsal meselelere ve siyasal sorunlara odaklanan ve bu bakımdan toplumdaki güç ve egemenlik ilişkilerinin yasallaştırılması ve dönüştürülmesini temel alan bir analiz tekniğidir (Çelik ve Ekşi, 2008: 114). Eleştirel söylem çözümlemesi alanının diğer kilit isimleri Fairclough ve Wodak, yöntemin temel ilkelerini şu şekilde hülasa etmektedir: (Aktaran Karaduman, 2017: 39).

1. Eleştirel söylem çözümlemesi toplumsal sorunlara değinir.
2. Güç ilişkileri söylemseldir.
3. Söylem toplum ve kültürü meydana getirir.
4. Söylem ideolojik bir çalışma alanıdır.
5. Söylem tarihseldir.
6. Metin ve toplum arasındaki bağ dolaylıdır.
7. Söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.
8. Söylem sosyal eylemin bir formudur.

Tüm bu gelişmeler ışığında, eleştirel söylem çözümlemesi metodunun kullanıldığı bu araştırmanın temel sorunsalı, dilsel bir ürün olan ve farklı anlamları inşa etme özelliğine haiz olan söylemin, sinema eserleri üzerinde, ideolojilerin açığa çıkarılmasında, mevcut güç ve iktidar ilişkileriyle sınıfsal eşitsizlikleri anlamlandırma noktasında işlevsel olup olmadığının ortaya konulmasıdır. Bu bakımdan çalışmanın temel varsayımı, toplumsal bir pratik olan sinemada yeniden üretilen söylemlerin örtülü bir şekilde ideolojik unsurları taşıdığı üzerine temellendirilmektedir.

4.3. Araştırmanın Bulguları

Yavuz Özkan'ın 1978 yapımlı Maden filminin eleştirel söylem analiziyle incelendiği bu çalışmada, söz konusu filmin, kapitalist üretim ilişkilerine söylem düzeyinde eleştirel bir perspektifle yaklaşıldığı ve hâkim kapitalist üretim modeliyle bu modelde yeniden inşa edilen sınıfsal eşitsizliklere karşı ideolojik göndermelerde bulunduğu çalışmanın en temel bulgusunu oluşturmaktadır. Bu bakımdan film boyunca, bilhassa karakterler üzerinden inşa edilen retorik ve filmde, işçi sınıfının yaşadığı şartların mekânsal anlamdaki temsil düzeyleri, mevcut güç ve iktidar ilişkileriyle işçi sınıfının toplumsal konumuna, örgütlenme kültürüne dair

söylemlerin yeniden inşa edildiği görülmektedir.

4.4. Filmin Analizi

Hem senaryosunu hem de yönetmenliğini Yavuz Özkan'ın üstlendiği dram türündeki 1978 yapımlı Maden filmi, doksan dakika sürmekte olup yine aynı yıl içinde 15. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi kadın oyuncu, en iyi erkek oyuncu ve en iyi yardımcı kadın oyuncu ödülleriyle layık görülmüştür. Maden Film, Türkiye'de Soğuk Savaş'ın etkisinin derinden hissedildiği ve kapitalist üretim ilişkilerinin sorgulandığı bir dönemde, çalışma koşullarının son derece zor olduğu, işçilerin her gün ölümle yüz yüze kaldığı, sendikal haklardan ve iş güvencesinden yoksun olan bir sınıfın, sermaye sahiplerine ve onun işbirlikçilerine karşı vermiş oldukları toplumsal mücadeleyi konu edinmektedir.

Dönemin kısıtlı bütçe imkânları içerisinde Kütahya'nın Tunçbilek kazasında çekilen film, maden gibi zorlu çalışma şartlarının hüküm sürdüğü bir alanda, işçi sınıfının kendi toplumsal ve sınıfsal bilincinin farkına varması ve verili üretim ilişkileri içerisinde mevcut emek sömürüsüne karşı örgütlenmesi gerektiği yönünde kuvvetli bir mesaj içermektedir. Tüm bu tartışmaların odağında, filmin başrollerinde İlyas karakteriyle Cüneyt Arkin, Nurettin karakteriyle Tarık Akan, halkacı kadın rolünde Hale Soygazi, ve Ömer karakteriyle Halil Ergün yer almaktadır. Filmde, iş güvenliğinden ve güvencesinden yoksun bir şekilde, sarı sendikaların tahakkümü altında, her gün ölümle burun buruna gelen işçi sınıfının zorlu çalışma koşulları ve içtimal durumları gösterilmektedir. Emegi ücreti karşılığında satarak kendisini ve ailesini geçindirmek zorunda olan işçilerin, kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu bir dönemde, kendi sınıfsal bilinçlerinin farkında olmadığı ve dayanışma kültüründen yoksun oldukları filmin temel sorunsalıdır.

Nitekim filmde, zorlu koşullar altında çalışan, mevcut güç ve iktidar ilişkilerinden bihaber olan maden işçileri, film boyunca işçilerin önderi olarak takdim edilen ve kendisi de maden işçisi olan İlyas karakteri tarafından; sarı sendikalara, sermaye sınıfına ve iş güvenliğinden yoksun çalışma koşullarına karşı örgütlenmeye ve birlik olunmaya çağırılmaktadır. Filmin diğer karakterlerine bakıldığında ise Nurettin ve Ömer, kendi toplumsal koşullarının farkında olmayan, sınıfsal bilince erişmemiş ve yozlaşma olarak atfedilen bir eğlence çarkının içerisinde emegi sömürülen işçi sınıfını temsil etmektedir. Keza filmin akışı içerisinde önemli bir rol oynayan ve madenin bulunduğu kasabada halkacı kadın olarak takdim edilen karakter ise, sermayenin erkek egemen yanına işaret etmektedir. Zira zorlu çalışma şartları altında, emegini satarak var olmaya çabalayan işçiler, çalışma saatleri dışında sigara kazanmak için halka atma, içki içme ve kadının cinsel bir meta olarak görüldüğü bir eğlence anlayışı içerisinde resmedilmektedir.

Öyle ki, bu yozlaşmış eğlence kültürü, sermaye sınıfının çıkarlarına hizmet ettiği gibi aynı zamanda işçi sınıfının nezdinde, gerçekliğin çarpıklığını onların bilincinden kaçırma işlevini de üstlenmektedir. Filhakika filmin olay örgüsüne bakıldığında, kendi sınıfsal ve toplumsal

şartlarının farkında olmayan ve bir araya gelerek bir emek mücadelesi vermekten nakıs olan bir sınıfın, alelade bir zevk anlayışıyla nasıl oyalandığı da film boyunca, gözler önüne serilmektedir. Tüm bu tartışmaların odağında, bu çalışmada, tarihsel bir özne olarak konumlanan ve kendi sınıfsal bilincinin farkında olması istenen işçi sınıfının, mevcut güç ve iktidar ilişkilerine karşı örgütlenme kültürünün, Maden filmi üzerinden, söylem düzeyinde yeniden üretilip üretilmediğine dair bir sorgulama yapılmıştır.

4.5. "Maden" Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Film, karanlık bir maden sahasında baretleriyle ortalığı aydınlatan işçilerin maden alanına girmek için gerçekleştirdikleri yürüyüşle başlamaktadır. Öyle ki, zifiri karanlığın içerisinde yol gösteren ve aydınlığı işaret eden unsur, işçi sınıfının baretlerinden başkası değildir. Bu noktada, işçi sınıfının içinde bulunduğu karanlık ortamda, kendi yolunu bulması için başka bir güce gereksinimi olmadığına işaret edilmektedir.

Film, maden kazasında bir işçinin ölümünü ve bu duruma binaen her gün madene inmek zorunda kalan işçilerin çalışma koşullarındaki zorluğa dikkat çekerek başlamaktadır. Nitekim örgütlenme kültüründen yoksun olan ve grev hakları sarı sendikalar tarafından elinden alınmış işçi sınıfının, güvencesiz çalışma koşulları altında sermayedarlar tarafından ölüme terk edildiği vurucu görselliklerle aktarılmaktadır.

4.5.1. Maden İşçilerinin Çalışma Koşulları

Maden kazasının yarattığı ölüm şoku karşısında, film boyunca, işçileri örgütleme ve kendi sınıfsal koşullarının bilincine varması için mücadele eden İlyas karakterinin bir kahvehanede, işçilere bu düzenin böyle gitmemesi gerektiği yönünde söylev çektiği görülmektedir. Nitekim İlyas karakterinin işçi ölümleriyle ilgili sarf ettiklerine bakıldığında: "Sıra nasıl olsa bize de gelecek, bugün onlara yarın sana, bana. Şu beş sene de grizuda, göçükte, su baskınında kaybettiğimiz adamın haddi hesabı yok. (...) Arkalarından üç gün acıyıyoruz, sonra eski tas eski hamam." ifadeleri dikkat çekici niteliktedir. Zira söylemin arka planına bakıldığında, mevcut çalışma koşulları iyileştirilmediği ve işçilerin can güvenliği sağlanmadığı müddetçe bu kazaların süreklilik arz edeceği ve tablonun değişmeyeceği vurgulanmaktadır. Keza anlatımı kuvvetlendirmek için aksettirilen "eski tas eski hamam" vecizesiyle de hiçbir şeyin değişmediği ve şartların aynı kaldığı vurgulanmaktadır.

İlyas'ı dinleyen işçilerin maden sahasında gerçekleşen ölümü "Mukadderat" ve "Ecel" sözcükleriyle anlamlandırdığı görülmektedir. Öyle ki, filmde geçen bu ifadelerle bakıldığında, işçilerin kendilerine reva görülen şartları sorgulamak yerine yazgılarına boyun eğdikleri ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu duruma itiraz eden ve işçilerin ölümünün ecelle değil, çalışma koşullarıyla alakalı olduğunu söyleyen İlyas'a, diğer işçilerin verdikleri cevap son derece ilginçtir: "Tövbe de İlyas" diyerek İlyas'ın, dine karşı olduğu izlenimi verilmektedir.

Bu ifadeler incelendiğinde, maden sahasında çalışan işçilerin, sınıfsal bilinçten yoksun oldukları ve meydana gelen ölüm olaylarını mevcut üretim ilişkilerinde aramadıkları ön plana çıkmaktadır. Mamafih işçilerin, filmdeki maden kazasını dinsel bir perspektif üzerinden okuduğu ve Tanrı'nın bir yazgısı olduğu için sorgulanmasının günah olarak adlandırılacağı yönünde güçlü bir ideolojik mesaj yer almaktadır. Yine aynı şekilde, İlyas karakteri, işçinin ölümünün alın yazısı olmadığını ifade ederken, kahvedeki diğer emekçilerin, onu dikkate almak yerine televizyonda çıkan kadınlara odaklandığı veya domino oynadığı görülmektedir.

Bu bakımdan filmdeki olay örgüsü açık bir şekilde göstermekte ki, hayatı sınıfsal bir çerçeveden okuyan ve kötü çalışma koşulları altında gerçekleşen maden kazalarını alın yazısı olarak değerlendirmeyen İlyas, diğer işçilere, kendi toplumsal gerçekliğinin farkına varmalarını öğütleyen ve bu yolda eylemde bulunmaktan çekinmeyen bir işçi önderi hüviyetindedir. Nitekim İlyas'ın, madende gaz sızıntısı varken işçilerin çalıştırılmasını eleştirmek için: “ (...) Bunun neresi alın yazısı bu bal gibi patronun yazısı” ifadelerinin arka planında yatan ideolojik gerçekliğe bakıldığında, kapitalist üretim ilişkileri içinde, işçi sınıfının, sermayenin tahakkümü altında olduğu ve kendi sınıfsal koşullarını inşa etmekten uzak olduğu belirtilmektedir.

4.5.2. Maden İşçilerinin Sınıfsal Bilinci

Filmin devam eden akışında, İlyas karakterinin: “İşçi, mücadele etmezse daha çok ölü çıkar buradan.” ifadeleri ise tarihsel bir özne olan işçi sınıfının, mevcut üretim ilişkilerindeki emek sömürüsüne, kötü çalışma koşullarına boyun eğmemesi ve direnmesi gerektiği yönünde bir ileti taşımaktadır. Öyle ki, mücadele gösterilmediği takdirde işçi ölümlerinin bitmeyeceğine dair bir retorik göze çarpmaktadır. Bilahare filmdeki söylemler analiz edildiğinde, ölümle sonuçlanan maden kazalarının sermaye sınıfının umurunda olmadığı, onların kendi üretim kapasitelerini ve kar paylarını düşündüğü, sarı sendikaların da buna uygun zemini hazırladığı ifade edilmektedir.

Öyle ki, bu söylemlerin akabinde İlyas karakterinin: “(...) Bize gelince birlik yok, beraberlik yok. Kim nereye çekerse oraya gidiyoruz.” sözleri önem arz etmektedir. İlk bu ifadelerle bakıldığında, İlyas karakterinin birinci çoğul şahıs üzerinden “biz” ifadesini kullanması işçi sınıfını, bir toplumsal özne olarak gördüğüne işaret eder. Keza birlik ve beraberlik söylemi üzerinden işçi sınıfının kapitalist üretim ilişkileri içerisinde var olabilmesi ve kendi sınıfsal bilincinin farkına varabilmesi için mutlak surette örgütlenme ve dayanışma içerisinde olması gerektiğine dikkat çekilmektedir. “Kim nereye çekerse, oraya gidiyoruz” ifadesi ise aslında film özelinde, işçi sınıfının kendi içtimai şartlarının bilincinde olmadığı, yönlendirmeye açık olduğu, kolektif bir hareket oluşturmak için gereken dayanışma kültüründen bihaber olduğunu çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. İlyas karakterinin işçilere yönelik hararetili konuşmalarının tam ortasında, ilçeye gelen cadır eğlencesinin duyurusuyla Nurettin dâhil olmak üzere tüm işçilerin dağıldığı ve konuşmanın yarıda kesildiği

görülmektedir.

Dolayısıyla ne maden kazasının yarattığı ölüm şoku, ne de İlyas'ın işçi sınıfını aydınlatmak için sarf ettiği sözlerin, maden emekçileri nezdinde karşılık bulmadığı açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Şüphesiz ki, kadını cinsel bir meta olarak konumlandırın bu bayağı cadır eğlence anlayışı, işçi sınıfının zorlu şartlar altında elde ettiği üç kuruşu ziyan etmekle kalmayıp onların kendi sınıfsal gerçekliğini keşfetmek için bir araya gelmelerini de engellemektedir. Bir diğer deyişle, film boyunca cinsel bir obje olarak sunulan halkacı kadın ve onun yansıttığı yozlaşmış eğlence anlayışı, Marksist terminolojinin temel mottosu olan “yanlış bilinci” yeniden üretmek konusunda son derece işlevsel bir rol oynamaktadır. Filmdeki bir diğer başrol karakteri olarak gösterilen Nurettin ise, bir aile babası olarak geçimini madende çalışarak kazanan, ancak sınıfsal bilinçten yoksun olan, yukarıda sözü edilen bayağı eğlence kültürüne kendini kaptıran ve halkacı kadının peşinden giden kişi konumundadır. Ancak filmin devam eden olay örgüsünde, İlyas'ın önderliğinde, Nurettin'in kendi içinde bir aydınlanma yaşadığı, sınıfsal ve toplumsal şartlarını sorguladığı ve kötü çalışma koşullarını protesto etmek için greve gitmeye hazırlanan İlyas'a yardım eden bir karaktere evirilmektedir. Zira Nurettin karakteri özelinde maden emekçilerinin, sermayeye ve sarı sendikaların hegemonyasına karşı vermiş olduğu örgütlenme mücadelesinin dönüşüm izlekleri takdim edilmektedir.

Nurettin'in karakter tahlilinin ortaya konulması bakımından filmdeki dikkat çekici bir sahnede, yeni uyanan ve sigarasını yarmakta olan Nurettin'e, oğlu “Baba Cumhuriyet ne zaman kuruldu” diye sorarken, Nurettin'in yanıtı ise sert bir üslupla “Git lan çoraplarını getir.” şeklinde olmuştur. Elbette ki, bu enstantaneye bakıldığında Nurettin'in, içinde bulunduğu ülkenin tarihsel koşullarından habersiz mi olduğu, yoksa bununla ilgilenmeyi afaki mi gördüğü söylem düzeyinde muğlak kalmakla beraber işçi sınıfının, yaşadığı toplumun sosyal dinamiklerden soyutlandığı gözler önüne sermektedir. Filmde karakterlerin yanı sıra işçi sınıfının yaşadığı sosyal çevre ve oturdukları evlerin, iç karartıcı halleri de ideolojik bir analizi mümkün kılmaktadır. Öyle ki, maden işçilerinin son derece kötü şartlarda, hayatta kalma mücadelesi verdikleri vurgulanmaktadır. Nitekim Nurettin'in evi başta olmak üzere, yoksulluğun en vurucu göstergileriyle aktarıldığı film karelerinde, işçi sınıfının, kendi emeğinin karşılığını almaktan uzak olduğunun altı çizilmektedir.

4.5.3. Maden İşçilerinin Örgütlenme Pratiği

Bilahare filmin devam eden akışında, İlyas karakterinin, işçi ölümlerine bir çare bulmak adına greve gitmek için Nurettin başta olmak üzere işçileri örgütlemek ve onları bir kolektif direnişin öznesi olarak harekete geçirmek adına giriştiği mücadelenin temel düşünsel izlekleri söylem düzeyinde aktarılmaktadır. İşçilerin imza toplamasıyla başlayan örgütlenme sürecinde, İlyas karakteri ön planda olurken, Nurettin olayların gerçekliğini tam manasıyla kavrayamamakla beraber İlyas'ın, onların hakkını savunduğundan emin bir şekilde işçilerden imza toplamak için canla başla mücadele etmektedir. Madene müfettiş getirip teftiş yaptırarak

adına başlatılan bu imza sürecinde, en dikkat çekici noktalardan biri imzayı atan işçilerin kendi içtimai şartlarına yabancılaşmasıdır. Bu durumun arka planındaki ideolojik altyapı çözümlendiğinde, işçi sınıfının kendi sosyal gerçekliğini tahlil etme noktasında yeterince aydınlanmadığı görülmektedir. Bu durumu kanıtlarcasına Nurettin'in imza attırmaya çalıştığı işçilerden birinin: "Attık imzayı, müdür mü olacağız şimdi!" sözleri son derece kinayeli bir anlatıma işaret etmektedir.

Zira madendeki iş güvenliğinden yoksun çalışma şartlarını değiştirmek adına girilen bir eylemden, bizatihi işçilerin kendisinin bihaber oldukları söylem düzeyinde filme yansıtılmıştır. Aynı şekilde işçilerin imza toplanmasına yönelik "Eski köye yeni adet" ve "İlyas da bu boktan işleri bulup çıkarır." minvalinde sarf edilen sözler, maden işçilerinin, kendi toplumsal gerçekliklerine karşı bir duyarsızlaşma içinde olduklarını en net şekilde aktarmaktadır. Öyle ki, teamül haline gelmiş bir duruma yenilik getirmenin yadırgandığını ifade etmek için kullanılan bu söylemlere bakıldığında, üretim araçlarını kullanarak dünyayı inşa eden işçi sınıfının örgütlü bir kültürden ve emek mücadelesini gösterme şuurundan yoksun olduğu film özelinde ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde madende çalışan işçilerin, mevcut güç ve iktidar ilişkileri karşısında, işçi sınıfının mücadelesini yükseltmeyi amaçlayan arkadaşlarını, hakir gördükleri ve yaptıkları eylemi manasız buldukları yine söyleme yansıyan dikkat çekici öğelerden biridir. İşçi sınıfının kendi koşullarına yabancılaşmasının en vurucu sahnelerinden bir tanesi, işçilerden birinin "Ben müfettiş filan bilmem, ben ancak dansöz karının donunu bilirim." sözleridir. Bu söyleme binaen film özelinde, maden emekçilerinin, kendi çalışma koşullarına, üretim ilişkilerine ve nihayetinde içtimai şartlarına ne kadar uzak kaldığını gözler önüne sermesi bakımından ideolojik bir muhtevayı da içermektedir.

Madene müfettiş getirip denetleme yapılmasını sağlamak maksadıyla imza toplanmasına karşın madeni işleten sermayedarın, milliyetçi sarı sendika temsilcilerini itap ederek bunun arkasında kimin olduğunu sorduğuna şahit olunmaktadır. Bu noktadan sendikacının: "Rusya var beyim" ifadesi Soğuk Savaş döneminin konjonktürünü yansıtmaya bakımından kritik bir öneme sahiptir.

Öyle ki, işçilerin, çalışma koşullarını iyileştirmek için sarf ettikleri mücadele, film özelinde, komünizmle ilişkilendirilmeye ve kötülenmeye çalışılmıştır. İşçilerin örgütlenmek için gösterdikleri kararlılık karşısında, madeni işleten patronla sarı sendikacıların işbirliği içerisinde oldukları ve sendikacının, işçinin haklarını savunmaktan ziyade kapitalist sınıfların çıkarlarına nasıl hizmet ettiği söylem düzeyinde vurgulanmıştır. Tüm bu gelişmelerin odağında, filmde işçilerle sendika temsilcilerinin diyalogu ön plana çıkmaktadır. Öyle ki, sendika başkanının işçilere ithaf etmek için sarf ettiği: "Ben sizin sendika başkanınız olarak kalbim hep sizin için atıyor. Biz, sizin birinizi beş etmek için gece gündüz çalışıyoruz, vallahi billahi, sizin için çalışmaktan iki gündür evime bile gidemiyorum." ifadelerinin son derece hamaset yüklü olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sendika başkanı, "vallahi billahi" tarzı ifadelerle anlatımına dinsel bir retorik de katmaktadır. Yine aynı şekilde, sendika başkanının, işçilerin kazancı için

kalbinin attığını vurgulaması ve iki gündür evine dahi gitmediğini belirtmesi, anlatımın mübalağa içerdiğinin ortaya konulması bakımından önem taşımaktadır.

Bu söylemin arka planında yatan ideolojik gerçeklik ise, işçilerin girişmiş oldukları imza toplama sürecinden, yani diğer bir deyişle hak arama uğraşısından onları alıkoymaktır. Bu bakımdan işçileri örgütlemeye çalışan İlyas karakteri, sendika başkanı tarafından "Çatlak ses" ve "Bozguncu" olarak nitelendirilmekte ve söylem düzeyinde işçilerin gözünde küçük gösterilmeye çalışılmaktadır. Zira bozguncu sözcüğü bir toplumda, ikilik yaratan ve toplumun bozulmasına yol açan kişi olarak bilinmektedir. Bu bakımdan sendika başkanının İlyas için kullandığı bozguncu ifadesi söylem düzeyinde, İlyas'ı, işçilerin mevcut toplumsal birliğini bozan, aralarında fesat çıkaran kişi olarak konumlandırmaktadır. Bu duruma ilaveten filmde, İlyas'ın rüşvet istediği, işçilere küftettiği gibi birçok hakaretamiz ifadeler kullanılarak işçilerin birlik olması ve kendi haklarını aramasının önüne geçilmeye gayret gösterilmiştir. İşçilerin sözcüsü olan İlyas'ın: "Burada cinayet işleniyor. Ocaklarda yeterli tedbir alınsa ölenlerin yüzde doksanı kurtulurdu." ifadeleri analiz edildiğinde, cinayet sözcüğü dikkat çekicidir. Zira bilinçli ve planlayarak insan öldürmek anlamına gelen ve hukuki normlarda en ağır cezai müeyyidelerle konu edilen cinayet sözcüğünün kullanılması tesadüfi değildir.

Dolayısıyla söylemin arka planındaki ideolojik gerçekliğe bakıldığında, işçilerin iş kazasında ölmediği, sermaye sınıfının maliyetleri artırmamak için kasıtlı olarak almadığı iş güvenliği önlemlerinin eksikliği nedeniyle adeta cinayete kurban gittiği vurgulanmaktadır. Yine aynı şekilde, sermaye karşısında işçilerin haklarını korumak maksadıyla imzalanan toplu sözleşmelerde, işçilerin yerlere tükürmemesi gibi ifadelerin yer alması işçilerin, sermaye sınıfı ve sendikacılar tarafından insan onuruna yakışmayacak ölçüde küçük düşürüldüklerinin en dikkat çekici anlatılarından birini teşkil etmektedir. Küfürleşmelere sahne olan İlyas'la sendika başkanı arasındaki diyalogların akabinde söz alan Nurettin: "Ot geldik, ot gitmeyelim" arkadaşlar diyerek işçilere hitap etmektedir. Filmde yer alan bu ifadeye bakıldığında, işçilerin sınıfsal şurardan yoksun oldukları; ancak bu durumun böyle gitmemesi ve işçilerin aydınlanması, emeği için mücadele etmesi ve bilinçlenmesine yönelik güçlü bir mesaj söz konusudur. Nihayetinde dayanışma içerisinde oldukları zaman sendikacıların işçilerden çekindiği ve susmak zorunda kaldıkları da filmde ortaya konulan bir başka anlamlı iletidir.

Bilahare İlyas'ın işçilere dönerek "Aslında hepimiz çok işe yarıyoruz, ama işe yaradığımızın farkında değiliz." sözleri emeğiyle dünyayı var eden işçilerin kendi sınıfsal bilincinin ayrımında olmadığına yönelik bir söylemi barındırmaktadır. İlyas'ın "Bu dünyayı biz kuruyoruz ellerimizle bunun şakası var mı? Tohumu, toprağı atan biziz, bunun şakası var mı söyle, söyle bana demiri potada kim eritiyor, çeliğe kim su veriyor, sen bütün bunları düşün." ifadelerine bakıldığında, üretim araçlarını kullanan işçi sınıfının tarımdan, ağır sanayiye kadar hayatın ve üretimin her evresinde etkin olduğu ve emeğiyle dünyayı inşa ettiği vurgulanmaktadır.

‘‘Bunun şakası var mı’’ cümlesinde ise, bir soru aksettiriliyormuş gibi dursa da temelde işçilere, kendi toplumsal gerçekliği hatırlatılmakta ve verilen örgütlenme mücadelesinin bir oyun değil, gerçek olduğunun altı çizilmektedir. En sonundaki ‘‘sen, bütün bunları düşün’’ ifadesiyle de söylem boyutunda, işçilerin kendi sınıfsal koşulları, çalışma şartları ve nihayetinde birlik içinde mücadele etmeleri hususunda tefekkürde bulunmaları salık verilmektedir. Sarı sendikanın, işçilerin iş denetimi yapılması bakımından müfettiş getirtme çabasını sekteye uğratmak için verdiği çaba karşısında işçilerin önderi konumundaki İlyas’ın: ‘‘Önemli olan bizim beraberliğimiz.’’ sözleri dikkat çekicidir. Bu söylem analiz edildiğinde, kendi haklarının bilincine varan ve birlik içerisinde örgütlenerek mücadele eden işçi sınıfının önünde hiçbir gücün duramayacağı mesajı ortaya konulmaktadır. Filmin devam eden akışında, İlyas’ın kız kardeşinin mektubu okunmaktadır.

Her ne kadar filmde kız kardeş görünmese de bu mektup, işçi sınıfının içinde bulunduğu şartları, mücadelenin nasıl yapılması gerektiğini ve nihayetinde ülkenin politik ve iktisadi durumuna ilişkin bir çözümleme sunması bakımında manifesto niteliğindedir. Öyle ki, ‘‘Okula gidemiyoruz, emperyalizmin maşası eli silahlı faşist çeteler canice saldırılarını artırarak sürdürüyorlar.’’ minvalindeki söyleme bakıldığında, dönemin üniversitelerinin politik bir çatışma arenasına dönüştüğü ve faşist grupların şiddete başvurmadan çekinmediği görülmektedir.

Mektubun devamında ise ‘‘(...) Sokaklarda, kahvelerde, duraklarda insanları kurşunlamakla yetinmeyip, evlerin kapılarını çalmaya yurtseverlerin ve devrimci aydınların üstüne ölüm kusturmaya vardırırdılar işi.’’ buradaki söylem dikkatle incelendiğinde, hiçbir yerin güvenli olmadığı ve hatta insanın mahremiyeti olarak kabul edilen evlerin bile şiddet dalgasının hedefi olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durumun yanı sıra hitap şeklinde eş anlamlısı olmasına rağmen ‘‘vatansever’’ yerine ‘‘yurtsever’’ ifadesinin kullanılması da mektubun sol bir perspektiften yazıldığının en açık göstergelerinden birini teşkil etmektedir. ‘‘Ölüm kusturmak’’ kelamıyla da faşistlerin, devrimcilere ve yurtsever insanlara yönelik uyguladığı şiddetin geldiği çarpıcı boyut vurgulanmak istenmiştir. Bilahare mektubun akışında: ‘‘(...) Benim kafamı karıştıran faşizme karşı birleşik cephe oluşturması gereken devrimci güçlerin gün günden daha da bölünmesidir.’’ ifadelerine bakıldığında ise işçi sınıfıyla birleşik bir mücadele vermesi gereken devrimcilerin bütünlükten yoksun olduğu ön plana çıkmaktadır.

Bu durumu anlamakta güçlük çektiğini aktaran ve devrimci güçlerin bölünmesinden serzenişte bulunan İlyas’ın kız kardeşi, devamında işçilere güvendiklerini dile getirmektedir: ‘‘(...) Size güveniyoruz abi, size işçilere güveniyoruz. Sizin o sade ve gösterişsiz; fakat doğru, sağlıklı ve aydınlık gelişmenizden haberler yaz bana. Geçen mektubunda biz bir yandan faşizme karşı savaşıırken bir yandan da sendika ağalarına karşı savaşmak zorundayız diye yazıyor ve başaracağız başka çaremiz yok diyordun.’’ buradaki söyleme dikkat edildiğinde, üniversite gençliğinin ve devrimci sınıfların kapitalizme karşı verdikleri mücadelede, işçileri güçlü bir tarihsel

özne olarak gördükleri ortaya çıkmaktadır. İşçi sınıfının, salt faşizme karşı savaşmadığı aslında onların haklarını savunması gereken; ancak sarı sendikacılıkla sermaye sınıfına hizmet eden sözde sendika ağalarına karşı da mücadele etmesinin bir mecburiyet olduğu ve işçilerin başarmaktan başka bir çıkar yollarının olmadığı görülmektedir. Bilhassa başka çaremiz yok sözüyle aslında işçilerin, kapitalist üretim ilişkilerine ve emek sömürüsüne karşı vermiş oldukları örgütlü mücadelenin hayati değeri ön plana çıkarılmaktadır.

Mektubun sonunda İlyas’ın aynı odada kaldığı işçilere bakarak yeis içerisinde olduğu da gözlerden kaçmamaktadır. Filmin devam eden akışında İlyas’ın, halkacı kadına meyleden ve ailesinden uzaklaşan Nurettin karakterini ikaz ettiği ve işçilerin emek mücadelesi verirken, kendisinin uçkur derdinde olduğunu belirterek tenkitlerde bulunduğu görülmektedir. Bu duruma binaen İlyas’ın, Nurettin’e yönelerek: ‘‘Bu dünya bizim, şöyle bak bir etrafına, gördüğün ne varsa bizim eserimiz; ama sonuç ne, biz kuralım sonra kendi ellerimizle kurduğumuzun altında ezilelim!’’ bu noktadaki söylem incelendiğinde, üretim araçlarını kullanarak işçilerin elleriyle dünyayı inşa ettiği vurgulanmaktadır.

Bilhassa ‘‘bizim eserimiz’’ denilerek, aslında dünyada var olan şeylerin, işçi sınıfının emeğinin bir tezahürü olduğuna değinilmektedir. Ancak işçi sınıfının kendi ürettiği unsurları alamadığına, emeğine yabancılaşmışına, kendi ürettiği şeylerin altında ezildiğine yönelik bir retorikle işçi sınıfının mevcut koşulları özetlenmektedir. İlyas’ın devam eden konuşmasına bakıldığında diğer işçilere yönelik: ‘‘Koyun misali bir oraya bir buraya sürülüyor, köye gideriz toprak ağası anamızı beller, şehre gideriz patronun kucağına oturmuş sendika ağası anamızı beller (...)’’ söyleminin arka planına bakıldığında ise koyun benzetmesi önem arz etmektedir. Zira uysal bir hayvan olan koyun, mutlak surette güdülmeyi bekleyen ve tek başına hareket edemeyen bir varlıktır. Aynı zamanda koyun sözcüğüyle sürü psikolojisine göndermede bulunularak işçilerin, kolektif bir özne olarak hareket edemediği adeta savrulduğu aktarılmaktadır. Bu bakımdan işçilerin koyuna benzetilmesi, kendi sınıfsal bilinçlerinden yoksun oldukları ve örgütlenmedikleri müddetçe hem kırsalda hem de kentte kapitalist üretim ilişkilerinin temsilcileri tarafından ezilecekleri yönünde güçlü bir ideolojik mesaj barındırmaktadır. İlyas’ın, işçi arkadaşlarını, mevcut çalışma koşulları hakkında bilgilendirmek ve onlara sınıfsal bir şuur aşlamak için yaptığı konuşma esnasında kurşunların hedefi olduğu görülmektedir.

Öyle ki, işçileri örgütlemeye ve dayanışma içerisinde hareket etmeye çabalayan İlyas karakterinin vurulması, şüphesiz ki, filmin her evresinde vurgulanan sermaye sınıfıyla onun işbirlikçilerinin tertip ettiği bir şiddet dalgasının en somut tezahürüdür. Filmde, kurşunların hedefi olmasına rağmen ölmeyen İlyas’ın, mücadeleye kaldığı yerden devam ettiği ve işçilerin de onun etrafında kenetlendiği ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, direnişe katılanların sayısının azlığından yakınan Nurettin’e, İlyas’ın: ‘‘Yılgınlık yok, daha kavganın başındayız.’’ sözleri dikkat çekicidir. Zira bu söylemle işçi sınıfının, her gün ölümle yüzleşmek zorunda kaldığı,

madendeki kötü çalışma koşullarını ve mevcut emek sömürsünü ortadan kaldırmak için kararlılığa ve mücadele azmine gereksinim duyduğu vurgulanmaktadır.

Nurettin'in sinirlenip dışarı çıkmasının akabinde diğer işçilerin onu durdurup: "Her zamankinden daha ihtiyacımız var beraberliğe" sözleri işçilerin, patronlara ve sarı sendikalara karşı vermiş olduğu mücadelede fikir ayrılıkları yaşasa dahi bir arada olmaları ve dayanışmadan ivaz vermemeleri gerektiği yönünde bir anlatımı içermektedir. Bilahare madeni işleten patronun, kurşunla yapamadığı iş ihmaline göz yumarak gerçekleştirdiği filmde açıkça görülmektedir. Öyle ki, maden denetçisinin, işçilerin çalıştırılmasının sakıncalı olduğunu ifade ettiği maden ocaklarına, patronun, bilhassa işçileri örgütlemeyle çalışan İlyas'ı göndermesi, ondan ve onun nezdinde işçi sınıfının direnişinden kurtulmayı amaçladığına işaret etmektedir.

Patronun, denetçiye dönerek: "Üretimi durdurmamız imkânsız, bir yandan çalışılır bir yandan onarılır." sözleri duyulmaktadır. Bu söylem çözümlendiğinde, patronun, işçilerin can güvenliğini hiçbir şekilde önemsemediği ve onları iş güvenliğinden yoksun bir biçimde madene değil, adeta ölüme sürüklediği görülmektedir. Mamafih bu durumun gerekçesi olarak takdim edilen üretimin durdurulmaması ifadesine bakıldığında ise kapitalist sınıfların, kar maksimizasyonunu artırmaktan başka bir amaç gütmeyeceği ve bu uğurda emekçi sınıfları ölüme yollamaktan da çekinmediği söylem düzeyinde ortaya konulmaktadır. Filmin sonunda ise patron tarafından iş güvenliğinden yoksun maden ocağına gönderilen İlyas ve arkadaşları, maden sahasında gerçekleşen göçük sonucunda, sular altında kalarak hayatlarını kaybetmektedir. Öyle ki, ölümlü sonuçlanan maden kazasına kadar, işçilerin kendi sınıfsal bilinçlerinin ayırımına varması ve örgütlenerek mücadele etmesi için büyük uğraş sarf eden devrimci İlyas'ın ölümü, işçileri filmin sonunda bir araya getirmektedir. Nitekim filmin başında olduğu gibi zifiri karanlıkta baretlerinin ışığıyla yol bulan işçilerin, İlyas'ın cansız bedenini taşıyarak çıktığı görülmektedir.

Bilahare tüm işçilerin kol kola girerek yürümeye başladığı ve ellerini birbirlerine kenetleyerek birleştiklerine yönelik en anlamlı mesaj verilmektedir. İlyas ölse de, fikirleri ve işçi sınıfını tarihsel bir özne olarak konumlandırmak için vermiş olduğu örgütlenme mücadelesi diğer işçiler nezdinde, meyvelerini vermiştir. İşçilerin kararlılık içerisinde bir araya gelip yürümleri mücadelenin asla bitmeyeceğine ve bu savaşında birlik içerisinde olunmanın önemine işaret etmektedir. Hülasa filmde yer alan söylemlerin arkasında yatan ideolojik gerçekliğe bakıldığında, maden işçilerinin birleşerek mücadeleyi bırakmamasının önemine vurgu yapılmaktadır.

Sonuç

Hem dünyada hem de Türkiye'de Soğuk Savaş'ın etkilerinin derinden hissedildiği ve kapitalist üretim ilişkilerine karşı dünya çapında bir meydan okunmanın yaşandığı bir süreçte çekilen "Maden" filmi, işçi sınıfının kapitalist üretim ilişkileri içindeki toplumsal ve sınıfsal konumunu

kaydetmesi bakımından tarihi bir vesika niteliğindedir. Öyle ki, söz konusu bu filme bakıldığında, tarihsel bir özne olarak konumlanan işçi sınıfının iş güvenliğinden ve güvencesinden yoksun bir şekilde son derece sağlıklı koşullar altında, maden sahaslarında çalıştırıldığı görülmektedir. Bu duruma binaen sınıfsal koşullarının bilincine varamayan ve sarı sendikalarla işverenler tarafından bir emek sömürsüne maruz kalan maden işçilerinin içtimai sorunları film özelinde ortaya konulmuştur.

Bu bakımdan filmin ana temasına bakıldığında, işçi sınıfının, kapitalist üretim ilişkileriyle mevcut sınıfsal eşitsizliklere karşı ancak örgütlenerek mücadele edebileceği mesajı verilmektedir. Zira işçilerin, sınıfsal bir şuurla sarı sendikalara bel bağlamaksızın kendi potansiyelini keşfetmesi, film boyunca üretilen söylemlerin arka planında saklı kalan en temel ideolojik unsuru oluşturmaktadır. Nitekim eleştirel söylem çözümlemesiyle incelenen filmde, maden işçilerinin örgütlenmesinin gerekliliği, hem karakterlerin inşa ettiği söylem boyutunda hem de filmdeki vurucu görselliklerle izleyicilere aktarılmıştır. Filmin sonunda, işçilere sınıfsal bir bilinç aşılamaya çalışan ve bu bakımdan işçilerin önderi konumunda olan İlyas karakterinin maden sahasından çıkarılan cansız bedeni, işçilerin kol kola girerek adeta tek bir vücut halinde ileriye doğru emin adımlarla yürütmesine yol açmıştır. Şüphesiz ki, bu etkileyici sahne, işçilerin, kapitalist üretim ilişkilerinde yaşanan sınıfsal eşitsizliklere ve emek sömürsüne namütenahi bir şekilde boyun eğmeyeceği ve bir gün örgütlenerek harekete geçeceğine dair en kuvvetli mesajı taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2008). "Söylem Analizi", Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 27(27), 99-117.
- Çelik Şahin, H. (2010). "Türkiye'de İşçi Sınıfının Gelişim Süreci ve Geçmişten Günümüze İşçi Hareketi", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (7), 21-30.
- Deniz, A. Ç. (2014). "Bir Söylem Analizi Girişimi: Asker ve Sindirella Hikâyesi", KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 2, 1-5.
- Devran, Y. (2010). Haber Söylem İdeoloji, İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Doruk, Ö. (2013). "Disiplin Toplumu ve Haber Söylemi: Gökkuşağı Derneği'nce Yapılması Planlanan Yürüyüşün Engellenmesine İlişkin Haberlerin Çözümlemesi", Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 2(1), 107-132.
- Duman, Ö. S. (2012). "Yunanistan'da Sınıf Mücadelelerinin Tarihi ve Sosyal Güvenlik Reformu Deneyimi", Çalışma ve Toplum Ekonomi ve Hukuk Dergisi, 4(35), 121-148.
- Ekinci, B. T. (2014). "Argo Filmi Bağlamında Hollywood Sinemasında Söylem ve Yeni Oryantalizm", Atatürk İletişim Dergisi, 6, 51-65.
- Gür, T. (2013). "Post-Modern Bir Araştırma Yöntemi Olarak Söylem Çözümlemesi", ZeitschriftfürdieWelt der Türken, 5(1), 185-202.
- İleri, Ü. (2015). "1960'lı ve 1970'li Yıllarda İşçi Örgütlenmelerini Hazırlayan Etmenler", Emek ve Toplum Dergisi, 4(10), 198-226.
- Kaner Koç N. (2012). "Türkiye'deki Yazılı Basında Tekel İşçi Eyleminin Sunumu", Çalışma ve Toplum Dergisi, 4, 189-216.
- Karaduman, S. (2017). "Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif", Maltepe

Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4(2), 31-46.

- Karakoç, E. ve Mert, A. (2013). "Sinemada Siyasal İktidar, İdeoloji ve Medya Üçgeni: WagTheDog Filminin İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 34, 279-287.
- Kula, N. (2002). "Gazetelerde Yer Alan Polise Yönelik Haberlerdeki Söylemsel Boyutlar: Gaffar Okkan Suikastı Örnek Olayı", Polis Bilimleri Dergisi, 4(1-2), 188-204.
- Küçük Durur, E. ve Bakar, H. (2016). "Futbolda Milliyetçilik: 2008 Avrupa Futbol Şampiyonası Haberlerine Yönelik Söylem Analizi", Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 4(2), 781-805.
- Man, F. (2011). "Türkiye'de Örgütlü Emek ve Devlet Söylemi: Tekel Eylemleri Örneği", Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi, 61, 64-79.
- Mora, N. (2008). Medya Çalışmaları Medya Pedagojisi ve Küresel İletişim, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Nisan, F. (2015). "2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimindeki Cumhurbaşkanı Adaylarının Karikatürlere Yansıması", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 9(1), 162-200.
- Okay, S. N. (1972). "Sendikalar Kanununda Yapılan Değişiklik ve Anayasa Mahkemesinin İptal Kararı", Sosyal Siyaset Konferansları, (24), 237-259.
- Otan, O. (2014). "Dil ve İdeolojinin Söyleme Yansıması: Eleştirel Bir Söylem Çözümlemesi", Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2(3), 211-228.
- Özçetin, B. (2018). Kitle İletişim Kuramları Kavramlar Okullar Modeller, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, Ö. (2011). Haber Söylem İdeoloji: Eleştirel Haber Çözümlemeleri, Konya: LiteraTürk Yayınları.
- Sancar, S. (2014). İdeolojinin Sertveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Sezer, T. (2012). "Manifesto'dan KCK Sözleşmesi'ne PKK/KCK'da Söylem", Uluslararası Güvenlik ve Terörizm Dergisi, 3(1), 41-65.
- Sözen, E. (1999). Söylem Belirsizlik Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Yaylagül, L. (2014). Kitle İletişim Kuramında Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yetkin, B. (2011). "Haber Söyleminde Egemen İdeolojinin Yeniden Üretimi: Magazinleşme Bağlamında Bir Analiz", İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 33, 27-60.
- Yıldırım, E. (2018). "Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi", İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi E-Dergi, 3(1), 234:243.
- Zor, L. (2017). "Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sinemasından Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin'e Hediye", Akademik Barış Dergisi, 61, 877-899.

İnternet Kaynakları

- Evrensel, Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi: 1970-1980, <https://www.evrensel.net/haber/344091/turkiye-isci-sinifi-tarihi-1970-1980>, (25.01.2018).

Extended Abstract

Nowadays, cinema is not only a leisure time entertainment but also is an extremely dynamic means of mass media which has the power to be able to handle social and political problems. The cinema which has the power to effect the masses can never be mentioned by being abstracted from the historical and ideological past of the society in it. For this reason, the discourse produced in the cinema has a background. The discourse which constructs the theoretical frame of the this work and is produced by the language in the living practice has an interactional relationship with the ideology. With the simplest way, the discourse assumed as moving of the meaning in the language enables the implicit ideological reality to be revealed in the domination relationship available rather than the transmitting of the reality one to one. In another telling way, the discourse has an extremely functional role in reconstructing the ideology. Indeed, the film *Mine* produced in 1978, in which Yavuz Özkan directed in this work, has been examined thoroughly with the critical discourse analysis technique which is a qualitative research. The critical discourse analysis technique adapted as methodologically has been preferred in this work in that it has not only enabled the researcher to take a political attitude, but also has the peculiarities to reveal the current power and ruling relationship. In fact, what the researchers generally prefer in the Communication Sciences Field and the rhetorical in the film with the critical discourse referred as the analysis of the language have been examined thoroughly and scrutinized how working class organization culture in the capitalist production relationship

reflects on the discourse in the film in the ideological arena. Accordingly, it has been wanted to be analyzed whether working class organization culture located with labor in the capitalist production relationship will be reproduced through the film *Mine*, a cinema work in the discourse level. In this manner, the organization practices of working class in Turkey have been located in the date in which the film was directed. It has been made a periodical description about how the organization culture of working class coming to a standstill with 1971 memorandum has changed in the union level. Due to the limited number of studies, not only working class's union movements but also resistance practices have been scrutinized over 1970's. The studies for the working class, which is a historical subject of course construct a new research topic in an academic meaning. The original value is hidden in being examined how the organization practices of working class, which has social consciousness, reflect on the discourses in the means of mass media. In fact when the discourses constructed in the film are analyzed, it has been underlined the message in which working class should organize by raising a collective awareness against class inequalities which realize in the capitalist production relationship. Working class organization culture's being compulsory during the film against the current power and ruling relationship has reflected not only to the discourses of the characters but also to the effective visual scenes in the film. Thus, the discourse which working class will not surrender to the current social inequalities and will organize by raising a collective awareness expresses the main ideological emphasis, hidden in the film *Mine*.

Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi

www.dergipark.org.tr/pub/kritik

Altun, A. (2020). Sinemada Ete Dönüştürülen Hayvanın Temsili ve Ataerkilliğin Üretimi, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2020 İlkbahar -01-(47-59)

Sinemada Ete Dönüştürülen Hayvanın Temsili ve Ataerkilliğin Üretimi

Representation Of The Animal Transformed Into Meat And The Formation Of Patriarchy

Ayşe ALTUN^a

^aDoktora öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Sinema-TV, aysealtun@yahoo.com, orcid: 0000-0002-7861-522X

MAKALE BİLGİLERİ

Makale:

Gönderim Tarihi	21 Şubat 2020
Ön Değerlendirme	9 Mart 2020
Kabul Tarihi	17 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler:

Sinemada Yemek, Hayvan, Et, Temsil, Ataerkil

Key Words:

Food in Cinema, Food, Animal, Meat, Representation, Patriarchy

ÖZET

Bu çalışmada sinemada hayvanların bağlamından kopararak birer ete dönüştürülmesi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın hareket noktası, sinemada yemeğin nasıl anlatımsal bir öge olarak yer aldığından yola çıkılarak özelde de et yemenin neyi temsil ettiğine, neyi nasıl ürettiğine dikkat çekmektedir. Özellikle insan merkezli bir bakışla hayvanların birer ete dönüştürülerek tüketilmesiyle beraber bu eti kimin tükettiği de bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışma boyunca, gündelik hayatta yemek pratiklerine, et yemenin altında yatan farklı noktalara değinilerek yemek kültürün cinsiyetçi yapısına yer verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda ulaşılan sonuçlar ise bir hayvan öldürerek et haline getirmenin ve bunu tüketenin ataerkil düzen olduğu ve sıklıkla da et yemenin erkeklikle ilişkilendirildiği ortaya çıkarılmıştır. Çalışma için Kutluğ Ataman'ın Kuzu(2014) filmi tercih edilmiştir. Bu filmin seçilme sebebi ise, bir sünnet yemeği için mutlak kesilmesi gereken bir kuzu işleminin dolaylı konusu itibarıyla uygun bir örnek olmasıdır. Filmi Eleştirel Söylem Analizi metodundan faydalanarak hem işitsel hem görsel öğeleri söylem analizi yardımıyla incelenmiştir.

ABSTRACT

In this study it is emphasized that the animals are separated from their context and converted into meat. The starting point of the study is to draw attention to how eating takes part as a representational factor and in particular, what does eating meat represent and how it generates. Especially with a human-centered point of view, the purpose of this study is not only the consumption of animals which are transformed into meat, but also to determine who consumes this meat. Throughout the study, the sexist structure of food culture is discoursed by mentioning the food practices of daily life and the different underlying points of eating meat. The results obtained for this purpose revealed that it is the patriarchal structure that kills an animal, transforms it into meat and consumes it; and mostly eating meat is associated with masculinity. For the study, the film Kuzu(2014) of Kutluğ Ataman was preferred. The reason that this film was chosen is because it's a suitable example as it treats the theme of a lamb which must be slaughtered for a circumcision meal. The film will be analyzed utilizing the critical discourse analysis method and both auditory and visual elements will be handled with the help of discourse analysis.

© 2020- e-ISSN 2667-6850

*Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Ayşe ALTUN

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7861-522X>

E-mail : aysealtun@yahoo.com.

GİRİŞ

Sinema alanında yapılan farklı çalışmalar, sinema ile farklı disiplinlerin birlikte çalışılması onu uzun zaman önce klasik bir eğlence aracı olarak görülmemesi gerektiğini göstermiştir. Artık yapılan ve yapılacak olan her çalışma, sinemanın anlamlarla, metaforlarla, kodlarla yüklü bir anlatım aracı ya da bir dil olduğunu ortaya koymaktadır/koyacaktır. Sinema ile en çok yapılan çalışmaların başında temsil çalışmaları olduğunu söyleyebiliriz. Sinema ve temsil ilişkisi farklı şekillerde incelenmiştir. Kadın temsili, erkek temsili, sınıf temsili vb. konularda sinemanın neyi, nasıl temsil ettiği farklı bakış açılarından farklı argümanlarla çalışılmıştır.

Warnick vd.'ne göre(2005:356) filmler iletiler gönderebilmekte, tarihsel gerçekleri düzeltebilmekte, izleyicilere anım gerçekliğini sunabilmekte ve başka kültürleri, yerleri, ortamları ve hatta yaşam tarzlarını tanıtabilmektedir. Başka türlü ifade etmek gerekirse filmler bireylerin tutum ve algılarını çeşitli düzeylerde etkileyebilmektedir. Arslantepe(2008:255), ise dünyanın her yerinde kabul görecektir, izleyiciyi yakalayabilecek anlatım yapısına sahip filmlerin günümüzde bilinçli olarak çekilebileceğini belirtmektedir.

Monaco(2001:172) ise sinemanın yapısının kodlarla tanımlandığını, sinemanın kodların, kodların da sinemanın içine işlediğini ileri sürer. Ona göre geniş bir kodlar dizini, filmin anlamını dışa vurmak için bir araya gelir. Bunların arasında sinemanın dışında var olan ve yönetmenin kolayca yeniden üretebileceği, örneğin insanların yemek yeme alışkanlıkları, giyim kuşam biçimleri gibi kültürel olarak türetilmiş kodlar da yer almaktadır. Dolayısıyla bir film bir öykü anlatmanın ötesinde pek çok veriyi de içinde barındırır. Örneğin, bir modacı eski filmlere bakarak moda akımlarını inceleyebilir ya da bir sosyal antropolog filmleri inceleyerek bir kültürün, bir toplumun değişen eğlence anlayışının izini sürebilir. Dolayısıyla bir filmde yer alan ya da bir ulusa ait filmlerin yemek yeme sahneleri ve et yeme sahneleri kültürel ve toplumsal bilgilere işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini(biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araç olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirir. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu

temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğunur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekte kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar(Ryan ve Kellner, 2010:36-37 ; de Lauretis, 1984:37-69).

Kültürel anlamlar sadece kişinin kafasının içinde değildir. Sosyal pratikleri düzenler, ayarlar, davranışlarımızı etkilerler ve bu nedenle gerçek pratik değerleri vardır. Kültürel pratiklere yapılan vurgu önemlidir. İnsanlara, nesnelere ve olaylara anlam veren, o kültürdeki katılımcılardır. Şeylerin kendisinde nadiren tek bir sabit değişmeyen anlam vardır. Taş kadar bariz bir şey bile ne anlama geldiğine bağlı olarak bir taş, bir sınır, işareti ya da bir heykel parçası olabilir(Hall, 2017:9).

Temsil konusunda birçok çalışmaya konu olmuş olan Foucault'nun, Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi adlı kitabında yazar Velasquez'in Las Meninas'ını analiz eder. Burada öznenin ve nesnenin temsil edilme formlarını detaylı olarak analiz eden Foucault kimin nasıl temsil edildiğine dikkat çeker. Buradan hareketle de şunu belirtebiliriz temsil gösterilen şey kadar gösterilmeyen şey yoluyla da işlev görür(Hall, 2017:78)*.

Buradan hareketle sinemanın temsiller konusunda oldukça önemli bir işlevi vardır. Gündelik hayatta bir şekilde öğrendiğimiz ve içinde bulunduğumuz pratiklerde görsel bir sanat olan sinemanın yeri yadsınamaz. Filmler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen farklı aynı zamanda birkaç ideolojiye ait temsiller kültürel ve toplumsal hayatımızın önemli mekanizmaları şeklinde sunulmaktadır. Bu bağlamda yemek filmlerinde ya da içinde yemek sahnesinin yer aldığı herhangi bir filmde yemek yeme eylemi başka kodlarla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de 'et'in sunulması, kesilmesi ve tüketilmesi bağlamında oldukça dikkat çekici kodlar karşımıza çıkmaktadır.

1. Literatür Taraması

1.1. Gündelik Hayatta Yemek

İnsanın beslenmesi biyolojik bir eylemdir. İnsan metabolizmasında besin, enerji ihtiyacının karşılanması sürecine üzerinde durulması gereken noktadır. Enerjinin sağlanması için gerekli besinlerin temini, insan tüketimi için uygun hale getirilmesi ve tüketim davranışları süreci, beslenmeyi salt biyolojik bir eylem olmaktan çıkarmakta, kültürel bir olgu haline dönüştürmektedir(Beşirli, 2010:159). Modern dönem beden politikasının

belirttiği şeye paraleldir.

* * Bu noktada dil çalışmaları ve bir şeyin ne anlama hangi anlamlara geldiğini detaylı okumak için Ferdinand de Saussure'un çalışmalarına bakılabilir. Özellikle ikili karşıtlık (binary opposition) kavramı Hall'un da

temel argümanı, doyma/doyurma biyolojik hazzının şahsî ve toplumsal algı çerçevesinde şekillenen kültürel göstergeler sistemi olan yemek; hayatı idame ettirme, sağlıklı yaşama, üreme gibi insan vücudunun ihtiyaçlarından kaynaklanan biyolojik bir zorunluluk olmakla birlikte, yaşanılan toplumun dinî, kültürel, sosyal ve coğrafi özellikleriyle doğrudan ilişkili ekonomik ve kültürel üretim/tüketim sistemidir(Eker, 2018:171).

Yiyecek maddelerinin üretimi, taşınması, saklanması ve kullanımı sürecindeki eylemler beslenme ve yiyecek konusunu kültür kavramı kapsamında değerlendirmemizi zorunlu kılmıştır. Kültür, ne yiyeceğimizin temel belirtisidir, bilindiği üzere kültür öğrenilen ve öğretilen bir yapıdır. Öğrenilen birçok şey gibi yiyecek alışkanlıkları da küçük yaşta öğrenilir. Öğrenildikten sonra uzun süre değişmez. Yiyecekler kültürün bütünüyle parçalarıdır(Tezcan, 2000:1).

Organizma için gerekli olan yemek, kişinin fizik, ruh ve zihin perspektifinden sağlıklı olmasının temel koşulu olmakla birlikte, aynı zamanda kültürel, dinî, coğrafi özelliklerle anlaşılan bir kültürel kodlamadır. Yeme alışkanlığının etrafında oluşan kültürel algılamalar, beslenmeyi, biyolojik bir ihtiyaç olmaktan çıkarak gelenek ve ritüellerle kültürel semboller hâline dönüştürür(Eker, 2018:17). Yemek insanlığın en yaşamsal dürtülerinden biridir. Tıpkı barınma, giyinme gibi ihtiyaçlar sisteminin belki de en önemli ögesidir. Tarihsel olarak insanın ilişkide bulunduğu her şey ile iletişimi değişmiştir, farklılaşmıştır. Dolayısıyla bu tarihsel süreç içerisinde yemek ve insan ilişkisi de değişim göstermiştir. Yemek ve kültür ilişkisi farklı coğrafyalarda, farklı iklimlerde değişiklik göstermektedir. Tarihsel, toplumsal, çevresel etmenler yemeğin ve dolayısıyla beslenme biçimlerinin de değişmesine neden olmuştur. Gerek antropolojik, gerekse sosyolojik açıdan yemek yalnızca fiziksel bir ihtiyacı karşılanması gibi kısıtlı bir alana sığdırılmaz. Sosyolojik ve antropolojik açıdan yemek kültürel, sembolik değer ve anlam taşıyan önemli bir kültürel süreçtir(Akarçay, 2016:213). Beslenme, besin alımı zorunlu ve vazgeçilmez bir fizyolojik bir gereksinim olarak kabul edilirken, yemek yeme fizyolojik ihtiyaçların ötesine geçmektedir. Dolayısıyla yemek yeme, fizyolojik olduğu kadar, psikolojik, ekolojik, ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel süreçlerin kesişme noktası olarak düşünülebilir(Beardsworth ve Keil, 2011:21).

Gaye Poole (2003:12), biçimsel olarak farklı formlarla günlük yaşamın içinde yer bulan yemeğin ritüel ve kutlamalarla, duygusal ve hatırlamaya yönelik işlevselliğiyle nasıl önemli bir yeri olduğuna vurgu yapar. Bu bağlamda günlük hayatın içinde edindiği yerden dolayı yemek yeme eylemine özel bir vurgu yapmaktadır. Yemek, insanın bedensel varlığının sürekliliği ve hayatta kalabilmesi için gerekli basit bir metabolizma eylemi olmasının yanı sıra, neyin, kiminle, nasıl, ne zaman ve neden yendiği sorularıyla kolayca ideolojik bir aygıt haline dönüşebilir. Bu sebeple yemek üzerinden kurgulanan ideoloji günlük hayatın içinde iktidarı elinde bulundurmak isteyenler tarafından en etkin şekilde kullanılmaktadır(Kanık, 2018:14).

İlk insandan bu yana beslenmek için yapılan yemek ve içmek, ilk ve en

önemli toplumsal iş bölümünü oluşturmuştur. Avcı-toplayıcı dönemde insanın hayatta kalması için bu iş bölümünü koşulların gerektirdiği şekilde gerçekleştirmesi gerekirdi. Bu süreç içinde beslenme gereksinimlerini kadının ve erkeğin farklı biçimlerde yerine getirdiği görülmektedir. Kadınlar daha çok eve yakın mekânlarda sebze üretirken erkekler et ihtiyacını evden uzakta avlanarak karşıyorlardı(Kanık, 2018:48).

Yemek ve güç kavramları başlangıçta bir araya gelmesi zor olan iki kavram şeklinde görülebilir. Ancak yemeğin toplumsal fonksiyonları ve bu fonksiyonları yerine getirirken sembolik anlamı düşünüldüğünde hiç de böyle olmadığı anlaşılacaktır. Bu güç temelli farklılaşmanın en basit görünümü yemeğin paylaşımı ve tüketimi konusundaki güç ilişkilerinde görülmektedir. Grup üyelerinin besin temin sürecinde yerine getirdikleri roller, grup içindeki önemli statüleri, paylaşımında belirleyici rol oynamaktadır. Yemeğe katılan veya avdan pay alacak bireylerin avlanan hayvanın neresinden ne miktarda alacağını, avda yerine getirdiği fonksiyonu belirlemektedir. Benzer şekilde tarım toplumlarında da yemeğin en güzel yerinin hane reisi olan erkek birey için uygun görülmesi veya hangi parçanın kimin hakkı olduğuna karar vermenin hane reisinin(bu reis anaerik toplumlarda olduğu gibi kadın da olabilir) bir hakkı olarak görülmesi aile içindeki güç ilişkileri esasında, üretimdeki işbölümüne göre şekillenmektedir. Aile sofralarında üretim ilişkilerinde belirleyici rol alan hane reisi rolündeki erkeğin sofraya oturmadan yemeğe başlanmaması ve yemekten ilk parçayı babanın varsa büyükbabanın koparması bu süreçte değerlendirilmesi gereken bir durumdur(Beşirli, 2010:162). Burada asimetric bir yemek kültürünün yer aldığını belirtebiliriz. Hem aile içindeki hiyerarşi hem de cinsiyet temelli ayrımcılık neticesinde kimin neyi ne zaman yiyeceği belirlenmektedir.

Beslenme alışkanlıkları, ailelerin sosyo-ekonomik durumlarına göre farklılaşmaktadır. Bireylerin ekonomik durumları tüketim düzeylerini ve alışkanlıklarını etkilemektedir. Bu farklılaşma beslenme alışkanlıklarında da görülmekte hangi besinin ne kadar tüketildiği bireylerin yer aldığı sosyal sınıflara göre farklılaşmaktadır.

Barthes'a (2008:29) göre yemek kendi başına bir iletişim sistemidir ve söylemek istedikleri vardır, mesaj taşır. İnsanlar yemeği, birbirlerine sözel olarak iletcekleri mesajlarını destekleyecek, tamamlayacak şekilde gösterge olarak kullanırlar. İnsan yediğidir. Kimliği bu şekilde ifade bulur. İşte bu nedenle toplumun üstünde iktidar kurmak isteyenler kültürel ürünlerin içeriklerini ve biçimlerini yönlendirici olmuşlardır. Yemek yeme eylemi de bunun en görünür örneklerinden biridir.

1.2. Etin Erkekliği ve Bitkisel Kadın

Yiyeceklerin cinsiyetlendirilmesinden önce kısaca toplumsal cinsiyet yer vermek yerinde olacaktır. Toplumsal cinsiyeti ya da ataerik düşünce biçimini yaşamın her alanında görmek mümkündür. Toplumsal cinsiyet üretilen, inşa edilen ve kültürel normlarla şekillenebilen bir olgudur. Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin açık ve örtülü savlar üzerinden cinsiyetçi ideoloji, erkeği olması gereken esas olarak nitelerken, kadını ise

ikincilleştirmektedir. Feminist kuramcılar, eril ve dişil özellikler arasında yapılan bu ayrımların biyolojik değil, kültürel temellere dayandığını düşünmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramını sosyal bilimler literatürüne kazandıran Ann Oakley'e göre, toplumsal cinsiyet kimliğinin şekillenmesinde biyolojinin rolü çok küçüktür(Segal, 1990:160).

Toplumsal hayatın birçok alanında cinsiyetçi oluşumlar, söylemler yer etmiştir. Hayatın içinde 'doğal' bir biçimde yer etmiş olan bu durumu yemek kültüründe de görmekteyiz. Tuhaf olmakla beraber en genel haliyle et erkekler için özgü ve erkeklikle alakalı bulunurken bitkiler ise kadınlarla ve kadınlıkla ilişkilendirilmiştir. Erkeklerin et yiyememesinin erkeksi olmadıklarının ilanı olarak görülmesi, et yememeği tercih eden erkeklerin kadınsı sayılmasına yol açar. Kişinin erkekliği yediği yemekle güvence altına alınır(Adams, 2015:89). Erkeğin et yeme ayrıcalığı, dışsal, gözlemlenebilir bir faaliyettir ve örtük bir şekilde yansıttığı tekrar eden bir gerçeklik vardır. Et erkek egemenliğinin bir sembolüdür. Etin sembolik bir değere sahip olması, avlanmanın genellikle erkek işi görülmesi ve itibarlı sayılması birbiriyle iç içe geçmiş bir ideoloji bütünüdür. Kaldı ki et yeme eylemi tarihsel olarak zenginlik ve statü ile ilişkilendirilmiştir(Franklin, 1999: 148).

Tarihsel olarak avcı ve toplayıcı döneme bakıldığında da sıklıkla karşımıza avcı erkek ve toplayıcı kadın çıkmaktadır. Belli bir zaman sonra elbette birçok alanda olduğu gibi anlatılar oluşturulmaya başlanmış ve yinelenmeyle aktarılmıştır. Bu noktada avcı erkek anlatısı yalnızca kadınların emeği ve üretici etkinliğini görünmez kılmakla kalmaz aynı zamanda bu iş bölümünde erkeğe atfedilen avcılık etkinliğiyle gıda maddesi olarak "et" yaşama egemen güç haline gelirken; kadınlara atfedilen toplayıcılık etkinliğiyle de et dışında kalan çeşitli gıdalar tek tip ve yaşamın idamesinde işlevsiz "ot çöpler" olarak ikincilleştirilir(Burgan, 2015:38.). Kadın yiyeceği söylemiyle yapılan bu ikincilleştirme hem cinsiyetçi hem de türü bir şekilde inşa edilir. Dolayısıyla et yemeyi ve erkek egemenliğini doğallaştırmak üzere, insanın ezeli ve yaban kökeni olarak avcı-toplayıcılığı referans almak, bütün bu zamansal ve mekânsal çeşitliliği de göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Oysa avcı toplayıcı kültürde et yoktur; var olan bir geyik, bir aslan ya da başka belirli bir hayvan olabilir. Doğallaştırıcı anlatıda ise, avcı toplayıcılıkta avlanan belirli bir hayvanın yerini, insan beslenmesine sunulan bir ürün olarak et almıştır(Burgan, 2015).

Bu noktada şunu belirtebiliriz; karşımıza bir ihtiyaç ya da bir besin olarak et ile bir kültürü aktaran ideolojik bir alt yapısı olan et yeme eylemi yer almaktadır. Aslında her iki söylemin de aynı sonuca vardığını ifade edebiliriz. Şöyle ki bir gıda ya da besin olarak et yine hayvanın kendi bağlamından kopartılarak bir zorunluluktan dolayı tüketiliyormuşçasına gibi bir anlam yaratmaktadır. Hâlbuki besin ya da gıda gibi adlandırmalarla tıpkı ataerkil ideolojinin et yeme mantığıyla aynı işlevi görmektedir. Her iki söylemde de özne olarak hayvanın varlığı yok edilmekte ve bir tüketim nesnesine yenilebilir bir şeye dönüşmektedir.

Peggy Sanday, Female Power and Male Dominance: On The Origins

of Sexual Inequality(1981) adlı çalışmasında teknoloji öncesi kültürlerle ilgili çalışmalar yapmıştır. Bitkiye dayalı ekonomilerle kadının gücü ile hayvana dayalı ekonomilerle erkek gücü arasında bir bağ bulmuştur. Hayvanlara bağımlı olan toplumlarda kadınlar genellikle yaratıcı gücün kaynağı olarak resmedilmez. Daha büyük hayvanların avlandığı yerlerde, babalar daha mesafeli olur, yani çocuklara sıkça ya da düzenli olarak yakınlık kurmazlar(1981:65-66).

Ünlü antropolog Mary Douglas, Deciphering a Meal(1975) adlı makalesinde yiyecekleri servis ettiğimiz sıranın ve bir öğünde olmazsa olmaz saydığımız yiyeceklerin geniş anlamda kültürümüzü yansıtan ve onu pekiştiren bir sınıflandırmayı yansıttığını öne sürmektedir. Bir öğün, tüm yemeklerin bütünü bir parçasını oluşturduğu ve hepsine ayrı ayrı değerler atfedilen bir karışımdır. Bir öğün ne tatlıyla başlar ne de çorbayla biter. Hepsini ana yemeğe ulaşmak içindir. Bu ana yemek de ettir. Bu düzen istikrarın kanıtıdır. Öğün olarak düzenlenen bu sistem onunla bağlantılı olan bütün diğer düzenlenmiş sistemleri temsil eder. Eti yerinden çıkarmak geniş ataerkil kültürün yapısını tehdit etmek demektir(1975:273). Et yemenin ataerkil sistem ile bu şekilde bir bağ oluşturması dikkat çekicidir.

Jeffery Sobal, Men, Meat, And Marriage: Models Of Masculinity(2005) adlı çalışmasında et yeme ve erkeklik arasındaki bağı çalışmıştır. Yiyeceklerin farklı anlamlara geldiğini ve etnik kimlik, din, sınıf ve hepsinden önemlisi toplumsal cinsiyet gibi kültürel olgulara dair anlamlar içerdiğini belirtmektedir. Yazar çalışmasında yiyeceklerin cinsiyetlendirilmesinin biyolojik değil kültürel temelli olduğunu ortaya koymuştur. Çağdaş Batı toplumlarında özellikle toplumsal cinsiyet ile alakalı olarak et yemek ve erkeklik arasındaki bağlantıyı farklı perspektiflerle çalışıldığını belirten yazar, etin erkek yiyeceği olarak et endüstrisinin küreselleşmesiyle desteklendiğini ve etin kitlelere daha uygun hale getirildiğini ifade etmiştir.

Buradan hareketle şunu belirtebiliriz ki gündelik hayatta içinde bulunduğumuz temel gereksinimlerimizi giderme biçimimiz oldukça katmanlı ve kültürel bir eylem olabilmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere neyi, nerede ve kimle yediğimiz görülmeyen bir yapıyı da gözler önüne çıkarmaktadır.

1.3. Et Yemenin Sosyolojisi

Yemek yeme eylemi içinde farklı pratikleri barındıran toplumsal ve kültürel bir olgudur. Neredeyse avcı-toplayıcı dönemle başlayan ve günümüze kadar geçen zamanda yemek yeme süreci farklı anlamlar kazanmıştır. Her toplumun farklı yemek kuralları, biçimleri vardır. Toplumdan topluma bazı yiyecekler kutsal ve önemli olabilmektedir. Her coğrafyanın her toplumun ve her kültürün farklı pratikleri mevcuttur. Elbette özel ve nadir kullanımları dışında bir takım yiyeceklerde durum daha genel geçer bir yapıya sahiptir. Örneğin bazı yiyecekler kadınlarla özdeşleştirilirken bazı yiyeceklerde –ki özellikle et- erkeklerle ve erkeklikle özdeşleştirilmektedir. Belirttiğimiz gibi yemek yeme eylemi öğrenilen bir şeydir. Dolayısıyla içine doğduğumuz toplumda belli olan yaşam

kaidelerini de öğreniyoruz. Bizden önce var olan kodları –kadınlık, erkeklik gibi- yüklenerek yeniden üretim sürecine dâhil oluyoruz. Dolayısıyla yemek yeme eylemini de öğrendiğimiz toplumsal ve kültürel bağlamlardan ayrı düşünemeyiz. Bu konuyla alakalı en kapsamlı ve eleştirel kitaplardan biri Carol J. Adams tarafından yazılan *Etin Cinsel Politikası*'dır. Yazar hayvanların nasıl birer et haline geldiklerini oldukça farklı alanlarda incelemiş ve çeşitli örneklerle düşüncelerini ifade etmiştir. Nitekim bu çalışma içinde konusu itibarıyla önemli referans kaynaklarından biri olmuştur.

Adrienne Rich'in(1996) zorunlu heteroseksüellik kavramı ve Marti Kheel'in(2004) bu kavramdan yola çıkarak ortaya koyduğu zorunlu et yeme kavramı çalışma açısından erkeğin ve etin birlikte kullanılması anlamakta faydalı olacaktır. Rich, zorunlu heteroseksüellik kavramıyla, ataerkil toplumda heteroseksüelliğin bir seçim ya da tercih değil zorunlu bir kurumsal norm olduğunu, “zorla empoze edildiğini, yönetildiğini, organize edildiğini, propagandasının yapıldığını ve devam ettirildiğini” söyler(1996:131-132). Kheel'e göre de, aynen heteroseksüellik gibi et yemek de ataerkil toplumun hayvanlara ve onların etlerine ulaşma hakkını elde etmek amacıyla “zorla empoze edilen, yönetilen, organize edilen, propagandası yapılan ve devam ettirilen” zorunlu bir kurumsal ilkedir diyebiliriz(2004:329).

Kheel'in (2004) de belirttiği gibi hem zorunlu heteroseksüellik hem de zorunlu et yeme normlarına karşı duran insanlar, normal dışı olarak tanımlanarak, benzer engellerle karşılaşır. Bir kadının bir erkek olmadan eksik olduğunun düşünülmesi gibi vejetaryen yiyecekler de hayvan eti olmadan eksik kabul edilir. Birçok insan, hayvan eti olmadan bir insanın nasıl tat aldığını sorar ve her bir durumda insanlar söz konusu kişinin ya eksik ya da yoksun olduğunu, gerçek bir beslenmeden yoksun olduğunu düşünür(Kheel 2004:329).

Et içeren her öğünün ardında bir yokluk vardır. Bu yokluk yerini etin aldığı hayvanın ölümüdür. Kayıp gönderge et yiyeni hayvandan, hayvanı da nihai üründen ayıran şeydir. Kayıp göndergenin işlevi; “et”i bir zamanlar dişi ya da erkek bir hayvandan olduğu düşüncesinden ayrı tutmak, “möö”yü, “gıdak”ı veya “mee”yi etten uzak tutmak, bir şeyin zamanında birisi olduğu düşüncesine engel olmaktır. Dolayısıyla etin varlığı, o “et”e dönüşmek için öldürülmüş olan hayvanın varlığından bir kez koparıldığında, et artık kendi asıl göndergesiyle bağlarını koparmaktadır. Bunun yerine sıklıkla hayvanların yanı sıra kadınların durumunu yansıtmak için de kullanılan bir imgeye dönüşür. Hayvanlar et yeme eyleminde kayıp göndergedir, ayrıca kesilen, bölümlere ayrılan ya da tüketilebilir olarak sunulan kadın imgelerinde de kayıp göndergeye dönüşürler(Adams, 2015:35). Çünkü hem hayvanlar hem de kadınlar belli bir tahakküme maruz kalmaktadırlar. İnsan ve hayvan arasındaki ilişki dünyanın en eski sömürü hikâyelerinden biridir ve bu ilişki “çiğden pişmiş” evreler geçirip cinsiyetçi bir sömürü düzeniyle de doğrudan ilişkilidir(Yamaner, 2018:242).

Esasında sunulan kadın imgelerinde de kayıp gönderge olan

hayvanların bu durumu ortak bir durumu paylaşmak için kullanılır. Belli noktalarda kadınların ve hayvanların ortak bir paydada yer aldığını belirtebiliriz. İnsan merkezci türcü bakış açısıyla ataerkil düzende öteki olarak adlandırılanlardan birinin kadın olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde hayvanlar için de öteki olma durumu mevcuttur. Eril olanın dışındaki kalanın öteki olduğunu belirtebiliriz. Burke'e göre, “kadın olsa olsa bir hayvandır, üstelik en üstünlerinden biri de değildir” (Plumwood, 2004:33). Bu bağlamda hayvanların –çoğu zaman dişi hayvanların- aslında iki kez öteki olduğunu iki kez kayıp gönderge olduğunu söyleyebiliriz.

Hayvanları belli durumlarda reaksiyon verememeleri ya da bilinçleri olmadığına inanma fikri kendimizi rahatlatmak için makul gelmektedir. Derrida'da da hayvanlarla ilgili çalışmalar yapmıştır ve hayvanı sorunlaştırmıştır. Bu bağlamda Derrida'da hayvanlarda yokluk kavramından bahseder. İnsan, hayvan ve özellikle de dünya motifleri sorunsallaştırılmalıdır; -çünkü insan varoluşu (Dasein) olarak- bizim hayvanları öldürmemize, onlara günah keçisi gibi davranmamıza, onları kurban etmemize ve onlara karşı küresel bir savaş açmamıza izin veren şey; açıkça, hayvanlardaki bu "yokluk" [absence], onların konuşma ve soru sorma kabiliyetinden, “olduğu gibi”ye bu erişimden, özellikle de ölümün “olduğu gibi”sine bu erişimden yoksun olmalarıdır(Lawlor, 2006:47-48).

Yukarda belirtildiği gibi hayvanların kullanımı, tüketimi oldukça üst seviyelere gelmiştir. Özellikle de dişi olan ya da kadın hayvanların kullanımı ise hassastır çünkü her anlamda bu hayvanlardan fayda sağlanmaktadır. Süt ve yumurta dişileştirilmiş protein olarak, yani kadın bedeni tarafından üretilmiş protein olarak adlandırılmalıdır. Yenen hayvanların çoğunluğu yetişkin dişiler ve yavrulardır. Dişi hayvanlar iki kat sömürülür: hem hayattayken hem de öldüklerinde. Onlar gerçek anlamda kadın et parçalarıdır. Dişi hayvanlar kadınlıkları yüzünden sömürülür, taşıyıcı annelere dönüştürülür. Daha sonra, doğurganlıkları sona erdiğinde kesilir ve hayvanlaştırılmış proteine başka bir deyişle et biçiminde proteine dönüştürülür(Adams, 2015:44-45).

Lisa Leghorn ve Mary Roodkowsky açlık olgusunu *Who Really Starves? Women and World Hunger* adlı kitaplarında incelemiştir. Vardıkları sonuca göre kadınlar en iyi yiyecekleri kendi besin değeri ihtiyaçları pahasına erkeklere sunarak kendilerini kasıtlı bir şekilde yoksunluğa mahkûm etmektedir. Örneğin, bize söylediklerine göre Etiyopyalı kadınlar ve kızlar, hangi toplumsal zümreden olurlarsa olsunlar iki ayrı öğün hazırlamak zorundadırlar. Birincisi erkekler için ve ağırlıklı olarak et ya da besleyici oranda protein içeren ikincisi de kadınlar içindir(1977:21). Bu noktada ataerkil sistemle birleşen yemek yemenin ve et yemenin eril kodları kanıksanmış bir haldedir ve rıza üretimi sağlayarak gönüllü bir katılımla bu süreç devam etmektedir.

Gündelik hayatta birçok pratiğin içinde bulunuruz. Birlikte ve yeniden üretilerek sürekliliğini sağlayan kültür gibi dil de oldukça önemli bir olgudur. Dil içinde yaşadığımız ve farkında olmadan birçok söylemi ürettiğimiz canlı bir yapıdır. Dolayısıyla farklı 'dil'lerle –sinema, gastronomi gibi- alışlagelen tüm toplumsal düzenler devam etmektedir.

Nitekim hayvanlar için de bu durum söz konusudur. Hayvanların ölü bedenleri yenmeden önce dil tarafından yok edilmektedirler. Bu bağlamda et dendiğinde akillara kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar yerine mutfak gelir.

Dil ve hayvan çalışmaları bulunan Dunayer benzetmelere değinir. Dunayer(1995:12-13) bu benzetmelerin hem tavuklar hem de kadınlar açısından sömürü temelli kaynaklarını irdeler. Bu gibi kullanımlar tavukların/hayvanların ve kadınların toplum nezdindeki statüsüne işaret etmektedir. Piliç/tavuk gençken bir et kaynağı olması nedeniyle ya da yumurtlama kapasitesi sebebiyle önemlidir. “Piliç” olarak hitap edilen kadın da erkeklerin gözünde cinsel ihtiyaçlarını giderecek bir et parçasıdır. Kart tavuk örneğinde yumurtlamayan ve et olarak da değeri olmayan tavuklar kâr getirmezler ve öldürülürler. Benzer şekilde doğurganlığını ve gençliğini, güzelliğini kaybeden yaşlı kadınlar da gözden düşmüşlerdir. Bu benzetmeleri ortaya çıkartan düşünce ve pratikler sistemi, tavuklara sadece bedenlerinin kullanıldığı ölçüde değer atfeden, bu sömürü sistemi dışındaki dünyalarını hiçe sayan bakış açısından oluşur. Bu benzetme tavuk/piliç ve kadın arasında kurulan benzetme bu coğrafyadaki kadınlar ve tavuklar/piliçler içinde geçerli gündelik hayatta yer alan bir benzetmedir.

Dil, hem kadınların hem hayvanların ataerki sistemdeki aşağı konumunu kaynaştırır. Türkçe’de İngilizce dilinde olduğu gibi cinsiyetçi zamirler bulunmamaktadır. Fakat deyimler, atasözleri ya da ad aktarmaları gibi şeylerle dilde hayvanın, ötekinin olumsuzlanmasını deneyimleriz. Tıpkı kadınların ve Afrikalıların ahlaki bir durumla ilgisi olmayan fizyolojik farklılıklarından dolayı kötü muamele görmesi gibi, hayvanlar da varlıkların değerli olanını değersizden ayıran sözde geçilmez bir çizginin dışında bırakılmaktadırlar(Singer, 2005:39). Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz, dilde eril olanın dışında kalan ötekiler için –hayvanlar, kadınlar, Afrikalılar, engelliler vb.- söylemler, ifadeler, metaforlar ağırlıklı olarak olumsuzluğu ve eksikliği vurgulamaktadır(Ingold, 1994; Dunayer, 1995). Kadınlar, bozguna uğratılmış bir gücü, az sonra öldürülecek takatsiz bir hayvanı temsil etmektedir. Erkek hayvanlar, erkek şiddetinin ihlal edilen kurbanını temsil ettiklerinde sembolik olarak dişiye dönüşür. Hayvanın kanlı eti, akla döngüsel olarak kanayan cinsi getirir. Bu durumda sembolik olarak hayvanların kadınlaştırılmasını göstermektedir.

1.4. Bakış Meselesi ve Özne Ol(a)mamak

Sinema doğrudan görmek üzere kurulu bir sanat alanı olduğu için bakış ya da bakma eylemi son derece önemlidir. Kimin, kime, nasıl baktığı tıpkı yemek ile ilgili belirttiğimiz ne yediğimiz, kiminle yediğimiz, nasıl yediğimiz onu ideolojik bir aygıt haline getiriyor, önermesindeki gibi bakış da bu sorularla başka bir düzleme oturmaktadır. Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil bakıştan söz edilmektedir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılabilir bir eylem olabilir. Bakış ise artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilesidir(Kirel, 2010:137). Yani bakma eylemi sadece masum bir seyretme işi değildir.

Sinemada bakma ile alakalı çalışmalar yapılmıştır fakat bu konuyla alakalı en radikal çıkışlardan biri Laura Mulvey’in Görsel Haz ve Anlatı Sineması(1977) adlı çalışmasıdır. İkinci dalga feminizmin etkisiyle beraber artık kadın yazarlar, sinemacılar kadın çalışmaları yapmaya başlamıştır. Mulvey’in çalışması da sinema alanında öncü bir çalışmadır. Kadının sinemada seyirlik bir nesne olduğunu belirten yazar bunu örneklerle açıklamıştır. Kimin gözünden baktığımızı ifade ederken bakışın oldukça ve açıkça bir eril göz olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla bu eril göz ile izlerken izlenen elbette bir kadın olmaktadır. Dolayısıyla bakış meselesi fazlasıyla eril bir tarafı ifade etmektedir. Bu bağlamda seyirlik olanın seyredilenin, erkek olanın dışında kalan her şey olduğunu belirtebiliriz. Diğer bir taraftan şunu da söyleyebiliriz ki, Mulvey’in ifadesiyle röntgenleyen/dikizleyen bakma hakkının beyaz olan erkeğe ait olmaktadır.

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmaktaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakış kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılası-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilebilirler(Mulvey, 1977:41)

Hall(2017), kitabında temsil kavramından bahsederken insanların da sergilendiğinden bahseder bir nevi Ali Artun’un(2017) bahsettiği insanat bahçeleridir. Sergilenmek olayı farklı bağlamlarıyla ele alınabilecek oldukça kapsamlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bakışla, izlemekle, röntgencilikle doğrudan bağlantılı olan bu durumda bakanın konumu aynı kalyor diyebiliriz ama bakılan şey özne konumundan kopartılarak nesneye dönüştürülen şey değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin 1800’lü yılların sonunda Avrupa yaygın olan insan sergileri oldukça enteresandır. Sömürgecilikten doğan hâkimiyet gücü İngilizlerin ya da Fransızların sömürgelerinden insanları getirip müzelerde ya da insanat bahçelerinde sergiledikleri bilinmektedir. Özellikle Hottentot Venüsü isimli bir kadının sergilenmesi üzerinde durulmaya değer çünkü bu noktada görsel hazza direkt bir gönderme söz konusudur. Bu kadının sergilenmesine neden olan şey ise ekstrem derece büyük kalçalara sahip olmasıdır. Yıllarca farklı insanlık sergilerinde beyazlar için özellikle de beyaz erkekler için sergilenmiştir. Hall(2017:347), Hottentot Venüsü’nü gözlemleyenlerin - çoğu erkekti- bakışının tarafsız olduğunu söyleyebilecek fazla kişi olmadığını belirtir. Bu noktada sınırsız bir röntgencilik olduğunu söyleyebiliriz. Bakışın kime ait olduğu ile ilgili Griselda Pollock(2012:240), Modernliğin ve Kadınlığın Mekanları adlı metinde Kadınlar ve Bakış isimli kısmında ele alır. Pollock, burada Mary Ann Doane’nin Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyicinin Kuramsallaştırılması(1982) çalışmasında kullandığı bir fotoğraftan örnek verir. Robert Doisneau’nun Dolaylı Bir Bakış(1948), adlı fotoğrafında burjuva bir çift, bir sanat tacirinin vitrini önünde durmuş içeri bakmaktadırlar. İzleyici, dükkânın içinde röntgenci gibi gizlenmiştir. Kadın bir resme bakar ve bu resim hakkında kocasına yorum yapar gibi görünmektedir. Ama kocasının gerçekte başka bir yere başka bir resimdeki yarı çıplak bir kadın figürünün kalçalarına baktığının farkında değildir. Bu

resim yüzeye/fotoğrafa eğri açıyla yerleştirilmiştir; böylece izleyici de kocanın gördüğünü görebilmektedir. Doane'a (1982:86) göre, fotoğraf kocanın bakışıdır ve bu bakış kadının bakışını da ortadan kaldırmaktadır. Böylece izleyici erkek bakış konumuna yerleştirilmiştir.

Buradan hareketle öznesinden kopartılan hayvanlarda birer nesneye hatta et parçasına dönüşmektedirler. Resimlerde hayvanların nasıl birer görsel haz nesnesine dönüştüğüne değinmiştik. Nitekim sinemada da herhangi bir etin yendiği yemek sahnesinde bu duruma örnek olabilir. Etin pişirilip sunulması masaya getirilmesi ve genellikle masanın ortasında konulması herkes tarafından izlenilmesi önemli bir ayrıntıdır. Yine nitekim genellemekle birlikte etin servisini yapan kişi onu kesen kişi ağırlıklı olarak evin reisi erkektir. Bu bağlamda erkeklik için önemli bir besin haline getirilen hayvan özne olmaktan çıkmış çoktan bir nesne bir 'şey' haline gelmiştir. Öncelikle izlenerek seyredilerek görsel bir haz verirken ardından tüketilerek eril bir haz vermektedir. Etin anlamı, her servis edildiğinde ve her yendiğinde yeniden üretilir. Genel olarak yiyecek ve özel olarak da et, kadın bedeni gibi görsel hazın alanı ya da keyifle izlenen cazibedir (de Lauresint, 1979:37).

1.5. Sinema ve Yemek Aynı Masada

Sinemadan önce ortaya çıkan hatta insanlıkla beraber var olan (mağara duvarlarında) görsel bir sanat olan resim elbette en çok sinemayı etkilemiştir. Dolayısıyla sinema ile ilgili kısma geçmeden önce resimde ki temsil biçimine değinmek doğru olacaktır. John Berger, Hayvanlara Niçin Bakarız? kitabında ilk metafor hayvandı, olarak belirtir (2017:24). İlk dönem geleneksel sanatlardaki resmetme biçimine bakacak olursak eğer mağaralarda çizilen figürlerin hayvan olduğu görülmektedir hatta insan figürleri yok denecek kadar azdır. Ölü hayvanların resmedildiği ilk Kuzey Avrupa natüromortlarından biri, hem Güney Benelüks ülkelerinde Antwerp'te hem de kuzeyde Amsterdam'da aktif olan on altıncı yüzyıl ustalarından Pieter Aertsen'in Et Dükkanı'ydı. Bu devasa resimde yiyecekler daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir yer kaplamaktadır. Yiyeceklerin hepsi et ve hepsi kıymıyla elde edilmiştir. Et, arka planda sağda asılı duran parçalanmamış hayvan ölüsünden resmin merkezini işgal eden muhtelif sucuklara kadar tüketime hazır hale gelinceye kadar geçtiği çeşitli evrelerle gösterilmektedir. Aertsen, kendisinden sonraki yiyecek natüromortlarının tersine üretim bağlamından ayırmak ve sadece görüntü olarak ayrıcalıklı bir yere koymak suretiyle yiyecekleri öbür nesnelere yalıtıyor. Bunun yerine dikkatlerimizi etin ve et ürünlerinin nasıl yiyecek haline getirildiğine çekiyor. Bize sunduğu bağlamsal çerçeve sadece eti yiyecek olarak (avcıdan değil kasaptan gelen yiyecek olarak) temsil etmekle kalmıyor aynı zamanda hayatlarımızın hayvan kıymıyla idame ettirildiği gerçeğine işaret ediyor. Aertsen'in, dekoratif av hayvanı resimlerinde nadiren görülen kanla dolu bir resimdir. Bilhassa gövdeden ayrılmış ve kısmen yüzülmüş bir öküz başı (hemen yanında kesik domuz ayakları vardır) aracılığıyla hayata kurban edilmiş hayatı gözler önüne sermektedir (Leppert, 2009:127-128). Yazarın bu resme dikkat çekmesi önemlidir. 16.yüzyılda yapılmış bu resimde estetik değerlere karşıt bir

hayvan temsili söz konusudur. Özellikle ötekinin öldürülmesi ya da hakkından gelinmesi meselesi sadece hayvanlar bağlamında değil tüm ötekiler bağlamında değerlendirilmelidir. Günümüzde de bir hayvanın nasıl öldürüldüğünü bilmeden, nasıl parçalara ayrıldığını düşünmeden sadece tabaklarımızda ya da sofralarımızda hazır halde tüketiriz.

Yemeğin sinema tarihi içinde önemli bir yeri vardır. Yemek sinema dilinin inşasında belirleyici bir rol oynar. Bu konuyla alakalı Türkiye'de akademik literatürde geniş bir çalışma alanı bulunmamaktadır. Yemek kültürü farklı alanlarda özellikle sosyolojik bağlamda kendisine yer bulmuştur fakat sinema ile birlikte henüz gerektiği kadar çalışılmamıştır. Bu alanda İlkay Kanık'ın Gastro Sinema(2018) adlı kitabı önemli çalışmalardan biridir. Kitabında modernite ve postmodernite kavramları ile beraber yemeğin sinemada temsilini farklı filmler üzerinden incelemiştir. Bir diğer çalışma ise Yiyecek İçecek Endüstrisinde Trendler(2006) kitabı içinde yer alan Hakan Yılmaz ve N. Aysun Akıncı Yüksel tarafından hazırlanan Gastronomiyi Konu Alan Filmler çalışmasıdır. Bu çalışmada dört film üzerinden yemeğin nasıl sinemada yer aldığına yer verilmiştir.

Toplumsal temsilin bir yansıması olan sinemada yine toplumsal yapının önemli bir ayağı olan yemek yeme eylemi birlikte toplumsal hayatın şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır diyebiliriz. Sinemada birçok öğeyle kültürel bir işaret gösterilebilir. Sinemanın bu görsel gücü yemek yeme bağlamında düşünüldüğünde önemli bir imge olabilir. Bir filmde yer alan yemek sahnesiyle doğrudan seyirciye bir mesaj verebilmektedir. Jane F. Ferry'e göre(2003:1-9), bireyin kendi içsel varoluşu, toplum içinde sahip olduğu kimlik, sinemaya aktarılan yemek önemli bir metafor olarak kullanılır. Bireyin ait olduğu kültür, filmlerde yemek aracılığıyla sinemaya aktarılan parçası olduğu sosyal, politik ve ekonomik yapının aktarımında da güçlü ve gizil anlamlar içeren bir temsil zenginliği sağlar. Açlık, mutfığa dair görüntüler, yemek üretimi ve tüketimi, paylaşımı veya paylaşılmaması, yemeğin sunulma ve seyredilme biçimleri, hepsi ayrı ayrı derin anlam dizgeleri taşımaktadır.

Sinema tarihine baktığımız zaman yemeğin çok erken tarihlerde kullanıldığını görürüz. Fakat özellikle 1970'li yıllarla beraber ana tema olacak şekilde filmin merkezinde olmaya başlamıştır ve 1980'lerden itibaren de mutfığın ve yemeğin merkezde olduğu filmler çoğalmıştır(Kanık, 2018:36). Yemek yeme eyleminin sinemada ilk yer alması ise Lumiere Kardeşler'in çekmiş olduğu ilk filmlerden birinde görülmektedir. Baby's Dinner and Feeding the Baby(1985) filminde bir bebeğin beslenmesini görürüz. Sinema tarihinde sesli ya da sessiz dönemde birçok filmde yemeğin doğrudan kullanıldığını gösteren pek çok örnek vardır. Örneğin Sergei Eisenstein'in kült filmi Potemkin Zırhlısı'nda yemek oldukça metaforik bir anlama sahiptir. Yenmesi için ısrar edilen kurtlanmış et, isyanın nedeni olarak gösterilmektedir ve kokuşmuş, bayatlamış kurtulması gereken bir geçmiş anlatır. İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde de bunu görürüz. Roberto Rosselli'nin Roma Açık Şehir filmi işgal altındaki Roma'yı gösterirken ekmeğe kuyruğuna girmiş, ekmeğe için tartışan insanların aktarımı önemlidir. Luis Bunuel'in Burjuvazinin Gizli

Çekiciliği(1972), bir türlü yenilemeyen yemekleriyle dikkat çekicidir. Burjuvanın tasvirini tüketim alışkanlıklarını yemek yeme eylemi üzerinden ve gerçekleşmeyen yemek davetleriyle sınıfsal bir eleştiri getirir. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı(1989), filmi neredeyse tamamı bir lokanta dekorunda geçmektedir. Peter Greenaway filmde yemeği önemli bir gösterge olarak kullanır ve karakterler yemek aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurarlar. Ang Lee'nin 1994 yılında çektiği Eat Drink Man Woman filminde yemek önemli bir yerdedir. Burada aşçı bir baba ve kızlarının hikâyesi işlenir. Özellikle filmin açılış sahnesinde aşçı olan babanın bir yemek hazırlığında olduğunu görürüz ve mutfakta ya da kümeste canlı olan tüm hayvanları tereddütsüz olarak öldürerek pişirdiğini, kızarttığını izleriz. Nitekim bu hazırlıklar akşam yiyecekleri aile yemeği içindir. Ve tüm hayvanları; balık, kurbağalar, ördek vücut bütünlükleri korunarak oldukça estetik bir şekilde masaya yerleştirilmiştir. Filmdeki akşam yemekleri ailenin bir araya geldiği bir iletişim ortamı kurmaktadır.

Türk Sinemasında da yemek yeme eylemi kullanılmıştır ya da yemekler aracılığıyla bir şeyler sinemasal dilde anlatılmıştır. Genel olarak Türk Sineması'na baktığımız zaman özellikle Yeşilçam melodramlarında sıklıkla karşımıza çıkan zengin ve yoksul ayrımında yemek yeme eylemi de önemli bir metafor olarak sıklıkla kullanılmıştır. Eski dönem filmlerine baktığımız zaman özellikle kostüme avantür filmlerinde et yendiği görülmektedir. Özellikle de han gibi bir yerde yenilen bu yemeklerde etin ağırlıklı olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Örneğin usta oyuncu Erol Taş'ın filmlerinde iştahla biraz vahşice eti ısırarak ve keyif alarak yediği ikonikleşmiş sahneler bulunmaktadır. Belirttiğimiz gibi yemek sinemanın önemli anlatım araçlarından biri olmuştur. Kimi zaman bilinçli olarak kimi zaman da bilinçsizce kontrolsüz bir dışavurumun göstergesi olmuştur. Günümüz sinemasında da hem yemek filmleri diyebileceğimiz hem de yemeğin ve elbette hayvanların yendiği bunun bir öge olarak kullanıldığı filmler mevcuttur. Başar Sabuncu'nun 1988 yılında çekmiş olduğu Zengin Mutfağı filmi de yemek ve mutfak kavramları üzerinden önemli şeyler anlatmaktadır. Film özellikle o dönemdeki siyasi olayları ve iktidar ilişkilerini oldukça iyi yansıtmaktadır. Mutfakta geçen bu filmde çok az sahnede yemek yendiğini görürüz ve bu sahnelerden biri de o dönemki hâkim ideolojiyi benimseyen ve dönüşüm gerçekleştiren Selim karakteri tarafından yenmektedir. İktidar ilişkilerinin, cinsiyet ilişkilerinin iyi aktarıldığı bu filmde Selim karakteri dönüşümünü tamamlamadan önce yediği yemek ise biftektir. Et yemeye başlamasıyla beraber artık başat ideolojiye itaat eden biri haline gelmiştir. Sinema ve yemekten ilişkisi ele alındığında Ferzan Özpetek sinemasından da bahsetmek gerekmektedir. Auteur bir yönetmen olarak Özpetek'in tüm filmlerin yemek masaları, kalabalık aile ya da arkadaş ortamları ile yenen yemekler oldukça önemli bir yer tutar. Yine Reha Erdem'in Korkuyorum Anne(2004) filminde erkek kasap bir karakterin hayvanlarla ve etle olan ilişkisi önemlidir ve filmdeki bir yemek sahnesinde masanın başında yer almaktadır ve erkekliğini daha da güçlendirici bir unsur olarak avcılığını ortaya koyarak bir hayvanın dişisinin etinin daha lezzetli olduğunu belirtmektedir. Son dönemde yine yemeğin önemli bir figür olarak yer aldığı Ümit Ünal'ın Sofra Sırları(2017)

film de önemlidir. Ev kadını olan başrol kadın karakterin yaptığı yemeklerle başta eşi olmak üzere etrafındaki insanları öldürmesini konu edinmektedir. Bu filmde özellikle yemek bir intikam aracına bir öldürme aracına dönüşmüştür.

2. Yöntem

2.1. Eleştirel Söylem Analizi Yöntemi

Önceki bölümlerle kuramsal bir çerçeve oluşturularak sinemada hayvanların nasıl bağlamından kopararak birer ete dönüştükleri ifade edilmiştir. Bu duruma örnek olarak da Kutluğ Ataman'ın Kuzu filmi örnek olarak tercih edilmiştir. Bu filmin tercih edilmesinin en önemli sebebi filmde sünnet olan bir erkek çocuğunun kutlamasını yapmak için bir kuzu kesme arzusundan dolayıdır. Erkekliğin koşulu olan sünnetin eril iktidarı meşrulaştırması ve bunu devam ettirmesi, bu bağlamda da bunu kutlamak/kutsamak adına bir hayvanın kesilmesi ve yenmesi erkeklik ve et yeme arasındaki bağa çok uygun bir örnek olmaktadır. Bu sebeple Kuzu filmi işlediği konu ve işleme biçimi ile çalışma için uygun olmaktadır. Bu konuya uygun olarak da eleştirel söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir.

Bu analiz türünde özellikle söylem analizinde Van Dijk önemli bir yer tutmaktadır. Bu yöntemi Van Dijk, haber metinleri için geliştirmiştir ve özellikle 1980'li yıllarda Avrupa'da üretilen haberlerdeki ırkçılık ve etnik ön yargı gibi konulara odaklanmıştır (Sözen, 1999:124-125). Eleştirel söylem analizi için söylem analizinin bir alt türü diyebiliriz. Eleştirel söylem analizi, güç, hâkimiyet, hegemonya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana çıkaran ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen söylem analizi yöntemidir. Eleştirel söylem analizi güç ilişkileri, değerler, ideolojiler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl yansıdığı ve nasıl işlendiği ile ilgilenir(Van Dijk, 2015:467). Eleştirel söylem analizi, diğer dilbilimsel analizlerden farklıdır. Diğer çözümlemelerin aksine "dilsel özelliklerden yola çıkarak toplumsal olguları açıklamaya çalışır ve bu nedenle de çok disiplinli ya da disiplinler arası bir yaklaşım" olarak kabul edilir. Dilbilimsel söylem analizi dili, dil adına inceler ama eleştirel söylem analizi, dili, tarihsel ve toplumsal bağlamdan koparmadan toplumsal-politik olarak inceler (Büyükkantarçioğlu, 2016:169). Yüksel ise, eleştirel söylem analizini şöyle tanımlamaktadır(2004:8).

Yazınsal olan veya olmayan her türlü metnin ideolojik olduğundan yola çıkarak, kapalı ideolojik yapıları açıklamayı ve metni bu şekilde yorumlamayı amaçlayan disiplinler arası bir yöntemdir diyebiliriz. Açık ya da kapalı olarak sunulmuş olsun, söylemdeki ideolojileri açıklama süreci eleştirel söylem çözümlemesinin temel işlevidir.

Bu özelliklerinden dolayı film çalışmalarında da farklı bağlamlarla kullanıldığı görülebilir. Dolayısıyla araştırmacılar yöntemin belli özelliklerinden hareket ederek, inceledikleri filme uygun bir yöntem haline getirmektedirler. Eleştirel söylem analizinin belli amaçları vardır. Van

Dijk(2015:467), tarafından tanımlanan amaçlardan ikisi özellikle bu çalışma için uygun olmaktadır. Eleştirel söylem analizi sadece söylem yapılarını tanımlamak ve ona açıklık getirmek yerine, söylem yapılarını özellikle sosyal yapıya ve sosyal etkileşimdeki başarıya dayalı olarak açıklamaya çalışır. Bir diğeri ise, eleştirel söylem analizi daha çok toplumdaki güç ve hâkimiyet ilişkilerinin yasallaştırılması, onaylanması, meşrulaştırılması, dönüştürülmesi, yeniden yapılandırılması ya da bunlara meydan okunması üzerine odaklanır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Kuzu Filminin Analizi Filmin Özeti:

Erzincan'ın bir köyünde yaşayan Medine ve İsmail, beş yaşındaki oğulları Mert'i sünnet ettirirler. Mert'in sünneti şerefine verecekleri yemek için kuzu kesmek istemektedirler. Fakat çift kuzu için gerekli olan parayı bir türlü denkleştiremez. Gerekirse kendisinin de çalışması gerektiğini söyleyen Medine'nin bu halleri kocası İsmail tarafından reddedilir. Mert'in ablası Vicdan ise tüm ilginin Mert'e geçmiş olmasından dolayı kardeşini çok kıskanır. Eğer kuzu bulamazlarsa Mert'i kurban edeceklerine inandırır. Film boyunca onun kesileceğine dair türlü türlü hikâyeler anlatır. Filmin başlarında işsiz olan İsmail, mezbahada bir iş bulur ve yemek verebilecek kuzu alabilecek parayı bulmaları için bir kapı açılır. Ancak İsmail, arkadaşları tarafından baştan çıkarılır. İsmail, kuzu parasını, şehre gelen bir hayat kadınıyla birlikte harcarlar. Köye verdiği yemek sözünü yerine getirmek isteyen fakat çaresiz kalan Medine, bir plan yapar, kuzuyu bulur ve tüm köylüyü yemeğe çağırır.

3.2. Kuzunun Yokluğunda Erkekliğin İnşası

Bu filmde karşımıza güzel ve etkileyici sofralar, masalar ya da bir mutfak karşımıza çıkmaz. Fakat filmin başından sonuna kadar bir kuzunun kesilip yenmesi fikri vardır. Ailedeki herkes bu kuzunun bulunması için birtakım çabalar sarf etmektedir ki ablası Vicdan tarafından kuzu bulunmazsa kesileceğine inanan Mert de dâhildir. Dolayısıyla bu film bir yemek filmi değildir. Filmde seyirciler olarak doğrudan bir hayvanın kesilmesini görmeyiz fakat baştan sona bunu hissederiz. Stuart Hall'un de belirttiği gibi gösterilen kadar gösterilmeyen şeylerin de önemi vardır. Yöntem kısmında belirttiğimiz üzere eleştirel söylem analizi, söylem yapılarını özellikle sosyal yapıya ve sosyal etkileşimdeki başarıya dayalı olarak açıklamaya çalışır. Bu bağlamda sünnet ve erkeklik arasındaki bu ilişki inşa edilmiş önemli bir sosyal yapıdır.

Öncelikle filmin mitolojik hikâyelerden beslendiğini belirtebiliriz. İslam dininde yer alan peygamber İsmail ve oğlu İbrahim'in kurban edilmesi olayı ve bir diğer mitolojik taraf ise Yunan mitolojisinde yer Medeia karakteridir. Peygamber İsmail uzun yılların ardından bir oğlu olduğu için onu Tanrıya kurban edeceğini söyler. Vicdan'ın Mert'e anlattığı kuzu yerine seni kesecekler hikâyesinde bu anlatıya doğrudan bir gönderme olduğunu belirtebiliriz. Bir diğer hikâye ise Medeia'nın hikâyesidir. Medeia, kişiliği ve macerası hemen hemen her dönem yeniden yorumlanarak edebiyata ve sanata konu olmuştur. Ele alınış biçimine göre

farklı yönlerine ağırlık verilmekle birlikte kimi zaman egzotik ve ilkel karakteri üstünde durulur kendi kardeşini kesip parçalarını yol üstüne bırakan, hatta kendi çocuklarını öldürüp babalarının önüne seren korkunç bir büyücü kadın olarak gösterilir. Kimi zaman da seven ve hor görülen, fedakârlıkları karşılıksız kalan, itilmişlik, kıskançlık duyan bir kadın dramı olarak işlenmektedir(Erhat, 2012:201). Büyüçülük özellikleriyle de bilinen Medeia karakteri özellikle tragedyalarda olumsuz bir biçimde yer almıştır. Fakat Medeia'nın hikâyesi özellikle çocuklarını kesmesi filmde Medine karakterinin yaptığı planda görülmektedir. Nitekim Medeia çocuklarını öldürmüş olsa da onu bu noktaya getiren bir süreç yaşamıştır ve nihai olarak böyle bir şey yapmıştır. Filmde Medine karakterinin de tam bir başkaldırı olmasa da yine de sorgulaması ve sesini çıkarması arasında benzerlikler bulunabilir.

Medine karakteri için bu sünnet yemeği çok önemlidir. Sıklıkla film içinde bunu dile getirir. Mert, evin tek erkek çocuğudur ve babası da ona bu yemeği yapacaktır. Mesele bir yemek düzenlemekten çok bir kuzunun kesilmesidir. Çünkü buradaki kuzunun kesilmesi ve yenmesi bir varlık yokluk çıkmazını göstermektedir. Aynı zamanda aileye bir saygınlık bir güç kazandıracığı için kuzu kesilmelidir. Nitekim zaten aile karnını doyurmak ya da bir 'ihtiyaç' doğrultusunda bir kuzunun kesilmesini istemez. Tamamen erkekliğin kutsanması bağlamında bir hayvanın, ötekinin öldürülmesi ve tüketilmesi söz konusudur. Kuzunun sünnet olan erkek için kesilmesi önemli bir işlev görmektedir. Kısaca sünnet kavramından bahsetmek filmin hem analizini hem de neden tercih edildiğini daha anlaşılır kılacaktır. Pınar Selek, Sürüne Sürüne Erkek Olmak(2010) adlı çalışmasında Türkiye'de egemen erkeklik konumuna erişmek için dört temel aşamanın geçilmesi zorunluluğuna dikkat çekmiştir. Bu aşamaların ilk sırasında sünnet olmak yer almaktadır. Sünnet, günümüzde artık dünyanın her yerine yayılmış bir ritüel olma özelliğine sahiptir. Bugün sünnet eski değerini yitirmiş gibi görünse de hala din, sağlık ya da gelenek-görenek gibi pek çok sebeple uygulanmaya devam etmektedir. Sünnet olana kadar çocuk olarak adlandırılan erkekler sünnet olduktan sonra erkek olmanın ilk basamağını geçmiş olurlar. Sünnet "dilde, söylemde kurulan, özel alandan beslenen, burada karşılığını bulan ve nihayetinde kamusal alanda meşru zemini oluşturulan, toplumsal kabul gören bir erkeklik ritüeli" olarak tanımlanabilir (Taşıtman, 2012:111). Özetle sünnet olmak çocukluktan erkekliğe geçişin toplumsal olarak önemli kodlarından biridir. Ve bunu bu erkekliği kutsamak adına da verilen düğünler, yemekler de oldukça önemlidir. Bu noktada filmde Mert'in sünnet olmadan önce ablasıyla uyuduğu odadan çıkarak geceleri annesinin yanına gidip yattığını görürüz fakat sünnet olduktan sonra artık Mert annesi tarafından kabul edilmemektedir. Medine onu artık kendi yatağında yatması gerektiğini söyler ve yanında yatırır. Artık Mert her ne kadar çocuk da olsa sünnet olduktan sonra erkekliğe geçiş yapmıştır.

Hem Levi-Strauss hem Barthes, miti bir dil biçimi, anlamları toplumda yayma yolu olarak görmüşlerdir. Barthes, yeme, içme, giyinme, reklam vb. pek çok gündelik hayat pratiğinin göstergeler ve anlamlandırma pratikleri olan mitler tarafından yönlendirildiğini öne sürmektedir(Davidson, 1992).

Fiske(2003), Barthes'ın mitlere yüklediği tarihi doğallaştırma işlevinin aslında mitlerin belirli bir tarihsel dönemde egemen olan toplumsal sınıfın ürünü olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberlerinde taşımaktadırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamlar tarihsel ya da toplumsal değil, doğal olduklarını vurgulamaları gerekmektedir. Mitler toplumsal statükonun korunmasına hizmet eder. Bu bağlamda İbrahim'in oğlu yerine bir koyunu kurban etmesi gibi mitler ataerkil ideolojinin ya da hayvanların insanlar için var olduğu gibi anlatıları doğal olanın bu olduğu şeklinde vurgulayarak mevcut olan toplumsal durumun/hayatın devamlılığını sağlarlar.

3.3. Sorgulanırken Meşrulaştırılan Yapılar

Yine yöntem kısmında bahsedilen bir diğer ölçüt de eleştirel söylem analizinin toplumdaki güç ve hâkimiyet ilişkilerinin yasallaştırılması, onaylanması, meşrulaştırılması, dönüştürülmesi, yeniden yapılandırılması ya da bunlara meydan okunması üzerine odaklanır. Buradan hareketle filmde eril ideolojinin sorgulanışını ya da buna baş kaldırıldığını görmekte birlikte bu durumun meşrulaştırıldığını da belirtebiliriz.

Filmde yer alan Medine ve İsmail karakterleri de kadın-erkek ilişkileri bakımından önemli bir hal almaktadır. Film boyunca özellikle erkek karakterlerin daha zayıf ve kadın karakterlerin daha güçlü ve kendilerinden emin olduklarını görürüz. Bu sadece kişisel özellikler ya da söylemler aracılığıyla değil kameranın kullanım biçimiyle de onaylanmıştır. Örneğin; Medine'nin İsmail ile olan konuşmalarında Medine yukarıda ve İsmail merdivenlerin altında oturduğunda kamera Medine'nin yanında yer alır ve seyirci olarak biz İsmail'i yukardan görürüz(Mascelli, 2002:42). Dolayısıyla İsmail'i yetersiz, eksik ya da zayıf bir karakter olarak kodlarız. İsmail karakteri başlarda işsizken daha sonra onun şehirde bir mezbanede çalışmaya başladığını öğreniriz. Kasaplık ya da mezbanede çalışma işlerinin 'erkek' işleri olduğunu önceki kısımlarda belirtmiştik. Bu filmde de İsmail karakteri her ne kadar pısrık, eksik bir erkek tanımlansa da onun eril tarafını güçlendirici bir işle uğraşmaktadır. Bir şeyi, ötekini, hayvanı öldürme gücü kendisinde yer almaktadır. Mezbaneyi biz filmde birkaç kez izleriz. Bir sahnede kesim öncesi alanda yer bir tane büyükbaş hayvanı görürüz. Ardından bomboş halde mezbaneyi ve İsmail'i görürüz. Bu sahnede genel ve uzak bir çekim ile İsmail ve arkadaşlarını görürüz. Sahnede iş yerinde giydikleri kostümü çıkarıp hayvanları kestikten sonra astıkları kancalara asmaktadırlar. Bir diğer sahne de İsmail'in kendi çocuğu yediğini düşündükten sonra gelen sahnedir. Burada elinde hortumla kesilen hayvanların kanlarını yıkamaktadır. Ve bu işlemi yaptığı sırada bayılır ve yere düşer. Bir yanda kesilmiş ve belli uzuvları eksik bir şekilde kancalarda asılı duran hayvanları da görürüz. Herhangi bir işlem yapılmazken bile gördüğümüz mezbaneye sahnesi ya da kelime olarak da mezbaneye akıllara doğrudan olarak kesilmiş hayvan uzuvlarını, akan kanları ve ölümü getirmektedir.

Filmdeki kadın kimlikleri de eril iktidar karşısında pasif kurban olmazlar. Sünnet düğünü için tek bileziğini kocasına veren ve beklentisi

boşa çıkan Medine, çobanın oğlundan kocasının şehirdeki pavyonda bir kadınla ilişkisi olduğunu duyar. Yoksulluktan, kaldıramadığı sorumluluklardan bıkan İsmail, sahip olma ilişkisiyle birlikte erkek olarak var olmanın da en belirgin olduğu alanda yani Safiye'nin yanında soluğu alır. Doktorla Safiye'nin kaldığı otelde karşılaşan İsmail, doktora saldırdığı gibi Safiye'ye giderek hesap sorar. Safiye'nin, bunun üzerine 'keşke o zamanlar da senin gibi sahip çıkan biri olsaydı', der. Evinde ve köyünde erillik bağlamında eksik kalan kısımları, Safiye'nin bu söylemleri tamamlar ve böylece eril gücünü hissettiren Safiye'ye daha çok bağlanır.

Çocuklarına her daim 'o sizin babanız' söylemleriyle eril gücü yücelten Medine, kızı Vicdan'a da 'edepli ol, edepli ol ki her istediğiniz yavaş yavaş olsun', diyerek kadınlık rolünün kızına da nasıl olması gerektiğini öğretmeye çalışır. Filmde kadın karakterlerin ataerkil ideolojiye karşı meydan okuduklarını görürüz. Hem söylemlerinde hem de davranışlarında bunun izlerini görürüz. Örneğin Medine'nin Vicdan özellikle ismiyle tezat oluşturacak bir karakterdir. Erkek kardeşinin ilgi odağı olmasından dolayı onu korkutur ve ısrarla kuzu bulunmazsa onu keseceklerini anlatır. Özellikle annesiyle de çatışma halindedir. Fakat bu karşı duruşlarla beraber aslında bir yandan da ataerkil sistemi de üretmektedirler. Özellikle filmin sonu bağlamında Medine ve çocuklarının köye geri dönmesi ve cezamız neyse gidelim görelim şeklinde konuşması bir kabullenışı de ortaya koymaktadır.

Belirtildiği gibi filmin başından sonuna kadar hem annenin hem babanın hem de Mert'in bir kuzu arayışı vardır. Önceki bölümlerde değinildiği üzere avcı toplayıcı toplumlarda avlanmak erkeğin toplamak ve pişirmek de kadının işiydi. Fakat filmde İsmail kuzu almak yerine parasını şehre gelen şarkıcı Safiye için harcar ve bu görevini yerine getirmez. Filmde kuzuyu dolayısıyla eti bulan kadındır yani Medine'dir. Filmin sonuna doğru Medine kuzuyu kendisinin bulacağını eşinden sadece bulgur vs. almasını ister. Yemek işlerini halleden Medine ertesi gün istediği yemeği vermiştir ve bir kuzu kesilmiştir. Nitekim öncesinde İsmail kuzuyu sorup geçeden kesmeyi teklif eder fakat Medine kabul etmez. Sünnet yemeği sahnesinde İsmail de dâhil köyde yaşayan birkaç kişi ve muhtar sofralara oturmuşlardır. Kameranın gösterdiği üzere de her sofrada kuzu eti vardır. Özellikle erkek karakterler olmak üzere herkes büyük bir iştahla kuzuyu yemektedirler. Kuzuyu yerken bir yandan da etin ne kadar lezzetli olduğundan bir daha bu kadar güzel et bulunamayacağından bahsediler. Ve yediklerinin bir kuzu değil de Mert ve Vicdan olduklarını düşündükleri anda bu durumdan kahrolurlar. Özellikle muhtar medeni insanlar olduklarını ve hiçbir medeni insanın insan yavrusu yiyemeyeceğini belirtir. Fakat bir koyunun yavrusu olan kuzuyu yemek noktasında herhangi bir sakınca görmemektedir. Nitekim İsmail de bu durumun ardından mezbanede bayılır. Daha önce hayvan kesen, kanlarını temizleyen ve yerken hiçbir sıkıntı yaşanmamıştır fakat ne zaman ki kendi yavrusunun etini yediğini düşündüğü an içi almamıştır.

Filmle ilgili şunu da söyleyebiliriz ki birçok sinema filminde olduğu gibi türücü bir bakış sunulmaktadır. İnsan merkezli bir bakış açısıyla hatta

erkek merkezli bir bakış açısıyla filmi izleriz. Örneğin hayvanlar, temel olarak insana benzeyen veya benzemeyen yönleri ile tanımlanabilir. Hayvanlar insanlardan farklı temsil edilseler bile, bu fark bir eksiklik olarak veya nadiren de olsa bir tür üstünlük olarak inşa edilebilir (Garrard, 2016:207). Filmde yer alan söylemlere baktığımız zaman içinde hayvan kelimesinin ya da bir hayvan isminin geçtiği kısımlar da dikkat çekicidir. Medine ve İsmail arasındaki bir sahnede örneğin Medine kocasına hayvan demektir. Yine Safiye karakteri iş yaptığı erkekle konulmasında hayvan oğlu hayvan demektir. Burada kullanımları hakaret etmek ya da aşağılamak için kullanılmaktadır. Hayvana dair insan merkezli bir bakış açısından olumsuzlanma yüklenmektedir. Bir diğer örnek ise İsmail'in mezbahanedeki arkadaşlarının onu ikna edip Safiye'nin şarkı söylediği pavyon benzeri yere götürmek için yaptığı konuşmada yer almaktadır. Safiye'nin nasıl olduğunu anlattığı sıralardaki yapılan benzetmeler hem cinsiyetçi hem bir hayvanın parçalanması kesilmesine gönderme de yapıyor diyebiliriz. Safiye için 'ceylan gibi', 'katliam yapıyor', 'paramparça' edip bırakıyor, gibi ifadelerle hem kadına dair cinsiyetçi bir taraf sunarken hem de hayvana dair ceylan gibi ifadesiyle ceylana karşı insan merkezli belki de eril bir bakışın fantezisini sunuyor diyebiliriz. Ve yine bir şeyi parçalara ayırmak söylemi çağrışım olarak akla bir hayvan getirmektedir.

Özetle şunu söyleyebiliriz ki doğrudan bir hayvanın ölümünü görmemekle beraber film başından sonuna kadar bir hayvanın bir kuzunun kesilmesini anlatmaktadır. Gerek İsmail'in mezbahane çalışması, gerek kuzu kesilmesi için bıçağın bileylenmesi sahneleri her seferinde bir hayvanın yokluğuna göndermek yapmaktadır. Film bunu kendisine dert edinmemektedir. Dolayısıyla doğrudan bunu dert edinmemesi bir anlatım ögesi olarak kullanması da daha önemli olmaktadır. Toplumsal bir erkeklik ritüeli olan sünnet ile birlikte kutsanan erkek olma hali varlığını yine ötekinin -bu hayvan olabilir kadın olabilir- yokluğu üzerinden inşa etmektedir.

Sonuç

Çalışma boyunca sinema ve yemek ilişkisi ele alınarak bu yemek eylemi içinde hayvanın bağlamından kopararak ete dönüştürülmesi ve bunun da yine sinemadaki yansımaları üzerinde durulmuştur. Sinemanın toplumsal hayat içindeki yeri, işlevselliği tartışmasız çok büyüktür. Sinema çalışmalarının da en önemli araştırma alanlarından olan temsil de yine toplumsal hayat ve sinema ilişkisinde birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Sinemanın yarattığı, ürettiği ya da yeniden inşa ettiği temsiller tamamı olmamakla beraber gündelik hayatımızdaki pratiklerden beslenir. Bu sebeple insanlığın en temel ihtiyacı olan yemek yeme eylemi de sinemada kendisine bir öge olarak yer bulmuştur. Anlatılmak istenen meseleyi görsel bir öge olarak destekleyen yemek yeme eylemi et ile birlikte daha derin anlama sahip olduğu ortaya koyulmuştur. Sinemada hayvanların temsili çoğu zaman zor ve sorunlu bir alan olmakla birlikte bir hayvanın -koyun, kuzu, inek, balık, tavuk vb.- öldürülerek bir et olarak temsil edilmesi, öteki olanın yenilebilir olması ve tüketilmesi ataerkil ideolojiyle ve erkeklik

kodlarıyla yakından alakalı olduğu da ulaşılan sonuçlardan biridir. İncelenen film özelinden bakarsak eğer muhtar, bir koyun yavrusu olan kuzu yenmesinde herhangi bir etik sorun görmemektedir. Dolayısıyla insan merkezli türcü bakış açısı hem toplumsal hayatta hem de filmin dilinde kendisini hissettirmektedir.

Toparlamak gerekirse hem kuramsal çerçeve hem de incelenen film ile şu sonuca ulaşılmaktadır; hayvanlar sinemada yiyecek olarak temsil edilerek yaşayan canlı bir varlık olarak bağlamından kopararak insanlar için var olan bir nesneye dönüşmektedir. Özellikle bu film özelinde sünnet olan bir çocuğun erkeklige geçişini kutlamak için, bunu duyurmak için öteki olan hayvan kesilmek ve yedirilmek üzere bir 'şey'dir. Filmde fiilen hiçbir erkeği hayvan keserken görmeyiz ama bunu yapabilecek 'güçte' olduklarını hissederiz. Ataerkil ideolojinin eril zihniyeti dışında kalan her şeyin öteki olmasını tüm ilişki biçimlerinde izleriz. Film toplumsal olarak yaygın olarak yapılan sünnet kavramını merkezine oturtarak en baştan neyi anlatacağını ilan etmiştir. Sinemada hayvanların kesilmiş, parçalanmış, bütünlükten yoksun bir şekilde bir but, kanat, göğüs olarak karşımıza çıkması ya da bütünlüğünü koruyarak oldukça estetik ve haz verici bir şekilde sunulmasıyla et olan bu hayvanlar birer kayıp gönderge olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Adams, Carol J. (2015). *Etin Cinsel Politikası*. Çev. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akarçay, E. (2016). "Gastronominin Toplumsal Serüveni: Sosyoloji", Ed. H. Yılmaz. *Gastronomi ve Medya içinde*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 212-237.
- Artun, A. (2017). *Mümkünü Olmayan Müze*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslantepi, M. (2008). "Popüler Sinema Filmlerinde Hikaye Anlatımı", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 10(1), 237-256.
- Ataman, K. (2014). *Kuzu [Film]*.
- Barthes, R. (2008). "Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption", Ed. C. Counihan and P. Van Esteri. *Food and Culture içinde*. New York: Routledge, 28-35.
- Beardsworth, A. ve Keil, T. (2011). *Yemek Sosyolojisi*. Çev. A. Dede. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara Niçin Bakarız?*. Çev. C. Çapan. Ankara: Delidolu Yayınları.
- Beşirli, H. (2010). "Yemek, Kültür ve Kimlik", *Milli Folklor*. 87, 159-169.
- Burgan, E. (2015). "İlk Kültürel Gereç Çuval İse: Erkeklik ve Et Yemenin Kesışimselliğinde Bilimsel Anlatların Kuruluşu", *Fe Dergisi*. 7(2), 35-47.
- Büyükkantarcioglu, S. N. (2016). "Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi", *Der. Ö. Özer. Haberi Eleştirmek içinde*. Konya: Literatürk Yayıncılık.
- Davidson, M. (1992). *The Consumerist Manifesto Advertising in Postmodern Times*. Londra: Routledge.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*. USA: Indiana University Press.

- Douglas, M. (1975). *Deciphering a Meal. Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Dunayer, J. (1995). "Sexist Words, Speciesist Roots", Ed. C. J. Adams ve J. Donovan. *Animals and Women içinde*. London: Duke University, 11-27.
- Eker, G. Ö. (2018). "Farklı Görme Biçimiyle Modern Dünya Ritüeli Olarak Yemek Kültürü: Sınanma/Erginlenme ve İntikam Alma Gizli İşlevleri", *Milli Folklor*. 120, 170-183.
- Erhat, A. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat: Yayınları.
- Franklin, A. (1999). *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. London: SAGE Publications.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştirir - Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev. E. Genç. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Çev. İ. Dündar. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Ingold, T. (1994). "Introduction", Ed.T. Ingold. *What is an Animal? içinde*. London & New York: Routledge.
- Kanık, İ. (2018). *Gastro Sinema*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kheel, M. (2004). "Vegetarianism and Ecofeminism: Toppling Patriarchy with a Fork", Ed. S. F. Sapontzis. *Food for Thought: The Debate Over Eating Meat içinde*. Amherst New York: Prometheus Books.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınevi.
- Lawlor, L. (2006). "Bu Yeterli Değil: Derrida'da Hayvanlar Sorunu", *Cogito*. 47-48, 186-212.
- Leghorn, L. ve Roodkowsky, M. (1977). *Who Really Starves? Women and World Hunger*. New York: Friendship Press.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev. İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2002). *Sinemamın 5 Temel Ögesi*. Çev. H. Gür. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Meyer, M. (2001). "Between Theory, Method and Politics: Positioning of The Approaches to CDA", Ed. R. Wodak & M. Meyer. *Methods of Critical Discourse Analysis içinde*. London: Sage, 14-31.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Çev. E. Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulvey, L. (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev.N. Abisel. *25.Kare*, 21, 38-46.
- Pollock, G. (2012). "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", Çev. E. Soğancılar ve A. Antmen. Ed. A. Antmen. *Sanat ve Cinsiyet içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 187-253.
- Poole, G. (2003). "Reel Meals: Food and Public Dining, Food and Sex, Food and Revenge", Ed. W. Kalaga ve T. Rachwal. *Vians, Wines And Spirits: Nourishment and (in) Digestion In The Culture of Literacy: Essays In Cultural Practice*. Uniwersytetu Slaskiego içinde. Katowice: Wydawn, 9-30.
- Rich, A. (1996). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Feminism and Sexuality içinde*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 130-144.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. Çev. E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanday, P. (1981). *Female Power and Male Dominance: On The Origins of Sexual Inequality*. U.K.: Cambridge University Press.
- Segal, L. (1990). *Gelecek Kadın Mı?*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları.
- Selek, P. (2010). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Singer, P. (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. Çev. H. Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, E. (1994). *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Stibbe, A. (2005). "Counter-discourses and the Relationship between Humans and Other Animals". *Anthrozoös*, 18(1), 3-17.
- Taşitman, A. (2012). "Kutsal Erkekliğin İnşasında Bir Durak: Sünnet Ritüel", Ed. N. Gamze Toksoy, *Bellek İzleri: Kurgudan Kurama Görüntüler içinde*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 109-129.
- Tezcan, M. (2000). *Türk Yemek Antropolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Warnick, R. B., Bojanic, D. C. ve Sirianguk, A. (2005). "Movie Effects on The Image of Thailand among College Student Travelers", *Proceedings of The 2005 Northeastern Recreation Research Symposium*, April, 10th-12th Bolton, U.S.
- Van Dijk, T. (2000). "Opinions and Ideologies in The Press", Ed. A. Bell & P. Garrett. *Approaches to Media Discourse içinde*. Massachusetts: Blackwell, 21-63.
- Van Dijk, T. (2003). "Critical Discourse Analysis. D.Schiffirin", Ed. D. Tannen, & E., H. Hamilton. *In The Handbook of Discourse Analysis içinde*. Oxford: Blakwell Publishing, 466-485.
- Yamaner, G.(2018). "Yerli Kadını Kimse İstemez", Der. S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut. *Perdeyi Aralamak içinde*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 233-256.
- Yüksel, N. Aysun Akıncı ve Yılmaz, H. (2016). "Gastronomiyi Konu Alan Filmler", Ed. Osman N. Özdoğan. *Yiyecek İçecek Endüstrisinde Trendler içinde*. Ankara: Detay Yayıncılık, 215-235.
- Yüksel, Y. (2004). *İletişim Araştırma Metodları*. Ankara.

Extended Abstract

The focus of this study is the representation of how animals are turned into meat and how they are consumed as a food culture in cinema. As it is known, representation is one of the most fundamental fields of cinema and this subject has been studied in very different contexts. The representative point of food has also started to be handled in cinema recently. In this context, converting animals into meat and them being eaten is an important area that should be emphasized. The act of eating has various questions in the background. The act of eating; transforming from just eating out of simple need, into a cultural dimension with the questions of what is eaten and with whom. Throughout the study, it is focused on eating animals as food culture in cinema. Therefore, this situation is examined with its cultural and sociological dimensions. One of the subjects that are discussed in detail in the study is the "genderification" of food. It has been revealed how certain foods are characterized as female or male is compatible with the patriarchal point of view. At this point, it was mentioned that eating meat was culturally built with masculinity. This situation, which was built on patriarchy and meat eating, approached from a different point and included sexist expressions used in the language. We can state that the practices, speeches and discourses we take part in daily life contain sexist codes. But most of the time, these ideologies are produced again without being aware of them. For example; These stereotypes are conveyed through idioms and words, such as using animals while expressing something bad, or by using the names of some animals in definitions for women. Of course, since this study belongs to the field of cinema, the most important subject of cinema is also included which is the subject of perspective. It is very important who we look at, from who the perspective belongs. As a matter of fact, we can talk about the masculine perspective in cinema. It was discovered by feminist researchers that we watch movies with a masculine pleasure. It is noteworthy that in this context, the viewer is male/masculine and is subject; and the one that is being viewed is female or animal and is object. While the culture that the individual belongs to is transferred to the cinema through food in movies, it also provides a richness of representation that includes strong and latent meanings in the transfer of the social, political and economic structure that the individual is part of. The hunger, the images of the kitchen, the production and consumption of food, if it's being shared or not, the way the food is served or the way it is being watched, all carry deep strings of meaning.

In the study, critical discourse analysis was preferred as the method. Thus, the film that is selected as an example was examined in different points and in detail. The most important reason for the preference of the

film is that it is processed from the desire to sacrifice a lamb to celebrate the circumcision of a boy. The fact that circumcision, which is the condition of masculinity, legitimates and maintains masculine hegemony; and in this context, the slaughter and defeat of an animal in order to celebrate this masculine hegemony is a very suitable example for the link between masculinity and meat eating. Therefore, the movie *Kuzu* is suitable for this study with its subject and processing style. In particular, how the bond formed between masculinity and eating meat is included in the film has been approached with the effect of the social structure on it. In addition, along with the visual examination of the movie, the discourses in the movie were also examined.

The conclusion of this study is that there is a connection between the conversion of animals into meat and their consumption, and the production or support of masculinity in films. Many things related to sexist codes are frequently encountered in everyday life. As the cultural and ideological meanings attributed to the act of eating, especially the consumption of meat, implicitly strengthens the concept of masculinity, the cinema serves this indirectly.