

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ

Journal of Media and Cultural Studies

Nisan April 2023 - Cilt Volume: 5 - Sayı Issue: 1
e-ISSN 2687 - 2668



ANTALYA
BELEK
UNİVERSİTESİ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ
ANTALYA BELEK ÜNİVERSİTESİ
SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ

Nisan April 2023 - Cilt Volume: 5 - Sayı Issue: 7
e-ISSN 2687 - 2668



ANTALYA
BELEK
ÜNİVERSİTESİ

Medya ve Kültürel Çalışmalar alanında hakemli bir dergidir.

It is a peer-reviewed journal focuses on media and cultural studies.

Yaygın-sürekli bir yayındır. Yılda iki kez yayınlanır.

It is a periodical journal. It is published semi-annually.

Dili: Türkçe - İngilizce

Language: Turkish - English

SAHİBİ OWNER

Antalya Belek Üniversitesi adına Prof. Dr. Kamile Akgül

EDİTÖR EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Pelin Ügümü Aktaş - Antalya Belek Üniversitesi

EDİTÖR YARDIMCISI EDITORIAL ASSISTANT

Arş. Gör. Dr. Çiçek Topçu - Antalya Belek Üniversitesi

YABANCI DİL EDİTÖRÜ LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Gizem Candan - Antalya Belek Üniversitesi

MİZANPAJ EDİTÖRÜ LAYOUT EDITOR

Burcu Yıldırım Parlak

KAPAK TASARIM COVER DESIGN

Burcu Yıldırım Parlak

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Aysun Altunöz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Gönül Demez - Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin Bal - Antalya Belek Üniversitesi

Prof. Dr. Meral Serarşan - Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Nüket Güz - Antalya Belek Üniversitesi

Prof. Dr. Simten Güneş - Antalya Belek Üniversitesi

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Cihan Ertan - Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Gül Esra Atalay - Üsküdar Üniversitesi

Doç. Dr. Nagihan Çetin - Antalya Belek Üniversitesi

Doç. Dr. Uğur Günay Yavuz - Akdeniz Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Aysun Aydın - Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gülce Dölkeleş - Antalya Belek Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Aşçı - Bahçeşehir Üniversitesi

BİLİM DANIŞMA KURULU SCIENCE ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Arzu Kihitir - İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Axel Ernst Walter - Litvanya Vilnius Üniversitesi

Prof. Dr. Can Bilgili - Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Prof. Dr. Eda Erdoğan - Yalova Üniversitesi

Prof. Dr. Emel Karagöz - Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. Emel Şerife Akca - Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa - Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Ewa Mazierska - Central Lancashire Üniversitesi

Prof. Dr. Füsün Alver - İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Füsün Topsümer - Ege Üniversitesi

Prof. Dr. Gülseren Şendur Atabek - Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Kürşat Öncül - Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Liljana Siljanovska - Güney Doğu Avrupa Üniversitesi

Prof. Dr. Nazife Güngör - Üsküdar Üniversitesi

Prof. Dr. Selda Bulut - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Süleyman İrvan - Üsküdar Üniversitesi

Prof. Dr. Ümit Atabek - Yaşar Üniversitesi

Doç. Dr. Andrius Vaišnys - Litvanya Vilnius Üniversitesi

Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu - Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşegül Demir - Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Fidan Uğur Çerikan - Pamukkale Üniversitesi-

Doç. Dr. Filiz Güven - Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Gül Yaşartürk - Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Huriye Tokar - Yaşar Üniversitesi

Doç. Dr. Nesrin Akbulut - Galatasaray Üniversitesi

Doç. Dr. Nursel Uyaniker - Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Onur Dursun - Çukurova Üniversitesi

Doç. Dr. Özge Uğurlu Akbaş - Üsküdar Üniversitesi

Doç. Dr. Renata Šukaitytė-Coenen - Litvanya Vilnius Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Azime Cantaş - Afyon Kocatepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Harun Akçam - İstanbul Arel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hicabi Arslan - Adnan Menderes Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Kerim Karagöz - Kocaeli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şeren - Antalya Belek Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Merve Erdoğan - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ürün Yıldırım Önk - Yaşar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Budak - Kocaeli Üniversitesi

ADRES ADDRESS

Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi

Antalya Belek Üniversitesi - Sanat ve Tasarım Fakültesi

Kadriye Mah. Celal Bayar Cad. No: 5-6, Serik/ANTALYA

E-posta: medyavekulturelcalismalar@belek.edu.tr

AMAÇ VE KAPSAM AIMS AND SCOPE

Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanan, ulusal, hakemli ve açık erişimli bir elektronik dergidir. Amacı; medya, iletişim ve kültürel çalışmalar alanlarında akademik çalışmalarını desteklemek ve yeni perspektiflere yer vermektir. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi; medya, kitle iletişimi, kültür, çağdaş kültür ve popüler kültür ile ilgili analizler üzerine odaklanır. Ayrıca söz konusu alanların; sosyal ilişkiler, bireylerin deneyimleri ve anlam dünyaları üzerindeki dönüştürücü etkilerine yönelik çalışmalar da derginin kapsamı içerisinde yer alır.

Journal of Media and Cultural Studies is a peer-reviewed, electronic, and open access journal that is published semi-annually on April and October. Journal aims to support academic studies and new perspectives on media, communication, and cultural studies. Journal of Media and Cultural Studies focuses on analysis of media, mass communication, culture, contemporary culture, and popular culture; and also studies on transformative effects of these fields on social relations, individuals' experiences and semantic worlds.

Her hakkı saklıdır, makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.

All rights reserved, authors are fully responsible for their papers.

ASOS
indeks

EBSCO

İÇİNDEKİLER CONTENTS

4

EDİTÖRDEN EDITOR'S NOTE
Pelin ÜGÜMÜ AKTAŞ

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

6-22

"Adı Vasfiye" ve "Aaahh Belinda" Filmlerinde Bellek Yanılsamaları ve Toplumsal Cinsiyet

Memory Illusions and Gender in "Adı Vasfiye" and "Aaahh Belinda"

Nilhan HABACI

23-42

Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnès Varda Filmleri: 'Cléo Beşten Yediye', 'Mutluluk', 'Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'

Agnès Varda Films in the Context of Feminist Counter-Cinema: 'Cléo 5 to 7', 'Happiness', 'One Sings, the Other Doesn't'

Melisa BUDAK AKTAŞ, Gül YAŞARTÜRK

43-57

David Lynch Sinemasında Kristal İmajın İzini Sürmek

Tracing the Crystal Image in David Lynch Cinema

Azime CANTAŞ

KİTAP İNCELEMELERİ BOOK REVIEWS

58-64

"İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar" Üzerine Bir İnceleme

Mevlüt ALTINTOP

65-69

"Kültür, Farklılık ve İletişim" Üzerine Bir İnceleme

İlknur BAHADIR

EDİTÖRDEN...

Değerli okuyucularımız,

Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi'nin Nisan 2023 sayısını sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Bu sayımızda üç araştırma makalesi ile birlikte iki kitap incelemesi yer almaktadır.

Sayımızın ilk araştırma makalesi olan ve Nilhan HABACI tarafından kaleme alınan "'Adı Vasfiye' ve 'Aaahh Belinda' Filmlerinde Bellek Yanılsamaları ve Toplumsal Cinsiyet" çalışmasında Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini üstlendiği iki filmde toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında bellek yanılsamalarının kuruluş biçimleri ile iki farklı kadının hikâyelerinde karşımıza çıkan bellek yanılsamalarının ve bellek inşasının anlamı değerlendirilmektedir. Melisa BUDAK AKTAŞ ve Gül YAŞARTÜRK, "Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnès Varda Filmleri: 'Cléo Beşten Yediye', 'Mutluluk', 'Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'" başlıklı araştırma makalesinde, Fransız Yeni Dalga hareketinin öncüsü kabul edilen ve feminist hareketin etkisindeki yenilikçi dili ile sinemada kadın temsilini değiştirmeyi hedefleyen Agnès Varda'nın seçilen filmlerinde, imge ve bakış kavramları bağlamında kadınların konumunu analiz etmektedirler.

Sayımızın son araştırma makalesi olan, "David Lynch Sinemasında Kristal İmajın İzini Sürmek" başlıklı çalışmasında Azime CANTAŞ, Lynch filmlerindeki duygulanımsal olayların gücüne işaret etmekte ve Gilles Deleuze'ün -sinema kitapları boyunca tartıştığı sinematik felsefenin imkânları ve imaj göstergelerine başvurarak- kristal imaj teorisi bağlamında felsefi bir değerlendirme yapmaktadır.

Sayımızın ilk kitap incelemesi olan ve İlknur BAHADIR tarafından kaleme alınan "'Kültür, Farklılık ve İletişim' Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışmada yazar, Asker Kartarı'nın "Kültür, Farklılık ve İletişim" kitabını incelemektedir.

Son olarak Mevlüt ALTINTOP, "'İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar' Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışmasında, Sevilay Çelenk tarafından derlenen "İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar" kitabına dair bir inceleme sunmaktadır.

Dergimize gerek araştırma makaleleri ve kitap incelemeleri ile katkı sağlayan yazarlarımıza, gerekse de hakemlik süreçlerinde bizden desteklerini esirgemeyen hocalarımıza kendim ve yayın ekibi adına teşekkür ederim.

Keyifli okumalar dileriz.

Dr. Öğr. Üyesi Pelin ÜGÜMÜ AKTAŞ



ANTALYA
BELEK
ÜNİVERSİTESİ

"ADI VASFIYE" VE "AAAHH BELİNDİ" FİMLERİNDE BELLEK YANILSAMALARI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Nilhan HABACI¹

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 03.02.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 15.03.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1246779

Habacı, N. (2023). "Adı Vasfiye" ve "Aaahh Belinda" filmlerinde bellek yanılsamaları ve toplumsal cinsiyet. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 5 (1), 6-22. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1246779>

ÖZ

Bellek, hatırlama ve unutma ile inşa edilir. Kolektif hafıza belirli bir bağlamda oluşur. Bu bağlamın boyutlarından biri de toplumsal cinsiyet ilişkileridir. Sinema toplumun dinamiklerini resmederken bireysel ve toplumsal bellek inşasında etkili bir rol oynar. Dil, müzik, kurgu ve anlatı yapısı bu inşanın araçlarıdır. 1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın filmi dendiğinde akla ilk gelen sinemacı Atif Yılmaz'dır. Yönetmenin filmlerini çektiği yıllar aynı zamanda kadın hareketinin yükselmeye başladığı dönem olması açısından önemlidir. Bu çalışmada, bahsedilen arka plan düşünülerek Atif Yılmaz'ın belleğin merkezi rol oynadığı *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda* filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerin analizlerine temel oluşturması için bellek, hatırlama ve belleğin sinema ile ilişkisi literatürle temellendirilmiştir. Filmler, toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında bellek yanılsamalarının nasıl kurulduğunu açıklamak üzere metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sonuç olarak, iki farklı kadının hikayelerinde görülen bellek yanılsamalarının ve bellek inşasının anlamı değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Bellek, Bireysel Bellek, Hatırlama, Toplumsal Cinsiyet.

MEMORY ILLUSIONS AND GENDER IN "ADI VASFIYE" AND "AAAHH BELİNDİ"

ABSTRACT

Memory is built by remembering and forgetting. Collective memory is formed in a specific context. One of the dimensions of this context is gender relations. Cinema plays an effective role in the construction of individual and social memory while depicting the dynamics of society. Language, music, fiction and narrative structure are the tools of this construction. Atif Yılmaz is the first director that comes to mind on movies on women in Turkish cinema in the 1980s. The years when the director made his films are also important in terms of being the period when the women's movement began to rise.

¹ Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Anabilim Dalı, nilhan_tinaztepe@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9103-4967

Considering the background mentioned, in this study, *Adı Vasfiye* and *Aaahh Belinda* directed by Atif Yılmaz, in which memory plays a central role, were chosen as sample. In order to form a basis for the analysis of the films, memory, recollection and the relationship between memory and cinema are explained based on the literature. The films were analyzed by text analysis method to explain how memory illusions are constructed in the context of gender relations. As a result, the implication of memory illusions and memory construction in the stories of two different women was evaluated.

Keywords: Social Memory, Individual Memory, Recollection, Gender.

GİRİŞ

Son dönem akademik çalışmalarda "bellek" üzerine yapılan tartışmalar tesadüfi değildir. Sosyolojik, ekonomik, siyasi sorunların yanı sıra küresel anlamda yaşanan Covid-19 ve pandemi koşulları ile birlikte zor günler, beraberinde eskiye özlemi getirirken aynı zamanda gelecek için bir nebze olsa ışık tutacak bir iz arayışını getirmektedir. Assmann "Bellek geçmiş korkular gibi geçmiş umutların da yeniden hatırlanmasını sağlar. Hatırlamak baskıya karşı bir silahtır" der (2015: 88). Bir kapalı kutu gibi hafızamızda sakladığımız hatıralarımız, hayallerimiz, yaşadıklarımız ya da yaşa(ya)madıklarımız inzivaya çekilmiş bizden bir haber beklemektedir. Biz ya o kutunun üzerini örteriz ya da o kutuyu açar, kıyısında köşesinde kalmış hatıra kırıntılarını ortaya saçarız. Peki o anda hatırladıklarımız gerçek midir? Yoksa biz kendi iç dünyamızda kurguladığımız hayali bir gerçeklikle, olmasını istediğimiz, yapmak isteyip yapamadıklarımızı mı gerçek(miş) gibi hatırlıyoruz? Belleğimiz bizi yanıltıyor mu? Bu bağlamda Halbwachs (2007: 66), hatıraların bugünün verileriyle geçmişi yeniden inşa etme süreci olduğundan söz etmektedir. Ona göre hatıraların bir kısmını tamamen hatırlayabilsek de birçoğunu doğrudan hatırlayamayız. Buradaki temel mesele, hangisinin gerçek, hangisinin olmasını istediğimiz ve yeniden inşa ettiğimiz durum olduğunun ayırt edilmesinin güçlüğüdür.

Yaşadığımız dönemin hızı, tüketim çağının içinde zamanın gittikçe artan önemi ve her şeyin çabucak eskidiği bir anda bellekle birlikte önem kazanan bir kavram da "hatırlama"dır. Bireyleri ve toplumları ayakta tutan, onların geçmişle bugünleri arasında bağ kurmalarını sağlayan, gelişim ve dönüşümleri için ders çıkaracakları, feyz alacakları belleği ve hatıraları olması son derece önemlidir. Schracter (2017: 458), hatırlamayı bellekten alınan geçmiş bilgisi ile yeniden oluşturma süreci olarak tanımlamakla birlikte, bu yolla anılara ulaşılarak birbiriyle bağlantılı hikayeler oluşturulduğunu belirtir. Bu hikayeler bellekten hatırlama yolu ile edinilen geçmiş bilgisi üzerine "yeniden inşa" edilir. Bellekteki boşluklar ise unutmayı oluşturarak geçmişle ilgili bilgilere erişimi zorlaştırır. Unutulan yerler, o anda sahip olunan koşullar içinde anlamlandırılarak tamamlanır. Bu sayede bellek aracılığı ile kendi içinde bir akışı olan, tutarlı ve anlamlı bütünler ortaya konulur. Bununla bağlantılı olarak Assmann (2015: 45) bellek bir tür kurtarma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terk edilmiştir" sözleriyle hatırlama ve unutmamanın önemine dikkat çekmektedir.

Hatırlama ve unutmama kavramları birlikte düşünülmesi gereken kavramlardır. Sinema filmleri üzerinden değerlendirildiğinde ideolojik bir boyut taşıdıkları da düşünülmelidir. Bu noktada şu sorular önem kazanmaktadır: Filmlerle izleyiciye hatırlatılmak istenen ne

dir? Ya da tam tersi, unutturulmak ya da yok sayılmak istenen, belleği yanıltan görüntüler izleyiciye nasıl sunulmaktadır? Wayne (2011: 37) bu bağlamda sinemanın inandırıcılığının kullanılarak etkili bir propaganda aracına dönüştürüldüğünü öne sürmektedir. Hareketli görüntü aracılığıyla verilen görseller o kadar gerçekçi algılanır ki; düşünme ve sorgulama arka plana itilerek izlenenin kabulü gerçekleşir (Kirel, 2012: 308). Adorno konuyla ilişkili olarak, "kültür endüstrisi sistemi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve magazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmıştır." (2007: 62) diyerek üretilen içerik ve propagandaların kültür endüstrisi içindeki konumlandırılışının altını çizmektedir. Genelde kitle iletişim araçları özelde sinema bağlamında düşünüldüğünde; kitleleri etkisi altına alarak düşünmeyecek ve sorgulamayacak toplumlar yaratılması bireysel ve toplumsal belleğin iktidarın istediği formda şekillendirilmesi açısından önemlidir.

Sinemada, yönetmenler filmlerinin dilini baktıkları ideolojik çerçeveden seçerek anlam yaratırlar (Öztürk, 2000: 25). İdeolojinin bir yansıması olarak gerçeklik yeniden ifadesini perdede bulur. Bu nokta Althusser'in (2004: 105) tanımıyla "ideolojiler, temelde insanlar üzerinde, onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır, kabul edilir" anlaşılır olmaktadır. İktidar topluma istediği algıyı yaratabilmek ve "toplumsal bütünleşmeyi" gerçekleştirmek için egemen ideolojik söylemleri sinema aracılığıyla yeniden üretme yoluna gitmektedir. Bu noktada yararlanılan unutmaya kültürüdür. Sancar'ın (2008: 35-37) da belirttiği gibi Antik Roma'dan beri kullanılan bu strateji ile geçmişin yüklerinden kurtulmak isteyen iktidarlar tarafından geçmiş yeniden kurgulanarak bellek üzerinde yanılsama sağlanır.

İçinde bulunduğu toplumun yaşadığı değişim ve gelişmelerden bağımsız düşünemeyecek bir kitle iletişim aracı olan sinema filmleri özellikle çekildikleri dönemlerin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullarından etkilenir. 1980'li yıllardan sonra Türkiye sinemasına bakıldığında 12 Eylül Askeri Darbesi'yle uygulanan denetim ve yasaklar sinemada da kendisini göstermiştir. Toplumsal içeriğe sahip gerçekçi filmler engellerle karşılaşırken Denetleme Kurulu'nun yasak ve kuralları yanı sıra yönetmenlerin de kendilerine koydukları sınırlamalar ortaya nasıl bir film konulması gerektiğini belirlemiştir. Toplumsal sorunları ele alan filmler yerini bireyi temel alan, etnik, cinsiyet kimliklerinin öne çıkmaya başladığı filmlere bırakmıştır. "Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekte beklediklerine; toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmış" (Esen, 2000: 41) ve bu dönemde kadın sorunlarına eğilen, kadının toplumdaki yeri ve konumu ile ilgilenen ve farklı kadınlık deneyimlerinin ele alındığı filmler öne çıkmıştır. Ayrıca bu dönemde çekilen filmlerde kadın seyirciye de kendi konumunu değerlendirmesi ve kendini geliştirmesi için mesajlar verilmiştir (Künüçen, 2001: 59-60). Kadın sorunsalının önem kazandığı görülmeyle birlikte toplumun değerlendirme biçiminden farklı olarak ekonomik faktörler dışında, artık kadının problemlerinin kendi içinde önemli olduğu vurgulanmıştır. Kadın karakterler nitelik olarak da değişime uğrayarak "masum kız soyunmaz" anlayışının yıkılmasıyla "iyi", "masum" olarak nitelendirilen kadının da cinselliği olabileceği gösterilmiştir (Kaplan, 2004: 45-64).

1980'li yıllarda Türk sinemasında kadın filmi dendiğinde Atif Yılmaz önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerinde, kadının toplumda kendi bireysel var oluşu için verdiği mücadele ve merkezinde kadınların yer aldığı "kadın hikayeleri" öne çıkmaktadır. *Adı Vasfiye*'de Vasfiye, *Aaahh Belinda*'da Serap'ın hikayesi gibi pek çok filmde kadın merkezi konumda bulunmaktadır. Atif Yılmaz'ın film çekmeye başladığı yıllar aynı zamanda kadın hareketinin yükselmeye başladığı döneme tekabül etmesi açısından önemlidir. Yılmaz kadın filmlerine yönelmesinin sebebini (Doğan, 2002: 51), kadınların erkeklere göre daha dramatik ve erkeklerin doğuştan sahip oldukları haklardan mahrum olmaları sebebiyle mücadele ve kimlik arayışı içinde olduklarını göstermektedir. Dolayısıyla bilinçli bir şekilde kadın sorunlarına eğilen Atif Yılmaz'ın filmindeki kadınlar, bedeninin ve hayatının kontrolünü kendi elinde tutan bağımsız kadınlardır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 59).

Bu çalışma kapsamında Atif Yılmaz'ın belleğin ön plana çıktığı "*Adı Vasfiye*" ve "*Aaahh Belinda*" filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Yılmaz'ın hikaye içinde hikaye anlatımıyla metaforik olarak bellek yanılsamalarına yer vermesi, seçilen filmlerdeki hatırlamanın belirsiz hali, kendi hikayesini yeniden anlatmak durumunda kalan karakterler, yeniden başka bir şey çıkması gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Feminist film göstergebilimcileri (Öztürk, 2000: 22), filmlerde cinsel farklılıkların anlamlandırma üzerindeki etkilerini inceler. Odaklandıkları temel mesele filmlerde anlamların oluşturulma sürecinin nasıl işlediğidir. Bu yol izleyiciyi merkeze alan bir yöntemle ilerler; yazar ya da yönetmen hazır bir veri ve anlam sunmamakla birlikte izleyiciyi kendi "okuma"larıyla filmi yorumlamaya ve anlamaya çağırır. Lippmann (akt. İmançer, 2004: 131), bu durumu gazetesini eline alıp okuyan insanlar nasıl ki kelimelerle anlam yaratma sürecine girip "okuma" gerçekleştiriyorlarsa benzer durumun sinemada resimler aracılığıyla gerçekleştirildiğine dikkat çekerek açıklar. Böylece sinema bulanık görünen düşüncelere hayat veren bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada film analizlerine temel oluşturması için öncelikle bellek, hatırlama ve belleğin sinema ile ilişkisine yer verilerek kuramsal çerçeve çizilerek seçilen filmler literatürle temellendirilecektir. Filmler birer metin gibi ele alınarak bellek ve anımsama ekseninde toplumsal cinsiyet söylemi üzerinden feminist bir bakış açısı ve eleştirel yaklaşımla sahne örnekleri üzerinden metin analizi yöntemi kullanılacaktır.

Belleğin Farklı Biçimleri

Bellek psikoloji, tarih, sosyoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinlerin çalışma alanlarında ve kapsamlı bir kavram olarak kimlik, mekan, zihin ya da temsille ilişki içinde ele alınmaktadır. Belleğe bu denli ilginin temeli, her insanın ve toplumun belleğinin bir kayıt cihazı gibi işleyerek hafızayı canlı tutması ve anıların saklanarak orada muhafaza edilebilmesidir. Bergson "gerçek bellek" tanımında "Bilinçle birlikte yayılarak tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine ekler, her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak bu olgunun tarihini belirler" diyerek kişisel ve geçmiş deneyimleri ön plana çıkarır (2007: 113). Bilgin'in tanımında ise bellek bir "yetenek"tir. Bu yetenek hem "insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama" yı sağlar hem de "bu yetenek sayesinde insan birikim sağlar ve gelişir" (2007: 211). Bu yolla öğrenilen yeni bilgilerin depolanması ve ihtiyaç dahilinde açığa çıkartılması ile kişi yaşamını kolaylaştırmakta, aynı zamanda bellek sayesinde mental olarak da ilerleme sağlamaktadır.

İnsan yaşamında bu kadar etkin rol oynayan belleğin işleyişinin nasıl olduğuna dair tartışmalar tarihin çok eski zamanlarından beri süregelen bir süreçtir. Antik Yunan’ın iki önemli filozofu olan Platon ve Aristoteles de bilgi felsefesini tartışırken bellek ve anımsama ile ilgili fikirler öne sürmüşlerdir. Bir şey hakkında bilgi sahibi olmak Platon’a göre; ruh ile gelen bilginin hatırlanması edimidir (Barash, 2007: 14). Aristoteles ise bellekten söz edebilmek için somut nesnelere ihtiyaç olmadan bilgi ve algının yeterli olduğunu savunmaktadır. “Bunu daha önce işittim, gördüm, düşündüm” diyen kişinin belleği etkinleşmiş demektir. Bellek varsayım ve algı olmanın ötesinde ikisinin de “modifikasyona” uğramış hali olarak ortaya çıkmaktadır (2001: 191).

Buradan yola çıkarak, insanın anımsama ile hatıralar ve geçmiş yaşantılar üzerinde değişiklikler ve kişiselleştirmelerle orijinalliğini bozduğu söylenebilir. Bu durum, belleğin durağan bir yapısı olmadığını; kişinin bireysel yaşamı ve deneyimlerinin hatırlamayı etkilediğini göstermektedir. Bu bağlamda Assmann (2015: 26), “bu imgelemin neleri içerdiği, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini bireyin kapasitesinden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşullarının belirlediğini” belirtir. Kişinin belleği içine doğduğu aileden başlayarak tüm sosyalizasyon süreciyle birlikte yaşadığı toplumun kültürel yapısı içinde şekillenir. Bu noktada tarihsel bağlam toplumsal cinsiyet noktasında önem taşımaktadır. Toplumsal cinsiyet bu süreçte öğrenilen roller olarak karşımıza çıktığı için kadınların hatırlama deneyimleri erkeklerden farklılık taşımaktadır. Harding(1989: 4) de toplumsal analiz noktasında kadınların tarihe dahil olabilmeleri için öncelikle “erkek merkezci bilgi yapılarının” dışında ele alınmaları gerektiğinin zorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Bunun sonucunda kadın; erkeğin ötekisi ve nesnesi olma konumundan sıyrılarak kendi belleği ve hatırlama deneyimleriyle varlığını sürdürecektir.

Assmann, toplumsal belleğe etki eden kültürel bellek ve iletişimsel belleğe değinir. Assmann (2008:110-113) kültürel belleğin şarkı, ritüel ve danslar gibi sembolik figürlerle toplumda bilginin taşıyıcısı rolünün atfedildiği öğretmen, yazar vb. kişiler tarafından aktarıldığını ve toplumsal kurumlar ile yayıldığını belirtmektedir. Bu noktada yazılı kültür önem taşımaktadır. Yazının olmadığı zaman bu aktarım unutmaya bağlı olarak kesintilere uğramakta ve pek çok şey de belleğin uzak bölgelerinde kalarak gün yüzüne çıkmamaktaydı. İletişimsel bellek ise, “...tarihi olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi öldüğü zaman bir başka belleğe yer açar.” (2008: 54). Dolayısıyla iletişimsel bellek aynı jenerasyondaki kişiler arasındaki aktarımla gerçekleşirken kişilerin hayatları son bulduğunda yazılı kültürün olanaklarıyla kültürel bellek devreye girerek aktarım gerçekleşir.

Toplumsal olguların insan hayatını bu denli etkilemesi insanın sosyal, kültürel ve tarihsel bir varlık olmasının sonucudur. Connerton (1999: 66) bu bağlamda kültürün bir parçası olan insanın her hatırlama ediminde, bireysel gibi gözüke de parçası olduğu toplumun, maddi- manevi tüm yaşamıyla birlikte gerçekleştirdiğini belirtir. Toplumsal belleğin hatırlama üzerindeki etkisi kadar politik bir süreç olarak unut(tur)ma üzerindeki etkisinden de söz etmek yerinde olacaktır. Hızla değişen, dönüşen hayat şartları, toplumları kendisiyle birlikte değiştirip, rüzgara kapılıp giden yapraklar gibi savururken bu imkan(sızlık)larda yaşayan birey her şeyi unutmaya ve belleğinin çarpıtılarak gerçeğin ne olduğunu göremeyecek düzeye getirilmeye açık hale gelmiştir.

Bellek ve Sinema İlişkisi

Lumiere Kardeşler'in 1897 yılında Paris'te yaptıkları ilk gösterimle sinemayla tanışan insanlar, bundan sonra hayatlarını ne denli etkileyecek bir mecranın sonsuz yolculuğuna çıktıklarının henüz farkına varmamışlardı. Sinema tüm dünyaya hızla yayılmaya başlarken *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler* filmi, sinemanın kayıt alma ve belge niteliği taşıma işlevini gözler önüne seren bir kanıt olarak karşımızda duruyordu. Sinema tarihi, gerçek yaşam kesitini gösteren, belgesel niteliğindeki ilk filmle başlamıştı. Büyülü perdede seyredilenler aslında hayatın bir parçasıydı ve seyirciler de bu gerçeğin içinde sanki fabrikanın kapısının önünde işçileri gerçekten izleyen birer tanıktı. O gün o salondan çıkan herkesin belleğinde bu ortak anı yer etmişti. Bilgin (2013: 28)' in "birbiriyle temas halindeki ya da aynı duyumsal alanda mevcut öğelerin (kişiler, yerler, kurumlar, şeyler, mikro-olaylar) bir öykü içinde toplanması" şeklinde yapmış olduğu toplumsal bellek tanımlaması doğrultusunda sinemanın bellek üzerindeki etkisi şaşırtıcıydı.

Türkiye sinema tarihine bakıldığında, Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı* (1914) belge niteliği taşıyan ilk filmidir. Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından 1915 yılından itibaren yine belge niteliği taşıyan pek çok film çekilir. Çekilen filmler resmi törenler ve haber filmleri olarak devam etmekte ve belgesel sinemanın gerçeği yansıtırma rolünü üstlenmektedir. Yaşanan teknolojik gelişmeler ile tüm dünyaya hızla yayılan sinema içinde bulunduğu toplumun değerlerini, öğretilerini, geleneklerini ve toplumsal yaşayışı resmetmektedir. Bu sebeple özellikle belgesel sinema dayanak noktasını tarihten ve yaşamın içinden alan, en etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Aynı zamanda toplumsal belleğin oluşumuna, sürdürülmesine ve aktarılmasına etki etmekte ve geçmişin bilgisi üzerine yapılan paylaşımlarla toplumsal belleğin güçlenmesine katkı sağlamaktadır.

Suner (2006: 16) toplumda geçmişe duyulan ilginin ve eskiye özlemin artarak nostaljik olanın popülerlik kazanmasıyla birlikte sinemanın bir nevi geçmişin izlerini bugüne taşıması misyonuyla yitirilenlere ve özlenenlere bu yolla ulaşıldığını belirtmektedir. İzleyici sinema sayesinde geçmişle hesaplaşmaya ve unuttuklarını da hatırlamaya başlamaktadır. Uçar İlbuğa (2016: 102) yaşanan olayları kayıt etme, hatırlama ve unutma kavramlarının sinema ve bellek ilişkisi ile bir araya geldiğini belirtmektedir. Çünkü sinema hareketsiz görüntüleri bir araya getirerek anlamlı bir film oluşturmakta ve "belleğin gizli kıvrımlarını görüntü, ses ve imajlar yoluyla harekete geçirmektedir." Sinemada teknolojinin getirdiği yenilikler ve makinelerle yapılan kayıt süreci, bellekte algı ile gerçekleşerek sonrasında algılananların da seçilmesi yoluyla ayıklanarak gerçekleşmektedir. Nasıl ki montajda kesilen, filminden çıkarılan görüntüler varsa bellekte de aynı şekilde unutulmuş ve hafızadan çıkarılan, anımsanmayan yaşantılar olabilmektedir. Dolayısıyla sinema ve belleğin işleyiş süreci benzerlik taşımaktadır.

İnsan belleğini zorlayan ve aktif tutmaya çabalayan belgesel sinemanın temel yardımcısı bellek, sinemasal anlatımın başat öğelerinden biridir. Çünkü hem izleyicisini geçmişe götüren hem de eleştirel bakışla sorgulamayı da mümkün kılan belgesel sinema ile insan belleği canlı ve aktif bir rol üstlenir. Ryan ve Kellner (1997: 35), temsillerin içinde yaşanan kültürden devralınarak içselleştirildiğini bu sebeple bir kültüre egemen olan temsillerin can alıcı politik öneme sahip olduklarını vurgularlar.

Dolayısıyla kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları etkilemenin ötesinde toplumsal gerçekliğin inşasında, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde de çok önemlidir. Bilgin (2018: 52) bu doğrultuda; sinemanın işlevi sebebiyle toplumsal bir olgu olduğunu belirtir. Belgesel sinema yanında kurmaca filmler ve özellikle popüler filmler ele alındığında, bireyler üzerindeki etkisi şaşırtıcı derecede fazladır. Bilgiç’in de ifade ettiği gibi; “filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (2002: 146). Kendi dilini oluşturan sinema bu yolla izleyicilere hem bambaşka dünyaların olabileceğini gösterip belki de hiç akla gelmeyecek düşünceleri sunarken aynı zamanda temsil ettiği figürler ve yarattığı karakterlerle seyircileri tanıştırmak onların iç dünyasına nüfuz ederek etkisini artırır. Bu açıdan bakıldığında yönetmen kamera açısı, vurgusu ve seçtiği hikayesiyle rasyonalitesini ve düşüncelerini sinema vasıtası ile seyircisine aktarır. Uçar İlbuğa (2016: 113), yönetmenlerin filmleri ile bir anlamda yüzleşme gerçekleştirdiklerini vurgulamaktadır. Bu yüzleşme bireysel olmanın ötesinde dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel şartlarını da kapsayarak aynı zamanda toplumsal yapıdadır. Bu yolla sinemacı geçmiş üzerinden şimdiki yeniden kurmaya çalışırken bellek-sinema ilişkisi yeniden gündeme gelmektedir.

Geçmişin yeniden inşası sinemada tarihsel söylemlerle daha açık ve görünür hale gelir. Baudrillard (2016: 71) tarihin sinema aracılığıyla tıpkı şırıngadan enjekte ediliyormuş gibi yavaşça toplumlara empoze edildiğini belirtir. Bu etki içinde yaşanan koşulların ve siyasi iktidarın ideolojik bağlamından bağımsız düşünülemez. Geniş kitlelere ulaşarak aynı zamanda bir kanaate yol açması ve yönlendirmeye açık etkisi ile kurgusal filmlerle bellek üzerindeki etkisi daha görünür hale gelir. Bir anlamda kültürel bellek harekete geçirilir ancak Adorno’nun (2007: 101) vurguladığı gibi kültür endüstrisi süzgecinden geçirilen tarihsel ve toplumsal yaşamların aktarımı bu sayede gerçekleştirilir. Tarihe dönüş bilinçlenme ile değil daha çok eskiye özlem içeren bir şekilde ilerler. Bu noktada geçmişin nasıl kurgulandığı en temel meselelerden biri olarak karşımıza çıkar. Bauman (2018: 17) nostaljik olarak hatırlanan geçmiş ile esas geçmişin aynı olmadığını vurgular. Geriye dönüp hasretle bakılan şey yaşanmış olanın kendisi olmaktan ziyade büyük bir özlenen olarak zamana ve koşullara göre şekillendirilerek geçmiş perdeye yansıtılır.

Bellek ve Hatırlama: Adı Vasfiye

Adı Vasfiye, bir yazarın romanına konu arama çabasını anlatır. Sokakta gördüğü pavyon şarkıcısı bir kadının afişinin ardındaki bilinmeyen hikayenin ve “gerçek kadın”ın peşine düşen yazar, bu kadının hayatındaki dört erkeğin hatıralarındaki anlatılarıyla bir hayatın içine dalar. Bu bağlamda Halbwachs, birisiyle ilgili hatıralar netleştirilmek istendiğinde, onu tanıdığımız şekilde yeniden oluşturacak tüm hatıraları da bir araya getirip kesinleştirebilmek için, onun yaşadığı dönemdeki “tarihsel çerçeve”yi gözden kaçırmamak gerektiğini vurgular. Zaman geçmiş, içinde bulunduğumuz koşul ve ortamlar değişerek bazı imgeler silinip bazıları öne çıkmıştır. Üyesi olunan grup içindeki hatıralar paylaşımın, ortak yaşanmışlıkların çokluğu ve kolektif hafızanın varlığı ile daha çabuk hatırlanır (2017: 68-69). Yazarın dinlediği tüm hikayelerin tek ortak noktası, kadının adının Vasfiye oluşudur. Vasfiye’nin hayatını dinlerken gerçek ile bellek yanılsamaları arasındaki yazarın filmin sonunda tek istediği kendi hikayesini ve gerçek Vasfiye’yi, Vasfiye’den dinlemektir. Film, kaldırımında yürüyen iki adamın konuşmalarıyla başlar. Dikkat çeken ise duvarda boydan boya asılı olan posterlerdeki sarı saçlı, bol makyajlı, dudakları yarı açık gülümsemesi ve cezbedici bakışlarıyla Sevim Suna (Müjde Ar)’dır.

Yazar kaleme alacak hiçbir konu bulamadığından söz ederken karşısındaki adam posterleri işaret eder:

“Al işte konu. Kim bilir asıl adı nedir garibin? Hatice, Ayşe, Zeynep, Nilüfer...” der. “Haydi sana renkli rüyalar” diyerek oradan uzaklaşır. Film aslında burada başlar. Çünkü seyredilenlerin gerçek mi gerçek dışı mı olduğu ve belleğin hatırlama ve unutma ekseninde devreye girdiği sahnelerle seyirci baş başa bırakılır. O esnada bir el yazarın omzuna dokunur ve gelen adam (Emin) bir merhaba bile demeden posterini göstererek konuşmaya başlar:

“Vasfiye. Asıl adı Vasfiye. Anlatmamı ister misin? Aslında uzun bir hikayedir ama...” der ve film boyunca karşılaşılacak Vasfiye’nin hikayelerinin ilki, bir erkek tarafından anlatılmaya başlanır. Çocukken Vasfiye’nin babasının çiftliklerinde kahyaları olduğunu, karşılaştıkları günü hiç unutmadıklarını söyler. Tahsin ile babasının diyalogunda belleğin sosyalizasyon süreciyle nasıl şekillendiği, kadına yönelik erkek bakışın oluşturulması ve toplumsal cinsiyet bağlamında öğretisi açısından önem taşımaktadır:

Baba: “Sen hiç bıldırcın eti yedin mi? Hiç kulağımıza gelmedi. Bunun ayıbı yok erkeğiz elhamdülillah. Utanmak kancık kısmının işi. Hiç bıldırcın tatmadın mı daha?”

Babanın bu sözleri ekseninde düşünülecek olursa; “Belirli bir zamanda, belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı” (Berktaş, 2015: 29) olan toplumsal cinsiyetin, çocukluktan itibaren zihinlere kodlanarak oluşturulduğu görülür. Kadın erkek arasındaki biz ve öteki, güçlü ve güçsüz ayrımı yanı sıra cinselliğin algılanışı ve “ayıp”ın erkeklere değil kadınlara mahsus bir özellik olduğu da satır aralarında belleğe kazınır.

Emin’i askere gitmeden önce Vasfiye’yi isterler. Vasfiye’nin babası, Emin askerden dönene kadar kızları evlenmemiş olursa evlenebileceklerini söyler. Gündelik hayatta erkekler arasında sıklıkla karşılaşılan “hegemonik erkekliğin” nasıl işlediği, Emin’i kuşatan erkekliklerin nasıl davranması gerektiği konusunda söyledikleriyle perdeye yansır:

Tahsin: “Kadir kahya kim oluyor da bizim namusumuza dil uzatıyor? Erkekse bu işi bitirsin.”

Baba: “Kaçırırsın olur biter.”

Erkeklik bir performans olarak sürekli aktif tutulması ve kaybedilmemesi gereken bir iktidar biçimi olarak karşımıza çıkar. Atay (2004: 14) erkekliğin bu bağlamda erkeğin toplumsal hayattaki davranış kalıplarını belirleyen bununla kalmayıp nasıl düşünmesi gerektiğine de karar veren yalnızca erkek olmasından kaynaklı, ondan beklenen rolleri ve görevleri içeren pratikler toplamı olduğunu vurgular. Vasfiye’nin “Erkekse kaçırırsın beni, seviyorsan sevdiğini göster.” cümlesi de toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkekliğin performatif bir süreç olarak yalnızca erkekler tarafından değil kadınlar tarafından da yönlendirildiğini gösterir.

Namus ve Beden Kiskacında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Hatırlatılması

Atif Yılmaz, filmde klişe kadın erkek rollerini ters yüz ederek Emin’in Vasfiye’yi yağmurlu bir gece kaçırdığında, ateşin başında üstündekileri kurutmayı teklif eden Vasfiye’ye Emin’in verdiği cevapla seyirciyi şaşırtır. Soyunurken Emin “arkanı dön” der. Toplumsal olarak yerleşik öğretilere göre sakınılması ve kapatılması gereken kadın bedeni yerine erkek kendi bedenini göstermekten çekinir. Emin askere gittikten sonra ise; Vasfiye sürekli olarak Tahsin tarafından tacize maruz kalır. Vasfiye hiç birine izin vermez, kendini korur. Vasfiye namussuzlukla suçlanarak evden kovulur. Tahsin askerdeki Emin’e mektupla “Yanaşıma Mehmet’le karısını bastıklarını, gelip namusunu temizlemesi gerektiğini” söyler. Namus film boyunca tekrar tekrar kadın bedeni üzerinden kurgulanır. Bu kurguda erkek, kendi egemenliği altındaki kadının bedenini korumakla yükümlü tutulur. Emin köyün meydanında Mehmet’i döverken gerçekleri herkesin önünde anlatmasını ister. Bu şekilde herkese duyurarak “namusunu temizleyecektir”.

Vasfiye’nin hikayesi başka bir adam (Rüstem) tarafından anlatılmaya devam eder. Anlattığına göre, bir gün Vasfiye sağlık ocağına muayene olmaya gider. Adam iğne vurulması gerektiğini söyleyince Vasfiye tencereyi ateşte bıraktığını, eve gelmesini söyler. Bu anlatıda kadın kendi halindeki adamı baştan çıkaran kötü kadın imgesiyle varlığını sürdürür. Rüstem’in şu sözleri kadının konumunu özetler niteliktedir: “Malın gözüydü anlayacağın.” Yazar bu dinlediklerine inanamaz çünkü Emin’den dinlediğinden çok farklı bir kadın karşısındadır. Masum Vasfiye, iyi kadın / kötü kadın karşıtlığında “femme fatale”ye dönüşmüştür. Yazar, az işim var diyerek çıkan adamı uzun süre bekler. Çaycıya sorduğunda ise bir kere daha şaşıır: “Buraya tansiyoncu falan gelmez, yanılmış olmayasın?”

Yazar oradan çıktığında, karşıdaki meyhanede bir adam (Hamza) onu çağırır. Vasfiye’nin hikayesi üçüncü adam tarafından tekrar dile dökülür. Hamza “O iğneci Rüstem hergelesi attı tuttu değil mi sana? Sen şimdi bir de beni dinle bakalım.” diyerek başlar anlatmaya. Kadın erkeklerin rekabet nesnesi olarak elde tutulmaya ve kazanılmaya çalışılan bir imgeye dönüşür. Hamza’nın hikayesinde, Vasfiye kocası Emin’i bir kadınla yakalamış ve bu olay üzerine Emin’den şiddet gördüğü için sağlık ocağına gitmiştir. Bu bağlamda Schudson (2007: 181), “bir görme biçimi aynı zamanda bir görmeme biçimidir; bir hatırlama biçimi de aynı zamanda bir unutma biçimidir.” diyerek belleğin çarpıtma dinamikleriyle etkileşimine ve hatırlama politikalarının çeşitliliğine yer verir. Belleğin seçici olma özelliği onu sürekli çarpıtmaya açık hale getiren bir unsurdur. Bu anlatıyla Rüstem’in belleğinin onu yanılttığı ve hatırladıklarının gerçek dışı olduğu kanısına varılabilir. Mahallede Rüstem’i görenler “evli ve namuslu kadına” bulaşmaması için uyarır. Çünkü toplumsal olarak evlilik ve aile kurumları saygın ve kutsaldır. Fakat Vasfiye’nin onu beklediğini yalanını söyler. Emin olanları öğrenince Rüstem’i ve Vasfiye’yi bıçaklar. Emin hapishaneye düşer. Rüstem’in ayağı topal kalır.

Kamusal Alanda Var Olmaya Çalışan Kadın ve Eril Tahakküm

Vasfiye ile Hamza bu olaydan sonra hastanede tanışır. Vasfiye hastaneden çıkınca Emin’den boşanmak ve iş bulup çalışmak ister. Baba evine dönmek istememe ve ekonomik kaygılar günümüzde de pek çok kadının evliliğini sonlandıramamasının temel nedenlerindedir. Hamza’nın sözleri eril bakış açısını yansıtır niteliktedir:

“Bir iş bulup çalışacağım diyordu. İş bulmak kolay mı? Hadi buldun diyelim; hem güzel, hem dul. İtin köpeğin elinde kalacak. Düşündüm, Hamza bu kızın elinden tutacak senden başka kimse yok dedim.”

Eril bakış açısı, kadına yüzyıllardır evinde oturması gerektiğini kamusal alanda aktif yer almaya çalıştığına ise “doğası” hatırlatılarak, bunun güç olduğunu vurgulamıştır. Sonrasında Hamza Vasfiye’yi, uzaktan akrabası olan kasabanın tek kadın berberi Selma’nın yanına verir. Hamza’nın karısının öldüğünü, “helal süt emmiş” ve çocuklarına bakım sağlayacak birini bulma isteğini Selma ile geçen diyaloglarından öğreniriz. Erkeğe göre evlenilecek kadın “namuslu” aynı zamanda da evdeki bakım işlerini de yürütecek özellikte olmalıdır. Vasfiye ile Hamza sonunda evlenirler. Hamza Vasfiye’yi kısıtlamalara başlar:

“Burası küçük yer Vasfiye, bilmez değilsin. Yalnız başına evden çıkmak yok. Konu komşu hanımlarla ilerde hamama gidersiniz; sağa sola bakmadan. Bağ evine, tarlaya falan birlikte gideriz. Başörtüsüz, kısa kollu” diye devam edecekken Vasfiye sözünü keser: “Evlendik mi mahpusa mı düştük Hamza ağabey?”

Kadın evliliği bir kurtuluş olarak görse de sonuç öyle olmaz. Toplumsal işbölümü içinde hanenin geçimi erkeğin rolü olarak görüldüğü için Vasfiye evlenince hem iş hayatından ayrılmış hem de özel alana hapsedilerek kadına uygun görülen rolleri ev içinde yerine getirmeye başlamıştır. Vasfiye’nin hikayesi aslında tam da kendi söylediği şarkının sözlerinde saklıdır: “Bana kaderimin bir oyunu mu bu? Aldı sevdiğimi verdi zulümü.” Vasfiye’nin gerçekten sevdiği tek adam Emin’dir. Emin askerden döner ve bir gece kapıyı çalar. Vasfiye’ye kocasının böbrek sancısı olduğu için hastaneye götürdüğünü, eve gelemeyeceğini söyler. O gece Vasfiye ile Emin yataktalarken Hamza eve gelir ve Emin’in çizmelerini görür. Yukarı çıkana kadar Vasfiye çizmeleri pencereden aşağı atar. Hamza yazara affetmeye hazır olduğunu ancak Vasfiye’nin Emin’le kaçtığını söyler. Bu esnada Hamza tuvalete gitmek isteyerek masadan kalkar ve geri gelmez.

Meyhaneden çıkan yazar, Sevim Suna’nın sahne aldığı pavyona gider. Genç bir adam gelir ve Vasfiye’nin hikayesi bu kez de Doktor Fuat’ın ağzından anlatılır. Bir düğünde tanıştıktan sonra Vasfiye hasta olduğu haberini yollar Fuat’a. Fuat ne sıkıntısı olduğunu sorduğunda Vasfiye nefes alırken problem yaşadığını, kalbinde çarpıntı olduğunu yalanını uydurur. Yazara anlatımında kadın, cinsel arzu nesnesine dönüşmüştür. Anlatısında Vasfiye, duyguları, hayalleri ve beklentileri olan kadın değil bedeni ve güzelliğiyle tanımlanan bir nesne pozisyonundadır. “Çok kadın tanıdım hayatımda. Onun kadar içinden gelerek yaşaması hoş karşılanmayan, tuhaf nitelendirilen bir davranış olarak değerlendirilir.

Üç yıl sonra Emin hapisten çıkar. Vasfiye Fuat’a, misafirleri geleceği için görüşemeyeceklerini yazdığı bir mektup gönderir. Şüphelenen Fuat, evden çıkan Emin’i görür. Fuat, onu bir daha bulamadığını anlatır. O sırada Sevim Suna sahneye çıkar. Yazar : “Vasfiye ne olur dinle beni” der. O ana kadar Vasfiye hakkında dört farklı adamdan dört farklı hikaye dinlemiş olan yazar gerçek ve sanrı arasında gidip gelmektedir. Daha sonra Sevim Suna’yı kulisinde gizlice soyunurken izler ve karnındaki dikiş izini görünce saklandığı yerden çıkar:

“Vasfiye ne olur anlat bana. Doğrusunu söyle. Herkes bir sürü şey anlattı. Bu senin hayatın. Ne olur bir şeyler söyle bir de sen anlat.” diyerek filmin toplumsal cinsiyet bağlamında eleştirisi noktasında en dikkat çeken bölümünün altını çizmiş olur. Çünkü Vasfiye’nin hayatı kendi ağzından hiç anlatılmaz. Film boyunca Vasfiye başka adamların anlattığı kadarıyla bilinir. O esnada Emin kulise girer ve Vasfiye’yi para karşılığında başka adamlara pazarladığı anlaşılır. Filmin başından itibaren Vasfiye üzerinden yapılan namus vurgusu filmin sonunda bambaşka bir noktaya ulaşır. Emin askerdeyken ailesi namuslarını temizlemesi için mektup yazmış, sonraki hikayelerde Emin yine namus için Rüstem’i ve Vasfiye’yi bıçaklayıp hapse girmiştir. Fakat filmin sonunda değişen yaşam koşulları hem Emin’i hem Vasfiye’yi farklı kılmıştır. Bunu duyan yazar onu satamayacağını artık kendisinin olduğunu söyler ve Emin onu bıçaklar. Odadan çıkarırken Vasfiye yazara kırmızı bir çiçek verir.

Bu sahneden filmin başladığı sahneye geçiş yapılır, Sevim Suna posteri önünde yazar görünür. Eli karnında bıçaklandığı yeri tutmaktadır. Filmin başında karşılaştıkları adam yanına gelerek neyin olduğunu sorar. Yazar elini karnından çekince hiçbir şey olmadığını görür. Bıraktığı yerde oturduğunu soran adama “Adı Vasfiye” der. Bulamadığını ama mutlaka bulacağını söyler ve yanından ayrılır. Bu esnada yürürken elini ceketinin iç cebine sokar, Vasfiye’nin ona verdiği kırmızı çiçeği çıkarır ve film sona erer. Suner’in filmin son sahnesine dair yaptığı değerlendirme önem taşımaktadır:

“Yalnızca bir önceki sahnede hakikati tescilleyen bir görsel işaret olarak sunulan bıçak yarasının değil, kahramanın yaşadığı her şeyin inandırıcılığı yok olur. İzlediklerimizin gerçek değil hayal mahsulü olduğunu, muhtemelen gördüğümüz her şeyin aslında genç yazarın hayalinde geçtiğini düşünürüz. Ancak kahraman birkaç adım attıktan sonra ceketinin içinden kırmızı bir gül çıkarıp koklar. Gül de, tıpkı bıçak yarası gibi, önceki geceden kalan bir izdir. Yaşananların gerçekliği konusunda kanıt oluşturabileceklerini düşündüğümüz iki işaret, yara yokluğuyla, gül varlığıyla, iki farklı yöne işaret eder. Gerçekle hayal arasındaki ayrım çizgisini görebilmek olanaksızdır artık. Filmin son imgesi kahramanın gülü burnuna götürüp kokladığı andır. Bu noktada kare donar ve imge kırılan bir ayna gibi önce farklı yerlerinden çatlayıp, sonra paramparça olarak dökülür.” (2006: 303-305).

Suner’in de belirttiği gibi; yaşananların yazarın hayal ürünü olabileceği seyirciye düşündürülerek gerçek ile sanrı arasında gidip gelen hatırlama üzerine kurulan hikayelerin iç içe geçtiği bir filmidir. Filmin hikayesinin merkezinde yer alan kadın erkeklerin hatırlama deneyimleri üzerinden anlatılan yaşamıyla ve kendi iç çekişmeleriyle elde tutulmaya çalışılan arzu nesnesi konumunda sunulmaktadır. Özden (2004: 194) feminist film teorisyenlerine göre sinemada kadının varlığının erkeğin bilinçaltı ve arzularının yarattığı şekilde tipllemelerle yer aldığını belirtir. Bu doğrultuda Vasfiye’yi, dört adamın anlattığı kadarıyla onların belleklerinin ve hatırlamalarının yeniden inşalarıyla anlamaya ve tanımaya çalışırız. Hikayenin başında Emin’in masum, saf ve “namuslu” Vasfiye’si zamanla dönüşür; Fuat’ın hikayesinde “erkeği baştan çıkaran kötü kadın” olarak karşımıza çıkar. Feminist eleştirmenler kadının toplumda yer bulamadığını ve eril hegemonyanın yüklediği rolleri yerine getirmeleri yanı sıra sanatta da benzer durumu yaşadıklarını belirtirler. Kadından beklenen şey sadece dişliliğiyle var olması ve bu sahteliği, yapaylığı sürdürmesidir. Vasfiye de film boyunca girdiği rollerle ve dört adamın hayatındaki yeri ile onların anlattığı kadarıyla gerçek ve hayal arasında perdeye taşınır.

Bellek ve Hatırlama: Aaahh Belinda

Aaahh Belinda filmi, modernitenin “gerçeklik” savının karşısında ortaya çıkan gerçeküstücü sinema anlayışının bir örneği olarak ele alınabilir. Paz (1990: 15)’in da belirttiği gibi bu sinema akımı bireye ve bireylerin iç dünyalarına eğilerek bilinç, kimlik, akıl ve beden gibi konulara değinir. Bu makale kapsamında ele alınan *Aaahh Belinda* filminin başrol karakterinin adının Serap seçilmesi ve kelime anlamının düş, hayal olması bir anlamda belleğe, gerçek ile hayal arasında kalarak kendi kimliğini hatırlamaya ve elinde tutmaya çalışan kadın karakterin yaşamına vurgu yapması açısından özellikle seçilmiş bir isimdir.

Aaahh Belinda, tiyatro oyuncusu Serap’ın (Müjde Ar) maskesini takarak izlediği reklam filmleri ile başlar. Bu reklamların ortak özelliği, hedef kitlesinin kadın olmasıdır. Süt ve düşük kalorili içecek reklam filmlerinde kadın bedeni üzerinden standardize edilen sağlıklı, güzel ve zayıf “ideal kadın” ve öne çıkarılan “annelik” toplumsal cinsiyet bağlamında dikkat çeken unsurlardır. Serap ise geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını ve kadına atfedilen rolleri saçma bulur ve film boyunca eleştirir. Reklam filminin çekileceği film stüdyosuna sevgilisi Suat bırakır Serap’ı ve “ev kadını” rolü aralarında espri konusu olur:

Suat: İyi şanslar evinin büyülü kadını.

Serap: Git de evde yemek hazırla. Bu akşam lokantalarda sürtemem evinin büyülü erkeği.

Kadına atfedilen “evde yemek hazırlama görevi”ni ters yüz eden repliğiyle Serap film stüdyosuna girerek, rol gereği eşi ve çocuklarıyla anneniz Naciye denilerek tanıştırılır. O esnada bir kişi gelip “Serap Hanım hoş geldiniz. Unutmadan evlendireyim sizi.” diyerek parmağına alyans takar. Serap yönetmen eşliğinde makyözün yanına gider. Yönetmen: “şöyle hanım hanımcık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakar, bakımlı, hem güzel hem alçakgönüllü” sözleriyle makyajının nasıl olacağını açıklarken Serap dayanamaz: “Kadir’ciğim sen hiç karagöz oynatmış mıydın?” diye sorar. Kadir makyajın nasıl yapılacağını anlatırken aslında toplumsal olarak beklenen “ideal kadın” profilini anlatmaktadır. Serap bu tarifile kendisinin ve bütün kadınların “kukla” olarak görüldüğünün altını çizerek karagöz benzetmesini yapar.

Bir Bedende İki Hayat: Annelik ve Kadınlık

Çekimde verilen yemek molasında, Serap’a çocukların annelerinden biri ilk reklam filmi mi olduğunu sorduğunda, Serap kendilerinin oynasa daha inandırıcı olacağını söyler. Annenin cevabı ise: “Bizim artık kendimiz için ne isteğimiz olabilir? Varsa yoksa çocuklar” olur. Kadınlar kendi isteklerini ve yaşamlarını bir kenara bırakarak kendilerini sadece annelikle tamamlar ve tanımlarlar. Bu bağlamda Badinter (2017: 123) *Kadınlık mı Annelik mi?* kitabında “annelik benim için en zenginleştirici etkinlik midir? Mesleki kariyerle kendimi daha iyi bir şekilde gerçekleştiremez miyim? Ne birini ne diğerini feda etmek istemezsem önceliğim hangisi olacak?” gibi sorularla kadınların kendilerine dönerek içsel sorgulamalarını yapmalarını ister. Buradan hareketle anneliğin tamam olma hali ya da tersine eksiklik olarak tanımlanması fikrini eleştirir. Filmdeki kadınlar kendilerini anne olarak tanımlayan, bireysel istek ve arzularını yok sayarak kendilerini çocuklarına adanmış bireyler olarak yer alır.

Filmin kırılma noktası, duşta yapılan çekimde Serap'ın gözlerini açtığında stüdyoda değil bir evin banyosunda kendisini bulmasıdır. Büyük bir şaşkınlıkla oturma odasına gittiğinde elinde gazetesıyla koltuktaki Hulusi'yi ve televizyon izleyen çocukları görür. Gerçek ile hayal arasındaki Serap belleğini zorlar. Hulusi'nin sözleriyle bambaşka bir dünyanın içinde olduğunu anlar: “Delirdin mi sen Naciye? Ne diye soğuk suyla yıkadın akşam akşam, hasta olacaksın, şu yemeği hazırla öldüm açlıktan.” Çocuklar yanına gelerek “anne, anneciğim” diye bağırınca Serap “Dokunmayın bana, nerde herkes, set ekibi nerde?” diyerek onları arar. Yaşadıklarının kötü bir şaka olduğunu düşünür. Adamdan giysilerini getirmesini isterken konsolun üzerindeki gelin-damat fotoğrafına gözü takılır. Berger (1998: 75) “belleğin yitilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır” der. Ancak Serap için tam tersi yaşanır. Çünkü fotoğraftaki gelin kendisi, damat da Hulusi'dir. Bu fotoğraf onun Naciye olduğunun kanıtı gibi karşısında durmakta ve belleğinin yükünü arttırmaktadır.

Belleğin öznesi birey olarak görülse de belleğin var olabilmesi, kalıcılığının artırılması için etkileşim ve iletişim halinde olması ve kolektif bellek içinde anlamlandırılması önem taşımaktadır. “Bu alışveriş duraksarsa veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutmaya ortaya çıkar” (Assmann, 2015: 1) savından hareketle Serap kolektif hafızanın gücü ile bireysel belleğini harekete geçirmek ve gerçeği görmek ister. Önce Suat'ın evine sonra her provadan sonra tiyatro ekibiyle gittikleri bara gider fakat onu kimse tanımaz. Yaşadıklarını “bir tür düş, karabasan, korkunç bir şaka” olarak nitelendiren Serap'ın Hulusi'nin evine gitmekten başka çaresi kalmaz.

Modern Serap - Geleneksel Naciye İkileminde Bellek ve Kimlik Savaşı

Kişi, belleği sayesinde zamanda devamlılığını sağlar. Bu devamlılık, kişinin yaşadığı “şimdi”sinden çocukluğunun en uzak olaylarına doğru kesintisiz bir biçimde geri gitmesini sağlar. (Ricoeur, 2012: 115). Gündelik hayatta sıklıkla duyduğumuz “hayatın film şeridi gibi gözlerin önünden geçmesi” söylemi Ricoeur'un sözlerine karşılık olarak düşünülebilir. Tıpkı bir film şeridindeki gibi kopmalar ve boşluklar unutulmaya işaret ederken, birey bugünkü deneyimleri ve algılarıyla o boşlukları doldurarak hatıralarını yeniden bir araya getirerek bugün üzerinden geçmişi tekrar oluşturur. Serap film boyunca bu boşlukları doldurmak için savaşıyor. Ertesi sabah aynanın karşısında “Bir yanlışlık var bu işte. Serap'ım ben. Sık dişini. Gececek bu saçmalıklar, delirmedim ben.” diyerek kendisini telkin eder.

Komşusu ve iş arkadaşı Feride ile birlikte bankaya gider gelir. Arkadaşı apartmanın önünde: “Hiç içimden gelmiyor şu eve girmek şimdi. Ortalığı topla yemeği hazırla, çocuğu yatır, bulaşığı yıka sonra da Osman beyi rahatlat.” Feride, Marshall (1999: 100)'ün “erkeklerin ve kadınların nasıl davranmaları gerektiğini söyleyen ve onlardan gerçekleştirmeleri beklenen farklı görevler” olarak tanımladığı cinsiyet rollerinin ağırlığı altında hisseder kendisini. Serap Hulusi ile gittiği psikolog sahnesinde, birdenbire kendisini bu adamın karısı olarak bulduğunu, önceden tanıdığı insanların da artık onu tanımaz olduklarını anlatır. Sakinleştirici iğneden sonra Serap: “Kimliğimi unutturamazsınız bana. Deli değilim ben.” sözleriyle unutmaya ve hatırlama ikileminde isyanını dile getirir. Hastaneye yatırılan Serap ancak Naciye olmayı kabullenir gözükteğinde “normal” kabul edilerek hastaneden çıkarılır.

Bu sahneden itibaren Serap, evde yemekler yapar, çocuklarla ilgilenir fakat kendisine yaklaşan kocasını uzaklaştırmak için sürekli bahaneler bulur. Ancak hiçbir şeyden vazgeçmez. Kendisine Serap olduğunu ispatlamaya ve kimliğini bulmaya çalışır. Suat'tan ona tiyatroya dönmesi için yardım etmesini ister. Tiyatroda bir oyuncunun hastalanması üzerine onu denemeye alırlar. Oyunu ezbere bildiğini söylediğinde şaşırırlar, oynadığında çok beğenirler. Hem Serap olarak tiyatroya başlar hem de Naciye olarak gündüz bankada çalışır, akşam "evinin kadını" olarak sürdürür hayatını. Feride'lerle piknik sahnelerinde geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri sürdürülür. Erkekler mangalı yakar, maç izler; kadınlar sofraya hazırlar. Serap'ın yaşam tarzından o kadar uzaktır ki içinde bulunduğu durum "çocuğu çişe tutması" söylendiğinde "timarhaneye mi dönsem acaba" diye söylenir. Timarhanede yaşamayı ev kadını olmaya yeğler çünkü eleştirdiği ve dalga geçtiği her şeyin tam ortasındadır. Piknikte Serap Feride'yle sırrını paylaşır, Feride'nin bulunduğu yalanlarla iki gün provaya giderler. Sonrasında Serap bir mektup bırakarak evi terk eder. Feride'nin kocasıyla tartışırken söyledikleri toplumsal cinsiyet bağlamında kadının evlilikteki rolü açısından dikkat çekicidir: "Yapma yeter artık senden çektiğim. El alemin karılarına bak sen benimle uğraşacağına. Gençliğim çürüdü senin yanında. Karı deli numarası yapıyor gidiyor artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine de yaranamadık. Hayatımı yaşayacağım ben de, işte o kadar."

Serap artık daha fazla dayanamaz: "Yeter artık tamam dayanamayacağım. Bitti artık her şey bitti artık. Bundan sonra yalnız mutluluk var. Naciye var." der. Geçmişe ve Serap'a dair bütün umudunun bittiği ve Naciye olmayı kabullendiği; Hulusi'yi ilk defa yatak odasına çağırdığında anlaşılır. O esnada Hulusi saçlarının ne kadar güzel ve yumuşak olduğunu söyleyince Naciye: "Aaahh Belinda'ya borçluyum bu yumuşaklığı. Ailemizin büyüğü şampuanı Belinda." dediğinde "Stop" sesi duyulur. Yönetmen çok iyi olduğunu söylediğinde stüdyoda olduğunu fark eder. Çıkacakken Belinda maketi ona doğru gelir ve onu köşeye sıkıştırır. Bu sahne film boyunca Serap ve Naciye arasında sıkışan kadının belleğine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Kenardan eline geçirdiği baltayla makete vurduğunda arkasında Suat'ın olduğu ve ona şaka yaptığı anlaşılır.

Aaahh Belinda filminde, özgür ve tiyatrocusu Serap'tan çok uzak bir yaşantısı olan evlilik, iş hayatı ve çocuklarıyla kuşatılmış ve bu döngüde fazlasıyla sorumluluk altındaki Naciye'nin hayatına dair toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında eleştirilerle, düş ile gerçek arasında kalarak ve belleğinin sınırlarını zorlayarak her şeyi hatırlamaya çalışan Serap'ın kendi kimliğiyle yeniden var olma çabası seyirciye sunulur. Film Serap'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* un provasında söylediği: "Çarem resmen kesildi, artık ne sattığımı herkes bilmeli, vermeye mecburdum herkesin benden istediğini. Şu dünyada, yaşamaya mecbursun..." sözlerinin imlediği gibi artık Naciye olarak yaşamaya mecbur olduğunu hissettiği ve Naciye olmayı gerçekten kabullendiği noktada dairesel bir anlatımla başladığı yere dönerek biter. Scognamillo'nun da (2010: 441) belirttiği gibi, *Aaahh Belinda* düş ve sanrının iç içe geçerek gerçekliği beslediği, zamanın uzayıp kısalmışken duygu ve tutkuların öncelik kazandığı bir film olarak öne çıkar.

SONUÇ

Sinema hatırlama ve unutma ikiliğinde gelip giden belleği canlı tutan, kayıt altına aldığı görüntülerle geçmişin günümüze taşınmasını sağlayan en önemli araç ve sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Manipüle edilmeye çok açık olan sinemanın gücü ve kolektif bellek üzerindeki etkisi toplumların ve bireylerin üzerinde son derece önemlidir. Çarpıtılmış, yanlış ya da değiştirilmiş gerçeklikler sunmak, gerçeğin tarafsız ve yalın bir biçimde aktarılmasını sağlamak, sinemayı iktidarın ve ideolojinin aygıtı olmaktan çıkarmak ya da sinemayı hatırlamanın ötesinde unutmanın bir aracı olarak da kullanmak sinemacının seçimleri arasında sayılabilir. Kameranın kayıt altına aldığı her sahne seyirciyle buluştuğu anda artık onun belleğine aktarılmış olur. Dolayısıyla ses, görüntü ve müziği kullanan sinemanın çok yönlü gücü, bu sanat dalının bireyler ve toplumlar üzerindeki önemini bir kere daha göstermiş olur.

Bu çalışma kapsamında ele alınan “kadın filmlerinin unutulmaz yönetmeni Atif Yılmaz”ın iki filmi ortak olarak, hatırlama ve bellek yanılsamaları üzerine kurulmuştur. *Adı Vasfiye* ve *Aaahh Belinda* hikaye içinde anlatılan hikayeleri, hatırlama üzerine kurulan olay örgüsü ve toplumsal cinsiyet noktasında kadının ön plana çıkarıldığı anlatıları sebebiyle çalışmada yer verilmiştir. Her iki filmde de kadının geçmişi üzerine hatırlamalar gerçekleşmektedir. *Adı Vasfiye* filminde hatırlama edimi dört farklı erkeğin anlatımı üzerinden gerçekleşirken, *Aaahh Belinda* da kendi hikayesini hatırlayan ve çevresine hatırlatmaya çalışan bir kadının yaşamı anlatılmaktadır. Assmann’ın (2015: 36) “geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur.” sözü iki film için de geçerliliğini korumaktadır. Hatırlamanın belirsizlik hali içinde yeniden inşa edilen gerçekler, karakterlerin yaşam alanlarını çizerek filmlerin akışı bu eksende gerçekleşir.

Geçmişin bugünden bağımsız olmadığı ve içinde bulunulan zamanı nasıl etkilediğini Bergson (2007: 59) “geçmişimizin hiç durmadan geleceğimize doğru bir uç” olduğu ifadesiyle belirtir. Bu doğrultuda *Adı Vasfiye*’nin *Vasfiye*’si, *Aaahh Belinda*’nın *Serap*’ı şimdiki yaşar görünseler de benliklerini oluşturan ve onları şekillendiren geçmişlerinin iziyle varlıklarını sürdürürler. *Vasfiye*’nin öyküsünü hatırlayan erkekler de geçmişi hatırlarken, kendi bellek yolculuklarına bu izin peşinden çıkarlar. Her erkeğin kendi belleğindeki iz düşümler kimi zaman bellek yanılsamasına da yol açsa, herkesin *Vasfiye*’si ve hayatına dokunduğu şekliyle belleğin gücü hikaye oluşturmalarını etkileyen temel unsurdur. *Aaahh Belinda*’nın *Serap*’ı ise; kendi hatırlama deneyimi ile fiziksel ve bilişsel varlığını korumaya çalışan, belleğinin ona oynadığı oyun ve yanılsamadan kurtulmaya çalışan bir kadın olarak çizilir. Geçmiş, hatıraları ve yaşam pratiklerinin yoğunluğuyla bugüne gelmiştir ve farklı birinin bedeni ve hayatı içinde hapsolmayı kabullenmek istemeyişi belleğinin gücü sayesinde.

Sonuç olarak, toplumları etkileyen ve ondan etkilenen bir sanat dalı olarak, bireysel yaşamları kolektif hafızanın; kolektif hafızayı da sinemanın etkilediği ve etkilendiği düşünüldüğü için bu çalışmada; hatırlama ve bellek yanılsamalarının nasıl kurulduğu, seçilen filmlerde sahne örnekleri üzerinden toplumsal cinsiyet bağlamında metin analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007). Kültür endüstrisi, kültür yönetimi, (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2004). Sanat üzerine yazılar, (A. Tümertekin ve Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aristoteles. (2001). Fizik, (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Assmann, J. (2008). "Communicative and cultural memory, Erll, A. & Nünning (eds), A, Cultural Memory Studies", An International And Interdisciplinary Handbook, 109-118.
- Assmann, J. (2015). Kültürel bellek, eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve kültürel kimlik, (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik en çok erkeği ezer?", Toplum ve Bilim, (101): 11-30.
- Badinter, E. (2017). Kadınlık mı? Annelik mi? (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). Simülakrlar ve simülasyon, (O. Adanır, Çev.). Ankara/İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). Retrotopya, (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berger, J. (1998). O ana adanmış, (Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bergson, H. (2007). Madde ve bellek, (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berktaş, F. (2015). Tarihin cinsiyeti. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2013). Tarih ve kolektif bellek. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). Kimlik inşası. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Connerton, P. (1999). Toplumlar nasıl anımsar? (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan A., Özsoy, A. Topçu, Y. G. (2002). "Atif Yılmaz'ın filmlerinde kentli orta sınıf kadınların arkadaşlıkları". M. Küçükçukurt (Ed.), Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 41-60.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde sinema. İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Güven, F. (2020). "Dede Korkut hikâyelerinde otağın toplumsal inşası ve toplumsal cinsiyet", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13 (31), 977-993.
- Halbwachs, M. (2007). Kolektif bellek ve zaman Cogito, (Ş. Demirkol Çev.). 55-76.
- Halbwachs, M. (2017). Kolektif bellek, (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınevi.

- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). “Sinemada eril söylem ve Atif Yılmaz filmlerinde kadın sorunu”, Atatürk İletişim Dergisi, (9): 55-76.
- İmançer, D. (2004). “Türk sinemasında suskun kadın imgesi”. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (12):117-125.
- Kaplan, N. (2004). Aile sineması yılları 1960’lar. İstanbul: Es Yayınları.
- Kirel, S. (2012). Kültürel çalışmalar ve sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Künüçen, H. (2001). “Türk sinemasında kadının sunumu üzerine”, Kurgu Dergisi, (18): 51-64.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji sözlüğü, (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özden, Z. (2004). Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi. Ankara: İmge Yayınevi.
- Öztürk, R. (2000). Sinemada kadın olmak. İstanbul: Yeni Alan Yayınları.
- Paz, O. (1990). Düşler boyunca yaratmak. Denemeler, (A.Cemal, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012) Hafıza, tarih, unutuş, (M. Emin Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). Politik kamera, (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, M. (2008). Geçmişle hesaplaşma. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schacter, D. L. (2017). Belleğin izinde: Beyin, zihin ve geçmiş, (E. Özgül, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schudson, M. (2007) “Kolektif bellekte çarpıtma mekanizmaları”, (B. Kovulmaz, Çev.). Bellek: Öncesiz, Sonrasız, Cogito. Yapı Kredi Yayınları, 179-199.
- Scognamillo, G. (2010). Türk sinema tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Suner, A. (2006). Hayalet ev - Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Uçar İlbuğa, E. (2016). “Babamın sesi ve annemin şarkısı filmlerinde belleğin izinden geçmiş ve bugün”, Global Media Journal: Turkish Edition, 7(13).
- Uluyağcı, C. (2001). “Sinemada erkek imgesi: farklı sinemalarda aynı bakış”. Kurgu Dergisi. (18): 29-39.
- Wayne, M. (2011). Sinemayı anlamak - Marksist perspektifler. (E.Yılmaz, Çev.). Ankara: DeKi Yayınları.

FEMİNİST KARŞI SİNEMA BAĞLAMINDA AGNÈS VARDA FİLMLERİ: 'CLÉO BEŞTEN YEDİYE', 'MUTLULUK', BİRİ ŞARKI SÖYLÜYOR, DİĞERİ SÖYLEMİYOR'¹

Melisa BUDAK AKTAŞ²

Gül YAŞARTÜRK³

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 06.03.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 03.04.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1261091

Budak Aktaş, M. ve Yaşartürk, G. (2023). Feminist karşı sinema bağlamında Agnès Varda filmleri: 'Cléo Beşten Yediye', 'Mutluluk', 'Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 23-42.
<https://doi.org/10.55055/mekcad.1261091>

ÖZ

Geleneksel sinemada kadınlık, patriarkal ideolojiye hizmet edecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. Feminist karşı sinema ise, geleneksel anlatı sinemasının yararlandığı teknik ve biçimleri yıkarak kadının kadın olarak sunulduğu yeni bir sinema dilinin var olduğunu göstermektedir. Fransız Yeni Dalga akımının öncüsü kabul edilen Agnès Varda feminist hareketten etkilenerek yarattığı yenilikçi sinema dili ile kadının sinemadaki temsilini değiştirmeyi hedeflemiş ve özne konumu kazanan kadın karakterler sunmuştur. Çalışma kapsamında, Agnès Varda'nın ikinci dalga feminist hareketle eşzamanlı yönettiği *Cléo 5 to 7* (1962), *Happiness* (1965) ve *One Sings, the Other Doesn't* (1977) adlı filmlerinde feminist karşı sinema perspektifinden imge ve bakış kavramları bağlamında kadın karakterlerin nasıl konumlandığı analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın Karakter, Feminist Kuram, Feminist Karşı Sinema, Agnès Varda.

AGNÈS VARDA FILMS IN THE CONTEXT OF FEMINIST COUNTER- CINEMA: 'CLÈO 5 TO 7', 'HAPPINESS', 'ONE SINGS, THE OTHER DOESN'T'

ABSTRACT

In traditional cinema, femininity has been rearranged to serve patriarchal ideology. Feminist counter-cinema, on the other hand, reveals the existence of a new cinematic language in which women are presented as women by destroying the techniques and forms that traditional narrative cinema uses. Agnès Varda, who is accepted as the pioneer of the French New Wave movement, aimed to change the position of women in cinema

¹ Bu çalışma, Melisa Budak Aktaş'ın "Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnès Varda Sineması" adlı Yüksek Lisans Tez çalışmasından (Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, 2023, Danışman: Doç. Dr. Gül Yaşartürk) üretilmiştir.

² Bilim Uzmanı / Bağımsız Araştırmacı, melisabudakk@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6295-9004

³ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, gulyasarturk@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-3316-9828.

with the innovative cinema language she created by being influenced by the feminist movement, and presented female characters who became the subject. Within the scope of the study Agnès Varda's films *Cléo 5 to 7* (1962), *Happiness* (1965) and *One Sings, the Other Doesn't* (1977) which she directed simultaneously with the second wave feminist movement will be analyzed how the female character is positioned in the context of the concepts of image and gaze from a feminist counter-cinema perspective.

Keywords: Female Character, Feminist Theory, Feminist Counter-Cinema, Agnès Varda.

GİRİŞ: Feminist Karşı Sinema ve Kadının Konumlandırılması

Geleneksel anlatı sineması, inşa ettiği mitlerle erkek ve kadın kimliğini birbirine karşıtlık oluşturarak temsil etmekte ve toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine yol açmaktadır. Geleneksel sinemada kadın göstergesi kendisiyle ilgili bir şey ifade etmezken erkekler için temsil ettikleriyle var olmaktadır (Smelik, 2008: 4). Sinemanın izleyiciyi gerçekçi olduğuna inandırdığı kadın temsilleri ideolojik inşadan ibarettir. Smelik'e göre, geleneksel sinema kod ve kalıplarından yararlanarak karşı sinema pratiği geliştirmek gerekmektedir. Dişil öznelliği ele alan ve dişil seyirciye seslenen feminist yönetmenler mevcut erkek egemen dili yıkararak yeni imgeler, farklı açılar ve temsiller yaratacaktır (Smelik, 2008: xviii).

Karşı sinema 1970'li yılların başında ortaya çıkar ve terim ilk kez Peter Wollen tarafından kullanılır. Karşı sinema, ana akım sinemanın yapısını ve öğelerini reddeder. Hollywood hegemonyasını ve egemen sinemanın temsil sistemini sorgulayan bir anlayışa sahiptir (Hayward, 2012: 247). Feminist sinema kuramcıları ve kadın yönetmenler, karşı sinemanın kadın sorunlarını sadece öyküsel yani senaryo temelinde anlatmayıp biçimsel olarak getirdiği yenilikle sorgulamasına ilgi duyar. Karşı sinema, "egemen sinemanın kadının konumunu bakışın öznesi değil nesnesi, arzusunun aracı değil nesnesi olması doğalmış gibi sunmasını teşhir eder" (Hayward, 2012: 247). Buradan yola çıkan kadın yönetmenler kadın karakterlerin eril odaklı anlatılarda fetişleştirilmesine karşı çıkmaya ve egemen sinemanın sunduğu gerçeklik anlayışını da sorgulamaya başladılar. Claire Johnston "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" başlıklı makalesinde karşı sinema anlayışından yola çıkarak sinemanın cinsiyetçi ideolojiyle ilişkisini analiz etmiştir. Johnston'a göre "cinsiyetçi ideoloji ve erkek-egemen sinemada kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulur (...) film metninde eril burjuva sinemasının dokusunu bozarak yeni anlamlar yaratılmalıdır" (Johnston, 2008: 284, 289). Feminist karşı sinema, geleneksel sinemada kadını ötekileştiren ve kadını erkeğe göre yeniden düzenleyen unsurları ortaya koyarak görüntü, imge ve bakış aracılığıyla kadın temsilini dönüştürmeyi amaçlar.

Johnston'un belirttiği üzere "cinsiyetçi ideoloji erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı (ahistoric) ve süregelen, dolayısıyla değişmez bırakmıştır. Sinema geliştikçe, erkek stereotipi 'karakter' nosyonunun yaratılmasını bozan bir şey olarak açıklanırken, kadın stereotipinde durum farklı işlemiş ve egemen ideoloji kadını modadaki gibi ufak değişiklikler hariç ebedi ve değişmez olarak sunmuştur" (Johnston, 2008: 283). Feminist karşı sinema kadını reddetmeyen, bastırmayan, fetişleştirmeyen imgeleri sinema perdesine

taşımayı hedefleyerek, feminist tavır içerisinde film üretimini teşvik etmektedir. Geleneksel sinema kadınları, kariyer/aşk ya da kariyer/evlilik temaları arasında kurulan ikili karşıtlıklar arasında seçim yapmaya zorlamaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 221). Feminist karşı sinema, geleneksel anlatı sinemasında kadın olmaya dair üretilen stereotipleri yapısöküme uğratmayı amaçlamıştır.

Fransız Yeni Dalga akımına dair literatür akımın estetiğini sıklıkla Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle ve Chris Marker gibi yönetmenlerin filmografileri bağlamında açıklamaktadır (Midilli, 2016: 2018). Sönmez'e göre de "Yeni Dalga yönetmenleri 400 *Darbe*'den *Serseri Aşıklar*'a belli başlı tüm filmlerinde oğlanların serserilik hallerini hikâyeleştirirken, sinemada bir kadının trajik serseriliğini görebilmek için *Yersiz Yurtsuz*'u beklememiz" gerekecektir (Sönmez, 2019). Yeni Dalga kapsamında Jean Luc Godard'ın *Nefret* (Le Mépris, 1972) filminde olduğu üzere fetişleştirilmiş kadın temsilleri karşımıza çıkar. *Nefret*'in yoğun kırımızı ışık kullanılan açılış sahnesinde, Camille ve Paul yataktadır. Ancak çıplak olan Brigitte Bardot tarafından canlandırılan, yüz üstü yatmakta olan Camille'dir. Aralarındaki konuşma, "John Berger'in Görme Biçimleri'nde kadın ve erkeğin bakış karşısındaki konumu hakkındaki tespitlerini teyit için çekilmiş gibidir: Erkek kadına, kadın kendisine duyulan arzuyu gören/kayda geçiren bakışa odaklanmıştır" (Caner, 2017). Godard kamera ve ışık kullanımıyla çıplak kadın bedenini öne çıkarır. Yaşadığı dönem içindeki sınıfsal sorunları dikkate alarak topluma ilişkin filmler yapan Agnès Varda kadınların geçmişi olmayan nesnelere olarak gösterilmesine karşı çıkararak yarattığı sinema dili ile baskın eril bakışı ve kalıplaşmış mitleri kırmıştır (Öğüt, 2009: 203). Sinema dilini, özümsemiği feminist hareket üzerine kurmuştur. Filmlerinde geleneksel anlatı sinemasının pasif kadınlarına karşı özne bilince sahip, kendi tercihleri doğrultusunda hareket eden, bir sırt çantasıyla özgürce dolaşan kadın karakterlere yer vermiştir.

İmge

Geleneksel sinema anlatısında olaylar zamansal sırayla, neden sonuç ilişkisinde ve keskin bir iyi kötü karşıtlığında, ahlaki ders verecek şekilde bir kahramanın etrafında kurgulanır. Anlatı, sınıf farklılıkları ve sistemsel sorunların üstünü kader ve kaçınılmazlık fikriyle örter. Görüntü ve kadraj oluşturulurken yapılan tercihler de kadını nesneleştirir, kapitalist sistem doğrultusunda meta konumunu destekler biçimde sunar. Kadın karakter erkek kahramanın kararlarına tabidir, anlatıya yön veren bir eylemlilik sergilerse cezalandırılır.

Yönetmenin bakış açısı, kullanmayı tercih ettiği kamera açıları filmin anlam ve anlatımı üzerinde belirleyici olduğu için kamera, filmlerin gerçekliği üzerinde önemli etkiye sahiptir. Kameranın durduğu yer izleyicinin kiminle özdeşleşeceğini kısaca hangi karakterin bakış açısını taşıyacağını belirler. Dolayısıyla kadın karakterlerin çerçevelenme biçimi kadınların anlatı içindeki rolünün nasıl ifade edildiği açısından önemlidir. Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi, "Kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder; kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvurulan yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler görünür." (Ryan ve Kellner, 2010: 221). Feminist film teorisi anlatı araçlarını görünür kılarak bu araçlarla üretilen anlamları

sorgulamaktadır. Smelik'in söylediği gibi, "Kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler. Örneğin bir Greta Garbo'nun, bir Marlene Dietrich'in ya da bir Marilyn Monroe'nun parıltısına karşı kadın yönetmenler, 'normal', yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler" (Smelik, 2008: 3). Liddy'e göreyse film endüstrisinde önemli yaratıcı rollerde daha fazla kadının yer alması, daha fazla kadın karakter, daha az cinselleştirilmiş temsil ve kadınların hayatlarına dair öykülerin ön plana çıkarılması anlamına gelmektedir (Liddy, 2020: 11). Dolayısıyla eril söyleme ait eşitsiz temsilleri yıkabilen, cinsiyetçi ideolojiyi göz önüne sermeyi hedefleyen ve kadın deneyimlerini temel alarak sinema dilini inşa edebilen yönetmenlerin olması önemlidir.

İmge; resim, fotoğraf ve sinemanın kısaca görsel sanatların en temel malzemesidir. Berger'in söylediği gibi ilk başta orada bulunmayan şeyleri canlandırmak amacıyla ortaya çıkmış ancak zaman içinde canlandırdığı şeylerden çok daha kalıcı hale gelmiştir (Berger, 2010: 10). Sinema perdesinde ve televizyon ekranında sunulan imgeler, izleyicilerde sorgulamaya neden olabildiği gibi hâlihazırda sahip oldukları düşünceleri pekiştirme işlevi de görebilirler. İmgeler bireylerin kimlik oluşumunda oldukça önemli bir yere sahipken dış dünyayı algılama ve gerçekliği biçimlendirme üzerinde oldukça etkilidir (Yaşartürk, 2021: 4). Dolayısıyla sinemaya ait kadın ve erkek imgeleri de izleyici tarafından sorgulanmaksızın gerçek kabul edilmektedir. Ancak hiçbir imge gerçekliğin kendisi değildir, yalnızca gerçekliğe ait çok küçük bir parçaya karşılık gelmektedir (Adanır, 2015: 3). Film kuramcısı Teresa De Lauretis sinemada karşımıza çıkan kadın imgelerini ele almıştır. Ona göre, kadınlar ve büyük harfle yazdığı Kadın arasında fark vardır (akt. Chaudhuri, 2006: 63, 64). Kadın mitsel fantezi bir kurguya tekabül ederken, Kadınlar farklı sınıfsal aidiyetleri ve kişisel özellikleri olan tarihsel bireylerdir. Kadın dominant söylemler tarafından üretilir, kurmaca bir inşadır, batı kültürel söylemlerinden damıtılarak tüm kadınlara mal edilmiş bir özdür (akt. Chaudhuri, 2006: 63, 64). Sinema tarihinin başlangıcından bu yana üretilen anlamlar patriarkal söylemi destekleyecek biçimde oluşturulmuştur. Bu nedenle görüntü de kadını "ideolojik klişeler" içine hapsetmektedir (Öğüt, 2012: 53).

Geleneksel ana akım sinemada kadın karakterler anlatının seyrini değiştirecek biçimde aktif bir eylemlilik halinde değildir. "Eylemde bulunan ya da konuşan kadın imgeleri yerine bakılacak kadın imgeleri yaratan anlatı kodları" patriarkal sistemi meşrulaştırarak yeniden inşa eder (Yaşartürk, 2005: 22). Kadınlar eril kaygıları yatıştırarak biçimde eş, anne gibi imgelere hapsedilir. Gledhill'in belirttiği üzere, "kadın olarak kadın" sinemada temsil edilmemekte, aydınlatma gibi mizansen öğeleri kadın imgesini ve bu imgeyle iletilen anlamı inşa etmektedir (akt. Özkent, 2021: 230). Kadınların özne konumunda yer alabilmesinde bedenlerinin fetişistik biçimde parçalara ayrılmadan sunulması önem taşır. Kadınlar özne olduklarında artık kendi failliği ve arzusu uğruna mücadele eden güçlü karakterlere dönüşebilirler; bu yüzden kameranın kadınlara daha mesafeli durması, uzun süre bedenine ait bir parçaya takılı kalmaması gerekmektedir (Smelik, 2008: 97).

Kadın sineması kadınların bakışın öznesi değil nesnesi olmasına ve fetişleştirilmiş kadın imgelerine karşı çıkar.

Bakış

Görme ve bakış birbirinden farklı iki kavramdır. Görme, gözün doğal işlevinin sonucuyken, bakış görme eyleminin bilinçli olarak yönetilmesi durumudur. Arzulayan özne arzulanan nesneyi pasifleştirerek hükmü altına alır ve sinemadaki erkek temsilleriyle erilliğin bakışın sahibi olması meşrulaştırılır, dişlilik ise bakışın nesnesidir ve bakana bağımlıdır (Arslan, 2009: 23). Geleneksel sinemada bakmak, bakılanı arzulamak anlamına gelmektedir. Akerman'a göre sinemada bakış erkeğe aittir ve asla nötr değildir (akt. Büker, 2010: 207). Nesne olarak kadın, erkek bakışı altında yer alır. Kadını uzaktan, gizlice izleyen bir erkek hep mevcuttur. Bu görsel düzenlemede kadın kendisine bakan kişinin farkında değildir ve bakışa karşılık vermez. Bakışın farkında olmadığı için karşılık vermeyen kişi, röntgenci bakışa maruz kalmaktadır (Yaşartürk, 2022: 56). Günümüze dek hakimiyetini koruyan söz konusu strateji çerçevesinde kadın; anlatıda arzu nesnesidir, bakışın ve arzunun sahibi değildir. Sessiz sinema dönemindeki iyi kadın karakterlerin çoğunlukla kör olmaları arzu duymadıklarının edilgen olduklarının imasıdır (Yaşartürk, 2022: 59-60). Röntgenci bakış, eril kaygılar bağlamında kadını güvenli hale getirir, kadın bedeni çekimlerle parçalara ayrılarak fetişleştirilir böylece erkekle olan farklılığı gizlenir. 'Parçalanmış beden fantezisi', izleyicinin bakışıyla ikonlaşır ve kadını kendisi olmaktan çıkarıp nesneleştirerek sömürülmesine yol açar (Öğüt, 2009: 210-211). Kadın bedenine aşırı anlam yüklenerek bedenin parçalara ayrılması dikkati bu parçalara çeker ve parçaların fetişleştirilmesiyle kadın bedeni tehdit olmaktan çıkar (Hayward, 2012: 237). Fetişleştirme erkek bilinçdışının içi edilme kaygısıyla baş etmek amacıyla başvurduğu araçlardan biridir. Mulvey'in belirttiği gibi ya suçlu nesnenin, yani kadının, değersiz kılınması ve cezalandırılmasına başvurulur ya da kadın fetişleştirilerek kadın yerine fetiş nesne konulup kaygı yatıştırılır (Mulvey, 2012: 290). İlk yol kadın karakterin cezalandırılması ya da üstünde kontrol sağlanarak boyun eğdirilmesi üzerine kurulmuştur. İkinci seçenek ise gözetleme aracılığıyla kadın karakterin yani nesnenin fiziksel bedensel özelliklerinin, bedenine ait parçaların öne çıkarılmasına dayanır. Eril bakış hangi sanat eseri olduğu fark etmeksizin tüm temsil ve anlatı yapılarına sirayet ettiği için erkek egemenliğine karşı görme biçimlerinin dönüştürülmesi gerekmektedir (Arslan, 2022). Kaplan'a göre, kadın karakterlerin fetişleştirilmesi ve erotik olarak sunulması onları sessizleştirmekte ve marjinal kılmaktadır (akt. Ekici, 2022: 140). Bu nedenle feminist karşı sinema bağlamında, Varda'nın anlatıya yön veren, erotik nesne olarak sunulmayan ve anlatıya dış sesiyle eşlik eden kadın karakterleri oldukça önem taşımaktadır.

Yeni Dalga Sinemasında Feminist Bir Yönetmen: Agnès Varda

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Hollywood setleri geride bırakılarak 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında sadece Fransa'da değil, tüm dünyada yeni bir sinemanın temellerini atmıştır (Monaco, 2006: 17-18). Fransız Yeni Dalgası 1950'li yıllarda Fransa'da doğar. Akımın yönetmenleri, 1930-1940'lı yıllarda Hollywood sinemasına özenen Fransız filmlerini eleştiren ve "Chaiers du Cinema" dergisi etrafında toplanmış auteur kuramı savunan eleştirmenlerden oluşmaktaydı. Auteur kuram, yönetmenin yarattığı sanat dilini diğer filmlerinde de benzer biçimde kullanmasına ve geliştirmesine dayanıyordu (akt. Monaco, 2006: 14). Böylece yönetmenlerin kendi kişisel sinema dilinin oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Brecht'in gerçekliğinden etkilenen Yeni Dalga yönetmenleri, gerçekçiliğin sinemanın temeli olduğu görüşüyle sinemalarını biçimlendirmişlerdir (Monaco, 2006: 125).

Yeni Dalga yönetmenleri, geleneksel anlatı sinemasının yıldız oyuncu sistemine karşı o dönemde tanınmayan, çoğunlukla kendi arkadaşlarından oluşan insanları oyuncu olarak kullanarak masrafları azaltmışlardır. İş günlerini kısaltmış, yapay stüdyolar yerine Fransa'nın sokaklarını kullanmışlardır. Düşük maliyetle ve yenilikçi film yapabilmek amacıyla hareketli mikrofon kullanımı gibi yeni teknik biçimler ortaya çıkarmışlardır (Derman, 1989: 51). 20. yüzyıl başında ortaya çıkan elde kamera kullanımı ise yerleşik hale gelmiştir. Filmlerinde tutarlı bir olay örgüsü bulunmaz çünkü hayatın da belirli bir akış içinde ilerlemediğini ve beklenmedik olayın bir anda gerçekleşebileceğini düşünmektedirler.

Agnès Varda, Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmenidir ve aslen fotoğrafçıdır. 1955 yılında akımın ilk uzun metraj filmini olan *Paralel Yaşamlar*'ı (La Pointe Courte) yönetmiştir. Varda film türlerini altüst ederek, kişisel ve toplumsal iki hikayeyi birbiriyle çarpıştırır, onları iç içe sunar; "Alain Resnais bu biçimin kendi sinema üretimi için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir" (Hayward, 2012: 159). Varda'nın Yeni Dalga akımıyla ilişkisi tam bir aidiyet bağı üstüne kurulmamıştır. Varda, akımın en parlak zamanları olan 1958-1962 arasında film üretmemiş, *Cahiers du Cinéma* dergisindeki teorik tartışmalara katılmamış, kadın yönetmen olarak filmlerini finanse etmekte güçlük çekmiştir (DeRoo, 2008: 206). Belgeselden, video sanatından ve modern sanattan etkilenerek bir dil geliştiren Varda, hem Yeni Dalga'ya hem de dünya sinemasına birçok yenilik kazandırmıştır. *Degoratipler* (Daguerreotypes 1975), *Rue Daguerre* (2005) ve ona ün kazandıran *Toplayıcılar* (Les glaneurs et la glaneuse 2000), *Toplayıcılar İki Yıl Sonra* (Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après 2002) gibi belgesellerinde yaşadığı mahalle ve semtle geliştirdiği organik ilişkilerini filme almıştır. Bunu yaparken kendisini de mutlaka anlatının içine yerleştirerek karakterleriyle aynı tarihselliği paylaşmıştır. Sinemasının en önemli biçimsel özellikleri arasında, gerçek mekanlarda yapılan çekimler, yıldız sistemine dahil olmaması, yabancılaştırma öğelerinin kasıtlı olarak kullanılması ve filmlerin zamansal olarak belirli bir akışı takip etmemesi, geleneksel anlatı sinemasına ait biçim ve kodların yıkılması yer alır.

Varda, 1960 ve 1970'li yıllarda etkili olan ikinci dalga feminizmden etkilenmiştir. İkinci dalga feminist kuramcılar, bir cinsiyet rejimi olarak ataerkilliğin kendisini aile içinde yeniden ürettiğini düşünerek "kadının ikincilleştirilmesinin esas alanı olarak aileyi gördü; böylece ilk dalganın siyaset, istihdam ve eğitim alanlarındaki eşitlik taleplerinin 'özel alan'da ayrımcılık kalkmadığı sürece gerçekleşemeyeceği düşüncesiyle, bu alanı politik mücadelenin odağına koymuştur" (Bora, 2010: 40). Ancak aileyi toplumsal olarak ele almadılar. Özellikle Bell Hooks gibi siyah feministler ve üçüncü dünya ülkelerinden feministler tarafından sert biçimde eleştirildiği üzere kadınların farklılıklarını görmezden geldiler. Varda, ikinci dalga feminist hareketin etkisinde kalarak sinemasal teknik ve biçimleri kullanarak patriarkal söylemin yıkıldığı, kadınların özne konumu elde etmeyi başardığı, cinsiyet eşitliğinin sağlandığı yeni bir dili sinemaya kazandırmaya çalışmıştır. Mulvey'in feminist sinemaya ışık tutan önemli çalışması "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975) yazılmadan önce, *5'ten 7'ye Cléo* (Cléo de 5 à 7 1962) filmi ile feminist sinema pratiklerine ışık tutmuştur (Ince, 2013: 603). Fotoğraf sanatından geldiği için çektiği filmlerde imgelerden yoğun biçimde yararlanmış. Çıplak bedenleri fotoğraflamayı seven Varda, çıplak beden imgelerini sinemasında da kullanmıştır (Çiftçi, 2020: 11). Kamerası kadın bedenine nesne olarak yaklaşmamış, kadın bedenini parçalara ayırmayarak fetişleştirmede için bedene erotik bir anlam yüklememiştir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kürtaj, doğum kontrolü, kimlik arayışı gibi konuları birbirinden farklı kadın karakterler üzerinden ele almıştır. Böylece kadınları tarih içine yerleştirmiş,

değişebilir olduklarını göstermiş, onları stereotip değil karakter olarak inşa etmiştir. Varda sinemasında mekân kullanımı ve karakterler arasında özel bir ilişki söz konusudur. Farklı mekân ve anlatıları bir araya getirerek, eril ve hegemonik baskı altında kalan kadınlar, göçmenler ve birbirinden farklı kimlikleri temsil etmiştir (Sarman, 2022: 146). Kadın karakterlerine özel alanın dışında uzun süreli yürüyüşler yaptırarak bu yürüyüşleri kimlik oluşumu açısından önemli kılmıştır. Varda filmlerinde kadınlar kabuğundan çıkarak sokaklara ve kalabalıklar arasına karışmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma kapsamında araştırma sorularına yanıt verecek niteliklere sahip üç kurmaca film örneklem olarak belirlenmiştir. Agnès Varda'nın ikinci dalga feminist hareketle eşzamanlı olarak yönettiği *Cléo Beşten Yediye* (Cléo de 5 a 7 1962), *Mutluluk* (Le Bonheur 1965), *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor* (L'une chante l'autre pas 1977) adlı filmleri feminist karşı sinemanın bakış, imge, görüntü kavramları ve ikinci dalga feminist hareketin temaları bağlamında ele alınacaktır.

1. İkinci dalga feminist hareketin hangi temaları filmlerde karşımıza çıkmaktadır
2. Kullanılan imgeler, inşa edilen kadın kimliklerini nasıl etkilemektedir ve bu filmlerde bakış kime aittir?
3. Kadın karakterler, karşı sinema dili ile geleneksel sinemanın ataerki inşa kalıplarına alternatif olarak nasıl konumlandırılmaktadır?

Cléo Beşten Yediye (Cléo de 5 à 7 1962): Cléo'nin Yeniden Doğuşu

Cléo Beşten Yediye, Paris'te genç bir şarkıcı olan Cléo'nin kanser olup olmadığını öğrenmek için test sonuçlarını beklediği 21 Haziran 1961 günü beşten yediye kadar olan sürecini konu edinir. Arkadaşlarının Cleopatra'nın kısaltması olarak Cléo takma adıyla çağırdıkları karakter, müzik kariyerinin başında genç ve güzeldir. Öykü Cléo'yu bir falcı, bir kafe, bir şapka dükkanı, kendi dairesinde ardından yalnız yaptığı bir yürüyüş ve arkadaşı Dorothee ile görüşmesi boyunca takip eder. *Cléo Beşten Yediye* Varda'ya göre "bir kadının, bir Paris belgeseline resmedilmiş portresi"dir (akt. İldır, 2018: 42). Film tarot kartları sahnesiyle açılır ve izleyiciye anlatıya dair genel bir çatı sunar. Falcı, "varlığında derin bir dönüşüm geçireceğini" söyler, hayatında anne figürü olarak yer alan yardımcısından, onu mutlu etmeyen sevgilisinden söz eder. Anlatı ilerlerken o ana kadar fetişleştirilmiş imajı ile etrafında olup bitene bakmayı hiç öğrenmemiş Cléo'nin kendisini dönüştürme sürecine tanık oluruz (Mouton, 2001: 3).

Cléo Beşten Yediye filminde ikinci dalga feminist hareketin temel eseri kabul edilen Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında yayınlanan *Kadın İkinci Cins* adlı kitabının "Toplum İçi Yaşayış" başlıklı bölümündeki kadının dış görünüşüne, güzellik algısına dair fikirlerinin yansımaları görülmektedir (Beauvoir, 2010: 167-200). 1960'lı ve 1970'li yıllarda kadınlar bedenleri üzerinde tahakküm kurduğunu düşündükleri kozmetik ürünlere, güzellik yarışmalarına ve sutyene karşı çıkmaktadırlar. Kadın, Beauvoir'ın düşüncesinde içkinlik kavramıyla tarif edilir, "güzel ve idealin taşıyıcısıdır" (Koşar, 2020: 92). Kadının güzellikle ilişkilendirilmesi kaynağını Rönesans'ta bulur. Rönesans'ın ideal güzellik anlayışı günümüzdeki idealleşme çabalarının ve güzelliğe olan saplantının başlangıcıdır; "sahip olunan 'gerçeklik' ile 'dayatılan güzellik' örtüşmediği için hileler devreye girmektedir (...) Güzellik, kadın için bir kendini ifade biçimi, temsiliyet ve teslimiyet sistemidir; aynı anda toplumsal saygınlığını da güzelliğini kullanarak elde eden kadın için giydiği, taktığı, sürdürdüğü her şey bir dışavurum aracıdır" (Koşar, 2020: 92, 93).

Cléo Beşten Yediye'de Cléo tam da Beauvoir'ın düşüncesinde olduğu üzere eril bakışın egemenliğindeki toplumun dayattığı ideal benlik tasarımıyla, kendi kadınlığı arasında kalmıştır. Anlatı, "çirkin olmak, ölüm budur. Güzel olduğum sürece hayattayım" cümlesiyle kendisini ifade eden Cléo'nun kim olduğunu keşfetmesi üstüne kuruludur. Görünüşüne bakıldığında taktığı sarı peruğu, özenle yapılmış makyajı, topuklu ayakkabıları ile toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadınlara biçilen kimliğe büründüğü görülmektedir (Mouton, 2001: 3). John Riviere kadınların maske takarak gerçek kimliklerini baskıladığını ileri sürmektedir (akt. Büker, 2010: 209). Bu bağlamda Cléo da maske takarak kadınsı kimliğini ön plana çıkarmakta ve erkek arzuları için kimliğini, arzularını, isteklerini yok saymaktadır. Örneğin sevgilisi kendisini görmeye geldiğinde ona hastalığından, test sonucunun onu ne kadar kaygılandığından söz etmez. Mutlu olduğuna dair rol yapar. Oysa belirsizlik onu huzursuz etmektedir. Taksidilerle vitrinlerde gördüğü maskeler ve sanat öğrencilerinin taktığı maskeler onu korkutur. Çünkü kendisi de kadınlık maskesi takarak kendisi olmayan bir nesneye bürünmektedir.



Görsel 1

Görsel 1: Cléo saçından çıktığıktan sonra aynada kendisini izliyor.



Görsel 2

Görsel 2: Cléo şapka dükkanında aynada kendisini izliyor.

Ayna filmde anlam yaratmak için kullanılan en önemli imgedir. Cléo sürekli olarak aynalara bakarak güzelliğini kontrol eder. Nochimson'un belirttiği üzere şarkıcı olduğu için "yaşamı kendisine bakılmasına bağlı bir kadındır" (Nochimson, 2012: 9). Girdiği her mekanda gördüğü aynaya bakarak kendisini izler. Varda kurduğu kadrajlar aracılığıyla, karakterinin bir kişilik olmaktan çok imajdan ibaret olduğunu, Cléo'nun bir dizi suretin içinde kilitli kaldığını ve cazibesine dair yanılışmasının asıl kurbanının kendisi olduğunu söylemektedir (Nochimson, 2012: 7). Cléo erkek bakışının denetimine tabi olmayı kabul etmiş nesne konumunda bir karakter olduğu için sürekli kendisinin nasıl görüldüğüne bakmaktadır. Berger'in söylediği gibi, erkeklerin kendisini seyrettiğini bilir ve onlar için arzu nesnesi olmayı ister. Bir kadının bakılan nesne konumundan bakan özne konumuna geçmesi Varda'nın feminist karşı sinema ile hedeflediği bir amaçtır (Amiel, 2014: 73). Cléo'nin kimliğindeki dönüşüm, özne konumuna geçmesi evinde grubuyla yaptığı provada "Aşk Çılgılığı" adlı şarkıyı söylerken ağırladığı sahne ile başlar:

"Sensiz boş bir evim ben. İssiz bir ada gibi etrafı denizle çevrili. Kumların kayıp gidiyor sensiz. Boşa giden güzellik, kışın ortasında çıplak boşa giden bir bedenim ben sensiz. Umutsuzluğun kemirdiği cam tabuttaki ölü, kırıksıklıklarım, sensiz. Çok geç gelersen toprağa gömüleceğim, yalnız çirkin mosmor sensiz."

Şarkı sözleri patriyarkal kültürün kadına bakışını açık biçimde yansıtır. Yardımcısı Angela, söz yazarı ve piyanisti tarafından "kaprisli, aptal, beceriksiz, bebek" olarak görülen ve adeta kendi imgesinin esiri olan Cléo "Beni sömürüyorsunuz" diyerek şarkıyı söylemeyi

reddeder. Fetiş imgesine katkıda bulunan kıyafetini ve peruğunu üstünden atar. Özgen Tuncer'in ifadesiyle "oyuncak bebek imajını oluşturan tüm aksesuarları çıkararak Paris sokaklarına koşar" (2012: 109). Sokaklarda insanları inceler, kalabalığın arasına karışır, kafeye gider ve kendi müziğini açarak insanların yüzlerindeki tepkiyi inceler. Cléo artık bakışın denetimi altındaki nesne olmayı reddederek bakan özne konumuna yerleşir. Sokağa adım attığı esnada gördüğü ilk aynaya bakan Cléo "Kuklamın değişmeyen yüzü. Kendi korkularımı göremiyorum. Herkesin bana baktığını düşünüyorum. Sadece kendimi düşünüyorum. Bu beni tüketiyor." diyerek kendisiyle konuşur, taktığı maskeye veda ederek son kez bir aynaya baktığını görürüz. Öyle ki Cléo, gittiği kafenin her yerinde aynalar olmasına karşın ilk kez aynalara duyarsız kalarak karakterinde dönüşümün başladığının işaretlerini verir (Mouton, 2001: 10).



Görsel 3



Görsel 4



Görsel 5

Cléo, Paris sokaklarındaki amaçsız yürüyüşleri nedeniyle flanözdür. Önceden belirlenmiş, amaçlanan bir bölge olmaksızın yürümek, Antoine ile tanışmasında göreceğimiz üzere aksi takdirde mümkün olmayan karşılaşmalara ve deneyime, etkileşime kapı açar (Özgen Tuncer, 2012: 104, 105). Kamera, Cléo sokaklarda dolaşırken genel planda kalır ve etrafta olan biteni izleyiciye sunar. Karakteri mekândan soyutlamaz, karakterin çevrede gördüklerini ve verdiği tepkilerin nedenlerini izleyiciye aktarır. Varda, kullandığı birinci tekil bakış açısı ile Cléo'nin bakış açısından etrafındaki birçok insanı da görmemizi sağlayarak onu seyirlik nesne olmaktan çıkararak otonom bir özneye dönüştürmektedir (Saka, 2020: 79). Cléo şehre, insanlara, olaylara bakar ve bu gezinti onun kimliğinin değişmesine katkı sağlar. Çünkü kentin işlevlerinden birisi de kişiliğin yaratılması ve yeniden yaratılmasına katkıda bulunmaktır (akt. Mouton, 2001: 10). Parkta tanıştığı Antoine Cezayir Savaşı'na katılmak üzere olan bir askerdir. Film 1954-1962 arasında süren Cezayir Bağımsızlık Savaşı'na dair politik bir metne sahiptir. Cléo'nun bindiği takside ölü sayılarının verildiği radyo haberini dinleriz ve insanların kendi aralarında konuşmalarını duyarız. Takside Cléo'nun bakış açısından pasif biçimde dışarıyı izleriz. Cléo'nun hastalığı ile yüzleşme süreci filmin Fransa'nın haksız savaşıyla yüzleşmesiyle paralel ilerler.



Görsel 6. Antoine ve Cleo'nin filmin son sahnesinde bakışları.

Eskiden olsa farkına bile varmayacağı Antoine'la sohbet ederek ona gerçek ismini söyleyecek kadar değişmiştir artık. Her ikisi de yaşayıp yaşamayacağı belirsiz olan

karakterlerdir. Kendi özünü kabul ederek ona isminin Florence olduğunu söyler. Florence isminin "yeniden doğuş" anlamı taşıması nedeniyle Cléo'nin de yeniden doğuşu simgelenmektedir (Saka, 2020: 83). Söz konusu dönüşümle beraber filmin son sahnesinde Cléo'nin de bakışları dönüşmüştür. "Cléo artık etrafa sadece bakışları aramak için bakmıyordu. Çevresine gerçekten görmek için kocaman açtığı gözleriyle bakar. Hastalığını öğrenmesi ve kabullenmesiyle birlikte bilinmezliğin korkusu da uçar gider ve yerini büyük bir rahatlığa, mutluluğa, umuda bırakır. Artık kaşları çatık, yüzü kaygılı değil, tam tersi ileriye doğru diktiği gözleri yeni doğan yaz gibi umut doludur" (Mutaf: 2020) Antoine ile birbirlerinin bakışlarına karşılık vererek bakarlar. Bakış kadın karakteri pasif nesne pozisyonuna yerleştirmekten çıkararak karşılıklı bir hal alır. Cléo de bakışın farkındadır ve bakışa karşılık vermektedir.

Mutluluk (Le Bonheur 1965): Birbirinin Yerini Alan Kadınlar

Mutluluk mutlu bir evlilikleri, iki çocukları olan Thérèse ve François çiftinin hayatını anlatmaktadır. Evlilikleri esnasında François postanede çalışan Emilie isimli bir kadına aşık olur. Ancak hem Thérèse hem de Emilie'yi sevmekte ve ikisinden de vazgeçmemektedir. Pikniğe gittikleri bir gün eşi Thérèse'e sevgilisi Emilie'den bahseder, eşinin hayatında başka bir kadın olduğunu öğrenen Thérèse bu şekilde yaşayabileceğini söylemesine rağmen piknik yaptıkları yerin kıyısındaki gölde intihar eder. François ise üç ay sonra Emilie ile evlenerek yeniden inşa edilen aile hayatını hiçbir şey olmamış gibi sürdürür. *Mutluluk* başkarakterin intihar etmesi ve patriarkal ailenin eleştirilmemesi nedeniyle sorunlu olarak görülmüştür (DeRoo, 2008: 190). Oysa DeRoo'nun belirttiği üzere, *Mutluluk*'un ironisi görselden ziyade anlatsaldır, filmin ev kadınlarının günlük iş yükünü idealize eden Fransız kadın magazin dergilerinin imgeleminden oluşan görsel retoriği, duygusal olay örgüsünün içini boşaltır (DeRoo, 2008: 189-190).

Film boyunca mutlu ve sıradan olarak nitelenebilecek bir ailenin yaşantısından kesitler sunulur. François, filmin adını hatırlatır biçimde eşiyile mutlu olan ve onu sevdiğini söyleyen bir eş, çocuklarını seven bir babadır. Thérèse ise yerleşik cinsiyet rollerini devam ettiren bir kadındır. Ücretsiz ev emeği ve çocuk bakımından sorumludur. Aynı zamanda evinde terzilik yapmaktadır. Kamusal alandaki varlığı pazara gitmek ve piknik yapmakla sınırlıdır. Geleneksel aile mutluluğu François'ın Thérèse'e hayatındaki diğer kadın olan Emilie'i itiraf ettiği güne kadar sürer. İki kadının en çarpıcı özelliği görsel olarak birbirlerine oldukça benzer biçimde sunulmalarıdır. Varda *Mutluluk*'ta ikinci dalga feminizmin temel eserlerinden olan Betty Friedan'ın Kadınlığın Gizemi'ndeki (1963) düşünceleri yansıtır. Friedan, mutlu ev kadınının emek göstergelerini mutluluk göstergesi altında silen bir fantezi figürü olduğunu belirtir; "kadınların mutlu olduğu ve yaptıkları işin arkasında da bu mutluluğun olduğu iddiası cinsiyetçi emek biçimlerini toplu bir dilek ya da arzusun ürünüymüşçesine haklı çıkarma işlevi görür. Eşit olmayan bir emek dağılımını meşru kılmanın en iyi yolu o emeğin insanları mutlu ettiğini söylemek değil midir?" (Ahmed, 2016: 77). Friedan kadınlara önerilen mutluluğunun formülünün cinsiyetçi işbölümünün ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmayarak kabul edilmesi ve pekiştirilmesinden geçtiğini göstermiştir. Varda *Mutluluk*'ta toplumsal cinsiyet kadar sınıfsallığın da kadınların seçeneklerinin sınırlanmasında etkili olduğunu ortaya koyar (DeRoo, 2008: 191).



Görsel 7. François ve Emilie



Görsel 8. Therese ve François

Patriyarkal toplum tarafından kadınlar tek tiplendirilmektedir. Birinin yerine diğeri geçmiş olsa dahi aynı görev ve sorumluluklar devam etmektedir. Popüler kültür kadınların birbirine benzemesine ön ayak olarak hepsine güzel görünmeleri için aynı ürünleri, aynı saç modelini dayatmaktadır. Tam da bu nedenle Varda, *Maria Claire*, *Elle* gibi dergilerin görsel estetiğini yüceltmek için değil ancak eleştirmek için kullanır (DeRoo, 2008: 196). Söz konusu dergilerdeki reklamlar⁴ kadınların kimliklerine yer vermeyerek yalnızca hizmet etmekte olan ellerini göstermektedir. Eller, dergilerin hedef kitlesi olan kadınlara hitap etmesini amaçlarken aynı zamanda domestik alanın kadınları mutlu ettiğini de ima etmektedir (DeRoo, 2008: 196).

Thérèse'in hamur açtığını, dikiş diktiğini, ütü yaptığını, çiçek suladığını ve çocuklara baktığını yalnızca ellerini kullanarak gösterir. Ellerin gösterilmesi sayesinde Thérèse, toplumun beklentilerini yerine getiren her kadının yerine geçer. Öyle ki, Thérèse'in intiharının ardından bu işleri gerçekleştiren el hiçbir şekilde değişmez. Onun yerini alan Emilie'nin de aynı işleri sırasıyla ve aynı özenle yerine getirdiğini görürüz. *Mutluluk* ev işinin dergilerde görünür olmayan döngüsellikini açığa vurur yanı sıra sadece elin gösterilmesi bu rutin işlerin zihinsel faaliyetten kopuk oluşunu da imler. Varda'nın kadın emeğini tasviri Bennholdt-Thomsen'in kapitalizmde kadınların birbiriyle yer değiştirebilir, soyut iş gücü olduklarına dair analiziyle de uyumludur (Bennholdt-Thomsen, 2008: 189). Varda, François'in ellerini yalnızca bir kere gösterir. Kapıyı kilitleyen eller François'e aittir; erkek ailenin güvenliğini sağlamakla yükümlüdür.



Görsel 9: Çocuklara yoğurt yediren Therese'in eli.



Görsel 10: Çiçekleri sularken görülen eller.

⁴ *Maria Claire* ve *Elle* dergilerinde 1960'lı yıllarda yayınlanan reklam örnekleri için bkz. DeRoo,2008:197-199.

Film ilk başta François'in hikayesini anlatıyor gibi görünmesine rağmen birbirinden farklı ama aslında aynı olan iki kadının hikayesini anlatmaktadır (Midilli, 2014: 99). Emilie kamusal alanda var olan bir postane çalışanıyken, Thérèse özel alanın içinde varlığını sürdürür. François ise ataerkinin bir uzantısı olarak temsil edilmektedir. Özel alanı kendi bakımını yapmak, yemek yemek, çocuklarıyla vakit geçirmek ve sevişmek için kullanırken kamusal alanı çalışmak, sevgilisiyle dolaşmak için kullanmaktadır. Varda, kullandığı dil ile erkeğin bu bencilliğine ve duygusuz oluşuna dikkat çekerek yanında hangi kadın olduğunu umursamadan yalnızca kendi mutluluğu için var olduğunu ifade etmektedir (Özsoy, 2018: 378).

Sadece kendi mutluluğunu ve daha fazlasını istediği için iki kadını aynı anda seven François'in mutlu olması mümkün olmayacaktır. İki kadının da bu durumu kabul etmiş olmasına karşın, Agnès Varda Thérèse'ı anlatıdan çıkarır. Thérèse'in intiharı feminist kuramcılar tarafından, kadınların eril iktidar karşısında boyun eğerek güçsüz temsil edilmesi olarak yorumlanarak eleştirilir. Ancak Thérèse'in intihar etmiş olması ve ardından Emilie'nin onun yerine geçmesi kadınların fabrikada üretilen metalar gibi bir erkek için birbirlerinin yerine kolayca geçebildiklerini gösterir. Bu yüzden filmin başındaki ve sonundaki sahnedeki kadınlar aynı kişi olmamasına rağmen filmin başında yer alan mutlu aile tablosu aynı mizansen kurularak filmin son sahnesinde tekrar yer almaktadır.



Görsel 11: Mutluluk filmi açılış sahnesi.



Görsel 12: Mutluluk filmi kapanış sahnesi.

Thérèse, François'in hayatında başka bir kadın olduğunu öğrendiğinde "Benim sevdiğim tek kişi sensin, ben senin karımım." der. İlişkide kadınların kendilerini erkeğe adanmış olmalarına rağmen erkeklerin daha fazla mutluluğu dışarıda arayıp bulmalarına ironiyle cevap verilir. Ataerki erkeklerin daha fazla mutlu olabilmesi için kadınlara kendilerini ailelerine adanmalarını, tüm tutku ve arzularından vazgeçmelerini öğretir. Bu noktada metinlerarası bir gönderme yapan Varda, Thérèse'in eşine duyduğu aşk ve fedakârlıkla Ophelia'nın Hamlet'e duyduğu aşk yüzünden delirip suda boğulup ölmesi arasında ilişki kurar (Delibalta, 2020). Tıpkı Ophelia gibi Thérèse de ataerkiye kurban olmuş, kendisini sadece sevdiği adama adayarak karşılığında hak ettiği değeri görememiş ve bunun ağırlığını kaldıramamıştır. Tıpkı Ophelia'nın çiçekleri gibi filmin birçok sahnesinde kalbi erkekler için kırılan kadınların evleri de çiçeklerle süslüdür. Thérèse topladığı çiçekleri komşusuna verdiği zaman komşusu Madeleine çiçekleri kabul etmez.



GörSEL 13. Sir John Everett Millais/Ophelia tablosu.



GörSEL 14. Thérèse'nin sudan çıkarıldığı sahne.

Geleneksel anlatı sinemasında yalnızca kadın bedeninin parçalara ayrılarak fetişleştirilmesine karşı Agnès Varda hem kadın bedenini hem de erkek bedenini parçalara ayırarak ikisine de aynı bakış açısıyla yaklaşır. Kamera oldukça ironik biçimde cinselliği doğrudan vermek yerine kadın ve erkeğin birbirine temas eden uzuvlarını parçalara ayırarak sunar. Hem erkek hem de kadın erotikleştirilmeyerek cinsellik neredeyse fotoğraflık imge düzeyine indirgenir. Kullanılan kesmeler izleyiciye cinsel bir haz vermek yerine yabancılaştırıcı etki yapmakta ve art arda gelen görsel imgeler ile cinsel birleşme çağrıştırmaktadır. Kameranın hem erkeğin hem de kadının bedenine oldukça saygılı yaklaşmakta olduğu söylenebilir.

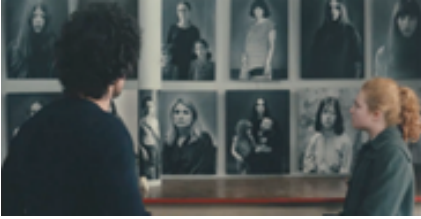
Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor (L'une chante l'autre pas 1977): Ataerkil Sistemde Kadın Dayanışması

Varda filmin açılışında, Simone De Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur." cümlesine yer vererek, anlatısının ikinci dalga feminist hareketle doğrudan ilişkisini kurar. Pauline geleneklere oldukça bağlı ailesiyle beraber yaşayan ve okul korosunda şarkılar söyleyen, şarkıcı olmayı isteyen on yedi yaşında genç bir kadındır. Suzanne ise evli bir adamdan olan iki çocuğuyla beraber yaşayan yirmi iki yaşında genç bir kadındır. Yaşadığı hayat karşısında zorlanan Suzanne, üçüncü çocuğuna hamiledir. Bu nedenle bunalımı daha da artmıştır. Pauline arkadaşının İsviçre'de kürtaj olması için gerekli parayı kendi ailesine yalan söyleyerek tedarik eder. Pauline yalan söylediğinin ortaya çıkması ve ailesiyle tartışması sonrası sürekli karşı çıktığı geleneksel ailesini terk ederek şarkı söyleyerek hayatına devam eder. Pauline kentli orta sınıf bir aileye sahiptir, Suzanne erken yaşta anne olmuş taşralı işçi sınıfına mensup bir kadındır. Film iki kadının on beş yıla yayılan dostluğunu anlatır.

Varda, *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor*'da ilk olarak kürtaj ikinci olarak Pauline ve Suzanne arkadaşlığı aracılığıyla ikinci dalga feminizminin önemli temalarından biri olan kız kardeşlik fikri üzerinde durur. Fransa kürtajı 1920 yılında yasaklamış, 1942 yılında da "devlete karşı işlenen suç kapsamına alarak vatana ihanete dönüştürmüştür".⁵ 1971 yılında yayınlanan ve Agnès Varda'nın da imzasının olduğu manifestoda her yıl bir milyon kadının yasadışı ve bu nedenle tehlikeli biçimde kürtaj olduğu açıklanmış, 1975 yılında

⁵ URL1- 2017 "Dünyada Kürtajın Tarihi", Ekmek ve Gül, <https://ekmekvegul.net/sinirlarin-otesi/dunyada-kurtajin-tarihi>.

yasak kalkarak kürtaj yasal hale gelmiştir. 1977 yılında çekilen *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor*'un kadınların mücadelesini yansıttığını söylemek mümkündür. Filmde Pauline'i 1972 yılında kürtaj yaşağına karşı bir eylemde grubuyla şarkı söylerken görürüz. Kız kardeşlik kavramıysa Berktaş'a göre bütün kadınların ortak bir ezilmişliğe maruz kaldıklarını ve dolayısıyla çıkarlarının da ortak olduğunu ima eder kadınların baskı karşısındaki kardeşliği anlayışından hareket eder (Berktaş, 2013: 6). İkinci dalga feministlerin eleştirdiği çekirdek aile yapısı kadınların birbirinden koparılmasında rol oynar ve ortak bir bilinç kazanmalarına engel olur. Kız kardeşlik kavramı beraberinde kişisel olan politiktir fikrini de getirir. Kadınların yaşadıkları ortak deneyimleri, "kendi kişisel deneyimleri ile başka kadınların kişisel deneyimleri arasındaki benzerlikleri keşfetmek ve yaşamlarının bu yönlerini kamusal (siyasal) bakımdan önemli bir duruma yükseltmek, kadınlar açısından siyasal bir eylemdir" (Berktaş, 2013: 6). Kamusal alan özel alan karşıtlığının yıkılmasına katkıda bulunan kız kardeşlik fikrinin, sınıfsal ve etnik aidiyetleri ve bu aidiyetler nedeniyle ortaya çıkan farklı kadınlıkları görmezden gelerek homojen bir çerçeve oluşturduğu için üçüncü dalga kadın hareketiyle birlikte eleştirileceğini de eklemek gerekir.



Görsel 15



Görsel 16



Görsel 17

Görsel 15. Jérôme'un kasvetli ve üzgün kadınları.

Görsel 16. Temsildeki karşıtlık: Varda'nın neşeli kadınları.

Görsel 17. Temsildeki karşıtlık: Varda'nın neşeli kadınları.

Film Pauline'in yaşadığı mahallede yürürken Jérôme'un fotoğraf stüdyosunu keşfetmesiyle başlar. Vitrindeki birbirinden yaş ve sınıf anlamda farklı olan genç, yaşlı, bazıları hamile veya çocuklu, çoğu yalnız kadınların donuk ve mutsuz göründükleri kasvetli fotoğraflar jenerikle iç içe geçer. Buradaki kadın imgelerine Pauline'in bakışıyla özdeşleşerek bakarız. Pauline'in fotoğrafların kasvetli olduğu yorumuna karşın Jérôme kadınları "doğal bir varlık halinde, poz vermeden veya yapmacık olmadan çektiğini" söyler. Chang'ın belirttiği gibi Varda kadınları böylesine katı, indirgeyici bir bakış açısından gören eril sanatçı bakış açısını Jérôme üzerinden eleştirmektedir (Chang, 2018). *Biri Şarkı Söylüyor Diğeri Söylemiyor* Jérôme'un doğal ve gerçekçi olduğunu iddia ettiği bakış açısını yıkacak biçimde üzgün yerine neşeli, donuk yerine hareketli, değişen ve mücadele halinde olan kadınlar sunmaktadır. Jérôme'un intiharı da Varda'nın eleştirdiği ve yıkmaya çalıştığı bakış açısının ölümünü temsil eder. Varda'nın üslubunu yansıtan yarı belgesel türündeki sahnelerde Pauline karakterinin grubu Orchidée ile Fransa'yı gezdiğini ve Varda'nın yazdığı şarkıları çeşitli tiyatrolarda ve köy meydanlarında taşralı izleyicilere söylediğini görüyoruz (Romney, 2018).

Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor'un erkek karakterleri patriyarkal bir bakış açısına sahiptir. Pauline'in babası "bu ailede kurallara ihtiyacımız var, olmazsa bir karmaşa olur" sözleriyle patriyarkal sistem yıkılırsa karmaşanın meydana gelebileceğini belirtir. Baba ailedeki iktidarı temsil ederken anne ise sessiz bir kabulleniş içinde geleneksel yapının sürdürülmesine katkı sağlar. Pauline filmin başından itibaren hiçbir zaman gelenekselliğe boyun eğmez, kurallarla dalga geçerek evi terk eder. Kendi ayakları üstünde duran güçlü bir kadın olarak temsil edilir. Suzanne'in sevgilisi Jérôme bencildir. Suzanne iki çocukla tek başına mücadele etmeye çalışırken Jerome tarafından destek görmez. Kürtaj olduktan sonra bile Jérôme, Suzanne'dan kendisi ve çocuklar için güçlü durmasını talep eder ancak kendisi hiçbir sorumluluk almaz. Yaşadıkları karşısında daha fazla dayanamayarak Suzanne ve çocuklarının fotoğraflarının altında bulunduğu direğe kendisini asarak intihar eder. Jérôme hem Suzanne ve çocuklarına hem de eşinden olan ailesine yetişemez. Hiçbirisinin sorumluluğunu almaz. Olay örgüsü bağlamında hegemonik erkeklik tarafından dayatılan yükü kaldıramadığı ve kendisini eksik hissettiği için intihar ettiği söylenebilir.



Görsel 18. Jérôme'un kendini astığı direk

Pauline kürtaj olmak için Amsterdam'a gittiğinde, hastane restoranında Darius ile tanışır. Darius evlilik öncesinde, Pauline ve grubunun konserlerine eşlik eden liberal bir erkek olarak konumlandırılır. Pauline ile mutfak işlerini paylaşır. İran'a yolculuk yaptıktan sonra orada evlenmelerinin ardından Pauline'e yemek yapmadığı için tepki göstermeye başlar. Pauline, Darius'a "Fransa'da liberal, feminist, İran'da geleneksel koca" olduğunu söyleyerek evlendikten sonra değişen tavrını eleştirir. Pauline bu yüzden eşinin ülkesinde doğum yapmak istemez ve Fransa'ya dönerler.



Görsel 19. Darius yemek hazırlıyor.



Görsel 20. Pauline Darius'a yemek hazırlatıyor.

Doğumun ardından Darius "ailenin reisi" olarak bebeğiyle beraber İran'a geri dönmek ister Pauline bebeği Darius'a vererek gitmesine izin verir. Kendisi de bir çocuk yetiştirmek istediği için tekrar Darius'tan hamile kalır. Darius erkek bebekle dönerken, kız bebek Pauline ile kalır. Varda karakteri yargılamaz ve anneliği yüceltmeyerek izleyicinin Pauline'den nefret etmesine yol açmaz. Pauline'in kararlarına saygı duyar ve ona istediği özgür hayatı sunarak mutlu olmasına izin verir.

Suzanne filmin başında çaresiz ve mutsuz bir karakterdir. Jerome intihar ettikten sonra ailesinin yanına yerleşse de geleneksel değerlere bağlı olan anne ve babasından onay görmez. Ekonomik açıdan bağımsız olana kadar mücadele etmeye karar vererek, daktilo alıp yazmayı öğrenmeye ve aile planlaması merkezinde çalışmaya başlar. Aile planlaması merkezinde kadınlarla sık sık bir arada bulunan Suzanne, kadınların konumlarının değişmesi için mücadele verir. Kadının ekonomik özgürlüğünü kazanması sayesinde güçlü olabileceği Varda tarafından vurgulanır (Midilli, 2014: 111).



Görsel 21. Pauline, Bobigny Adliyesi önünde şarkı söylüyor. "Notre ventre est a nous." / "Bedenimiz bizimdir."

Varda film boyunca ele aldığı kürtaj, cinsellik, hamilelik gibi konularla kadınların kendi bedenleri üzerinde yalnızca kendilerinin söz sahibi olması gerektiğini söyler. Kadın dayanışması ve kadın dostluğunu öne çıkarır. Geleneksel anlatı sinemasının aksine kadın karakterler anlatıda merkezi ve belirleyici bir role sahiptir ve iktidarı ele almaya çalışarak özne konumu kazandığı düşünülen erkekler ikincil rollere düşürülmektedir (Hottell, 1999: 67).

SONUÇ

Geleneksel sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesine katkıda bulunan ideolojik bir aygıttır. Erkek ve kadın kimliği birbirlerine karşıtlık oluşturacak biçimde inşa edilir. İzleyici, filmdeki karakterler ile yaşadığı özdeşleşme sonrası inşa edilen filmsel gerçekliğin toplumsal gerçeklik olduğu yanılısamasını yaşar. Böylece hem kadınlar hem de erkekler belirli davranış örüntüleri çerçevesinde sınırlandırılır. Geleneksel anlatı sinemasında kadınlar anlatıda aktif rol oynamayan, erkek karakterle olan ilişkisi temelinde tanımlanan, bedensel bütünlüğü ile sunulmayan fetiş nesnelere konumlandırılır ve görünmez kılınır. Patriarkal ideolojinin beklentilerine uygun biçimde mitleştirilir. Feminist karşı sinema ise geleneksel sinemanın aksine kadının konumunu dönüştürmeyi ve özne olarak var olabilmesini amaçlamıştır. Bakış, ses, görüntü, imge gibi araçlar aracılığıyla kadının sinemadaki temsilini dönüştürmüştür. Kadınlığın inşa edilmesinde yeni bir dil oluşturmuş, yerleşik toplumsal cinsiyet temsillerini de sorgulamaya açmıştır.

Fransız Yeni Dalga akımının öncüsü olan Agnès Varda geleneksel anlatı sinemasının tek tip kadınları yerine, her kadının birbirinden farklı olduğunu göstermiştir. Çeşitli beklentilere, kimliklere sahip kadınlara yer vermiştir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet normlarının dışına çıktıkları zaman Varda'nın kamerası karakterlerine yargılayıcı davranmayarak geleneksel anlatı sinemasının temsilleri yıkılmıştır. Kadınların kendi kimliklerini bulma hikâyelerini; istedikleri zaman istedikleri mekânda dolaşmalarına imkân tanıyan, kararlarından ötürü hiçbir kadını yargılamayan bir anlatı çerçevesinde karakterlerini konumlandırmıştır. Geleneksel anlatı sinemasındaki özdeşleşmeye yer vermemiştir. Kamera karakterle yabancılaşmayı sağlayarak anlatılanları sadece izlememizi, karakterin tercihlerine herhangi bir duygu hissetmememizi sağlar. Böylece hikâye öne çıkarken, izleyici düşünmeye ve kadının yerini sorgulamaya teşvik edilir. Varda'nın karakterleri erkeklere ait olarak inşa edilen sokaklara çıkarak şehri gözlemler, insanlarla etkileşim kurar. Bu doğrultuda pasif nesnelere yerine etkin özne kimliğine sahiptirler. Geleneksel sinemanın kadını nesneleştiren en önemli unsurlarından birisi de bakıştır. Kadınlar sürekli kendilerini denetleyen ve baskı altında tutan erkek bakışı altında konumlandırılırlar. Feminist karşı sinemada kadın bakılan değil bakışın sahibi olarak konumlanır. Agnès Varda sinemasının kadınları da bakan, sorgulayan karakterlerdir. Erkek bakışına karşı aktif olarak karşılık verir ve kimlik oluşumlarını bu bakış aracılığıyla tamamlarlar.

Yönetmen, ikinci dalga feminist hareketin teorik birikiminden etkilenecek, kürtaj hakkı ve kız kardeşlik gibi temel tartışmaların yanı sıra Simone de Beauvoir'ın *Kadın İkinci Cins* ve Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* (1963) adlı eserlerinde işlenen temaları karakterlerinde hayata geçirir. *Cléo Beşten Yediye'de Cléo*, kuşatıldığı eril bakışı ve dayatılan güzellik anlayışını benimsemiş ancak kim olduğu ile yüzleşmemiş arzularının farkına varamamış bir karakterdir. Kaygılarının yansımaları gördüğü Antoine ile tanışmasından sonra değişir ve kendisiyle yüzleşerek bakışa karşılık vermeye başlar. *Mutluluk*, ücretsiz ev içi emekle mutluluk yanılması arasındaki ilişkiyi anlatır. Dönemin kadın magazin dergilerinde yayınlanan reklamların görsel üslubunu söz konusu mutluluk mitini yıkmak için kullanır. Yönetmene göre mutluluk, Thérèse ve Emilie'in yer değiştirmesiyle süren sahte bir resimdir. *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor* Fransa'daki kürtaj yasağına karşı verilen mücadeleyi, ikinci dalga feminizmin kız kardeşlik fikrini odak noktasına alır. Eril sanatın kadınlara doğal ve gerçekçi iddiasındaki bakış açısının kadınları donuk ve kasvetli temsil ettiğini söyleyerek bu temsile karşı devinen ve değişen kadın karakterler sunar. Pauline ve Suzanne birbirinden farklı karakterlere ve beklentilere sahiptir. Ancak hayatlarının farklı dönemlerinde benzer sorunlarla karşılaşır. Suzanne *Mutluluk*'taki Thérèse'e benzer ancak daktilo kullanmayı öğrenip çalışarak içinde bulunduğu döngüyü kırmayı başarır. Sinema kendi gerçeklik algısını inşa ederken, gerçek olanı belirleyebilen güçlü bir aygıttır. Bu bağlamda Agnès Varda, kendine özgü sinema diliyle yeni öznellik biçimleri önermektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2015). "Sinematografik imge ve gerçeklik". Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (1), 1-8.
- Ahmed, S. (2016). Mutluluk vaadi, (D. Mayadağ, Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Amiel, M. (2014). "Agnès Varda talks about cinema", in Agnès Varda: Interviews, (Kline, T. Jefferson, edt.), University Press of Mississippi, 64-78.
- Arslan, U. T. (2009). "Aynanın sırları: psikanalitik film kuramı". Kültür ve İletişim, 12 (23), 9-38.
- Beauvoir, S. (2010). Kadın "ikinci cins": Evlilik Çağı, (B. Onaran, Çev.), Payel Yayınevi: İstanbul.
- Bennholdt, Thomsen, V. (2008). "Kadın emeğinin geleceği ve kadına yönelik şiddet", içinde Son Sömürge Kadınlar, (V. Bennholdt-Thomsen, M. Mies, C. Werlhof, edt.). İstanbul: İletişim Yayınları. 177-202.
- Berger, J. (2010). Görme Biçimleri, (Yurdanur Salman, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş F. (2013). "Feminist teoride açılımlar", içinde Toplumsal cinsiyet çalışmaları. (Y. Ecevit ve N. Kalkiner, Çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2-24.
- Bora, A. (2010). Kadınların sınıfı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büker, S. (2010). "Feminist ve psikanalitik eleştiriye giriş" içinde Sinema: Tarih-kuram-eleştiri. (S. Büker., Y.G. Topçu, edt.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 205-211.
- Chaudhuri, S. (2006). Feminist film theorists. London and New York: Routledge.
- Çiftçi, A. (2020). "Başka türlü bir yönetmen", içinde Ten ve hafıza: Agnès Varda, (T. Yalur, edt.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 1-20.
- Derman, D. (1989). Jean luc godard sinemasında kadının yeniden sunumu. Ankara, Değişim Ajans.
- DeRoo, R. J. (2008). "Unhappily ever after: visual irony and feminist strategy in Agnès Varda's Le Bonheur". Studies in French Cinema, 8 (3), 189-209.
- Ekici, A. (2022). "Anahtar deliğinden ba-kı-la-sı olmaya direnen kadınlar: Hokkabaz". ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, (7), 128-150.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın temel kavramları. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.), İstanbul: Es Yayınları.
- Hottell, R. (1999). "Including ourselves: the role of female spectators in Agnès Varda's 'Le Bonheur' and 'L'une Chante, L'autre Pas'". Cinéma Journal, 38 (2), 52-71.
- Ince, K. (2013). "Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda". Hypatia, 28 (3), 602-617.

Johnston, C. (2008). "Karşı sinema olarak kadınların sineması". (A. Aygün Atalay, Çev.). Sinema İdeoloji Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar içinde, (B. Bakır, S. Saliji, Y. Ünal, edt.), İstanbul: Nirengi Kitap, 281-293.

Koşar, Ö. (2020) "Güzel doğulmaz, güzel olunur: Beauvoir'ın aşkınlık, Irigaray'ın taklit düşüncesi üzerine güzellik sorunsalı". Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi III, (1), 83-101.

Liddy, S. (2020) "The gendered landscape in the international film industry: continuity and change" in Women in the International Film Industry. (S. Liddy, edt.), Cham: Palgrave Macmillan, 1-21.

Midilli, S. (2014). "Yeni dalga sinemasının görünmeyen feminen yüzü: Agnès Varda sinemasında kadın temsili". İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Midilli, S. (2016). "Fransız yeni dalga sinemasının eril üretim ortamında bir kadın yönetmen: Agnès Varda ve sineması". Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 1(2), 216-224.

Monaco, J. (2006). Yeni dalga, (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: +1 Kitap.

Mouton, J. (2001). "From feminine masquerade to flaneuse: Agnès Varda's Cleo In The City". Cinema Journal, 40 (2), 3-16.

Mulvey, L. (2012). "Görsel haz ve anlatı sineması", içinde Sanat Cinsiyet, (A. Antmen, edt), İstanbul: İletişim Yayınları, 277-297.

Nochimson, M.P (2012). Bir dünya sinema, (Ö. Yaren, Çev.), Ankara: De Ki Yayınları.

Öğüt, H. (2009). "Kadın filmleri ve feminist karşı sinema", Cogito Dergisi, 58 (2), 202-217.

Öğüt, H. (2012). "Kadın sinemasında görüntünün anlamı". İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 147 (3), 53-58.

Özgen Tuncer, A. (2012). "Women on the move: the politics of walking in Agnès Varda". Deleuze Studies, (6)1, 103-116.

Öz Kent, Y. (2021). "Hollywood sinemasında toplumsal cinsiyetin izini sürmek: Kramer vs. Kramer'den kırk yıl sonra Marriage Story". Kültür ve İletişim, 24 (1), 227-259.

Özsoy, A., (2018). "Kadın gözüyle mutluluğun portresi: Agnès Varda'dan mutluluk". içinde Perdeyi aralamak filmlerde anlatı ve eleştiri, (S. R. Öztürk & H. Akbulut, edt.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 369-387.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). Politik kamera, (E. Özsayar, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saka, S. (2020). "Madunun zamanı", içinde Ten ve hafıza: Agnès Varda, (Der: Tolga Yalur), İstanbul: Agora Kitaplığı, 75-84.

Sarman, E. (2022). "İktidar duvarlarını yıkmak: Agnès Varda sinemasında heterotopya mekân". SineFilozofi, Özel sayı (4), 138-154.

Smelik, A. (2008). Feminist sinema ve film teorisi. (D. Koç, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yaşartürk, G. (2005). "Feminist eleştiri ve kadının sunumu". Sinemasal, 14 (Ocak-Şubat-Mart), 17-30.

Yaşartürk, G. (2021). "Gizli sayılar, Harriet ve düşmanların en iyisi filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un görüşleriyle siyahi kadın temsillerinin okunması". Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences, (61), 279-307.

Yaşartürk, G. (2022). Sinema ve toplumsal cinsiyet. Ankara: Nika Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Arslan, U. T. (2022). "Eril bakış". Feminist Bellek <https://feministbellek.org/eril-bakis/> (Erişim Tarihi: 03.11.2022).

Caner, F. (2017). "Neden le mēpris". Birikim <https://birikimdergisi.com/guncel/8587/neden-le-mepris>. (Erişim Tarihi: 28.03.2023).

Chang, J. (2018). "Review: Agnès Varda's 1977 film 'One Sings, The Other Doesn't' is a charmingly off beat rabble-rouser".

Delibalta, F. (2020). "Le bonheur (Mutluluk): Tek eşlilik ve yeterlilik ideali üzerine". <https://www.bagimsizsinema.com/le-bonheur-mutluluk-tekeslilik-ve-yeterlilik-ideali-uzerine.html>. (Erişim Tarihi: 26.11.2022).

Ildır, A. (2018). "Şehrin zamanı". Altyazı Aylık Sinema Dergisi, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/besten-yediye-cleo-sehrin-zamani/> Los Angeles Times <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-one-sings-Agnès-var-da-review-20180723-story.html>. (Erişim Tarihi 19.02.2023).

Mutaf, S. (2020). "Beşten Yediye Cléo: Bakmak ve bakılmak üzerine". <https://mozartcultures.com/besten-yediye-cleo-bakmak-ve-bakilmak-uzerine>. (Erişim Tarihi: 25.11.2022).

Romney, J. (2018). "Film of the week: One Sings, the Other Doesn't" Film Comment <https://www.filmcomment.com/blog/film-week-one-sings-doesnt/>. (Erişim Tarihi: 19.02.2023).

Sönmez, N. (2019). Agnès Varda Bir Sinema Maceraperesti <https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/agnès-var-da-bir-sinema-maceraperesti/>. (Erişim tarihi: 14.02.2023).

URL-1: (2017). "Dünyada kürtajın tarihi". Ekmek ve Gül <https://ekmekvegul.net/sinirlarin-otesi/dunyada-kurtajin-tarihi>. (Erişim Tarihi 14.02.2023).

DAVID LYNCH SİNEMASINDA KRİSTAL İMAJIN İZİNİ SÜRMEKAzime CANTAŐ¹Gönderilme Tarihi / Submission Date: 31.03.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 20.04.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1274228Cantaş, A. (2023). David Lynch sinemasında kristal imajın izini sürmek. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 43-57. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1274228>**ÖZ**

David Lynch filmlerinin analizleri, çeşitli bakış açılarından yola çıkarak oldukça fazla ele alınmıştır. Lynch'in sinemasının rüya benzeri görüntülerin baskınlığı yoluyla gerçeklik kavramlarını istikrarsızlaştırma eğilimi göz önüne alındığında, psikanalitik yönelimli eleştirmenler bu filmleri bilinçdışı arzu ve fantezi süreçlerinin savunucuları olarak görmüşlerdir. Feminist eleştirmenler, onun filmlerinde gördükleri tartışmalı toplumsal cinsiyet dinamiklerine, yani erkek Ödipal sadist dürtülerinin hedefi olarak kadın bedenine sorunlu yaklaşımlarına odaklanmışlardır. Bir başka yaygın eleştirel eğilim, Lynch'in sinemasını postmodernist ironinin bir gösterisi ve Amerikan kültürünün pastiş benzeri bir yorumu olarak görmektedir. Söz konusu eleştirel yaklaşımlardan farklı olarak bu çalışmada, Lynch filmlerindeki duygulanımsal olayların gücüne işaret edilmekte ve Gilles Deleuze'un kristal imaj teorisi bağlamında felsefi bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu doğrultuda Deleuze'un sinema kitapları boyunca tartıştığı sinematik felsefenin imkânları ve imaj göstergelerine başvurulmuştur. Lynch, sinemasal ontolojiyi ve bilinçdışının ontolojisini temsilden ziyade duygulanım açısından yeniden yapılandırmaktadır. Onun filmleri, virtüelin kendisini aktüel olanın olgusallığından kopardığı ve kendi duygulanım gücü sayesinde kendisi için geçerli olmaya başladığı sürecin izini sürmektedir. Bu çalışmada, Lynch'in filmlerinden, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ve daha az ölçüde *Blue Velvet* (1986); bilişsel, temsili veya ahlaki kesinlikler üzerinde duygusal-performatif yoğunluklara öncelik veren örnekler olarak ele alınmıştır. Bu filmlerde, temsilin kısıtlamalarından kurtulmuş bir üretici güç olarak radikal bir bilinçdışı nosyonu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kristal İmaj, Aktüel, Virtüel, Şizoanaliz, Sinema.

TRACING THE CRYSTAL IMAGE IN DAVID LYNCH CINEMA**ABSTRACT**

The analysis of David Lynch films has been dealt with quite a lot from various points of view. Given the tendency of Lynch's cinema to destabilize concepts of reality through the predominance of dreamlike imagery, psychoanalytically oriented critics have seen these films as advocates of unconscious desire and fantasy processes. Feminist critics have

¹Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, acantas@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9356-3050

seen these films as advocates of unconscious desire and fantasy processes. Feminist critics have focused on the controversial gender dynamics they see in his films, that is, their problematic approach to the female body as the target of male Oedipal sadistic impulses. Another widespread critical trend sees Lynch's cinema as a spectacle of postmodern irony and a pastiche-like interpretation of American culture. Unlike the aforementioned critical approaches, in this study, the power of affective events in Lynch films is pointed out and a philosophical evaluation is made in the context of Gilles Deleuze's crystal image theory. In this direction, the possibilities of cinematic philosophy and the image indicators discussed by Deleuze throughout his cinema books were used. Lynch reconstructs cinematic ontology and the ontology of the unconscious in terms of affect rather than representation. His films trace the process in which the virtual detaches itself from the reality of the actual and becomes valid for itself thanks to its own affective power. In this section, Lynch's films, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) and to a lesser extent *Blue Velvet* (1986) are noteworthy of cinematic ontology; are discussed as examples that prioritize emotional-performative intensities over cognitive, representational, or moral certainties. A radical notion of the unconscious as a productive force freed from the constraints of representation is identified in these films.

Keywords: Crystal Image, Actual, Virtual, Schizoanalysis, Cinema.

GİRİŞ

David Lynch'in sinemasal yapıtları, kariyeri boyunca birçok farklı yoruma ve kavramsal analize konu olmuştur. İlk uzun metrajlı filmi *Eraserhead* (1977) ve 1980'lerin *The Elephant Man*'i de dâhil olmak üzere filmler, Lacan ve Freud'un kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Diğer öne çıkan teorik yaklaşımlar, *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006) ile ilgili olarak bulmaca filmi türüyle olan bağlantısını içermektedir. Gilles Deleuze'ün zaman-imağ ve kristal imağ üzerine fikirleri bir araç olarak, Lynch'in filmlerindeki zamana, dahası gerçekliğe kapsamlı ve ilginç bir bakış sunmaktadır. Lynch'in çalışmalarının topladığı sayısız teorik yaklaşım, onun filmlerini anlamaya çalışmak açısından faydalı olsa da Deleuze'ün fikirleri ve argümanları, diğer yaklaşımların bazılarında büyük ölçüde David Lynch'in filmlerine uygulanabilir. Bu, diğer teorik yöntemlerin daha az bilgilendirici ve uygulanabilir olduğu anlamına gelmez, aksine Deleuze'ün yaklaşımı, Lynch'in anormal tarzına karşı daha olumlu olarak görülebilir.

Deleuze için sinema yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda felsefi bir araçtır. Deleuze, sinemanın özünün hareket, zaman ve değişim ile ilgili olduğunu ifade etmektedir. Sinema, hareket ve zamanı bir arada işleyen bir sanat formudur. Sinemanın temel özelliklerinden birisini, herhangi bir anı sonsuz sayıda parçalara bölünerek hareketin sürekliliğini yakalaması olarak açıklar (Deleuze, 2014: 11). Buna göre, sinema, zamanı parçalara bölerek gösterir ve bu parçaların birleşimi, bir hareketin ya da durumun sürekliliğini sağlar. Deleuze'ün sinema hakkındaki düşünceleri oldukça derin ve karmaşıktır, o sinemanın farklı yönlerine odaklanır. Ona göre, sinema düşüncelerimizi ve hislerimizi harekete geçiren bir araçtır. Bu nedenle sinema, felsefi ve sanatsal düşünceleri birleştirerek, özgün ve yaratıcı bir sanat formu olarak değerlendirilmelidir. Biçimsel öğelerinin (çerçeve, çekim ve montaj) bileşimi aracılığıyla sinema, yalnızca insan düşüncesini değil, aynı zamanda bu düşüncenin varlıkla olan ilişkisini, insan ve dünya, dünya ve insan ilişkisi olarak dramatize edecek araçlara sahiptir. 19. yüzyılın sonunda,

psikolojinin krizi ve sinemanın icadıyla, Nietzsche ve Bergson'un yeni bir düşünce felsefesiyle yanıt verdiği, dünyanın bir imgeler dünyası olarak yeniden doğuşu söz konusu olmuştur (Thomas, 2018: 248). Deleuze'e göre, sinema hareket- imaj ve zaman- imaj olarak iki ana kategoriye ayrılır. Hareket- imaj, görüntülerin belli bir düzende ve belli bir anlatım mantığına göre birleşmesiyle oluşurken; zaman- imaj, zamanın dolaysız sunumudur (Colebrook, 2013). Zaman- imaj, zamanı parçalara ayırarak bir anlatım mantığı oluşturur ve seyircinin zihninde farklı zaman dilimlerini bir arada işleyerek, bir deneyim yaratır. Bu kavram, sinemanın zamanı işleme ve anlatma kapasitesini vurgular.

Sinema, dünyayı değil, tek bağlantımız olan bu dünyaya inancı filme almalıdır. Bu inanç, bütünlük olarak dünya ideasının yerini alan saf optik ve ses durumlarıyla tek ilişkimiz olan modern sinemayı ilgilendiriyorsa, felsefeyi de ilgilendirir (Deleuze, 2021: 211). Deleuze'ün modern sinemaya atfettiği Nietzscheci karakter, anlatının dönüşümünde, yani imgelerin kompozisyon tarzında film biçimi düzeyinde eklemlenir. Klasik anlatı, bir dünya ideasını kapalı bütünlük ve dolayısıyla bir düşünce nesnesi olarak, hakikat veya yargı biçiminde insan bilgisine ve gücüne tabi biçimde inşa etmeye çalışmaktadır. Ancak zaman imaj, kendini modern sinemada değişimin biçimi olarak sunar. Zaman imajda anlatı, doğru olmayı, yani doğru olduğunu iddia etmeyi bırakır ve temelde yanıltıcı hale gelir. Deleuze ve Guattari'ye göre, felsefi ifade ikili bir hareket üretir: kavramlar yaratır ve bir içkinlik düzlemini veya düşünce imgesini izler. Deleuze için sinema auteursleri de aynı şeyi yapar ve bu nedenle felsefi yazarlardan ayırt edilemezler. Bir auteur olarak David Lynch, sinema tarihinde mekân- zaman, rüya-gerçek ikilemelerinin belirsizliğinde bir zaman imaj sineması ortaya koymaktadır. Onun filmlerine hâkim olan gerçekçi olmayan atmosfer, gerçekliğin bir tanımını gerektirir gibidir (Buchanan, 2010: 151). Lynch'in filmlerini psikanalitik bir bakış açısıyla okumaya yönelik yaygın eğilimin aksine çalışma Deleuze'ün sinema teorisi ekseninde gelişmektedir.

Kristal Rejim - Kristal İmaj

Bir analize başlamadan önce, Deleuze'ün sinema teorisi ve kristal rejim ile spesifik olarak ne kastettiği açıklanmalıdır. Deleuze, zamanın ikiye ayrıldığı noktayı zaman kristali olarak adlandırır. Zaman- imajda bir an için görülen kristaldir. Burada, zaman içinde bölünürken ikiye katlanmış benliklerinin sezgisini kazanan herkes, tıpkı kendisini rol oynayan bir aktörle karşılaştıran biri gibi, onların ötekileşmelerinin farkına varacaktır. Bu şekilde, genellikle zamanın harekete tabi kılınmasıyla (iç/dış ve ben/öteki gibi) desteklenen ikilikler, zamanın virtüel bütünü tarafından bozulur. Kristalde zamanın bölünmesi görülmektedir. Bu nedenle öznenin aynı anda hem içeride hem dışarıda, hem kendinde hem başkasında, virtüelde ve aktüelde, hatıradaki ve algıda ve aslında geçmiş ve şimdide olduğunun farkına varılır. Öznenin artık dâhil olduğu maskeli balo, kendiliğin tahrif edilmesi ve geçmişi sonsuza dek olumsal kılma, Chronos'un model/kopya (geçmiş/şimdiki zaman) ikilisinin doğrusal nedenselliğini yıkan bir fark dönüşüdür (Martin-Jones, 2006: 30). Zaman- imajda öznellik çok yönlüdür ya da kristaldir.

Kristal, aktüel ile virtüel bir görüntünün, aktüel ve tamamen virtüel olanın karşılıklı biçimde bir arada bulunmasıdır. Şimdiyi ve "olmuş" olan bir geçmişi değil, şimdiyi ve "olan" bir geçmişi gösterir. Zamanın, geçen bir şimdiki zamana ve korunan bir geçmişe bölündüğü labirent anındaki görüntüsüdür. Kristal, ne virtüelin ne de aktüelin henüz kristalleşmediği, ancak her ikisinin de bunu yapma sürecine yakalandığı çift taraflı bir görüntüdür. Öznenin duyu- motor aralığında tamamen askıya alınmasını sağlayan şey, zaman- imajının bu kesinlik eksikliğidir. Geçmiş tamamen virtüel kaldığı sürece, duyu-

motor bağlantısı kalıcı olarak askıda kalır. Zamanın kristali ya da zamanın kristalleşmesi, zamansallığın yapısal paradoksunu, gelip geçen şimdiki zamanları harekete geçirmesini oluşturur; burada bir an gidip geleceği şekillendirirken bir başkası gelir ve bu arada geçmişin, dünyanın erişilmez derinliklerine düşmesini engeller. Deleuze, zaman kristali mefhumunu Bergson'un zamanın kendisinin öznel olduğu inancı (Bergson, 2001: 100) etrafında inşa eder. Öznenin düşünce yoluyla zamanı yarattığını iddia etmek yerine, Deleuze öznenin (fantezide olduğu gibi) zamanda olduğunu savunmak için Bergson'a katılır.

Deleuze'un sinemaya yaklaşımı, sinemasal zaman ya da zamanın özneliği şeklindeki oldukça basit formülü tarafından yönlendirilir: "Şimdi, şimdi geride kaldığında gelecekte onu kullanmak için bir anı oluştururuz." (Murray, 2010: 351). Sinema kitaplarında Deleuze, tek ve aynı görüntü içindeki ya da aynı görüntüdeki görüntünün bu ikiye katlanmasını ya da ikiliğini kristal görüntü, "zamanın en temel işlemi" olarak adlandırır. Varlığın merkezleşmiş evrensel varyasyonu, Bergson'un "saf bellek" ya da kendisi için saf virtüellik olarak var olan geçmiş dediği şeydir. Bu, Rodowick'in belirttiği gibi zamanın birincil biçimidir, saf halindeki zamandır. Gerçek olan ise "her zaman bir şimdidir". Sorun, elbette, her zaman ve zaten geçmişte olup aynı zamanda şimdide veya şimdi olarak mevcut olmadıkça, şimdinin nasıl geçmiş haline geldiğidir (Rodowick, 2018: 85). Böylece imaj aynı anda hem şimdi hem de geçmişte, hem şimdi hem de geçmiş olmalıdır. Eğer şimdiki zaman ile aynı anda geçmiş olmasaydı, şimdiki zaman asla geçmezdi. Geçmiş, artık olmadığı şimdikiyi takip etmez, olduğu şimdikiyle birlikte var olur. Şimdiki zaman gerçek imajdır ve onun çağdaş geçmişi virtüeldir, aynadaki görüntüdür. "Şimdi, böylece bir bölünme ya da kırılma olarak verilir; bir yanda, henüz olmayan geleceğe açılan bir şimdi olarak sürekli olarak değiştirilen ya da yenilenen güncel olarak şimdi; diğer yandan geçen ve (virtüel) geçmişin içinde muhafaza edilen şimdiki zamandır. Zaman bu bölünmeden oluşur ve bu, kristal görüntüde gördüğümüz zamandır. Ancak burada esas olan, şimdinin bu iki durumunun (geçen ve korunan) birbirinden ayırt edilememesidir. Geçiş olarak zaman ve değişim biçimi olarak zaman ayırt edilemez, aktüel ve virtüel olarak atanamaz. Bu kristal- imajdır, "opsign'ların 'genetik ögesi', iki farklı görüntünün, gerçek ve virtüelin ayırt edilemezlik noktası... saf halde biraz zaman, tam da ikisi arasındaki ayrım... Kendini yeniden oluşturmaya devam ediyor." (Deleuze, 2021: 88).

Deleuze, kristal- imajın doğrudan "parçalanan ben"e ve hareket ile zaman ilişkisinin Kantçı tersine çevrilmesiyle "görünen" kendilik tarafından uygulanımına tekabül ettiğini açıklığa kavuşturur: "Gerçek her zaman nesnedir, ama virtüel öznedir... zamanın kendisi, kendisini etkileyen ve etkilenen olarak ikiye bölen saf virtüellik, zamanın tanımı olarak benliğin kendi tarafından etkilenmesi"(Thomas, 2018: 233). Geçiş olarak zamanın ve değişim biçimi olarak zamanın ayırt edilemezliği öyledir ki, "düşünüyorum"un kendiliğindenliği kendi düşüncesini "kendisinde ve üzerinde tatbik edilen bir şey" olarak deneyimler. Bergson'un tanımladığı gibi, her kim kendi şimdinin algı ve belleğe (geçen şimdi ve şimdiki zaman) sürekli olarak kopyalandığının bilincine varırsa ... otomatik olarak kendi rolünü oynayan, kendini dinleyen ve kendi oyununu seyreden bir oyuncuya benzeyecektir (Rodowick, 2018: 126). Bu koşullar altında, "düşünüyorum" kendisine, düşüncenin düşünmemesinin deneyimi olarak, yine de ancak kendi içinde konumlandırılabilen kendi dışında bir şeyin ıstırapı olarak, benliğin ben tarafından uygulanımı olarak verilir. Bu bizi düşünmeye zorlayan şey "düşüncenin gücü", hiçbir figürü, düşünülecek bir bütünün yokluğudur.

Zaman-ımağ sineması doğuşunu bu çatlamış ya da parçalanmış yerde bulduğu ölçüde, sinemanın tinsel otomatı ya da deneysel beyni artık (klasik sinemada olduğu gibi) görüntülerin ya da yerlerinde birbirini takip eden düşünceler bütüne uzanır. Bunun yerine, görüntülerin bağlantılarını koparmayı ve bu görüntüleri birleştirdiği kadar bölen irrasyonel kesintileri de sunar. Modern sinema böylece düşüncüyü "dışarıdan (düşüncüyü), düşüncede düşünülemez olan olarak yakalayan" olarak kurmaktadır. Bu, insan ve dünya, doğa ve insan arasındaki ilişkinin tamamen yeni bir anlamını oluşturur.

Klasik sinema için bütünün açık olduğu yerde, modern sinema için bütün, dışarıdır. Sinema arasındaki ilişki bu nedenle, klasik sinemanın dolaylı zaman imgesi (nedensellik olarak zaman, tarih olarak zaman) ile modern sinemanın doğrudan zaman imajı (değişim biçimi olarak zaman) arasındaki gerilim bir kristal- imaj oluşturur. Bu, ilgili görüntülerin kurucu ve asılsızlığın ayırt edilemezliğidir. Deleuze, sinemanın biçimsel özellikleri temelinde insanı tarihsel bir varoluş kipi olarak çıkarıyabilir (Deleuze, 2021: 97-8). Ama bu çıkarıya aynı zamanda, bu varoluş tarzına tutarlılığının ve düzeninin ancak bütünü kapalı bir bütün olarak, yani insanın ölümle ilişkisi içinde bir sınır olarak yaşadığı sonlulukla ele alınmasıyla verildiğini gösterir. Ve bu ölüm figürü ya da imgesi, aynı zamanda ve bölünmez bir biçimde, değişim olarak zamanın yıkıcı biçimidir. Tarih (nedensellik, klasik sinema, zamanın dolaylı imgesi) kendisini tarihin bir sonucu olarak değil, felaketin sonucu (faşizme neden) olabilir. Tarihin "olayları", kendilerinden yoklukları ve zaman içindeki düzensizlikleri ile ikiye katlanır. Anlamın Mantığı'nda, Deleuze, gerçekleşmeyen bu olasılığa farklı bir ad verir; bu, belki de kristal- imajın başka bir adıdır: "olay...bir kişi ya da kişide cisimleşen olay" (Deleuze, 2015: 117). Öte yandan, olay karşı-gerçekleşme olarak bulunur; kendi başına düşünülen, her bir mevcudu atlatan, bir durumun sınırlamalarından bağımsız, kişisel olmayan ve birey-öncesi, tarafsız olan olay'dır. Her şeyin ve Ben'in ortadan kaybolması, kaybolamayacak olanı, kişinin istese de istemese de, inisiyatif almadan, anonim olarak katıldığı salt varlık olgusunu bırakır. Ama "var" deneyimi (kristal görüntü) başka bir yol (yol-olmayan) sunar. İnsandan başlayarak Deleuze, insanın (yani sinematografik olanın) ikiyüzlü koşulu olarak hem sonluluğa hem de geniş kapsamlılığa sahip olduğunu ve bu koşulun kendisini bir insan olarak sunabildiğini gösterebilmektedir (Thomas, 2018: 247). Deneyim olarak bir imaj; bu modern sinemadır, dünyanın sinemasıdır.

Deleuze'ün sinema aracılığıyla inşa ettiği düşüncenin dramatisasyonu, zaman-ımağ sinemasına maruz kalmanın deneyimi olarak ve imaj olarak ulaşır: "düşüncenin temelsiz oluşunun, insan ile dünya, dünya ile insanın ilişkisinin 'dünyanın askıya alınması' içinde ortaya çıkışının ve kendinde yokluğun, imaj içinde ve imaj olarak sunulmasının" (Deleuze, 2021) dramıdır. Görüneni düşünceye nesnesi olarak değil, sürekli olarak ortaya çıkan ve düşüncede açığa çıkan bir edim olarak veren, hareketten ziyade dünyanın askıya alınmasıdır. Klasik sinema kesinlikle Deleuze'ün ilgisini çekse de bu ilginin öncelikle zaman- imajın ortaya çıkışı için koşulları oluşturma biçiminde yattığını, ikincisi onunla birlikte ve onun içinde görüldüğü ölçüde olduğu söylenebilir. Zaman- imajın yaptığı şey, karakterleri tepki gösteremeyecekleri durumlara yerleştirmektir. Duyusal-motor şeması çözülür ve ani etki ve tepki sonuç olarak olanaksız hale gelir. Deleuze bu tür bir imajı, opsign olarak adlandırır ve onun aracılığıyla zamanın saf halindeki sinematik bakışlarını elde ederiz. Deleuze, Ozu'nun stilini, zamanın en saf özündeki ilk büyük tasvirlerine borçludur. İnsanlardan yoksun yerlerin, uzun süreli kamera çekimlerinin saf zamanı aktardığına dikkat çeker (Deleuze, 2021: 158). Zaman sinematik olarak betimlenmişken, bize nasıl yaşadığımızı göstermek kristal görüntünün işidir. Gerçek ile

virtüelin çarpışmasıyla oluşan kristal- imajlar, zamanı görmemizi sağlar. Berrak, gerçek görüntü ile opak, virtüel, kristal formda erişilebilir hale gelir. En saf kristal görüntüyü oluşturan şey, gerçek optik görüntünün kendi virtüel görüntüsüyle kristalleşmesidir. En küçük iç devreden oluşan bu görüntü gerçek görüntünün kendi "genetik" ögesini bulduğu yerde saf bir kristal oluşturur. İmge gerçek ve virtüel olana, şimdiki zamana ve çağdaş geçmişe indirgenemez hale gelir. Görüntü, kendisini oluşturan parçalara ayrılamaz çünkü bunlar birbirinden ayırt edilemez hale gelir (Deleuze, 2021: 333). Kristalde akışkanlık vardır, bu da onun parçalarının sınırlarının çizilemeyeceği anlamına gelir.

Kristal görüntü, birlikte var olan şimdi ve geçmiştir. Bergson, bunun déjà-vu şeklinde kendini gösterdiğini savunur (Guerlac, 2006: 61-63). Tanıdık bir yer bulma, sanki bir yerde bulunmuşuz ya da daha önce bir şey yapmışız gibi hissetme olgusu, geçmişin ve şimdinin eşzamanlı varoluşudur; burada saf- virtüel görüntü, şimdiki zamanla kısacık bir etkileşim içindedir. Bu virtüel görüntü, saf haliyle, zaman içinde bilincin dışında var olur. Kristal imajda, déjà-vu'da, şimdiki zamanla iş birliği içinde olan bir önceki durumun bu vizyonunu görürüz. Bu, Deleuze için zamanda nasıl hareket ettiğimizdir; zaman bizi kendi içinde nasıl tuttuğu ve biz onun içinde öylece nasıl hareket ettiğimizdir. Kristal görüntü teorisi ve bileşiminin karmaşıklığı, genellikle kristali tamamlamak için bir boşluğun gerekli olduğu durumlara yol açar. Bu, kristal görüntünün teorik aygıtının birçok filme uygulanabilmesine rağmen, onu nadiren açıklayıcı bir araç olarak kullanabileceğimiz anlamına gelir.

Blue Velvet Filminde Kristal İmaj

David Lynch'in *Blue Velvet* (1986) filmi, hareket ve zaman arasındaki ilişkinin, sinemanın zaman duygusunu doğrusal olmayan ve kopuk olarak ifade edebildiği yolların keşfi olarak anlaşılabilir. Film, bir bahçede kopmuş bir kulak keşfettikten sonra karanlık yeraltı dünyasına karışan Jeffrey adında genç adamın hikâyesini anlatmaktadır. Jeffrey, daha fazla araştırdıkça, sadist ve kontrolcü bir suçlu olan Frank Booth'un ağına çekilir; tehlikeli, rahatsız edici bir şiddet ve istismar dünyasına karışır. Deleuzecü bir bakış açısıyla film, kristal- imaj kavramının bir keşfi olarak görülebilir. Kristal birden fazla, farklı zamansallıkları aynı anda ifade edebilen bir tür imaja atıfta bulunmaktadır. Farklı zaman ve mekânlar arasında bir eşzamanlılık ve kopukluk duygusu yaratma yeteneği ile karakterize edilir. Lynch, film boyunca bu kopukluk duygusunu ve çoklu zamansallıkları yaratmak için çeşitli teknikler kullanır. Örneğin, zaman algısını çarpıtmak için sık sık ağır çekim ve tekrarlamadan yararlanır; parçalanma ve yer değiştirme duygusu yaratmak için gerçeküstü ve rüya gibi görüntüler oluşturur. Filmde, Dorothy Vallens'in ve Ben'in şarkı söylediği sahne, kristal imajın en belirgin örnekleridir. Martha Nochimson'un *Blue Velvet*'in çekildiği günlerden beri yönetmenin Roy Orbison'un şarkısına olan kişisel bağlılığıyla ilgili sözlerinden anlaşılacağı gibi, buradaki şarkı da filmin duygulanım döngüsüne dâhildir. Öznenin duygulanımdan kaynaklandığı klasik hiyerarşiyi ortadan kaldıran kristalde duygu, karakterden bir şekilde kopuk hale gelir ve öznel olmayan kendi zemininde durur. Duygulanıma sahip olan tek bir özne yerine, çok sayıda bedende ikamet eder ve bu bedenlerden geçer. Nochimson'a göre, Ben'in "In Dreams" şarkısını söylediği sahne "anlatıyı hem iradenin hem de iradenin ötesindeki rasyonel olmayan duyarlılıkların bir işlevi haline getirir" (Nochimson, 1997: 238). Böylesine önemli bir sahne aslında, her filmsel zamanı merkezci olarak kendi irrasyonel gücüne çeken duygusal enerjilerin bir girdabı işlevi olarak çalışır.

Filmde, karakterlerin durağan bir halde gösterildiği, bir tür donmuş zaman ya da askıya alınmış hareket izlenimi veren birçok sahne vardır. Diğer zamanlarda, kamera hareketleri çığınca ve yönünü şaşırır, bu da bir tür kaotik ve öngörülemez hareketi akla getirir. Psikopatoloji/ahlaki sapkınlık ile duygulanım yoğunluğunun paradoksal birlikteliği, filmde kristalin yüzleri gibidir. Ben karakterinin söylediği "In Dreams" şarkısındaki playback performansındaki dudak senkronizasyonu da dikkat çekmektedir (del Rio, 2008: 195). Bu performans, Ben'in çevredeki duvarların koyu pembe rengiyle pürüzsüz bir kontrast oluşturan yeşil bir perdeyle çerçevelenmiş bir kapı aralığına yaslanmasıyla başlar. Ben, sağ elinde son derece büyük, modası geçmiş bir mikrofon tutmaktadır. Bu mikrofon ses yerine ışık yansıttığı için Ben'in palyaço gibi görünen ağır makyajlı yüzüne yumuşak, ürkütücü bir ışık göndererek şarkıda ima edilen "şeker renkli adam" kişiliğini tamamlamaktadır. Şarkının birkaç satırından sonra sahne, kısmen seyirci, kısmen icracı olan Frank'in şarkının hareketli müziğine ve sözlerine tamamen kapıldığı gösterilir. Frank'in yoğun özlemi, melankoli, kayıp bakışlarında ve neredeyse saygı göstergesi olan bedensel durgunluğunda ifade edilmektedir. Hem Ben hem de Frank yeşil perdelerle çerçevelenmiş, Jeffrey ve Dorothy'nin oluşturduğu seyirciden oldukça uzakta konumlandırılmışlardır. Birkaç kısa an için Frank, Ben'in performansının döndürdüğü yaratıcı enerji girdabının bir parçası olmak için her zamanki sadist/röntgenci konumunu terk eder. Ancak bu konumu uzun süre sürdürebilecek gibi görünmez; Frank ezgiyle birlikte şarkı söylemeye başladığında, sanki duygulanım deneyimi çok yoğunmuş gibi yüz bükülmeleri dayanılmaz bir acıyı ele verir. "Ben, Frank'i onun adına dudak oynatarak memnun eder... Ben imgesinin olağanüstü gücü... Rüyaların bu bağlamda acınası bir şekilde indirgenmesinin açığa çıkmasıdır. Frank, tamamen uydurma bir deneyimle varlığının derinliklerinden sarsılır... Ben'in performansı, yokluğun simgesidir - kadınsı jestler yapan ve ağzını açıp şarkı söylemeyen bir adam." (Nochimson, 1997: 114).

Ben ve Frank'in ahlaki yozlaşma ve hayati tükenme güçleriyle ittifakına rağmen, onların bu özel performatif olaya katılımlarının bu tür olumsuz retoriğin kullanılmasını garanti etmez. Bunun aksine, şarkının uyandırdığı etkinin, bu tür alışılmadık karakterlerin jest ve bakışlarında gerçekleşmesinden dolayı, söz konusu sahnenin izleyici için böylesine tarifsiz ve şok edici bir an oluşturduğu görülmektedir; melankolik bir yakınlık ve aşk özlemi her ikisinde de açıkça somutlaştırılır. Geleneksel olarak hissetme kapasitesini iyilik kapasitesiyle ilişkilendiren rasyonel ve ahlaki zorunluluklara rağmen hissetmeye devam etmemize meydan okunan bir duygusal yönelim bozukluğu duygusu ortaya çıkar. Sahne, bu tür bir önceden var sayılan bağlantıdan vazgeçer, bu nedenle de bir isme sahip olmadığımız duyguları üretme yeteneğini gösterir. Frank'in tamamen uydurma bir deneyimle sarsılabileceği kabul edilse bile, film izleyicisini rahatsız edip kışkırtabilecek güç olarak sahtenin güçlerinden yararlanmaktadır. Lynch sinemasının duygusal dolaysızlığı, şiddet, cinsellik ya da erdemin toplumsal olarak hoşça giden modellerini yeniden üretmeyi değil, farklı güçler ya da enerji türleri arasındaki çatışmadan bir yönelim bozukluğu duygusu yaratmayı amaçlamaktadır.

Kennedy'nin Lynch'in filmlerinin duygulanımsal yoğunluğunu tarif etme biçimi, ahlaka karşı dirimselciliği tercih ettiği konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmamaktadır (Kennedy, 2000: 98): "Lynch, tıpkı bir uzayın hızlı veya yavaş olabileceği gibi, bir kişinin de hızlı veya yavaş olabileceğini veya aradaki bir dizi perspektifi açıklıyor. O kişi daha sonra etrafındaki uzay ve zamanla, aynı zamanda farklı 'hızları' olan bir uzay ve zamanla etkileşime girecektir... Lynch, 'bedenler' arasındaki bu hız ilişkisinin, filmlerdeki belirli sahnelerle 'açıklanamayan' yoğunluk kazandıran şey olduğunu öne sürüyor." Bu nedenle, Lynch'in filmlerindeki bazı önemli sahneler, Orbison'ın şarkılarının duygusal klişe potansiyelinden

ödünç almış gibidir. Filmin daha agresif ve rahatsız edici bir hız aştığı sahne, Frank'in sadist eğlence zihniyetindeki hızda da görülmektedir. Ben'in efemine, yumuşak jestlerinin (Frank'in sözleriyle "tatlı bir herif" pozu) Jeffrey'i şiddetli bir şekilde dövmesiyle sarsıcı yan yana gelmesine veya karşıtlığına işaret edebilir. Lynch'in sinemayı uyumsuzluğa/ayrılmaya dayalı yaratıcı bir süreç olan pratiği, belleğin gerçekleşmesinin ve genişlemesinin basit bir hareket değil, bir "ayrılma" sürecini içerdiğine dair Bergsoncu/Deleuzecü fikirle çarpıcı bir benzerlik taşımasıdır: "Ayrılma ve sapma, yaşamın yaratıcı güçleridir." (Olkowski, 1999: 119).

"In Dreams" şarkısı ikinci kez duyulduğunda, Frank'in arabasındaki müzik setinde çalarak, Frank'in Jeffrey'e yönelik acımasız sözlü, jestsel ve fiziksel saldırısının arka planını sağlamaktadır. Bakışlarını Jeffrey'ninkilere dikmiş olan Frank, şimdi Jeffrey'ye rahatsız edici derecede sarsılmaz bir yoğunlukla hitap ettiği şarkının mısralarını tekrarlamaktadır: "Rüyalarda seninle yürüyorum, rüyalarda seninle konuşuyorum... Rüyalarda sonsuza kadar benimsin". Şarkı ve anlatı eylemi arasındaki uyumsuzluk, Frank'in arabasına binen ve arabayı kendi özel dans pistine çeviren bir kadının birkaç karesinin eklenmesiyle uç noktalara taşınır. Bedenin sallanan hareketleri, Ben ve Frank'in şarkıya olan bağlılığıyla halihazırda somutlaşan duygusallık ve saldırganlık arasındaki çatışmayı güçlendirerek, hem şarkının duygusal çekiciliğine otomatik tepki verdiğini hem de yakınında ortaya çıkan şiddete duygusal olarak tepki veremediğini gösterir.

Gerçeküstü görüntüler, ağır çekim, tekrarlama ve bozuk kamera açıları kullanımıyla film, sürekli değişen ve çoklu, örtüşen zamansallıklar duygusu yaratmaktadır. Filmdeki kristalin oluşmasının bir örneği de, Jeffrey'nin Dorothy'nin dairesinde Dorothy ve Frank'i gözetlediği sahnede görülebilir. İzlerken, Frank'in Dorothy'ye karşı şiddetli ve taciz edici olduğunu görür ve sahne giderek gerçeküstü ve parçalı hale gelir. Bu sahnede Lynch, bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için çeşitli teknikler kullanır. Örneğin sahne, zaman algısını bozan ve rüya gibi durum yaratan ağır çekimde çekilir. Bununla birlikte Lynch, sanki birden fazla ses ve gürültüye dikkat çekmek için yarışmış gibi bir kafa karışıklığı ve yönelim bozukluğu hissi yaratmak için örtüşen diyaloglar ve ses efektleri kullanmıştır. Frank daha şiddetli hale geldikçe kamera, Jeffrey'nin filmde daha önce bulduğu kopmuş kulağı yansıtan bir kulağın yakın çekimine odaklanır. Bu görüntü, eşzamanlı bir geçmiş - şimdi duygusu yaratır ve film boyunca yankılanan bir tür travmatik tekrarı akla getirir. Jeffrey ve Sandy'nin yürüdüğü sahnede kristal imajın başka boyutları görülebilir. Onlar yürürken, kamera çimenler ve gökyüzü arasında gezinerek bir enginlik ve açıklık hissi yaratır. Aynı zamanda sahneye, nostalji ve kayıp duygusu yaratan, unutulmaz, melankolik bir film müziği eşlik eder. Bu sahnede Lynch, bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için hareket ve durağanlık arasındaki karşıtlığı kullanır. Kamera manzara boyunca gezinirken, karakterlerin kendileri bir tür donmuş zaman veya askıya alınmış hareket izlenimi veren bir durgunluk durumunda gösterilir. Bu karşıtlık, eşzamanlı bir hareket ve durağanlık duygusu yaratır ve karakterlerin hareket etme arzuları ile değişim korkuları arasında bir tür gerilim olduğunu düşündürür. Genel olarak bu sahneler, Lynch'in filmde bir kopukluk duygusu ve çoklu zamansallıklar yaratmak için çeşitli teknikleri nasıl kullandığını ve bu tekniklerin, filmin kristal imajı keşfetmesine nasıl katkıda bulunduğunu gösterir.

Geçmiş ve Şimdinin Arasındaki Sınırın Bulanıklaştığı Yer, *Lost Highway*

Lost Highway (1997) filmi, Deleuze'ün zaman imaj kavramına örnek olarak verilebilir, çünkü zaman ve bellek, filmin temel konularından biridir. Filmde bir Hollywood yıldızının kaybolması ve onu aramak için bir senaryo yazarının yolculuğu anlatılmaktadır. Film, gerçeklik ve hayal dünyası arasındaki sınırı bulanıklaştıran birçok sahne içerir ve izleyiciyi zaman ve bellek arasında bir yolculuğa çıkarır. Filmde, Deleuze'ün kristal imaja örnek olarak kullanılacak birçok sahne bulunur. Örneğin, filmde, karakterlerin belleklerindeki geçmişe yolculuk ettikleri sahneler bulunur. Bu sahnelerde, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınır bulanıklaşır ve karakterlerin anıları, zamanın kronolojik akışına göre sunulmaz. *Lost Highway*, daha önce *Blue Velvet*'te tasvir edilen pastoral küçük kasaba yaşamını sağlamaz, ancak Žižek'in dediği gibi, bizi gri, yabancılaşmış, banliyö-megapolis evlilik hayatıyla karşı karşıya getirir. Bu yüzden film, rüya benzeri gerçeklik ile karanlık yeraltı arasındaki geleneksel karşıtlığın yerine iki dehşetin karşıtlığını tasvir eder: "sapkın seks, ihanet ve cinayetten oluşan kâbus gibi kara evrenin fantazmatik dehşeti, belki de acizlik ve güvensizlikten oluşan sıkıcı, yabancılaşmış günlük yaşamımızın umutsuzluğu çok daha rahatsız edicidir." (Žižek, 2000: 13). Filmde hem Alice hem de Renée olarak karşımıza çıkan Patricia Arquette, konuyu benzer şekilde ifade etmiştir: "Bir adam karısını sadakatsiz olduğunu düşündüğü için öldürür. Yaptıklarının sonuçlarıyla baş edemez ve bir tür çöküntü yaşar. Bu çöküntüde kendisi için daha iyi bir hayat hayal etmeye çalışır ama o kadar kötüdür ki bu hayali, hayat bile ters gider. İçindeki güvensizlik ve çılgınlık o kadar derin ki, fantezileri bile bir kâbusla sonuçlanır." (Rodley, 1997: 232).

Arquette'in filmi bir erkeğin yanlış giden fantazi kaçıışı olarak tanımlaması, Žižek'in "kötü" ve "daha kötü" arasındaki seçim şeklindeki psikanalitik formülüyle değiştirilebilir. Fred, gerçek hayatında bir çıkmaza girmekten kaçınmak için rüyaya kaçır, ama sonra rüyada karşılaştığı şey kendisinin daha da korkunç bir versiyonudur (Pete). Alanna Thain'in Deleuze'ün felsefesinden yararlanan *Funny How Secrets Travel: David Lynch's Lost Highway* (2004) adlı makalesi, Fred'in çöküşünün ve Pete'in ortaya çıkışının sembolik yüzey ve kâbus gibi gerçek açısından değil, hiçbir yere götürmeyen zihinsel bir rahatsızlık olarak okunması gerektiğini iddia etmektedir (Thain, 2004: 20). Onun için filmde hiçbir gizli açıklama yoktur. Bunun yerine, film izleyiciyi indirgenemez bir belirsizlik ve muğlaklık durumunda bırakır, tıpkı karanlık, kayıp bir otoyolda hiçbir yere gitmeden, müziğin duyulması gibidir. Lynch'in filmi paramnezi ile karakterize edilen bir dünyada yaşamının etkisi olarak görülebilir, bunu bir déjà vu biçimi olarak adlandırmak mümkündür: "İnsanın zamanda bir anı zaten yaşamış olduğunun kaçınılmaz hissine sahip olduğu bir duyum ve algı ayrışması, birinin hayatına tanık olmak" (2004: 17). Dolayısıyla film, tam anlamıyla kristal rejim olarak ifade edilebilir. Bir kristal imaj, bir kristalin farklı düzlemleri gibi birbiriyle örtüşen ve kesişen çeşitli zamansal düzlemlere -geçmiş ve şimdiki zaman, gerçek ve virtüel zaman, hatırlama ve özleme işaret eder. Bu Deleuzecü zaman perspektifinde, özdeşleşecek pek bir şey yoktur. Bunun yerine, filmde öznenin kavramları geçmişin virtüel dünyalarıyla bağlantı kurma arzusuyla karartılır; bulanıklaşan ve değişen kimlikler film boyunca görülmektedir.

Filmde erkek kahraman Fred ve Pete'in iki versiyonu vardır. Fiziksel olarak farklı görünmektedirler fakat bir şekilde aynı kişi oldukları fark edilebilir. Bir bakıma, Fred/Pete'in bakış açısıyla ele alınan kimlik karmaşası, kendi bildiğince merak etmeye ve gezinmeye başlayan izleyiciyi de üçüncü bir unsur olarak yerleştirir. Fred'in şizoözne

olarak konumlandırıldığında izleyici, Fred'in algısal imgesinin olanaklarını seyircinin kendi zihinsel ilişkisi içinde ne iptal eden ne de ortadan kaldıran bir tür şizofreni içinde yer alır. Fred/Pete'in duygularının izleyicinin algısal deneyimi aracılığıyla birlikte inşa edilebileceği gerçeği, seyirciler olarak bizlerin, doğrudan kanıt yoluyla imge güdülerini görmek yerine her zaman anlam çıkarmak zorunda kaldığımız fikrini vurgulamaktadır. Benzer bir mantık, aynı kadının iki versiyonu olan ve her ikisi de Patricia Arquette tarafından canlandırılan, ancak iki farklı kişilik olan kadın çift Renée/Alice için de geçerlidir. Bu durumda ikiz, benzerlik veya aynı ile değil, maskelenmiş farkla tanımlanır. Filmin açılışında Patricia Arquette ilk kez Alice olarak görünür, ancak Renée -onun ikinci karakteri- olarak görüldükten sonra, Arquette'in varlığının statüsü, filmde bir dalgalanma etkisi yaratır. Burada farklılığın tekrarı olarak durur. Aslında tekrarda tekrarlananın, farkın kendisi olduğuna dikkat çeken Deleuzecü düşünceye yaklaşmaktadır. Buna göre, tekrarlanan olay her zaman selefiyle çelişir çünkü benzer olduğu düşünülürse hiçbir zaman aynı değildir. Bu bağlamda, Arquette'in ikizi, tam da Renée/Alice yapıcı farklılığın gücüyle bağlantılı olduğu için artık değişmez bir kimliği tasvir etmez. Arquette, hayatın istikrarsızlığının bir yansıması olarak kendi çokluğu aracılığıyla çeşitlilik yaratmaktadır. Bu aynı zamanda Deleuze'ün psikanalize olan mesafesini de gösterir, çünkü psikanaliz tekrarı temsile ve geçmişe sınırlar. Bastırılmış bilinçdışımızın tüm malzemesinin bizi, rahatsızlığı ve acısıyla geçmişi tekrar etmeye ittiğini öne süren Sigmund Freud'dur. Žižek de *Lost Highway* filmine bu perspektiften yaklaşmaktadır. Bu çerçevede Freud'un rüya analizlerinin mantığıdır: "Baba, yandıgımı görmüyor musun?" rüyada karşılaşılan dehşetin gerçeği (ölü oğlun sitemi), uyanmış gerçekliğin kendisinden daha korkunç olduğunda rüya görenin uyandığı, böylece rüyayı görenin gerçekliğe kaçtığıdır (Žižek, 2000: 17). Bunun aksine, David Lynch filminde Deleuze'ü tekrarlar gibidir; onun filmleri, özellikle de *Lost Highway*, izleyiciyi karakterlerinin belirsizliği ve sürekli bir akış olarak kimliklerinin istikrarsızlığıyla meşgul eder. *Lost Highway*, kişilik bozukluğunun kaynağının izini sürülebilecek hiçbir "kurucu an" sunmamaktadır. Tanınmaz ve üretken bir şeye yol açan yeniden icat etme olasılığı ancak tekrarlama yoluyla görülebilir. Bu nedenle, tekrarın filmde dönüşümün olumlu bir gücü olarak hizmet ettiği düşünülebilir.

Lost Highway filminde, Deleuze'ün sinema felsefesi perspektifinden birçok kavram bulunabilir. Zaman ve bellek, kristal imaj ve yanışın güçleri, filmin ana temalarından bazılarıdır. Filmdeki karakterlerin karanlık, gizemli ve tehlikeli bir dünya içinde yaşaması, yanışın güçlerini yankılamaktadır. Fred, evinde kendisine ait bir video izlerken görülür. Bu sahnede, Fred'in yüzü, bir kristal imajda yansıtılır. Yüzü, kesintisiz bir şekilde hareket ettiği için, sanki o an zaman askıya alınmış gibi görünür. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Fred ve karısı Renee arasındaki gerginlik artar. Fred, evlerinin koridorunda beklerken, yüzü ve bedeni hareketsiz bir şekilde dururken, sadece eli hareket eder. Sahne kristal imaja dönüşür, hareketsiz bir anı dondurur ve bir şeyin kırılmasıyla sonuçlanan gerilimi yansıtır. Filmin sonunda, karakterlerin farklı kimliklerle birbirleriyle karıştığı bir dizi sahne vardır. Bu sahneler, kristal imajı içerir ve karakterlerin kimliklerinin ve zamanın nasıl değiştiğini tasvir etmektedir. Film zamanı askıda kalır ve izleyicinin anlatı, hafıza, zaman ve mekân açısından son derece kararsız olduğu bir çift katmanı kuşatır. Lynch'in diğer birçok filminde olduğu gibi özellikle *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006), *Lost Highway* filmlerinde de artık algı yoluyla karakterlerin kim olduğunu ve bedensel varlıklarının gerçekte ne olduğunu garanti edemez. Bunun yerine film, izleyicinin indirgenemez bir belirsizlik durumunda bırakıldığı bir akıl oyunu deneyimine dönüşmektedir.

Mulholland Drive’da Club Silencio’nun Virtüel Manzarası

David Lynch’in *Mulholland Drive* (2001) filmi Deleuze’ün kristal imajının kusursuz bir örneği gibidir. Filmde gerçekliğin farklı katmanları arasında geçişler yapılır; izleyici farklı zaman, mekân ve anlatı katmanları arasında gidip gelebilir. Kristal imaj, Deleuze’e göre bir filmin içindeki bütün farklı katmanları ve zamanı içeren, sonsuz bir dizi imajdır. Bu imajlar, farklı zaman dilimlerinden, mekânlardan ve hatta gerçek ile hayal arasındaki sınırın bulanıklaştığı yerlerden gelir. Kristal imajlar, gerçek dünyanın ve hayallerin birleşiminden ortaya çıkar ve izleyiciye gerçekliğin farklı yönlerini gösterir. Film, Hollywood’un karanlık ve belirsiz dünyasını keşfederken, çeşitli kristal imajlarını kullanarak, film izleyicisini şaşırtan, rahatsız eden ve düşündürten bir deneyim sunmaktadır.

Filmin en ikonik sahnelerinden biri, Club Silencio sahnesidir. Bu sahnede, bir şarkıcı sahnede playback yaparken, sahne perdesi kalkar ve gerçek şarkıcı olmadığı anlaşılır. Sahne hareketsiz bir anıyı yansıtır ve gerçekle sahte arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Betty ve Rita’nın Club Silencio’ya yaptığı gezi, Rita’nın önceki sahnede uykusunda söylediği rahatsız edici sözlerle aktüel hale gelir: “Sessizlik, sessizlik: grup yok, orkestra yok.”. Bu sözlerin icrası yoluyla film, rüyanın gerçeklikte temellenme eksikliğine dair baş döndürücü öz farkındalığı harekete geçirir. Bu sahne, hem rüyanın hem de filmin çekirdeği olarak işlev görür; Diane’in rüyasının kendi kendini yok etmekten başka seçeneğinin olmadığı, böylece filmin olduğu kadar kendisinin de ölümünü öngördüğü nokta olarak işlev görür. Gece kulübündeki performans, rüya ve gösteri arasındaki yakın benzerlikleri haritalandırır ve her ikisini de eşit derecede geçici, ancak inkar edilemez bir şekilde sürükleyici olarak tanımlar. Gösteride sesin teknolojik olarak kaydedilmesi ve bilinçaltındaki görüntülerin, sözcüklerin ve duyuların psişik kaydı benzer şekilde sağlam veya sabit bir zeminden yoksundur, ancak bunların hem izleyiciyi hem de hayalperesti etkileme biçimlerinde tartışılmaz derecede güçlü oldukları gösterilmiştir. Şovmen’in duyulan müzikal seslerin arkasında bir orkestranın veya orkestranın olmadığı konusundaki ısrarı, gösterinin yanıltıcı doğasına; bir materyalin, gerçek ses kaynağının eksikliğine ve senkronize sesin teknolojik olarak yeniden yapılandırılmasında bu eksikliğin atlanmasına işaret edebilir. Sahne, klasik anlatı ve temsil mekanizmalarını devre dışı bırakarak, filmin içindeki ve dışındaki izleyicileri, ham ve motivasyonsuz bir duygunun ipine asılmış kadar karanlıkta bırakır. Club Silencio sahnesi, hem göndergeselliğin hem de yanılısamanın şok edici bir yer değiştirmesi, duygulanımsal-performatif bir sinemasal ontoloji aracılığıyla gerçekleştirilen ikili bir yer değiştirme olarak şekillenir (Pisters, 2008).

Gece vakti, ıssız kentsel manzaradan ürkütücü bir yolculuktan sonra, hızlı bir izleme çekimi Club Silencio’nun virtüel manzarasına geçer. Bu izleme çekiminin gerçek hızı aslında kulüp içinde gerçekleşecek olan olayların virtüel hızını göstermektedir. Hem kulüpteki izleyicilere hem de film izleyicilerine hitap eden bir şovmen, Rita’nın çılgın sözlerini İspanyolca, İngilizce ve Fransızca olarak tekrarlamaya başlar. Gösteri yaratma gücünü simgeleyen bir tür sihirli değnek ve büyük hareketlerle hareket ederek, elini tiyatro alanının çeşitli köşelerine işaret ederek çeşitli müzik aletlerinin seslerini çağırıştırır. Trompet sesi duyulurken, bu enstrümanı çalan bir adam kırmızı perdenin arkasından sahneye çıkar. Performansından birkaç dakika sonra müzisyen, trompet sesi duyulmaya devam ederken seyircilerin alkışları için kollarını dışa doğru uzatarak kendi eylemini gerçekleştirir. Bir noktada şovmen kollarını kaldırır, ardından şeytani bir gülümsemeyle kollarını ve ellerini göğsünün üzerinde çaprazlayarak bir duman bulutu içinde kaybolur. Ortadan kaybolma eylemiyle ortaya çıkan gök gürültüsü ve şimşek, Betty’nin vücudunu kavrayan şiddetli kasılmalara neden olur. Bu sahnede en etkili etki araçlarından biri,

Lynch'in Betty ve Rita'nın yakın çekimleri ile çalan şarkıdaki duyguyu vurgulamak için tutarlı bir şekilde kullanmasıdır. Şarkıcıyı sahnede tanıtan uzun bir çekimin ardından, performansın geri kalanı, La Llorona'nın, Rita'nın ve Betty'nin yüzleri arasında gidip gelen "yakın çekimler yaparak ilerleyen duygusal bir çerçeveden" (Deleuze, 2014: 120) yararlanır.

Oyuncu ve seyirci arasında kurulan empatik devre için yeterli anlatsal gerekçe bulunabilir; Betty/Diane'in Rita/Camilla'ya olan bağlılığı ve karşılıksız sevgisi ile La Llorona'nın sevgilisine bağlılığı arasında ve ayrıca La Llorona'nın sahnede çöküşü ile Diane'in kendi kendine neden olduğu ölümü arasında da uçlar kurulabilir. Ancak, her ne kadar makul olsa da, bu sahneyi ilk gördüğümüzde bu anlatı bağlantıları kurulmuş olmaktan uzaktır. Başka bir deyişle, sahnenin duygulanım gücünü hesaba katan anlatı açıklaması, filmin çoklu gerçekliklere ve kimlik kümelerine bölünmesiyle ilgili geçmişe dönük bilgimize dayanır. Filmin rüya benzeri dokusunun en az bir katmanından Diane ile birlikte uyandırılana kadar, alınan duygu anlatı açısından tamamen açıklanamaz, bu nedenle bizi güçlü olması için farklı bir gerekçe bulmaya zorlar. Anlatımsal olarak önemsiz olan La Llorona'nın performansı, filmin aşkın mutluluğundan terk edilmenin hüznüne duygusal geçişini ifade eden yoğunlaşma noktasını oluşturur (del Río, 2008: 184). Club Silencio'daki sahnede gördüğümüz şey, virtüel bedenler arasındaki bir duygulanım dolaşımıdır. Kökenlerini belirlemenin imkânsız olduğu bir zincirdeki bir dizi duygu ödünç alma ve ödünç verme gösterisidir. Öznenin duygulanımdan kaynaklandığı klasik hiyerarşiyi ortadan kaldırarak, burada duygulanım bir şekilde karakterden ayrılır ve kendi, öznel olmayan zemini üzerinde durur. Duyguya sahip tek bir öznenin ziyade, çok sayıda bedende yaşar ve içinden geçer.

Deleuze ve Guattari için organsız beden, organların kendilerine karşı değil, onların örgütlenmesine veya temsili yapılarına yönelik bir nefretin ifadesidir. Deleuze ve Guattari'nin bir arzulama makinesi olarak organsız bedeni içeren duygulanımsal akışların işleyişini açıklamaya yönelik Anti-Oedipus'u, duygulanımların ödünç alınması ve bunların akışları üzerinde rezonansa girer (Deleuze & Guattari, 2017: 36-46). Duygu ve öznellik arasında yarattığı ayırım, derin ideolojik sonuçlar taşır. Film, rüyalar ve özlemlerden oluşan yüzeysel anlatı katmanı -hem melodramatik bir hikâyenin hem de bir rüya fabrikası olarak Hollywood endüstrisinin tipik özelliği gibidir ancak, Lynch'in kimlik ve başarıya ilişkin tüm ilkeler üzerinde tartışılmaz yıkımı söz konusudur. Film, eski hayaletler ve eski duygular tarafından ele geçirilmiştir; ekranda hafifçe yeniden yapılandırılmış isimler altında oynamaya devam eden eski melodramlar ve korkular vardır. Yine de o, duygulanım yoğunluğu, duyguları temsil edilebilir, yönetilebilir deneyimlere dönüştüren öznel ve nesnel desteklerin yok edilmesine bağlı olduğu sürece, bu tekrarlayan sinemasal jestlere niteliksel bir farklılık katar. Bu bilindik imgelerin yıkılması, özneyi duyuşsal ve algısal uyarılara yanıt verebileceği düzenleyici mekanizmalardan anlık olarak yoksun bırakır. İmge, fark edilebilir bir epistemolojik zeminden veya tutarlı bir yorumdan arındırıldığı için, izleyici, görüntünün algılanması ile bu algıyı bilişsel eyleme dönüştürmenin imkânsızlığı arasında asılı kalır. Bu tür belirsizlik anlarının sonucu, imgenin, kendisine tamamen mevcut olan ham bir duygulanım dışında her içeriğinden arındırılmış virtüel bir durum olarak deneyimlenir.

Virtüel düzlemin, psikanalitik bilinçdışının mantığına uymayan, yaratıcılığın kaynağı olarak şekillenen bir sahnede, Betty ve film yönetmeni Adam Keshner arasında tarifsiz bir karşılaşma gerçekleşir. Söz konusu sahnede Adam, rol için birkaç kızı seçmeye çalışıyormuş gibi yapar, ama aslında yöneticilerin taleplerine boyun eğeceğine çoktan

karar vermiştir. Betty ve Adam iki kısa ama yoğun an için gözlerini birbirine kilitler. Adam anlaşılabilir bir şekilde arkasını dönerken Betty'ye doğru ve seçmelerden uzakta, kamera Betty'nin aydınlanmış yüzüne yakınlaşır ve inandırıcı bir ilk görüşte aşk anı inşa eder. Betty'nin bu sahneye kadar ve bundan sonra duygusal olarak Rita'ya bağlı olması, inşa edilen aşk anının kendisi için hiçbir önemi yok gibi görünür. O anın asla olamayacak bir "olabilirdi" olduğu söylenebilir. Duygulanımsal bir bakış açısından, Betty ile Adam arasındaki karşılaşma, kendisini (anlatıdaki) aktüelleşmelerden ayırdığı ve kendisi için geçerli olmaya başladığı virtüel düzleme en yakın yerde durur (Deleuze, 2021: 101). Bu sahne, bu filmdeki bedenlerin katıldıkları olaylara indirgenemeyeceğini, daha ziyade yalnızca geçici, deneysel bir kanalda gerçekleşen bir duygulanımlar alanına geçme yeteneğine sahip olduklarını açıkça ortaya koymaktadır.

Virtüel bir an olarak, Betty ve Adam arasındaki bakışların ve yüzlerin iç içe geçmesi, klasik anlatının uymak zorunda olduğu yeniden üretim/tekrarlayan tutarlılık kurallarına uymaz. Olkowski'nin açıkladığı gibi, "eylem aracılığıyla virtüelden aktüelleşen şey, temsil kurallarına uymaz, ama kendi farklılaşma, ayrışma ve yaratma kurallarına sahiptir" (Olkowski, 1999: 122). Bu sahne, bazı karakterler (Betty ve Adam) arasında, diğer karakterler (Betty ve Rita) arasında oldukça fazla bağlantıların kopmasını ima eden uyumsuz bağlantılar kurarak, bozuk bağlantıları sonsuza dek gelişmemiş ve çözülmemiş bırakarak, ontolojik, duygusal bilinçdışının temsili olmayan biçimini içermektedir. Filmin kristal imajı oluşturan yönleri, özellikle rüya sahnelerinde belirginleşmektedir. Betty'nin şarkı söylediği sahnede, hareket etmeyen bedeni ve yüzü, kameranın hareketiyle süzülerek hareket eder gibi görünür. Bir başka çarpıcı sahnelerden biri de Diane'nin intihar sahnesidir. Bu sahnede, Diane bir kristal imajda görünür ve sahne uzun bir süre hareketsiz kalır, sadece kalp atışları duyulur. Genel olarak filmde, karakterlerin farklı kimliklerle karıştığı bir dünya yaratılır. Bu sahnelerde, farklı kimlikler ve zamanlar birbirine geçer ve kristal imajlar açığa çıkar.

SONUÇ

Deleuze'e göre, sinema, diğer sanat formlarından farklı olarak, felsefi ve duygusal düşünceleri bir arada işleyerek, seyirciyi etkileme ve düşündürme kapasitesine sahiptir. Deleuze'ün sinema teorisi, her biri kendi düşünce imgesine (organik ve kristalin) sahip olan hareket-ımağ ve zaman-ımağ olmak üzere iki içkinlik düzlemine sahiptir. Bu teori, sinema alanındaki düşünceleri etkilemiş ve sinemaya felsefi bir boyut kazandırmıştır. Deleuze, Kristal imaj kavramını, sinemanın hareket ve zamanı bir arada işlediği bir sanat formu olarak ele alır. Ona göre, Kristal imaj, sinemanın görsel ve duygusal etkisini artıran ve seyircinin algısını değiştiren bir imaj türüdür. Auteur bir yönetmen olarak Lynch'in filmleri kristal imajın keşfi olarak görülebilir. Lynch yerleşik kullanımların ve türün anlamlarının kısıtlamalarından kaçan hâkim soyutlama ve çılgın düşünce imajları ile duygulanımın hayata geçmesini sağlar. Lynch'in sineması, virtüel bedenleri geçmiş ve şimdinin belirsizliğinde duygulanımsal-edimsel bilinçdışının çılgın oyun alanına dönüştürür (Olkowski, 1999: 166).

Deleuze için gerçek, aktüel ve virtüel olarak ikiye ayrılır. Aktüel, Varlığın kendisini varlıklar olarak tezahür ettiği mevcut durumlarını belirtir. Virtüel ise varlıkların, yani aktüel olan kadar gerçek olan ve aslında ondan ayrılamayan "saf bir oluş gücü"ne atıfta bulunur. Alain Badiou'nun açıkladığı gibi virtüel, "gerçeğin gizil bir ikili ya da hayaletimsi bir ön-biçimlemesi değil, bir gerçekleşme sürecidir... yeni virtüelliklerin sürekli olarak gerçekleştirilmesi"dir (Badiou, 2000: 49). Bu virtüel durum, *Mulholland Drive* filminde

Club Silencio'da, *Blue Velvet*'te Ben karakterinin yaptığı playbackte, *Lost Highway* filminde otayolun ortasında yanan araçta ve birçok sahnede görülmektedir. Yapay ışık kaynaklarından yararlanılarak oluşturulan sahnelerde, bilinçsiz güçler olan enerji akışlarının varlıkları vurgulanır. Teknolojik araçsallık böylece duygusallığa dönüştürülür. Filmlerde hareketli imajlar genellikle kaybolmanın eşiğindedir, sürekli bulanıklaşır, bu nedenle gerçeklik ve yanılsama yan yana, adeta yatay bir şekilde yürür. Aynı şey, genellikle hayaletimsi işitsel görüntülerle bağlantılı, gerçekliğin tekinsiz bir yanını oluşturmaya yardımcı olan akustik çevresi için de geçerlidir. Geçmiş ve gelecek, eylem ve tepki, mutluluk ve üzüntü, durgunluk ve uyarılma, edilgenlik ve etkinlik vb. bunlar ikili karşıtlıklar veya çelişkiler olarak değil, yankılanan düzeyler olarak görülebilir. Duygulanım onların gerçek özgüllükleri içinde ortaya çıkış noktasıdır ve bu onların tekillikte, virtüel bir arada varolmalarında ve karşılıklı bağlantılarında kaybolma noktasıdır (Massumi, 1996: 226). Club Silencio sahnesi tam da bu şekilde işler: filmdeki diğer tüm anları aynı anda bir araya getiren ve ayıran bir yankılanma odası olarak çalışır. Önce ve sonra kendilerini birbirini dışlayan değil, bir oluşun bir arada var olan düzeyleri olarak ortaya koyarlar. Filmde, ana karakterlerden biri olan Betty, gerçekliğin belirsizliği ile yüzleşir ve zaman zaman gerçekleşen bazı olaylar, kafasını karıştırır. Aynı durum *Blue Velvet* ve *Lost Highway* filmi karakterleri içinde görülmektedir. Lynch'in sinemasında öznellik ile rüya görme etkinliği arasındaki örtüşmezlik: "Ben kimin rüyasındayım?" Lynchean kahramanın kendisine çok açık bir şekilde sormaktan kaçınması gereken soru budur" (Chion, 1995: 168). Kristal imaj, birçok farklı bileşenin bir arada çalışmasıyla oluşur. Bunlar arasında, hareket ve zamanın parçalılığı, ışığın etkisi, kamera açısı ve perspektifi, müzik ve diğer ses unsurları yer alır. Bu bileşenler, bir arada çalışarak kristal imajı oluştururlar ve seyircinin algısını etkileyen bir deneyim yaratırlar.

KAYNAKÇA

- Badiou, A. (2019). Deleuze: Varlığın uğultusu. (M. Erşen, Çev.). İstanbul: MonokL Yayınları.
- Bergson, H. (2001). Time and free will: An essay on the data of immediate consciousness. Dover Publications.
- Buchanan, I. (2010). Is a Schizoanalysis of cinema possible? D. Rodowick (Dü.) içinde, Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy (s. 135-157). London: University of Minnesota Press.
- Chion, M. (1995). David Lynch, trans. Robert Julian. London: BFI.
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze. (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- del Rio, E. (2008). Deleuze and the cinemas of performance powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2014). Sinema II hareket - imge. (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2015). Anlamın mantığı. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). Sinema II zaman - imge. (B. Y. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti- Ödipus, kapitalizm ve şizofreni 1.* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Guerlac, S. (2006). *Thinking in time- an introduction to Henri Bergson.* Cornell University Press.

Kennedy, B. M. (2000). *Deleuze and cinema: the aesthetics of sensation.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, cinema and national identity.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Massumi, B. (1996). *The atonomy of affect.* P. Patton (Dü.) içinde, *A Critical Reader*, (s. 217-239.). Oxford: Blackwell.

Murray, T. (2010). *Time @ cinema's future: new media art and the thought of temporality.* D. N. Rodowick (Dü.) içinde, *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (s. 351- 372). London: University Of Minnesota Press.

Nochimson, M. (1997). *The passion of David Lynch: Wild at heart in Hollywood.* Austin, TX: University of Texas Press.

Olkowski, D. (1999). *Gilles deleuze and the ruin of representation,* Berkeley: University of California Press.

Pisters, P. (2008). *Delirium cinema or machines of the invisible? I.* Buchanan, & P. Maccormack (Dü) içinde, *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema.* Continuum International Publishing Group.

Rodley, C. (1997). *Lynch on Lynch.* Boston: Faber and Faber.

Rodowick, D. (2018). *Gilles Deleuze'ün zaman makinesi,* (E. Ekici, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

“İLETİŞİM ÇALIŞMALARINDA KIRILMALAR VE UZLAŞMALAR” ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Mevlüt ALTINTOP²

DOI: 10.55055/mekcad.1286303

Altıntop, M. (2023). "İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar" üzerine bir inceleme. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 58-64. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1286303>

İletişim araştırmalarında kullanılan başlıca üç temel bakış açısı vardır. Bu bakış açılarını liberal, eleştirel ve kültürel yaklaşım olarak tanımlamak mümkündür. Liberal yaklaşımı anaakım, eleştirel yaklaşımı Frankfurt Okulu, kültürel yaklaşımı ise Kültürel Çalışmalar araştırmalarının temeline yerleştirmiştir. Bu üç yaklaşımdan eleştirel ve kültürel yaklaşımın felsefi arka planını Marksizm oluşturmasına karşın birçok konuda fikir ayrılığı bulunmaktadır. Marksist felsefeyi felsefi temeline yerleştiren ve eleştirel ekole yakınlığıyla dikkat çeken bir diğer yaklaşım ise iletişimin ekonomi politikidir. İletişimin ekonomi politikini diğer eleştirel yaklaşımlardan ayıran en önemli özelliği doğrudan Ortodoks Marksist literatürü benimsemesidir. Eleştirel yaklaşım Ortodoks Marksizm'e sert eleştiriler getirirken, Kültürel Çalışmalar Marksizm'in yeni bir yorumu olan Neo-Marksist felsefeyi benimsemiştir. Derleme bir çalışma olan İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar, iletişimin ekonomi politik ve Kültürel Çalışmalar arasında geçen tartışmalara odaklanmaktadır.

İletişim araştırmaları akademik bir dal olarak oldukça yeni bir alandır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ilk örnekleri görülmeye başlanmış ve bu araştırmalar yüzyılın ikinci çeyreğinin sonlarına doğru büyük bir ivme yakalamıştır. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) pozitivist sosyoloji anlayışıyla (Scannel, 2016: 91) oluşturulmuş matematiksel/mekanik iletişim çalışmaları alanı domine etmiştir. Söz konusu çalışmalar liberalizmi benimsemiş ana akım iletişim faaliyetleriyle de örtüşürülerek kapitalist sistemle uyumlu bir iletişim/medya anlayışı geliştirilmiştir. Bu anlayış kendi sosyolojik yapısını da beraberinde getirerek tüketime dayalı popüler kültürün oluşmasına yol açmıştır (Yaylagül, 2006: 47, 48). Medya bu kültürün hem yayıcısı hem üreticisi konumundadır. Eleştirel kuram, iletişimin ekonomi politik ve kültürel yaklaşımın felsefi temelinde Marksizm olmakla birlikte (Şen, 2016: 2021) yorumlamada bariz farklılıklar vardır. Eleştirel yaklaşım Marksizm'in başarısızlığını, kuramın sosyal ve kültürel çözümlerinin metafiziksel yoksunluğuna bağlamaktadır (Scannel, 2016: 45-47). Ekonomi-politik yaklaşım Ortodoks Marksizm'i benimserken, Kültürel Çalışmalar Neo-Marksizm ve/veya Yeni Sol denilen Marksist yorumu temele almaktadır (Çelenk, 2021).

İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar adlı derleme çalışma ekonomi-politik ve Kültürel Çalışmalar'a odaklanmaktadır. İlk baskısı 2008 yılında De Ki Yayınları etiketiyle neşredilen kitap 2021 yılında Dipnot Yayınları etiketiyle yeniden basılmıştır.

¹ Sevilay Çelenk (Derleyen), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, Dipnot Yayınları, Ankara 2021, 318 Sayfa, ISBN: 9786057414328

² Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, mevlutaltintop@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1731-9064

Sevilay Çelenk³ tarafından hazırlanan çalışmada, Çelenk’in yazısı dışında sekiz adet makale/yazı yer almaktadır. Çelenk’in seçtiği metinlerin biri haricinde diğerlerinin Kültürel Çalışmalar ile ekonomi-politik yaklaşım arasındaki tartışmayı ele aldığı görülmektedir. Söz konusu tartışma, her iki yaklaşımın iletişim olgusu ve işleyişine nasıl baktığı ve yorumladığı üzerinedir. Bu baskıya ilk baskıda olmayan yeni bir yazı eklenmiş ve önceki makaleler genişletilmiştir. Yapılan değişiklik kitabın sayfa sayısı yüzde elli oranında artırmış ve özellikle ekonomi-politik çalışmalar için üç yüz on sekiz sayfalık bir kaynak hâline getirmiştir.

İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar, Sevilay Çelenk tarafından yazılan Önsöz⁴ ve Tartışma Sürüyor adlı kısım haricinde üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde iki ve ikinci bölümde üç makale, üçüncü bölümde ise iki makale ve bir söyleşinin metni yer almaktadır. Birinci bölümünde Todd Gitlin’in (1943-2022) “Medya Sosyolojisi: Egemen Paradigma”, Nicholas Garnham’ın (1937) “Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru” makaleleri bulunmaktadır. İkinci bölümde Stuart Hall’ün (1932-2014) “Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası”, Nicholas Garnham’ın “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?” ve Lawrence Grossberg’in (1947) “Kültürel Çalışmalar Ekonomi Politığe Karşı: Bu Tartışmadan Başka Sıkılan Var mı?” başlıklı makaleleri yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise Douglas Kellner’in (1943-2009) “Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi Politik”⁵ ve Janice Peck’in “Ekonomi Politik Kültürel Çalışmalar Tartışmasından Niçin Sıkılmamalıyız?”⁶ başlıklı makalelerine yer verilmiştir. Ayrıca bu bölüme Nicholas Garnham ve Christian Fuchs tarafından gerçekleştirilen “İletişimin Ekonomi Politliğini Yeniden Düşünmek”⁷ başlıklı oldukça uzun ve kapsamlı bir söyleşi eklenmiştir.

Sevilay Çelenk’in bu baskı için kaleme aldığı Önsöz’de, kitabın ilk baskısından yeni baskıya gelinceye kadar geçen süreci ele alan bir değerlendirme yaptığı görülmektedir. Çelenk’e göre iletişim alanıyla ilgili sorunlarda bir değişme olmaması bir yana, özgürlük ve demokrasi gibi başlıklarda gözle görülür bir gerileme olmuştur. Önsöz’ün genel çerçevesini Türkiye’deki iletişimin çalışmalarının sorunları, meselenin ekonomi-politik yönü ve yazara göre medyanın iktidar ile uyumlu işleyen antidemokratik ve baskıcı tutumu oluşturmaktadır.

“Tartışma Sürüyor” başlıklı yazıda iletişim çalışmalarının kapsamı, açıklama gücü, yetersizliği, iç sorunları ve sosyal bilimlerin diğer alanlarından ayıran özellikleri üzerinde duran Çelenk, eğitim açısından akademik çalışmaların sektöre dönen medyayla uyumsuzluğunun sorunların büyümesine neden olduğunu belirtmektedir.

³ Radyo, sinema televizyon alanında uzmanlaşmış bir akademisyen olan Sevilay Çelenk yaptığı iletişim araştırmalarında özellikle kültür, temsil, televizyon konu/kavramlarını ekonomi-politik bağlamda ele almaktadır.

⁴ 2008 tarihli De Ki Yayınları tarafından neşredilen ilk baskıda önsöz bulunmamaktadır. Kitap doğrudan Sevilay Çelenk’e ait “Tartışma Sürüyor” başlıklı yazıyla başlamaktadır.

⁵ Bu makale kitabın 2008 tarihli baskısında ikinci bölümde yer almaktadır. 2021 baskısında üçüncü bölüme kaydırılmıştır.

⁶ Bu makale kitabın 2008 tarihli baskısında “Sönsöz Yerine” başlığı altında yer almaktadır. 2021 baskısında üçüncü bölümün ikinci makalesi olarak kullanılmıştır.

⁷ Bu metnin oluşturulduğu söyleşi 2014 tarihlidir.

Mevcut durumda liberal-kapitalist piyasa koşullarına göre hareket eden medyanın, iletişim eğitiminin müfredatına ihtiyaç duymaması sonucunda öğrencinin akademiye olan bağı koparmaktadır. Ortaya çıkan teori-pratik arasındaki ayrıma karşın akademi de isteksiz görünmekte ve bu alanda yeterli çalışma yapılmamaktadır. Akademinin temel izleği taklit yoluyla mevcut teorileri köpürtmekten ibarettir. Oysa medyanın işleyişini belirleyen ekonomi-politik faaliyetlerdir ve cari olan kapitalist-liberal ekonomidir. Çelenk’in gerek bir önceki Önsöz bölümünde gerekse burada yaptığı değerlendirmelerde ideolojik görüşlerinin baskın olduğu görülmektedir.

Birinci bölümün ilk makalesi Todd Gitlin imzalı “Medya Sosyolojisi: Egemen Paradigma”⁸ başlığını taşımaktadır. Gitlin, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD’nin egemenliği altında oluşan konjonktür ve bu konjonktürün medyaya etkisini ele almaktadır. Bu süreç güçlü etkiler döneminin ardından gelen sınırlı güçlü etkiler dönemidir ve kitle iletişim araçlarının toplumsal rolü tartışılmaktadır. Dönemin önemli ismi Paul Lazarsfeld’in (1901-1976) sonraki iletişim çalışmalarında kült hâle gelen sosyoloji ve psikoloji temelli çalışmaları propaganda odaklıdır. 1950’lerin teorik iletişim araştırmaları ve özellikle siyasi ve ekonomik alandaki pratiğe yönelik iletişim faaliyetleri bu anlayışa göre şekillenmiştir. Çarpıtma ve yanıltma temelli bu anlayış küresel çaptaki iletişim çalışma ve faaliyetlerine yön vermiş ve kapitalist sistemle uyumlu işleyiş sayesinde kısa sürede egemen paradigma hâline gelmiştir. Medya bu yapının oluşması ve işlemesi için uygun sosyolojinin üretilmesinde ve yayılmasında araç olarak kullanılmaktadır. Popüler kültürün ortaya çıkışında ve küresel olarak yaygınlaşmasında bu gelişmeler etkili olmuştur. Çalışmanın farklı bir yaklaşımı ele alan tek makalesi olan bu bölüm, ana akım iletişim çalışmaları açısından son derece ilgi çekici ve doyurucudur. Özellikle ana akım iletişim çalışmalarında kült isimlerden olan Lazarsfeld ve temsil ettiği ekole yönelik değerlendirmeler iletişim araştırmacıları tarafından dikkate alınmalıdır.

Birinci bölümün ikinci makalesi olan “Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru”⁹ başlıklı metinde teorik olarak Ortodoks Marksizm’i benimseyen bir yaklaşım sergilenmiş ve kavramsal çerçevesi Marksist terminolojiyle oluşturulmuştur. Nicholas Garnham’ın ekonomi-politik bir analiz ortaya koyduğu makaleye göre kültürün oluşumunda bütün güç üst yapıyı şekillendiren alt yapıya (ekonomiye) aittir. Makalede, küresel açıdan mevcut kültür Marksist çerçevede analiz edilerek kapitalist sistemin rolü ve etkisi vurgulanmaktadır. Konuya iletişim bağlamına odaklanıldığında ise medyanın tümüyle sistemin emrine sunulmuş bir araç konumunda olduğu görülmektedir. Modern iletişimin olduğu kadar kapitalizmde de temel dinamiklerinden biri olan teknoloji, iletişimin hem metalaşmasına neden olmakta hem de toplumsal etkileşimi eşitsizleştirmektedir. Konuya İngiltere özeline yaklaşılana makalede İngiltere’deki popüler kültürün ortaya çıkma sürecinde işçi sınıfının rolüne değinilmektedir. Bu bağlamda popüler kültür savunucusu konumundaki Kültürel Çalışmalar kapitalist tüketim kültürünü olumlulaştırmakla kalmayıp meşrulaştırdığı şeklinde eleştirilmektedir. Ortodoks Marksist bakış açısıyla ele alınan makale Kültürel Çalışmalar’ın çerçevesini çizen Neo-Marksist söylemi mahkûm etmektedir. Bunun başlıca sebebi, Marksizm’i kullanan Kültürel Çalışmalar’ın popüler kültürü savunmasıdır.

⁸Bu makale ilk kez 1978 yılında yayınlanmıştır.

⁹Bu makale ilk kez 1983 yılında yayınlanmıştır.

İkinci bölümün “Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası”¹⁰ başlıklı ilk makalesi Stuart Hall’ün Kültürel Çalışmalar üzerine yaptığı değerlendirmelerini içermektedir. Arkeolojik bir çalışma diyebileceğimiz bu metin bir anlamda iç eleştiri ve/veya özeleştiri olarak değerlendirilebilir. Kültürel Çalışmalar’ın en önemli isimlerinden olan Stuart Hall, ekolün kuramsal açıdan ne olduğu, nereden beslendiği ve neyi amaçladığını otobiyografik bir özdeşünüm ile ele almaktadır. Hall’ün açıklamalarında ekolün metodolojisi, kültür anlayışı, Marksizm ile ilişkisi, işçi sınıfı ile egemen yapılaraya bakışı ve popüler kültür yorumu birinci ağızdan özetlenmiştir. Bu bölümdeki değerlendirmelere bakıldığında Kültürel Çalışmalar’ın üzerinde yükseldiği düşünsel zeminin son derece hassas ve kırılğan olduğu görülmektedir. Ayrıca Hall’ün ekol için önemini de göz önüne alındığında, bu makaledeki değerlendirmeler Kültürel Çalışmalar’a dair son derece önemli çıkarımlar yapmaya müsaittir.

“Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?”¹¹ başlıklı ikinci bölümün ikinci makalesinde Kültürel Çalışmalar oldukça sert şekilde eleştirilmektedir. Konuya ekonomi-politik perspektiften yaklaşan metin Ortodoks Marksist söylem içermektedir. Makalenin yazarı Nicholas Garnham’a göre Kültürel Çalışmalar ele aldığı konuların ekonomi-politik yönünü görmezden gelmektedir. Metni bu anlayış üzerine inşa eden Garnham, Kültürel Çalışmalar’ın yaklaşımındaki en büyük sorunun ekolün Marksizm ile irtibatını kesmesi olarak ileri sürmektedir. Ekol bu yüzden ekonomik değerlendirmeler yapmaktan uzaktır ve ekonomik değerlendirmelerin yapılamaması doğal olarak politik değerlendirmelerin de yapılamamasına yol açmaktadır. Kültürel Çalışmalar’ın bu yönelimi onu kapitalist tüketim kültürünün bir aparatı hâline getirmiştir. Garnham Kültürel Çalışmalar’ın faaliyetlerini Marksist teoriye göre analiz ederek, ekolün çalışmalarının kapitalist tüketim kültürünün söylem ve eylemlerini doğallaştırdığını iddia etmektedir. Garnham’ın yaptığı değerlendirmelerin iletişimin ekonomi politiği haricinde hiçbir ekole/düşünceye alan bırakmayacak derecede sert olduğu görülmektedir.

İkinci bölümün üçüncü makalesi bir önceki makaleye cevap niteliğindedir. Lawrence Grossberg “Kültürel Çalışmalar Ekonomi Politige Karşı: Bu Tartışmadan Başka Sıkılan Var mı?”¹² başlıklı bu makalede Nicholas Garnham’a oldukça sert karşılık vermektedir. Grossberg, bu iki yaklaşım arasında evlilik (varmış) gibi bir yakınlaşmanın hiçbir zaman söz konusu olmaması nedeniyle Garnham’ın ileri sürdüğü boşanma imasının bile büyük bir hata olduğunu belirtmektedir. Grossberg, eğer Kültürel Çalışmalar ele aldığı konuların ekonomi-politik yanını görmezden geliyorsa, ekonomi-politik yaklaşım da ele aldığı konuların kültürel yanını görmezden gelmektedir diyerek savunmaya geçmektedir. Ona göre kültür, ekonomi-politik yaklaşım gibi salt materyalist bir anlayışla değerlendirildiğinde metalaşacaktır ve aslını kaybedecektir. Zaten yaşanmış örneklerinden görüldüğü üzere Marksizm’in de en büyük sorunu kültürü bu şekilde değerlendirmesidir. Grossberg’e göre Kültürel Çalışmalar temsilcileri kasıtlı olarak ekonomi-politik değerlendirmelerde bulunmamıştır çünkü yakın buldukları Yeni Sol ideolojisi bunu desteklemektedir. Grossberg, Kültürel Çalışmalar’ın popüler kültürü savunduğunu fakat savunulan şeyin hazza yönelik popülizm olmadığını ve kültürel çalışmaların ekonomi-politiği tümüyle reddetmediğini, sadece belirli düşünürlerin

¹⁰Bu makale ilk kez 1992 yılında yayınlanmıştır.

¹¹Bu makale ilk kez 1995 yılında yayınlanmıştır.

¹²Bu makale ilk kez 1995 yılında yayınlanmıştır.

ekonomi politik metotları kullanmaya yanaşmadığını belirtmektedir. Ona göre Garnham kimi eleştirdiğini açık şekilde ortaya koyamadığı için ekolün tümüne karşı “şeyleştirme” ve “indirgemeci” bir tutum takınmaktadır. Bu makalede görüşlerini ortaya koyan Grossberg’in sağduyulu analizlerden ziyade reaksiyoner bir tavır takındığı görülmektedir. İki ekol arasındaki tartışma neredeyse sen-ben kavgasına dönüştürülmüştür.

Kitabın üçüncü bölümünün ilk makalesi “Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi Politik”¹³ başlığını taşımaktadır. Douglas Kellner, Kültürel Çalışmalar ve ekonomi-politik yaklaşım arasındaki tartışmalara farklı bir yerden bakmayı önermektedir. Kültürel Çalışmalar mı yoksa ekonomi-politik yaklaşım mı gibi bir sorunun yanlış olduğunu ve her iki yaklaşımın ayrıştığı noktalar yerine birleştiği noktalardan bakmanın faydalı olacağını savunmaktadır. Kellner’a göre bunun esas nedeni medya ve kültürün birbirinden ayrılamayacak bir yapıda oluşudur. Bu yapıya ekonomi ve siyaset de kopmamacasına bağlıdır. Dolayısıyla medya ve ekonomi-politik yapı kültürün üretildiği ve tüketildiği bir döngü içindedir. Bu döngüde her iki yaklaşımın kendi uzmanlık alanında diretmesi sorunu çözmektedir. Eğer amaç fayda ise, her iki yaklaşım ele aldıkları konuları birbirine kulak vererek çözümlenmeye çalışmalıdır. Kellner’ın makalesi her iki ekolü kendi sınırları içinde çalışmaya çağırmaktadır fakat gücünü birbirinin görüş ve uygulamalarına getirdikleri eleştirilerden alan bu iki ekolün söz konusu çağrıya olumlu bir yanıt vermesi işlevsiz hâle gelmeleri anlamına gelecektir. Dolayısıyla her iki ekolün varlığı çatışma ve ayrıma bağlıdır.

Üçüncü bölümün ikinci makalesi “Ekonomi Politik Kültürel Çalışmalar Tartışmasından Niçin Sıkılmamalıyız?”¹⁴ başlığını taşımaktadır. Makalenin yazarı Janice Peck’e göre Kültürel Çalışmalar ve ekonomi-politik yaklaşımı uzlaştırmaya çalışmak gereksizdir çünkü birbirinin muadili olmayan bu iki alanın uzmanlık alanları farklıdır. Peck, Garnham ve Grossberg’in görüşlerini analiz ederek kendi açılarından haklı olabileceklerini fakat dışarıdan bakan biri için haksız görülebilecek yönlerinin de olduğunu savunmaktadır. Zira her iki yapı da ekonomik ve siyasi iktidar tarafından kullanılmaya müsaittir. Ona göre bir yenilik gerekiyorsa, bu, yeni bir materyalist kavrayış olmalıdır. Peck, madde ve insan ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır ve kültür de bundan ayrı değildir diyerek görüşünü gerekçelendirmektedir. Ona göre insanın her eylemi maddi alanı etkilemekte, düzenlemekte ve praksis sayesinde madde ile kültürün bağı oluşmaktadır. Anlamın oluşumunu maddi süreçlerin ortaya çıkardığı kültürel faaliyetler ve kültürel faaliyetlerin ürettiği maddi süreçler olarak özetleyen Peck’e göre maddi olan anlamlandırılırken, anlamlı olan maddileştirilerek yeni bir materyalist kavrayış oluşturulabilir. Kısaca mana maddileştirilmeli, madde manalaştırılmalıdır. Peck’in her iki ekol için söyledikleri ortamı sakinleştirmek açısından önemli görünmektedir fakat madde ve mana arasındaki geçişken ilişkiye yönelik önerisi gerçekçi görünmemektedir. Metafiziğin tümüyle metalaştırılması realist olmadığı gibi irrasyoneldir. Burada tartışma en başa, Marksizm’e Eleştirel Ekol ve Neo-Marksist söylemi kullanan Kültürel Çalışmalar tarafından getirilen eleştirilere dönmüş gibidir.

¹³ Bu makale ilk kez 1997 yılında yayınlanmıştır.

¹⁴ Bu makale ilk kez 2006 yılında yayınlanmıştır.

Üçüncü bölümün üçüncü yazısı “İletişimin Ekonomi Politliğini Yeniden Düşünmek”¹⁵ başlığını taşımaktadır. Nicholas Garnham ve Christian Fuchs tarafından yapılan bir söyleşiye dayanan metin son derece kapsamlı bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Garnham ve Fuchs Kültürel Çalışmalar ile ekonomi-politik yaklaşım arasındaki tartışma başta olmak üzere kültür, iletişim, medya, işçi sınıfı, iktidar, sermaye, kapitalizm gibi birçok konuya değinmektedir. Marksist felsefe etrafında şekillenen söyleşide detaylı olarak yapılan Kültürel Çalışmalar analizi ekonomi-politik yaklaşımla yorumlanmıştır. Garnham’ın kendi penceresinden tartışmayı başlattığı tarihten itibaren geçen yirmi yılın ardından ileri sürdüğü düşünceye çok daha fazla sarıldığı anlaşılmaktadır. Ona göre bugünün sorunlarına ancak Kültürel Çalışmalar’ın bağını kestiği Marksist perspektif çözüm sunabilecektir. Burada da öne çıkan kesinlikle ekonomi-politik yaklaşımdır.

Kitapta genel itibarıyla kültür ve ekonomi bağlamında siyasi ve sosyal yapıların medya/iletişim ilişkisi ele alınmaktadır. Çalışmada yer verilen metinler için en temel belirleyicinin Marksizm olduğu görülmektedir. İlk bölümün ilk makalesi hariç, Sevilay Çelenk’in yazıları da dâhil olmak üzere kitabın geriye kalan tamamı bu felsefe etrafında şekillenmektedir. Çelenk’in ekonomi-politik düzlemde yaptığı analiz kitaba aldığı metinler açısından bir nedensellik oluşturduğu izlenimi vermektedir. İletişim çalışmalarının önemli yaklaşımlarından ikisi olan Kültürel Çalışmalar ve iletişimin ekonomi-politiği arasındaki gerilim de Çelenk’in Tartışma Sürüyor dediği noktaya tekabül etmektedir. Genel konunun dışında kalan tek makalenin kitabın omurgasını oluşturan tartışmaya geçmeden önce iletişim alanında mevcut paradigmayı ortaya koymak amacıyla seçildiği anlaşılmaktadır. Sevilay Çelenk’in Türkiye’deki durumu analiz ettiği bölümlerde yapısal sorunlardan bahsedildiği, derlemeye alınan makalelerde olduğu gibi derinlemesine bir felsefi analiz içermediği görülmektedir. Bunda Türkiye’deki iletişim çalışmalarının belirli bir seviyeye gelememiş olması ve medyanın Batı’daki gibi kurumsallaşamamasının etkin olduğu çıkarımı yapılabilir. Hem bu yönüyle hem de kitaptaki tartışmalardan çıkan sonuçlara bakıldığında, çalışmanın Türkiye gerçekliğiyle cüzi miktarda örtüştüğü söylenebilir.

Kitabın özellikle akademik iletişim çalışmaları bağlamında ekonomi-politik yaklaşım hakkında kapsamlı bir malumat sunduğu kuşkusuzdur fakat belirli bir görüşe/yaklaşımına ağırlık verilmesi genel iletişim çalışmaları için bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Ele alınan iki yaklaşımın Marksizm anlayışındaki yorum farkı ortaya koyulmuş gözükmemektedir fakat bunun ötesine geçilememiştir. Böyle bir sonucun oluşmasındaki en önemli etken, söz konusu yaklaşımların temsilcilerinin görüşlerini magazinelle bir üslupla ortaya koyarak tartışmanın ciddiyetinden uzak hareket etmesidir.

Kitapta yer verilen makale/yazıların kronolojik dökümü, süreci uzun vadede çözümlenmeye katkı sunmaktan ziyade düşünsel süreçle ilgili kopuk kopuk bir görüntü vermektedir. Ayrıca sekiz makale/yazıda üçünün tutumu baştan sona belli olan bir ismin görüşlerine yer verilmesi kitabın tartışmaya açtığı konuyu kısmen işlevsizleştirmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında Sevilay Çelenk’in ideolojik duruşunun etkisi olduğu çıkarımı kolaylıkla yapılabilir. Kitaptaki metinler iletişim çalışmalarına teorik düzeyde önemli yorumlar sunmakla birlikte pratikte aynı seviyede çözüm önerileri sunmamaktadır. Öte yandan kitabın genel düşüncesinin dışında kalan tek makalenin, her ne kadar anaakım iletişim/medya anlayışına dair dikkate değer bilgiler içerse de, egemen

¹⁵ Bu yazı 2014 yılında yapılan bir söyleşinin metinleştirilmiş hâlidir.

paradigmayı bütünüyle yansıtmadığı açıktır. Bununla birlikte tartışmaya açılan konuyla ilgili eleştirel yaklaşımın da geniş bir literatür geçmişi olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla kitap, verilen iddialı ismin aksine iletişim çalışmalarının genel bir görüntüsünü verme açısından eksiktir. Sonuç itibarıyla, İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar adlı kitap iletişim/medya çalışmalarında olabildiğince çok görüşü içeren kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyulduğu ve bu çalışmaların birlikte değerlendirilmesinin alana katkı sunacağı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

- Çelenk, S. (2021). İletişim çalışmalarında kırılmalar ve uzlaşmalar. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Scannel, P. (2016). Medya ve iletişim. (Oğuzhan Taş ve Burcu Sümer, Çev.), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şen, F. (2016). Eleştirel medya çalışmalarında kültürel çalışmalar perspektifi: Medya, ideoloji ve temsil. Eleştirel Medya Çalışmaları. (edt. M. Bostancı), İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Yaylagül, L. (2006). Kitle iletişim kuramları. Ankara: Dipnot Yayınları.

“KÜLTÜR, FARKLILIK VE İLETİŞİM” ÜZERİNE BİR İNCELEME¹İlknur BAHADIR²

DOI: 10.55055/mekcad.1286304

Bahadır, İ. (2023). "Kültür, Farklılık ve İletişim" üzerine bir inceleme. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 65-69. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1286304>

Kültürlerarası iletişim, gittikçe küçülmekte olan dünyamızda her gün biraz daha önem kazanmaktadır. Uluslararası ilişkilerin her alanda yoğunluk kazanması, dünyanın farklı yerlerinden, farklı kültürlerden insanların etkileşimini zorunlu kılmaktadır. İletişim alanında çalışanların ve mesleklerinde farklı ülkelerden ve kültürlerden insanlarla işbirliği yapmak zorunda olanların, kültürlerarası iletişim yeterliği kazanmış olması gerekmektedir. Farklı kültürler ile etkileşim sürecine giren insanlara, bu yeterliği kazandırmanın yolu, onları bu konuda eğitmektir.

Kültür, Farklılık ve İletişim kitabında Asker Kartarı kültürlerarası iletişimin boyutlarını, yöntemlerini ve gerekliliklerini büyük bir hassasiyet ve özenle işleyerek, akademik yaşamını bu alana adanmış olduğunu kanıtıyor. Kitabın önsözünde, bu çalışmanın kültürlerarası iletişimin sosyoloji, iletişim bilimi ve antropolojinin yanında siyaset biliminden güzel sanatlara kadar birçok alanda araştırmacının dikkatini çekmeye başlamasından ötürü, bütün disiplinlerin anlayabileceği şekilde ve kargaşayı en aza indirecek ortak kavramsal bir dil oluşturma amacıyla olduğunu belirtiyor. Yazarın kültürlerarası iletişimi kültür kavramının kapsadığı alanla ilişkilendirmesi konunun çerçevesini belirlemesi açısından anlaşılır; ancak peşi sıra arkasından getirdiği bir muğlaklık olduğu da not edilmeli. *Farklılıklarla Yaşamak*: Kültürlerarası iletişim kitabından sonra gelen bu ikinci kitapta, Asker Kartarı ilkinden farklı olarak kavramsal donanımı zenginleştirerek yalnızca farklı disiplinlerin değil, konuya yabancı okurların dahi rahatlıkla anlayabileceği, en çok gereksinim duyulan yönleri gündelik hayattan yola çıkarak oldukça başarılı bir şekilde işliyor. Kitap farklı kültürleri ayrı ayrı incelemeye tabi tutmayı, bir ulusal kültürün farklı altkültürlerini vurgulayan “çok kültürlülük” (multi-cultural) ve kültür araştırmalarıyla ilgilenen “çapraz-kültürlerarasılık” (cross-cultural) sorunlarıyla ilgilenen bir çalışma niteliği taşıyor. Bu yönüyle alanda daha çok akademik çevrelere hitap eden antropolojik-linguistik karakteri ağır basan diğer eserlerden ayrılıyor. Vadettiği gibi temel olarak daha kavramsal bir çerçevede, tanımlara bolca yer verdiği, bunun yanında gündelik hayata dair kültürel karşılaştırmalara “farklılık” ve “kültürlerin biricikliği” cephesinden yaklaştığı bir kitapla karşı karşıyayız.

Altı bölümden oluşan kitabın ilk bölümünde, kültürlerarası iletişimin, kültürün nasıl tanımlandığına bağlı olarak çeşitli anlamlara bürünebilme özelliğinden bahsediyor. Bu

¹ Asker Kartarı, *Kültür, Farklılık ve İletişim* (1. Baskı), İletişim Yayınları 2014, İstanbul, 320 sayfa, ISBN: 9789750515750

² Araştırma Görevlisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Mezhepleri Tarihi Anabilim Dalı, ilknurbahadir1693@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0414-1033

bağlamda kültürlerin biricik ve eşsiz kıymetlerinin onların birbirinden “farklı” oluşunda yattığını savunarak, kültür, kültürlerarasılık, çok kültürlülük, farklılık ve kültürlerarası iletişim konularını “farklılık” kavramı odaklı işliyor ve son olarak da Edward T. Hall’den günümüze kültürlerarası iletişimin tarihçesini aktarıyor. Giriş kısmında kültürün ne denli geniş bir anlam dünyasına hitap ettiğinden ve bunun bir çeşit muğlaklığa yol açtığından bahsetmişim. Yazar kültürlerarası iletişimin bu muğlak kültür alanına yaslandığının farkında ve bununla başa çıkmak için alternatif yollar arayışında. Kültürlerarası iletişim disiplinini Türkiye’de bir disiplin olarak kabul ettirebilmek için yaşadığı mücadelelerden ve bunların genellikle “farklılık” kavramının ilk bakışta ayrıştırıcı gibi görünen karakterinden ileri geldiğini anlatışından tahmin edebiliyoruz bunu. Bu satırları okurken insanların birlik olma vurgusunun kültür söz konusu olduğunda oldukça “etnosentrik” bir hal alabildiğini görmek hiç de zor değil. Bu durumun bütün kültür mensuplarında bulunabileceğini ifade eden Kartarı, bu sonucu doğuran sebeplerin başında kültür farklarının anlaşılmasının ve değersiz addedilmesinin yattığına dikkat çekiyor. Her ne kadar teorik düzlemde, post-modern anlam dünyasında değersizleştirmenin yerini eşit değer aldığını inansak da, kültürlerarası iletişim söz konusu olduğunda sahada durum pek de öyle değil.

Kültürlerin birbirinden farklı oluşlarını onların hal, tavır, düşünce tarzı, dünya görüşü, değer ve kurumlarına bakarak anlayabiliriz. Bir kültürün diğer bir kültürden niçin ve ne kadar farklı olduğunu söylemek ise pek de kolay bir iş değildir. Ancak kültürlerarası ilişkilerde sağlıklı ve doğru iletişim için kültürlerin birbirlerine göre durumlarının saptanılması da kaçınılmazdır. Bu meselenin çözümüne yönelik, kültürlerin çeşitliliği ve kültürler arası farkları esas alarak Edward T. Hall’ün “Enformasyon Sistemleri Kuramı”, Geert Hofstede’nin “Kültürel Boyutlar Kuramı” ve Florence Kluckhohn, F. L. Strodtbeck’in “Değer Yönelimleri Kuramı” ve Jürgen Habermas’ın “İletişimsel Eylem Kuramı”nı tanıtarak başlıyor Kartarı ikinci bölüme. Geert Hofstede’nin kültürel boyutlar kuramında ikinci boyut olarak kabul edilen “individualism-collectivism” (bireyci-ortaklaşa davranışçı) yaklaşımına oldukça geniş yer vererek bu kültürlere mensup toplumların karakteristiğini çıkartıyor ve kitabın geri kalan bölümlerinde incelenen davranış biçimleri bu yaklaşım üzerinden sürdürülüyor. Bu iki kuram arasında bir diğeri tarafından kabalık, saygısızlık, itaatsizlik gibi değerlendirilebilecek davranış biçimlerinin aslında mensup olunan kültürün benimsediği davranış kuramıyla şekillendiğini hatırlatıyor. Yazarın bu vurgusunu şu açıdan önemli buldum: Anlatılan bu iki yaklaşım birçok bakımdan toplum olarak bizim, ötekine karşı bakışımızı kırabilecek, birlikte yaşama tecrübesine dair mutlaka bilinmesi gereken bir nitelikte. Bunun yanı sıra başta bahsedilen alan dışı okuyucu için de, kitabı anlaşılır kılma amacı kitap boyunca çokça verilen Almanya-Türkiye örnekleriyle geçerlilik kazanıyor. Öte yandan yapılan bireyselci-ortaklaşa davranışçı karşılaştırmaların ortaklaşa davranış yüzünde genellikle Türkiye yer alırken “öteki” (bireyselci) kültüre dair yüzünde, Dünya’nın popüler kültür yatağı olan Amerika’dan, diğer Avrupa ülkelerinden ziyade Almanya odaklı olması çalışmanın geçerliliği açısından birtakım soru işaretleri oluşturmuyor da değil. Bu kısımda Kartarı’nın geçerlilikten ziyade inandırıcılık boyutu üzerinde durduğunu, yakın tarihimizde kültürlerarası iletişim deneyimimizin bir numaralı aktörü olan Almanya’yı seçmesinden anlayabiliyoruz.

Kültür, bireyin neyi nasıl algılayacağını, onu nasıl yorumlayacağını ve alınan mesajlara sözlü ya da sözsüz nasıl cevap verebileceğini belirler. Kısacası bireyler mensubu oldukları kültürün etkisiyle iletişim esnasında birtakım tepkiler verir. Aynı kültüre mensup olanlar için bu bir problem değildir; ancak yabancı kültürden birisi bu durumu anlamakta zorluk

çekebilir. Üçüncü bölümde, daha önceden ayrı ayrı anlattığı kültür ve iletişim kavramlarını birbirlerini etkilemişleri çerçevesinde ele alan Kartarı, kültürler arasında iletişim davranışları açısından farklılaşmayı irdeliyor. Kültürün algılama, düşünme, kişilerarası ilişkiler ve iletişim biçemlerine olan tesiri masaya yatırılıyor. Bu spesifik incelemenin kitabın en önemli noktalarından birini oluşturduğunu düşünüyorum; çünkü giriş kısmından itibaren zihinlerimize yer eden belirsiz kültür alanını daraltan bir yapısı var. Zaman algısının Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da geleceğe dönük oluşu, Asyalıların tamamen geçmişe yönelik, Türk kültüründe ise geçmiş zaman ve şimdiki zamana yönelik oluşu bahsedilen medeniyetlerin dünya görüşünde ve "ben idraki"nde oynadığı büyük rolün akabinde bir kez daha "öteki"ni yargılamanın ne denli anlamsız ve gerçeklikten uzak olduğunu gözler önüne seriyor. Özellikle bir kültür ürünü olan dilin, halk tasavvurunu belirlemede önemli bir gösterge olduğunu söyleyerek iki kültürün sözcük dağarcığını karşılaştıran, dil-kültür arası ilişkiye ilk defa yer veren Franz Boas'a oldukça geniş yer vererek, bu durumun aynı ülkenin farklı bölgelerinde de görülme sıklığına dikkat çekerek Hatay'dan Balıkesir'e değişen kelime yelpazesinden yine güncel örnekler sunuyor.

Dördüncü bölümde, kitabın asıl amacına yönelik bir adım atıyor ve kültürlerarası iletişimde başarılı olmak için atılacak adımlar ve bu yeterliğe sahip olmanın yolları gösteriliyor. Bu noktada akla gelen, kültür ve farklılıktan bu denli geniş söz etmişken, bahsedilen yeterliğin herkesin kendi gerçekliğinin farklı yorumlanması sonucu hiç elde edilememesi ihtimalidir. Bu ihtimal üzerinde durulmadan araştırmacıların "alternatif gerçekler" üretmek için birbirinden farklı noktalarda hareket edilmesinde bir beis görmediğini illeterek yazar, kitabın başında vaat ettiği "ortak kavram" tasavvurundan uzaklaşıyor. Ancak sonrasında kendini değerlendirme, açık fikirlilik, yargılayıcı olmamak, sosyal rahatlık gibi kültürlerarası iletişim kurabilecek bir bireyin sahip olması gereken birtakım öncülleri sıralaması onu tekrar iddiasına yaklaştırıyor diyebiliriz. Temelde, bu bireylerin kültürel farklılıkları tanımaları ve onlara karşı saygılı olma duyarlılığı besleyen olumlu özelliklere sahip olmalarının gerekli olduğunun altını çizmesi bu minvalde oldukça kıymetli.

Kartarı, daha önce bahsettiği kültürün insan davranışlarını şekillendirici rolünü beşinci bölümde etik bağlamında ele alıyor. İnsanlar, doğdukları andan itibaren mensup olduğu toplumda mevcut olan, geçmişe dayanan ve dillendirilmeyen ancak herkesçe bilinen bir uzlaşmaya katılır. Bu önceden belirlenmiş kurallar yahut kültür örüntüleri, bireyin davranışlarını kontrol altında tutar. Ancak bazı bireyler bu durumu kabullenirken kimileri kabul etmeyebilir, eleştirir ve benimsemez. Bireyin kendisi ve başkaları için neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermesini sağlayan ve davranışlarını sınırlandıran onun etik kaygılarıdır. Bu bağlamda Kartarı, iletişim, etik ve kültürü birbiriyle sıkı bağları olan kavramlar olarak ifade eder. Öyleyse kültüre bağlı olarak değişen ve çeşitlenen iletişim biçimleri olduğu gibi, birbirinden farklı etik biçimleri de olmak zorundadır. Doğu kültüründe "bahşiş" olarak değerlendirilen, iş sahibinin, iş yapana karşı cömertliğinin, kadirşinaslığının göstergesi olarak kabul edilen alenen verilen para, Batı kültürlerinin dışında, görevi kötü kullanarak elde edilen haksız kazanç olarak görülen "rüşvet" ile aynı kategoride değerlendirilebilir. Dolayısıyla bütün kültürlerin kabul ettiği, kültürlerarası karşılaşmalarda yararlanılabilecek bir iletişim etiği rehberi yoktur. Peki o zaman bu göreceli kargaşaya dair nasıl bir çözüm getirilebilir? Kartarı, kültürlerarası iletişim alanında, adil bir etik sistemi için, ahlak ve kültürden soyutlanmış, bireysel sorunlara da yanıt verebilecek

bir etik sistem geliştirmek konusunda çıkış noktası olarak ortak kabul görmüş iletişim modellerinin sınırlı oluşuna işaret ediyor. Barış ilkesi, diyalojik ilke, karşdakine hitap ve onunla konuşma ilkesi ve son olarak da dinleme ilkesi olarak sıraladığı ilkeler çerçevesinde davranan bireylerin kültürel ve toplumsal farklılıkları dikkate alarak etik kurallara uymuş olarak kabul edilebileceğini öne sürerken, iletişimin temel taşı oluşturulan farklılık kavramını dairenin dışına çıkartmak ve bilimsel manada genel geçer bir "etik" kavramı oluşturmak onun nazarında pek de mümkün görünmüyor.

Son bölümde, kültürel farkların gündelik yaşamın öznelarası niteliğinden kaynaklanışını, gündelik olma durumunu taşıyan ve tekrarlanan kimi pratiklerden yola çıkarak önceden bahsettiği bireyselci-ortaklaşa davranışçı kurama göre örneklendiriyor. "Gündelik" ile "günlük" kavramlarının ayırımına Henri Lefebvre'nin Marksist kurama eklediği "gündelik" kavramı ile gidiyor ve bir kez daha gündelik yaşamın örüntülerinin, ilgili toplum yapısına, katılan bireylerin kültürüne ve bağlama göre farklılaştığını hatırlatarak kitabın başında vermiş olduğu tezi güçlendirerek adeta bir son vuruş yapıyor.

Gündelik dilimizde "kültür" sözcüğünü oldukça geniş bir yelpazede kullanıyoruz. Genellikle kültür, yaşam süresinde edinilen bilgi, deneyim ve sahip olunan beğeni düzeyi çerçevesinde aslında "yanlış" anlaşılıyor. İnsanların "kültürlü-kültürsüz" olarak sınıflandırıldığı, çoğunun gittiği yoldan gitmek ve ortak beğeni çerçevesinden çıkmamak bireyler için buldukları toplumda aynılaşıma içinde, farklılıkların bastırıldığı bir tektipleşmenin yolunu açar. Kartarı'nın toplum bazında görebileceğimiz bu tür bir tektipleşmenin dünya genelinde benimsenmesiyle ortaya çıkan kültürlerarası iletişim bozukluklarının temelinde "farklılık"ı görmesi bundan kanaatimce. Çünkü kültürleri kültür yapan ve onları birbirinden ayırarak özgünleştiren hayatın her alanını farklı kılan "farklılık"lardır şayet onların değerli olduğunu kabullenebilirsek. Bu bağlamda ortaklıklardan ziyade farklılıkları ön plana çıkarması aslında kültürün doğasından gelen bir şey. Karşdaki "öteki"ne göre kendimizi tanımladığımız, "gurbet" olmadan "memleket" in kıymetini, ifade ettiklerini anlayamayacağımız malum, her şey zıddıyla kaim. İletişim sürecinde sürekli deveren eden akışın durmamasının nedeni de bu farklılıktır. Bileşik kaplar gibi, bir taraftan diğer tarafa akan enformasyon birikimi ancak bu farklı yönler göz önüne alındığında anlamlı hale gelir; zira iki eşit taraf arasında böyle bir akış söz konusu olamaz. Ancak canlı ya da cansız varlıkların bir şekilde dahil olduğu bu iletişim süreci kaçınılmazdır ve onun kaçınılmaz oluşu farklılıkların da kaçınılmaz olduğunu bir göstergesidir.

Kartarı'nın "akademik yaşamımı adadım" dediği kültürlerarası iletişim disiplini, kültür bazlı farklılıkları tahlil etme, saygı duyma ve iletişimde bu farklılıkları bilmemekten ötürü meydana gelen her türlü yanlış anlaşılmayı bertaraf etme niyetinde. Okurken gündelik hayata dair samimi örneklerle adeta bunun neden bu şekilde olması gerektiğini özetleyen örnekler veriyor ve farklılıktan korkmaktan ziyade onu bir zenginlik olarak görmeyi yollarını gösteriyor. İşte bu örnekler sayesinde, kitap teorik çerçevenin çok ötesinde Asker Kartarı'nın kurmaya çalıştığı canlı kültür denilebilecek anlayışın güzel bir temsili olarak karşımıza çıkıyor. Söz konusu canlılık, Kartarı'nın kültürü tanımlarken dil ve sembollerin yeniden tanımlanması ve yorumlanması içeren bir kavram olarak kabul edilmesine örneklik ediyor.

Kültür, Farklılık ve İletişim kültürlerarası iletişim disiplininin ne denli gerekli olduğunu ortaya koyarken, kitapta işaret ettiği "öteki" ile iletişim kurmanın bir gereklilik olduğunu ve her toplum katmanında karşılaşılabilecek problemleri çözüme takip edilebilecek yolları bizlere gösteriyor. Bu bağlamda üniversitelerin iletişim fakültelerinde okutulabileceği gibi yabancı okura da oldukça açık bir kitap olduğunu düşünüyorum.

Kültürlerarası iletişim alanında adından daha çok söz ettirecek, referans kaynağı olabilecek, alanın birçok boşluğuna dair öneriler içeren bu sistemli kitap okunmaya değer bir eser.

KAYNAKÇA

Kartarı, A. (2014) Kültür, farklılık ve iletişim. İstanbul: İletişim Yayınları.