

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

ISSN:2791-6790

Volume 03, Number 01 July 2023



1. Ne Dost Ne De Yabancı: Gişe Memuru Filminde "Meçhul Dost"u Düşünmek. Neither Friend Nor Stranger: Thinking Of The "Familiar Stranger" In The Gişe Memuru. Ayşe Dilan Salkaya
2. Wong Kar Wai Filmlerinde Sesin Anlatıya Etkisi: Hong Kong Ekspresi ve Düşkün Melekler Örneği. The Effect of Sound on Narrative in Wong Kar Wai Film: Chungking Express and Fallen Angels. Alican Yıldırım.
3. Sinemanın Denetimsiz Teknolojiyle Sınırı: Yapay Zekânın Film Endüstrisine Etkisi. Cinema's Exam With Unsupervised Technology: The Impact Of Artificial Intelligence On The Film Industry. Ayça Coşkuner.
4. Following In The Footsteps Of Cléo. Cléo'nun İzinden. Mine Çimen.
5. Scopus Veri Tabanında Yer Alan Üçüncü Sinema Konulu Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. Bibliometric Analysis of Academic Studies on the Subject of Third Cinema in Scopus Database. Gökhan Bak, Alparslan Bak, Yunus Emre Özdemir, Nurettin Ataş.
6. Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtnıkları. A Historical Journey to the Quiet and Vocal Enticers of Turkish Cinema: Movie Posters and Spruikers Elif Arslan, Şerife Mahir.
7. Madam Curie Değil Maria Kürü Üzerine Bir Film. A Movie About Not Only Madam Curie But Maria Cure. Dr. Öğr. Üyesi Işıl Çobanlı Erdönmez.
8. Çağdaş Sinemaya Kültürel Çalışmalar Literatüründen Bir Bakış. A Look at Contemporary Cinema from the Cultural Studies Literature. Dr. Muzaffer Musab Yılmaz

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor

Türkiye Film Araştırmaları Derneği

Editör/Editor

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Arş. Gör. İsmail Kurtuldu

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design

Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

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

Aralık, 2022

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

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

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

Aralık, 2022
Sayı, 2. Cilt, 2

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler

1. Ne Dost Ne De Yabancı: Gişe Memuru Filminde "Meçhul Dost"u Düşünmek..... 1-14
Neither Friend Nor Stranger: Thinking Of The "Familiar Stranger" In The Gişe Memuru
Ayşe Dilan Salkaya
2. Wong Kar Wai Filmlerinde Sesin Anlatıya Etkisi: Hong Kong Ekspresi ve Düşkün Melekler Örneği.....15-31
The Effect of Sound on Narrative in Wong Kar Wai Film: Chungking Express and Fallen Angels
Alican Yıldırım
3. Sinemanın Denetimsiz Teknolojiyle Sınavı: Yapay Zekânın Film Endüstrisine Etkisi..... 32-47
Cinema's Exam With Unsupervised Technology: The Impact Of Artificial Intelligence On The Film Industry
Ayça Coşkuner
4. Following In The Footsteps Of Cléo..... 48-56
Cléo'nun İzinden
Mine Çimen
5. Scopus Veri Tabanında Yer Alan Üçüncü Sinema Konulu Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi..... 57-70
Bibliometric Analysis of Academic Studies on the Subject of Third Cinema in Scopus Database
Gökhan Bak, Alparslan Bak, Yunus Emre Özdemir, Nurettin Ataş
6. Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtkanları.....71-96
A Historical Journey to the Quiet and Vocal Enticers of Turkish Cinema: Movie Posters and Spruikers
Elif Arslan, Şerife Mahir
7. Madam Curie Değil Maria Kürü Üzerine Bir Film..... 96-99
A Movie About Not Only Madam Curie But Maria Cure
Dr. Öğr. Üyesi Işıl Çobanlı Erdönmez
8. Çağdaş Sinemaya Kültürel Çalışmalar Literatüründen Bir Bakış..... 100-104
A Look at Contemporary Cinema from the Cultural Studies Literature
Dr. Muzaffer Musab Yılmaz

Ne Dost Ne De Yabancı: *Gişe Memuru* Filminde “Meçhul Dost”u Düşünmek

Neither Friend Nor Stranger: Thinking Of The "Familiar Stranger" In The *Gişe Memuru*

Ayşe Dilan Salkaya¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 18.10.2022 | Kabul Tarihi: 21.03.2023

Özet

Bu çalışma, Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru* (2010) filmini Stanley Milgram'ın “meçhul dost” kavramı merkezinde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Stanley Milgram'ın sosyolojik bağlamda kullandığı, kent insanının kalabalıklar içerisinde yalnız olmadığını ifade eden meçhul dost kavramı, Stanley Milgram'a göre kentte düzenli olarak gözlemlediğimiz, algı çemberimiz içerisinde yer alan ancak çoğu zaman doğrudan etkileşim kurmadığımız kişileri tanımlar. Bu çalışmada, mekân olarak kenti seçen filmin ana karakteri gişe memurunun, gişeden düzenli biçimde geçen kişiler için bir meçhul dost olduğu savunulmaktadır. Öncelikle literatür taraması yapılarak kavramın farklı çalışmalarda hangi bağlamda ele alındığı özetlenmiş, ardından filmin karakteri, bir meçhul dost olarak yeniden düşünülmüştür. Filmde meçhul dost kavramının anlam evrenine ait tekrar ve yeniden karşılaşmalar, bunlara ilişkin diyaloglar, anımsamalar, mesafe, gişe memurluğunun rutine dayalı, düzenli karşılaşmalara müsait doğası betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, yeniden karşılaşmaların filmdeki meçhul dostluğun hem kuruluşuna hem de yitirilmesine neden olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Meçhul Dost, Gişe Memuru, Karşılaşmalar, Tekrar, Yabancı*

Abstract

This study aims to rethink Tolga Karaçelik's *Gişe Memuru* (2010) in the center of Stanley Milgram's concept of "familiar stranger". The concept of a familiar stranger, which Milgram used in a sociological context, expressing that the city people are not alone in the crowd, is used by Milgram to describe the people we regularly observe in the city, who are in our perception circle but often do not interact directly. In this study, it is argued that the main character in the film that was set in the city, the booking clerk, is a familiar stranger to those who regularly pass through the box office. First of all, the literature review was made, and the context in which the concept was thought in different studies was summarized, and then the character of the film was reconsidered as a familiar stranger. The repetitions and re-encounters in the film, the dialogues related to them, the reminiscences, distance, the routine nature and regular encounters of the booking clerk which belong to the meaning universe of the concept of familiar stranger, are analyzed using the descriptive analysis method. As a result of the study, it was revealed that re-encounters caused both the establishment and the loss of the familiar stranger in the film.

Keywords: *Familiar Stranger, Gise Memuru, Encounters, Repetition, Stranger*

¹ Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, dilan.salkaya@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-1337-93

Giriş

Bir şehrin otobüs durakları, iskeleleri, meydanları, parkları, sinemaları o şehrin insanları için karşılaşma mekânlarını oluşturur. Kırel'e göre büyük kentlerde, bir kent eğlencesi olarak ortaya çıkan sinemanın, kentin kültürünü, yaşantısını ve insanını içinde barındırması kaçınılmazdır (Kırel, 2010, s. 57-58). Kimi zaman kent bir filme mekân olurken kimi zaman kentli, sinemanın izleyicisi olarak konumlanır. Kent ile sinema birbirini karşılıklı var eder. Türk sinemasının kentle kurduğu ilişkiyi daha ilk filmlerden görmek mümkündür. *Himmat Ağa'nın İzdivacı* (Sigmund Weinberg, 1916), *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1916), *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) gibi İstanbul'dan izler taşıyan ilk filmler, kentin eğlence kültürüne, yaşantısına, insanına, manzarasına yer verir. Sinemanın kentle kurduğu bu bitimsiz ilişki, kültürel çalışmaların ve sinema çalışmalarının da merkezine yerleşir.

Sinema modern kentin bellek kayıtlarını yaratırken aynı zamanda “gövdesinde yüzen zamanlara, mekanlara ve bedenlere ilişkin yeni düşleri, deneyleri, deneyimleri ve arzuları” çoğaltır (Baysal Serim, 2014, s. 6). Bu nedenle kent, görsel bir karşılaşma ve deneyim yeri olarak düşünülür. Altınsay (1996, s. 73-74), bazı kentlerin, kendilerine ait sineması olduğuna inanır. 1960'lardaki ve öncesindeki Türk sinemasının İstanbul'a bakışını saptarken, özellikle siyah beyaz sinemanın birçok filminde, görüntünün Eminönü'nden Galata Köprüsü'ne doğru açıldığından bahseder. Seyirci, filmin İstanbul'da geçtiğini anlar. Filmin hangi kente ait olduğu bilgisi, dahası bu filmi çekenin nereli olduğu bilgisi verilir. Bu dönemde kentin tam ortasından bir görüntüyle açılan filmler, kentin bütünü dâhil dışarıdan görür. Öykü, kentin merkezinde başlar. Aynı zamanda *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1968), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Vesikalı Yârim* (Lütfi Ömer Akad, 1968), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1965) örneklerinde olduğu gibi film estetiği, kent estetiğiyle buluşur. Altınsay (1966, s. 74-75), ilerleyen yıllarda, kente bir yabancı gelmesini tespit eder. Filmler artık İstanbul'un orta yerinden başlamaz, kamera kentin odalarına, barlarına, sokaklarına, evlerine girer. Öte yandan bu mekânlar, isimsiz karşılaşmaların da mekânı olur. Kent, filmleri acılaştırır, kahramanı öğretir. Artık İstanbul, “yaşanılan değil, tutunmaya çalışılan bir kent”tir (Altınsay, 1966, s. 75). Bu perspektiften bakıldığında kent ve sinemanın giderek birbirine yabancılaştığı, İstanbul'un sinemanın orta yerinden giderek uzaklaştığı da düşünülebilir. Kentli gündelik hayatını ev, iş, okul, fabrika gibi birbirinden farklı yerlere dağılmış ve merkezden uzaklaşmış mekânlar içinde geçirirken otobüs, tren, gemi gibi gidip geldiği yollarda ve bulunduğu mekânlarda sürekli devinen bir beden hâline gelir (Baysal Serim, 2014, s. 8).

Clarke ve Doel (2016, s. 4), sinemanın şehrin ilk düşünürü olduğunu söyler. 1890'lardaki başlangıcından bu yana sinema için şehirler çok değerlidir. Hız, ivme, dinamizm, çoğalma, parçalanma ve sanayileşmenin yarattığı dönüşümler düşünüldüğünde şehir, sinemanın da zamanı olarak belirir. Kimi zaman şehir sinema yoluyla düşünülür; kimi zaman sinematik şehir, sakinlerini düşünmeye zorlar. “Herhangi bir mekân”ıyla sinemada beliren şehir, bir karşılaşma ve olasılıklar alanıdır (Clarke & Doel, 2016, s. 7). Burada sinemanın da izleyici için hem filmler yoluyla ötekiyle, farklı dünyalarla ya da kimliklerle hem de sinema salonu üzerinden mekândaki başkalarıyla karşılaşmalar için bir mekân teşkil ettiği hatırlanabilir.

Simmel (1950), kenti modern insanın yaşamında merkeze koyar. Kent insanının psikolojik temelini, durmadan değişen iç ve dış uyarıcılara dayandırır. Hızla gelen, birbirini aralıksız takip eden bu uyarıcılar, derin bir değerlendirme yapmaktan yoksun bıraktığı kent insanını az derinlikli bir bilinçlilik hâline sürükler. Aytaç'ın da ortaya koyduğu üzere hızlı kent yaşamı, yapısal dönüşümler, bireyselleşme, bireyin kentte yaşarken anonimleşmesine, kalabalıklar içinde zihnen ve sosyal olarak yalnızlaşmasına yol açar (Aytaç, 2020). Özyurt'a göre Simmel'in (1950) bezgin'i (*blase*), bu ortamda kentsel toplumun başat kişiliğidir. Büyük hızla değişen ve birbiriyle çelişen sinirsel uyarıcıların ürünü olan “bezgin”; yüzeysel algılar, her şeyi gri görür, sınıflandırma yetisinden yoksundur ve asosyalliğe sürüklenir (Özyurt, 2007, s. 114, 115). Baudelaire'in fragmanlarla parçalanmış, devinimin, gelip geçiciliğin, akışın ve süreksizliğin daimî mekânı olan kentte ilişkiler de bu yönde şekillenir.

Gülnur ve Mert Sandalcı (2006), *Anılar ve Belgelerle Seyyar Satıcılar* başlıklı çalışmalarının tanıtım metninde çocukluklarının geçtiği eski İstanbul’u anlatırken seyyar satıcılardan “yaşamın gelip geçici konukları” olarak bahsederler. Sucu, sebzeçi, yumurtacı, cilacı, bacacı, kasap, porselenci, sütçü, postacı ve daha nice her gün selamlaşılın, Aksaray’da “Duuuuuutçi, şeker ye bal ye!” nidalarıyla günü başlatan, her gün ve tekrar karşılaşılan, belki de en önemlisi farkında olunan kişilerdir. Sandalcı (2006), geceleri uyurken sokaktan geçen, bir zamanlar İstanbul’un simgesi olan, orada oldukları bilinen ve herkesçe aşına olunan seyyar satıcıların kent sakinlerine güven verdiğinden bahseder. Bir lakaptan yahut tek bir isimden öte haklarında bir şey bilinmese de seyyar satıcılar kentte süren ortak yaşamın manevi direği olurlar. Eski İstanbul’da sayıca çok olan bu insanlar, modernleşen kentin dönüşen, kaybolan meslekleriyle giderek azalır, geçmiş anılara ve anımsamalara yerleşirler. Modern kentin her gün karşılaşılanları arasına güvenlik görevlileri, kasiyerler, büfe çalışanları, otobüs şoförleri, gişe memurları eklenir. Stanley Milgram’ın (1972) “meçhul dost” (*familiar stranger*) kavramıyla ifade ettiği, yeniden karşılaşmayla aşına olunan bu kişiler, kent insanına kalabalıklar içerisinde aslında o kadar da yalnız olmadığını hatırlatır. Meçhul dostluk tekrardan, rutinden, akışın ve yeniden karşılaşmaların hatırlatıcı işlevinden hareketle, dostlukla yabancılaşma arasında bir yerde kurulur ve kendisine mekân olarak kenti seçer.

Bu çalışma, fikrini Milgram’ın kentteki karşılaşmalarda temellendirdiği meçhul dost kavramından almaktadır. Daha derinde ise İstanbul’un Dolapdere semtindeki bir dönel kavşakta her sabah güvercinleri besleyen “yaşlı amca”nın meçhul dost olarak kabul edilmesinden, bir sabah ortadan kaybolmasıyla duyulan derin üzüntüden kaynaklanmaktadır.

Literatür taraması yapıldığında meçhul dost kavramının sinema çalışmaları kapsamında, bir film özelinde irdelenmediği görülmektedir. Teorik çerçevesini Stanley Milgram’ın “meçhul dost” kavramının oluşturduğu çalışma, Tolga Karaçelik’in yaygın olarak baba ve oğul ilişkisi, yas, erkeklik, travma, delilik (Salman, 2018; Becerikli & Boz, 2019; Sönmez & Bilge, 2014) başlıkları altında incelenen *Gişe Memuru* (2010) filmini “meçhul dost” kavramı merkezinde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Milgram’ın (1972) “*familiar stranger*” olarak kullandığı orijinal terimin, Türkçe literatürde (Göregenli, 2018) “meçhul dost” şeklinde yer alması nedeniyle bu çalışmada da “meçhul dost” karşılığı kullanılmıştır.

Çalışmada, filmdeki gişe memurunun düzenli olarak gişeden geçip giden kişiler için meçhul dost olarak konumlandığı savunulacaktır. Analiz, Milgram’ın meçhul dost kavramına ait anlam evreni içerisinde gerçekleştirilecek, nitel verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntemlerden biri olan betimsel analiz yönteminden yararlanılacaktır. Yıldırım ve Şimşek’e (2006) göre betimsel analizde kavramsal yapı ve verilerin hangi kavramlar altında düzenleneceği başlangıçta belirlenir. Oluşturulan tematik çerçeve dahilinde veriler çözümlenir, ilişkilendirilir ve bulgular yorumlanır (Özdemir, 2014, s. 330). Analiz sürecinde kavramsal kodlar ve sınıflamalar aracılığıyla “nasıl” sorusuna yanıt aranırken ve belirlenen tematik çerçeve dahilinde ilişkilendirmeler ortaya konulurken, öznel bir süreç olan yorumlama aşamasında araştırmacı, okuyucu için ek bakış açıları sunar (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 222-223). Bu doğrultuda çalışmada analiz için amaçlı örnekleme yöntemiyle, seçilen konuya uygun anlam evrenine sahip olduğu düşünülen *Gişe Memuru* filmi belirlenmiştir.

Gişe Memuru, para alıp verme, gişeden geçme, çay bahçesine gitme, yolculuk yapma gibi gündelik yaşam deneyimlerinin ve dolayısıyla karşılaşmaların yer aldığı bir filmidir. Gündelik hayatta, kentte gerçekleşen karşılaşmalar, mekân olarak kendisine kenti ve kentin karşılaşma mekânlarını seçen film özelinde ele alınacaktır. Meçhul dostluk, filmdeki Kenan karakterinin mesleği ve yaşantısı üzerinden, tekrar ve yeniden karşılaşma, bunlara ilişkin diyaloglar, gişe memurluğunun rutine dayalı, yeniden karşılaşmalara müsait doğası, mesafe ve anımsama mekanizmaları yoluyla düşünülecektir. Analiz için seçilen ve filmin tekrar tekrar izlenmesiyle belirlenen bu mekanizmalar, çalışmada “Memuriyen Zihniyet ve Rutin”, “Tekrar ve Yeniden Karşılaşma”, “Gitme Arzusu” olmak üzere üç alt başlık altında toplanarak çözümlenecektir. Filmdeki karakterin gişe memuru oluşu, rutine ve tekrara dayalı memur zihniyetinin paradigmasının meçhul dostluğun kuruluşu için elverişli bir altyapı sunduğu ve bu

paradigmaların karakterin özelliklerini ve yaşantısını tarif ettiği, “Memuriyen Zihniyet ve Rutin” başlığı altında savunulacaktır. “Tekrar ve Yeniden Karşılaşma” başlığında, kentlin bir tür karşılaşmalar dünyası olduğu ortaya konulurken bu dünyanın öznesi olan karakterin gündelik yaşantısındaki karşılaşmalarla bir başkası için meçhul dosta dönüştüğü, başkalık, tanıdıklık, anımsama ve geçmiş kavramlarıyla birlikte saptanacaktır. “Gitme Arzusu” başlığı ise mesafeyi mekân, yol ve yolculuk üzerinden düşünerek, gerçek ile arzu edilen arasındaki ilişkiyi tartışacak ve meçhul dostluğun anlam evrenini genişletecektir. Çalışmanın sonraki bölümünde literatür taraması yapılarak meçhul dost kavramı ve kavrama ait anlam evreni detaylandırılacaktır.

1. Meçhul Dost: Ne Dost Ne De Yabancı

Kentsel psikoloji alanındaki çalışmalarıyla tanınan Stanley Milgram, ilk defa 1972’de öne sürdüğü “meçhul dost” (*familiar stranger*) kavramıyla sosyolojik bağlamda şehir insanının kalabalıklar içerisinde yalnız olmadığını ortaya koymuştur. “Meçhul dost”, düzenli olarak gözlemediğimiz, algı çemberimiz içerisinde yer alan ancak doğrudan etkileşim kurmadığımız kişi ya da kişiler olarak tanımlanabilir. Seyyar satıcılar, toplu taşıma araçlarında düzenli olarak karşılaşılan ancak direkt iletişim kurulmayan yolcular, köşe başında duran simitçi ya da sabah yürüyüşlerinde düzenli olarak karşılaşılan bir kişi bu tanıma göre meçhul dost olarak nitelendirilir. Perez, Birregah ve Lemercier’in de belirttiği gibi gündelik hayatta, işe giderken ya da kentte rutin eylemleri gerçekleştirirken karşılaşılan bu kişiler, doğrudan dostlarımız değildir ancak sıradan yabancılara oranla arkadaşımız olma olasılıkları daha yüksektir (Perez, Birregah & Lemercier, 2013, s. 1175). Meçhul dost, yabancılarla aramızda duran bir eşiktir.

Milgram, 1972 tarihli orijinal deneyde The City University of New York’taki öğrencilerine sabahın yoğun bir saatinde tren istasyonuna gitmelerini ve istasyonda bekleyen insanların fotoğraflarını çekmelerini söyler. Perez, Birregah ve Lemercier’in çalışması, Milgram’ın deney sürecini özetler. Öğrenciler bir hafta sonra aynı saatte istasyona dönerler, beklemekte olan insanlara çektikleri fotoğrafları gösterirler ve fotoğraftaki kişilerden kimleri tanıdıklarını sorarlar. Deneyde soru sorulan çoğu insanın etkileşimde bulunmasalar da yüzlerine aşına oldukları birçok kişiyi teşhis ettikleri ortaya konulur. Düzenli olarak karşılaşılan bu insanlar, kişinin algı çemberine bir kez dâhil olmuştur. Bu kişiler birbirleriyle ne dosttur ne de birbirlerine tamamen yabancıdır (Perez vd., 2013, s. 1176). Sonuçlar, insanların %89,5’inin başkaları için en az bir meçhul dost olarak konumlandığını göstermiştir. Schwartz’ın da belirttiği gibi Milgram, meçhul dostun statüsünün bir ilişkinin yokluğunu değil, kendine has özellikleri ve sonuçları olan, insanların niyetleri ve eylemleri arasındaki boşluktan kaynaklanan özgün bir kişiler arası ilişki biçimini yansıttığını ifade eder (Schwartz, 2013). Meçhul dostlar, tanıdığımız insanlar ile bir kez karşılaştığımız ve bir daha asla görmediğimiz insanlar arasında bir sınır bölgesi oluştururlar (Paulos & Goodman, 2004, s. 1). Buradan hareketle kişinin kentte yalnız olmadığı, doğrudan iletişim kurmasa da manevi yokluğunu hissettiği meçhul dostların modern kent insanı için aidiyeti pekiştiren örtük bir motivasyon kaynağı olduğu söylenebilir.

Schwartz’ın çalışmasında belirttiği üzere Milgram’a göre iki meçhul dost birbirlerini görmezden gelse de içlerinden biri ortadan kaybolda diğeri bunu fark edecektir. Dolayısıyla bu, gerçek bir ilişkidir. Kentsel çevrenin bir parçası olan ve kentte yaşayan insanların sürekli geçtikleri ya da bekledikleri noktada karşılaştıkları bu insanlarla aralarında bir aşinalık oluşur. Tıpkı şehri bir parktan, işaretten, meydandan yola çıkarak zihinde haritalandırmak gibi meçhul dostlar da bu etiketlemenin önemli parçalarına dönüşür, kimi zaman bir mekânla bütünleşir, genel çerçevede ise yerel kimlik ve aidiyet duygusunu pekiştirirler (Schwartz, 2013).

Paulos ve Goodman, 2004 yılında gerçekleştirdikleri araştırmada Milgram’ın deneyini tekrarlamak için örnek mekân olarak California şehir merkezinde halka açık bir plaza olan Constitution Plaza’yı seçerler. Öğle yemeğini yiyen çalışanları ve sabahın erken saatlerinde otobüs bekleyen kişileri fotoğraflarlar. Bir hafta sonra aynı saatte aynı yerlere dönerek insanlara fotoğrafları gösterir ve tanıdıkları kişileri belirlemelerini isterler. Çalışmanın sonuçları, Milgram’ın çalışmasından ufak bir farkla meçhul dostları %77,8 oranında saptar. Altmış üç kişiden otuz üçü en az bir kişi tarafından tanınır (Paulos & Goodman, 2004, s. 226-227). Bu sonuç, 2000’li yıllarda metropol koşullarında artan nüfus da dikkate alındığında

meçhul dostların hâlâ kayda değer bir oranda varlığını sürdürdüğünü ortaya koyar. Çalışmanın dikkate değer bir diğer bulgusu da bazı insanların sıklıkla aynı noktada görüldükleri ve buldukları için başkalarının tanınmaları olur (Paulos & Goodman, 2004, s. 227). Bu durum, kişilerin bir mekânla ve yerle özdeşleşip başkaları tarafından kodlandıklarını da açığa çıkarır; “köşedeki simitçi”, “kaldırımdaki çiçekçi”, “dönel kavşakta güvercinleri besleyen yaşlı amca” gibi. Metropolde hep aynı noktada duran bu kişiler, yaptıkları eylemden, meslekten ya da buldukları mekândan yola çıkarak tanımlanır, bir yandan da anonimleşirler. Çiçekçinin bir başkası için yalnızca “çiçekçi” olması, onu sıradan bir kişi olmaktan çıkarıp bir meçhul dost olarak tanımlanabilen, farkında olunan ve görülen birine dönüştürürken aynı zamanda “çiçekçi” kılarak adından yoksun da bırakır; gişe memurunun yalnızca “gişe memuru” olması da bu durumu örnekler.

Gerek sosyoloji gerek iletişim çalışmaları içerisinde farklı durumlara uyarlanabilen meçhul dost konseptinin, literatür taraması yapıldığında 2000’lerde yeni medya ve sosyal medya çalışmalarında *blogger*, *influencer* ve *YouTuber*ları, sosyal medya ünlülerini, takipçileri tarif edecek şekilde dijital ortamda yeniden düşünüldüğü görülür. Örneğin Paulos & Goodman’a göre sosyal hayattaki gerçekliğin ve yüz yüze iletişimin yerini alan sanal ağlar, meçhul dost kavramına Milgram’ın tarif ettiği karşılaşmalar için zaman, mekân, coğrafya kısıtlarının ortadan kalktığı elverişli bir alan oluştururlar (Paulos & Goodman, 2004, s. 223). Sosyal ağların ve dijitalleşmenin mesafeleri ortadan kaldıran, yakınlık ilişkisini yeniden tanımlayan koşulları, sosyoloji çalışmalarından ödünç alınan bu kavramın Instagram, Foursquare, Facebook gibi farklı mecralara adaptasyonunun da önünü açar. Schwartz (2013), Milgram’ın kavramını “ağ bağlantılı meçhul dostlar” (*networked familiar stranger*) şeklinde güncelleyerek yeni medya çağına adapte eder. Orijinal terim fiziksel bir mekânı odağına alırken Schwartz’ın (2013) “ağ bağlantılı” ifadesi sanal, ortak, aktif bir mekânı işaret eder.

Davies ve Crabtree (2004) ise World Wide Web’den bir çeşit mahalle olarak bahsederken içinin meçhul dostlarla dolu olduğunu ekler. Bu mahalle, kaçınılamayan ve bir şekilde müzakere edilmesi gereken ilişkilerle doludur (aktaran Senft, 2008, s. 94). Dolayısıyla bu kişilerle meçhul dostluğa benzeyen bir yakınlık ilişkisi kurulur. İlgi alanı, konum, meslek gibi ortak özellikleri paylaşabilen bu kişiler, çevrimiçi dünyada birbirleriyle fiziksel arkadaşlık kurmasalar da hobi, topluluk bağları, ilgi alanları, arkadaşlık sitelerine ya da iş bulma sayfalarına üyelik gibi bir dizi ortak özellikleri paylaşırlar (Agarwal, Liu, Murthy, Sen & Wang, 2009). Görüldüğü gibi sosyolojiden ödünç alınan bu kavram farklı çalışmalarda yeniden düşünülmüş ancak sinema çalışmalarında hak ettiği yeri bulamamıştır.

Milgram (1970), “The Experience of Living in Cities” başlıklı makalesinde bir şehrin kitlesel, yoğun, heterojen nüfusuyla karşı karşıya kalan bireyin durumunu “aşırı yük” kavramıyla tanımlar. Sistem analizinden türetilen kavram, sisteme çok fazla girdi aktarıldığında sistemin girdileri işleyememesi olarak özetlenebilir. Sistem kavramı olgu, oluşum ya da yapıları tarif eder. Aşırı yüklemde sistem önceliklerini belirleyip seçimler yapar. Şehir hayatı da sürekli olarak aşırı yüklenmeleri barındıran bir yapıdadır (Blass, 1992, s. 310). Meçhul dost, bu yapıda sistem tarafından tanımlanabilir niteliğiyle kalabalıktan ayırt edilir. Kişi, kent ortamında sürekli aşırı yüklenmeyle karşılaşırken meçhul dost bir soluklanma anı yaratır. Bu fikirler, Simmel’in yabancıyı uzak olarak görmediği, aksine yabancıyı bireyin ve yaşamın önemli bir parçası olacak kadar yakın olduğu fikriyle de benzer. “Simmel’e göre kentli insan davranışlarını kendisi olarak gerçekleştirmediği ve bölünmüş bir kişiliğe sahip olduğu için, bir ‘yabancı (stranger)’dır” (Özyurt, 2007, s. 115). Simmel, yabancı örneğini insan ilişkilerinin temelindeki yakınlık-uzaklık birliği özünde biçimlendirir. Yabancılık, özgül bir etkileşim biçimidir ve bizim için uzak ve yakın olmanın ötesindedir. “Bu ilişkideki mesafe yakın olanın uzak olduğunu işaret eder, ama yabancılığı da uzak olanın yakın olduğunu işaret eder” (Simmel, 2009, s. 149).

Simmel’in toplumsal tiplerinden biri olan yabancı, toplumla mesafeli bir ilişki kurarken mesafe etkeniyle bir arada olma biçimini birlikte barındırır. Ne toplumun tümünden dışında ne de içindedir. Grup tarafından yabancı olarak tanımlanan, bu sonradan gelen kişi hem grubun dışında olmayı hem de onunla karşı karşıya gelmeyi gerektirir. Yabancı, yakınlığın ve uzaklığın birliğinde temellenir (Simmel, 1950, s. 402; 2009, s. 150). Yabancıyla aramızdaki ilişkiler ulusallık, sosyalleşme, para ekonomisi gibi ortak özellik ve çıkarlarla pekişir ya da zayıflar. Akışkan kent yaşamında, grubun büyüklüğü, coğrafyanın genişliği ve kişi sayısı gibi sayısal değerlerin etkisi de hesaba katıldığında, yabancıyla olan ilişkimiz

gittikçe yüzeyselleşir. Yabancıymın kim olduğunu yeniden düşünmemiz gerekir. Kentin kaos, akışkanlık, geçişkenlik ve hız unsurları dikkate alındığında, sürekli bir yerden bir yere koştururcasına hareket eden kalabalığın bir yerde durup beklemesi adeta bir mucizeye dönüşür. Milgram, 1970’lerin New York’unda taksi mücadelesi veren insanlar, kaldırımında birbirine çarpa çarpa yürüten akışkan kalabalıklar karşısında yaşadığı şoku kâbus olarak nitelendirir. Kalabalıklar içinde bireyin dolaylı ya da dolaysız iletişim kurduğu insan sayısı, şehrin nüfusuna göre katlanarak artış gösterir (Milgram, 1970, s. 1461). Dolayısıyla bir otobüs durağında, bir parkta, bir tren istasyonunda bekleyen, kentin hız kesmeksizin süren hareketliliğine direnerek bir büfenin, bir bilet gişesinin, bir çiçek tezgâhının önünde, bir tentenin altında duran meçhul dostlar, kent insanı için farkında olmaya ve farkına varmaya bir davettir. Yabancılık silikleşirken dostluğa bir adım daha yaklaşılır. Wirth, şehir hayatındaki ilişkilerde yüzeyselliğe, anonimliğe ve geçiciliğe vurgu yapar (aktaran Milgram, 1970, s. 1462). Bu kavramlar aynı zamanda meçhul dost’un anlam evrenini oluştururken yakınlık, uzaklık, tekrar, rutin, mesafe, yeniden karşılaşma, anımsama gibi sözcüklerle beraber akla ilk gelecek olanlardır. Çalışmanın devamında, bu anlam evreni *Gişe Memuru* filmi ekseninde irdelenecektir.

2. *Gişe Memuru* Filminin Analizi

2.1. Meçhul Dostu Yeniden Düşünmek

Yönetmen Tolga Karaçelik, ilk uzun metrajlı filmi *Gişe Memuru* için “Araba, ev, iş. Hayatım üç kutunun içinde geçiyordu. O kutudan çıkıp, o kutuya giriyordum. O kadar sıkılmışım ki ‘Rapunzel’de de ‘*Gişe Memuru*’nda da o sıkıntı, o rutin hayatın insanı daraltması var. Filmlerimin hepsinde benim hallerimle, yaşadıklarım ile ilgili bir şeyler var” (Özer, 2015) diyerek film ile kendi yaşantısı arasında kurduğu ilişkiden bahseder. Özer’in gerçekleştirdiği söyleşide, bir gün gişelerden geçerken memura “Kolay gelsin.” deyince adamın şaşkınlığını, içinde bulunduğu kapalı dünyadan ve yabancılaşmadan sıyrılarak gelen cümle karşısındaki yorgunluğunu fark ettiğini ve *Gişe Memuru*’nu yazmaya karar verdiğini belirtir (Özer, 2015). Bu anlatıda “kolay gelsin” ifadesi bir iletişim çağrısı olarak kabul edilebilir. Günde yüzlerce müşteri sessizce gelip geçerken aralarından birinin tepki vermesiyle gişe memurunun şaşkınlığa düşmesi, meçhul dostun anlam evreniyle bağlantılıdır. Bir anlık farkındalık, meçhul dostluğun kuruluşu için de ilk tohumu serper. Karaçelik’in o gişeden bir dahaki geçişinde memuru, memuruna Karaçelik’i hatırlama ihtimali kuvvetlenmiştir.

Öte yandan Tolga Karaçelik’in diğer filmlerinde de gişe memuru Kenan’la her seferinde yeniden karşılaşırız. Velioğlu Metin’in de belirttiği gibi *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminde gemi limana demirlediğinde çalışanlar vakit geçirmek için film izlerler ve izledikleri filmlerden biri *Gişe Memuru*’dur. Aynı şekilde *Kelebekler* (Tolga Karaçelik, 2018) filminde üç kardeş yolculuk yaparken birden *Gişe Memuru*’nun ana karakteri Kenan belirir. Kenan, amaçsızca dolaşmaktadır. Cemal, ona Hasanlar’a nasıl gidileceğini sorduğunda Kenan Cemal’e ters ters bakar ve yoluna devam eder (Velioğlu Metin, 2019, s. 35). *Kelebekler* filminde ortanca kardeşin ismi de Kenan’dır. Öte yandan Tolga Karaçelik’in tam ismi Tolga Kenan Karaçelik’tir. *Gişe Memuru*’nun ana karakteri Kenan, yalnızca film içerisinde başkaları için değil, Karaçelik sinemasının izleyicileri için de bir meçhul dost örneğidir. Kenan, sinemanın bir karşılaşmalar mekânı olduğunun hatırlatıcısıdır.

Gişe Memuru filmi yönetmenin sonraki filmleriyle birlikte düşünüldüğünde başka ortaklıkların varlığı da fark edilir. Örneğin *Kelebekler* filmi tıpkı *Gişe Memuru* gibi anne kaybına dönük bir travma, yiten baba ve yas çerçevesinde ele alınabilir. *Kelebekler*’de geçmişten gelen, zar zor tanınan bir ses olan baba (Becerikli & Boz 2019, s. 350), *Gişe Memuru*’nda otoriter, baba-çocuk arasındaki problemlili alanın müsebbibi bir kişi olarak karşımıza çıkar. Her iki filmde de mutlu aile portresinden uzak bir aile yapısı yer alır. Travmanın etkisiyle geçmişe sıkışıp kalma ve şimdiki zamanda süren yaşantıda var olamama hâli de yönetmenin sinemasında izi sürülebilecek bir karakter özelliğidir. *Sarmaşık* filmi de düşünüldüğünde, Velioğlu Metin’in de saptadığı gibi Karaçelik’in sinemasında baba temsili, iktidar ve otoriteye karşı çıkış, özgürleşme çabası, anne eksikliği yol, yolculuk, yalnızlık, yabancılaşma, ölüm, delilik hâlleri ve iletişim sorunları gibi ortak temaların olduğu görülür (Velioğlu Metin, 2019, s. 19). En nihayetinde meçhul dostluk da yol, yolculuk, yalnızlık, yabancılaşma ve iletişim/iletişimsizlik merkezinde kurulur.

Gişe Memuru, televizyonda meteorlar üzerine tartışan iki kişiyle açılır. Bu ikilik, film boyunca farklı şekillerde devam eder: Baba ve Kenan, OGS ve nakit gişesi, geç ve dur, kırmızı ve yeşil ışık, içerisi ve dışarı... *Gişe Memuru*'nun ana karakteri Kenan (Serkan Ercan), yaşlı ve hasta babasıyla (Zafer Diper) birlikte yaşayan İstanbul'un en işlek gişelerinden birinde gişe memurluğu yapan, monoton bir kent hayatının insanıdır. Otuz beş yaşındaki Kenan içine kapanık, kısıtlı iletişim kuran, sosyal çevresi çocukluk arkadaşı Artun'un (Sermet Yeşil) mahalledeki berber dükkânıyla sınırlı olan sıradan birisidir. Annesini erken yaşta kaybeden, bu olayın ve babasıyla sorunlu ilişkisinin travmasını atlatabilmeyen Kenan, filmde takıntılı kişiliğiyle dikkat çeker. Tekrar eden cümleleri, “araba, ev, iş” üçgeninden çıkamayışı, yalnızca para alıp verdiği ve iletişimin birkaç kelimeyle sınırlı olduğu mesleğindeki tekdüzelik ve tekrarlar da filmin anlatısı içerisinde Kenan'ın takıntılı, kapalı kişiliğini destekler. Babanın baskın karakteri altında ezilen, yaşadığı hayata ve şartları giderek zorlaşan mesleğine itiraz etmeyen Kenan babasıyla bir kavgası esnasında söylediği şu cümlelerden ibarettir: “On ver, yedi vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Yirmi ver, on altı vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Elli ver kırk altı vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Ben buyum baba. Gişe memuruyum.”

Yoğun trafik akışının olduğu bir gişede çalışan Kenan, gün içerisinde yüzlerce kişiyle muhatap olur. Hem babanın gölgesinde süren sıkıntılı yaşamı hem de işin baskısı, Kenan'ın annesinin ölümünden bu yana gördüğü halüsinasyonların ve rüyaların sayısını artırır. Nitekim bir gün durum şiddetlenir. Kenan müşterileri farklı kişiler olarak görmeye başlar, gerçeklik algısını bir anlığına yitirir. Müfettişin denetime geldiği esnada yeni bir hayale dalıp gitmesi, günde yalnızca iki üç aracın geçtiği Afar gişesine tayininin çıkmasına, diğer gişe çalışanlarının tabiriyle “sürülmesine” yol açar.

Yeni gişedeki ilk gününde arabası bozulan bir kadına (Nur Aysan) yardım eder, ardından kadına âşık olur ve onu takıntı hâline getirir. Babasının külüstür arabasının aynısına sahip olan bir anlamda Kenan'a çocukluğunu, mutlu zamanlarını ve annesini hatırlatan ve adını film boyunca öğrenemediğimiz bu isimsiz kadın ikinci karşılaşmadan itibaren Kenan için tanıdık birine dönüşmeye başlar.

Afar, Kenan için yeni hayallere dalmaya uygun bir yerdir. Artık Kenan'ın en büyük hayali, tıpkı çocukluğundaki gibi o arabaya binerek uzaklara gitmek, başka bir ifadeyle kutunun, rutinin içinden dışarı çıkmaktır. Bu mutluluğun önündeki tek engel olarak gördüğü babasından kurtulmak isteyen Kenan, babasının fenalaştığı bir anda ona dil altı hapını uzatmamayı tercih eder. Ancak kurduğu gitme hayalinin karşılığının olmadığını, kendisinin isimsiz kadın için yalnızca bir gişe memurundan ibaret olduğunu anladığında artık çok geçtir.

2.2. Memuriyen Zihniyet ve Rutin

Meslek, en genel manada insanların geçimini sağlamak üzere yaptıkları bir iş olarak tanımlanabilir. Ancak Sunar'ın da belirttiği gibi bunun ötesinde meslek, bireylerin sosyal konumlarını, alışkanlıklarını, ilişkilerini ve davranışlarını şekillendiren bir anlama da sahiptir. Meslekler belirli bir alanda uzmanlık ve yetkinliği temsil ederler. Belirli sürekliliği gösteren kurumsal bir yapıya sahip olan meslekler, toplumsal yapıda önemli etkileşim mekanizmalarındandır. Modern toplumlarda sosyal hareketlilik temelde meslekler üzerinden şekillenir. Bu hareketliliğin miktarı ve yoğunluğu meslekten mesleğe değişir (Sunar, 2020, s. 32). Hatta kimi zaman kişiler, mesleklerinden yola çıkarak tanımlanır. Zira bu çalışma için seçilen filmin isminin de işaret ettiği üzere Kenan, anonim bir “gişe memuru”dur.

Gişe memurluğu, kent içerisinde hareketliliğin ve etkileşimin, ötekiyle karşılaşmanın en yoğun yaşandığı meslekler arasında yer alırken, gişeler, bunun aksine iletişimin en düşük seviyede tutulduğu yerlerden birini oluşturur. *Gişe Memuru* filminin başlarında gişenin hareketliliği ve iletişimsizlik yakın planlarla, detay çekimlerle, tekrar eden görüntülerle verilir; açılıp kapanan bariyerler, yanıp sönen ışıklar, para uzatan eller, birbiri ardına dizilmiş arabalar, görüntüye paralel jenerik müziği... Tüm işleyiş, ebediyen devam edecekmiş gibi görünür. İnsanı makine kılan bir sistemin odağındaki Kenan, bir gün işten eve döndüğü ve rutinin dışına çıkıp Nurgül (Nergis Öztürk) ile çay bahçesine gittiği

zamanda bile rutinden bahseder: “Araba geliyor, biletini alıyoruz, okutuyoruz, kaç tuttuğunu söylüyoruz. Sonra parayı alıyoruz, üstünü veriyoruz. Sonrası hep aynı.”

Memur zihniyeti ve memur toplumu kavramlarına ilk defa işaret eden Prens Sabahattin, bu yapılanmanın “memuriyen” bir zihniyete sahip olduğunu rutinitik, alışkanlık, faaliyetsizlik, monotonluk gibi dinamikleri yok eden parametreler üzerinden ele alır. Bürokrasilere bireyi statükocu, edilgen, kayıtlama ve dosyalama gibi hususlara bağlılıkla, “kırtasiyecilik”le tanımlayan bir kimlik getirir. Genel anlamda mevcut düzeni korumaya, tekrara, rutine, monotonluğa ve takıntılara atıfta bulunan, standart fiillere ve tekrarlı eylemlere dayanan memuriyet imgesi (Aytaç, 2006, s. 2-4), *Gişe Memuru* filminde Kenan’ın karakteristik özelliklerini ve yaşantısını da tarif eder. Hatta filmde bir başka gişe memuru, Kenan’a “Kırtasiyeci” adını takmıştır. Bu rutinde edilginleşen, pasifleşen, yönetsel gücün altında ezilen bir kişiye dönüşen Kenan için baba figürü de bir çeşit bürokrasiyi/yönetsel gücü ifade eder. İş yerinde geçirdiği zamanların haricinde boş zamanına da sirayet eden “memuriyen” yapı, Kenan için evde babasının kuralları, babasının arabası, babasının evi, babasının dâhil olduğu hayalleri ve geçmişi, en temelde babasının oğlu olmanın verdiği açmazlarla devam eder.

Girişkenliği, üretimi ve değişimi yadsıyan bu yapıda gişe memurluğu, Kenan’ın çalışma arkadaşının ifade ettiği gibi “Televizyonunu izle işte!” şeklinde bir uğraşa dönüşür. Weber (2004), memurun ve bürokrasinin sınırlarını, konumunu ve memuriyet zihniyetini ortaya koyduğu *Sosyoloji Yazıları*’nda memurluğu doğası gereği bir görev olarak tanımlar. Görev icabı gişeye giden, gişeden dönen, aynı eylemleri tekrar eden, memuriyen zihniyetin kendisine yüklediği atik olmama, eyleme geçmeme, düzeni bozmama durumu, Kenan için çarktan çıkamayışın da sebebi olur. Bariyer açılır, bilet uzatılır, para alınır, para üstü verilir, bariyer kapanır... Bu döngü, bir gün Afar gişesinde bir araba bozulunca, başka bir deyişle akışın bir noktasında aksama olunca sekteye uğrar ve yabancılaşma başlar. “Günaydın, iyi günler, iyi akşamlar ve iyi geceler.” diyen Truman’ın (Peter Weir, *Truman Show*, 1988) bir gün radyo frekansı değişince simülasyon evreninin farkına varması gibi, Kenan da içinde bulunduğu tekrar evreninin farkına o noktada varır. İsimsiz kadınla birlikte Kenan ait olduğu dünyaya bir anda yabancılaşır. Her gece çalıştırmak için mücadele verdiği babasının hurda arabası, isimsiz kadının bir gün Afar gişesine gelmesiyle yeniden karşısındadır. Kadın, Kenan’ın babasının arabasının aynısına sahiptir. Nitekim arabanın yaklaştığını gören Kenan yalnızca “Baba.” der. Filmde Kenan’ın çocukluğuna ait *flashback*lerde ve rüyalarda görülen araba, Kenan için mutlu günlerinin hatırlatıcısıdır. Annesine benzeyen bu isimsiz kadının gelişi, üstelik tam da gişede arabasının bozulması, Kenan için hayallerindeki dünyaya adım atmanın bir çağırısına dönüşür. Gişe memuru Kenan, Bilge ve Sönmez’in belirttiği gibi karşı çıkamadığı, içerisinde eridiği babanın ve toplumun baskıları karşısında kendisine yeni bir gerçeklik yaratır. Halüsinasyonlarıyla içerisinde mutlu olduğu bu dünya, Kenan’ın çocukluğunda yitirdiği annesine benzeyen bir kadına âşık olduğu, onunla iletişim kurabildiği, babasının yer almadığı, mutlu bir dünyanın temsilidir (Bilge & Sönmez, 2014, s. 45). Kenan bozulan arabayı iterek çalıştırır ancak kendisi içine giremez. Araba gişeden geçip giderken arkasından bakakalır. Farklı karşılaşmalar için elverişli bir mekân olan kentte, Kenan ve isimsiz kadının bu ilk karşılaşması, meçhul dostluğun kuruluşunun da başlangıcı olur. Kadın, çalışan arabanın içinde gişeden uzaklaşırken şöyle seslenir: “Teşekkürler, yarın aynı saatte!”

2.3. Tekrar, Yeniden Karşılaşma ve Meçhul Dostluğun Kuruluşu: “Ben de hep buradayım, hep”

“Ancak bir fotoğraf albümünün sayfalarını çeviren parmakların ucunda ya da tanıdık biriyle beklenmedik bir karşılaşma sırasında, orada olmayan ya da sonsuza dek yitip gitmiş bir varlığı sessizce anarken bu mucize olduğunda çığlık atılır: ‘Evet bu o! Bu o!’” (Ricoeur, 2012, s. 544).

Leibniz’in bakış açısındaki görelilik nosyonuna kazandırdığı yeni kimliğin altını çizen Baker (2015, s. 51-52), özneye göre bir dünya yerine kent tarafından belirlenmiş hakikati ve dünyayı, “dünyanın verdiği” bakış açısına bireyin yerleştiğini ve bu yolla özneleştiğini vurgular. Yani bakış açısı zaten inşa

edilmiştir, verilidir. Birey kentte dolaşırken karşılaştıkları kendi bakış açısını değil, dünyanın, varoluşun içerisinde duran bakış açılarına yerleştikçe özne olur. Kent, kendi hakikati olarak o bakış açılarını tasarlamıştır. Kent bu noktada çoğul bir perspektife sahiptir çünkü farklı karşılaşmaların birleştiği bir dünyadır. Benim bakış açım, sokağın tümü değildir, dolayısıyla o kentin tümünün hakikatini de kapsamamaktadır. Kent, her sabah işe giderken, her akşam işten eve dönerken bireyin karşılaşmalarla, bireysel bakışıyla ve perspektifiyle inşa ettiği “bir tür karşılaşmalar dünyası”dır; Leibniz’e göre bu farklı perspektiflerin ve bakış açılarının toplamıdır (Baker, 2015, s. 45-47). Kenan, bir kulübenin içinde, gelip geçenler için verili bir bakış açısının ve karşılaşmalar dünyasının öznesidir. Kenan’ın bakış açısı ise gişenin penceresinden gördüğü kısıtlı alandan ibarettir.

Filmin sekizinci dakikasında, Kenan henüz Afar’a sürülmemişken gişelerde Kenan’la birlikte çalışan kadın memur ile kamyon şoförü arasında yaşanan kavga, rutinin bozulduğu ve bakış açısının müşteriden, kasadan, biletten ve alıp veren ellerden dışarıda olana kaydığı ilk andır. O sırada gişede bekleyen müşteri Kenan ile diyalog kurmak ister. Kenan ise bu girişim karşısında şaşkıncıdır. Kavgayı kastederek “Ne o ya, aksiyon oldu galiba?” diyen müşteriye yalnızca “Kartınız beyefendi. Dört buçuk lira.” yanıtını verir. Kenan, diyaloga girmemek için direnir. Sonrasında gelişen diyaloglar, bu karşılaşmanın ilk olmadığını anlamamızı sağlar. Müşterinin “Bu ne ya yine zam mı geldi? Daha dün iki buçuk ödedik ya!” çıkışı, Kenan’ın “Dün de dört buçuktan beyefendi.” karşılığı, adamın sürekli gişelerden geçtiğini açığa çıkarır. Gişe memuru Kenan, her gün işe giden, işten dönen kent insanı için bir meçhul dost olma potansiyeline sahiptir.

Tekrar ve yeniden karşılaşmanın, bir kamyon şoförünün sözlü tacizine maruz kalan kadın çalışanın cümlelerinde de izi sürülür: “Ya adamın biri değil, hep aynı adam. Hep aynı kamyon şoförü, böyle bıyıklı, iri miri bir şey.” Bir başka diyalog da tekrara vurgu yapar: “Delirdim Kudrettin Abi. Her gün her gün pezevenk herif!” Kudrettin Abi yeniden sorar: “Hep aynı herif mi?”. Kadın memurun cevabı aynıdır: “Aynı abi, aynı.” Gişede duran da gişeden geçen de bellidir. Nitekim Kenan’ın tayininin çıktığı Afar gişesindeki memur da Kenan’la ilk karşılaşmasında iş hakkında bilgi verirken benzer noktaya değinir: “Hem buradan geçen bellidir zaten.”

Bu tekrar ve yeniden karşılaşmalar, filmde meçhul dostluğun kurulması için gerekli zemini hazırlar. İsimsiz kadının Kenan’a “Sen yenisin değil mi burada? Hatırlardım yoksa kesin.” sorusu, kadının geçtiği gişedeki memura aşinalığını, onun farkında olduğunu gösterir. Gişe memuru, kadın için doğrudan iletişim kurmasa da manevi yokluğunu hissettiği birisidir. Bu noktada filmde Afar gişelerinin bir sürgün yeri olarak tanımlanma sebebi de tekrar hatırlanmalıdır. Günde yalnızca birkaç arabanın geçtiği Afar gişelerinde, memurun ve müşterinin birbirini tanıması kolaylaşır. Dolayısıyla yeni mekân, meçhul dostluk için daha elverişlidir. Kadının “Ben her sabah geçerim bu saatlerde buradan.” sözü üstüne Kenan’ın yanıtı, tartışmanın buraya kadarki kısmının da özeti gibi sanki: “Ben de hep buradayım, hep.”

Kadının yarın ve ondan sonraki gün de aynı saatte gişeden geçeceğini öğrenen Kenan, ilk karşılaşmanın ardından kadına âşık olur ve onu da hayallerine dâhil eder. Berber arkadaşı Artun’a o günden bahsederken “Yarın yine aynı saatte geçecek.” der. Bunu söylerken Kenan evi, işi ve berber dükkânı dışında ilk kez farklı bir yerde görülür. Artun’la beraber sahildedir. Filmin mekânlarını oluşturan mahalledeki berber dükkânı, yol, gişe, babayla ilgilenen Nurgül’le Kenan’ın ilk ve son kez gittiği çay bahçesi de meçhul dostlar ile karşılaşmaların sık yaşandığı kentsel mekânlar olarak karşımıza çıkar. Özellikle Kenan’ın içe dönük ve asosyal kişiliği dikkate alındığında, sürekli aynı mekânlar arasında mekik dokuyarak geçen hayatı, karşılaşmaların ihtimalini kuvvetlendirir.

İsimsiz kadın, Kenan’ın hayatındaki tek kadın değildir. Kenan’ın babasına bakan Nurgül, Kenan’a ilgi duyduğu ve baba da bunu tasvip ettiği hâlde, Kenan ilk kez gişeden geçen, annesine benzettiği isimsiz kadından etkilenir. Bu tek taraflı aşkın anlamı, bir sahnede Afar gişesindeki televizyonda oynayan *Sevmek Zamani*’nin (Metin Erksan, 1965) o meşhur diyaloguyla derinleşir: “Hayır sana ait bir mesele değil bu, resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.” Kenan için

isimsiz kadın, kendisi olarak değil, hatırlattıklarından ve sahip olduklarından yola çıkılarak âşık olunan birisidir. Bu noktada kadının Kenan’a çocukluğundaki mutlu zamanları hatırlatmanın ötesinde “babanın arabasına binip gelen anne” olarak Kenan’ın bilinçaltında babayı yenme, ona karşı gelerek boyunduruğundan kurtulma ya da anneye sahip olma motivasyonuna gönderme yaptığı düşünülebilir. Öte yandan Kenan, babasının otoritesinden kurtulmak istese de bıyığı babasının bıyığına benzer, çocukken kolunu arabanın camına atarken babasını taklit eder, onun arabasını tamir edip o arabaya binerek gitmek ister. Finalde yerinden ettiği babanın yerine geçerek tıpkı onun gibi onun koltuğuna oturan Kenan, hiçbir şeyin değişmeyeceğinin, döngünün aynen süreceğinin de sinyallerini verir.

Ricoeur, Casey’nin “anımsayışa ilişkin üç tarz”ından bahseder. “Hatırlatmak (*rappeler*)” sözcüğünden yola çıkarak tanımlanabilecek *reminding*, hatırlatıcı belircileri tarif eder. Örneğin parmağa ip bağlamak, bizi gelecekteki unutuşa karşı korur ve unutmaya ihtimalini haber verir. *Reminiscing* (yâd etme), geçmiş zamanın akla getirilmesiyle inşa edilir. Bu nedenledir ki eylem bakımından daha yüküklüdür. Yâd ederken birisinin anısı diğerinin anısını hatırlamasında *reminder* (hatırlatıcı) görevi görür. Stoklanan anılar, gelecekte hatırlanacak anıların aracına dönüşür (Ricoeur, 2012, s. 57). Kenan karakteri için babasının arabası, geçmiş anıların hatırlatıcısıdır. Stokladığı anılarla bugünde var olmaya çalışan Kenan için bir süre sonra gişeden geçen herhangi bir araba, arabadaki herhangi bir kişi de hatırlamak istediğinin hatırlatıcısına dönüşür. Örneğin bir sahnede ilk kez karşılaştığı bir erkek müşteriyi isimsiz kadın olarak görür. Casey’nin üçüncü anımsayış tarzı ise *recognizing*’dir (tanıma). Hatırlamanın tamamlayıcısı olan tanıma, daha önce karşımıza çıkmış olan namevcudun mevcudiyet kazanması için ihtiyaç duyulan anı bilmesinin hatırlatıcısıdır (Ricoeur, 2012, s. 57).

Ricoeur (2012, s. 58), Casey’nin tanınanın iki “şey” bakımından farklı olduğunu belirtir: Mevcudiyetten farklı olarak ve önceki olarak. Bu tanınan “şey”in aynı olduğu düşüncesi, onun başka bir geçmişten gelmesi, şimdiden farklılaşmasıdır. Başkalık ve tanıdıklık arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder: “Başkalık, tanıdıklık hissinin sıfır noktasını gösterir: İnsan tanıdıklık hissi içinde, kendini bulur, kendini evinde hissederek (heimlich), canlanan geçmiş zamanın keyfini sürer. Buna karşılık başkalık, yabancılaşma duygusunda zirvesine ulaşır” (Ricoeur, 2012, s. 58). Kenan için geçmişten gelen bir arabanın içindeki annenin hatırlatıcısı olarak isimsiz kadın, Kenan’ı ilk gördüğünde tanımadığı için hatırlamaz. Kenan bir yabancıdır. Kenan içinse tanınan şey aynıdır, sanki başka bir geçmişten gelmiştir ve Kenan’ı başka bir geleceğe götürecektir. Tanıdıklık hissi içinde hayallerinde kendisini arabada, isimsiz kadınla mutlu hissederek Kenan, bir hayalinde çimenlere uzanmışken, kadına annesini ve babasını hatırladığı en son tatil olduğunu söylediği çocukluk anısını anlatır. Kenan farklı bir geleceğe ait bir hayalin içinde geçmişini anımsar. Gişede beklerken canlanan geçmişin keyfini sürdürdüğü anlardan ise her seferinde bir yabancı tarafından çekip koparılır. Yabancı bir müşteri, tanıdıklık hissinin böler.

2.4. Gitme Arzusu

Mekân, akışkan bir kavram olarak düşünüldüğünde gidilen yer aslında neresidir? Öznenin mekânsallığı yalnızca fiziksel olarak bir yerde bulunmakla ilgili değildir. Hakverdi (2015), mesafe sorunsallaştırıldığında, yalnızca düşleyerek ve imgelemde kurulan fantazmatik mekânların da merkezinde özneyi taşıdığını tartışır. Baudrillard’a (2005) göre mekân, öznenin mevcudiyetine ve hakikate ihtiyaç duymaz. Öznenin mekânsallığı öznenin bedeniyle birlikte var olmadan yalnızca duyumsayarak ziyaret ettiği farklı topoğrafyalara doğru genişler, “gitmek” eyleminin anlamı değişir. “Gitmek, gerçek mekânlar arasında yer değiştirmekle ilgili olduğu kadar gitmeden yapılan ve zihinsel olarak mesafe almakla ilgili olan bir eylemlilik hâlidir” (Hakverdi, 2015, s. 227).

Orr ise gündelik deneyimde duyularla algılamadan, yalnızca hayal ederek gerçek nesnelere yokluklarında düşlediğimizi belirtir; “Olmayan nesne hem yakın hem de uzaktır” (Orr, 1997, s. 116). Orr’a göre o an görmediğimiz, aynı mekânda ya da zamanda bulunmadığımız birisinin ne yapmakta olduğunu düşleyebiliriz. Bu gerçeği yerinden etme pratiği, olmayanın bir arzu nesnesi olarak düşünülmesiyle sonuçlanır, gerçeğin yerine algılanan değil, arzu edilen, düşlenen yerleşir (Orr, 1997, s. 165). Kenan için bir arzu nesnesine dönüşen araba, güzel günlerin, geçmişin, babaya özenilen

zamanların taşıyıcısıdır. Orr’a göre otomobiller, sahiplerinin toplumsal statülerini ve kimliklerini tanımlayan simgelerdir. Model, hız, büyüklük, konfor gibi avantajlar, kişinin kendisini ifade etmesinin de bir yoluna dönüşür. Aynı zamanda otomobil, kişiyi bir yerden başka bir yere götüren, ayağını yerden kesen bir araç olarak hareket hâlinde olmayı taşıyan, mekân sabitliğinin yerini alan bir aygıttır. Önemli olan her yere gidebilmektir artık (Orr, 1997, s. 165-166). Kenan için kapalı bir kutu olarak kulübenin tam karşısına arabayla gidebilme, devinim hâli yerleşir. Mekân sabitliğinin aksine araba Kenan için kulübenin dışına çıkmak, hareket etmek, sahip olmak demektir. Kenan artık bariyeri her gün açılıp kapanan gişede duran, gişeden geçen arabalara bakan değil, araca binerek giden, gişeden geçen olmak ister. Hayallerinde isimsiz kadının arabasına binip uzaklara gider. Bir kutunun içinde olsa da zihinsel olarak yol alır. Geceleri babasından gizleyerek tamir etmeye çalıştığı hurda arabaya her oturduğunda da kadınla uzaklara gitme hayalleri kurar. Araba tamir olmadıkça, çalışmadıkça Kenan daha da bocalar. Baba gizlice arabayı satınca artık gitmek için geriye kalan tek umut, kadının arabasına binebilmektir.

Marcuse’ün (1990) “içe yansıtma” olarak adlandırdığı, bireyin içinde bulunduğu toplumun dışsal denetimlerini kendi başına üretme ve sürdürme yolunu betimleyen terim, “dıştaki”ni “içteki”yle değiştirmeye sonuçlanır. Marcuse’e göre kendiliğinden gerçekleşen, bir iç boyut olarak içselleşen bu süreç, bireysel bilinçaltına kamuoyu davranışının da sirayet etmesi ve “iç özgürlük”ün işgal edilmesiyle sonuçlanır. Yapı, tüm bireyi talep ederken, birey toplumla dolaysız olarak özdeşir. Böylece Marcuse’e göre tek boyutlu bir insan, düşünce ve davranış kalıbı doğar (Marcuse, 1990, s. 9-11). Kenan’ın iç özgürlük alanında bilinçaltına sirayet eden geçmiş, tekrarlarla işgal edilmiştir. Rüyalarında geçmişle hesaplaşır, öyle ki özdeştiği memuriyen zihniyet, kendisini gündüz düşlerinde de açığa vurmaya devam eder. Dıştakiyle içtekinin yer değiştirdiği alanlar, Kenan’ın sıkışık mekânlarla kurduğu ilişkiye dair mecazlar ve farklı anlamlar üretir. Gişenin içine karşın dışı, arabanın içine karşın dışı, Kenan için sıkıştığı yapı içerisinde kurtuluşu ifade eder ancak gitme, açılma arzusu için de ihtiyaç duyulan yine bir aracın klostrofobik atmosferidir. Nitekim isimsiz kadının arabasına binerek gitmek isteyen Kenan’a açılmayan o son kapı, Kenan’ı yine “dışarıda” bırakır. Kenan’ın arabasına binmek için yaptığı hamle karşısında kadın korkar, ağlayarak kaçıp uzaklaşır. Kenan artık tamamen yabancısıdır. O andan itibaren Kenan gerçeklik algısını yitirip otobanda kaybolur, gişeye geri döneceği yolu da bulamaz. Kendine geldiğinde eskiden çalıştığı gişeye geri götürülmüştür. Kendini başladığı noktada bulur.

Sonuç Yerine: Meçhul Dostluğun Yitirilişi

Bu çalışmada filmdeki gişe memurunun düzenli olarak gişeden geçip giden kişiler için meçhul dost olarak konumlandığı savunulmuş, Stanley Milgram’ın ortaya koyduğu kavrama ait anlam evreni üzerinden bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır. Meçhul dost konseptinin sinema çalışmalarında yeniden düşünülmesi, bir karşılaşmalar mekânı olarak sinemanın, filmlerin ve kentlin ilişkisini de yeniden düşünme anlamı taşır. Kentsel çevrenin bir parçası olan ve kentte yaşayanların sürekli geçtikleri ya da bekledikleri noktada karşılaştıkları kişiler, bir süre sonra oluşan aşinalıkla meçhul dosta dönüşürler. *Gişe Memuru* filmini meçhul dost kavramı etrafında yeniden düşünen çalışma özelinde, gişenin rutini ve kapalı atmosferiyle özdeşleşen Kenan’ın gişeden gelip geçenler tarafından düzenli olarak görülen birisi olduğu ve bu kişiler için bir meçhul dost olarak konumlandığı söylenebilir. Aynı şekilde gişede bekleyen Kenan için de düzenli olarak gelip geçen müşteriler, meçhul dost olma potansiyeli taşır. Dolayısıyla gişe memurları da Milgram’ın meçhul dost konseptine dahil edilebilirler. Kenan ve diğerleri arasında geçen sınırlı diyaloglar, anımsamalar, tekrar ve yeniden karşılaşmalar meçhul dostluğun anlam evrenine ait çalışmanın ilk başlığında da özetlenen öncü çalışmalarda tespit edilen katmanlardır; ancak aynı zamanda meçhul dostluğun yitirilmesi için de gerekli olan zemini sunmaktadırlar. Dolayısıyla varılan sonuçlardan biri meçhul dostluğun kurulmasının, yitirilmesi potansiyelini de içinde taşıdığıdır. Çalışmada ayrıca meçhul dost kavramının anlam evreninin genişletilebileceği görülmüştür. Meçhul dost kavramına ait anlam evreni içerisine “kayıp” ve “yitirme”nin de dahil edilebilmesi mümkündür.

Filmdeki kadının ismi bilinmez, kadın ise Kenan’ın ismini hiçbir zaman öğrenemez. Kadın ikinci gelişinde, gişedeki megafondan Kenan’a “Kemal” diye seslendiğini duyar ve Kenan’ın ismini Kemal zanneder. Parayı ödeyip uzaklaşırken kurduğu veda cümlesi, yine meçhul dost konseptine dairdir:

“Yarın aynı saatte görüşürüz Kemal Bey.” Kenan kasadaki paraları tek tek düzenlerken kadın hayalinde geri gelir: “Bana adımı sormadın.” Kenan ismini sorduğunda ise bu hayal yine bir yabancı tarafından bölünür. Neticede Kenan kendi ismini kadına duyuramaz, kadının ise ismini öğrenemez. Kadının arabasına binmek için verdiği son mücadele, kadın için Kenan’ı korkulan bir yabancıya dönüştürür. Kenan, bir gişe memuru olarak başkaları için ne dost ne de yabancıdır ancak isimsiz kadın için dostluktan kesinlikle uzaklaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında filmde kurulan meçhul dostluk, yeniden karşılaşmalar sırasında doğrudan kurulan iletişimin varlığıyla yitirilir. Meçhul dostlar kalabalıklar içindeki kent insanının aslında o kadar da yalnız olmadığını hatırlatıcısıdır (Milgram, 1972). Tanıdığımız ile bir kez karşılaştığımız ve bir daha görmeyeceğimiz insanlar arasında sınır bölgesi oluştururlar. Film özelinde düşünüldüğünde Kenan ve isimsiz kadın arasında kurulan meçhul dostluk yitirilir ve meçhul dost olarak ele alınan gişe memuru finalde bir yabancıya da dönüşür.

Meçhul dost konsepti, sinema çalışmaları içerisinde farklı filmler, bağlamlar ve temalar özelinde incelenebilir. Bu noktada çalışmanın, gelecekte yapılacak çalışmalara kapı aralaması ümit edilmektedir. Kent mekânından yola çıkan bu kavramın, yeniden karşılaşmalar özelinde düşünülerek izleyici çalışmaları, sinemaya gitme ve seyir deneyimleri bağlamında ele alınması da olasıdır.

Öte yandan İstanbul’da geçmesine rağmen İstanbul’un merkezinde ve çeperinde bulunan gişeleri mekân olarak seçen ve karakteri sıkışık mekânlar içinde bırakan film, kente dair yeni bir söylem üretmek için de alan tanır. Filmde kent estetiği, sıkışık mekânlar, trafik, iletişimsizlik, detay ve yakın çekimler, açılıp kapanan bariyerlerle verilir. Kentte bir evin içinde açılan ve gişeye devam eden filmdeki bu kapalılık, kent ile sinemanın ilişkisini de akla getirir. Altınsay’ın (1966) “yaşanılan değil tutunmaya çalışılan bir kent olan” İstanbul’una ait olan filmin karakteri, bu kentin bezgin, monoton, anlık karşılaşmalarla sürekli devinen insanıdır. Sinema, bir kez daha kenti düşünür.

Kaynakça

Agarwal, N., Liu, H., Murthy, S., Sen, A. & Wang, X. (2009). A Social Identity Approach to Identify Familiar Strangers in a Social Network. *AAAI Publications*. Third International AAAI Conference on Weblogs and Social Media. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/221298022_A_Social_Identity_Approach_to_Identify_Familiar_Strangers_in_a_Social_Network#read

Altınsay, İ. (1996). Sinemanın Orta Yeri İstanbul’du. *İstanbul Dergisi*, 18, 73-75.

Baysal Serim, I. (2014). Sinema, Mimarlık ve Kent üzerine Değinmeler, *Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 3, 2-6.

Sandalcı, M. & Sandalcı, G. (2007). Anılar ve Belgelerle Seyyar Satıcılar. *Eczacıbaşı İlaç Pazarlama A.Ş.*, Erişim adresi: <https://www.mertsandalci.com/eserler/karma-kitaplar-seckisi/anilar-ve-belgelerle-seyyar-saticilar>

Aytaç, Ö. (2006). Memurluk Zihniyeti ve Memuriyen Toplum: Prens Sabahattin’in Görüşleri Işığında Bir Çözümleme. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 1-28.

Aytaç, Ö. (2020). Kentin ve Kentsel Yaşamın Patolojisi. *Şehir ve Medeniyet Dergisi*, 6(11), 11-37.

Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Becerikli, R. & Boz, M. (2019). Kelebekler Filminin “Travma” ve “Yas” Bağlamında İncelenmesi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 341-367. DOI: 10.32001/sinecine.639726

Blass, T. (1992). The Social Psychology of Stanley Milgram. *Advances in Experimental Social Psychology*, 25, 277-329. DOI:10.1016/s0065-2601(08)60286-5

Clarke, D. B. & Doel, M. A. (2016). Cinematicity: City and cinema after Deleuze. *Journal of Urban Cultural Studies*, 3(1), 3-11. doi:10.1386/jucs.3.1.3_1

Göregenli, M. (2018). *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri* (4. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hakverdi, G. (2015). Gitmeden Göçmek: Bir Fotoğrafçının Düşündürdükleri Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(1), 224-24. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2015.1.224241>

Jensen, O. B. (2006). “Facework”, Flow and the City: Simmel, Goffman, and Mobility in the Contemporary City. *Mobilities*, 1(2), 143–165. DOI:10.1080/17450100600726506

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2010). *Gişe Memuru* [Film]. Türkiye: Karaçelik Film.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Marcuse, H. (1990). *Tek-Boyutlu İnsan*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea. Yayınevi.

Milgram, S. (1970). The Experience of Living in Cities. *Science*, 167(3924), 1461–1468. DOI:10.1126/science.167.3924.1461

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. A. Bahçivan). Ankara: Bilim ve Sanat /ARK Yayınları.

Özer, E. (2015, 17 Aralık). Ödülünü Dündar ve Gül’e Adayan Yönetmen Karaçelik: Korksaydım, Yine Yapardım. *Diken*, Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/>

Özdemir, M. (2014). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 321-343.

Özyurt, C. (2007). Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam. *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(18), 111-126.

Paulos, E., & Goodman, E. (2004). The familiar stranger. (Ed. E. Dykstra-Erickson, M. Tscheligi). Proceedings of ACM CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, 24-29, Vienna, 223-230. DOI:10.1145/985692.985721

Perez, C., Birregah, B., & Lemercier, M. (2013). Familiar strangers detection in online social networks. Proceedings of the 2013 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining, 1175-1182. DOI:10.1145/2492517.2500233

Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Metis Yayınevi.

Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri. *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), 145-159, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/498434>

Schwartz, R. (2012). The Networked Familiar Stranger: An Aspect of Virtual and Local Urban Anonymity. In *Mobile Media Practices, Presence and Politics: The Challenge of Being Seamlessly Mobile*. (Ed. Cumiskey, K., Hjorth, L.). UK: Routledge, Erişim adresi: <https://medium.com/@razsc/the-networked-familiar-stranger-an-aspect-of-online-and-offline-urban-anonymity-a5521c98be89>

Senft, T. M. (2008). *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks*. New York: Peter Lang.

Simmel, G. (1950). *The Sociology of George Simmel*, (Trans. Kurt H. Wolff). New York: The Free Press.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınevi.

Sönmez, S. & Bilge, D. (2014). Türkiye Sinemasında Aklın Sınırlarını Belirlemek: Çıplak Vatandaş ve Gişe Memuru Filmlerinde Delilik Temsilleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (20), 33-51. DOI: 10.16878/gsuilet.55835

Sunar, L. (2020). Türkiye’de Mesleki İtibar: Dönüşen Çalışma Hayatı ve Mesleklerin Sosyal Konumu. *Journal of Economy Culture and Society*, Supplement 1, 29-58. DOI: 10.26650/JECS2020-0053

Weber, M. (2004). *Sosyoloji Yazıları*. (Çev. Taka Varla). İstanbul: İletişim Yayınları.

Velioglu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 5, 4-45, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/egemiadergisi/issue/50008/570327>

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (6. baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (8. baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Wong Kar Wai Filmlerinde Sesin Anlatıya Etkisi: Hong Kong Ekspresi ve Düşkün Melekler Örneği

The Effect of Sound on Narrative in Wong Kar Wai Film: *Chungking Express* and *Fallen Angels*

Alican Yıldırım¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 18. 04.2023 | Kabul Tarihi: 25.05.2023

Özet

Sinemada anlatının temel unsurları öykü ve olay örgüsüdür. Filmlerde olay örgüsü, mekân, ses, kamera açıları ve kurgunun etkin bir şekilde kullanılmasıyla şekillenir. Sesli filmlerin ilk döneminde sinemacılar sese, sinemayı tiyatroya yaklaştıracaklarını düşündükleri için mesafeli yaklaşmışlardır. Ancak ilerleyen yıllarda bazı sinemacılar sesi film anlatısı için yaratıcı bir şekilde kullanmaya çalışmış, sinemada yeni anlatım yöntemleri ortaya çıkarmışlardır. Bu yöntemlerle çekilen filmlerde ses, çerçevenin sınırladığı uzamsal alanı aşmış, sinemanın zaman uzamını genişletmiştir. Sinemada zamansal ve uzamsal sınırlamayı ortadan kaldıranın en etkili yöntemlerinden biri üst sestir. Üst ses, olay örgüsünün işleniş sırasında sınırlılık ve öznel kavramlarını kullanarak seyirciye hikâye hakkında bilgi vermekte, sahne sıralarını değiştirerek film akışını önemli ölçüde etkilemektedir. Mihail Bahtin'in edebiyat metinlerini inceleyerek ortaya koyduğu zaman-uzam kavramı, sinema filmlerinin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Sinemada zaman-uzam; çekim ölçekleri, kurgu, karakterlerin ilişkilerinin yanı sıra üst sesle de somutlaştırılmaktadır. Bu çalışmada; üst sesin film anlatısını nasıl şekillendirdiğini saptayabilmek için Wong Kar Wai'nin sineması ele alınmıştır. Wai'nin seçilmesinin nedeni; yönetmenin filmlerinde üst sesi anlatının önemli bir unsuru olarak kullanmasıdır. Örneklem olarak yönetmenin benzer hikâye yapısına sahip *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmleri seçilerek, çalışma bu iki filmle sınırlandırılmıştır. Filmler sahne sahne çözümlenerek film analizi yöntemiyle incelenmiştir. İncelemede filmler, karakterlerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler göz önünde bulundurularak karşılaşma, ayrılık, yeniden karşılaşma ve vedalaşma gibi bölümlere ayrılmıştır. Yapılan analizin sonucunda; üst sesin karakterlerin hikayelerinin işleniş ve gelişimindeki etkisi, saptanan bulgularla birlikte ortaya konulmuştur. Üst ses, bu filmlerde anlatının çok merkezli bir yapıyla sürekli dönüşmesini sağlamakta, hikayelerin zaman uzamlarının iç ses, müzik ve mekân ile birlikte somutlaştırılmasına aracılık etmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Ses, Voiceover, Anlatı, Zaman-uzam, Yok-yer*

Abstract

The basic elements of narrative in cinema are story and plot. In films, the plot is shaped by the effective use of space, sound, camera angles, and editing. In the first period of sound films, the filmmakers were reluctant to the sound, as they thought that it would bring the cinema closer to the theatre. However, in the following years, some filmmakers tried to use sound creatively for movie narration and created new narrative methods in cinema. In the films shot with these methods, the sound has exceeded the spatial area limited by the frame and expanded the cinema's space-time. One of the most effective methods of eliminating temporal and spatial limitations in cinema is voiceover. The voiceover narration gives information to the audience about the story by using the concepts of limitation and subjectivity during the processing of the plot and significantly affects the film flow by changing the sequence of the scenes. The concept of space-time, which Mihail Bahtin put forward by examining the literary texts, has an important place in the narrative of the movies. In cinema, space-time is also embodied by voiceover narration, as it is embodied by camera angles, fiction, and the relationships of the characters. In this study; Wong Kar Wai's cinema has been examined to determine how the voice-over shapes the narrative of the film. The reason for choosing Wai; is the director's use of voice-over sound as an important element of the narrative in his films. *Chungking Express* and *Fallen Angels*, two of the director's films with similar story structures, were chosen as samples, and the study was limited to these two films. The films were examined scene by scene with the film analysis method. In the analysis, the films are divided into encounter, separation, re-encounter, and farewell, considering the relations between the characters. As a result of the analysis; the effect of the voice-over on the processing and development of the characters' stories has been revealed with the findings. In these films, the voice-over ensures the continuous transformation of the narrative with a polycentric structure and mediates the concretization of the time spaces of the stories together with the inner voice, music, and space.

Keywords: *Cinema, Sound, Voice, Voiceover, Narrative, Space-time, Non-places*

¹ İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Doktora Öğrencisi, alicanyildirim@istanbul.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1403-7213

Giriş

Sinemanın ilk döneminde teknik koşulların yetersizliğinden ötürü kısa ve sessiz çekilen filmler, bir hikâye anlatmak yerine daha çok anın kare kare kaydedilmesini sağlamıştır. Filmciler, bu hareketli kısa görüntülerde kendi konusu ve zamanı olan, karakterlerinin yaşadıkları olaylarla ilerleyen bir öykü kurmayı henüz düşünmemiştir. Tekniğin elverişsizliği zaten uzun süre kayıt yapılmasına imkân tanımasa da kaydedilen kısa görüntülerde onları düzen içerisinde kurgulayacak bir devamlılık da yoktur. Giorgio Vincenti'ye göre film çekenlerin, kameranın yerini değiştirerek çerçevenin içine istedikleri kişileri alabileceklerini ya da ölçeğin yaklaşmasını sağlayabileceklerini fark etmeleri asıl dönüm noktasıdır. Bu sayede kameramanlar ilk defa kaydettikleri görüntüleri çekimle ve daha sonra kurgu ile düzenleyip bir hikâye zamanı yaratabileceklerini fark etmişlerdir. Filmlerin kendi hikâye zamanlarının olabileceğinin fark edilmesiyle, sinemada anlatı olanakları da belirmeye başlamıştır (Vincenti, 1993, s. 17-18).

İleriki yıllarda bu tekniklerin sinemanın ilk yönetmenleri tarafından geliştirilmesiyle belirli bir anlatısı olan ilk filmler çekilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve siyasal gelişmelerin sinemaya etkisi, izlenen filmlerin türlerini ve anlatılarını da biçimlendirmiştir. Alim Şerif Onaran'a göre bu gelişmeler doğrultusunda dünya sineması "Sinemanın Sanata Dönüşüm Dönemi" (1918-1924) ve "Sessiz Sinemanın Altın Çağı" (1924-1927) olmak üzere iki dönem geçirmiştir (Onaran, 1994, s. 16). Sinema ilk döneminde anlatı olanaklarının geliştirilmesi ile kendi dilini oluşturarak yeni bir sanat hâline gelmiş, ikinci dönemdeyse ilk önemli eserlerini ve yönetmenlerini ortaya çıkarmıştır.

Sinema filmlerinin sesli çekilebilmesiyle anlatı için hem büyük olanaklar hem de problemler doğmuştur. Filmlerde eş zamanlı olarak duyulan ses, görüntü alanında aktarılamayan ifadelerin de kullanılabilmesini sağlamıştır. O zamana kadar sinema salonlarında gösterim sırasında gerçekleştirilen efekt sesleri, sözlü anlatılar ve müzik dışında sesli sinemayı tecrübe etmemiş seyirciler, bu girişimi coşkuyla karşılamıştır. İlk olarak filmlerde müzikli sahneler arttırılmış, Lo Duca'ya göre filmler bir ses kataloğuna dönüşmüştür. Sesli sinemaya temkinli yaklaşan pek çok sinemacı ve teorisyen sesin sinemada kullanılmasının sinemanın düşüşü değil aynı zamanda çöküşü olabileceğini belirtmişlerdir (Lo Duca, 1947, s. 62). Sinema filmlerinde oyuncuların oyunlarıyla eş zamanlı olarak sözün kullanılması ise çok daha büyük sorunlar meydana getirmiştir.

Sinemanın sessiz döneminin önemli yönetmenlerinden Eisenstein sözün bazı yönetmenlerce, bütün anlamlı ifadelerin taşıyıcısı ve aksiyonun itici gücü olarak kullanılabilmesine işaret etmiştir (Kracauer, 2015, s. 206). Bu şekilde çekilecek filmler de kuşkusuz, o zamana kadar sinema anlatısıyla ilgili yapılan çalışmalara zarar verme riskini taşımaktadır. Sinema tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi oyuncuların seslerini baskın bir şekilde kullanarak hikâyeyi söze dayalı olarak anlattıkları bir sanata dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu kaygıların sonucunda üç Sovyet yönetmen; Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov ortak bir bildiri yayımlayıp sesli sinema ile ilgili çekincelerini belirtmiş, görüntüyle senkron sesin sinema anlatısına ne tür zararlar getirebileceğini açıklamışlardır (Eisenstein, 1985, s. 337-338-339).

Sesli filmler sinema salonlarında gösterilmeye başlandığında, bu filmlerin önemli bir kısmında, olay örgüsündeki açıkların oyuncuların diyaloglarla tamamlanmaya çalışıldığı, Eisenstein'in belirttiği gibi bazı aksiyonların sözle ifade edildiği görülmüştür. Christian Metz'in deyişiyle; söz bir şeylerin sözcülüğünü yapıp beklendiği gibi filmle bütünleşmemiş aksine onun önüne geçmiştir (Metz, 2012, s. 58). Bunun temel nedenlerinden biri de sinemaya sesle gelen yeniliğin seyircileri cezbetmesi ve hayran bırakmasıdır. Bu yüzden sinemaya heyecanla giden seyirci, sözün oyuncuların dudaklarından eş zamanlı olarak döküldüğünü görmek için sabırsızlanmış, bu büyüye kendisini kaptırmıştır. Bu durum, sinemacılar için diyalogların, oyuncuların görüntüsü ile eş zamanlı olarak aktarılmadığı durumlarda, seyircinin kendine hile yapıldığını düşünebileceği korkusunu yaratmıştır. Böylece filmlerdeki konuşmalar, oyuncuların oyunlarıyla eş zamanlı çekilerek bu yeni yöntem sonuna kadar kullanılmış, sesin sinemaya getirdiği anlatı ile ilgili önemli ayrıcalıklar göz ardı edilmiştir. Görüntüyle eş zamanlı olarak duyulan sesin seyircide bıraktığı heyecan azaldıktan, teknik görece eskidikten sonra sesle ilgili

yeni çalışmalara girişilebilmiştir (Doane, 1980, s. 34). Yine de erken sayılabilecek bir dönemde sinemacılar, sinemanın çerçeveye sınırlanan uzamsal alanını sesle genişletebilmek için filmlerinde yeni yöntemler geliştirmeye başlamıştır.

Noel Burch, sinemasal uzamı çerçevenin içi ve dışı olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Çerçevenin içi olay örgüsünün aktığı görüntü alanıdır, çerçevenin dışındaki görünmeyen alanlar ise altı bölümden oluşmaktadır. Bunların ilk dördü çerçevenin sağ, sol, üst, alt gibi sınırlarının ötesinde bulunurken, beşincisi kameranın arkasında, altıncısı ise çerçeve içinde bir nesne ya da karakterin arkasında gizlenen alanda bulunmaktadır (Burch, 1981, s. 17). Sinemasal uzamın kadrajla sınırlanan alanının dışında kalan bu görünmeyen alanlar Burch'a göre tamamen hayalidir ve ancak dikkatin özel ve temel odağı olan bir şey onları devreye sokabilir (Burch, 1981, s. 21). Film anlatısında ayrıcalıklı bir konuma sahip olan ses; seyircinin hikâye illüzyonundan sıyrılıp bu alanların farkına varmasını sağlayabilir. Burch'un çerçeve dışı ile ilgili yaptığı ayırım, diejetik yani öyküsel uzamdaki sınırlama ile ilgilidir. Yani bu görünmeyen alanlardan gelen ses, filmin öyküsel zamanıyla aynı düzlemde. Öyküsel zaman ve uzamın dışından, farklı bir zaman uzamdan gelen dış ses ise, sadece çerçevenin değil anlatının sınırlarını da zorlar.

Sinemada öyküsel zaman ve uzamın dışından gelen ses kullanımına en iyi örnek "voice-over", Türkçe tanımıyla "üst ses"tir. Üst ses anlatıcısı, filmin içindeki karakterlerden biri de olabilir, öyküsel uzamda gözükmeyen ancak olayların tanığı olan biri de. Anlatıcının bulunduğu zaman, filmin görüntü alanında akan zamandan ayrı olduğu için film anlatısı bu sesle çok katmanlı bir yapıya sahip olur. Anlatıcı eğer geçmişte yaşadığı olayları seyirciye aktarıyorsa, görüntü alanı onun sözleriyle kurulacağı için üst ses, filmin anlatısında hâkim konuma yükselir.

Üst ses, görüntü alanını anlatımla birlikte oluştururken sinemadaki zaman uzamın da somutlaştırılmasına aracılık eder. Zaman uzam kavramı, Mikhail Bakhtin'in edebiyat metinleri üzerine yaptığı çalışmalarla literatüre geçse de film incelemelerinde de dikkate alınan bir kuram olmuştur. Bunda kuşkusuz edebiyata nazaran anlatıyı görüntü ve sesle kuran sinemanın olanakları önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada, Bakhtin'in zaman uzam kavramının filmlerin üst ses anlatımıyla ilişkisi ele alınacaktır.

Sinemasında sesi etkin bir şekilde kullanmaya çalışan Wong Kar Wai'nin ilk dönem filmleri *Chungking Express (Hong Kong Ekspresi, 1994)* ve *Fallen Angels (Düşkün Melekler, 1995)* üst sesin yer aldığı ve benzer hikâyeye sahip filmler oldukları için çalışmada örneklem olarak belirlenmişlerdir. Üst sesin Wong Kar Wai sinemasında anlatının oluşturulmasında nasıl bir etkiye sahip olduğu bu çalışmanın ana sorunsalıdır.

Bu doğrultuda iki filmde de karakterlerin kendi hayatlarında ve ilişkilerinde önemli olan, anlatının zaman uzamını somutlaştıran bölümler; karşılaşma, ayrılık, ilişki kurma, veda ve yeniden birlikte olma şeklinde sınıflandırılmıştır. Ayrılan bölümler karşılaştırmalı olarak irdelenerek üst sesin anlatıya etkisi film çözümlemesi yöntemiyle tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. Anlatı ve Ses

Klasik sinemada anlatıyı oluşturan en önemli iki unsur öykü ve olay örgüsüdür. Öykü; bir eserin konusunu içerirken olay örgüsü, öyküdeki olayların bir nedensellik ilişkisi gözetilerek sıralanmasıdır. Bu düzenleme ile anlatılan öykü bir akışa ve ritme sahip olur. David Bordwell'e göre; filmlerde olay örgüsü, filmin öyküsü ile ilgili öykü enformasyonu sunar ya da ima eder. Film anlatısı, öykü enformasyonunun alanı ve derinliğini içeren bazı öğeleri kullanarak seyircinin ya da filmdeki karakterlerin olayın akışı ile ilgili bilgi sahibi olmalarını ya da bazı olayların onlardan gizlenmesini sağlar (Bordwell, 2011, s. 93).

Burada üzerinde durulması gereken en önemli unsurlar; sınırlılık ve öznelliktir. Sınırlılık, karakterler ve seyircinin filmin olay örgüsünde yaşananlarla ilgili ne zaman ve ne kadar bilgi sahibi olabileceğini belirlerken, öznellik ise karakterlerin film anlatısındaki etkisini ortaya koyar. Örneğin bir sahnede gerçekleşecek olaylarla ilgili önceki sahneyi izleyerek bilgi sahibi olan seyirci, karakterlerin erişiminin sınırlandığı bu bilgi sayesinde gerilim unsurunun yükseldiği bir seyir deneyimler. Ya da hikâyedeki karakterlerden birinin olay örgüsü ile ilgili diğerlerinden daha fazla şey bildiğinin ima edilmesi, onu hikâyenin merkezine yerleştirebilir.

Görüntü alanında, buna öykü uzamı da diyebiliriz, olaylar gerçekleşirken onu seyirciye aktaran kamera gözü nötrdür. Seyirci, perdede yaşananları, bir gerçeklik kabulü ile seyrederek. Seyircinin bu gerçeklik kabulü, filmin bir anlatıcı aracılığıyla aktarıldığının inkârı değildir. Aksine, bu anlayışa göre filmin görüntü ve ses alanı bir gömülü anlatıcı tarafından oluşturulup seyirciye aktarılmaktadır. Kendisini gizleyen bu mega anlatıcı da seyircinin görüntü ve ses alanındaki olaylara tanıklık etmesini sağlamaktadır.

Sinema bu gerçekliği oluşturabilmek için çeşitli anlatım teknikleri geliştirmiş, karakterlerin seyirciyle bu gerçekliği kırabilecek her temasını filmlerden çıkarmıştır. Örneğin sinemanın ilk yıllarında filmler, perdedeki oyuncu ile seyircinin ilişkisine dayanan, vodvil tarzı bir temsili kullanmıştır. Bu temsilde oyuncular kamera aracılığıyla seyirciye bakarak onların mevcudiyetlerinden haberdar olduklarını belirtme, hatta onlarla eski usul bir ilişki kurmaktadır. Ancak ilerleyen yıllarda sinema için özerk öyküsel bir dünyanın yaratılmasını gerektiren ve sürekliliği olan öyküler geliştirilmeye başlandığında, kameraya bakış sistematik olarak yasaklanmıştır (Gaudreault, Jost, 2004, s. 54).

Klasik sinema anlatısının temel kurallarından biri olan bu gelişmenin ardından, filmde görüntü alanının oluşturucusu dışında her türlü filmsel temsil bastırılmaya çalışılmıştır. Buna anlatının öznelleştirilmesi de dahildir. Örneğin plan bir karakterin bakış açısı ile kurulmuşsa, seyirci dışında olaylara tanıklık eden biri olduğu izlenimi verir. Böylece görüntü alanını oluşturduğu varsayılan gömülü anlatıcının, film anlatısını bir karakterle daha paylaştığı ima edilir. Andre Gaudreault ve François Jost, görüntüde bu öznellik izlerini şu şekilde sıralar; ikili çekimlerde abartılı yakınlıkta bir ön plan, göz hizasının altında bir bakış açısı, ön planda bulunan ve kameranın bir bakış açısına sabitlendiği izlenimini veren vücut parçası (saç, el gibi), bir karakterin uzama düşen gölgesi, görüntüyü çerçevenin alanını sınırlayan bir objenin içinden görmek (anahtar deliği gibi), hareketli kamera (Gaudreault, Jost, 2004, s. 47-48). Bu maddelerin neredeyse hepsi hikâyenin bir karakterin bakış açısıyla öznelleştirilmesine örnektir. Görüntü alanını bakış açılarıyla şekillendirmeye başlayan karakterler, gömülü anlatıcının anlatıdaki hâkim konumu sarsıp filmde diğer karakterlere nazaran ayrıcalıklı bir konuma yerleşir.

Görüntü ile kurulan bu öznelleştirilmenin bir benzeri de ses ile yapılmaktadır. Duyum açısı şeklinde ifade edebileceğimiz bu yöntemle, diğer karakterlerin duymadığı bazı sesleri seyirci bir karakterle birlikte duyar ya da onun duyu deneyimine ortak olur. Bakış ve duyu ile kurulan bu öznel deneyimler filmlerin olay örgülerine gerilime dayalı yeni unsurlar ekler.

Sınırlılık ve öznellikten sonra anlatı için diğer önemli unsur hikâyenin kimin gözünden anlatıldığıdır. Gerard Genette, hikâyenin anlatım türlerini dörde ayırmaktadır. Hikâyenin anlatım biçimine göre yapılan bu ayırım, anlatıcının hikâyedeki konumuna odaklanmaktadır. Genette, anlatıcının içinde yer almadığı hikâyeyi birinci dereceden anlatmasına dış öyküsel dış anlatıcılı, kendi hikâyesini birinci dereceden anlatmasına dış öyküsel iç anlatıcılı, içinde yer almadığı hikâyeyi ikinci dereceden anlatmasına iç öyküsel dış anlatıcılı, kendi hikâyesini ikinci dereceden anlatmasına ise iç öyküsel iç anlatıcılı paradigma diye tanımlamaktadır (Genette, 2020, s. 247-248). Genette'in edebiyat eserleri için yaptığı bu ayrımı sinema filmlerine uyarladığımızda karşımıza iki tür anlatı şekli çıkar; birinci şahıs anlatımı ve üçüncü şahıs anlatımı. Birinci şahıs anlatımında karakter, başından geçen olayları seyirciye anlatırken, üçüncü şahıs anlatımında karakterin olayların dışında durup tanıklık ettiği ya da bir tepe

anlatıcı olarak kurmaca bir şekilde ürettiği bir hikâye seyirciye aktarılır. Bu çalışmada, birinci şahıs anlatıcılar üzerinde durulacaktır.

Sinema filmlerinde anlatıcılar genellikle bir üst ses (voice-over) aracılığıyla hikâyelerini seyirciyle paylaşırlar. Filmlerde üst ses kullanılırken, görüntü ya da ses kuşaklarından biri hikâyenin görüntü alanının şimdiki zamanında tutulurken, diğeri geriye ya da ileriye çekilir. Böylece farklı bir zaman uzamsal alanda bulunan ses, görüntü alanının sözle biçimlendirilmesinde etkili olmaya başlar (Chatman, 2008, s. 59). Sarah Kozloff, üst sesin görüntü alanını biçimlendirebilmesini; özellikle karakter anlatısının güçlü bir şekilde kullanıldığı filmlerde, görüntüyü oluşturan gömülü anlatıcının sözcülüğünü üstlenmesine bağlamaktadır (Kozloff, 1988, s. 45).

Üst ses, öykünün zaman uzamı dışındaki bir uzam ve zamandan gelen, genellikle öyküdeki karakterlerin duymadığı, seyirciye yöneltilmiş bir anlatım türüdür. Üst sesi kullanan kişi, filmin başından itibaren seyirciye hitap ederek onunla bir iş birliği içerisine girer. Bu sesin sahibi, görüntü alanındaki bir karakter de olabilir, yaşananlara üçüncü bir göz olarak tanıklık edip daha sonra bunu aktaran kişi de. Filmdeki karakterleri ve olayları seyirciye anlatan hatta kimi zaman müdahale edip bu olayları değiştirip biçimlendiren üst ses, seyirciyle aynı zamanı (hikâyenin anlatıldığı şimdiki zaman) paylaşmaktadır. Bu sayede filmi izlerken seyirciye eş zamanlı olarak eşlik eder.

Üst ses anlatıcısının sesiyle görüntü ve ses alanında şekillenen olaylar bazı durumlarda hikâyeyi anlatan karakterin güvenilirliğinin sorgulanmasına yol açabilir. Örneğin geriye dönüş (flashback) sahnelerinde karakterin şahit olup aktardıkları ile seyircinin gördükleri arasında uyumsuzluk olabilir. Bir karakter iki karakterin kendi hakkında konuştukları bir sahneyi anlatırken, seyircinin önce diğeri iki karakteri ve yapılan sohbeti seyretmesi, ardından anlatıcı karakterinin sahneye girmesi, film anlatısının gerçekliği için bir boşluk oluşturur. Çünkü seyirci karakterin anlattığı olayların, görüntü alanında karakter henüz ortada yokken geliştiğini fark eder. Ya da bazı karakterlerin anlattıkları olaylarla, görüntü alanındaki olaylar arasında önemli ölçüde farklar vardır. (Gaudreault, Jost, 2004, s. 51). Bazı anlatıcılar ise hikâyenin başında zaten güvenilir biri olmadıklarını hikâyeyi takip eden kişilere ironik bir şekilde belli ederler. Böylece seyircinin en azından doğru bir hat üzerinde ilerlemesi temin edilir (Booth, 2012, s. 330).

Karakterin hikâyeyi anlatırken eş zamanlı olarak görüntü alanında da görünmesi, bu sesin zamanı ile ilgili küçük oyunların kurulmasını da olanaklı kılar. Genellikle karakter gösterilen hikâyeye göre gelecek zamandan konuşur. Ancak bazı filmlerde bu üst sesin karakterin iç sesine dönüştüğü ima edilir. Bu tür durumlar, hikâyenin anlatıldığı zaman ve anlatıcının konumunu da seyirci için belirsiz bir noktaya taşır.

Filmlerde üst ses genellikle tek bir karakterin ağzından filmin hikâyesini anlatır. Ancak hikâyenin birden fazla karakterin perspektifinden aktarıldığı filmlerde, bu ana karakterlerin hepsinin üst sesi anlatıda kullanılabilir. Örneğin Wong Kar Wai'nin filmlerinde karakterler üst sesleriyle film içerisindeki kendi hikâyelerini anlatırlar. Bu yüzden Wai'nin filmlerinde genellikle üst ses tek bir karakterle sınırlandırılmaz. *Chungking Express* (Hong Kong Ekspresi, 1994), *Fallen Angels* (Düşkün Melekler, 1995) gibi filmlerde anlatım tek merkezli değildir. Seyirci, her karakterin hikâyesini kendi perspektifinden dinler ve izler. Karakterlerin film içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkileri ayrı ayrı aktarmaları da filmin anlatısı için yeni imkânlar sağlar.

2. Anlatıda Zaman ve Uzam

Sinemanın ilk yıllarından itibaren, edebiyattaki biçim ve anlatı şekilleri filmler üzerinde denenmeye ve uygulanmaya çalışılmıştır. Rus biçimciler, Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Çalışması Topluluğu'nda yaptıkları çalışmalarla sinema anlatısı için bir zemin oluşturmaya ve edebiyattaki şiirselliğe uygun bir şiirsellik geliştirmeye çalışmışlardır (Stam, 2014, s. 57). Bu amaçlar doğrultusunda,

Poetica Kino’da Tnyanov, film montajını, edebiyattaki ölçü tekniğiyle karşılaştırırken, Eikhenbaum ise iç sesin sinemada kullanımı üzerine ilk teorileri geliştirmiştir (Stam, 2014, s. 59).

İlerleyen yıllarda, özellikle çok satılan kitaplardan yapılan film uyarlamaları, sinema ile edebiyat arasındaki anlatsal yakınlığı arttırmış, filmlerin anlatı yapılarının ve olay örgülerinin de edebiyattakine benzer bir şekilde dönüşmesine yol açmıştır. 19. Yüzyıl edebiyatından, seyirciyi bilmesi gereken özne olarak konumlandırılan kesin bir anlatı yapısını miras alan klasik sinemada olay örgüsü, karakterlerin yaşadıkları bir sorunu çözmek ya da belirli bir amacı gerçekleştirmek için giriştikleri çaba ile şekillenirken, seyirciler hikâyeye ilgili her durumdan bilgilendirilmektedir (Stam, 2014, s. 155). Klasik sinema anlatısının uzun bir dönem boyunca geliştirdiği anlatı yapısına sinemada yeni yönetmenler ve akımlar tarafından (yeni dalga gibi) alternatif yöntemler ortaya konulmaya çalışılırken, teorisyenler tarafından da film anlatısının kuramsal analizleri yapılmıştır.

Filmlerin anlatı ve biçimine yönelik yapılan çalışmalar önce dil ve metin incelemeleriyle ilerlemiş, 1980’li yıllardan itibaren ise Mihail Bakhtin’in “diyalojik” ya da “söyleşimcilik” kavramı ile temellendirilen metinlerarası analizler öne çıkmaya başlamıştır. Metinlerarası analizlerde sinema anlatısının, kültüre ait tüm söylem pratiklerinden etkilendiği, bu pratikleri açık ya da gizli bir şekilde içinde barındırdığı ortaya konulmuştur. Bakhtin’in film anlatısı ile ilgili yapılan çalışmalarda üzerinde durulan diğer kavramı ise kronotopdur.

Yunanca kronos (zaman) ve topos (yer) terimlerinin birleştirilmesi ile oluşturulan kronotop, Mihail Bakhtin’in anlatı türleri üzerine yaptığı incelemelerin temel kavramlarından biridir. Kronotop Bakhtin’e göre zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığıdır. Bakhtin’e göre sanatta; çeşitli değer ve kapsamlarda olup birbirlerinden ayıramayan, daima duygu ve değerlerin izini taşıyan zamansal ve uzamsal belirlenimler bulunur. (Bakhtin, 2017, s. 296).

Bakhtin, kronotop kavramını edebiyat metinleri için geliştirmiştir ancak sinema gibi zaman ve mekân tasarımının görsel-işitsel düzenlemeyle kurulduğu sanatlarda da bu kavramın önemli bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Zaman-uzam, anlatı yapısının başlıca unsurları karakter, öykü ve olay örgüsü olan sinemada da olayların gösterilebilirliği ve temsil edilebilirliği için bir zemin oluşturur. Bakhtin’in deyimleriyle anlatıdaki olaylar zaman-uzam tarafından somutlanır, cisimleştirilir ve onlara yaşam kazandırılır (Bakhtin, 2017, s. 304). Anlatıdaki soyut unsurlar bir yerçekimine uyar gibi zaman-uzama doğru çekilip orada can bulurlar. Böylece sanat eserinin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hâle gelir (Süalp, 2004, s. 94).

Sinema, edebiyattan farklı olarak anlatının zaman-uzamını görsel ve işitsel şekilde seyirciye ilettiği için anlatı ile ilgili soyut unsurların birleştirildiği zaman-uzam daha görünür kılınmaktadır. Jay Ladin bu yüzden; sinema filmlerinin kronotop kavramına en uygun form olduğunu söyler. Ladin’e göre, sinemada uzam, film kareleri aracılığıyla görünür kılındığından onun zaman ve hikâyeye ilişkisi daha somut bir şekilde ortaya konulur. Örneğin bir sahnede karakterin ve ortamın gerginliğini vurgulamak için yakın plan bir çekimle, karakterin endişeli yüzüyle doldurulmuş bir uzam kurulabilir. Ya da bir karakter bir mekâna girdiğinde, seyircinin onu takip edebilmesi için uzam yeniden oluşturulur. Filmlerin akmakta olan zamanının başka bir plan veya sahneyle bölünmesi, yavaşlatılması ya da hızlandırılması da seyirciye filmsel zamanın fiziksel ve yapılandırılmış olduğunu hatırlatır (Ladin, 1999, s. 228).

Sinema filmlerinde zaman ve uzam belirli bir tasarım örüntüsüyle gerçekleştirilir. Zaman, görüntülerin karesi, akış hızı ve ses tasarımıyla, uzam ise sinemasal mekânların seçimi ve kurulumuyla şekillendirilir. Mekânın coğrafi konumu, mimarisi ya da yapısı, içindeki insanların etkileşimi, anlatının oluşturulmasında oldukça büyük bir öneme sahiptir. Mekânlar; sinemada karakterlerin ruh hâllerinin ve kişiliklerinin gösterilerek anlatılmasında en etkili unsurlardan biridir. Ayrıca karakterler, pek çok mekânda rastlaşıp temas kurarak bir ilişki başlatır. Böylece zaman ile uzam, anlatıda düğümlerin başladığı ve birleştiği yer hâline gelir (Bakhtin, 2017, s. 303).

Wong Kar Wai'nin sinemasında mekân, anlatının kurucu öğelerindedir. Karakterlerin yerleştirildikleri mekânlar, doğrudan onların hikâyedeki rolleriyle ilişkilidir. Bu mekânlar seyirciye renk, simge ve müzikle birlikte bir bütün olarak sunulur. Örneğin *Chungking Express* filminde 623 numaralı polis memurunun (Tony Leung Chiu -wai) evi, karakterin hikâyesinin ilk kısmında eski hostes sevgilisi ile birlikte oldukları mekândır. Bu doğrultuda evin içerisindeki elbise dolabı, yatak ya da peluş oyuncak gibi tüm objeler bu konuya uygun olarak ele alınmış, eski sevgilinin dinlemekten hoşlandığı bir şarkı, ev sahnelerinin çoğunda sahnelere eşlik etmiştir. Polisin sevgilisi ile ayrılığında sonra ise ev Faye (Faye Wong) ismindeki karakterin bir araştırma ve eski anıları ortadan kaldırma mekânına dönüşür. Bu sırada tabi ki eski objeler yerini yeni objelere bırakırken Faye'in dinlediği müzik mekân için yaratılan yeni anlamı tamamlar.

Wai'nin filmlerinde diğer konumlandırma merkezleri de yok-yerlerdir. Fransız antropolog Marc Auge'nin kuramsallaştırdığı yok-yer'ler, yere alternatif bir konum olmaktan ziyade aslında onun ilişki içerisinde bulunduğu ve kavramsal olarak tam zıttı olan mekânlardır. Marc Auge'ye göre yerler, içerisinde bulunan ya da yaşayan insanlar tarafından ilişkisellik, tarihsellik ve kimlikle ilgili kavramlarla tanımlanır. Yani kısacası her insanın bir yerle doğrudan ya da dolaylı bir ilişkisi vardır. Bu tanımlamanın dışına çıkan mekânlar ise yok-yerlerdir (Auge, 1995, s. 77-78). Auge'nin yok-yer'ler kavramına süpermarketler, havaalanları, büfeler, çarşılar, trenler, alışveriş merkezleri, lokantalar gibi belirli amaçlara göre tesis edilen mekânlar örnek olarak gösterilebilir. İnsanlar günlük hayatlarında sıkça uğrayıp diğer insanlarla bir arada olmalarına ya da rastlaşmalarına rağmen bu mekânlarla, yerler gibi doğrudan bir ilişkisellik kurmazlar.

Wong Kar Wai'nin filmlerinde yok-yer'ler karşılaşma alanlarıdır. Hikâyeyi kendi perspektifinden anlatan her karakterin az çok birbiriyle temas ettiği bir mekân vardır. Bu mekânların bazılarında karakterler ilk kez karşılaşırken, bazılarında tanışıp ilişki kurmaya başlar, bazılarındaysa belli bir süre sonra tekrar karşılaşır sona ermiş ilişkileriyle ilgili defteri kapatırlar. Yok-yerler mekânların aksine ayrıntıların silikleştiği, yalnızca birkaç tüketim ürününün karakterlerin ilişkilerinin rutinindeki yerlerinden ötürü simgesel olarak ön plana çıktığı yerlerdir.

Wai'nin karakterlerinin hikâyelerinin yok-yerler'de kesişmesinin en önemli nedeni, onların hayatlarındaki arayıştır. Thorsten Botz-Bornstein, Wai'nin karakterlerini şehir sokaklarında amaçsızca dolaşan dandy'lere benzetmektedir. Bu insanlar ne içlerinde yaşadıkları kapitalist dünyaya karşıdır ne de o dünyaya tamamen birleşmişlerdir. Şehir akıp giderken sokaklarda kayıtsızca dolaşan bu karakterler, düşsel bir varoluş tarzı geliştirmişlerdir (Betz-Bornstein, 2021, s. 121). Karakterlerin gerçeklikleri o kadar belirsizleşmiştir ki onları çevrelerindeki kapitalist dünyanın metalarıyla sarmalanmış bir düş aleminin içerisinde birbirlerine ait anılar ya da hayallermiş gibi deneyimleriz.

Bu düş alemini; küçük ve iç içe geçmiş mekânlar, kalabalık sokaklar, neon ışıklar, renkler ve müziklerle tamamlanmaktadır. Karakterlerin hikâyelerini bir üst ses aracılığıyla seyirciyle paylaşmaları ise bu düşsel dünyanın sınırlarını genişletmektedir. Üst ses, geçmişte yaşanan ya da şimdiki zamanda devam eden olayları anlatırken olay örgüsünde yapılan bazı değişiklikler, olayların gerçek mi ya da düş mü olduğunun sorgulanmasına neden olur. Burada üzerinde durulması gereken mesele; anlatıcının bu filmlerde bariz bir şekilde varlığıdır. Her karakter kendi hikâyesinin anlatıcısı olduğu ve filmi kendi perspektifinden anlattığı için bir gömülü anlatıcıya neredeyse hiç ihtiyaç duyulmaz. Yani filmin yönetmeninin, pek çok filmde olduğu gibi, filmin genel hikâyesini oluşturucu ve anlatıcı misyonu, karakterlerin üst ses anlatılarının arkasında kalır ve silikleşir. Bu nedenle filmin her parçasını karakterler tarafından öznelendirilmiş bir anlatımla seyrederiz.

Karakterlerin üst ses anlatılarıyla ortaya çıkan hikâye kurgusu; iki önemli kavramı daha devreye sokar, temsil edilen ve temsil eden zaman. Bunu film terminolojisine göre; filmin görüntü alanında akan zaman ile üst seste konuşan karakterin zamanı diye ayırabiliriz. Bu iki zaman türü, bazı sahnelerde eş zamanlı iken bazı sahnelerde biri diğerinden geride ya da ileridedir. Filmde olay akarken izlediğimiz

görüntülerin zamanıyla seste iştittiğimiz zamanın koşut olması durumunda da farklı olması durumunda da anlatı için çok çeşitli anlamlar çıkar.

Bakhtin, bu durumu romanda, diyalog kavramıyla çözmeye çalışır. Ona göre; bir kitaptaki karakterlerin de kitabın yazarının da farklı zaman-uzamları vardır. Yani karakterler temsil edilen dünyada kendi zaman-uzamlarında ya da kronotoplarındaki olaylarda hareket hâlindeyken, yazar farklı bir zaman-uzamda, tıpkı filmdeki üst ses gibi, bu olayları okura aktarandır, doğal olarak onun aktarım zamanı farklıdır. Bakhtin'e göre hikâyedeki karakterlerin temsil edilen dünyadaki zaman-uzamları kapsayıcıdır, bir arada var olur; iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir hatta birbirlerine ters düşebilirler. Ancak zaman-uzamlar arasında var olan ilişkilerin kendileri, zaman-uzamlar içerisinde barınan ilişkilerin herhangi birine dahil olamaz. Bunlar yapıları gereği diyalojiktir. Yazar ve okurun ya da filmin anlatıcısı ve izleyicisinin zaman-uzamı temsil edilen dünyanın dışındadır (Bakhtin, 2017, s. 306).

Bu yüzden bu araştırmada incelenen Wong Kar Wai filmleri, temsil edilen dünyadaki zaman-uzamlara göre tasnif edilmemiş, bunun yerine; karakterlerin kurdukları ilişkilerin gelişim süreci ve bunların sözlü olarak aktarımına dayalı bir ayırım yapılmış, zaman-uzamlar bu ayırımın içinde değerlendirilmiştir. Anlatıcı karakterin kronotopunun, filmin temsil edilen dünyasındaki diğer kronotoplarla ilişkisini, belli bir gelişim sürecine göre ortaya koyacağı için bu ayırımın daha yararlı olacağı düşünülmüştür. Anlatıcının aktardığı zamanın belirsizliği, ilişkilerin olay örgüsündeki karmaşıklığı da bu ayırımın yapılmasını zorunlu kılmıştır.

Ayrıca çalışmada incelenen asıl mesele filmin üst sesinin anlatıya etkisi olduğu için mekândan ziyade zamansal bir ayırma gidilmiştir. Wong Kar-wai'nin sinemanın olanaklarını da kullanıp anlatıcının zaman-uzamını sahne sahne hatta bazı durumlarda plan plan değiştirmesi, anlatıcıya ayrılan her bölüm için birden fazla zaman-uzam olanağı tanımaktadır. Filmlerin incelemesinin daha anlaşılır kılınması için öykü uzamı ve üst ses anlatısındaki karakterlerin ilişkileri açısından önemli bulunan gelişmelerin detaylı bir dökümü yapılmıştır.

3. Wong Kar-Wai Filmlerinde Üst Sesin Anlatıya Etkisi

Wong Kar-wai'nin filmlerinin önemli bir bölümü çok merkezli bir anlatı yapısına sahiptir. Yani filmin merkezinde tek bir karakter yerine birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı ilişki içerisindeki birden çok karakter vardır. Bu karakterlerin hikâyeleri anlatılırken ise mekân, simge, renk, kamera açısı, müzik ve diyalog, onların karakteristik özelliklerini ön plana çıkarırken diğerlerinden ayrılıp içinde buldukları kurgusal dünyayla ilişkilerinin ortaya koyulmasını sağlar.

Wai filmleri değerlendirilirken üzerinde durulması gereken ilk husus, karakterlerin karşılaşma, rast gelme ya da tanışma hikâyeleridir. İlişkilerinin de başlangıç noktası olan bu sahnelerde mekânlar karakterlerin kimlikleri ve ilişkilerinin durumu hakkında fikir verirken, üst ses hem iki karakterin duygusal durumlarının anlaşılmasını sağlar hem de yaşadıkları deneyimin iki karakterin gözünden olay örgüsünde nasıl ilerlediğini çeşitli anlatı oyunlarıyla seyirciye sunar. Olay örgüsünün sonraki aşamalarında, karakterlerin başlayan ilişkilerinin ya da bitmesine rağmen etkisinden kurtulamadıkları eski ilişkilerinin zamanla birlikte üzerlerinde bıraktıkları etkiye tanıklık ederiz. Bu kısımda karakterlerin birbirleriyle ve filmin anlatısıyla oynadıkları küçük oyunlar üst sesin aracılığıyla çözümlenir ya da daha karmaşık bir hâle getirilir. Son kısım ise yine bir şekilde karşılaşan karakterlerin eski ilişkilerini kesin bir şekilde sonlandırdıkları ya da yeni başlangıçlar aradıkları bölümdür. Her ne kadar çözüm bölümü olması gerekirken filmin olay örgüsünde çeşitli zamanlarda ortaya çıkan bu bölümler, hikâyeleri aslında hiçbir zaman bir sonuca bağlamaz.

Bu çalışmada yönetmenin doksanlı yılların başında çektiği, kendi sinemasının da ilk örneklerini teşkil eden *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmlerindeki üst sesin filmlerin anlatısına etkisi üzerinde durulacaktır. Aslında birlikte kurgulanması planlanan ama daha sonra iki farklı filme dönüşen bu seride (Onaran, 2021) hem karakterlerin içlerinde buldukları dünya hem de birbirleriyle olan ilişkileri

benzerlik göstermektedir. Her iki filmde de beş ana karakter vardır, olay örgüsü bu beş karakterin karşılaşma, bir arada olma ya da ayrılma dinamiğinde şekillenmektedir. Her iki filme de kara film estetiğiyle kurulmuş bir tür suç-komedi filmi yakıştırması yapılabilir. *Chungking Express*'te Sarı Peruklu Kadın insan kaçakçılığı yapıp Hong Kong'da sıkışıp kalmış yabancı uyrukluları başka ülkelere göndermeye çalışırken, *Fallen Angels*'ta Wong Chi-Ming (Leon Lai) ve iş ortağının (Michelle Reis) çabası, kendilerine verilen isimlere suikast düzenleyerek onları bu dünyadan kaldırmak üzerinedir.

Karakterler, içinde diğer insanlar gibi kaybolma tehlikesi yaşadıkları çok kültürlü Hong Kong'da kurdukları duygusal ilişkilerle hem hayatlarına hem de zamana tutunmaya çalışırlar. Ancak her duygusal yakınlık beraberinde imkânsızlığı ve çözümsüzlüğü getirir. Ne bir arada olabildikleri ne de zihinlerinden çıkartabildikleri eski sevgilerine olan saplantılı bağlılıkları, filmin çekildiği yıllarda bir İngiliz sömürgesi olan Hong Kong'un kapitalist metalarının hayatlarındaki önemi kadar belli belirsiz bir gülünçlüktedir. Aslında hepsi kimliklerini silikleştiren bu "sahte" hayatlarda olasılıklar, imkânsızlıklar, bağlılıklar, vazgeçişlerle hayata bir yerden tutunmaya çalışmaktadır. Bu çaba içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkilerdeki karşılaşmalar, ayrılıklar, bir arada olmaya başlamalar ve silik vedalar ya da yeni başlangıçlar önem kazanmaktadır.

3.1. Karşılaşmalar

Chungking Express ve *Fallen Angels* filmlerinde karşılaşmalar; mekân, müzik, renk ve üst ses ile bir ilişkisellik içindedir. Bakhtin'in karşılaşma kronotopunu tanımlarken değindiği gibi, zamansallık özelliği yüksek olan bu zaman-uzamda duygu ve hisler de yüksek yoğunluktadır (Bakhtin, 2017, s. 296).

Chungking Express filminin beş ana karakteri vardır; Sarı Peruk Kadın (Brigitte Lin), 223 Numaralı Polis Memuru (Takeshi Kaneshiro), 663 Numaralı Polis Memuru (Tony Leung Chiu-wai), 663 Numaralı Polis Memurunun Eski Sevgilisi (Valerie Chow) ve Faye (Faye Wong). *Fallen Angels* filmi ise Wong Chi-Ming (Leon Lai), Wong'un iş arkadaşı (Michelle Reis), He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro), Charlie (Charlie Young) ve Punkie (Karen Mok) ile yine beş ana karakterden oluşur.

3.1.1. *Chungking Express*: Sarı Peruklu Kadın ile 223 Numaralı Polis Memuru'nun Karşılığı

Chungking Express'in görüntü alanında ilk ortaya çıkan karakter Sarı Peruklu Kadın'dır. Karakter, çeşitli dükkanların bulunduğu pasaj benzeri bir yok-yer'de arayış içerisinde yürürken hareketli kamera da onu takip eder. Bu iç içe geçmiş, silik planlarda çevredeki insanlar yalnızca karakterin dikkatini çektiklerinde öznel kamera aracılığıyla içlerinde buldukları karmaşadan sıyrılıp öne çıkmaktadır. Sarı Peruklu Kadın'a çok yakın bir mesafede bir suçluyu arayan 223 Numaralı Polis, kovalamaca sahnesinin sonunda kadının yanından geçer. Yönetmenin *Days of Being Wild* (*Vahşi Günler*, 1990) filminde olduğu gibi bu filmde de karakterlerin karşılaştıkları ya da ilişkilerinin başladığı tarih, saat ve dakikanın hikâyenin devamı için büyük bir önemi vardır. Bu yüzden karşılaşma gerçekleşirken yakın plan bir saat çekiminde tarihin altı çizilir: 28 Nisan 09:00. Polis, üst sesinde; Sarı Peruklu Kadın'la en yakın oldukları anın bu karşılaşma olduğunu belirtir, aralarında yalnızca 0.01 cm'lik bir mesafe vardır.

Zaman, her iki filmde de karakterlerin kontrol altında tutamadıkları için çıkmaza girdikleri en önemli unsurdur. Bu çıkmazdan geçmiş anıları tekrar hatırlayarak ya da olasılıklar üzerine hayal kurarak kurtulmaya çalışırlar. Bu yüzden zamanla koşut olarak genişleyen mesafe de karakterlerin hayatlarında etkilidir. Bir tür yok-yer'de, bir insan kalabalığının içerisinde karşılaşan bu iki karakterin arasındaki mesafe de bir süredir devam eden bir ilişkinin ansızın bitirilmesiyle ortaya çıkan mesafe de zamanla birlikte büyüyerek onları birbirleri için çevrelerindeki silik, kimliksiz insanlara dönüştürür. Polisin üst sesinde ilk kurduğu cümleler de bu durumun altını çizmektedir. Polise göre insanlar her geçen gün birbirlerinin yanından geçip gitmektedir. Bu denk gelmelerde yanımızdan geçen kişi belki bir daha görüşmeyeceğimiz biridir, belki de bir gün onunla daha yakın bir ilişki kurabiliriz. Bu yüzden polisin üst sesinde de belirttiği gibi karakterlerin hikâyede içinde buldukları kronotoplar değişen zaman ve mesafe durumlarına göre etkileşim içerisine girer ve yeniden yapılandırılır. Polisin üst sesi, görüntü

alanındaki kadının hikâyedeki konumunu belirleyerek onu tekrar karşılaştacağı bir başka zaman-uzama taşır.

Polis, bu ilk karşılaşmanın üzerinden 57 saat geçtikten sonra tıpkı üst seste belirttiği gibi onunla bir barda tekrar karşılaşır ve ilk kez sohbet etme şansı yakalar. Bu iki karşılaşmada anlatı ile ilgili üzerinde durulması gereken en önemli mesele; polisin üst sesinin geçmişteki bir olayı anlatır gibi konuşmasıdır. Yani görüntü alanında gerçekleşen olaylar, polisin daha önce yaşadığı, geçmişe ait anıdır. Polis üst sesinde, seyirciyle paylaştığı şimdiki zamanda bu anıları aktarmaktadır. Böylece polisin üst sesinin kronotopunun, görüntü alanının kronotopundan daha ileri bir tarihe ait olduğu ortaya çıkar. Bu durum polisin, filmin başlangıç sahnesinde çarpıp birkaç saniye içerisinde yanından geçtiği bir kadınla rastlantı eseri bir barda tekrar karşılaşması, dahası bu ilk çarpışma sahnesini detaylıca aklında tutmasına bir açıklama getirilmiş olur. Polis, üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra hatırladığı bir anıyı anlatırken her anlatıcıda olduğu gibi kendi eklemelerini de yapmakta, onu dönüştürmektedir. Görüntü alanı da bu üst ses anlatısına bağlı olarak değişmekte, polisin anlatıcı kronotopu, kadınla paylaştığı kronotopu şekillendirmektedir. Yani anlatıcı kronotopu, bu şekilde zamanı uzamda maddeleştirmektedir (Stam, 2014, s. 204). Burada etkileşim içerisinde olan temsil edilen zaman kronotopu ile anlatan zaman kronotopu arasında anlatanın baskınlığı bariz bir şekilde görülmektedir.

3.1.2. **Fallen Angels: Wong'un İş Arkadaşı ile He Zhiwu'nun Karşılığı**

Fallen Angels filmindeki ilk karşılaşmada ise; 223 numaralı polis memurunun *Chungking Express*'in başında üst ses olarak kurduğu cümlelerin altı He Zhiwu isimli karakterin üst sesiyle çizilir. Filmde He Zhiwu'yu, *Chungking Express*'te polisi canlandıran Takeshi Kaneshiro oynamaktadır. İki filmde de aynı oyuncunun benzer karakterleri canlandırıp üst seste benzer cümleleri kurması ile filmlerin anlatı evreni ilişkisellik içerisinde sokulmuştur.

He Zhiwu; babasının işlettiği hotelde polisten saklanırken, Wong'un aynı yerde kalan iş arkadaşıyla karşılaşır. Kadın, He Zhiwu'ya polislerin hâlâ orada olduğunu, içine girdiği dolaptan çıkmaması gerektiğini söyler. İki karakterin, çok fazla insanın kaldığı, küçük bir hotelde rastlaşmaları hem kendi hikâyeleri hem de filmin genel olay örgüsü için önemlidir. İç içe geçmiş bu tip küçük mekânlar Wai'nin *Days of Being Wild* (*Vahşi Günler*, 1990), *Happy Together* (*Mutlu Beraberlik*, 1997), *In the Mood for Love* (*Aşk Zamanı*, 2000) gibi filmlerinde de kullandığı gibi, karakterlerin hayatları ve ilişkileriyle kişiselleşmiş geçiş mekânlarıdır. Karakterler bu mekânlarda, tıpkı çarşı, dükkân, pasaj gibi yerlerde olduğu üzere çevrelerindeki insan kalabalığı ve gürültüden birbirlerine denk geldikleri anda sıyrılırlar.

He Zhiwu kadınla karşılaştığı sahneden sonraki üst sesinde; her gün pek çok insanla omuz omuza olduğundan, bazı yabancıların kendisine arkadaş hatta sırdaş olabileceğinden bahseder. He Zhiwu bu sözleriyle tıpkı *Chungking Express*'te olduğu gibi rastlantısallık örüntüsünün altını çizmektedir. Ayrıca iki filmde de karakterlerin ismi He Zhiwu iken, *Chungking Express*'te 223, bu karakterin polislikteki meslek numarası, *Fallen Angels*'ta hapisteki numarasıdır. *Chungking Express* ve *Fallen Angels*'in aynı gerçek üstü dünyasının tek ortak karakteri He Zhiwu'dur. *Chungking Express*'te He Zhiwu, şehirdeki suçluları yakalamaya çalışan yalnız bir polis memuruyken, *Fallen Angels*'taki He Zhiwu, gece gizlice dükkanlara giren, sesini çocukken kaybetmiş, babası dışında kimsesi olmayan genç bir adamdır.

3.1.3. **Chungking Express: 223 Numaralı Polis ile Faye'in Karşılığı**

Chungking Express'te 223 numaralı polis memuru, Faye ile tıpkı önceki hikâyede olduğu gibi bir rastlantı eseri karşılaşır. Polis, Faye'in çalıştığı büfede yine farkında olmadan onunla çarpışır ve aynı cümleleri kurar ancak bir ekleme yapar: "En yakın olduğumuz an buydu. Aramızda 0.01 cm vardı. Ama o altı saat sonra başka bir adama âşık oldu" Burada üst sesin yine Sarı Peruklu Kadın'la olan hikâyesini anlatırken yaptığı gibi, bir karakter olarak anlatının sınırlarını aştığını fark ederiz. Üst ses, hikâyenin geri kalanında herhangi bir yakınlık kurmadığı Faye karakterini hatırlamakla kalmaz, onun hisleri ve

diğer karakterle ilişkisini de saat vererek anlatır. Böylece, kendi anlatı kronotopundan çıkıp diğer hikâyeler hakkında da fikri olan ya da onları oluşturan bir egemen anlatıcı alanına girer.

Faye'in altı saat sonra âşık olacağı adam üst sesteki bu açıklamadan sonra, öznelendirilmiş bir anlatıyla ortaya çıkar: 663 numaralı polis. Sahnenin altında *California Dreaming* şarkısı çalmaktadır ve polis Faye'e ait bir görüş alanının içerisinde. *California Dreaming*, filmin geri kalanında da göreceğimiz üzere Faye karakteriyle kişiselleştirilmiş bir şarkıdır. Anlatıya dair bu ayrıntılar, görüntü alanında izlediğimiz sahnenin Faye'in anlatı kronotopuyla şekillendiğini düşünmemiz için yeterlidir. Polis, büfeye akşamları düzenli olarak yemek almak için uğrar. Faye ise polisin büfenin işletmecisiyle yaptığı sohbetleri gizlice dinleyerek onun hakkında bilgi edinmeye çalışır.

3.1.4. Fallen Angels: He Zhiwu ile Charlie'nin Karşılılaşması

Fallen Angels'taki ikinci karşılaşma He Zhiwu ile Charlie arasında gerçekleşmektedir. He Zhiwu, bir büfenin telefonunda eski sevgilisi ile konuşan Charlie'ye elindeki ilan kağıtlarıyla yaklaşır. Charlie'nin jetonu bitince He Zhiwu'dan ödünç istemesiyle ikili arasındaki ilk temas kurulur. Eski sevgilisine telefonda tepki gösterip sinir krizi geçiren bir kadınla onu anlamaya çalışan konuşma engelli bir adamın ilişkisi bu şekilde başlar.

He Zhiwu üst sesinde; Charlie'nin nereye gitse peşinden gelip ağlama krizli aynı histerik tavrı sürdürdüğünden bahseder. Bu üst seste He Zhiwu'nun konuşması hikâyenin gelecek zamanından değil, görüntüdekiyle koşut bir zamandan gelmektedir. Bu nedenle konuşmasına eş zamanlı olarak el hareketleri ve mimiklerle kendini ifade etmeye çalışan He Zhiwu'nun sesi iç ses ve üst ses arasında belirsizleşir. Böylece anlatı kronotopunun zamanı, görüntü alanındaki He Zhiwu'nun zamanıyla eşitlenir. Hikâyedeki bu belirsizlik Charlie'nin bu sese karşılık vermesiyle farklı bir boyuta taşınır. He Zhiwu: “Bazen benim düşüncelerimi okuyor gibi görünüyor” derken, Charlie ona dönüp: “Sanırım haklısın hadi gidelim” der. Hatta bu durumun şaşkınlığı ile He Zhiwu, kameraya bakıp yaşadığı durumun gerçekliğinin onaylanmasını bekler. Seyirci bu sahnede hem üst sesle kurulan oyunla hem de kamerayla kendisi arasındaki duvarın yıkılmasıyla doğrudan hikâyenin içerisine dahil edilir.

Sonraki sahnelerde; ikili, Charlie'nin eski sevgilisinin evleneceği sarışın kod adlı kadını ararken seyirci de hareketli kamera ve şahsın tespit edilemediği küçük oyunlarla serüvenin içinde tutulur. Yemek yedikleri bir lokantada ikili, sarışından bahsederken etraflarındaki insanlar sarışının içlerinden hangisi olabileceğini sorgulayıp kavgaya tutuşur. Tıpkı *Chungking Express*'teki 223 numaralı polis memurunun anlattısında olduğu gibi, bu hikâyenin de o sırada yaşadıklarından küçük bir şaşkınlık bile duymayan He Zhiwu'nun zihninde şekillendiği ima edilir. Bu durum He Zhiwu'yu da filmde bir egemen anlatıcı konumuna getirir. Bu kavga sahnesinden sonra büfede çekilen monokrom (siyah-beyaz) bir planda, He Zhiwu ve Charlie'nin ilk kez sükûnetle oturduğunu görürüz. He Zhiwu, Charlie yanında dalgın dalgın düşüncelere dalmışken, üst sesinde: “30 Mayıs 1995'te ilk kez âşık olduğumu” söyler. İmkânsız aşk, He Zhiwu'nun kalbini ele geçirmeye başlamışken karakter de ilerleyen sahnelerde bu aşkla birlikte dönüşmeye başlar.

Fallen Angels'ta son olarak He Zhiwu ile Wong Chi-Ming karşılaşır. He Zhiwu'nun çalıştığı lokantaya gelen Wong Chi-Ming, rastlantısal bir şekilde buranın işletmecisiyle lokantayı devralmak için konuşur. Bu sırada içeriye gidip bir şarkı açan He Zhiwu, yine rastlantısal bir şekilde Wong Chi-Ming'e eski iş arkadaşını hatırlatan bir şarkıyı çalmaya başlamıştır. He Zhiwu böylece, Wong Chi-Ming'in uzaklaşmaya çalıştığı bir kadına ait anılarla tekrar yüzleşmesini sağlar. Bu sahnede He Zhiwu'nun, tıpkı *Chungking Express*'teki 223 numaralı polis memuru gibi, diğer karakterlerin hayatları hakkında fikir sahibi olduğu izlenimi uyandırılır. Kameranın bulunduğu taraftaki cama yansımaları düşerken Chi-Ming, üst sesiyle: “bazı şeylerden ne kadar uzaklaşmaya çalışsanız da kaçamazsınız” der. Dinlediği müzikle geçmiş hakkında tekrar düşünen adam, daha önce içinde bulunduğu imkânsız aşk girdabına geri döner. He Zhiwu, bu sefer üst sesiyle olmasa da çalmaya başladığı CDdeki bir şarkıcının sesiyle Chi-Ming ve iş arkadaşının kronotopuna etki eder.

3.2. Ayrılık ve Yeni Başlayan İlişkiler

Chungking Express ve *Fallen Angels*'taki karakterlerin hayatlarındaki en büyük çıkmaz geçmişte yaşadıkları ancak atlatamadıkları aşk hikâyeleridir. Karakterlerin çektiği bu aşk acıları kimi zaman *Chungking Express*'te olduğu gibi eski sevgiliye ait bir eşyayla simgeleşir, kimi zamansa *Fallen Angels*'taki gibi, onlar kaçmaya çalıştıkça bir şarkıyla tekrar gün yüzüne çıkar. Aşk acısını geride bırakmanın tek yolu ise diğer karakterlerle kurulan yeni ilişkilerdir.

3.2.1. *Chungking Express*: 223 Numaralı Polis ve Sarı Peruklu Kadın'ın İlişkisi

Chungking Express'te 223 Numaralı polisin yeni ayrıldığı sevgilisinin hayatında bıraktığı boşluk hissi ile mücadele etmek için bulduğu yöntem; son kullanma tarihi 1 Mayıs olan ananas konservelerini üzerlerinde yazan tarihe kadar her gün tüketmektir. Polis üst sesinde; 1 Mayıs'ın doğum günü olduğunu, 1 Nisan'da ayrıldıkları sevgilisinin doğum gününe kadar kararını değiştirmeyeceği aşklarının da son kullanma tarihinin bittiğini düşüneceğini söyler. Daha sonra bu ritüel polis için bir tüketim sorgulamasına dönüşür. Ona göre artık her şeyin bir son kullanma tarihi vardır, 1 Mayıs'a kadar cevapsız kaldığına göre aşkının da. Polis, 1 Mayıs'a girdiği gece bir markette bulduğu, son kullanma tarihi geçmek üzere olan bütün konserveleri alıp tek oturuşta yer. Botz-Bornstein'e göre bu ritüelin tümü; "geç modern kapitalizmin tüketim dünyasında, yabancılaşmaya bir dandy edasıyla parodik bir biçimde bir karşı çıkma çabasıdır (Botz-Bornstein, 2021, s. 122).

Polis, daha sonra gittiği bir barda Sarı Peruklu kadınla karşılaşır. İletişim kurmak için kadına ilk yönelttiği soru; ananas sevip sevmediğidir. Sarı Peruklu Kadın'dan beklediği ilgiyi göremeyen polis, uyuklayan kadını istirahat etmesi için bir otele götürür. Ancak bütün gece aynı odada kalmalarına rağmen aralarında hiçbir şey geçmez. Polis ertesi gün ilk doğum günü tebriğini ise Sarı Peruklu Kadın'dan mesaj yoluyla alır.

Kendi dondurulmuş görüntüsünün üzerine polis üst sesiyle; bunun hayatı boyunca hatırlayacağı bir an olduğunu söyler, anıların son kullanma tarihlerinin olup olmadığını bilmez ama bu anının sonsuza kadar bozulmamasını dilemektedir. Polisin Sarı Peruklu Kadın'la tanışma hikâyesi, yaşadıkları, önceki sevgilisiyle arasında geçenler, onun üst sesinin anlatımı ile açıklanarak şekillendiği ve "olgunlaşmamış bir öznelliğe dayanan bir rüya alemine gömüldüğü" (Botz-Bornstein, 2021, s. 122) için hikâyenin sonunda görüntünün donup üst sesin bu macerayı tamamlaması anlamlıdır. Burada polisin üst anlatısının, görüntü alanı üzerindeki etkisini son kez görürüz. Film boyunca, tıpkı *Fallen Angels*'ta olduğu gibi, gösterilen hikâyeyi üst anlatısıyla şekillendiren polis, bu sahnede görüntüyü tamamen durdurarak hikâyesinin asıl biçimlendiricisi olan üst sesiyle devam ederek kendi hikâyesini bu şekilde bitirmiştir. Yani görüntü alanındaki kronotop, anlatı kronotopunun zamanının uzamı durdurması ile son bulmuştur.

3.2.2. *Fallen Angels*: Wong Chi-Ming ile İş Arkadaşının İlişkisi

Fallen Angels'ta Wong Chi-Ming ve birlikte çalıştığı kadının çıkmaza girmiş bir ilişkisi vardır. Wong, filmin açılış sahnesinde üst sesiyle; üç yıldır hayatında olan bu kadınla uzun bir süredir birbirlerini görmeden çalıştıklarını, ilk kez oturup konuştuklarını söylemektedir. Wong ve iş arkadaşı olan kadının üst sesleri, hikâyedeki diğer karakterlerin aksine film boyunca belirsiz bir zaman-uzamda konuşur. Anlattıkları zamanın, gösterilen hikâyenin kronotopuyla aynı olup olmadığı yönetmen tarafından belirsiz bırakılır. Bu hâliyle karakterlerin üst seslerindeki anlatıları, bir iç sesle üst ses sınırında gezinir. Özellikle yakın plan çekimler, sinemada iç ses kullanımında tercih edilen tipik yöntemlerden biriyken, bu iç seslerin bazılarında yaşanan zamanın geleceği ile ilgili de bilgi verildiği fark edilir. Hatta kimi sahnelerde bu konuşmaların, karakterlerin birbirlerinin zihinlerinde çınlayan kendi sesleri olduğu ima edilir.

Anlatı kronotopundaki bu belirsizlik, görüntü alanının kronotopundaki oyunlarla sürdürülür. Örneğin uzak kalmaya çalışan bu karakterler farklı zamanlarda aynı mekânda bulunup aynı şarkıyı dinlerken

birbirleri hakkındaki düşüncelerini üst sesleriyle karşılıklı olarak ifade ederler. Burada görüntü alanındaki zaman her ne kadar karakterler için farklı olsa da anlatı kronotopunun onları ortak uzamda buluşturduğu görülür.

İçlerinde buldukları dünyanın iki ayrıksı öznesi olarak gösterilen bu iki insan; aynı zamanda filmdeki film noir (kara film) özelliklerini taşıyan yegâne karakterlerdir. Film boyunca ikilinin bulunduğu sahnelerde gösterilen, toplu taşıma istasyonlarının yakınındaki sıkışık ve küçük mekânlar, karanlık atmosfer, leon ışıklar bu durumu estetize eder.

3.2.3. Chungking Express: 663 Numaralı Polis Memuru ile Faye'in İlişkisi

663 numaralı polis memurunun bir hostesle olan ilişkisi, filmde geriye dönüş (flashback) yönetimi ile gösterilir. Polisin geçmişe dair anıları, ona eski sevgilisini hatırlatan bir şarkı eşliğinde gösterilirken, polis de üst sesiyle artık mazide kalmış bu anıları yorumlar. Burada görüntü alanı geriye dönüşle gösterilen geçmiş olduğu için, görüntülerin oluşturucusu yine üst sesiyle gelecek zamandan seslenen polistir.

Sonraki sahnede Faye'in çalıştığı büfeye, polisin eski sevgilisi gelip bir mektup bırakır. Faye, mektubun içinden çıkan, polise ait anahtarı, eve girmek için kullanıp kullanmamak konusunda tereddüt eder. Bu tereddüt, Faye'in görüntü alanındaki kronotopunu belirsizleştiren bir süreci tetikler. Bir öğleden sonra Faye, uykuya uyanıklık arasında düşünürken, sahnenin ritmi ağırlaşır. Görüntü alanındaki ağır çekim planlara, bir uçak sesi eşlik eder ve Faye'in anahtarla evin kapısını açtığını görürüz. Sonraki sahnede Faye'in, kendisine çıkışan büfe işletmecisine uyumadığını söylemesi, adamın ona uyurgezer demesi, önceki sahnedeki belirsizliğin altını çizer.

Görüntü alanında üst sestem önce gerçekleşen bu olaylar, Faye'in üst sesiyle farklı bir boyuta taşınır: "O öğleden sonra bir rüya gördüm. Onun evindeydim ve ancak daireden çıkarsam uyanabilecektim. Bazı rüyalardan hiç uyanılmayacağını bilmiyordum." Peşi sıra gelen sahnelerde temsil edilen zaman ile anlatı zamanı, görüntü alanındaki kronotopla anlatı kronotopu etkileşim içine girer. Görüntü alanında polis; eski sevgilisinin dönmüş olabileceğini düşünerek eve gelir ve seslenerek onu aramaya başlar. Ancak daha sonra evde saklananın Faye olduğu ortaya çıkar.

Bu arada paralel ilerleyen sahnelerde Faye'in dışarıda küçük rastlantılarla polisle karşılaştığını ve onunla iletişim kurmaya çalıştığını görürüz. Bir yandan da eve gelip giden Faye, *California Dreaming* şarkısının eşliğinde evin düzenini değiştirip, evdeki eski sevgiliye ait anıları bir bir siler. Ancak bu durum Faye'in eve gidip gelirken bir gün polise yakalanmasıyla son bulur. Sahnenin ilerleyen bölümlerinde polisin Faye'e eski sevgilisine ait olduğunu söylediği bir cdden şarkı çalması, Faye'in dönüşümün tamamlandığını anlamasını sağlar. Polisin taktığı CD'den *California Dreaming* şarkısı çalarken, Faye üst sesinde, bu cd'nin kendisine ait olduğunu, birkaç gün önce evde bıraktığını söyler ancak kendisi de yaşadığı durumun gerçekliğinden emin olamaz ve rüyaların bulaşıcı olup olmadığını sorgular.

Polis ile Faye'in görüntü alanındaki kronotopu; ilk karşılaştıkları sahneden itibaren Faye'in anlatı kronotopuyla aktarılmaktadır. Faye'in anlatısının görüntü alanındaki etkisi, ilk karşılaşma sahnesinde kamera açıları ve müzikte, ilerleyen bölümlerdeyse ise düşle gerçekliğin iç içe geçtiği sahneler ve üst seste ortaya çıkar. Bu sahnelerde polis, Faye'in etkisiyle dönüşmeye başlarken, Faye de kendini polisle oynadığı oyuna farkında olmadan kaptırdığını fark eder.

Sonraki sahnede polis, evinde yemek yerken, son zamanlarda değiştiğini hissettiğinden bahseder. Sahneye eşlik eden sesi, üst ses değil, kendi iç sesidir. Polisin Faye'le tanıştıktan sonra hayatındaki değişimi değerlendirdiği bu sahne onun hikâyesindeki eşik kronotopudur. Bakhtin eşik kronotopunun; karakterlerin yaşamlarındaki dönüm noktalarında içinde buldukları zaman-uzam olarak tanımlar.

Genellikle önemli kararların eşikindeki durumlarla ilişkilendirilen bu kronopta; zaman temelde ansaldır. Bu kronopta zaman sanki hiç süresi yokmuş gibi bir duraklamaya girer, hatta karakterin normal hayat akışının dışına çıkar (Bakhtin, 2017, s. 302). Eşik kronotopunda karakter içsel bir değerlendirmeye çekilirken, filmin ritmi de yavaşlar.

Polisin büfeye Faye’i görmeye gittiği sonraki sahnede, mekânda çalan şarkı ile polisin ruh hâline gönderme yapılır. Bu şarkı hikâyenin başındaki geriye dönüş sahnelerinde, polisin eski sevgilisiyle özdeşleşse de şu anda büfede Faye tarafından çalınmaktadır. Yani eski sevgilinin polisin zihinde bıraktığı boşluğun, Faye tarafından doldurulduğu bu şarkı ile ifade edilir. Polis, Faye’e çıkma teklif edip bu şarkısının kendisine uygun olmadığını söyler ve Faye’in evde unuttuğu cd’yi büfe tezgahının üzerine bırakır.

3.2.4. Fallen Angels: He Zhiwu ile Charlie’nin İlişkisi

Fallen Angels’ta ise He Zhiwu’nun Charlie ile ilişkisi fazla uzun sürmemiş, iki karakter de yollarını ayırmıştır. Kısa süren ilişkileri boyunca He Zhiwu, Charlie’yi etkilemek için çabalamış, onun için saç rengini bile değiştirmiş ancak bir türlü Charlie’nin eski sevgilisini aklından çıkartmasını sağlayamamıştır.

Ayrılıktan sonraki sahne He Zhiwu’nun eşik kronotopudur. He Zhiwu, bu sahnede bir büfede tek başına vakit geçirmeye çalışmaktadır. İlginç bir şekilde bu büfe, Faye’in *Chungking Express*’teki çalıştığı *Midnight Express*’tir. Anlatıcının konuşması üst ses ile iç ses arasında belirsizleşirken, filmin görüntüsü de yavaşlamaya başlar. He Zhiwu arada kameraya bakarak; tıpkı saçlarındaki sarı rengin de ilk aşkı gibi ertesi gün uçup gittiğini ama artık eski davranışlarını değiştirmeye başladığını anlatır. He Zhiwu’nun hayatıyla ilgili yaptığı sorgulamadan sonra karakter değişimi tamamlanır.

3.3. Vedalar ve Yeni Başlangıçlar

Wong Kar Wai filmlerinde ayrılan sevgililer bir süre sonra yok-yer’lerde tekrar karşılaşır. Ancak bu sahnelerde ne ilk karşılaşmadaki coşku ne de birbirlerine duydukları kırgınlık vardır. İlk tanışma, yaşanan oyunlarla gelişen olaylar ve ayrılık acısıyla hikâyelerin yükselen ritmi burada bir düşüş bile göstermez. Karşılaşma ve eşik kronotoplarındaki duygusal yoğunluk yitirilmiştir, bu kronotoplar tamamen hikâyenin çözüm bölümünü oluştururlar.

3.3.1. Chungking Express: 663 Numaralı Polis’in Eski Sevgilisine Vedası ve Faye ile Tekrar Karşılaşması

Chungking Express’te Faye ile ilişkisi başlamadan beklemeye alınan polis, bir markette eski hostes sevgilisi ile karşılaşır. Kısa bir sohbetten sonra polis, eski sevgilisi ile gülümseyerek vedalaşır. Eski sevgilinin yerine geçen Faye, önceki sahnede polise bir zarf bırakarak şehirden ayrılmıştır. Zarfı açınca bir uçuş kartı ile karşılaşan polis, yağın yağmurun camlarını ıslattığı bir kafede üst sesiyle, uçuş kartının hangi ülkeye olabileceğini düşünürken, Faye’in sesi polisin görüntüsünün üzerine düşer. Faye, şehre geri dönmüş, bir sene önce polisle randevusunun olduğu California Bar’da oturmuş onu düşünmektedir. Faye önce polisle o gün neden buluşmadığını açıklar, daha sonra içinde bulunduğu durum hakkında konuşmaya başlar. Faye’in eşik kronotopu olan bu sahnede, anlatı sesi, Faye’in iç sesidir. Bir sene önceki, gerçekleşemeyen görüşmenin mekânında Faye, son bir yılının muhasebesini yapar. Sahnenin ritmi; cama vuran yağmur taneleri ve müzikle yavaşlatılır.

Sonraki sahnede Faye eski çalıştığı büfeye girer girmez *California Dreaming* şarkısının çaldığını fark eder, daha sonra polisi görür ve onun büfeyi devraldığını anlar. Eski çalıştığı büfeye hostes kıyafetleriyle dönen Faye de büfeyi devralan polis de karakter değişimlerini tamamlamıştır. Tıpkı ilk karşılaşmalarında olduğu gibi, filmin son sahnesinde de aynı mekânda karşılaşırlar. Ancak artık büfenin önünde duran Faye, arkasında durup karşı tarafa ilgi ile yaklaşan ise polistir.

3.3.2. **Fallen Angels: He Zhiwu'nun Wong'un İş Arkadaşı ile Tekrar Karşılaşması ve Charlie ile Vedası**

Fallen Angels'ta He Zhiwu, çalıştığı büfede Charlie'yle tekrar karşılaşır. Yeni kıyafetlerinin içinde başka biri gibi gözükken Charlie, He Zhiwu'yu tanımaz. He Zhiwu ise üst sesinde; arada eski tanıdıklara rastladığından, bazılarını hemen tanıdığından, bazılarını ise zar zor hatırladığından bahseder. Eski tanıdıklarının onu hatırlayamadıklarını görünce gurur duyduğunu söyleyen He Zhiwu, gelen kişinin Charlie olduğundan emindir. He Zhiwu, yaşadığı değişimden sonra daha yakışıklı olduğu için Charlie'nin onu tanıyamadığını düşünmektedir. He Zhiwu, elindeki süpürgeyle çeşitli hareketler yaparak Charlie'nin dikkatini çekmeye çalışır. Ancak Charlie'nin buluşacağı kişinin onu alıp oradan götürmesiyle tek başına kalır ve böylece Charlie defterini tamamen kapatır.

He Zhiwu'nun üst sesiyle gelecek zamandan anlatılan bu olay, onun hatırladığı kadarıyla görüntü alanında şekillenir. Dolayısıyla büfeye gelen kadının gerçekten Charlie olup olmadığı belirsizdir. Sahnede gösterilen kişi, daha önce Charlie'yi oynayan oyuncuyla aynı kişidir. Ancak bu geçmişe yönelik bir hatırlama sahnesi olduğu ve görüntü alanı, anlatıcı kronotopuyla şekillendiği için gelen kadının gerçekten Charlie mi yoksa He Zhiwu'nun Charlie'ye benzetip oymuş gibi hatırladığı biri mi olduğu filmde kesin bir şekilde açıklanmaz.

Görüntü alanında kurulan bu oyundan sonra He Zhiwu'nun üst sesine, bir lokantada oturup yemek yiyen bir kadının sesi karşılık verir. Bu kadın Wong Chi-Ming'in eski iş ortağıdır. İkisi de havalanın soğumaya başladığından bahsederken kadının üst sesinin iç ses benzeri bir anlatıma evrildiği fark edilir. Yakın planda yemek yiyen kadın, Wong'dan ayrıldıktan sonra girdiği çıkmazda hayatını sorgularken sesli anlatım filmin bu kısmında da eş zamanlı bir anlatıya döner. Bu sahne, kadının eşik kronotopudur. Kadının dalgın ve kayıtsız bir şekilde yemeğini yiyerek yaptığı iç sorgulamasını arka planda He Zhiwu'nun da dahil olduğu bir kavga böler. Bu kavgayla birlikte kadın, mekândaki He Zhiwu'yu fark eder ve eşik kronotopundan çıkar.

Filmin çözüm bölümünü oluşturan sözler He Zhiwu'nun üst sesinden dökülür. He Zhiwu, aslında filmin başında kadınla karşılaştıktan sonra kurduğu cümleleri ekleme yaparak tekrarlar; her gün pek çok insanla rastlaşmaktadır ve içlerinden bazıları arkadaşı hatta sırdaşı olabilir. Bu konuda iyimserdir. Ancak bu kadınla asla arkadaş ya da sırdaş olamayacağını da bilmektedir. Birçok şansın aralarından geçip gitmesine izin vermişlerdir. Bir sonraki sahnede ikiliyi motosiklette giderken götürür. Kadın üst sesiyle; o gece ondan kendisini eve bırakmasını istediğini söyler. Bu ilişkinin bir yere varamayacağını o da bilmesine rağmen, onun sıcaklığını hissetmekten memnundur. Muhtemelen bu da tıpkı bu sahneye eşlik eden şarkının sözlerinde bahsedildiği gibi tamamlanmamış bir hikâye olarak kalacaktır ancak bazı hikâyelerin sonlara ihtiyacı yoktur.

Sonuç

Sesli filmlerin çekilmeye başlanmasıyla sinemasal anlatı yeni imkânlara kavuşmuş, çerçeveye sınırlanan görüntü alanının uzamı ses aracılığıyla genişletilmiştir. Çerçevenin dışından gelen bu ses, aynı zamanda filmlerin bir anlatıcı tarafından anlatılmasına da olanak tanımıştır.

Üst ses anlatısında, anlatıcının geriye dönüş (flashback) yöntemi ile olay örgüsünde görüntü alanına göre geçmişteki ya da gelecekteki bir zamana gidebilmesi mümkün kılınmıştır. Üst ses, filmde kendi hikâyesini anlatırken aynı zamanda filmin anlatı yapısını şekillendirmektedir. Üst ses kullanımlarında anlatıcı seyirciye aynı zamanı paylaşmakta, anlatımıyla görüntü alanındaki zaman ve uzamı şekillendirmektedir.

Mikhail Bakhtin'in edebiyat metinleri için ele aldığı kronotop kavramı, zaman ve uzamın görsel ve işitsel olarak sunulduğu sinema gibi sanatlarda da önem kazanmaktadır. Zaman ve uzamın hikâye,

karakterler ve olay örgüsüne göre belirgin hâle geldiği sinemada, kronotoplar edebiyata göre daha görünürdür.

Sinemasal zaman, film karelerinin sayısı, akış hızı ile, sinemasal uzam ise karakterlerin ve olayların doğru bir şekilde yansıtıldığı mekân seçimiyle şekillenir. Wong Kar Wai filmlerinde ses ve mekân filmin anlatısı için çok önemlidir. Karakterler genellikle, Fransız antropolog Marc Auge'nin kuramsallaştırdığı, çarşı, bar, büfe, market gibi yok-yer'lerde karşılaşmakta ve hikâyelerini burada başlatmaktadır.

Wong Kar Wai filmlerinin olay örgülerinde karşılaşma ya da rastlaşma karakterlerin hikâyeleri için en önemli kısımdır. Bazıları eski sevgilileri tarafından terk edilen ya da sürüncemeli bir ilişkinin içinde olan bu karakterler, birbirlerinin hayatlarına girerek yeni ilişkilerin kapılarını aralamaktadırlar. Bu ilişki süresince hayatları ve mizaçları değişmeye başlayan karakterler, filmin sonunda yeni birine dönüşmektedir.

Bu çalışmada, Wong Kaw Wai'nin sineması, sesin anlatıya etkisi bağlamında incelenirken yönetmenin benzer konulara sahip iki filmi analiz edilmiştir. Çalışma; hikâye yapısı, karakter yaratımındaki benzerlikler, filmlerin çekildikleri tarihler dikkate alınarak bu iki filmle sınırlandırılmıştır. Örneklem olarak seçilen *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmlerinde anlatının üst ses, iç ses ve müziğin etkisi ile önemli ölçüde şekillendiği gözlemlenmiştir.

Chungking Express ve *Fallen Angels* filmlerinde birden fazla karakterin, birden fazla üst sesle kendi hikâyesini anlattığı görülmektedir. Bu filmlerde anlatı kronotopunda bulunan üst ses, görüntü alanındaki kronotopdan zamansal olarak ileridedir. Bu yüzden karakterler geçmişte yaşadıkları hikâyeleri hatırladıkları kadarıyla üst seslerini kullanarak anlatmaktadırlar. Üst ses, görüntü alanındaki olayların da karakterin anlatımına göre şekillenip oluşturulmasını sağlamaktadır. Böylece seyirciye öznelendirilmiş bir anlatı sunulmaktadır. Bazı sahnelerde karakterlerin üst sesleri görüntü alanını düş ile gerçeklik arasında bir yere çekerek olayların gerçekliğini muğlaklaştırmaktadır.

Her karakter kendi hikâyesini ve ilişkisini kendi bakış açısıyla anlatırken, bazı karakterler farklı zamanlarda aynı mekânda bulunarak üst seslerindeki anlatı kronotoplarında bir araya gelebilmektedir. Karakterlerin olaylar hakkında bildikleri; hatırladıkları ya da hayal ettikleri kadardır. Ancak bazı karakterlerin anlatılarından diğer karakterler hakkında aslında erişemeyecekleri bilgilere sahip oldukları fark edilmekte, bu durum o karakterleri egemen anlatıcı durumuna yükseltmektedir.

Filmlerde karakterlerin üst seslerinin yanı sıra, onların içinde buldukları durumu belirginleştirmek için iç sesleri kullanılmaktadır. Çoğunlukla iç hesaplaşma sahnelerinde kullanılan iç sesler, bazı sahnelerde üst sesle belirsiz bir yakınlık kurmaktadır. Bu durum anlatı kronotopuyla görüntü alanındaki kronotopun ilişkiselliğiyle gerçekleşmektedir. Bu sahnelerde sesle koşut olarak görüntü alanındaki zaman da yavaşlamaktadır. Karakterlerin yakın plan çekimlerde kameraya bakmaları, klasik sinemanın seyirci ve karakterler arasına koyduğu sınırın yıkılmasını sağlamaktadır. Bu şekilde üst ses ve içses anlatımıyla öznelendirilmiş anlatı, görüntü alanındaki planlarla da desteklenmektedir.

Sonuç olarak, Wong Kar Wai sinemasında üst ses, karakterler ve olaylarla ilgili yeni bilgilerin paylaşılmasını, böylece anlatının çok merkezli bir yapıyla sürekli dönüşümüne olanak tanımaktadır. Her karakterin kendi üst sesiyle yaşanan olayları farklı şekillerde yorumladığı bu çok katmanlı anlatı yapısında seyircinin olayların akışına farklı yerlerden bakabilmesi sağlanmaktadır. Karşılaşma, ayrılık, yeniden görüşme, eşik gibi karakterlerin hikâyelerindeki önemli bölümlerin olay örgüsündeki zaman uzamları mekân, müzik ve üst ses gibi unsurlar kullanılarak somutlaştırılmaktadır.

Bundan sonraki çalışmalarda, alan dışından gelen seslerin (voice-off) film anlatısına etkisi, bu tekniği etkin bir şekilde kullanan diğer yönetmenlerin filmlerinde incelenebilir. Sinema filmlerinde çerçeve ile

sınırlandırılan öykü uzamının, farklı bir zaman-uzamdan gelen anlatı sesiyle biçimlendirilmesi, anlatı üzerine geliştirilen diğer kuramlarla ele alınabilir.

Kaynakça

- Auge, M. (1997). *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (J. Howe, Çev.) Newyork: Verso.
- Bakhtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Booth, W.C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bordwell, D, Kristin, T. (2011). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, E. S. Onat, Çev.) Ankara: De ki Basım Yayım.
- Botz-Bornstein, T. (2021). *Filmler ve Rüyaalar Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practise*. (H.R. Lane, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. (Ö. Yaren, Çev.) İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Doane, M.A. (1980). *The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space*. *Yale French Studies: Cinema/Sound*, No: 60, s.33-50.
- Eisenstein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel.
- Gaudreault, A, Jost, F. (2004). *Enunciation and Narration*, Miller, T, Stam, R (Eds), *A Companion to Film Theory* (s. 45-63). New Jersey: Blackwell Publishing.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (F.B. Aydar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Jay, L.(1999). *Fleshing Out the Chronotope*. Caryl, E (Ed), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin* (s. 212-236). Newyork: Hall.
- Kar-Wai, W. (Yöneten). (1994). *Chungking Express*. [Sinema Filmi]
- Kar-Wai, W. (Yöneten). (1995). *Fallen Angels*. [Sinema Filmi]
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers Voice-over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.
- Lo Duca, G. (1947). *Sinema Tarihi*. (N. Sarıdoğan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Onaran, G.(2021, 16 Nisan). Chungking Express'ten Düşkün Melekler'e Son Kullanma Tarihi. *Altyazı*. <https://altyazi.net/yazilar/chungking-ekspresi-duskun-melekler/> adresinden erişilmiştir.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Süalp, Z.T.A. (2004). *Zamanmekân Kuram ve Sinema Melez Zamanlar, Mekân Gölgeleleri, İklimler, Rüzgarlar ve Gece Haritaları*, İstanbul: Bağlam.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüzyılı*. (E. Ayça, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Sinemanın Denetimsiz Teknolojiyle Sınavı: Yapay Zekânın Film Endüstrisine Etkisi

Cinema's Exam With Unsupervised Technology: The Impact Of Artificial Intelligence On The Film Industry

Ayça Coşkuner¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 16. 04.2023 | Kabul Tarihi: 18.06.2023

Özet

Teknolojinin hızla geliştiği günümüzde yapay zekâ çoğu alanda olduğu gibi sinemada da kendine yer bulmuştur. Özellikle son yıllarda yapay zekâ, sinema sektöründe üretimi kolaylaştırdığı için tercih sebebi haline gelmiştir. Ancak bu süreç, bir geçiş dönemi olarak nitelendirilebilir. Bu geçiş süreci her ne kadar bireysel üreticinin lehine gibi görünse de ilerleyen dönemlerde sinema endüstrisinin aleyhinde sonuçlanma riski taşımaktadır. Henüz kurallara ve yasalara tabi olmayan ve sinema sektöründeki kullanımı oldukça yeni olan yapay zekânın denetimsiz bir şekilde kullanımının sonuçları ile ilgili çok az araştırma yapılmıştır. Çalışmanın amacı sinema sektöründe yapay zekânın kullanım amaçları ve yapay zekâ teknolojisiyle üretilen filmlere ilişkin özgün bir değerlendirmede bulunmaktır. Araştırmada yapay zekâ tabanlı teknolojinin ilk defa kullanıldığı film örnekleri belirlenmiş ve kullanım kolaylığı açısından değerlendirilmiştir. Araştırma, bu örneklerin üretim öncesi, üretim ve üretim sonrası aşamalarına odaklanarak aynı zamanda bu yeni teknolojiyle birlikte içerik ve biçim konusundaki çalışmaların nasıl bir değişim geçirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın dayanak noktasını oluşturan denetimsiz teknoloji, insan müdahalesi ve kullanıcı inisiyatifi gerektirmeden bağımsız karar alıp uygulama yetisine sahip pratik uygulamalar bütünüdür. Dolayısıyla yapay zekâ, denetimsiz teknoloji olarak da tanımlanabilir. Her teknolojik ürün gibi yapay zekânın da, olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. Söz konusu yönler makalenin odak noktası olan sinemada kronolojik olarak ele alınıp gelişim çizgisi ile buna bağlı olarak sağladığı avantajlar ve ortaya çıkarabileceği sorunlar bağlamında incelenmiştir. Ayrıca yapay zekâ teknolojisinin diğer sanat alanlarına getirdiği yenilikler ve bunun sonuçları çeşitli yönleriyle tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Yapay Zekâ, Sinema, Robot, Kültür Endüstrisi, Denetimsiz Teknoloji*

Abstract

In today's world where technology is developing at a dizzying speed, artificial intelligence has taken its place in cinema as in many areas. Especially in recent years, artificial intelligence has started to be frequently preferred as it facilitates production in the cinema industry. However, this process can be characterized as a transition period. There has been very little research on the consequences of the unsupervised use of artificial intelligence, which is not yet governed by the rules and laws and is new to the cinema industry. The study aims to make an evaluation of the purpose of artificial intelligence in the cinema industry and the films produced with artificial intelligence. In the research, movie samples in which artificial intelligence-based technology was used for the first time were determined and evaluated in terms of ease of use. Focusing on the pre-production, production and post-production stages, the research also reveals how the work on content and form has undergone a change with this new technology. Unsupervised technology, which is the mainstay of the study, is a set of practical applications that have the ability to make independent decisions without requiring human intervention and user initiative. Therefore, artificial intelligence can also be defined as uncontrolled technology. Like every technological product, artificial intelligence has positive and negative aspects. These aspects are discussed chronologically in cinema, which is the focus of the article, and examined in the context of its development line and the advantages it provides and the problems it may cause. In addition, the innovations brought by artificial intelligence technology to other fields of art and its results have been discussed in various aspects.

Keywords: *Artificial Intelligence, Cinema, Robot, Cultural Industry, Unsupervised Technology*

¹Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, e-mail: ay_cos@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-6188-1655

Giriş

Günümüzde insan hayatının her alanında yer alan teknoloji, sosyal ve kültürel alanlarda da kendine yer bularak çalışma, iletişim, araştırma, inceleme ve erişim biçimlerini yeniden oluşturup yaşamı şekillendirmektedir (Featherstone, 2009, s. 2). Teknolojik cihazların ucuzlaması ve bu sayede her kesimden insanın erişebileceği duruma gelmesi, ilk etapta insan hayatını kolaylaştırması açısından mantıklı gibi görülse de ilerleyen zamanlarda önlem alınmadığı takdirde birtakım riskler barındırabileceği kesindir. Artık hemen hemen her sosyo-ekonomik düzeyde insana ulaşabilen cep telefonları, tabletler, laptoplar ile medyaya kolay erişim sağlanması günümüzün yadsınamaz gerçeğidir. Ancak yapay zekânın gündelik hayatta kullanımı şu an için pek yaygın değildir. Günlük hayatta kullanılan yapay zekâ, robot elektrikli süpürgeler ve insansız arabalardan ibarettir. Günümüz bilgi teknolojisini kullanan yapay zekâ ise, yazılı metni konuşma diline uyarlama, endüstriyel olarak kullanılan uzman sistemler, görüntü ve ses tanımda kullanan endüstriyel medya içerikleri ve yapay sinir ağlarından oluşmaktadır (Kim, 2018, s. 427).

Birkaç yıl önce web sitelerinde tercüme için kullanılan yapay zekâ, hatalardan kullanılmaz durumda iken, içinde bulunduğumuz dönemde son derece başarılı bir performans sergilediği söylenebilir. Google DeepMind'den AlphaGo, ROSS Intelligence tarafından istihdam edilen yapay zekâ avukatı Gwacheon, Güney Kore IBM'in Gil Medical Center'da tanıtılan bir yapay zekâ doktoru olan Watson for Oncology, ilerleyen zamanlarda mesleklerin bile yapay zekânın tekeline geçeceğinin fragmanı gibidir. Bu şekilde yapay zekâ teknolojisi, insanların çalışmakta güçlük çektiği alanlarda da büyük bir boşluğu doldurmaya başlamıştır (Kim, 2018, s. 428).

Bu güç alanlardan biri olan sanat da yapay zekâ teknolojisi ile şekillenmeye başlamıştır. Yeni teknolojilerle birlikte sanatçıların dünyaya bakış açısıyla biçimlenen yeni sanat akımları ortaya çıkmaktadır. Teknoloji ile birlikte sanat eserinin biçim ve içeriğinde de değişimler yaşanmakta, yapay zekâ teknolojileri ile birlikte resim, müzik ve sinema alanında farklı bir gelişme karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki yapay zekâ, sanatçı olmadan da çeşitli sanat eserlerine imza atabilmektedir (Güney ve Yavuz, 2020, s. 416). Günümüzde sanat eseri yaratmak için basit bir teknik araçtan çok daha fazlası olan yapay zekâ, yaratım düşüncesinin yeniden şekillendirilmesi olarak da nitelendirilebilir (Shen ve Yu, 2021, s. 2).

Çalışmanın amacı sinema sektöründe yapay zekânın kullanım amaçları ve yapay zekâ teknolojisiyle üretilen filmlere ilişkin özgün bir değerlendirmede bulunmaktır. Araştırmada yapay zekâ tabanlı teknolojinin ilk defa kullanıldığı film örnekleri belirlenmiş ve kullanım kolaylığı açısından değerlendirilmiştir. Araştırma, bu örneklerin üretim öncesi, üretim ve üretim sonrası aşamalarına odaklanarak aynı zamanda bu yeni teknolojiyle birlikte içerik ve biçim konusundaki çalışmaların nasıl bir değişim geçirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Her teknolojik ürün gibi yapay zekânın da olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. Söz konusu yönler makalenin odak noktası olan sinema sektöründe sağladığı avantajlar ve ortaya çıkarabileceği sorunlar bağlamında incelenmiş, yapay zekâ teknolojisinin diğer sanat alanlarına getirdiği yenilikler ve bunun sonuçları çeşitli yönleriyle tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın amacı, sinema sektöründe yapay zekâ kullanımının doğurabileceği yeni sorunları ve tartışmaları betimsel bir analiz ile değerlendirmektir. Bu çalışmada yapay zekânın yıllar içinde gelişimi ve sanat dallarında kullanımı, insan emeğiyle karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Teknoloji ve sinema ilişkisi, yapay zekânın kronolojik olarak sinemada kullanım amacı ile kullanım alanları ve teknikleri incelenecektir. Sonuç bölümünde de yapay zekânın ilerleyen dönemlerde yapay zekâ uygulamasının sinema sektöründe yaygınlaşmasıyla ortaya çıkabilecek sorunlar ve yapay zekânın sinema sektörü üzerinde beklenen olumsuz etkilerini azaltmak için önerilebilecek çözüm yolları tartışılacaktır. Ayrıca yapay zekânın gelişiminin kontrol edilemez bir hızda ilerlemesi sonucunda sosyal adaptasyon deneyleri ve geçmişte yapılmış teknoloji karşıtı birçok hareket ve ayaklanma incelenecektir.

1. Teknoloji ve Sinema

Genel olarak “sinema” denildiği zaman akla ilk gelenler film, izleyici ve sinema salonudur. Çoğu zaman bu üçlü birbirine bağlıdır. Sinemanın bu şekilde algılanmasının temel nedenlerinden biri, filmi ilk defa sinema salonlarında izlemenin ya da kendine özgü mekânlarda bir ritüel olarak deneyimlemiş olmanın etkisi olarak görülebilir. Ancak dijital devrimle birlikte bu üçü arasındaki ilişkide değişim gözlemlenmiştir (Kırel, 2012, s. 17).

Sinema sanatı için teknoloji günümüzde vazgeçilmez unsurlardan biridir. Bir fikrin görselleştirilmesi endüstriyel icatlar sayesinde mümkündür. Teknik donanımlar olmadan sahne çekilemez ve kurgulanamaz (Bazin, 2011, s. 23). Sinema tecimsel, teknik ve estetik öğeler üzerinden varlığını sürdürür (Rotha’dan aktaran Cevher ve Aydın, 2020, s. 615). Teknoloji kullanımının etkisiyle sinema sanatı diğer sanatlardan çok daha hızlı gelişmiştir. Erken dönem sinema örnekleri incelendiğinde, bir ay farkla bile çevrilen iki film arasında gerek teknik gerek anlatım açısından kayda değer farklılıklar görülmektedir (Adanır’dan aktaran Ünal, 2010, s. 9).

Teknolojinin analog ve elektronik araçlardan günümüzde mevcut olan dijital teknolojiye evrilmesi anlamına gelen dijital devrim, bilgi çağının başlangıcı olarak da nitelendirilmektedir. 1980’li yıllarda bilgisayar nispeten kolay ulaşılabilir bir cihaz haline gelmiştir. 1990’larda World Wide Web, piyasaya sürülerek ticari faaliyetlerin ve günlük yaşamın önemli bir parçasını oluşturmuştur. 2000’li yıllarda cep telefonları insan hayatına girerek, internet kullanıcı sayısının tüm dünyada artmasına yol açmıştır. 2010 ve sonrasında sinema ve TV içerikleri cep telefonlarında izlenebilir hale gelmiştir. Dijital teknoloji, sesli çekim imkânı, ışığı ayarlayabilme, filmin banyo gerektirmemesi, kolay kurgu yapılabilmesi gibi avantajlar sağlamıştır. Ayrıca izleyicinin konumunu pasiften aktife çevirebilmesi, istediği filmi seçebilmesi, yorum yazabilmesi gibi demokratik olanaklar sunması sonucunda izleyici alışkanlıklarıyla birlikte arz talep dengesini de değiştirmiştir (Sualp, 2010, s. 119).

Seyirci tanımı, gelişen teknoloji ile birlikte değişime uğramıştır (Timisi, 2010, s.176-177). Son 40 yılda sinema filmleri dikkat çekici bir şekilde hem izleyici profili hem de biçimsel olarak farklılık göstermiştir. Akıllı TV’ler, tabletler, konsollar ve dijital TV platformlarının insan hayatına girmesiyle film izleme pratiği kamusal alandan bireysel alana geçmiş ve yalnızca film ve izleyici odaklı yeni yapımlar ortaya çıkmaya başlamıştır (Muratoğlu, Pehlivan ve Türkgeldi, 2020, s. 2643).

2. Yapay Zekânın Gelişimi

Yapay zekâ (Artificial Intelligence) ilk kez, 1956 yılında Dartmouth College’da (Hannover, ABD) John McCarthy, Marvin Minsky, Nathaniel Rochester ve Claude Shannon adlı dört Amerikalı bilim insanı tarafından düzenlenen Dartmouth Konferansında tanımlanan ve kabul edilen bir bilim dalıdır (Ganasia, 2023). Genel olarak insan ve hayvanların hedeflerine ulaşmasına yarayan algı, çağrışım, tahmin, planlama, motor kontrol gibi psikolojik aktiviteleri içeren yapay zekâ, zihinsel becerileri kullanmaya programlanan bir tür yazılım sistemidir (Boden, 2016, s. 1). Görüntü, dil, planlama gibi birçok alt disiplinlere ayrılabilen yapay zekâ aynı zamanda düşünme, anlama ve uygulamayı sağlayan bir bilgi işleme çalışmasıdır (Pirim, 2006, s. 84). Yapay zekânın tanımı bakış açısına göre iki farklı yönden ele alınmaktadır: bunlardan ilki kullanışlı olması ve insanların işlerini kolaylaştırması iken, ikincisi insan ırkının potansiyel yok edicisi olduğu kanısından kaynaklanmaktadır (Mueller ve Massaron, 2018, s. 1).

Yapay Zekâ başlangıçta insan, hayvan, bitki, sosyal veya filogenetik zekâ gibi çeşitli zekâ yeteneklerinin bilgisayar modellemesiyle uğraşan bir bilim alanıydı. Bu bilimsel disiplin, öğrenme, düşünme, hesaplama, algılama, hafıza, hatta bilimsel keşif veya sanatsal yaratım gibi tüm bilişsel işlevlerin, bir bilgisayarı yeniden üretecek şekilde programlamayı mümkün kılacak bir doğrulukla tanımlanabileceği varsayımına dayanmaktadır (Ganasia, 2023). Bu terimin fikir babası modern bilgisayar biliminin kurucusu, bilim insanı ve matematikçi Alan Turing’dir. Aynı zamanda 1935 yılında yapay zekâ kavramını, büyük miktarda belleğe aktaran ve bu belleği yönetebilen bir tarayıcıya

sahip bir bilgisayar olarak formüle eden kişidir (Sidorov, 2023). 1950'li yıllarda bilgisayarların insanlara ait her türlü bilişsel faaliyetleri kopyalayabileceğini öngören Turing, insanların bilgisayarların düşünebileceğini kabul etmek istemeyeceklerini varsayıyordu (Say, 2019, s. 83). Bu yüzden 1950'lerin başında makine zekâsını insan zekâsından ayırt etmek için özel bir test geliştirdi (Sidorov, 2023). Sonradan Turing testi olarak nitelendirilecek bu çalışma, bir bilgisayarın belirli koşullar altında insan tepkilerini taklit edebiliyorsa yapay zekâyâ da sahip olabileceği öne sürülerek geliştirilmişti (George ve Gillis, 2023).

Turing, Taklit Oyunu adı verdiği bu çalışmada, üç ayrı odada üç insan katılımcıyı bir araya getirir. Her oda bir ekran ve klavye ile birbirine bağlıdır, birinde bir erkek, diğerinde bir kadın ve diğerinde bir erkek veya kadın sorgucu bulunur. Kadın, sorgucuyu erkek olduğuna ikna etmeye çalışır ve sorgucu hangisinin kadın ya da erkek olduğunu anlamaya çalışır (Say, 2019, s. 83-85). Daha sonra insan katılımcılar yerini yapay zekâyâ bırakarak, insanları test eder. Amaç yapay zekânın insan davranışını taklit edebilecek duruma gelip gelmediğini anlamaktır. Turing'in bu deneyi yaptığı dönemde ve takip eden altmış yıl boyunca, "yapay zekâ" terimi popüler hale gelmiş ve akıllı teknolojiler dünyanın çehresini değiştirmede önemli bir rol oynamıştır (Ganasia, 2023).

Yapay zekâ, sadece mantıksal düşünme ve taklit etmekten ibaret değildir. Duygunun da olaya dahil olması demektir. Mantıksal karşılaştırma ve duygusal yeteneklerin bir arada kullanılmasının insan zekâsının üstesinden gelebileceğini hatta bunun da yakın gelecekte insan emeğinin yerini alabileceği konusunda ciddi endişeler vardır (Zang ve Lu, 2021). İnsan gibi düşünebilen ve karar verebilen bir makinenin günlük hayatı kolaylaştırmasının yanı sıra oldukça korkutucu bir yanı da söz konusudur.

3. Denetimsiz Öğrenme ve Yapay Zekâ Teknolojisinin Geleceği

Yapay zekânın bir alt dalı olan makine öğreniminin beş ana algoritma grubundan biri olan denetimsiz öğrenme, günümüzde insan yaşamındaki günlük rutin ve deneyimlerin birçok alanında yer almaktadır. Netflix'in film önerisi ya da Google Maps'in seyahat zamanını tahmin edebilmesi gibi (Hoş, 2022). Denetimsiz öğrenme, modelin insan tarafından denetlenmesini gerektirmeyen bir makine öğrenim tekniğidir (Öztürk, 2020). Makine Öğrenimi, analitik modellerin çözemediği problemleri çözmek üzere geliştirilmiştir (Deveci, 2020). Bilgiyi bulabilmek için modelin bağımsız bir şekilde çalışmasına izin verilir (Öztürk, 2020). Denklem ve yasalar yetersiz kaldığında, bir modeli eğitim verilerinden türetmek için makine öğrenim teknikleri kullanılmaktadır (Deveci, 2020). Günümüzde denetimsiz öğrenmeden genel olarak sınıflandırma amaçlı faydalanılmaktadır. Yüzlerin, hayvanların ve bitki türlerinin fotoğraflarının sınıflandırılması, eğitimsiz öğrenmeye bir örnektir (Öztürk, 2020). Bunun dışında veri kümesindeki sıra dışı verilerin tespiti için de kullanılmaktadır (Deveci, 2020).

Son beş yılda araştırmacılar, öğrenebilen algoritmalar geliştirip gerçekçi görüntüler, videolar ve hatta müzikler yaratma konusunda büyük adımlar attılar. Üretken Karşılıklı Ağlar (GAN'lar) ve Değişken Otomatik Kodlayıcılar (VAE'ler) gibi üretken modeller, yaratıcı süreci otomatikleştirip geniş ölçekte yüksek kaliteli içeriğin üretilmesini sağlayarak, eğlence, tanıtım ve moda gibi sektörlerde devrim yaratma potansiyeline sahiptir. Denetimsiz öğrenmedeki bir diğer yeni gelişme de gözetimli öğrenme ve gözetimsiz öğrenme unsurlarını birleştiren hibrit bir yaklaşım olan kendi kendini denetleyen öğrenmenin ortaya çıkmasıdır. Yapay zekâ sistemleri, otomatik denetimli öğrenmede veriler için kendi etiketlerini oluşturmayı ve deneme yanılma süreciyle kendi kendilerine eğitim vermeyi öğrenirler. Söz konusu yaklaşım, çok miktarda işaretli verinin elde edilmesinin genellikle zor veya pahalı olduğu doğal dil işleme ve bilgisayar görüntü gibi alanlarda yeni gelişmelere gebe (Frackiewicz, 2023).

Söz konusu gelişmelerden sonra popüler hale gelen "yapay zekâ" terimi büyük tartışmalara sebep olmuş, bu konuda birçok uluslararası sempozyum ve etkinlikte farklı görüşlerdeki bilim insanları tarafından ele alınmıştır. İngiltere'nin önde gelen bilim insanlarından biri olan Stephen Hawking, yapay zekânın insan varlığı için tehdit oluşturduğunu açık bir şekilde ifade etmiştir. İlkel yapay zekâ formlarının yararlı olduğunu ancak ilerleyen dönemlerde insanlarla boy ölçüşebilecek ya da onları

aşabilecek türde bir oluşumun sonuçlarının da yıkıcı olabileceğinin altını çizer. Hawking'i bu konuda destekleyen isimlerden biri olan Elon Musk da yapay zekâyı insanların en büyük düşmanlarından biri olarak tanımlamıştır (Cellan-Jones, 2014). 2014 yılında Massachusetts Institute of Technology'de düzenlenen bir etkinlikte Elon Musk, izleyicilerin sorularına cevap verirken: "Yapay zekâ konusunda çok dikkatli olmamız gerektiğini düşünüyorum" demiştir. "Yapay zekâ ile şeytanı çağırıyoruz". Aynı yıl insanlığa dönük varoluşsal riskleri inceleyen Yaşamın Geleceği Enstitüsü (Future of Life Institute), Porto Riko'da yapay zekâ konusuna odaklanan özel bir konferans düzenlemiştir. Orada bir konuşma yapan Musk, yapay zekânın kimse farkında olmadan tehlikeli alanlara girebileceğini savunmuştur (Metz, Mac ve Conger, 2023).

Verdiği bir başka röportajda ise Musk, "Yapay zekâ, örneğin yanlış yönetilen uçak tasarımı veya kötü araba üretiminden daha tehlikelidir" demiştir (Mancini, 2023). Stephen Hawking ve Steve Wozniak gibi birçok bilim insanının da katıldığı bu görüşü yıllar önce Ted Kaczynski dile getirmişti. "Endüstriyel Toplum ve Geleceği" adıyla kaleme aldığı eser, internet daha emekleme aşamasındayken, masüstü bilgisayarlar büyük boyutlu iken, bilgisayar yazılım ve donanımı çok pahalıyken, dahası yapay zekâ birçok kişinin alay konusu olan bir bilim dalı iken, eski model bir daktiloda yazılmıştı. Ted Kaczynski durumu şöyle açıklıyordu: "Toplum ve onun karşı karşıya olduğu sorunlar giderek daha karmaşık hale geldikçe ve makineler giderek daha zeki hale geldikçe, insanlar giderek makinelerin kendileri adına daha fazla kararları almasına izin verecekler çünkü makine yapımı kararlar, insan yapımı olanlardan daha iyi sonuçlar getirecek. Sonunda sistemi çalışır durumda tutmak için gerekli kararlar o kadar karmaşık olacak ki, insanlar akıllıca karar veremeyecekler ve bu aşamada insanlar makineleri kapatamayacaklar çünkü onlara o kadar bağımlı olacaklar ki, onları kapatmak intihar anlamına gelecek" (Sanchez, 2020).

Ted Kaczynski'nin bu sözleri hiç ilgi çekmedi çünkü 1978 ve 1995 yılları arasında üç kişinin ölümüyle sonuçlanan 16 bombalama olayından sorumluydu. 16 yaşında Harvard Üniversitesi'ne kabul edilen Kaczynski, 25 yaşında Berkeley Üniversitesi'nde yardımcı doçent olmuştu (Garbut, 2023). Unabomber olarak bilinen Theodore Kaczynski, Amerika'nın en ünlü suçlularından biriydi. 1995 yılında kaleme aldığı Manifesto'su, 'Endüstriyel Toplum ve Geleceği' isimli makalesinde teknolojinin insan yaşamı üzerinde açacağı yıkımı ele almıştı (Sovacool ve Dunlap, 2022:207). Nisan 1995'te The New York Times'a 'terörist grup FC' (Özgürlük Kulübü) adına yazılan bir mektupta Kaczynski, makalesi yayımlanırsa bombalama kampanyasını sonlandıracağına söz vermişti. Vaatten ziyade tehdit olan bu mektubu değerlendiren Washington Post, makalesini revizyonsuz olarak kabul etti ve 19 Eylül 1995'te yayınladı (Sovacool ve Dunlap, 2022, s. 208).

Kaczynski'nin temel tezi sanayi devrimi ve sonuçlarının insan ırkını felakete sürüklediğidir. Kaczynski, "gelişmiş" ülkelerde yaşayanların yaşam beklentisinin sanayi devrimi sonrasında arttığını, ancak toplumun istikrarsızlaştırıldığını, hayatın tatsız hale getirildiğini, insanları aşağılamaya maruz bıraktığını ve doğaya büyük zararlar verdiğini savunmaktadır. Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan psikolojik acıları da gözler önüne seren Kaczynski, sistemi iyi niyetli sonuçlar doğuracak şekilde reforme etme ya da değiştirmenin mümkün olmadığını bu yüzden en kısa sürede teknolojinin tamamen yok edilmesi gerektiğini öne sürmektedir (Garbut, 2023).

Kaczynski, sanayi devriminin insan üzerinde yarattığı yıkımı, alaycı bir dille özetler: "Hayat pek çok açıdan oldukça kolaydır. Küçük bir teknik beceri kazanmak için bir eğitim programından geçmek, sonra işe zamanında gelmek ve bir işi sürdürmek için gereken çok mütevazî çabayı göstermek yeterlidir. Tek gereksinim, makul miktarda zekâ ve hepsinden önemlisi, itaattir." Ancak sistemin, insanların özerk olmaya ve zor hedeflere ulaşmaya yönelik ihtiyaçlarını yok sayması boşluk yaratır ve bu akıl sağlığı bozulması, depresyon, aile içi şiddet ve hayal kırıklığı olarak insanlara geri döner. Bu sıkıntıları çözmek yerine hastalara antidepressan ilaçlar verilmesi de sistemin devamını sağlamanın yollarından biridir (Garbut, 2023).

Kaczynski'ye göre özgürlük, insanın kendi hayatı üzerinde kontrol sahibi olmasıdır ancak bu, sanayileşmiş bir toplumda mümkün değildir. Sistemin çalışması için insan davranışının düzenlenmesi zorunludur. İş yerinde insanlar kendilerine söyleneni yapmak zorundadır, itaatsizlik olursa üretim sekteye uğrar. Kaczynski, genetik mühendisliği üzerinde de durur. İlerleyen dönemlerde itaat ve sistemi devam ettirecek huyların pekiştirilmesi için hükümetin çocukların genetik yapısını düzenlemeye başlayacağı günlerin çok da uzak olmadığını söyler. Bunun peşinden insan müdahalesi olmadan yalnızca yapay zekâ ve robotlar tarafından uygulanan genetik mühendisliği ortaya çıkacaktır ve bu mühendisliğin sonuçları korkunç olacaktır (Garbut, 2023).

Kaczynski, yapay zekâ teknolojisinin insan emeğini gereksiz kılacağına ya da amaçsız hale getireceğine inanmaktadır. Düşük beceri düzeylerine ve eğitim alma olanağına sahip olmayanların çalışmamaya mahkûm edileceğini, kalanların ise giderek daha fazla uzmanlaşmış beceriler kazanmaları ve küçük dişiler haline gelmelerinin an meselesi olduğunu iddia eden Kaczynski, öngörüsünde teknoloji tarafından tasarlanmış ve yönlendirilen genel bir sistemin insanları evcil hayvan statüsüne indirgeyeceğini iddia etmiştir (Garbut, 2023).

Kaczynski ayrıca "Teknisyenlerin Islak Rüyaları/The Techies' Wet-Dreams" isimli makalesinde, teknisyen olarak adlandırdığı yeni teknolojiye ilgi duyan bilim insanlarını, rüya görmekle suçlayarak eleştirir. Bunlardan ilki ölümsüzlük rüyasıdır. Kaczynski, ölümsüzlük rüyasını üçe ayırır: Birincisi var olan insan vücudunun süresiz olarak korunması, ikincisi insanların makinelerle birleşmesi ve ortaya çıkan insan-makine melezlerinin süresiz olarak hayatta kalması, üçüncüsü ise zihinlerin insan beyninden robotlara veya bilgisayarlara yüklenmesi, ardından yüklenen zihinlerin sonsuza kadar makinelerde yaşamasıdır. Her üç seçeneği de kendini kandırma olarak gören Kaczynski'ye göre makinelerin yakında zekâ açısından insanları geçeceği gerçeği göz önüne alındığında birdenbire olmasa da bir dizi aşamada insanlığı ortadan kaldıracak sistemler ortaya çıkacaktır. İnsanları gereksiz kılmak için makinelerin belirli özel zekâ türlerinde insan zekâsını geçmesi bile yeterlidir çünkü insanlar zaten ortadan kaldırılacaksa bu becerilerin hiçbir uygulaması olmayacaktır. İlerleyen zamanlarda insanların teknik kararları vermede onlardan daha iyi performans göstermesi gerekecektir. Bu da insanlığın demode olacağına bir göstergesidir (Kaczynski, 2016).

Kaczynski, ayrıca teknolojinin başlangıçta isteğe bağlı olarak tanıtıldığını, ancak toplumu kendisine bağımlı kıldığını ve bu teknolojiyi kullanmadan işlev görmeyen imkânsız hale geldiğini söylemiştir. Steve Chapman, 2017 Chicago Tribune raporunda, iPhone X'in Kaczynski'yi haklı çıkardığını ortaya koydu. Cep telefonları ilk ortaya çıktıklarında, kabul edilebilecek veya reddedilebilecek bir bağlantı seçeneği sundular. İlk etapta çok gerekli görülmeyen cep telefonları bağımlılık geliştirdi. Artık cep telefonsuz evden çıkmak paniğe yol açabilmektedir. Chapman, "'Taşınabilir bir iletişim cihazınız olabilir'den 'taşınabilir bir iletişim cihazınız olmalı'ya neredeyse bir gecede gittik" diye yazmıştır (Sanchez, 2020).

Kaczynski'nin manifestosu, üç tanınmış akademisyenin fikirlerinin bir sentezidir: Fransız filozof Jacques Ellul, İngiliz zoolog Desmond Morris ve Amerikalı psikolog Martin Seligman. Ayrıca, Meksikalı terörist grup Individualidades Tendiendo a lo Salvaje (ITS) gibi teknoloji karşıtı radikal gruplara da ilham kaynağı olmuştur (Sovacool ve Dunlap, 2022, s. 207).

Bununla birlikte, Google CEO'su Larry Page ve Ray Kurzweil ve Google DeepMind CEO'su Demis Hassabis de dahil olmak üzere yapay zekâyı olumlu bir teknolojik gelişme olarak gören uzmanlar da mevcuttur. İnsanlığın ateşi kullanmayı öğrenmesi gibi yapay zekâyı da uygun ve ölçülü bir şekilde kullanırsa gerçek hayatta başarılı bir sonuç ortaya çıkacağı mantığıyla hareket etmektedirler (Kim, 2018, s. 426).

4. Yapay Zekâ ve Sanat

Sanat alanında yapay zekâ kullanımının geçmişi 1960'lı yılların başına dek uzanır. Yapay zekâ ve sanatı birleştiren ilk isimlerden biri olan ressam Harold Cohen sanat eğitimi için San Diego'ya giderken tesadüfen yolda Macintosh'un yaratıcılarından biri olan Jef Raskin ile tanışır. Raskin Cohen'e bilgisayar programlama dillerini öğretir. UC San Diego'da profesörlüğe yükselen Cohen 1971 yılında işlerini kolaylaştırması için bilgisayar ile yapılacak bir boyama sistemi icat ederek konuyla ilgili bir makale yazar. Hem sanat hem de teknoloji dünyasına yeni bir soluk getiren Cohen, Stanford Yapay Zekâ Laboratuvarı'na misafir öğretim üyesi olarak davet edilir ve iki yıl boyunca yapay zekâ ile ortaya çıkan bir boya sistemini geliştirir (Evli, 2020). AARON adını verdiği programı kodlarken resim kuramının temellerinden başlayarak çalışır. Yaklaşık 10 yıl süren çalışmasında üç boyutlu uzayda taşlar, bitkiler ve insanlar gibi objeleri başarılı bir şekilde konumlandırabilirken, renklendirme yetisini kodlayabilmesi yaklaşık 20 yılını alır. Ancak daha sonra bilgisayar yazılımının kendisinden daha iyi renklendirme yaptığını söyleyerek yapay zekânın insan yeteneğinin önüne geçtiğini kabul eder (Say, 2019, s. 110).

Bu konuda çalışma yapmış bir diğer isim ise Leone Moura'dır. 1990'lı yılların sonunda yapay zekâ ve robotik sanatı bir araya getiren ressam, 2000'li yılların başında renk yoğunluğuna dayalı çizimler yapabilen mobil robotlar üretir. Moura'nın çalışmaları Cohen ile karşılaştırıldığında Moura'nın sahip olduğu dinamiklerin daha kolektif olduğu görülmektedir. Her biri farklı renkte mürekkeple ve yerleşik yazılımının PVC yüzeyinin ne zaman işaretleneceğine karar vermesine yardımcı olan bir renk sensörüyle donanmış plastik tuval üzerine bırakılan robotlar, tek bir vuruşla çok renkli bir tablo ortaya çıkarmaktadır. Moura kendisiyle yapılan bir söyleşide, bir sanat eserinin kimin tarafından yapıldığının hiçbir önemi olmadığını çünkü insanların eser sahibinin kim olduğuyla ilgilenmediğini söylemiştir (Audry ve Ippolito, 2019:2).

Elzê Sigutê Mikalonytê ve Marku Kneer "Yapay Zekâ Sanat Yapabilir mi/Can Artificial Intelligence Make Art?" isimli makalelerinde Turing testini referans gösterirler. Yapay zekâ artık insan yapımı sanattan bile ayırt edilemeyecek derecede başarılı işler çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu eserler estetik değere sahip olarak da algılanmaktadır (Mikalonytê ve Kneer, 2022, s. 2).

Yapay zekâ ile müzik yapımındaki ilk çalışmalar 1980'de bilgisayar bilimcisi Kemal Ebcioğlu, Johann Sebastian Bach tarzındaki koralleri armonize eden CHORAL adlı bir program geliştirmesiyle başladı. 1990'ların başında bilişsel bilimciler Lee Spector ve Adam Alpern tarafından geliştirilen bir başka yazılım olan GenBebop programlandı (Pineros, 2020). Yine 1990'lı yıllarda ünlü şarkıcı David Bowie tarafından geliştirilen bir uygulama olan verbasizer fikri, şarkı sözü olarak kullanılacak yeni kelime kombinasyonları oluşturmak için kaynak metinleri alıp kelimeleri rastgele yeniden sıralamaktı. David Bowie'nin bu buluşu daha sonra Kurt Cobain gibi ünlü isimlere ilham kaynağı olurken, yapay zekânın müzik ve metin konusundaki ilkel örneklerinden birini oluşturacaktı (Kelion, 2016).

2022 yılında Rapçi Curtiss King, ABD'de yapay zekâ destekli bir albüm çıkarmak için LyricStudio'yu kullanmıştır. Yapay zekâ, kompozisyon ve şarkı sözlerini daha akıcı hale getirmeye yardımcı olurken yaratıcılığın daha istikrarlı bir hale gelmesini ve iyileşmesini sağlamıştır. King, "DIY 2" isimli albümüyle iyi bir çıkış yakalamıştır (Neu, 2023).

Yaklaşık 20 yıl önce yapay zekânın yaratıcı olamayacağı konusunda yapılan tartışmalar günümüzde yerini yapay zekâ ile yapılan resimlere, jeneriklere ve metinlere bırakmıştır. Ayrıca sanatın sorgulanmasını sağlamıştır. Sanatın da bir matematiği olduğu kabul edildiğinde ve bu matematiğin çözülmesi durumunda yapay zekânın sanat icra edebilecek konuma gelmesi, toplumda sanata ve sanatçıya bakış açısını değiştirebileceği gibi, sanatın çok kolay bir şekilde üretilip tüketilmesine kısaca meta haline gelmesine yol açabilir. Bunun sonucunda sanatın ve sanatçının toplumdaki saygınlığı yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir.

5. Kültür Endüstrisi alanında yapay zekânın kullanımı

Filmleri, TV şovları, müziği ve oyunlarıyla sürekli büyüyen bir endüstri olan kültür endüstrisi yapay zekânın katılımıyla farklı bir yöne evirilmektedir. Yapay zekâ komut dosyalarıyla müzik ve görsel efektler oluşturulma sürecinde yardımcı olabilir, kullanıcılarının tercihlerine göre yönlendirmede bulunabileceği gibi, içerikte de iyileştirme yapabilir. Netflix'in tavsiye sisteminde yapay zekânın kullanılması, Amper Music'in yapay zekâ tarafından oluşturduğu müzik ve ScriptBook gibi şirketlerin yapay zekâ yardımıyla metin yazabilmesi gibi örnekler çoğaltılabilir (Puglia, 2023).

Kültürün de bir montaj hattında üretileceği bir döneme girildiği konusunda tartışmalar devam etmektedir. Adorno'nun bahsettiği "kültür endüstrisi" bu sefer insan müdahalesinden yoksun bir şekilde çalışmaya başlamıştır (Pineros, 2020). Sanat ve eğlencenin tamamen makineler tarafından üretilmesinin ne gibi sonuçlara yol açacağı henüz bilinmese de oldukça korkutucu olabileceği uzmanlar tarafından dile getirilmektedir.

6. Sinema alanında yapay zekânın kullanımı

Film ana hatlarıyla, üretim öncesi, üretim ve üretim sonrası olarak adlandırılan üç aşamadan oluşmaktadır. Üretim öncesinde çekimden evvelki hazırlıklar yapılırken, üretim süreci içinde çekim, mekân, oyuncu ve teknik ekip ile çalışılmaktadır. Üretim sonrası aşamada ise çekimler tamamlandıktan sonraki kurgu, dublaj, müzik ve pazarlama süreçleri yer almaktadır.

Üretim Öncesi (Pre-Production)

Sinemada üretim öncesi aşama, üretime hazırlık ve üretimin planlanması olarak ele alınabilir. Bu; senaryo yazımı, bütçe hazırlanması, görselleştirme (storyboarding) teknik ekipman, ekip ve yetenek seçimi, grafik tasarlama, gerçek çekim günü planlama ve kurgu için hazırlık etabı gibi süreçleri içerir (Cartwright, 1996, s. 2). Bu aşama senaryoyu mümkün olan en iyi şekle sokmak, doğru mekanları bulmak, yetenekli oyuncular ve ekibi toplamak ve senaryo analizi için önemlidir. Üretim öncesi dönem, başarılı bir şekilde yönetildiğinde karşılaşılabilecek sıkıntıları en aza indirger (Cleve, 2006, s. 59). Bu dönemin en önemli unsurlarından biri senaryodur. Ünlü yönetmen Akira Kurosawa senaryoyu filmin iskeleti olarak tanımlar. Ona göre iyi bir senaryodan kötü bir film çıkabilir ancak kötü bir senaryodan iyi bir film çıkması mümkün değildir (Özön, 1968, s. 436). İyi bir senaryo yazmak için gözlem ve iletişim kurma becerisi gereklidir.

İletişim kurma becerisi genel olarak, duygusal bir deneyimden yola çıkılarak birbirinden farklı duygusal yörüngeleri takip eden ve insan için anlamlı kalıplar oluşturan hikayelerin paylaşılması olarak nitelendirilebilir. Vladimir Propp'un 1928 yılında yayınladığı "Masalın Biçimbilimi" isimli eser, yeryüzünde anlatılan bütün masalların aynı yapısal dizilim içerisinde oluşturulduğunu ortaya koymuştur. Popüler romanlarda yer alan biçimbilimsel anlatım kodlandığında, bu verilerle donanmış bir bilgisayar, temel bir hikâye oluşturabilir. Yapay zekânın yazarlık konusunda bir diğer hüneri de duygusal eğilimleri göze alarak henüz video ortaya çıkmadan işitsel ve görsel öğelere dayalı olarak hikâyeyi oluşturma yeteneğine sahip olmasıdır. Son dönemde yapılan araştırmalarda, film indirme sayısına göre hangi duygusal eğilimin revaçta olduğu çok rahat bir şekilde görülebilmektedir. Ayrıca yapay zekâ bir videodaki yorumlardan yola çıkarak, videoda onu başarılı kılan ortak duygusal eğilimleri kavrayıp ona uygun metin yazarak ekran başındaki izleyiciyi ağırlatabilir (Carter, 2018).

2016 yılında ilk defa yapay zekâyla bir kısa film senaryosu yazılmıştır. "Beni seviyor musun? / Do you love me?" İsimli üç dakikalık bu filmde, karakter isimleri, diyalogları ve filmin ismi ve metnin bir kısmı yazılım tarafından bulunmuştur. Cleverbot isimli robot, filmin yapımcısı Chris R. Wilson ile bir konuşma yaparak metni ortaya çıkarmıştır (Bosker, 2017). Bu dönemden sonra internet üzerinden yapay zekâ ile senaryo yazımı örnekleri çoğalmıştır. Hayalet yazar isteyenler ya da yapay zekâ tecrübesi edinmek isteyenler için OpenAI'nin ChatGPT'si DeepMind'in Dramatron'u bireysel kullanıcılara da hizmet vermektedir. Bunun üzerine Amerikan Yazarlar Birliği, Sinema ve Televizyon Yapımcıları Birliği ile telif hakkı konusunda görüşmelere başlamıştır. Film ve yazarları temsil eden işçi sendikası yapay zekânın bir yaratıcıdan ziyade bir araç olarak ele alınması konusunda önerilerde bulunmuştur. Şu dönemde tamamen yapay zekâ ile yazılan bir senaryonun başarılı olabileceğine dair

itirazlar bulunmaktadır. Teknik olarak henüz istenilen performansı veremeyen yapay zekânın ürettiği senaryo çalışmaları uzmanlar tarafından kurgu konusunda yetersiz olarak nitelendirilmektedir. Senaryo yazımında tutarsızlıkların olması ve hikâye örgüsünün birbirine bağlantılı olarak ele alınamaması sonucu şimdiye kadar çok revaçta olmayan yapay zekâ ile senaryo yazımı daha çok bireysel kullanıcıların tercihi olarak görülmektedir. Bilim kurgu dergisi *Clarkesworld*, yapay zekâ tarafından üretilen öykülerin dergiye yollanmasının ardından, dergi web sitesini yazarlardan gelen öykü gönderimlerine kapatmıştır (Hurler, 2023).

Üretim Aşaması (Production)

Üretim filmin çekim aşamasını oluşturan süreçtir. Bu süreçte oyuncular, oyuncuları denetleyen yapım şirketi yöneticileri, set fotoğrafçısı, kameramanlar, ışıkçılar, kostüm tasarımcısı, sanat yönetmeni, birim üretim müdürleri, müdür yardımcıları, üretim denetçileri, üretim koordinatörleri gibi birçok insan çalışır (Honthaner, 2010, s. 3). Ancak günümüzde fotoğrafçılık, kameramanlık, oyunculuk, üretim denetçileri gibi birçok meslek yok olmak üzeredir.

2010'lu yılların sonunda dünyada popüler bir trend olan selfie çekimi için özel bir robot üretilmiştir: Selfiebot. Bu robot, 1,8 metre boyunda, yükseltilmiş bir fotoğraf kabini, kameraman ve fotoğraf yazıcısı olarak piyasaya sürülmüştür (Mok, 2023). Eski dönem hatıra fotoğrafçılarının yerini alan bu uygulama genel olarak tatil beldeleri, turistik alanlar ve alışveriş merkezlerinde yerini almıştır. İlerleyen dönemlerde selfiebotların sinema sektöründe kullanımı kaçınılmaz görünmektedir.

Bir başka yenilik ise drone kameralardır. 2020 pandemisinde hayatımıza giren dronelar, kameralı bir halde satışa sunulunca film alanında da kullanılmaya başlanmıştır. Çevresini algılayıp, analiz edebilen, kendi inisiyatifiyle nesnelere arasında gezinebilen, kör noktası olmayan çoklu, akıllı robot kameramanların piyasaya sürülmesi film sektöründe yeni bir dönem başlatmıştır (Sheth, 2019). Daha önce insan kameraman olmadan çekim yapılmazken, yapay zekâ ile önceden tasarlanmadan insansız çekimler yapılmaya başlanmıştır.

Oyuncu seçimi, bütçe hesabı ve hasılat tahmini konusunda da yapay zekâ desteği kullanılmaya başlanmıştır. Yapay zekâ destekli film yapım şirketlerinin çoğu *Largo.ai* isimli bir yazılım sayesinde %86'lık bir doğrulukla film kazançlarını tahmin edebilmektedir. Yazılım; oyuncu uygunluğu, gişe hasılatı, performans ve diyalogla ilgili öngörü hizmetlerini yıllardır sunmaktadır (Davies, 2020). Oyuncu seçimi, bütçe hesabı ve hasılat tahmini gibi önemli görevlerin tamamen yapay zekâyâ bırakılması durumunda bu konuda görevli üretim koordinatörleri, muhasebeci ve yapım sorumlularına ihtiyaç kalmayacaktır.

2020 yılında pandeminin yeni ortaya çıktığı dönemde COVID-19'a neden olan virüs SARS-CoV-2'ye bulaşıklığı olan bir oyuncu arayışına giren yapımcılar Erica isimli bir oyuncu robota başrol oynatmaya karar verirler. Erica'nın bir filmde başrol oynayacak ilk yapay zekâli oyuncu olması çok da şaşırtıcı bir durum değildir. Çünkü uzmanlar 2017'den beri hareket ve duyguların simüle edilmesi ve dışı vurumu gibi konularda hazırlık yapmaktadır (Linder, 2020). 2021 yılında ilk Türk robot oyuncu Aypera ortaya çıkmıştır. 26 Ekim 2020 doğumlu olan ve 21 yaşında olan Aypera, yapımcı Birol Güven ile "Digital Human" filmi için sözleşme imzalayarak oyunculuk hayatına adım atmıştır (Güdüm, 2021).

Üretim Sonrası (Post Production)

Üretim sonrası, tamamlanan çekimlerden sonra ürünün bütün öğelerini (düzenlenmiş bir resim, müzik ve ses efektleri, görsel efektler, dublaj ve başlıklar) bir araya getirme sürecidir. Temel çekimler bittikten sonra kurgu aşaması başlar (Honthaner, 2010: 463).

Yapay zekâdan dublaj alanında da faydalanılmaya başlanmıştır. Ses sanatçılarının sesinin kopyalanıp, sanatçının kendi sesi gibi dublaj yapabilecek seviyeye ulaşma konusunda henüz tam başarı

sağlanamasa da müşterilerin talepleri doğrultusunda özel sesler oluşturulabilmektedir. Sesli kitap, reklam, pazarlama, oyun ve sanal asistanlar gibi sesli içerik türleri için farklı çözümler üretilmektedir (Soykan, 2023).

Yapay zekânın film teknolojisine getirdiği diğer bir yenilik ise deepfake'tir. Türkçede "derin aldatmaca" anlamına gelen deepfake bir kişinin yüzünün ya da bedeninin başka birisi gibi görünmesi amacıyla dijital olarak değiştirildiği bir ortamdır. Deepfake yazılımı, seçilen sesin istenilen kişiye uyarlanarak, kişinin aslında hiç söylemediği bir şeyi söylüyormuş gibi yapay zekâ tarafından desteklenerek kurgulanmasıdır. Deepfake teknolojisi, insanların rızası olmadan pornografik içerik oluşturmak için kullanıldığında veya yanlış bilgi ya da dezenformasyon yaymak için bir araç olarak kullanıldığında oldukça tehlikeli hale gelebilmektedir (Morris, 2023).

Deepfake'in bireyler için, organize suçlarda ya da ulusal güvenlik alanında bir tehdit olup olmadığı da tartışılmaktadır. 2017 yılında yetişkin içerik sayfalarında kullanılan videolarda ünlülerin yer aldığı bilinmektedir (Süslü, 2020). Deeptrack Labs tarafından 2019 yılında yapılan bir araştırma, deepfake videoların yüzde 96'sının pornografik içerikli olduğunu ortaya çıkarmıştır. Margot Robbie ve Scarlett Johansson'un, bu tür pornografinin ilk kurbanlarından oldukları söylenebilir. Boris Johnson'un Rusya'ya desteğini ilan ettiği sahte video da internette oldukça ilgi toplamıştır (Morris, 2023). Bunun dışında yapay zekâ tarafından hazırlanan Macron'un Fransız emekli maaşlarını protesto ettiğini gösteren gerçeğinden ayırt edilemeyen sahte fotoğraflar sosyal medyada servis edilmiştir (Mouriquand, 2023).

2015 yılında Google başta olmak üzere yapay zekâ ile çalışan şirketler, bilgisayarlara görüntüleri analiz etmeyi öğretme konusunda bir toplantı gerçekleştirmiştir. Yeni dönemde video görüntüleri içindeki hareketi, odaklanmayı ve niyeti analiz edebilen bilgisayarlar ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Düzenlenmiş malzemelerin bilgisayara yüklenmesi ile potansiyel olarak bilgisayara videoyu nasıl düzenleyeceğini öğretebileceği hipotezinden yola çıkılarak başarılı olunmuştur (Bogan, 2023). Eylül 2016'da IBM Watson tarafından oluşturulan yapay zekâ ilk defa bir film fragmanı oluşturmuştur. IBM araştırmacıları Watson'a, ayrı ayrı sahneler içeren 100'den fazla korku filmi fragmanı yüklemiştir. Her sahnede analiz edilen görseller, ses ve kompozisyonlar bir fragmanın nasıl oluşturulacağına dair yapay zekâyâ fikir vermiştir. Tutarlı bir hikâyeye oluşturmak için hâlâ bir insan editöre ihtiyaç duyulmasına rağmen yapay zekâ ile yapılan fragman kurgulama işlemi, süreci 24 saate düşürmüştür (Desai, 2019).

Sonuç

Çalışma, yapay zekânın ve sinemadaki teknolojik gelişmelerin film endüstrisini tüm yönleriyle ve nasıl etkilediğini betimsel analiz yöntemiyle ele almıştır. Üretim öncesi, üretim ve üretim sonrası yapılan işlemlerde çalışan insan gücünün yerini büyük oranda yapay zekâyâ bırakmasının olası sonuçlarına odaklanmıştır.

Yapay zekânın çalışmada ele alınan sinema sektöründeki olumsuz etkilerinin yanı sıra olumlu etkileri de mevcuttur. Buna örnek olarak fragman hazırlama süreci verilebilir. Öneri sistemleri ve derin öğrenme algoritmaları kullanılarak, izleyici tercihlerini analiz etmek ve izleyici tercihlerine uygun fragmanları düzenlemek işgücünden dolayısıyla maliyetten tasarruf ettirebilir. Diğer bir örnek ise senaryo yazım konusunda verilebilir. Doğal dil işleme ve duygusal analiz teknikleri kullanılarak, senaryoların duygusal etkileri ve hikâyeye yapısı izleyicinin filmi daha iyi değerlendirmesini sağlayabilir. Bu sayede, izleyiciler üzerinde hedeflenen duygusal etkiye daha güçlü bir şekilde ulaşılabilir. Bunun dışında yapay zekâ tabanlı sistemlerin, izleyicilere kişiselleştirilmiş bir izleme deneyimi sunması izleyicinin zamanının daha verimli şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. İzleyicilerin tercihleri, izleme alışkanlıkları ve demografik verileri analiz edilerek, onlara özel film önerileri sunulmaktadır. Ayrıca, yapay zekâ destekli öneri sistemleri, izleyicilerin ilgi duyabileceği sahneleri veya diyalogları vurgulayabilir, böylece hem izleme deneyimini daha keyifli hale getirilebilir hem de senaryonun izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi güçlendirebilir.

Günümüzde olumlu olarak değerlendirilen bu tür gelişmelerin yanı sıra yapay zekânın olumsuz yönlerinden de ana hatlarıyla söz etmek yerinde olacaktır. Örneğin, sinema teknolojisinin ilk kullanıldığı günden bu yana var olan birçok yan sektör yok olmuş ya da silinmeye yüz tutmuşken, tamamen yapay zekâ teknolojisine geçilmesiyle birlikte sinema sektörünün piyasadan bütünüyle silinmesi söz konusu olabilecektir. Müzik üretimi, dublaj ve kurgu alanında yapay zekânın başarısı ön plana çıkarken, oyunculara ve teknik ekibe de fazla ihtiyaç kalmamıştır.

Daha da önemlisi anlatımda meydana gelebilecek değişimdir. Bundan yüzyıl öncesinde salt komut doğrultusunda günlerce çalışılarak yapılabilecek bir iş, günümüzde yapay zekâ destekli teknik personel tarafından birkaç saat içinde ortaya çıkarılarak izleyiciye farklı mesajlar vermesi sağlanabilecektir. Kanadalı iletişim teorisyeni Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" söylemi, yapay zekânın mesajdan çok daha ön plana çıkarak mesajı önemsizleştireceği konusundaki savını yeniden hatırlatmıştır.

Sinema ile bağlantılı ya da tam bağımsız olarak da kullanılabilen deepfake teknolojisinin ortaya çıkmasıyla "aldatıcı veri" olarak kabul edilen ve bireysel kişilik haklarından ülke güvenliğine kadar, gerçek olmayan birçok veri internet üzerinden küçük düşürme ya da propaganda amaçlı kullanılabilir. Yapay zekânın en büyük tehlikesini "herkesin erişimine tecimsel olarak açık olması" olarak vurgulayan uzmanlar, bu konudaki kontrol ve gelişmeleri takip edebilecek ve gerektiğinde müdahale edebilecek yasal bir otorite bulunmadığına dikkat çekmiştir.

Bir diğer önemli sorun ise sadece sinemada değil, tüm sanatsal ve kültürel ürünlerde özgünlüğün ortadan kalkmasıdır. Yapay zekâ algoritmalarının yaratıcılığın matematiğini çözme aşamasında olacağı yakın gelecekte, normalde insan yaşamının tecrübelerinden, duygu ve düşüncelerinden ortaya çıkan kültür endüstrisi ürünleri, yapay zekâ teknolojisinin tekeline girerek sıradanlaşacak, birbirinin aynı çalışmalar çıkmasına neden olacaktır. Kültür endüstrisi ürünlerinin tamamen yapay zekâ tarafından üretilmesinin ne gibi sonuçlara yol açacağı hâlâ bilinmezliğini korumaktadır.

Şüphesiz en can alıcı noktalardan biri de yapay zekânın gelişimini tamamladığında, kültür endüstrisi alanında insan kaynağına ihtiyaç kalmayacak olması, dolayısıyla da sinema ya da iletişim okullarına olan gereksinimin de ortadan kalkacak olmasıdır. Bu bağlamda söz edilmesi gereken olumsuz sonuçların en önemlilerinden biri de işsizliktir. Karl Marx, ünlü kitabı "Kapital/Das Kapital"de şirketlerin içinde bulunduğu rekabet ortamının şirketleri üretim maliyetini düşürmeye zorlayacağını ve en kolay vazgeçecekleri şeyin insan emeği olacağını belirtmiştir. Bu da şirketlerin insan kaynağı yerine teknolojiye yatırım yapmasıyla sonuçlanacak, giderek daha az işçi çok daha düşük ücretler karşılığında işe alınacaktır. Marx'a göre işsizlik ve işsizlik kaynaklı yoksulluk, özünde teknolojik sorunlardır (Pineros, 2020). Sanayide, kültürde ve sanatın birçok branşında karşılaşılabilecek bu tür teknolojik sorunların sinema sektöründe de karşımıza çıkması kaçınılmazdır.

Yapay zekâ uygulamasının sinema sektöründe yaygınlaşmasıyla ortaya çıkabilecek sorunlar şunlardır:

- Yapay zekâ kullanımı ile insanların film, sinema ve video yapımı üzerindeki kontrolünün azalması,
- İnsanlar tarafından yapılan işlerin yapay zekâ tarafından yapılmasının toplumdaki ekonomik ve dijital farklılıkları derinleştirerek sosyal karmaşaya yol açması riski,
- Yapay zekâyı bağımlı hale geldikçe film sektöründe çalışanların becerilerinin azalması,
- İnsanların kontrolden çıkmış gerçek olmayan dublaj ve yapay zekâ yardımıyla üretilmiş görüntü kayıtları yoluyla dolandırıcılığa ve güvenlik açıklarına maruz kalması,
- Yapay zekânın hızlı gelişimi ile film endüstrisinin ve buna bağlı olarak sinema okullarının ortadan kalkmasıdır.

Yapay zekânın sinema sektörü üzerinde beklenen olumsuz etkilerini azaltmak için önerilebilecek çözüm yolları arasında:

- Telif konusunda iş birliği geliştirilerek yapay zekânın sanatın ve sanatçının üzerinde oluşturduğu olumsuz sonuçlarının azaltılması,
- Yapay zekânın sinema alanında verdiği eserlerin insan ve kamu yararına yönelik olması için çalışmalar yapılması,
- Ekonomi, siyaset, eğitim, sinema ve propaganda konularında önceliklerin, bireylerin yapay zekâ ile savaşında önde kalmalarını sağlayacak şekilde düzenlenmesi gibi maddeler yer almalıdır.

Ancak yapay zekânın ortaya çıkmasından etkilenecek tek sektör sinema değildir. 2018 yılında yapılan bir araştırmada 979 araştırmacı, teknoloji uzmanı, akademisyen ve iş insanı yapay zekâ ile ilgili şu soruya cevap aradılar: “Yapay zekâ sayesinde insanlar daha iyi durumda olacaklar mı?” Bu soruya cevap olarak uzmanlar, bilgisayarların karar verme, akıl yürütme, öğrenme ve dil çevirisi gibi görevlerden insan zekâsına yakın ve hatta çok daha iyi bir performans sergileyebileceğini ortaya koydular. Sunulan bütün bu akıllı sistemler sayesinde zaman ve paradan tasarruf edilebileceğini ve bireylere daha özgürleştirilmiş bir hayat ve keyifle geçirebilecekleri zaman da verilebileceğinin altını çizen uzmanlar uzun vadede endişelerini de dile getirdiler (Anderson ve Rainie, 2018).

Son birkaç yıl içinde en çok tartışılan konulardan biri olan yapay zekâ, günümüzde hâlâ tartışmaların merkezinde yer almaktadır. 2023 Mart döneminde Elon Musk ve birkaç uzman yapay zekânın gelişiminin kontrol edilemez bir hızda ilerlemesi konusunda endişeye kapılıp, konuşmaya dayalı metinler ortaya çıkarmak için üretilen bir dil uygulaması olan GPT-4'ten daha güçlü bir sistem üzerinde çalışılmasına karşı çıkmıştır. Çalışmaların duraklatılması konusunda ısrar eden uzmanlar olayı “kontrolten çıkmış bir yarış” olarak nitelendirmişlerdir (Akpınar, 2023).

Robot ya da yapay zekâdan söz edildiğinde, James Cameron'un 1984 yapımı bilim kurgu filmi (insanları yok etmek için zamanda yolculuk yapan robot) “Terminatör” akla gelmektedir. Fakat Elon Musk makinelerin ya da yapay zekanın insanlığı terminatör boyutunda yok etme riskini çok düşük olarak değerlendirmiştir. Musk, aynı zamanda ucuz mal ve hizmet yaratarak "bolluk çağı" başlatacak olan yapay zekânın, ilerleyen dönemlerde teknolojinin her türünü (bilgi işlem, silah vb.) ele geçirmesi durumunda insanlığı yok etmeye yönelmek yerine kontrol altına almaya başlayacağını ileri sürmektedir (Subramanian, 2023).

Bu konuda en ayrıntılı bilgileri kaleme alan ve protesto amaçlı saldırıları nedeniyle cezaevinde hayatını kaybeden Ted Kaczynski, yıllar önce ele aldığı “Endüstriyel Toplum ve Geleceği” isimli manifestosunda durumu anlatmıştır. Ona göre, kapasitesi sınırlı insan zekâsı yerine zor ve karmaşık sorunları hızlı bir şekilde çözüme ulaştıran yapay zekâ vazgeçilmez hale gelince insan ırkı gereksiz duruma gelecek ve yok olacaktır (Sanchez, 2020). Kaczynski'nin görüşünü paylaşan araştırmacılar ilerleyen zamanlarda mesleklerin yok olacağını, uzmanlığın ortadan kalkacağını söyleyerek bu derece hızlı ilerleyen bir teknolojiye karşı toplumun nasıl tepki göstereceği konusunda kesin görüşler öne sürememektedir.

Sosyal adaptasyon deneyleri insanların itaat etme potansiyelinin yapay zekâdan etkilenebileceğini, kitlelerin kolayca manipüle edilebileceğini ve kontrollü bir kültüre doğru yönlendirilebileceğini göstermektedir. Nerede, ne zaman ya da neyin yapılacağını tamamen yapay zekâyı bırakan bir insan neslinin çok da uzakta olmadığı düşünüldüğünde, yeme, içme, uyuma, beden ihtiyaçlarını giderme, güzel vakit geçirme ve dinlenme döngüsüyle sınırlı bir yaşam biçimini kabullenmek zorunda bırakılan insanlığın, onlar adına düşünen yapay zekâların varlığını kabullenme eğilimine yönelmesi olasıdır (Kafalı, 2019, s. 159).

Ancak tarihsel olarak incelendiğinde bu potansiyel kabullenme eğilimine karşın, teknoloji karşıtı birçok hareket ve ayaklanma da görülebilmektedir. Örneğin Luddizm akımı, Neo-Luddizm ya da yeni Luddizm, modern teknolojilerin pek çok biçimine karşı çıkmaktadır. Sözü edilen felsefenin kökeni, 19. yüzyıl başlarında İngiltere'de makineleşmeye karşı çıkan ve işsiz kalmaktan korkan tekstil işçilerinin protestolarına dayanmaktadır. 1990'lı yıllarda Neo-Luddizm olarak yeniden hayat bulan felsefenin, yasaklanmasını savunduğu teknolojilerden biri de psikolojik rahatsızlıklara, sosyal iletişim ve uyum kaybına, toplumda ekonomik ve sosyal eşitsizliğe yol açacağı iddia edilen yetenekli yapay zekâ robotlarıdır (Erdoğan, 2021, s. 121). Günümüz insanının 19. yüzyıl insanından farkı, yapay zekânın hayatı kolaylaştırmasını heyecanla izlemesidir. 19. yüzyılın tekstil makineleri işverenlere hız ve ekonomik açıdan fayda sağlasa da işçilerin hayatını zorlaştırmaktan başka bir işlevi yoktu. Günümüzde ise teknoloji, insan alışkanlıklarını ve kültürünü etkileyip, değiştirme gücüne erişmiştir. Sanayi devriminden bu yana insanlara yüklenen yoğun işgücü ve itaat mekanizmasının yerini boş vaktin ve eğlencenin alması, günlük işlerin bile robotlar tarafından yapılması fikri günümüz toplumuna oldukça cazip gelmektedir.

Kaynakça

- Akpınar, M. (2023, Mart 29). "Elon Musk ve diğerleri yapay zekâ araştırmalarını durdurma çağrısı". Donanım Haber. <https://www.donanimhaber.com/elon-musk-yapay-zekâ-arastirmalarini-durdurma-cagrısı-yaptı--162057>
- Anderson, J., Rainie, L. (2018, Aralık 10). "Artificial Intelligence and the Future of Humans". Pew Research. <https://www.pewresearch.org/internet/2018/12/10/artificial-intelligence-and-the-future-of-humans/>
- Audry, S. ve Ippolito, J. (2019). "Can Artificial Intelligence Make Art without Artists? Ask the Viewer." *Arts*, 8(1), 35. MDPI AG.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* Doruk Yayınları.
- Boden, M. A. (2016). *AI Its Nature and Future*. Oxford University Press.
- Bogan, R. B. (2015, Ağustos 28). "The Editing Robots are Coming. Now What?" (Çevrimiçi) *Screen Light*. <https://screenlight.tv/blog/2015/08/28/the-robots-are-coming>
- Bosker, B. (2017, Haziran 6). "A Machine Reviews a Film Made by a Machine" (Çevrimiçi) *Huff*. https://www.huffpost.com/entry/cleverbot-chris-wilson-do-you-love-me-film_b_2623629
- Carter, J. (2018, Ocak 12). "How artificial intelligence is creating new ways of storytelling" (Çevrimiçi) *Tech Radar*. <https://www.techradar.com/news/how-artificial-intelligence-is-creating-new-ways-of-storytelling>
- Cartwright, S. R. (1996). *Pre-Production Planning for Video, Film, and Multimedia Volume 1*. Focal Press, USA.
- Cellan-Jones, R. (2014, Aralık 2). "Stephen Hawking Warns Artificial Intelligence Could End Mankind" (Çevrimiçi). *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/technology-30290540>
- Cevher, E. ve Aydın, Y. (2020). "Yapay Zekânın Şafağında Sinema: Morgan Filmi Fragmanı Örneği", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder)*, 8 (1), 614-642.
- Cleve, B. (2006). *Film Production Management*. Focal Press, USA.
- Davies, A. (2020, Mart 1). "How Actors Will Benefit from Using AI: Artificial Intelligence in Film Industry" (Çevrimiçi) <https://sofy.tv/blog/artificial-intelligence-filmindustry/>
- Desai, N. (2019, Mayıs 8). "The Future is here: Artificial Intelligence and Robotics" (Çevrimiçi) http://www.nishithdesai.com/fileadmin/user_upload/pdfs/Research_Papers/Artificial_Intelligence_and_Robotics.pdf

Deveci, E. (2020, Ocak 25) “Denetimli ve Denetimsiz Makine Öğrenmesi Nedir?” (Çevrimiçi) <https://www.elektrikport.com/makale-detay/denetimli-ve-denetimsiz-makine-ogrenmesi-nedir/22487#ad-image-0>

Erdoğan, G. (2021). Yapay Zekâ ve Hukukuna Genel Bir Bakış. *Adalet Dergisi*, (66) , 117-192.

Eveli, A. (2020, Aralık 4). “AARON: İnsan ve Bilgisayar İşbirliğindeki İlk Sanat Deneyimi” (Çevrimiçi) <https://teknoloji.org/aaron-insan-ve-bilgisayar-isbirligindeki-ilk-sanat-deneyimi/>

Featherstone, M. (2009). Ubiquitous Media: An Introduction. *Theory, Culture & Society*, 26(2-3), 1–22.

Fraçkiewicz, M. (2023, Mayıs 6) “The Future of AI and Unsupervised Learning: New Algorithms, Challenges, and Opportunities” (Çevrimiçi) <https://ts2.space/en/the-future-of-ai-and-unsupervised-learning-new-algorithms-challenges-and-opportunities/>

Ganasia, J. (2023, Mart 18). “Искусственный интеллект: между мифом и реальностью” (Çevrimiçi). Unesco. <https://ru.unesco.org/courier/2018-3/iskusstvennyu-intellekt-mezhdu-mifom-i-realnostyu>

Garbutt, N. (2018, Ocak 19). “The Unabomber: uncanny prophecies of a dangerous man” (Çevrimiçi) <https://scopeni.nicva.org/article/the-unabomber-uncanny-prophecies-of-a-dangerous-man>

George, B. ve Gillis, A. S. (2023, Nisan 15). “What is the Turing Test?” *Tech Target*. <https://www.techtarget.com/searchenterpriseai/definition/Turing-test>

Güdüm, Ş. (2021, Kasım 4) "Aypera kimdir? Aypera robot mu, gerçek insan mı?" (Çevrimiçi). *Haberler*. <https://www.haberler.com/haberler/aypera-kimdir-aypera-robot-mu-gercek-insan-mi-14507295-haberi/>

Güney, E. & Yavuz, H. (2020). Yapay Zekâ ile Sanatsal Üretim Pratiğinde Sanatçının Rolü ve Değişen Sanat Olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 415-439.

Honthaner, E. L. (2010). *The Complete Film Production Handbook*. Focal Press, USA

Hoş, S. (2022, Haziran 10). “Makine Öğrenimi Nedir? Yapay Zekâ ve Derin Öğrenme ile Arasındaki Fark” (Çevrimiçi) <https://www.cozumpark.com/makine-ogrenimi-nedir-yapay-zeka-ve-derin-ogrenme-ile-arasindaki-fark/>

Hurler, K. (2023, Mart 23). "Writers Guild of America Considers Letting AI Write Hollywood Scripts" (Çevrimiçi). *Gizmodo*. <https://gizmodo.com/ai-chatgpt-screenplay-hollywood-writers-guild-1850251985>

Kaczynski (2016) “The techies' wet-dreams” (Çevrimiçi) <https://theanarchistlibrary.org/library/ted-kaczynski-the-techies-wet-dreams>

Kafalı, H. (2019) "Yapay Zekâ, Toplum ve Din'in Geleceği". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* / 46 (Haziran): 145-172. <https://doi.org/10.17120/omuifd.470376>

Kelion, L. (2016) "David Bowie: The internet pioneer" (Çevrimiçi). *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/technology-35279234>

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınları.

Kim, H. (2018). A Study on Industrial Potential of Artificial Intelligence through the Cases of Film and Artificial Intelligence Art. *The Korean Society of Cartoon and Animation Studies*. Serial No. 50, ss. 423-452.

Linder, C. (2020, Haziran 25). “This AI Robot Just Nabbed the Lead Role in a Sci-Fi Movie” (Çevrimiçi). *PopularMechanics*. <https://www.popularmechanics.com/technology/robots/a32968811/artificial-intelligence-robot-movie-star-erica/>

Mancini, J. (2023, Mayıs 8). “Elon Musk's Latest Warning: The Eerie Consequences Of A Society Completely Dependent On Technology.” (Çevrimiçi) <https://finance.yahoo.com/news/elon-musks-latest-warning-erie-195820810.html#:~:text=During%20a%20recent%20two%2Dpart,the%20potential%20of%20civilization%20destruction.%E2%80%9D>

Metz, C, Mac, R., Conger, K. (2023, Nisan 27). "Elon Musk Ramps Up A.I. Efforts, Even as He Warns of Dangers." (Çevrimiçi) <https://www.nytimes.com/2023/04/27/technology/elon-musk-ai-openai.html#:~:text=Musk%20has%20ramped%20up%20his,knowledge%20of%20the%20matter%20said.>

Mouriquand, D. (2023, Mart 23). "How AI is putting President Macron at the heart of the French pension protests" (Çevrimiçi) Euronews. <https://www.euronews.com/culture/2023/03/23/how-ai-is-putting-president-macron-at-the-heart-of-the-french-pension-protests>

Mikalonytè, E. S., and Kneer, M. (2022). Can Artificial Intelligence Make Art? Folk Intuitions as to whether AI-driven Robots Can Be Viewed as Artists and Produce Art. *ACM Transactions on Human-Robot Interaction*. SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3827314> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3827314>

Mok, M. (2023, Eylül 4). "This robot photographer will take your profile pic for you" (Çevrimiçi) <https://edition.cnn.com/travel/article/worlds-first-robotic-photographer-intl-hnk-scli/index.html>

Morris, S. (2023, Şubat 2). "What is a deepfake? Proposal to criminalise fake pornographic images" (Çevrimiçi) <https://www.standard.co.uk/news/uk/what-is-a-deepfake-proposal-criminalise-fake-pornographic-images-b1011065.html>

Mueller, J. P., Massaron, L. (2018) *Artificial Intelligence For Dummies*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.

Neu, M. (2023, Şubat 27). "ChatGPT and Music: Is AI the Future of Creativity?" (Çevrimiçi). Reprtoir. <https://www.reprtoir.com/blog/chatgpt-music-ai-creativity>

Özön, N. (1968). Sinema Üzerine Düşünceler. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı 196, 435-437.

Öztürk, E.E. (2020, Nisan 26). "Makineler Nasıl Öğrenir?" (Çevrimiçi). <https://www.veribilimiokulu.com/makineler-nasil-ogrenir/>

Pirim, H. (2006). Yapay Zekâ, *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 1(1), 81-93. <https://dergipark.org.tr/pub/jyasar/issue/19113/202842>

Sanchez, D. (2020, Eylül 8) "3 Things To Know About The Unabomber: Prophetic Warnings About Technology" (Çevrimiçi) <https://moguldom.com/302579/3-things-to-know-about-the-unabomber-prophetic-warnings-about-technology/>

Say, C. (2019). *50 Soruda Yapay Zekâ*, Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Sharma, Saurabh (2022, Mayıs 6). "How Advanced Technology is Revolutionising Filmmaking" (Çevrimiçi) <https://raindance.org/how-advanced-technology-is-revolutionising-filmmaking/>

Sovacool, B. K., Dunlap, A. (2022) Anarchy, war, or revolt? Radical perspectives for climate protection, insurgency and civil disobedience in a low-carbon era. *Energy Research & Social Science* 86, pages 207-225.

Soykan, B. (2023, Mart 7). "Türk Girişim Şirketi DeepZen, Yapay Zekâ ya Dublaj Yaptırıyor!" (Çevrimiçi). Teknotalk. <https://www.teknotalk.com/turk-girisim-sirketi-deepzen-yapay-zekâ-ya-dublaj-yaptiriyor-134696/>

Subramanian, P. (2023, Mayıs 24) Elon Musk worries about an advanced AI that 'eliminates or constrains humanity's growth' (Çevrimiçi) <https://finance.yahoo.com/news/elon-musk-worries-about-an-advanced-ai-that-eliminates-or-constrains-humanitys-growth-221316566.html>

Süslü, A., Ş. (2020, Nisan 16). "Deepfake Teknolojisi, Bireysel ve Ulusal Güvenliği Tehdit Ediyor" (Çevrimiçi). Webtekno. <https://www.webtekno.com/deepfakeler-bireysel-ve-ulusal-guvenligi-tehdit-ediyor-h71088.html>

Pineros, B. (2020, Şubat 26). "5 Ways Artificial Intelligence is Already Changing Cinema" (Çevrimiçi). Submarine Channel. <https://submarinechannel.com/5-ways-artificial-intelligence-is-already-changing-cinema/>

Puglia, E. (2023, Şubat 16). "Lights, Camera, A.I.: How Artificial Intelligence is changing the film industry" (Çevrimiçi) <https://www.linkedin.com/pulse/lights-camera-ai-how-artificial-intelligence-changing-puglia>

Shen, Y., Yu, F. (2021). The Influence of Artificial Intelligence on Art Design in the Digital Age. *Scientific Programming*. 1-10. 10.1155/2021/4838957.

Sheth, S. (2019, Ekim 21). "This Autonomous Self-Flying Drone Is The Action Cameraman You've Always Wanted" (Çevrimiçi) <https://www.yankodesign.com/2019/10/21/this-autonomous-self-flying-drone-is-the-action-cameraman-youve-always-wanted/>

Timisi, N. (2010). "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye". *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (Der. Murat İri). İstanbul: Derin Yayınları (157:182).

Ünal, G. T. (2010). "Sinemada Estetik Kaygı Ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği". *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (Der. Murat İri). İstanbul: Derin Yayınları. (7-23).

Zhang, Ca. & Lu, Y. (2021). Study on Artificial Intelligence: The State of the Art and Future Prospects. *Journal of Industrial Information Integration*. 23. 100224. 10.1016/j.jii.2021.100224.

Following In The Footsteps Of Cléo¹ Cléo'nun İzinden

Mine Çimen²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 05.02.2023 | Kabul Tarihi: 27.04.2023

Abstract

This study aims to chronologically analyse the film *Cléo from 5 to 7* (1962) of Agnes Varda, by following in the footsteps of the main character Cléo, who is regarded as a great representative of modernist flâneuse. In the context of urban and feminist studies, the figure has been revisited, especially in this film of Varda. The film mainly traces the flâneustic traces and explores how possible illness urges the heroine to dismiss her role as a cliché of femininity and to seek out spatial contexts that favour a more fluid female subjectivity once interwoven with the city. Within all trademarks of her peculiar *cine-creature*, how Varda blurs the thematical and technical boundaries, by attributing dialectical meanings to them, will be put on the agenda.

Keywords: *Agnès Varda, Cléo from 5 to 7, Feminist Films, Woman Directors, Urban Studies*

Özet

Bu çalışma, Modernist flâneuse karakterinin temsilcisi olarak kabul edilen Cleo'nun adımlarını takip ederek, Agnes Varda'nın *Cléo from 5 to 7* (1962) filminin kronolojik olarak detaylı bir analizini yapmaktadır. Şehir ve feminist çalışmalar ekseninde, figür özellikle Varda'nın filminde yeniden tartışılmaya açılmıştır. Film, flâneuse ait tartışmaların izini sürmekte ve klişe feminenlikten kadını çıkarması yönüyle tartışılmaktadır. Kadın kahramın bir hastalık vesilesiyle, bu klişelerden sıyrılıp şehirle iç içe geçmesinin onu nasıl özgürleştirdiği ve özneleştirdiğini anlatmaktadır. Bunu yaparken, Varda'nın kendine has *cine-creature*'ında, tematik ve teknik sınırların onlara diyalektik bir anlam katarak nasıl silindiğine odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Agnès Varda, 5'ten 7'ye Cléo, Feminist Filmler, Kadın Yönetmenler, Şehir Çalışmaları*

¹ This article has been taken from my thesis called "How Does Agnès Varda Engage With The Flâneuse, accepted by Istanbul Bilgi University in 2021

² Doktora Öğrencisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi, minecimen@gmail.com, Orcid: 0000-0002-1149-1867

Introduction

In her long-lasting career spanning more than six decades, Agnès Varda has created myriad works varying from short to feature, documentary to fiction, even some of uncategorised. Despite mostly regarded as hybrid, they are unswervingly revolving around two contexts: women and their experience of everyday urban life. In this study, within the main scheme of gender and urban studies, I will try to shed a general light on the film *Cleo from 5 to 7* (1962) through the perspective of Cleo's Parisian strolling and how it has transformed her towards the authentic female subjectivity, aka a flâneuse, which is a retrospectively coinage word from the modernist flâneur who was originally a 'male' figure, introduced to the literature by Baudelaire in *The Painter of Modern Life* (1863). Walking alone freely and aimlessly only to observe and report the nascent reflections of modernity, the flâneur, was utterly a city-aesthete, a dilettante, a 'child-like passionate spectator', who 'set up house in the heart of the multitude' (Baudelaire, 1964: 9). The figure has been conceptualised by Walter Benjamin in his posthumously published book *the Arcades Project*, reconsidered this figure and brought him into academic discussions. yet, most recently, feminist scholars have coined the word flâneuse to search for the practical possibilities of women strolling around the city spaces. Overall, this study handles Cleo as a flâneuse

Methods

The overall approach of the study is interdisciplinary as Varda makes use of different genres such as poetry, paintings, and dancing among them (as she claims). The excerpt employs qualitative methods. The theoretical framework of the study incorporates concepts and modes of analysis put forward by mainly feminist film theorists. So, feminist critical discourse analysis as well as the elements of semiotics and psychoanalytical theories are used to shed light on visual narratives as well as characters.

Body

Binary structures have always been inherent in Varda's works; however, in the film *Cléo from 5 to 7* (1962), it is by far the most explicit. When expressing her motivation to make the film Varda states: "I wanted to make a film of a young and beautiful artist who forces to think about death" (Varda, 2018). Detailing where she got the initial inspirations, she addresses to a painting by Hans Baldung called "Death and the Maiden" (executed in 1517). In the painting, a skeleton (representing death) seizes the hair of a young and naked woman, and drags her down to a tomb. Above the painting, it is written: "Here you must go". Varda states that she put this picture on the walls of the film set throughout the shooting in order to be constantly reminded by the dichotomy of death and life, which is the main thematic contrast of the film.

Cléo from 5 to 7 is about a young chanson starlet who confronts with a possibility of stomach-cancer, yet what is worse to her, with the possibility of disfigurement and ugliness. The striking binary oppositions are thus established around the themes of life (youth) and death, beauty and ugliness. In Cléo's representation (Corinne Marchand), the norms society impose upon the female body are already invited for a discussion at the very beginning. The constructed image of Cléo (externally beautiful, but internally sick), which is seemingly quite fitting to the society's beauty standards, is deconstructed as the awaiting death is foreshadowed by a tarot reader, only suggesting another dichotomy: medical science vs superstition. Announcement of a possible death by a surgeon would be typical to a director, but not so Vardian for sure. The film mainly explores how possible illness urges the heroine to dismiss her role as a cliché of femininity and to seek out spatial contexts that favour a more fluid female subjectivity once interwoven with the city.

Before seeing Cléo herself, we see her body fragments; her hands waving in and out of the frame restlessly. Before even seeing her face, we are introduced with a tarot card which is to be substituting her. In a couple of seconds, when the whole image of Cléo is depicted, we will be asking for whom she is herself substituting. This immediately deconstructed 'constructedness' of Cléo's image is reflected in the 'emphatically fragmented' techniques of jump cut close-ups of both Cléo's and the tarot reader's

hands accompanied by disembodied voices, all in all creating a disorienting feeling of segmentation (Mouton, 3). Subsequent to the coloured tarot reading session, the film sharply turns to be black-and-white, wherein the reality and fiction are replaced. Shocked and shattered by the death card (albeit interpreted as a profound transformation) of ‘the flesh and blood image of skeleton’ (with Varda’s expression), Cléo is rendered far from a star image, but rather overwhelmed with a fear when leaving off the clairvoyant’s.

The notable scene of descending the stairs-shot in a series of jump-cuts-follows, which is interpreted as a reference to “Nude Descending a Staircase” by Duchamp (Haskell, 2000). Cléo stops in front of a gross mirror, revealing a *mise-en-abyme* of her reflection only to pull herself together (literally and metaphorically). Meanwhile, we hear her inner monologue announcing the main thematic contrast of the film: ‘Being ugly, that’s what death is. As long as I am beautiful, I am alive’. According to Janice Mouton, who has analysed the film as a flâneusian transformation, in this scene Cléo is “doubly fragmented” since her consciousness is split between the inner reality (a possibly upcoming death), and her outer masquerade (beauty mask she wears to hide behind). As Mouton claims, “A fragmented and adorned object, she is a substitute for something that is both there and not there. She becomes the woman she is not-a fantasy, a fetishized object, someone to be looked at” (Mouton, 4). Indeed, her *being-looked-at-ness* is the outcome of male gaze as Mulvey has claimed (Mulvey, 62). One can claim that for the first part of the film, Cléo, assuring John Berger’s claims too, seems to be watching herself being looked at; the surveyor in Cléo’s psyche can be claimed to be a male, surveying her outer appearance and objectifying her, making her a vision, a sight (Berger, 47). As Lewis approves “the first half of the film installs and reinforces a conventional, fetishised image of female beauty in the ways that objectify Cléo as a spectacle for erotic contemplation” (Flitterman-Lewis, 1996: 272). This is well represented with the recurrent deployment of mirrors, which serve as ‘a reassurance of identity’; an identity which is entirely based on image, outer beauty and what others see, rather than her actual being. Cléo indeed seems to be chronically followed by the mirrors. One can easily claim that between her and the world is mirror as if her body is on display for others. However, Varda is so witty to prove there is something wrong, something fragmented and distorted in the way of Cléo’s self-looking. Thanks to Vardian techniques, we are rendered far from any possible identification with Cléo. Indeed, Varda keeps us away from ‘easy sentimentality’ or sympathising with the heroine. Rather, we are bestowed with a critical viewing that comes from ‘unsettling effect’ of the techniques of repetitive cuts and fragmented close-ups on her body image. In other words, while her artificial, meticulous look seems like a fetishised object, the mirrors on which this masquerade is reflected are wittily and repeatedly deployed either fragmented or distorted, thus we are made to feel that there is something missing or wrong about this woman; something hidden under her ‘masquerade’. Instead of empathising with her, we cannot stop asking “What is she hiding from?” or “What is she hiding inside this constructed look?” Quite intuitively we are rendered with a desire of her cracking this ‘shell-like covering’ (via Virginia Woolf), which she will eventually do in an epiphany of the famous song-scene.

Following the tarot session, we accompany Cléo and Angèle in a cafe, where the mirrors take the leading role. Indeed, it really does not seem possible for Cléo ‘to be there’ in the real ‘moment’ in ‘the real place’; her mind as well as her body seem to be uncomfortably displaced and restlessly disoriented. As Engeln has mentioned in her recent TED Talks: “You cannot chronically monitor your body’s appearance and be engaged with the world.” Not giving an ear to the people on her table, Cleo overhears a nearby couple’s conversation -who are supposedly having an affair, like Cléo herself does, which proves she is even not real enough to have a real, intimate relationship. This self-absorbed unawareness and indifference of Cléo is well accentuated in the following taxi sequence, as well. Cléo is reluctant to listen to her own song and even seems to be irritated by it although verbal harassment of two guys passing by do not bother but amuse her (interestingly enough she giggles for the very first time). Only is the compliment about her appearance what she can obviously take, which assures that nothing but her look does matter to her, though it is doomed to be annihilated soon.

Followingly, there comes the hat-shopping sequence which is befittingly chosen as it proves how obsessive Cléo is with her appearance. What is for sure that how the world sees her does matter to her, which leads to her urgent need to hide behind something, a commodity, which is also a fetishised object, just like herself. Some critics see this sequence as a stage for Cléo's spectacle where she can demonstrate her performance to her chaperon Angela (Dominique Devay), to the shop-assistant and to herself, who is her 'best audience'. The shopping motive of Cléo has also been read as a way of 'visual intoxication' or a 'retail therapy', which refers to a way of comforting oneself through buying small things. Even more assertively, the sequence has been associated with the notion of 'commodity fetishism' coined by Karl Marx, who defines commodity as "an external object, a thing which through its qualities satisfies human needs of whatever kind" (Marx, 125) only to be later exchanged for something else. The external and internal dualities reach to the culmination as Cléo tries on hats to decorate her persona. She knows inside she has a possibly awaiting death, yet illness which is internal needs to be hidden behind a metaphorical cover of hat. Meanwhile, while her femininity is exchanged with a fetishised object, death is 'exchanged' with life, metaphorically putting. At least, she supposes it would be so.

What is so remarkable for me about the shopping sequence is the reflection of Cléo's image on the windows of the store, where it intertwines with the outside reflections of Parisian human configurations, parades, daily hassle, which does not catch the attention of the protagonist as she is too self-obsessed with her reflection. As Haskell states: "Varda's photojournalistic instincts are apparent in the way she turns Paris into a hall of mirrors—windows and faces that reflect the heroine back to herself" (Haskell, 2000). Although the city seems to be beckoning her, still spectacle, *before-Cléo* is so self-indulged in her outlook that she does not even really realise what is going on out there. Another prominence of this scene is the fact that consumerism and spectacle come together herein. Özgen likens the store to "an aquarium which is designed to be looked at from the outside (and which) becomes a huge mirror or a multi-faceted voluminous crystal symbolic of Cléo's self-absorption" (Özgen Tunç, 108).

Like the mirrors, masks are also a recurring motif, standing for the fetishes as a disguise of her femininity. It is important to note down what Mouton adds as one more aspect to this identity-covering metaphor of masks. She states that "once, in their original context, they represented elements in a belief system; now, like Cléo, they are simply objects on display-beautiful but devoid of a life or meaning on their own" (Mouton, 6). Cléo feels nauseous once she notices the African masks on a window-shop, which is both a reminder of her inescapable denouement and her being a mere decorative to be displayed. Indeed, her occupation as a performance singer does strengthen this objectification of hers. Once having encountered the female taxi driver, Cléo repeatedly asks her (indeed three times) how come she is not 'afraid' to drive on her own, even at nights. To me, this repetitive questioning makes it clear that Cléo herself does have fears inside against driving on her way. Her fear has been generally associated with a fear of 'annihilation' and 'desecration'. However, it makes me feel that Cléo is hiding herself in a fear of being fully seen. This fear of opening up her real-self leads to disguising it behind a mask of spectacle, which is to be shocked when encountered with an outer force to unhide. Following the masks (as an outer reminder), the scene of street performance of art students intervenes in Cléo's self-escape. With their faces and bodies covered in paintings, these students add up Cléo's intimidation. The scene of 'public intervention' is paralleled in the film *Vagabond*, only this time in a different context of Mona's social exclusion. However, in Cléo's case, it signals her intimidation of not only outside world, but also of her inner world; both of which *before-Cléo* is definitely not ready to welcome.

The taxi sequence is also significant as we begin our journey towards the Parisian streets of the early 60s, where means of transport have increased in number, making it difficult to be a pedestrian. As mentioned, Varda's camera has always been curious about quotidian urban life, and what is going on out there in the public spaces has always caught her attention. As Benezet suggests: "In Varda's work, space is neither objective nor topographic, and often it is invested by someone's presence and by his or her embodied subjectivity" (Benezet, 344). Varda does believe "lived or inhabited space is known phenomenologically through participation in or inhabitation of the world" (Benezet, 222). So, in her cinema, 'the poetics of space' (via Gaston Bachelard) as an integrated component serves as a useful

material for the academic studies. Here, we see the very first samples of her interest in Parisians' everyday life through wandering around the city through the embodiment of Cléo. In this sequence, our experience of film-viewing is doubled as city-viewing. While the camera (like Cléo herself) is detached in this long sequence -not yet intimately involved in the 'sensory streets of Paris'-, this documentary-like style of shooting will turn out to be *voyageur* by the time Cléo is -both physically and psychically- involved in the city streets through her solo walking.

The oeuvre of Varda could be seen as hybrid; documentary and fiction, social and personal are intertwined. She successfully brings the opposites together, and ties them only to untie later. Polarisation and depolarisation, construction and deconstruction are all trademarks of her peculiar *cine-creature*. Not only technically, but also thematically does she juxtapose the binaries, attributing dialectical meanings to them, whereby we are rendered with questions; instead of a feeling of catharsis as in classical Hollywood films. Specifically, in *Cléo from 5 to 7*, while technically she combines the documentary style with fiction, thematically she combines the social commentary with personal issues. In Cléo's case, for instance, in the video-like short documentary shot after 40 years than the film *Cléo from 5 to 7: Remembrances and Anecdotes* (2005) where Varda reunites the actors in the film's exact locations and explains that Cléo's illness (cancer) was a common disease at that time, which makes it non-personal but more of a social concern. In addition to the common disease, on the radio voiceover, we are also informed about the Algerian war, which seems to be in a contrasted parallel between the everyday life of metropolitan and the war. Life and death seem to face off each other one more time in a different aspect. In fact, this dialectic of contrasts is an intrinsically recurring element throughout the film as suggested above. Towards the end of the film, Cléo meets a soldier to be on charge in the mentioned war, which has also been read as a foreshadowing beside the social commentary. Cléo is probably not giving an ear to the news at that time; however, it will matter to her by the time her possible lover sets out to the war. It proves me that what is social (political) is also personal, and vice versa. Thus, the boundaries between social and personal are subtly blurred. "All life is about borders. Language borders. Ethnic borders etc., and in the cinema, I try to erase the borders or make them smooth between documentary and fiction, black and white" reclaims Varda in a very recent interview of her made by *Criterion* (Varda, 2015). Definitely, she likes to *dance* between the borders.

Following the taxi sequence, we are invited to Cléo's domestic terrain where she is portrayed similar to a fairy-tale princess, a snow white in her coffin, or Cléopatra to her so-called lover. Yet, instead of being a living space, her drawing room is more like 'a replica'; delicately decorated with white and beautiful furs and objects, but it seems to be devoid of life -just like the masks and the protagonist herself. Her bed is positioned like a stage, a performance field; or in a psychoanalytic reading, it could be a place for Cléo to hide from her inner fears and anxieties. The repetitive motifs of mirrors are still following her, even accompanied by non-stop ticking of clocks placed at almost every corner of the flat. They seem to remind us time is passing, and death is approaching. Like in the film's motivational painting, death seems to be getting ready to grasp her wig (even her hair is a replica, indeed). Cléo's beautiful body is about indispensably to be desecrated and annihilated, and the fear is escalated as there will be nothing left of her because her entity has only been *corporeal*. She cannot even disclose her anxiety to her so-called lover, who irritably keeps calling her "My Cléopatra". As later we will learn, even her name is a replica, it is Florence indeed, referring to flowers.

The film has a real-time structured narrative (only almost with a half-hour missing) which is punctuated into thirteen chapters labeled by the minutes of real passing-time. Through the means of the tick-tacks of clocks and the divided-chapters, we are constantly reminded of what time it is in Cléo's world, and that time is running against her. More importantly, this time motif (and technique), adds a temporal stratification to the narrative besides the spatial. Undoubtedly, time is as important as space in Varda's films. And she reminds us that it is 'relative'. In most of her interviews, Varda seems to like talking about the contrasts between what she calls 'objective time' and 'subjective time'; and in Cléo's embodiment, she combines both. The former refers to mechanical time, the clock-time; the latter refers to what we perceive/sense -which can be called as Bergsonian duration, or what Pascal Bonitzer calls

‘passionate time’. Just like space, time is also defined by our experience and interaction with it. It can contract and expand depending on how we feel it. When awaiting a biopsy result, like Cléo, it can even contrast and expand at the very same moment.

As for the critical scene of the melodramatic song, which is an ‘intermezzo’ with respect to cinematography where the camera imitates the music and it is a ‘sharp, clean-cut’ (with Varda’s words) and generally accepted ‘turning point’ of the plot by critics. Flitterman-Lewis sees this scene as a moment of self-awareness in which Cléo turns away from the self-fetishising masquerade of womanhood to a voyage of discovery of herself in relation to others. Having identified with the lyrics (“I will be buried/ alone, ugly, ashen”), and severely reminded by the upcoming reality of her death, Cléo comes to realisation of all the superficiality of her surroundings: Angela, two musicians and her lover, who treat her either like a doll or an ‘idiot’. As she sings the song, the camera’s unsettling ninety-degree pan creates a deterritorialisation as Özgen Tunç suggests where diegetic, non-diegetic are folded onto each other (Özgen, 109). When zooming in Cléo’s face against black, a full orchestra joins, which moves to non-diegetic, creating “glossy studio effect” to put with Claudia Gorbman’s words, who scrutinised the music usage in detail (see Gorbman, 46). It is the moment when we are introduced to Cléo’s stage persona. Towards the end of the song, Cléo is left with a tear, and a quick zoom-out brings us back to the diegetic; however, the song has already created ‘deterritorialising’ effect, and the territory of the film has already been sharply shifted. “Everyone spoils me. No one loves me” admits Cléo out. With an epiphany, she seems to awaken from her dream-like-world, like in the fairytale of snow-white (which will be referred towards the end of the film with a premature in a box, only this time referring to a re-born). Technically speaking, we can observe this “profound transformation” (as foreshadowed by the tarot reader) of Cléo’s psyche reflected in the sharp shifts between black and white in this sequence. Ripping her wig off, Cléo seems to get away from her masquerade. From that moment on, Cléo takes on her performative observant role of a city stroller, and her odyssey, her voyage through the Parisian streets starts off, which will eventually lead to her real ‘profound transformation’ towards her subjectivity, wherein a transformation from “being looked at” to “learning to look” (Mouton, 3) has namely started off.

Summoned up with the courage towards her subjectivity and having left her fears and anxieties behind back at the domestic sphere, with all her curiosity and courage, Cléo finally dares to walk out in the city and look around in a real sense. Just stopping next to a healthy store (ironically enough), she stands before a public mirror (once and last time) where in her voice-over, she admits she cannot even see her fears hidden behind the mask. Taking off the last piece of her masquerade (the hat she has bought), she utters “I think others look at me. I look at no-one but myself. It wears me out”. From that moment on, the mirrors, the reflections, inner monologues, melodramatic scenes do disappear, only to give their place to “visual, aural, and imaginative realisation of film” (Mouton, 11). We are also invited to responding to the sights and sounds together with Cléo, and the very early traces of Varda’s *cinécriture*, in which she seeks ‘visual emotion, sound emotion, feeling’, are thus to be declared. We zoom out from Cléo’s face, and a street performance of a man swallowing frogs catches the attention of Cléo’s and ours. With that ‘haptic imagery’ of swallowing and vomiting frogs, we seem to make a parallelisation with Cléo’s case, who has also long been a bodily performer, and now seems to take out her illness (or her fears). Staring right at the camera, “Come here froggy. Time to change aquariums” says the performer, who is shot three times with close-ups, only to repulse Cléo. She clearly needs to change her ‘aquarium’. In fact, the frog is another repetitive motif Varda deploys throughout the film; once in Cléo’s ring and once later as Antoine identifies himself with the frog. It can basically be a symbol of change, a transformation like in the snow-white fairytale; not like a prince-charm model of happily-ever-after, but more like a Vardian model; a liberation of female subjectivity, who dares to look around (as well as inside). It seems that as Cléo comes to terms with her surroundings and her inner self, the camera (along with our way of seeing her) seems to make a compromise, as well.

Subtly enough, Varda’s using subjective shots increase in number from that moment on, letting us watch the quotidian life of Parisians from the very subjective perspective of Cléo. Soundscape is also worth

mentioning here, especially when she enters in the Cafe Le Dome in which she plays one of her singles (La Capricieuse) on the juke-box, only to realise everyone is indulged in their own cafe activities - conversing, drinking, smoking, looking about. As she moves through the cafe (with her black sunglasses, still a small-pieced covering to hide behind), she gives an ear to the people's stories who are talking about the current war, poetry, surrealist paintings and their private life. Everyday life of common people with all its variety has been unfolded before the ears, and subsequently the eyes of Cléo, who seems to get 'lost in the crowd' like the flâneur. Finally, she takes off her black sunglasses -the last piece of optics between her and the real world. Indeed, in the pastiche short film where Godard and Anna Karina have a cameo role, there is a direct reference to black sunglasses, suggesting that they distort the reality, which is practically a sum of the whole story: the matter is ways of looking, i.e. how you look at the world. Meanwhile in the cafe, Cléo seems to discover the fact that neither her song nor her appearance does matter to the others all of whom are respectively and authentically engaged in themselves, practising their own subjectivities. Not only everyday city inhabitants but also every tiny detail -from surreal pictures and bulletins on the walls to the newspapers- does catch the attention of Cléo, who is no more interested in the reflections, but rather the flesh-and-blood reality. Sitting alone at a small table, she does not look into a nearby mirror mosaics for the first time.

Overhearing her friend Dorothée's name, she leaves the cafe (a semi-public space) and embarks on her journey in the public space through the crowded streets of Paris. That sequence of Cléo's free-walking (without an itinerary and all by herself) has been read as a remarkable sequence of a new-born flâneuse of the twentieth century. With Cléo's peripatetic body, we also wander through the same pavements of Baudalarian flâneur (only with a century-delay) as well as through Cléo's psyche which is overflowed by the still-images of the people she has interacted with. Had she seen this film, Virginia Woolf -the forebear of flâneuses and inventor of the technique of stream-of-consciousness- would definitely admire this sequence where the eye and the mind seem to be dancing; one resting, and the other pausing, not dominating, but accompanying each other. Left with the question of what is memory (or past) and what is reality (or now) like in the text *Street Haunting* by Woolf, we are gently invited to Cleo's 'mental movie-theatre', accompanied by Parisian images and sounds. As Cléo keeps walking, she is still aware of her being looked at. Not ignoring this fact, Varda even seems to highlight the fact that a woman is 'too visible to be seen'. The parades of men and subsequently women crossing the streets directly fixate their looks on Cléo (and on us). Yet, Cléo seems to respond with her own looks back. To put with Varda's words, she seems to say "Ok. They look at me, but I can also look at them", which is the first feminist act according to Varda's self-claim (Mandy, 2000). It can even be claimed Varda has employed the female gaze as she suggests a 'responsive gaze' which gives feedback of how it makes the woman feel to be looked at. This film takes the gaze-discussion to an equal paradigm where 'how the woman is seen by the world' is no more important than 'how the woman sees the world'. Not ignoring the former, the latter is put on the agenda, even on a double-discursive level as combined with the former in this scene. In this employment of female gaze, there is neither a subject/object dichotomy, nor a hierarchy of the looks (as in the case of male gaze). It is not a vertical, rather a horizontal discourse in which both the elements can look and being looked at, at the same time as long as there is a communication between, which enables transformation.

The forms of communication is being established between the city spaces and Cléo as she steps forward through its streets. Like 'geography of passage' as Bruno mentions, the city is being unfolded before Cléo, who seems to be moved by the surroundings; as she moves through the city, the city seems to move through her. In other words, Cléo's wandering involves an intimate interaction with the city -both physically and emotionally. She is not merely a detached observer of the city surroundings like Baudalarian flâneur, but evolves into being an involved 'participant-observer' of the city. Cléo gradually learns the language of the city with which she used to be unfamiliar. Indeed, that is how she starts to learn her own language, as well. That's why, Cléo's perambulation has been interpreted as a journey towards self-discovery; a transformation from a non-identity (of a woman) to identity, from an object toward the subject gifted by urban experience.

The flâneuristic perambulation of Cléo has been taken into a new dimension once the city is involved in the experience. Paris-of the early 60s- with all its photogenic, and somehow still nostalgically scenic air presents itself. Undoubtedly, Paris turns out to be such a lead actor as important as Cléo that we can claim the film is about “the portrait of a woman painted onto documentary about Paris” (Martin, 2008) as self-claimed by Varda. She uses the Parisian landscapes in a realistic way as natural settings. Symmetrically, the thirteen chapters of the narrative track Cléo from the first arrondissement to the thirteenth at the end. Along with Cléo, we are taken from the busy shopping street Rue de Rivoli, Cafe le Dome and to the natural space of the Pare Montsouris with various means of transport, seeing the daily Parisians from all walks of life, with mix of bookstalls boulevards and Haussmann’s “long perspectives down broad straight thoroughfares” (Benjamin, 11). Paris is said to be made up of thousand villages. Each arrondissement with its own town hall, local government, and its high street shops, yet on the other side they are much like each other as the post-Haussmannian arrondissements confirm with its spiral layout. Elkin proposes “it is as if the first one was taken as a sample for all the rest as they spin outward from the centre, self-replicating until they hit the périphérique” (Elkin, 322). Nonetheless, each of the micro-neighborhood has its own unique feeling that makes itself evident once you step out of your own neighbourhood, you can feel it. ‘The sudden change of ambiance in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres’ (ibid., 324). We can feel these sudden changes of the air reflected in Cléo’s psyche, too. She waves from one emotion to the other as she walks through. As Martin accentuates, the locations are such scrupulously chosen that “a viewer can draw a precise map of Cléo’s path and consider touristically re-creating her journey, down to the last second, in the Left Bank as it exists today (Martin, 2008). Thus, our film-watching experience is intertwined with the act of flânerie thanks to Varda. Hardly can a spectator stop feeling like wandering through the Parisian streets, along with Cléo.

Back to the film, as Cléo meets her friend Dorothée, she also questions her ideas about body and nakedness, both of which are recurrent themes in Varda’s works. Body is the very first space we inhabit in. Yet, the female body (and her nakedness) has been always related to shame, sin or as a consumption by the patriarchy. Those ideas have clearly been internalised by Cléo, leading to her alienation to her own body -just like many of us. So, as a woman, the first space we need to conquer is our own body, and the way we look at our body. Varda, clearly aware of this, takes Cléo to the art studio where Dorothée poses naked to a couple of people, just after she is repulsed by a guy piercing his body. Cléo is being beckoned by the real and intimate bodily performances. What she confesses to Dorothée highlights the boundaries between herself and her own body: "I would be more naked than naked in front of people. They might see a flaw". If there is something worse than being imperfect, it is the visibility of this imperfectness, to Cléo. Indeed, she is clearly more pleased for her illness to be in her stomach, somewhere invisible to the public. Whereas, Dorothée is like her antithesis; she seems to accept her fallacies, quite reconciled with her body and her surroundings alike. She says “I am quite happy with my body, not proud of it”. This studio is the last domestic space Cléo has been to. From that moment on, opening up her body to public interventions, she is by far the most mobile, peripatetic and on move in city spaces. Ironically enough, as soon as Cléo meets Antoine in the park scene, like the lovers of Cléopatra and Mark Anthony, we learn that her real name is not Cléo, but Florence, which can indicate that she has come to terms with her subjectivity. Some feminist scholars have criticized the last encounter of Antoine as a cliché of ‘and the girl meets the boy’, or ‘happily ever after’. However, it can also be read as a means to show how Cléo has come to compromise with a real contact, sincere intimacy. The straightforwardness and open-hearted approaches of Antoine somehow helps Cléo take the last shells off and get away from the black clouds in her mind. It is clear from the shooting techniques as Varda situates them equally side by side, with no supremacy, but only a close and mutual intimacy. Even though Cléo learns she has the cancer, it seems she has taken the last steps through her subjectivity, and nothing else matters to her whether she has the cancer or if she will be with Antoine or without him. She is not a Cléopatra in the end. She is Florence; her own subjectivity thanks to the city experience and its full of surprises, who has become “an active social participant, rupturing the oppressive unity of identity and vision and appropriating the gaze for herself in a new appreciation of others in the world around her” (Flitterman-Lewis, 1990: 268). From that moment on, she seems ready to embrace whatever the city (and life) will offer to her.

Contribution to The Literature

This study mainly intends to call for a second thought of the modalities of our (women's) interaction with the city spaces and to search for the possibilities cinema offer for the representations of women who have established their authentic female subjectivity, as well as hopefully, to trigger a motivation for more literature adaptations for the sake of women.

References

- Baudelaire, C. (1964). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press.
- Benjamin, W. (1997). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn. Verso
- Bénézet, D. (2014). *The cinema of Agnès Varda: Resistance and eclecticism*. Columbia University Press.
- Elkin, L. (2017). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. First American ed., Farrar, Straus and Giroux. Kindle Edition.
- Engeln, R. (2017). Beauty sick: How the cultural obsession with appearance hurts girls and women. Harper-Collins. <https://www.youtube.com/watch?v=63XsokRPVY>
- Flitterman-Lewis, S. (1990). *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. University of Illinois Press.
- Gorbman, C. (1981). Cléo from 5 to 7: Music as Mirror. *Wide Angle*, 4:4, pp.38–49.
- Haskell, M. (2000). Cléo from 5 to 7. *The Criterion Collection*. <http://www.criterion.com/current/posts/87-cleo-from-5-to-7>.
- Mandy, M. (2000). Filmer le desir. the factory/Saga Film/ARTE France/
- Martin, A. (2008). Cléo from 5 to 7: Passionate Time. Criterion. Available at: <https://www.criterion.com/current/posts/499-cl-o-from-5-to-7-passionate-time> (last visited on 20 June 2021).
- Mouton, J. (2001). From feminine masquerade to flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the city. *Cinema Journal*, 40(2), 3-16. from <http://www.jstor.org/stable/1225840>
- Mulvey, L., (1989). "Visual pleasure and narrative cinema" *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan. (first published in 1975)
- Özgen-Tuncer, A. (2012). Women on the move: The politics of walking in Agnès Varda. *Edinburgh University Press*, 103–116. DOI: 10.3366/dls.2012.0049
- Varda, A. (2018). Inspiration and good mood: THAT'S CINEMA! | Agnès Varda | TEDxVeniceBeach. *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=HmGap7-RxdA&t=11s>

Scopus Veri Tabanında Yer Alan Üçüncü Sinema Konulu Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi

Bibliometric Analysis of Academic Studies on the Subject of Third Cinema in Scopus Database

Gökhan Bak¹
Alparslan Bak²
Yunus Emre Özdemir³
Nurettin Ataş⁴

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 19.05.2023 | Kabul Tarihi: 12.06.2023

Özet

Bu araştırma, Üçüncü Sinema konulu akademik çalışmaların yapısını, gelişimini ve eğilimlerini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda Scopus veri tabanındaki yayınlara erişim sağlanmıştır. Scopus veri tabanında; başlık, özet ve anahtar kelimeler bölümüne "third cinema" kelimesi yazılarak tarama yapılmıştır. Üçüncü Sinema üzerine yapılan akademik çalışmaların bibliyometrik özellikleri incelenmiştir. Araştırma sonucunda 114 adet akademik çalışmaya erişim sağlanmıştır. Üçüncü Sinema konusunda yapılan en eski çalışmanın Mercer tarafından yazıldığı, en yeni çalışmanın ise Trindade ile Mills'e ait olduğu belirlenmiştir. Akademik çalışmaların 2010 yılından sonra artışa geçtiği, en fazla çalışmanın Mestman, M. tarafından yazıldığı, en fazla çalışma yapılan kurumun ise New York Şehir Üniversitesi olduğu görülmüştür. Akademik çalışmalarda iş birliğinin en fazla Birleşik Krallık ile yapıldığı, atıf ağı en yüksek çalışmanın Buchsbaum j. (2001) olduğu, yazar ortak atıf ağı haritasında bağlantı gücü en yüksek yazarın Jameson F. olarak yer aldığı görülmüştür. Ayrıca bibliyografik eşleşme ağı en yüksek kaynağın "Geopolitics" olduğu, araştırmalarda en yoğun anahtar kelime olarak "Üçüncü Sinema" kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Üçüncü Sinema, Bibliyometrik Analiz, Scopus, VOSviewer, Bibliyometrik Haritalama.*

Abstract

This research was conducted to determine the structure, development and trends of academic studies on Third Cinema. In this context, the publications in the Scopus database were accessed. Scopus database was scanned by writing the word "Third Cinema" in the title, summary and keywords section. The bibliometric characteristics of academic studies on Third Cinema were examined. As a result of the research, 114 academic studies were accessed. It has been determined that the oldest work on Third Cinema was written by Mercer, and the newest work was by Trindade and Mills. It was seen that academic studies increased after 2010, the highest number of studies were written by Mestman, M., and the affiliation with the highest number of studies was City University of New York. In academic studies, it was seen that the most cooperation was made with the United Kingdom, and Jameson F. was the author with the highest link strength in the author co-citation network map. It was determined that the work with the highest citation network belongs to Buchsbaum j. (2001). In addition, it was concluded that "Geopolitics" was the highest source of bibliographic matching network, and "Third Cinema" was used as the most profound keyword in the researches.

Keywords: *Third Cinema, Bibliometric Analysis, Scopus, VOSviewer, Bibliometric Mapping.*

¹ Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora Öğrencisi, gokhanbak2010@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-4520-0930

² joe_alp@hotmail.com. Orcid: 0000-0002-5499-5264

³ Milli Eğitim Bakanlığı, Sınıf Öğretmeni. yemreozdemir001@outlook.com. Orcid: 0000-0002-8241-288X

⁴ Milli Eğitim Bakanlığı, Sınıf Öğretmeni. nurettinatas001@outlook.com. Orcid: 0009-0001-1773-7215

Giriş

Politik sinemanın bir alt dalı olan Üçüncü Sinema, devrimci ve özgürlükçü yapıya sahiptir. Belirli bir süresi ya da belirlenmiş ortak bir şekli yoktur. Aynı zamanda herhangi bir konu üzerinde ele alınabilir (Odabaş, 2013, s. 22). Az gelişmiş ülkelerin İkinci Dünya Savaşı sonrasında sömürgecilğe karşı verdikleri uğraşlarından esinlenen Üçüncü Sinema kavramı, dünya sinemasında 1960'lı yıllardan itibaren önemli bir yer edinmiştir (Kazan, 2017, s. 43). Arjantinli bir grup sinemacının, 1966 yılında ülkelerinde gerçekleşen darbeye karşı, "Kızgın Fırınların Saati" adlı filmi yayınlamaları, ardından Fernando Solanas ve Octavia Getino'nun bir manifesto kaleme almaları Üçüncü Sinema kavramıyla simgeleşmiş, Üçüncü Sinema Kuramı doğmuştur (Kuyucak Esen, 2007, s. 312).

"Üçüncü Sinema filmleri, yaşamın sosyal olarak gerçekçi tasvirleri olmayı ve yoksulluk, ulusal ve kişisel kimlik, zulüm ve devrim, sömürgecilik, sınıf ve kültürel uygulamalar gibi konuları vurgulamaktadır" (Çelik ve Çağıl, 2020, s. 171). Üçüncü Dünya ülkeleri sinemaları ile Üçüncü Sinema kavramları çoğunlukla aynı kavrammış gibi ele alınsa da farklı kavramlardır. Birinci ve İkinci Sinema'nın hakim olduğu ülkelerde Üçüncü Sinema örnekleri olduğu gibi Üçüncü Dünya ülkelerinde de Birinci ve İkinci Sinema örnekleri görülebilmektedir (Odabaş, 2007, s. 420).

Üçüncü Sinema örneklerine Türkiye'de de rastlanmaktadır. Yapılan bir araştırmada, Sedat Yılmaz'ın "Press" filmi incelenmiş, Yeşilçam Sineması'nın uyutucu özelliğinden ziyade gerçekleri gözler önüne seren bir yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, devrimci ve özgürlükçü niteliğinin yanı sıra sömürülen, ezilen gazetecileri ele aldığı için Üçüncü Sinema özelliklerini yansıttığı vurgulanmıştır (Bak, 2018). Başka bir araştırmada ise Yılmaz Güney'in "Endişe" ve "Umut" filmlerinin Üçüncü Sinema kriterlerini taşıyıp taşımadığı incelenmiştir. Betimsel analiz yöntemiyle yapılan bu çalışmayla her iki filmin de Üçüncü Sinema estetik kodlarını taşıdıkları görülmüştür (Keklik, 2023).

Bibliyometrik araştırmalar, akademik yayınların değişik metotlarla analiz edilmesine yarayan, geleceğe dönük bilim politikalarının oluşturulmasına yardımcı olan, araştırmaların etkinliklerinin ve sonuçlarının ölçümünü sağlayan çalışmalardır (Alkan, 2014, s. 42). Akademik çalışmaları, dergi, ülke, alanyazın, bilim insanı, kurum vb. yönleriyle incelemeye alan bibliyometrik analiz, doküman analizi veya içerik analizinden farklı olarak herhangi bir alandaki değişimleri, eğilimleri, dinamikleri ve yenilikleri göstermesi açısından oldukça fonksiyonel bir yapıya sahiptir (Karagöz ve Şeref, 2019, s. 135). Bibliyometrik analiz yöntemi, ilgili araştırmanın ilerleyişini tarihsel bir yaklaşımla ortaya koymanın ve belirli bir araştırma konusuyla ilgili gelecekte yapılacak çalışmaların önünü açmanın etkili bir yolu olarak bilinir (Eşidir ve Gültekin, 2023, s. 64).

Birçok kavram, konu veya olgu üzerine bibliyometrik araştırmalar yapılmakta ve giderek artmaktadır. Çalışmalar yapılırken; Web of Science (WoS), Scopus, YÖK Ulusal Tez Merkezi gibi veri tabanlarında yer alan makale, tez, kitap ya da bildiri gibi akademik çalışmalardan yararlanılmaktadır.

Yapılan bir araştırmada, 1985-2013 yılları arasında Türkiye'de sinema konusunda yazılmış doktora ve sanatta yeterlik tezleri farklı değişkenler açısından bibliyometrik çözümlenmeye tabi tutulmuştur. Araştırma sonucunda, Türkiye sineması konusunda çalışmaların giderek artan eğilim çizdiği görülmüştür (İnceoğlu, 2014).

Başka bir araştırmada ise YÖK Ulusal Tez Merkezi üzerinde bilim kurgu sineması ile ilgili lisansüstü tezler taranmış, 38 adet lisansüstü tez doküman incelemesi ile incelenmiştir. Elde edilen veriler de bibliyometrik analiz ile çözümlenmiştir. Bilim kurgu türünde ilk tezin 1985 yılında tamamlandığı, 2010'lu yıllardan sonra birçok bilim alanında bu konuyla ilgili çalışıldığı, çoğunlukla yüksek lisans tez seviyesinde yazıldığı sonucuna varılmıştır (Candan, 2022).

WoS veri tabanında popülizm ve sosyal medyayla ilgili yapılan akademik çalışmaların bibliyometrik analizinin yapıldığı bir araştırmada, 2013-2022 yılları arasında 467 adet çalışmanın yapıldığı, bunların en fazla 2020 yılında gerçekleştirildiği görülmüştür (Saf, 2023).

Farklı veri tabanlarından yararlanılarak gerçekleştirilen bibliyometrik araştırmalarda bibliyometrik haritalama ile görselleştirmeler de yapılabilmektedir. Bibliyometrik haritalama, bibliyometrik çalışmaların yazılım veya program temelli görselleştirilmesini ve çözümlenmesini sağlayan analiz tekniğidir (Arslan, 2022, s. 35). Araştırma kapsamında, VOSviewer programı yardımıyla bibliyometrik haritalama tekniği kullanılmış, veriler görselleştirilmiş ve de çalışma zenginleştirilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda; Üçüncü Sinema konulu akademik çalışmaların bibliyometrik analizinin incelendiği bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu konuda literatüre katkıda bulunmak amacıyla çalışma yapılmıştır.

1. Araştırmanın Yöntemi

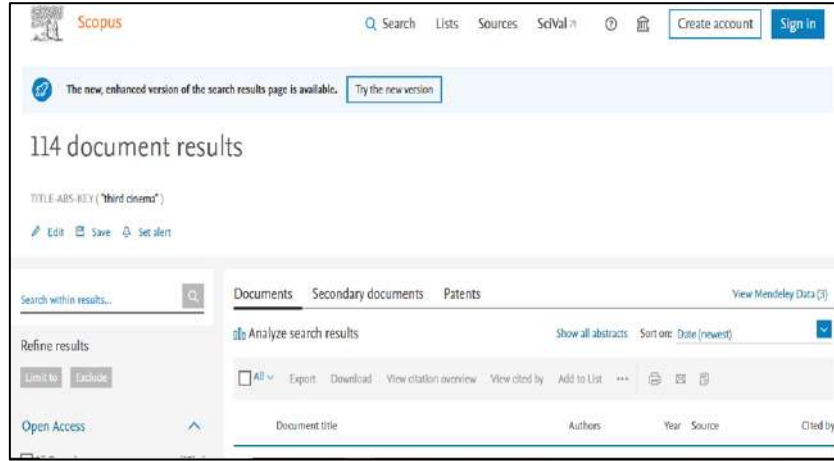
Bibliyometrik analiz çalışmalarında en çok Web of Science (WoS) ve Scopus veri tabanları kullanılmaktadır (Kızıloğlu, 2022, s. 460). Scopus, WoS veri tabanına kıyasla daha fazla atıf ve özet literatür kaynaklara sahiptir (Sökmen Gürçam ve Tekin, 2021, s. 69). Araştırmada hem tercih edilir olması hem de daha fazla kaynağa sahip olması bakımından Scopus (www.scopus.com) veri tabanı kullanılmıştır.

Durum çalışması mevcut durumun belirlenmesi amacıyla yapılmaktadır. Bu bağlamda, araştırma, Üçüncü Sinema konulu akademik çalışmaların mevcut durumunu belirlemek amacıyla nitel araştırma desenlerinden durum çalışması ile gerçekleştirilmiştir. Üçüncü Sinema konusunda Scopus veri tabanında yazılan akademik çalışmalara erişim sağlanmıştır. Bu amaçla, 28 Nisan 2023 tarihinde Scopus veri tabanında; "Article title, abstract, keywords" bölümüne "third cinema" kelimesi yazılarak tarama yapılmıştır. Tarama sonucunda 114 adet akademik çalışmaya ulaşılmıştır (Resim 1). Veri tabanlarına erişim sonucu elde edilen verilere farklı programlar aracılığıyla bibliyometrik analiz yapılmaktadır. Çalışmada VOSviewer programı kullanılmıştır. "Bir metin madenciliği uygulaması olan VOSviewer programı ile dergilerin bibliyometrik analizi, belirli konu alanlarının analizi, çalışmalardaki kelime yoğunluklarının belirlenmesi amacıyla analizler, web sitelerin içeriklerinin analizi, öğrenci performanslarının analizi, tezlerin analizi ve ortak yazarlık ile ilgili analizler gerçekleştirilebilir" (Artsın, 2020, s. 352). VOSviewer paket programı yardımıyla verilerin görselleştirilmesi sağlanmış, elde edilen verilere de bibliyometrik analiz uygulanmıştır. Scopus veri tabanında Üçüncü Sinema konulu akademik çalışmaların bibliyometrik profilini belirlemek amaçlanmıştır. Üçüncü Sinema konusunda yapılan akademik çalışmalarla ilgili aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır:

- Kaynağa göre yıllık akademik çalışmaların dağılımı nasıldır?
- Yıllara göre akademik çalışmaların dağılımı nasıldır?
- Yazarlara göre akademik çalışmaların dağılımı nasıldır?
- Yazarların çalıştığı kuruma göre dağılımı nasıldır?
- Ülke veya bölgeye göre akademik çalışmaların dağılımı nasıldır?
- Akademik çalışmaların türüne göre dağılımı nasıldır?
- Konu alanına göre akademik çalışmaların dağılımı nasıldır?
- Akademik çalışmalara sponsorluk yapanların dağılımı nasıldır?
- Akademik çalışmalara yapılan atıfların dağılımı nasıldır?
- Akademik çalışmaların ülke ortak yazarlık ağı haritası nasıldır?
- Akademik çalışmaların doküman atıf ağı haritası nasıldır?

- Akademik çalışmaların yazar ortak atf ağı haritası nasıldır?
- Akademik çalışmaların kaynak bibliyografik eşleşme haritası nasıldır?
- Akademik çalışmalarda kullanılan anahtar sözcük birlikteliği ağı haritası nasıldır?

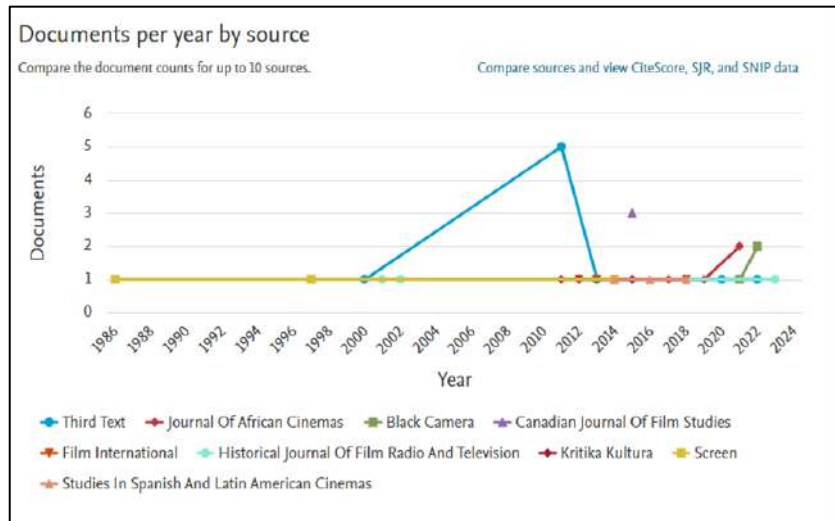
Ayrıca yukarıdaki soruların dışında, yapılan araştırma sonuçlarına göre; en eski ve en yeni akademik çalışma bilgilerinin yanı sıra en fazla atf alan araştırma detaylarına sonuç kısmında yer verilmiştir. Araştırmada yalnızca Scopus veri tabanından elde edilen veriler kullanılmıştır. WoS, Pubmed gibi veri tabanlarındaki akademik çalışmalara ulaşılamamış olması araştırmanın kısıtlılığını oluşturmaktadır.



Resim 1. Scopus Veri Tabanında Tarama Sonucu Ekran Görüntüsü

2. Araştırmanın Bulguları

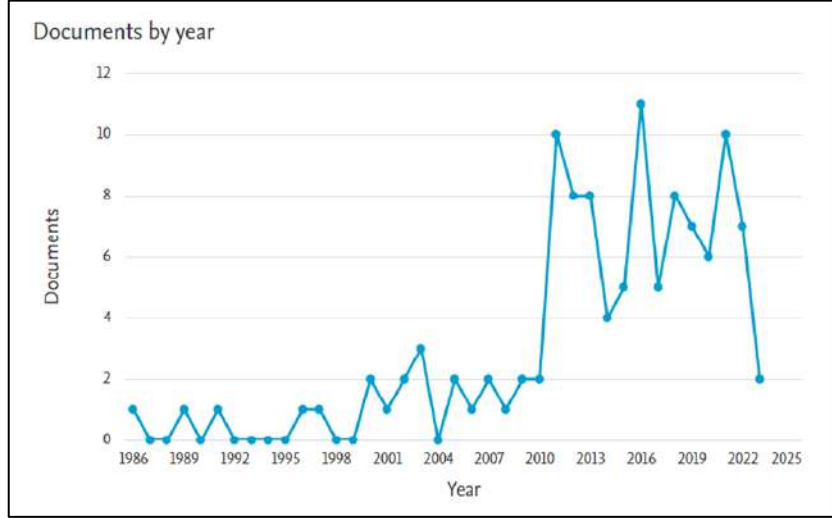
Araştırma kapsamında elde edilen veriler; resim, tablo ve grafiklerin yanı sıra ağı haritalarının yer aldığı şekillerle gösterilmiştir. Ağı haritalarının oluşturulması aşamasında, VOSviewer programından yararlanılarak; analiz çeşidi ve analiz birimleri seçilmiş, eşik değerleri girilerek bağlantı güçlerinin hesaplanması sağlanmış, ağıdaki bazı öğelerin birbirleriyle bağlantı olmadığı uyarısı dikkate alınarak en büyük bağlantılı öğe setinin seçilmesi tavsiyesine uyulmuş ve ağı haritalarının optimum düzeyde olmasına özen gösterilmiştir.



Grafik 1: Kaynağa Göre Yıllık Akademik Çalışmaların Dağılımı (İlk 10 Çalışma)

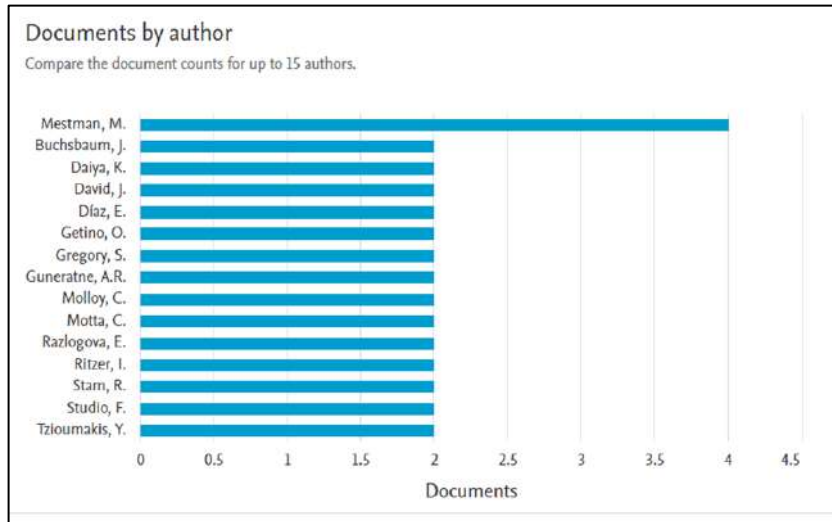
Kaynağa göre yıllık akademik çalışmaların dağılımı incelendiğinde; ilk 10 çalışmanın görünümü Grafik 1’de verilmiştir. Grafiğe göre, üçüncü metin adlı kaynağın yoğunluklu olarak yer aldığı görülmüştür.

Yıllara göre akademik çalışmaların dağılımı Grafik 2’de gösterilmiştir. Grafiğe bakıldığında, 2010 yılından sonra akademik çalışmalarda bariz şekilde artış yaşandığı göze çarpmaktadır.



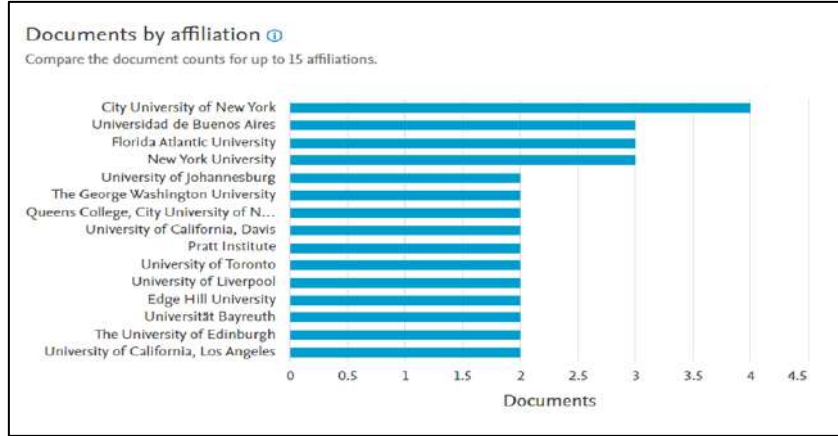
Grafik 2: Yıllara Göre Akademik Çalışmaların Dağılımı

Yazarlara göre akademik çalışmaların dağılımı Grafik 3’te verilmiştir. En fazla çalışması olan 15 yazarın gösterildiği grafiğe göre, Mestman, M.’nin 4 adet çalışmaya sahip olduğu dikkati çekmektedir.



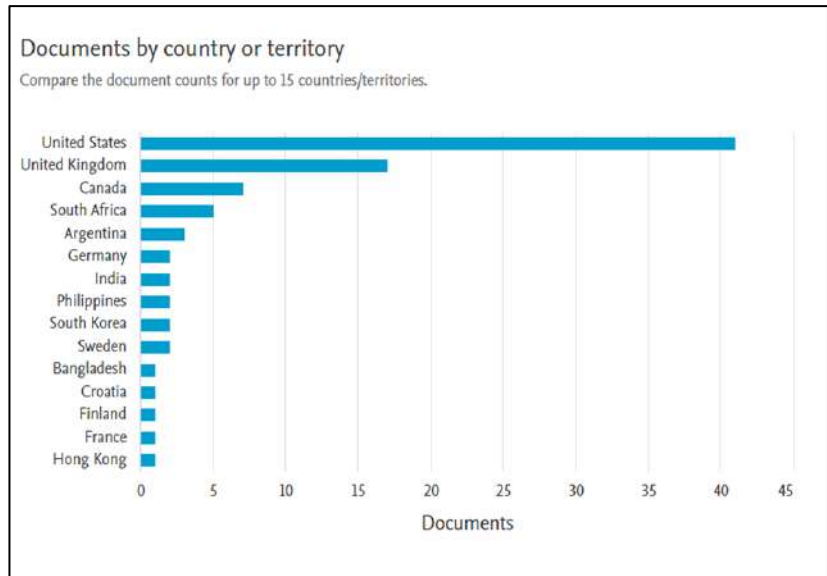
Grafik 3: Yazarlara Göre Akademik Çalışmaların Dağılımı

Yazarların çalıştığı kuruma göre dağılımı Grafik 4’te gösterilmiştir. İlk 15 kurumun gösterildiği grafiğe göre, en fazla çalışma yapılan kurumun New York Şehir Üniversitesi olduğu göze çarpmaktadır.



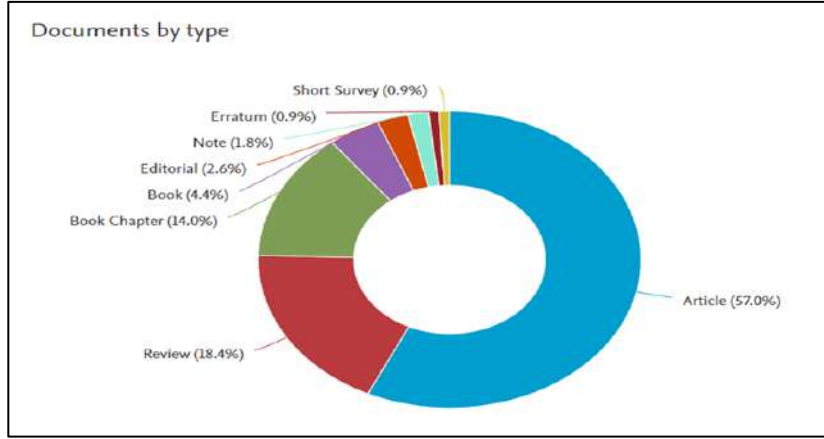
Grafik 4: Yazarların Çalıştığı Kuruma Göre Dağılımı

En fazla çalışması olan 15 ülke veya bölgenin dağılımı Grafik 5’te verilmiştir. Grafiğe göre; sırasıyla Amerika, Birleşik Krallık, Kanada, Güney Afrika, Arjantin, Almanya, Hindistan, Filipinler, Güney Kore ve İsveç ülkelerinde çalışmaların yoğunlukla yazıldığı dikkati çekmektedir.



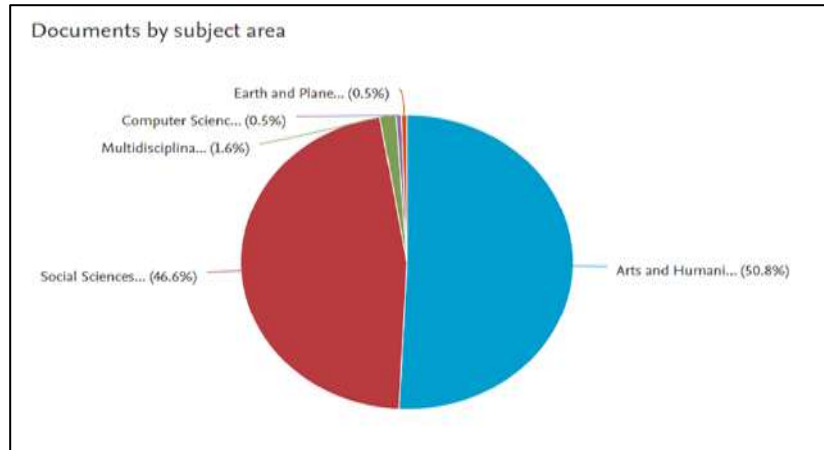
Grafik 5: Ülke veya Bölgeye Göre Akademik Çalışmaların Dağılımı

Akademik çalışmaların türüne göre dağılımı Grafik 6’da gösterilmiştir. En fazla makale türünde akademik çalışmaların yazıldığı göze çarpmaktadır.



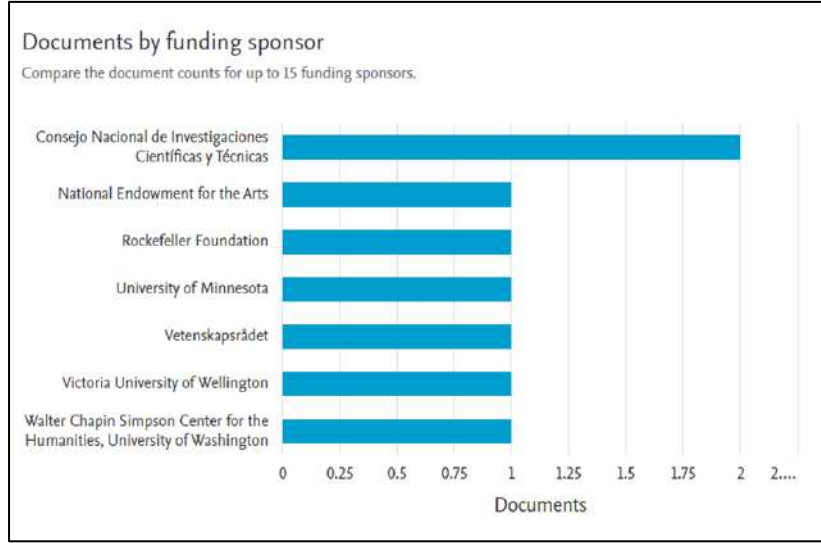
Grafik 6: Akademik Çalışmaların Türüne Göre Dağılımı

Konu alanına göre akademik çalışmaların dağılımı Grafik 7’de verilmiştir. Grafiğe göre, çalışmaların Güzel Sanatlar ve Beşerî Bilimler ile Sosyal Bilimler alanlarında yoğunluklu olarak yazıldığı dikkati çekmektedir.



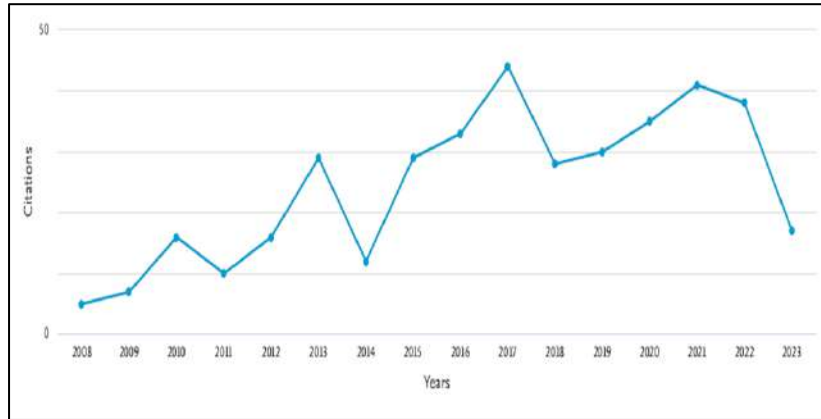
Grafik 7: Konu Alanına Göre Akademik Çalışmaların Dağılımı

Akademik çalışmalara sponsorluk yapanların dağılımı Grafik 8’de gösterilmiştir. En fazla sponsorluk yapan kurumun Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/CONICET (Ulusal Bilimsel ve Teknik Araştırma Konseyi) olduğu göze çarpmaktadır. CONICET, 11.800’den fazla araştırmacı, 11.600 doktora ve doktora sonrası araştırmacı, 2.900’den fazla teknisyen ve profesyonel destek personeli ve 1.400 idari çalışanın bulunduğu, Arjantin’de bilim ve teknolojinin gelişimini destekleyen ana devlet kurumudur. Akademik çalışmalara desteklerinin günden güne artarak devam ettiği görülmektedir (CONICET, 2023).



Grafik 8: Akademik Çalışmalara Sponsorluk Yapanların Dağılımı (İlk 15 Sponsor)

2008-2023 yılları arasında akademik çalışmalara yapılan atıfların yıllara göre dağılımı Grafik 9’da verilmiştir. Grafiğe göre, akademik çalışmalara en az atfın 2008, en fazla atfın ise 2017 yılında yapıldığı dikkati çekmektedir.



Grafik 9: Akademik Çalışmalara Yapılan Atıfların Yıllara Göre Dağılımı (2008-2023)

2008-2023 yılları arasında akademik çalışmalara yapılan atıfların azalan şekilde dağılımı Tablo 1’de gösterilmiştir. En fazla atfın alan akademik çalışmaların sırasıyla; “Rethinking Third Cinema-59 atfı”, “Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity-52 atfı” ve “Feminist Film Studies-38 atfı” olduğu gözle çarpıcıdır.

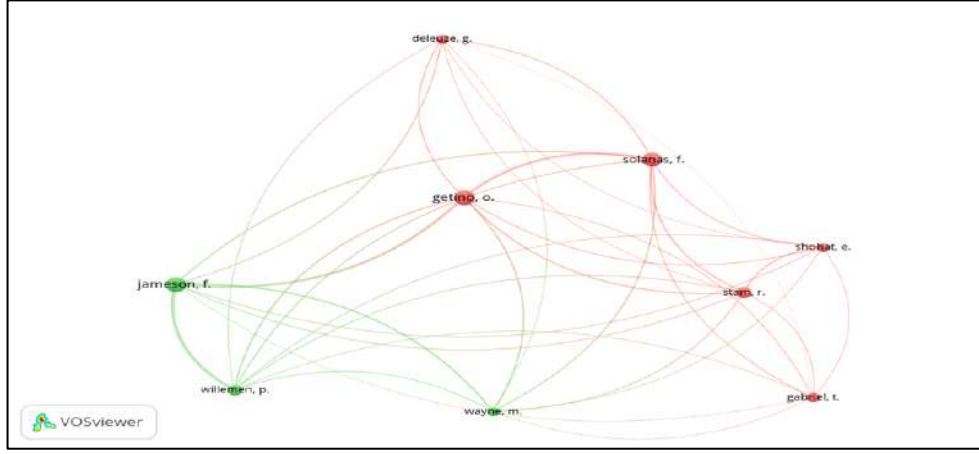
Tablo 1: Akademik Çalışmalara Yapılan Atıfların Azalan Şekilde Dağılımı (2008-2023)

Documents	Citations	Years																			Subtotal >2023	Total		
		<2008	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023						
	Total	22	5	7	16	10	16	29	12	29	33	44	28	30	35	41	38	17	390	0	412			
<input type="checkbox"/> 1 Rethinking third cinema	2003	3	2	1	3	2	6	1	7	2	10	4	5	5	4	4			56		59			
<input type="checkbox"/> 2 Beyond third cinema: The aesthetics of hybridity	2003	2	3	1	7	3	5	6	2	3	1	2	2	3	5	4	2	1	50		52			
<input type="checkbox"/> 3 Feminist film studies	2012							1		1	8	4	2	3	2	5	9	3	38		38			
<input type="checkbox"/> 4 The changing geography of third cinema	1997	6		1	2	2	3	2	1	2	2	4	1	3	1	1		2	27		33			
<input type="checkbox"/> 5 Migrant cinema: Transnational and guerrilla practices of fil...	2008			1	1		2	1	2	3	2	2	1	3	3	2			23		23			
<input type="checkbox"/> 6 The Asian cinema experience: Styles, spaces, theory	2013							1		1	3	2	1	2	4	2	3		19		19			
<input type="checkbox"/> 7 Introduction: Rethinking third cinema	2003		2		1		2	2			1		1	1		2	1		13		13			
<input type="checkbox"/> 8 Confronting the geopolitical aesthetic: Fredric Jameson, The...	2005	1		2	2			1	1		3						2		11		12			
<input type="checkbox"/> 9 A closer look at third cinema	2001	1			1	1		2		1	1						1		7		8			
<input type="checkbox"/> 10 The Modern Political Cinema: From Third Cinema to Contempora...	2016																		1	2	2	1	8	8

VOSviewer paket programı içerisinde, Scopus veri tabanından alınan veriler işlenerek, ağ haritaları çıkarılmıştır. Ağ haritalarının oluşturulma aşamaları, diğer araştırmacılara yardımcı olması açısından detaylı olarak açıklanmıştır. Oluşturulması istenen ağ haritasına göre, VOSviewer programı içerisinde analiz çeşidi ve analiz birimi seçilmiştir. Bu kapsamda; ülke ortak yazarlık ağı haritası, doküman atıf ağı haritası, yazar ortak atıf ağı haritası, kaynak bibliyografik eşleşme haritası ile anahtar sözcük birlikteliği ağ haritasının oluşum evrelerine çalışmada yer verilmiştir.

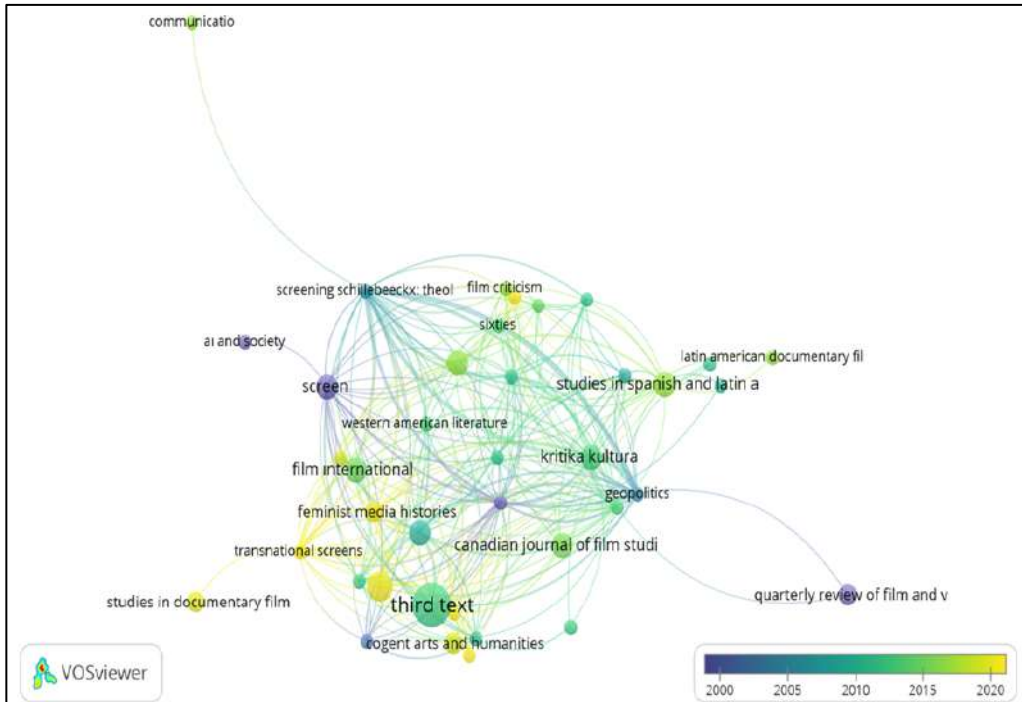
VOSviewer programı içerisinde analiz çeşidi ortak yazarlık, analiz birimi de ülkeler seçilerek, ülke ortak yazarlık ağı haritasının oluşturulması sağlanmıştır. Belge başına maksimum ülke sayısı 25, bir ülkenin minimum belge sayısı 1, bir ülkenin minimum alıntı sayısı da 1 seçilmiştir. 30 ülkeden 19'unun eşik değerini karşıladığı görülmüştür. "19 ülkenin her biri için diğer ülkelerle ortak yazarlık bağlantılarının toplam gücü hesaplanacaktır. En yüksek toplam bağlantı gücüne sahip ülkeler seçilecektir" seçeneği işaretlenmiştir. Daha sonra uyarı gelmiştir. "Ağımızdaki 19 öğeden bazıları birbirine bağlı değil. En büyük bağlantılı öğe seti 5 öğeden oluşuyor. Tüm öğeler yerine bu öğe grubunu göstermek istiyor musun?" şeklinde uyarı dikkate alınarak, Evet seçeneği işaretlenmiş, işlem tamamlanmıştır. Şekil 1'deki ülke ortak yazarlık ağı haritası ortaya çıkmıştır. Birleşik Krallık, Amerika, Kanada ve Hong Kong'un yoğun olarak birbirleriyle iş birliği içerisinde bulunan ülkeler oldukları görülmüştür.

tabloya göre; şartları taşıyan bağlantı gücü en yüksek yazarlar sırasıyla; Jameson, F., Getino, O, William, P. ve Solanas, F. olduğu göze çarpmaktadır.



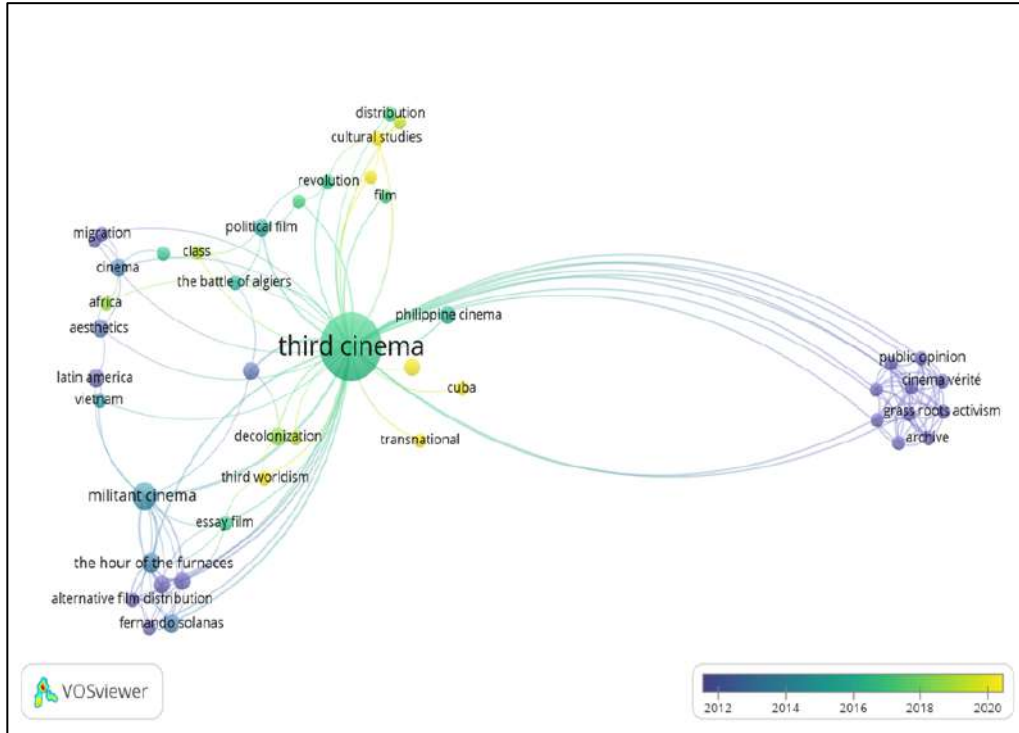
Şekil 3: Yazar Ortak Atf Ağı Haritası

VOSviewer programı içerisinde analiz çeşidi bibliyografik bağlantı/eşleşme, analiz birimi de kaynaklar seçilerek, kaynak bibliyografik eşleşme haritasının oluşturulması sağlanmıştır. Bir kaynağın minimum belge sayısı 1, bir kaynağın minimum atıf sayısı 1 seçilmiştir. 79 kaynağın 48'i eşliği karşıladığı görülmüştür. “48 kaynağın her biri için diğer kaynaklarla bibliyografik bağlantı/eşleşme bağlantılarının toplam gücü hesaplanacaktır. En yüksek toplam bağlantı gücüne sahip kaynaklar seçilecektir” seçeneği işaretlenmiştir. Seçilecek kaynak sayısı 48 yapılmıştır. Daha sonra uyarı gelmiştir. “Ağınızdaki 48 öğeden bazıları birbirine bağlı değil. En büyük bağlantılı öğe seti 39 öğeden oluşuyor. Tüm öğeler yerine bu öğe grubunu göstermek istiyor musun?” şeklinde uyarı dikkate alınarak, Evet seçeneği işaretlenmiş, işlem tamamlanmıştır. Şekil 4’teki kaynak bibliyografik eşleşme haritası ortaya çıkmıştır. Şekil 4 incelendiğinde; bibliyografik eşleşme ağı en yüksek kaynaklar arasında Geopolitics, Screening Schillebeecx: *Theology and Third Cinema in dialogue* ve *Kritika Kultura*’nın yer aldığı görülmektedir.



Şekil 4: Kaynak Bibliyografik Eşleşme Haritası

VOSviewer programı içerisinde analiz çeşidi eş oluşum, analiz birimi de anahtar kelimeler seçilmiştir. Bir anahtar kelimenin minimum oluşum sayısı 2 tercih edilmiştir. 356 anahtar kelimedenden 46'sı eşiği karşıladığı görülmüştür. “46 anahtar kelimenin her biri için diğer anahtar kelimelerle birlikte oluşum bağlantılarının toplam gücü hesaplanacaktır. En yüksek toplam bağlantı gücüne sahip anahtar kelimeler seçilecektir” seçeneği işaretlenmiştir. Seçilecek anahtar kelime sayısı 46 yapılmıştır. Daha sonra uyarı gelmiştir. “Ağınızdaki 46 öğeden bazıları birbirine bağlı değil. En büyük bağlantılı öge seti 45 öğeden oluşuyor. Tüm öğeler yerine bu öge grubunu göstermek istiyor musun?” şeklinde uyarı dikkate alınarak, Evet seçeneği işaretlenmiş, işlem tamamlanmıştır. Şekil 5'teki anahtar sözcük birlikteliği ağ haritası ortaya çıkmıştır. Şekil 5 incelendiğinde; anahtar kelime birlikteliği sıklığı en yoğun olan kelimelerin; third cinema, militant cinema, archive olarak yer aldığı görülmüştür.



Şekil 5: Anahtar Sözcük Birlikteliği Ağ Haritası

Sonuç

Üçüncü Sinema konulu akademik çalışmaların eğilimlerini, gelişimlerini ve de yapısını ortaya koymak, bibliyometrik profilini incelemek amacıyla bu araştırma yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda Scopus veri tabanındaki verilerden yararlanılmıştır. Araştırma bulguları tablo, grafik ve şekillerle gösterilmiştir. Bibliyometrik haritalama için VOSviewer programı kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında, Scopus veri tabanı üzerinde, başlık, özet ve anahtar kelimeler bölümüne “Üçüncü Sinema” yazılarak, 28 Nisan 2023 tarihinde yapılan tarama sonucu elde edilen verilere göre; Üçüncü Sinema ile ilgili en eski akademik çalışmanın Mercer'a ait olduğu görülmüştür (Mercer, 1986). Makale türünde, 1986 yılında kaleme alınan araştırmaya 5 kez de atıf yapılmıştır. Üçüncü Sinema ile ilgili en güncel çalışmaların ise Trindade (2023) ile Mills (2023) tarafından yazıldığı belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında Üçüncü Sinema ile ilgili çalışma yapan yazarların daha önce yayınlanmış kendi çalışmalarına yaptıkları atıflar çıkarıldıktan sonra ortaya çıkan son 15 yılın (2008-2023) atıf dağılımı

incelendiğinde; araştırmalara toplam 412 atıf yapıldığı, en fazla atıf alan çalışmanın Guneratne, A. R. ve Dissanayake, W. (2003) tarafından editörlüğü yapılan *Rethinking Third Cinema* adlı kitaba yapıldığı görülmüştür.

Araştırma kapsamında yapılan tarama sonucunda 114 adet akademik çalışmaya ulaşılmıştır. Kaynağa göre akademik çalışmaların dağılımı incelendiğinde, en fazla “Üçüncü Metin” adlı kaynağın kullanıldığı görülmüştür. Yıllara göre akademik çalışmalara bakıldığında; 2010 yılından sonra akademik çalışmalarda artan bir eğilim gösterdiği, en fazla çalışması olan Mestman, M.’nin 4 adet akademik çalışmaya sahip olduğu, en fazla New York Şehir Üniversitesi’nde çalışma yapıldığı, en fazla araştırmacının Amerika’da gerçekleştirildiği, yazılan çalışmaların büyük oranda makale türünde yazıldığı, konu alanlarına göre dağılımı incelendiğinde Güzel Sanatlar ve Beşeri Bilimler ile Sosyal Bilimler alanlarında yoğun şekilde çalışmaların yer aldığı, bu çalışmalara da en fazla sponsorluk yapan kurumun Arjantin’deki devlet kurumu CONICET olduğu, akademik çalışmalara en az atfın 2008 yılında en fazla atfın ise 2017 yılında yapıldığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca akademik çalışmaların kaynağına göre dağılımları daha detaylı incelendiğinde, en fazla yayının iletişim bilimleri alanında yayın yapan kaynaklar olduğu görülmüştür. Üçüncü Sinema konusunda en fazla çalışmaya yer veren kaynaklar sıralandığında; *Third Text*, *Journal of African Cinemas*, *Black Camera*, *Canadian Journal of Film Studies*, *Film International* ile *Historical Journal of Film Radio and Television* adlı iletişim bilimleri alanında yayın yapan kaynakların yer aldığı sonucuna varılmıştır.

Bibliyometrik haritalama bakımından; ülke ortak yazarlık ağı haritası, doküman atıf ağı haritası, yazar ortak atıf ağı haritası, kaynak bibliyografik eşleşme haritası ile anahtar sözcük birlikteliği ağı haritası olmak üzere toplamda beş ağı haritası oluşturularak yorumlanmıştır. Ülke ortak yazarlık ağı haritasına göre, en yüksek toplam bağlantı gücüne sahip ülkeler belirlenmiş, Birleşik Krallık, Amerika, Kanada ve Hong Kong’un yoğun olarak birbirleriyle iş birliği içerisinde bulunduğu görülmüştür. 114 akademik çalışma içerisinde atıf ağı en yüksek çalışmanın ise Buchsbaum j. (2001) olduğu belirlenmiştir. Yazar ortak atıf ağı haritasında en yüksek toplam bağlantı gücüne sahip yazarlar içerisinde Jameson F.’nin birinci sırada yer aldığı görülmüştür. Bibliyografik bağlantı ağı en yüksek kaynağın “Geopolitics” adlı kaynağın olduğu, anahtar kelimeler içerisinde en yoğun kullanılan anahtar kelimenin de “Üçüncü Sinema” olarak yer aldığı sonucuna varılmıştır.

En fazla çalışması olan ülkeler sırasıyla; Amerika, Birleşik Krallık, Kanada, Güney Afrika, Arjantin, Almanya, Hindistan, Filipinler, Güney Kore ve İsveç olarak yer almıştır. Ayrıca, Scopus veri tabanında Üçüncü Sinema konulu Türkiye kaynaklı tek çalışmanın olduğu belirlenmiştir (Arda, 2016). Aynı şekilde ülke bazında değerlendirme yapıldığında; Bangladeş, Hırvatistan, Finlandiya, Fransa, Hong Kong, İrlanda, İtalya, Jamaika, Kenya, Hollanda, Yeni Zelanda, Portekiz, Katar, Singapur, İspanya, Trinidad ve Tobago adlı ülkelerin de Üçüncü Sinema konusunda Scopus veri tabanında birer çalışmaya sahip olduğu görülmüştür.

Çalışma yalnızca Scopus veri tabanından alınan verilerle sınırlıdır. WoS, Pubmed, YÖK Ulusal Tez Merkezi gibi veri tabanlarından da veriler alınarak çalışmanın veri seti genişletilebilir, literatüre daha kapsamlı çalışmalar kazandırılabilir.

Kaynakça

Alkan, G. (2014). Türkiye’de Muhasebe Alanında Yapılan Lisansüstü Tez Çalışmaları Üzerine Bir Araştırma (1984-2012). *Muhasebe ve Finansman Dergisi*, 61, 41-52.

Arda, Ö. (2016). *The voice of the angry streets: Third cinema as an example of Memoria del Saqueo - Memory of the Plunder*. Hasan Arslan, Mehmet Ali İçbay ve Christian Ruggiero (Editörler),

Research on Humanities and Social Sciences: Communication, Social Sciences, Arts içinde (333-344). İsviçre: Peter Lang.

Arslan, E. (2022). Sosyal Bilim Araştırmalarında VOSviewer ile Bibliyometrik Haritalama ve Örnek bir Uygulama. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (Özel Sayı 2), 33-56.

Artsın, M. (2020). Bir Metin Madenciliği Uygulaması: VOSviewer. *Eskişehir Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi B-Teorik Bilimler*, 8 (2), 344-354.

Bak, G. (2018). Üçüncü Sinema ve Türkiye'deki Örneklerinden "Press" Filminin İncelenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (3), 1-14.

Buchsbaum, J. (2001). A Closer Look at Third Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21 (2), 153-166.

Candan, F. (2022). Türkiye'de Bilim Kurgu Sineması ile İlgili Yapılan Tezlerin Bibliyometrik Analizi. *Intermedia International e-Journal*, 9 (16), 54-76.

CONICET (National Scientific and Technical Research Council). About CONICET, <https://www.conicet.gov.ar/about-the-conicet/?lan=en>, Erişim Tarihi: 20.04.2023.

Çelik, R. ve Çağıl, F. (2020). Kitlesele Fonlama Bağlamında Üçüncü Sinema Kuramına Bakış. *Karadeniz İletişim Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 164-182.

Eşidir, Y. ve Gültekin, A. B. (2023) A Bibliometric Analysis on Life Cycle Assessment of Bricks. *Periodica Polytechnica Architecture*, 54 (1), 63-72.

Guneratne, A. R. ve Dissanayake, W. (2023). *Rethinking Third Cinema*, Routledge, London.

İnceoğlu, Ç. (2014). Türkiye'de Sinemayı Konu Alan Doktora Tezleri Üzerine Bibliyometrik Bir Çözümleme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 21, 31-50.

Karagöz, B. ve Şeref, İ. (2019). Yunus Emre İle İlgili Araştırmaların Bibliyometrik Analizi. *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 27, 123-141.

Kazan, H. (2017). Yılmaz Güney'in Üçüncü Sineması. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 41-59.

Keklik, M, C. (2023). Üçüncü Sinema Estetiği ve Yılmaz Güney'in "Endişe" ve "Umut" Filmleri. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 3 (5), 396-419.

Kızıloğlu, E. (2022). Kadın Akademisyenler Üzerine Yapılan Çalışmaların Sistematik Bir Analizi: Scopus Veri Tabanı Örneği. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, 57 (1), 458-476.

Kuyucak Esen, Ş. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. *Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (Der.)*, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde (310-354). İstanbul: Es Yayınları.

Mercer, K. (1986). Third Cinema at Edinburgh: Reflections on a Pioneering Event. *Screen*, 26 (6), 95-104.

Mills, L. (2023). Visioning, Contesting and Revisioning Trinidad's 1970 Black Power Revolt in Independent Documentary Film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 43 (1), 128-147.

Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Odabaş, B. (2007). Filistin Sineması. *Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (Der.)*, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde (418-437). İstanbul: Es Yayınları.

Saf, H. H. (2023). Popülizm ve Sosyal Medya ile İlgili Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10 (1), 283-304.

Scopus (2023). Elsevier. <https://www.elsevier.com/solutions/scopus>, Erişim Tarihi: 28.04.2023.

Sökmen Gürçam, Ö. ve Tekin, A. (2021). Vergi Affı Konusunda Yapılmış Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30 (3), 68-78.

Trindade, L. (2023). A Ciné-Geography of Militant Cinema in the age of Three Worlds. Making Global History Appear in the Long 1960s. *Interventions/International Journal of Postcolonial Studies*, 25 (2), 253-271.

Türk Sinemasının Sessiz ve Sesli Davetkarlarına Tarihi Bir Yolculuk: Sinema Fenerleri ve Fener Çıgırtkanları

A Historical Journey to the Quiet and Vocal Enticers of Turkish Cinema: Movie Posters and Spruikers

Elif Arslan¹

Şerife Mahir²

DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

Gönderim Tarihi: 31.03.2023 | Kabul Tarihi: 05.06.2023

Özet

Sinema izleyicisi açısından hayal, film afişleriyle başlar. Çünkü sinemanın kendisi bir hayaldir. Sinema afişleri de bir filme, o hayale dokunmanın en net nesnesidir. Film afişleri, izleyiciyle ilk buluşma noktası olarak değerlendirildiğinde, seyirciyi sinemaya yönlendiren birer davetiye konumundadır. Bu çalışmada, 1920-1990 yıllarının sinema davetkarlarına odaklanılmaktadır. Düş şatolarının sessiz ve büyük davetkarları sinema fenerleridir. Devasa büyüklükteki sinema fenerleri seyirciyle ilk temas noktasıdır. Temasın anlamlı olması için sesli çıgırtkanlara yani fener çıgırtkanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Sessiz ve sesli davetkarlar, izleyiciyi sinemaya çekmektedir. Fenerler, izleyiciyi sinema salonlarına çekerken, dönemin hafızasında önemli izler bırakır. Sinemanın sessiz ve sesli davetkarlarına ait alanyazında detaylı çalışmanın yapılmamış olması, araştırmacıları çalışmaya iten motive noktadır. Çalışmanın sinema fenerleri ve çıgırtkanlarını bir arada mercek altına alıyor olması ve konuya güncel bir bakış sağlaması bakımından önemlidir. Davetkarların mercek altına alındığı bu çalışmada; izleyici üzerindeki etkileri, sinema deneyimleri araştırılmaktadır. Araştırma yapılırken, sinema ve seyirci ilişkisine değinilecek; anıları toplama aşamasında nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılacaktır. Anılar üzerinden davetkarların sinema seyir pratikleri, etkileri gündeme getirilerek, tarihsel yolculuğa çıkılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Afiş, Sinema Feneri, Çıgırtkanlar, İzleyici, Anı, Deneyim.

Abstract

From the point of view of the cinema audience, the dream begins with the movie posters, because the cinema itself is a dream. Movie posters are also the clearest object of touching a movie or that dream. When movie posters are considered as the first meeting point with the audience, they are an invitation that directs the audience to the cinema. This study focuses on the movie enticers of the 1920-1990 years. Movie posters are the silent and big enticers of dream castles. The gigantic movie posters are the first point of contact with the audience. In order for the contact to be meaningful, vocal support, namely spruiker, was needed. Quiet and vocal enticers attract the audience to the cinema. While the posters attract the audience to the movie halls, they leave important traces in the memory of the period. The lack of detailed studies on the silent and audible inviters of cinema in the literature is the motivating point that pushed the researchers to this study. It is important that the study focuses on movie posters and spruikers together and provides an up-to-date view on the subject. In this study focusing on the enticers, effects of the enticers on the audience and cinematic experiences are examined. During the research, the relationship between cinema and the audience will be addressed; document analysis, one of the qualitative research methods, will be used to collect memories. Through the memories, bringing before the cinema viewing practices and effects of the inviters, a historical journey will be set on.

Keywords: Cinema, Poster, Movie Poster, Spruiker, Audience, Memory, Experience.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Bölümü, eaelifarslan@gmail.com, Orcid: 0000-0001-5015-9317

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, serifeemahir@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9028-2344

Giriş

Amerika’da ilk yıllarda sinemaya ‘nikelodeon’ denilmiştir. En küçük para ile izlenen sinema, ‘ayaktakımının eğlencesi’ olarak tanımlanmaktadır. İlk yıllarda sinema salonu kavramı olmadığından gösterimler, kafeler (en konforlu yerler), eğlence çadırları, panayırlar gibi köhne izbe yerlerde yapılmaktadır. Sinema ilk yıllarında her sınıftan insana açıkken (genellikle alt sınıfa), ucuz ve kamusaldır. Sinema, ‘saygınlık meselesi’ni aşmaya başlayınca, ticari olarak da kâr getiren bir sektöre dönüşür. Dönüşüm aşamalarından biri de gösterim yerleridir. Eski gösterim yerleri terk edilerek, yerini devasa büyüklükteki salonlara bırakır (Saydam, 2015, s. 31). Sinema işletmecileri, seyirciyi sinemaya çekmek için çeşitli reklam uygulamalarını denemeye başlarlar. Bu reklam deneme uygulamalarından biri sinema feneri bir diğeri ise fener çıgırtkanlarıdır. Sinema feneri, sinemaya gelen filmlerin tanıtımlarını yapmak için sinema salonu cephelerine asılmak üzere ressamlar tarafından yapılan devasa büyüklükteki afişlere verilen addır. Bu afişleri diğer afişlerden ayıran özellikler, baskı ve fotoğraf teknikleri kullanılmadan tamamen elle çizilmeleri ve çizilen afişlerin arkalarında bulunan aydınlatma sistemidir (Dalay, 1987, s.17). Seyircilerin dikkatini fenerlere yoğunlaştırmak için afişlere dekupeler eklenerek, büyük reklam panoları asılmıştır. Bu afiş uygulaması hem film hakkında bilgi vermekte hem de filme boyutunun da etkisiyle seyirciyi salonlara davet etmektedir.

Sinema fenerlerinin anlamını ortaya çıkarmak ve seslerini duyurmaları için ‘fener çıgırtkanları’na ihtiyaç duyulmuştur. Sinema fenerleri ve çıgırtkanlar seyirciyi sinemaya davet eden, Türk sinemasının sessiz ve sesli davetkarlarıdır. Sinema fenerleri, seyirciyi sinemaya davet ederken, aynı zamanda dönemin sinema seyir etkisindeki rolü anılara yansımıştır. 1990’lı yıllara gelindiğinde devasa sinema salonları küçülerek AVM’lere hapsedilmeye başlanmıştır. Değişen ve gelişen baskı sistemleriyle fenerlerin (afişler) üretimleri başkalaşmış; fenerleri üreten ressamlar ise tarihe karışmıştır.

Bu çalışma, Türk Sinemasının sessiz ve sesli davetkarlarına odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, 1920-1990 yıllarında seyirciyi sinemaya davet eden sinema fenerlerini ve fener çıgırtkanlarının seyirci-sinema etkisini araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda, sinema fener ve çıgırtkanlarının, seyircinin salonlara gitme deneyimlerine yönelik etkilerini sinema kaynaklarından elde edilen anılar üzerinden bir araya getirmektir. Sinemanın sessiz ve sesli davetkarlarına ait literatür taraması yapılırken, ele alınan sinema kaynaklarının çoğunda ‘fener’ kavramına yer verilmediği görülmüş; yer verilen kaynaklarda ise tanımlamadan öteye geçilmediği saptanmıştır³. Bu büyük eksiklik araştırmacıların dikkatini çekmiş konu mercek altına alınarak, alanyazına katkı sağlamak amacıyla gündeme getirilmiş ve bu doğrultuda yöntem olarak çalışmada doküman analizi yapılmıştır. Yapılan literatür çalışmaları doğrultusunda sinema fenerleri ve çıgırtkanlarının yoğun olarak kullanıldığı dönemlerin 1920-1990 yılları arasında olduğuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada dönem sınırlılığı olarak bu zaman aralığı belirlenmiştir. 1920-1990 yıllarına ait gazete ve dergi arşivleri, film ve belgeseller taranmış, sinema kitapları incelenmiş ve anılar bir araya getirilmiştir. Bulunan anılar sinema işletmecileri, sinema izleyicileri, sinema eleştirmenleri ve tarihçilerinin yanı sıra koleksiyonerler ve fener ressamlarından kaynaklara yansıyan bilgiler ışığında toplanarak bir araya getirilmiştir. Çalışmada sinema fenerlerine uygulanan sansürlere de yer verilmiştir. Sinema fenerleri ve çıgırtkanların sinema filmlerinde nasıl yansıdığı da çalışma kapsamında incelenmiştir.

³Sinema fenerlerini kısaca tanımlayan ilgili kaynaklar: Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları, Evren, B. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. Türkiye Cumhuriyeti Turizm ve Kültür Bakanlığı, Saydam, B. (2015). *Yeşilçam’a Adanmış Bir Hayat*. Edirne Film Festivali Ofis, Özgüç, A. (2013). *Film Afişlerinin Son Ustalarından İbrahim Enez*. Antalya: Horizon International, Özgüç, A. (2002). *Afişlerle Türk Sineması*. İstanbul: Mimeray, Gökmen, M. (1989). *Başlangıcından 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

1. *Düş Şatoları'nın*⁴ Sessiz Davet Davetkarları: Sinema Fenerleri

Sözlük anlamı “herkesin görebileceği bir yere asılan ilan ya da reklam işlevi gören basılı kâğıt” olan afiş ister bir ürünle ister bir olayla ilgili olsun, gelip geçenlerin dikkatini hemen çekme özelliğini taşımaktadır (sozluk.gov.tr). Film afişleri de seyircilerin dikkatini çekmek; filmle ilgili bakış açısı kazandırmak için önemli konumdadır. Afişler sinema filmlerine kişilik kazandıran tasarım ürünleridir. Afişler, bir tasarım nesnesidir. Tasarım nesnelerinin boyutları iletişimin etkili olmasında önemlidir. İzleyiciler tarafından afişin boyutu büyük önem arz eder ve devasa afişler izleyiciyi cezbeder (Becer, 1999, s. 25). Bu açıdan bakıldığında afişler, seyirciyi kısa sürede etkileyip; onları sinemaya yönlendiren birer görsel iletişim araçlarıdır.

Sinema seyircisi filmden önce filmin afişi ile tanışır. Bu tanışma filmin pazarlanmasında, seyircinin sinema salonunun kapısından içeri girip girmemesindeki etkisi büyüktür (Umur, 2009, s. 34). Film afişleri, izleyiciyi yönlendiren ilk fikir edinilen noktadır, “bir kartvizittir, kısacası o filmin işaretidir” (Noyan, 2007, s. 46-47). Film afişlerinin en büyük özelliği “filme gitme isteği uyandırmaktır” (Ağayev, 2014, s. 67). “Film afişi, bir filme ‘sahip olmanın’ var olan en dokunulabilir kanıtıdır. Filmin özünün, grafiksel malzemelerle bir imgeye indirgenmesi ya da ‘görsel bir metnin görselleştirilmesi için bir çaba’ olarak tanımlanabilir. Bir film afişinde, filmin kendisini ve film endüstrisini görebileceğimiz gibi üretim zamanının koşullarını ve zevkini, yani toplumun kendisini görürüz. Bu afişler, aynı zamanda tasarım sürecinin, tasarımcısının, dönemdeki tasarım anlayışının güçlü tanıklarındır” (Noyan, 2007, s. 34).



Görsel 1: *Beyoğlu Lale Sineması-Denizler Aslanı (1940) Filminin Feneri/ Gökhan Akçura Arşivinden*

Afişler Türk sinemasında 1920’li yıllarla beraber kullanılmaya başlanmıştır. O yıllarda İstanbul’un düş şatolarının cepheleri boydan boya süslenmiştir. Bu süslemeler, ressamlar tarafından elle çizilmekte, en uzak mesafeden bile seyircinin dikkatini çekmektedir. Devasa boyuttaki ışıklı afişlere ‘sinema feneri’ adı verilmektedir (Akçura, 2017). Düş şatolarının, göz kamaştırıcı devasa büyüklükteki sinema fenerleri seyirciyi sinemaya çeken sessiz davetkarlardır. Sinema fenerlerinin tanımlanması noktasında iki ayrı görüş dikkat çekmektedir: elektrikliğin kullanılmadığı dönemde yer alan fenerler ve arkadan aydınlatma sonucunda oluşanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Gökmen, 1989, s. 20).

⁴ Atilla Dorsay 1991 yılında kaleme aldığı ‘Benim Beyoğlum’ adlı kitabında, devasa büyüklükteki sinema salonlarını tanımlarken ‘hayal şatoları’ kavramını kullanmıştır (1991, s. 6). Evren Burçak ise ‘Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları’ kitabında sinema salonları için ‘düş şatoları’ kavramını kullanmıştır (1998, s. 9). Burçak Evren’den referans alınarak başlıkta ve sinema salonlarından bahsedilen her metinde düş şatoları ifadesi kullanılacaktır.

Bir diğer tanımlama ise; Alkazar Sinemasında içi boş, üç taraflı bez afişlerle kapalı alanda ışık yakıldığı ve bu bezlerin gece dışarıdan bakıldığı zaman ışıklı bir kutu halinde görülen görselin, görüntüsü itibariyle sinema feneri adını almış olmasıdır (Saydam, 2017, s. 31). Başlangıçta sadece ışıklı fenerlere verilen bu isim, ilerleyen dönemlerde ışıksız fenerler içinde kullanılmıştır (Saydam, 2015, s. 16).



Görsel 2: Alkazar Sineması-Londra Geceleri Filminin Feneri /Mithat Ağakay'ın Fırçasından



Görsel 3: Alkazar Sineması-Son Doğuş (1930) Filminin Feneri/ Mithat Ağakay'ın Fırçasından

İlk sinema işletmecilerinden olan Cemil Filmer, sinema fenerlerinin yaygınlaşmasında önemli isimlerdendir. Sinemada reklamı ön plana çıkararak Filmer, Beyoğlu Lale Sineması'nın işletmesini alınca büyük değişiklikler yapmıştır. Her filmin tanıtımı için sinema fenerleri yaptırmış, düş şatolarını fenerlerle süslemiştir. Bu süslemelerle sinemaya seyirci çekmiş ve bunu dolu salonlarla kanıtlamıştır (Akçura, 2004, s. 51). Lale Sinemasının öncülük yaptığı fenerler ile seyirci toplandığı anlaşılınca fener kullanımı tüm sinemalara yayılmış, önemli filmlerin birçoğunun devasa boyutlardaki sinema feneri yapılmıştır (Evren, 2014, s. 130).



Görsel 4: Beyoğlu Lale Sineması-Otel Emperyal (1939) Filminin Feneri/ Mithat Ağakay'ın Fırçasından

Fenerlerin en büyük düşmanı kötü hava koşullarıdır; yağmurlu havalarda boyalar akar, birbirine karışır, fırtınalı havalarda ise yırtılmıştır. Fenerlerin yırtılıp hasar görmesini engellemek için ‘kümes teli’ ile kaplanmıştır. Dev boyutlarda olduklarından dolayı saklanamamış ve binlerce fener afişi yok olup tarihe karışmıştır (Gökmen, 1989, s. 20). Birçok olumsuz etken bir araya gelerek sinema fenerlerinin yok olmasında rol oynamış, bu durum sinema fenerlerini yaratan ressamaların da tarihe karışması ile sonuçlanmıştır.

1.1. Fener Ressamları Kimlerdir?

Fener ressamları “dev sinemaların, dev emekçileriydi” demek yanlış bir tanım değildir. Ressamlar sanatlarını zanaata dönüştürüyorlardı. Hem devasa film afişleri yapıyorlardı hem de oldukça kısa sürede yapma zorunlukları vardı. Büyük ebatlarla uğraştıkları ve verdikleri el emeği dikkat çekmekteydi. Peki renklerle hemhal olan fırça darbeleriyle sinemanın anlamını ortaya çıkaran ressamlar kimlerdi? Neden renklerle var oldukları halde siyah-beyaz anılara esir olup, toz bulutu halinde savrulduklar? Hepsi şimdi anılarda yer ediniyor; tarih oldu. Evet, her şey de olduğu gibi bir süre var oldular, ardından anılar da tarih oldu. Renklerle yatıp-kalkan filmleri tanıtan ustalar nerede şimdi? Bu soruları araştırmacılar önce Agah Özgüç, gündem getirmiş ve sitemlerini şu şekilde ifade etmiştir:

[...] ne var ki, söz konusu sinema fenerleri, afişler gibi dönemselsel olarak birer belge özelliği taşıdığı kaçınılmazdır. Ama gelin görün ki, zamanlamayı eskilerinin değişimiyle “har vurup harman savurduğumuz” için onları da insafsızca yitirmişiz. Her şey de olduğu gibi. Türk sinema afişi ressamlığı kimle başladığı, o yıllarda nasıl bir iz sürdüğü konusunda net ve sağlam bilgilere ulaşamıyoruz ki [...] Sahiplenme, arşivleme duygusundan yoksun ve belleği zayıf bir toplum olarak çok geç kalmışız. O yıllar bir daha yaşanmıyor ki. Geçmişe dönmek, hüznü bir şarkı gibi. Kimler gelmedi ki, kimler geçmedi ki tuval önlerindeki fırçalı yaşamlardan. [...] Renklerin renklerle kucaklaştığı, keşiştiği ya da birbirlerini hiç sevmeyişi yorgun fırça izleri taşıdığı o naif film afişleri. [...] El emeğinin altın yılları (2013, s. 15-17).

‘*Büyüklü Fener: Gaziantep’te Sinema*’ adlı belgeselde, Gaziantep Site Sineması işletmesinin oğlu Ergün Api de 1960’lı yıllarda sinemayı anlatırken afişleri saklamamanın üzüntüsünü dile getirmiştir:

O dönemde bizim hiç önemsemediğimiz o devasa sinema afişleri. Şimdi onlar gözümde tütüyor. Onların hepsi bir emektir. O sinema afişleri, o sinema tablaları, onlardan bir şeyler kalsın isterdim. Daha çok resimler elimizde olsun; gelecek kuşaklara o resimleri anlatalım, gösterelim isterdim. O yüzden bu konu benim için çok büyük üzüntü kaynağı (2013).

Sinemaya emek veren ressamlar tanıtım açısından filmlerle seyirci arasında köprü kurma görevini üstlenmişlerdir. Fakat emek verdikleri çalışmalarında imza kullanmamaları unutulmalarına neden olmuştur (Gökmen, 1989, s. 20).

1940-1950-1960’lı yıllara ait adına erişilebilen ressamaların adlarını dile getirmekte yarar vardır; 1940’larda Mithat Ağakay, Mehmet Tekdal, Tarık Uzmen, Selçuk Önal, Sururi Gümen, Turan Sabri, Hüseyin Olur, 1950’lerde Kemal Börtenin, Remzi Töremen, Mahmut Yağcı, Firuz Aşkın, Vala Somali, Gevher Bozkurt ve 1960’lı yıllar da ise Münif Fehim, Rauf Alazan, Mehmet Bal, Cemal Dündar ve İbrahim Enez, kendilerine özgü çizimleriyle, tasarımlarıyla, Türk Sinemasına hizmet etmiş emekçilerdir (Özgüç, 2013, s. 17-18).

1.2. Fenerler Nasıl Yapılırdı?

Sinema fenerini kimler yapardı sorusunun peşine düşüldüğünde hakkında detaylı bilgilere ulaşılabilen iki ressam vardır. Bu ressamlar, Mithat Ağakay ve İbrahim Enez’dir. Sinema fenerlerinin yapım aşamaları iki ressamın anılarından yola çıkarak aktarılmıştır. Enez, fenerlerin boyasını nasıl elde ettiğini şu şekilde anlatmıştır.

Boyama işine başlayabilmemiz için, önce toprak boyaları, kaynattığımız boncuk tutkalıyla karıştırırdık. Tutkalla karıştırılmasının nedeni, yağmurlu günlerde bezin üzerindeki boyaların akmasını önlemektir.

Sonra da kullanacağımız renkleri ve boya ları elde ederdik. İşte o boya larla sinemalara büyük fener afişleri yapmaya başladım. Bu çalışmalar sırasında en büyük yardımcım eşim Elçin Küçükenez'di. Elçin, Kız Sanat Okulu Mezunu olduğu için, dikiş dikmeyi biliyordu. Bu nedenle de üzerine boyama çalışması yapacağım bez parçalarını birbirine ekleyerek dikiyor, ilk hazırladığı eşim gerçekleştiriyordu (Özgüç, 2013, s. 25-26).



Görsel 5: İbrahim Enez'in Sinema Feneri Çalışmaları/Agah Özgüç Arşivinden

Kullandığı malzemeleri dışardan getirttiğini aktaran ressam Enez, çalışmalarında guaj boya kullandığını ancak guaj boya ile çalışmanın zorluklarını da dile getirmektedir (Özgüç, 2013, s. 25). Fener ressamı renklerin pırıl pırıl gözükmesinin temel sebebini ve hangi aşamalardan geçtiğini de kendisiyle yapılan söyleşide anlatmıştır:

Saray Sinemasının önlerine fenerler yaptım. 6 buçuk metreden 2 buçuk metre ebatında odaya zor sığıyordu, onları duvarda çizip yere koyarak tutkalla boyamasını yapıyordum. Şimdi bir sır vereyim, gençler bunu bilmezler. Yağlı boya olan afişlerin film isimlerini önce yazardım. Çünkü mesela bir lacivertin üzerine sarı boya ile yazamazsınız, kırmızının üzerine beyaz boya ile yazamazsınız. Nedeni ise alttan daima renk kusar. Pırıl pırıl bir beyaz, pırıl pırıl bir sarı veremezsiniz. Hatta bazı artistlerinde eğer koyu içinde yazacaksam onları da öyle yapardım. Sonra fonların kenarlarını doldurarak, fona devam ediyordum. Baktığınız zaman çok güzel bir sarı çok güzel bir beyaz, çok güzel bir renk ortaya çıkıyordu (Enez, 2018).

Enez, renklerle dans etmeyi Amerika'dan gelen afişlerden öğrendiğini ve sektörde neden çok sevildiğini de başka bir röportajında şu şekilde aktarmıştır:

Amerika'dan gelen film afişleri vardı. Benim bugün bu seviyede olmamın yegâne sebepleridir. Onları kopyalayarak çok afiş yaptım. Yapa yapa, göre göre, renklerle dans etmeyi öğrendim. [...]. Sabahlardım, fırçayla uyuduğumu hatırlardım [...] orijinali yaparken bir iki gün erteleyebilirsin ama adamın sinemasının önüne asılacak feneri erteleyemezsin. Ne yapıp ne yapıp sabahlayacaksın. Çoğunda sabahlardım. Bazen eşimin eline fırça verir. Ona fonları boyatırdım (Aydın, 2012).

Yapımcıların filmleri anlatmadığı söyleyen ressam, genellikle ona filmle ilgili setlerde çekilen sahne fotoğraflarından 15-20 tane verildiğini belirtmiş bazen de lobi kartlarından yararlandığını söylemiştir. Filmi hem fotoğraflardan hem de lobi kartlarında bulunan fotoğraflardan faydalanılarak fenerleri hazırladığını aktarmıştır (Enez, 2018). Fotoğraf gönderen yapımcıların dışında sete çağırılan yönetmenler de vardır. Bu yönetmenlerden akla gelen ilk isim ise Yılmaz Güney'dir. Enez Yılmaz Güney'le anısını şu şekilde aktarmıştır:

Zincirli kuyu mezarlığında bir film çekiliyordu, Vurguncular diye Fikret Hakan vardı. Yılmaz Güney filmin yönetmeniydi. Orada bana hikâyeyi anlattı. Hikâyeye göre birkaç resim aldım onun afişini yaptım.

Yılmaz Güney'i bazı filmlerinde yere yatırırđım, kan falan sürerdim onları renklendirirdim. [...] Gıkını çıkarmazdı, ne desem bana uyardı (Enez, 2018).

Fenerlerin yapım aşamalarıyla ilgili ele alınan bir diğer ressam Hasan Mithat Ağakay'dır. Türk Sinemasının düş şatolarının cephesi yıllarca Mithat Ağakay tarafından süslenmiştir. Ağakay, Şık Sinemasında memurluk yaptığı dönemde afiş ressamı ortadan kaybolunca "ben afiş yaparım" diyerek bir gecede yaptığı afiş sayesinde fener afiş ressamı olmuştur. İlerleyen zamanlarda, oğlu ile Mimeray Ofset'i kurarlar. Burada o zamanlar sinemaya 4000'i aşan film afişleri basmışlardır (Akçura, 2004, s. 157). Atakay'ın oğlu Erol Ağakay, Hayal Perdesi Dergisinde Barış Saydam'a röportajında babasının fenerleri nasıl yaptığını şu şekilde anlatmıştır:

Malum her hafta sonunda filmler değişirdi. Dolayısıyla iki ya da üç gün önceden, haftaya hangi film oynayacağına dair sipariş verilir. Babama önce filmin fotoğrafları gelirdi. Bunlar daha çok Amerikalı aktör ve aktrislerin fotoğraflarıydı. Onlara daha sonra birtakım vücutlar, yani dekorlar ilave edilirdi. Babam da o fotoğrafları alarak sinemanın dış cephesine göre bir mizanpaj yapardı. Yazılarını yerleştirdi. O şekilde sinema fenerini illüstrasyon olarak hazırlardı (2015, s. 31).



Görsel 6: Mithat Ağakay'ın Hazırladığı Gönüllü Kahraman Filminin Feneri/Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 7: Beyoğlu Lale Sineması/Mithat Ağakay'ın Fırçasından/Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 8: Taksim Sineması (1950) Mithat Ağakay'ın Hazırladığı Sinema Feneri/Agah Özgüç Arşivinden

11-12 yaşlarda babasına yardım ettiğini aktaran Erol Ağakay, afişlerin yazılarını yazdığını, zeminlerini ve fonlarını boyadığını söylemiştir:

Türk sinemasında 60'lı yıllara geldiğimizde senede 180-200 film çekilen dönemdir. Bu yıllarda çekilen filmlerinin afişlerini yapardım. Çekilen filmin önce kısaltılmış olan sinopsisini okurdum. Sinopsis yoksa yönetmenlerden film bilgisini alarak, filmin setine platosuna giderek veya onları stüdyoma çağırarak fotoğraflarını çekerdim. Sinopsisteki konuya göre oynayan oyuncuların fotoğraflarını çekerdim. O çektiğim fotoğraflarla bir iki tane gerekiyorsa karakalemle eskiz hazırlardım. Bunları yönetmen arkadaşlarımla paylaşırdım. Ve belirlenen günlerde afişi hazırlardım (Ağakay, 2022).

Filmlerin lobi kartlarından esinlenilerek yapılan hemen hemen tüm fenerlerde, oyuncular ön plana çıkartılırdı. Fenerlere başlanılmadan sinema önünde koyulacağı konum belirlenilir, sonra parça parça yapboz gibi monte edillirdi. Fenerlerin hepsi elle çizilir ardından boyanırdı. Fenerin asıl ustalığı fenerdeki oyuncunun fotoğraf gibi çizilmesinden yani ressamın yeteneğine bağlıydı (Evren, 1998, s. 145). İzleyiciyi fenere odaklamak için kesip ayırma işlemi olan dekupaj tekniği de uygulanırdı. Filmin ana oyuncusu dekupaj ile fenere yerleştirilirdi. Bu sayede fener daha da devasa görünür seyirciyi de filme çekerdi. Seyirciler bazen oyuncunun iki bacağının içinden geçer bazen de bir hayvanın, yaratığın

ayaklarından geçerek düş şatolarına giriş yaparlardı. Geceleri ışıkla aydınlatılarak dikkatleri salona çekerdi (Akçura, 1995, s. 33-34). Dekupe tekniğinin uygulanmasının seyirciyi sinemaya çekmekten öte asıl amacı bezden yapılan fenerlerin kötü hava koşulları ve rüzgârdan dolayı lambaya çarpıp afişin yanmasına sebep olmasıdır (Evren, 2014, s. 130). Fenerlerin zorlu yapım aşamalarına rağmen ressamlar eleştirilir ve hatta yer yer çizdikleri fenerlere sansür uygulanmaktaydı.

1.3. Sinema Fenerlerinde Sansür

Sinemanın fener fotoğraflarına bakınca büyülenmemek elde değildir. Ancak bu büyülenmenin arkasındaki emeğin göz ardı edildiği anılarla tarihe geçmiştir. Fenerler yer yer olumsuz eleştirilerle yer yer ise hükümetim denetimine tabii tutulmuş, sinema tarihçileri de bu anıları hatırladıklarında o dönemin olumlu yanlarına duydukları özlemi dile getirmişlerdir. Sinema tarihçilerinden Agah Özgüç de yazdığı kitabında sinema fenerlerini hatırlatarak özlemlerini yazıya dökmüştür.

Tekrar geriye dönüp sinema önlerindeki dev fenerleri anımsayınca çocukluk günlerim ve ardında da bazı unutamadığım resimleri görür gibi oluyorum. Örneğin Lale Sineması önünde “Vatan Kurtaran Aslan” da elinde kalıcıyla Errol Flynn’in görkemli panosu. Yine “Denizler Aslanında kılıçlı bir Errol Flynn. [...] Kim bilir, Lale Sinemasına girmek için Errol Flynn’in ayaklan altından kaç kez geçmişimdir. [...] Az önce sözünü ettiğimiz o dev sinema panolan şimdi yok. Ray Millan’ı “Otel Emperyal’ın, Gary Coö perb “Gönüllü Kahraman’ın, Göksele Arsoy’lu “Orman Çiçeği Nilüfer’in, Hülya Koçyiğitli “Vurun Kahpeye’nin etkileyici o dev fenerleri nerede? Hele sinema binasının üst katlarına kadar tırmanan o acayip yaratık “King Kong’un panosunu kim hatırlamaz ki... İstiklal Caddesi’nden geçerken durup durup baktığımız “King Kong’un gözlerindeki yanıp yanıp sönen, dehşet saçan kırmızı ışıklar [...] (2013, s. 12).

Atilla Dorsay’da ‘*Benim Beyoğlum*’ kitabında ‘Savaş Halinde Bir Beyoğlu ve Yok Olan Fenerler’ başlığı altında 1990’larda tahrip edilip yok edilen fenerleri şu şekilde tanımlamıştır:

Orada, öyle yatıyor. Çamurlar içinde, her yanı yaralı bereli, perişan. Atatürk’ün nutkunu anımsatır biçimde “bütün sokaklarına girilmiş, bütün geçitleri tıkanmış, her yerine kazmalar vurulmuş” bir halde... Hele yağan (yağdırılan) yağmurlarla birlikte perişanlığı, çamuru, pisliği büsbütün artan, büsbütün geçit vermez olan bir görünümle. [...] Fenerleri sanki özellikle kırarak, tahrip ederek söktüler. Oysa hepsi yepyeni sayılırdı. Madem Beyoğlu’na yeni fenerler dikmek, kendi damgalarını vurmak istiyorlar, bunları özenle, dikkatle söküp başka yerlerde, örneğin aydınlatılmayı bekleyen parklarda, yeşil alanlarda kullanamazlar mıydı?” Hayır, kullanamazlardı. Çünkü hazretler bu gibi işlerde bir ‘devamlılık’ olması gerektiğini düşünmezler. ‘Dalan kompleksi’ öylesine ruhlarına işlemiştir ki, onun döneminden kalan her şeyi özellikle yok etmek isterler (Dorsay, 1991, s. 158-159).



Görsel 9: Taksim Sineması- Orman Çiçeği Nilüfer (1960) Filminin Feneri/Agah Özgüç Arşivinden

Bir yandan fenerleri özlemle yazıya dökenler; bir yandan da fenerlere ciddi eleştiri getirenler. 1937 yılında “Soğuk Bir Kış Gecesinde Beyoğlu Caddesinde Neler Görülür?” adlı köşe yazısında Suat Derviş, Beyoğlu’nu anlatırken sinema fenerlerini korkunç hayaletlere benzetir: “Rüzgâr sinema kapılarındaki afişleri sallıyor. Ve üç insan büyüklüğündeki bu resimler böyle sallandıkça hareket eden, kımlıdamayan, hemen üzerine atılmaya kalkışan korkunç hayaletlere benziyorlar. Cadde, hortlaklarla dolu kurunuvusta şatosu gibi korkunç” olarak dile getirmiştir (gastearsivi.com).

Refik Halit Karay ise 1945 yılında Beyoğlu Caddesi’ni anlattığı köşe yazısında hem fenerleri hem de fener çıgırtkanlarını yerden yere vurmuştur:

Eski cadde muhakkak ki şimdikilerden daha ağır başlıydı; sinemaların panayır yerlerine yakışır ilanlara rastlanmazdı. [...] Beyoğlu caddesinin gittikçe çirkinleşip eskisinden daha bayağı bir şekil aldığına dikkat ediyor musunuz? [...] Eski cadde muhakkak ki şimdikinden daha ağır az züppe, daha ağır başlı, daha zevke uygun, kendine göre adeta vakarlı idi. [...] nesilleri yutan dükkanlar yoktu. Sinema kapılarının ancak panayır salaşlarına yakışır ilanları ikide bir karşımıza dikilmezdi. [...] Fakat bu caddeye asıl panayır manzarası verev ve çirkinliğine tüy diken sinemalardır. Yani sinema kapıları üstüne konan ilanlar. Gelir kaynağı da olsa Belediye hiç değilse Beyoğlu caddesinde o kabil ‘mücessem’ ilanlara izin vermemelidir; ilan zevki, ölçüyü korumalıdır. Bakıyorsunuz bir sinema önünde üçüncü kata kadar yükselen, mukavvadan veya kontraplaktan oyulup en çığ renklere boyanmış yüzü maskeli, elinde mitralyöz bir haydut heyülâsı. [...] Yerde, göğsünden kanlar akan bir kız yatıyor. Bu sergüzeşt filmleri gösteren sinemaların çıgırtkanlarıdır. Öbürlerinde mücessem resimleri daha ziyade dudak dudağa vermiş ve armudî sakilde uzanmış aşık-maşuk tipleri azmanından seçerler. Bereket yüzlerde zerre kadar ekspresyon olmadığı için, bu tablo bir öpüşmeden ziyade iki tarafı da pek alâkalandırmayan zoraki isteksiz bir ameliyata, bir merasime benzer. Lakin çirkinliğine çirkin, kabalığına kabadır; adeta iptidailiğin alameti farikasıdır diyeceğim ki halkın seviyesine itimsizlik ve bu seviyeyi çok düşük göstermeğe yarayan bir münasebetsizliktir (gastearsivi.com).



Görsel 10: Milli Sinema-Cennet Perisi (1930)
Filminin Feneri/Selahattin Giz Arşivinden

Erotik ve ideolojik etkiye sahip afişler yasaklanmıştır. Fenerlerin yaratım sürecinde ressamlar, sansürü düşünerek hareket etmek zorunda kalmışlardır. Enez, söyleşisinde başından geçen iki fener sansürü olayını şu şekilde anlatmıştır. Bu olay fenerlere uygulanan ilk sansür niteliği de taşımaktadır:

1953 yılında “Cehennemın Yürüyüşü” filminin fenerini yaptım. Bu fener, sinemanın önüne kurulmuş bir ‘tak yaptım Tak’ın altında da afişi yaptım, insanlar takın altından geçiyorlardı. Afişi üzerine de çıplak kadın çizdim. Herkes ilgiyle bakıyordu fenere. Eski ayrıldığım rakip sinema beni emniyete şikâyet etti. Onlara göre afişteki kadın müstehcendi. Ertesi gün emniyet müdürleri feneri indirdi. Sorguya alındım ve üç kişilik karar ekibinde ikisi müstehcen olmadığı söyledi ve 20 yaşında beraat oldum (Enez, 2018).

Seks furyası patlayınca, bu durum afişlere de yansımıştır. Enez, Ağakay ile yaptıkları afişler nedeniyle mahkemeye gittiklerini ama müstehcenlik bir afiş yapmadıklarından bir şey olmadığını şu şekilde aktarmıştır:

Seks furyası patladı. Bir iki tane yapmak zorunda kaldım. Hatta hiç unutmuyorum, bir tanesinde Erol Ağakay ile mahkemeye gittik. Müstehcenlik dava, Erbakan bizi şikâyet etmişti. Bir şey çıkacağından değil. Bir tanesinde de davalık olmuştum. Şimdi kadın çıplak, göğüslerine kamuflej yapmışım ama altına ne yapacam. Filmin ismi de kumarbaz. Ne yapacam ben ya kağıtla üstünü kapatacam ya da zarla kapatacam. İki tane kocaman zar yaptım ve kamufle ettim. Hâkim bana sordu. “Be ne oluyor”. Anlattım bunun müstehcenliğini örtmek için iki tane zarla kapattım dedim. “Bağdaşıyor mu?” dedi. Filmin ismi kumarbaz bundan dolayı böyle yaptım dedim. Başımдан böyle olaylarda geçti. Ben bir sanatçiyim dedim. Maalesef ve maalesef bizde teşhircilik var. Bizde kadın teşhirciliği var. Yani bir bakışta erkekleri cezbetsin diye kadın kullanılıyor. Bu yanlış bir şey (Enez, 2018).

1.4. Sinema Fenerlerinin Seyir-Deneyim Üzerindeki Etkisi

Seyirciler, düş şatolarının önünden geçerken masalsı evrene ilk girişi yapmaktadırlar. Bu girişle beraber afiş evrenine kapılır, afişlerle kurulan bağ filmle özdeşleştirilirdi (Kaplan, 2004, s. 20). Sinemaya davet eden fenerler, reklam etkisinin de yanı sıra o dönemde seyircilerin belleğinde unutulmaz anılar bırakmıştır. Afiş koleksiyoneri Atakul, bu ifadeyi destekleyen anısında bu duruma şöyle yer verir:

Sinemaya giderdik, daha film başlamadan ilk afişlere koşardık. O afişlerin renkleri, içeride ne var. Bu adam kılıcı neden kaldırmış, silahı neden öyle tutmuş. Kadına niye öyle bakmış, onu neden sevmiş. Dakikalarca hatta saatlerce afişlere bakardım. Sonra o lobilere bakmak. Filmi izlerken bile afişi hayal ederdim. Ya acaba gördüğüm roller, o tipler, o figürler filmin neresinde geçecek acaba diye düşünürdüm. Yani afişler o kadar içimize, benliğimize işlemiştir ki filmin çok daha ötesindeydi (2022).

Her dönem kendi koşullarını yaratır. O dönemde seyirciyi sinemaya çekmek için sinema fenerleri kullanıldığını aktaran Özgüç, Sinema fenerlerinin seyirciyi büyülediğini de eklemiştir. Özgüç, örnek olarak ‘King Kong’ filminin fenerini anlatmıştır:

King Kong feneri enteresan bir olaydı. King Kong bir yaratıktı. Yaratığı seyirciyi geçirmek etkilemek için King Kong’un gözlerine yanan ışıklar yerleştirmişlerdi ve baktığımız zaman ışıkları uzaktan bile görebiliyorduk. Işıklar yanıp sönüyordu. Seyirci o ışıktan etkileniyordu. Fenerin yanından geçen kişiler hayranlıkla bakıyorlardı. Fenerin büyüüne kapılan filme giriyordu (2022).



Görsel 12: Capitol Sineması (1933) King Kong Filminin Feneri

Giovanni Scognamillo *'Bir Levantenin Beyoğlu Anıları'* adlı kitabında gösterime giren *King Kong* filminin fenerlerini şu şekilde yazar: "Melek Sineması ilk King Kong'u programa soktuğunda Yeşilçam Sokağı'nın başına, havada asılı dev bir King Kong maketi yerleştirmişti. Işık saçan gözlere büyülenmemek elde değildi. Fenerin ihtişamına kapılan kendini sinema salonunda buluyordu" (1993, s. 109). Kemal İnci de *'Yeşilçam Anıları'* adlı kitabında King Kong fenerini anlatmıştır: "1938-1939. O zaman *'King Kong'* filmi var sinemada. Sinemanın kapısına kocaman bir King Kong maketi koyulmuş, yaratığın gözleri alev alev yanıyor. Onun bacaklarının arasından giriliyor içeri. 4 saat sürüyor film" (İnci, 2016, s. 5).

Afişler dönemin teknolojisine ve beklentilerine göre dönüşüme uğramıştır. Türk sinemasının büyük dönüşümü sinema fenerleridir. Fenerler seyirciyi sinemayla iş birliği yapmaya itmiştir.

Eskiden sinema vitrinlerine koymak için 18*24 fotoğraflar vardı. Sonra biraz daha büyütüldü. Ardından lobi kartları büyütüldü. Sonra büyüye büyüye fenerlere dönüştü. Ardından tekrar küçülmeye başlandı. Ama fenerlerin büyüklüğü seyirciyi sinemaya çekiyordu. Taksim Sinemasındaki "Vurun Kahpeye" fener fotoğrafı seyircinin o dönemde (1949) nasıl sinemayla iş birliği içinde olduğunu gösteren kanıt niteliği taşımaktadır (Özgüç, 2022).



Görsel 13: Taksim Sineması (1949) / Agah Özgüç Arşivinden

Sinema Feneri ile ilk defa karşılaşan izleyici, şaşkınlıklarını şu şekilde dile getirmiştir:

Sinemanın ilk yıllarında bez afişler vardır. O zamanlar bez afişin ne olduğunu Vanlılar bilmiyordu. Ben bir baktım Yılmaz Güney'in "Konyakçı" filmi zannediyorum 1964 de çekildi, 1965 de Van'a geldi. Baktım sinemanın önüne şöyle bir şey asmışlar, dedim bu nedir? Dediler sinema feneri. Vay be demek ki bu da varmış. Çok şaşırdım. Çünkü o yıllardan önce fenerler yoktu. Daha bez afişler (fenerler) başladı. 3*5 boyutundaydılar (Kayaçelebi, 2022).

Çizer Turgut Özalp, "afişler hayal alemine götürüyor. Bir görsele bakıp hayal kurabilirsiniz. Görsellere bakarak içinde kaybolabilirsiniz" (2022). Sinema fenerleri (afiş) filmi fragmanından bağımsız olarak değerlendirilemez çünkü; izleyiciler filmle ilk teması, filmle ilgili beklentileri afişlerle sağlamaktadır. Fenerlerde ön plana genellikle filmin yıldız oyuncusu alınarak oluşturulduğundan, seyirciler filme gelmeden filmde kimlerin oynayacağını görebilmektedir. Film ile özdeşleşen seyirci, bu doğrultuda afişle de özdeşleşmekte ve filme gitme kararı böylece şekillenmektedir (Ağayav, 2014, s. 67).

Afişin büyüüne, sihrine kapılıp da gittiğim çok film oldu. Bu afişin görüntüsünden çok içeriğiyle ilgili bir şeydi. Karate filmlerine düşkün olduğum zamanlar, karete içerikli bir afişse mutlaka giderdim. [...]

Afişlerin etkisi çok büyüktü. Film gelmeden 10-15 gün önceden sinemaya takarlardı afişi. Afişe bakar kaç gün sonra geleceğini öğrenir ve ona göre giderdik sinemaya (Tungar, 2022).

Sinemanın giriş kapısının üzerine asılan dört-beş metre yüksekliğinde bezden afişlere başrol oyuncuları resmedilirdi. Afişi yapan ressamın adı büyük harflerle yazılırdı. Semih BALCI. İsmi adeta beynime kazınmıştı. Afişler gibi filmlerin de birçok yerini ezberlemiştim. Fenerlerle büyüleniyordum. O filmleri gerçek yaşantıma yansıtıyor, eve gittiğimde kardeşlerimle diyalog dahi kuramıyordum (İnci, 2016, s. 7).

İşçi Film Festivali kurucusu Önder Özdemir; 1980’li yıllarda fenerlerle ilgili hatırladıklarını şu şekilde aktarır:

Üniversite öğrencisiyim. Taksimden otobüse binirim. Hala numaraları aklımda 49, 54, 55 gibi Taksim’den kalkan otobüs numaraları vardı belediyelerin. Onlara bindiğimizde, Harbiye’nin önünden geçerken, Harbiye As Sineması vardı. Büyük bir sinemaydı. Onun önünde sinema feneri vardı. Belediye otobüsünden aslında vizyonu öyle takip ederdim. Devasa çünkü, karşısında bir durak vardı. O durakta durduğu zamanda, zaten bir süre takip ederdim. Bu elle çizilen bir şey olduğu için çizime de meraklıydım. Çok ilginç çizimler yapıyordu. Mesela anladığım kadarıyla o sinema Ömer Yıldız’la anlaşmalıydı. Fenerlerde Ömer Yıldız imzasını görüyordum. 85/90 yılları arasındaydı bu. Devasa afişlerde vizyonu takip ediyorsun. Çünkü 50*70 veya 70*100’lük bir afişleri uzaktan göremezsiniz. Ama bu duvarda devasa bir afiş. Aslında büyük afişin adı sinema feneri ortada fener var mı yok, aydınlatma var mı yok. Spot yapıyorlardı, gecede görünüyor. O anlamda afişi aydınlatması söz konusudur. Ama fener demek biraz ilginç. Sinema feneri olmuş adı (Özdemir, 2020).

Ordu’nun yerel tarih araştırmacısı Naim Günay yazısında fenerlerin kişide bıraktığı heyecan ile ilgili şunları yazmıştır:

Duvarlara geçmiş sezonun ünlü filmlerinin renkli afişleri asılırdı. Hepsine baktığımızda hoş bir heyecana kapılırsınız, özelemlere dalar giderdiniz. Sinemaya gitmeyenler dahi meraktan bu sinemaların oynattıkları filmlere ait kocaman renkli fotoğraflı afişlere uzun uzun inceleyip bakardı. Çünkü o zamanlar şimdiki gibi bilgisayara bir tıklamayla filmlerin afişine veya bilgisine ulaşamıyordunuz (fikrikadim.com).

1960’lı yıllarda Van’da bulunan Sinemalar Sokağı’nda sokaklara asılan afişlerin seyirciyi etkiledikleri hatta film gösterimi olmadığı zamanlarda da insanların sinema salonlarına asılan afişleri saatlerce inceleyerek vakit geçirdiklerini aktarmıştır (Düzova, 1998, akt. Ertaylan, 2013, s. 1853).

Yukarıda derlenen anılar gösteriyor ki fenerler, seyircinin sinema salonlarına gitmesine ya da film ile ilgili salonlara gitmeden de bir ön kanı oluşturma noktasında yardımcı olmaktadır. Fenerler sayesinde özdeşleşme sağlandığı, seyircinin film evrenine giriş aşamasındaki etkisindeki rolünün büyüklüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Sinema seyir deneyimine etkileyen bir diğer unsur da fener çıgırtkanlarıdır. Çıgırtkanlar, sinema fenerlerin ulaşılmadığı kırsal kesime filmlerin sesini duyurmuşlardır.

2. Sesli Davetkarlar: Fener Çıgırtkanları

Düş şatolarının seyircileri sinemaya davet etme görevini üstlenen sessiz fenerler; sesini duyurmak zorundadır. “Gerekirse çığlık atabilmelidir” (Umur, 2009, s. 72). Çığlık atma görevini de çıgırtkanlar üstlenmiştir. Çıgırtkan kelimesi Türkçe’de çağırkan anlamına gelir (turkcedemek.com). Çıgırtkan, “bir olayı, bir haberi yüksek sesle çevreye duyuran kimsedir” (sozluk.gov.tr). Panayır sinemalarında izleyici sinemaya çekmek için, gösterilen filmi öven kişidir. Sessiz sinema döneminde, aynı işi gördükten sonra, ayrıca gösterim sırasında filmi açıklar (eap.org.tr).

Sinemalarda film gösterimlerinin ne zaman yapılacağı, hangi filmlerin oynatılacağı, filmlerin kaç gün gösterimde olacağını ve filmlerin kimler için olduğunu tanıtmak gibi filmlere dair her türlü bilgiyi izleyicilere aktarmak için çeşitli mecralar bulunmaktadır. Bu mecralardan biri de sinema önündeki filmleri tanıtan çıgırtkanlardır. Çıgırtkanlar, sinema salonlarının önüne konulan reklam panolarını

olarak; at arabalarıyla, sokak aralarında işlek caddeleri dolaşarak megafonla duyurular yapmaktadır. Çığırkanların yanı sıra film öncesinde yer alan kısa reklam gösterimleri, filmlerin hangi salon ve saatte gösterimde olacağına dair bilgiler kulaktan kulağa kişiler arasında aktarılmakta kullanılan diğer haberdar olma araçları arasında yer almaktadır (İlbuğa, 2021, s. 316).



Görsel 14: Film Çığırkanı



Görsel 15: Fotoğrafın Sahibi: Micha Baram (1965)

Çığırkanlar filmlerin konusunu verdikleri reaksiyonlarla izleyiciyi adeta filme gitmeye ikna niyeti taşımaktadır. “Bu aşk başka aşk”, “Ediz Hun, Filiz Akın’a ilanı aşk mı edecek?”, “gözyaşlarımız sel olacak”, “kahkaha atacaksınız”. “*Bu akşam var, başka akşam yok. Sadece Şan Sineması’nda*”..

2.1. Seyirci Anlarında Çığırkanlar

1930’lu yıllarda yaygınlaşmaya başlayan çığırkanlar, halka nasıl sesleniyorlardı? İzleyiciyi nasıl yakalıyorlardı? Bu soruların cevaplarını döneme tanıklık edenlerden almak gerekir.

Ülkü Tamer, ‘*Yaşam Hatırlamaktır*’ adlı anı kitabında çığırkanları anlatıyor:

[...] Sırtlarında koca tahtalarla kenti dolaşırlardı. İkişer afiş çakılı olurdu tahtalarda. Üstteki afiş, iyi filmin afişiydi hep. Ellerindeki çingirakları çalarak bağırdılar: “Bugün gündüz Nakıp Sineması’nda iki şaheser film birden” [...] “Saat tam iki buçukta” [...]. Meslektaşlarıyla karşılaşırlardı bazen. “Bugün gündüz Yıldız Sinemasında” sesleri “Bugün gündüz Baydar Sineması’nda” karışırdı. Biz çocuklar da peşlerine takılır, afişleri seyrederek, Antep sokaklarını onlarla birlikte adımlardık. Çığırkanlarla ve oyuncularla birlikte. Filmler daha önce gördüğümüz filmlerse birbirimize kim bilir, kaçınıcı kere anlatırdık. Sonra birimizin evine gider, yaktığımız mantarlarla dudaklarımızın üstüne bıyık çizer, avluda tahta kılıçlarla kılıçlaşırdık. Her birimiz bir Erol Flayn’dık. Sonra sipere yatar, dillerimizle ıslattığımız başparmaklarımızı tahta tüfeklerimizin uçlarına sürerek ateş eder, Aslan Yürekli Çavuş Gari Koper olurduk. Yorulunca oturur, sevdiğimiz oyuncuların adlarını sıralardık (2005, s. 46).



Görsel 16: Beyoğlu Lale Sineması- Vatan Kurtaran Aslan (1940) Agah Özgüç Arşivinden



Görsel 17: Fotoğrafın Sahibi: Yıldız Moran (1955)

İzleyici Deneyimleri üzerine yaptığı çalışmada İlbuğa, gerçekleştirdiği kişisel görüşme de çıgırtkanlarla ilgili bilgilere yer vermektedir:

Sinemaların çıgırtkanları bir at arabasına biner bir de şöyle borazan gibi bir şeyi vardır. İki tarafına afişler konulur. Borazanla işte bir kişi Kader Sineması'nda şu filmler var, Çelik Sineması'nda şu filmler var derdi. Bazen çakıştığı zamanlar olurdu. Birbirlerinin sesini bastırmak için de kavganın gürültünün de olduğunu çok iyi hatırlıyorum (2021, s. 316)

Demokrat Siirt ve Siirt Gazetelerinin sahibi Ahmet Arıttürk, 1950'li yıllarda Siirt sinema kültürünü yazdığı gazete haberinde çıgırtkanları anlatır:

[...] Sinemalar arasında büyük rekabet vardı. O zamanların reklam şekli de bugünkü reklamlardan çok farklıydı. Her sinemanın çıgırtkanları vardı. Bu çıgırtkanlar, o günün veya gecenin vizyona girecek filminin afişini ilân tabelası şeklindeki tahtaya yapıştırır, ellerinde megafon şeklinde elektriksiz ve ses gücüne dayalı olarak anons yapar, Şehrin çarşılarını, caddelerini, mahallelerini gezerlerdi. Ayrıca, matbaalarda el reklamları bastırılarak, dağıtıldığı olurdu. Çıgırtkanlar meselâ (Bugün Şehir sinemasında bayanlar matinesinde üç film birden!) diyerek filmlerin adlarıyla, başrol oyuncularının adlarını bile söylerlerdi. Bizim çocukluk yıllarımızın en gözde aktörü Ayhan Işık'tı. Bayan olarak da Belgin Doruk, Neriman Köksal en tutulanlarıydı. Muzaffer Tema, Ahmet Tarık Tekçe, Hüseyin Peyda, Hüseyin Baradan ve adlarını unuttuğumuz daha nice isimler çıgırtkanlar tarafından yüksek sesle okunurdu (siirtgazetesi.com.tr).

Duyan, 'Sinemanın Mardin'deki Seyri' adlı çalışmasında Beşir Kafdağ ve Aydın Saraçoğlu ile yaptığı görüşmede çıgırtkan anısı yer almaktadır:

Afişleri sırtımıza alıyorduk. Bir de billboardlar vardı, Mardin'in belirli yerlerinde [...] Merdivenimiz vardı, yukarıdaki afişi söker yenisini takardık. Ta o film vizyondan çıkıncaya kadar. Cuma günleri [kadınlar matinesinde] sokak aralarında film tanıtımları yapılıyordu. Bilhassa kadınlar için [...] Davul ve hoparlör eşliğinde filmler tanıtılırdı. Yalnız yalnız kadınlara, erkekler siz gelmeyin sakın haaa. Kadınlar yanınızda gazoz mazot getirmeyin, Çermizi gazozu var bizde. Çekirdek falan da getirmeyin (Duyan, 2021, s. 37).

Sinema sadece İstanbul'da değil Anadolu'da da bir eğlence aracıydı. Uğur Ersoy *'Bir Zamanlar Mersin'de'* adlı eserinde; 30'lu yıllar Mersin Sinemaları hakkındaki anılarını şöyle aktarıyor:

Mersin o yıllarda otuz-otuzbeş bin nüfuslu küçük bir şehir olduğundan, filmler genelde iki gün oynatılır, sonra değiştirilirdi. Oynayan filmi halka duyurabilmek için birkaç film afişi bir panoya yapıştırılır ve pano bir paytona yerleştirilirdi. Araba mahalle mahalle dolaşır, arabadaki adam çingirakla halkın dikkatini çektikten sonra, elindeki boruyu ağzına koyarak oynayacak filmin tanıtımını yapardı. Tanıtım yapanlardan 'Boro' adında biri çok ün yapmıştı. Yakışıklı, yağız bir delikanlıydı Boro. Yaptığı işi pek önemser, kral gibi oturduğu faytonda kasım kasılırdı. Nedense sol eli hep sargılı olurdu. Galiba bununla sükse yaptığına inanıyordu. Boro filmleri şöyle tanıttı: Bu akşam Halk Sineması'nda, saat on ikide Baytekin oynayacak, otuzaltı kısım tekmi birden. Veya: "Bu akşam Halk Sineması'nda Kamelyalı Kadın. İstanbul'da bir ay süreyle oynayan bu filmi kaçırmayın. Filmde hepimizin hayran olduğu Robert Taylor da oynuyor. Macera, ihanet, aşk. Bu filmi kaçırmayın. Küçük çocukların getirilmesi yasaktır (1997, s. 43-44).

Liman, Gaziantep'te sinemaya gitme deneyimlerini aktardığı çalışmasında sinema-seyirci ilişkilerini ortaya koymuştur. Gaziantep'te seyirciyi filme çekmek için gezici kişilerin tutulduğu ve film afişlerini üzerlerine yapıştırarak bir süre sabit kalıp daha sonra ise sokak sokak gezerek filmleri tanıtmaya devam ettiklerini aktarmıştır. Seyyar hoparlörlerin de devreye girdiği 1950'li yıllarda kentin merkezinde büyük panolara film afişleri yapıştırılarak da tanıtımlar yapılmıştır (2014, s. 114). Liman çalışmasında yaptığı iki görüşmesinde çıgırtkanlarla ilgili anılar da eklemiştir. İlk anı 1946-52 yıllarında Nakip Ali'ye ait sinemada makinistlik yapan Mustafa Çapar'dır:

Film geldiğinde Nakip Ali yanımızda oturur, seyrederdi. Eğer film çok güzelse, "bunu reklam etmeye lüzum değil, müşteri kendi kendine reklam eder tanıtır" derdi Nakip Ali. Fakat film gereksizse, bir Kel Mehmet diyerekten birisi vardı; bir buçuk iki metre tahtaya yapıştırılan afişler vardı, onu sırtına alır, elinde bir çingirak işte "şu film şu Nakip Sinemasında!" diye bayağı reklam eder, tanıtırdı (Liman, 2014, s. 114).

İkinci anı da Halit Ziya Biçer'e aittir. Biçer, film tanıtımlarında çıgırtkan ya da Münadi'lerin önemine vurgu yapar. Açıklamalarına göre, filmler perdeye aktarılmadan önce seyirciyle cadde ve sokaklarda buluşmuştur:

Sinemaların çıgırtkanları vardı. Biz "münadi" derdik. Sırtlarında büyük bir ahşap tabla taşırlandı. Onların üzerine film afişlerini yapıştırırdık. Kenarlarına da film şirketleri, film setinde çekilmiş fotoğraflar gönderirlerdi, onları da ona çivilerdik. Adamın eline bir çingirak verirdik, mahalle mahalle, sokak sokak dolaşır filmi cazip bir şekilde reklam ederdi. Her yerde ayrı reklam ederdi; köyde ayrı, kenar mahallede ayrı, şehir içinde ayrı. Filmin esprisini daha önce gördüğü için, ona göre "halka uygun" işte "genç insanlara uygun" tarif ederdi: "Gelin ha! Bu filmde göbek havası var."; öbüründe de der ki; "ya bu aile filmi gelin ağam gelin, aha böyle ağlatıyor adamı, güldürüyor, böyle komik" gibi bir takım yaklaşımlarla müşteri çekerlerdi (Liman, 2014, s. 115).

İstanbul'un fakir semtlerinde açık hava sinemalarında da tanıtım açısından durum farklı değildir. Orhan Okay anlatıyor:

Balat'da da biri Çiçek Sineması, diğeri de Mehtap Sineması olan iki bahçe sinemamız olmuştu. Şimdi artık rekabet de olduğundan oynatılacak filmlerin reklamını gündüzden sokak aralarında bir elinde ya çingirak veya boru, diğeri de el ilanlarıyla gezen çıgırtkanlar yapıyorlardı. "Bu akşam Balat Çiçek Sinemasında." diye başlayıp filmin ve sanatçıların adlarını, hatta okunuşunu da söylüyor, arkasından elindeki çingirakla birkaç defa çalıyordu". Ama açık hava sinemasının herhangi bir şehirde değil İstanbul'da olmasının da farkını belirtmeden geçmemeli: Boğaz köylerinden bazılarının boş kıyılarında, perdesi denize taraf yazlık sinemalarda ise, yazın o bunaltıcı havalarda denizden esen serin meltemle ve eğreti perdenin dalgalanmalarıyla film seyretmenin zevki daha başkaydı. Hele bazan ekranın hemen arkasından görünen bir Şirketi Hayriye vapuru, seyircinin dikkatini bir an o tarafa çeker, sanki filmin beklenmeyen bir parçasını oluştururdu (2002, s. 150).

1930'lu yıllarda Kasımpaşa bahçe sinemalarından benzer bir anı da Kemal Demir'den geliyor:

Tatillerde sebzezinin, balıkçının yanında çalıştığım çok oldu. Bahçe sinemalarının akşam temizlikçiliği de benim işimdi. O sıralar, Kasımpaşa'daki Geyikli bahçe Sineması'ndan başka Yavuz Sineması diye bir yazlık sinema daha açıldı. Gündüzleri Yavuz Sineması'nın bir tahtaya yapıştırılmış afişlerini de ben taşırdım. Çok hoşuma giderdi bu iş. Yanımda eli çingiraklı bir adam. Beni 'Dur ulan' diye durdurup, elindeki çingırağı çingır çingır salladıktan sonra bağırırdı: "Bu gece, Kasımpaşa Yavuz Sineması'nda, "Şeyh Ahmet". Başrolde Romant Novara, ve de iki film. Meşhur Macar artisti İvan Mujikin'in Gülnaz Sultan'ı. Sonra "Yürü ulan!" der yürütürdü beni. Üç beş kilo da olsa ipi incecik omuzlarımı sızlatan ilan tahtasını sırtlayıp ilerlerdim (1985, s. 28).

'Dönüp Baktığımda' eserinde Fethi Naci, 1939 yılında Giresun'da filmlerin nasıl tanıtıldığını çocukluk anılarında şöyle anlatır:

Tek sinema vardı Giresun'da: 'Gazioğlu Sineması'. Cumartesi, pazar günleri çocuklar için, 'aileler' için 'matine' olurdu. Bir elinde tahtaya yapıştırılmış afiş, bir elinde çingirak, bizim mahalleli Şükrü abi (Bizim mahallenin delileri çoktu: Deli Nebiye, Deli Mustafa, vb. Şükrü abi deli değildi ama pek de akıllı sayılmazdı, biz çocuklardan başka kimse adam yerine koyup konuşmazdı onunla) tanıtırdı oynatılan filmleri: 'Bucuk Cones'in en son harikası... Biz de -mahallenin ilkokul çağındaki çocukları arkasına takılır, onunla birlikte yürürdük. Şükrü abi bizim de kendisiyle birlikte bağırmanıza izin vermezdi, "Çocuk oyuncuğu değil, bu! Derdi". Bir süre birlikte yürüdükten sonra ayrılırdık. Sonra, mahallenin bütün çocukları, okuduğumuz Gazi Paşa İlkokulu'nun bahçesinde toplanır, Şükrü abiyi beklerdik; o, şehir turunu tamamlayıp afişi ve çingırağı sinemaya bıraktıktan sonra okulun bahçesine gelirdi. Oynatılan film hakkındaki sorularımızı birkaç kısa cümleyle geçirir, kafasına taktığı asıl konuya girerdi: Başlardı Hitler'i övmeye! Şükrü âbi müthiş bir Hitler hayranıydı". Sinemanın kapısı önünde ise ayrı bir curcuna vardır: "Sinemaya gitmeye başladığım ilk yıllarda, giriş kapısının önünde, üç kişi davul vb. ile müzik yapardı: Müşteri çekmek için! O üç kişiden birini hiç unutmuyorum: Dişsizdi, yalnızca ekmeğe içiyle -kimselere çaktırmamaya çalışarak- rakı içerdi (1999, s. 43-44).

Sinema çıgırtkanları konusunda bir tanıklık da Zihni Küçümen'in anı kitabında yer almaktadır:

İki tür 'tellâl' (çığırkan) çıkardı Dereboyu'na... Biri Ortaköy Camii'nin ölü yıkayıcısı Beşir, öteki [Ortaköy] Emek Sineması'nın kapıcısı -kışın manav çıraklığı yapardı- Halit... Biri: Bugüüüün, öğle namazını müteakip, Mecidiye Camii şerifinde, mevlid-i nebevî kiraat edilecektir. Cümle müminlerin teşrihi rica olunur!!!' diye o sitma görmemiş sesiyle ortalığı inletir; öbür garipse, filmin afişleriyle kaplı tahta panoyu sırtlamış, bir elinde koca bir zil, öteki elinde tenekesi paslanmış bir megafon tutar ve kıcını yırtar yırtar bağırırdı: "Bu akşam, Ortaköy Yazlık Emek Sineması'ndaaa, iki film birdeeen! Birinci fiilim, Türkçe sözlü, Türkçe şarkılı, 'Şeyh Ahmet'! Başrolde Ramon Novarrrooo!!!' [...] İkinci filiiim: 'Lorel-Hardi Bahriyeli'! Ya da 'Üç Ahbap Çavuşlar Opera'da, 'Arşak Palabıyıkkan ve Arkadaşları', o da olmazsa 'Tarzan' geliyor, başrolde Johnny Weismüller (1993, s. 41).

Ümit Kayaçelebi, 1960'lı yıllarda Van'da seyirciye, sinemaya gelen filmleri haber vermek ve seyirciyi sinema salonuna çekmek için yapılan uygulamayı şu şekilde anlatmıştır:

Her salonun gelecek programda göstereceği film, kenti baştanbaşa dolaşan bir faytonun arkasına asılan bez bir afiş aracılığıyla duyurulurken faytonda ayrıca elinde hoparlör olan birisi de filmin ismi, oyuncularını ve gösterileceği salon ile ilgili bilgileri ilan etmektedir. Tabii salonlardan biri böyle bir yöntem izleyince diğerleri de onu takip etmekte; kent sokakları, faytonlar ve hoparlör sesleriyle dolmaktadır. Böylece özellikle evden pek dışarı çıkmayan kadınlar, çarşamba veya cumartesi günleri gösterilecek olan filmlerden haberdar olurken, Zeki Müren filmine mi yoksa Nuri Sesigüzel filmine mi gideceği konusunda plan yapmaya başlamaktadırlar (Ertaylan, 2013, s. 1853).

1960-70'li yıllarda Samsun'da sinema mekanları üzerine yapılan sözlü tarih çalışmasında Gökmen, sinemaya davet etme yollarını yaptığı üç görüşmede ortaya çıkarmıştır. Kadriye Kurt ile yaptığı görüşme şu şekildedir:

Kimi zaman belediyelerin, sinemaların ve bazı kurumların kapılarına asılan afişlerle filmlerin saati ve yıldızları duyurulur, kimi zamansa arabalarla gezen ve megafonla bağırarak ya da sırtında panolarla gezen sinemacıların filmin günü, saati ve yıldızları ile ilgili duyuruları ile insanlar kapalı ya da açık hava sinemalarına davet edilirdi (Gökmen, 2019, s. 334).

İkinci ve üçüncü görüşmeler film çığırkanlarının Samsun’da da yer aldığını ortaya koymuştur:

Efendime söyleyeyim, nasıl diyeyim şimdi, yeni bir film geleceği zaman, geldiği zaman [...], sinemanın çalışan elemanları iki tane dışarıdan genç çocuk alırlardı yanlarına. Bir pano tahtası onun üzerine afişi yapıştırırlardı. Hamurla yapıştırırlardı afişi de. Yani afişin arkasına hamur sürerlerdi yapıştırdı. O iki çocuk, onu tutardı tahtayı. Bir tane de sinemada çalışan hem gündüz sinemanın temizliğini yapan hem de sinemanın bu işlerini halleden vardı Neşet isminde olan biri. Orada, [...] mikrofon gibi megafonu vardı, eline onu alırdı. O iki çocuk o bütün mahalleleri ama hepsini bir günde gezemezlerdi. Bir gün bir mahalleyi gezerlerdi, ikinci gün o bağırırdı, işte bir hafta sonra yeni bir film geldi sinemamızda başlayacak [...] Pazar günlerini bayanlara şey yaparlardı. Gündüz saat ikide bayanlara matine yaparlardı. Ondan sonra mahalle mahalle gezerlerdi. Bütün bayanlar hemen çıkarlardı, afişte kimin filmi var diye, ona göre sinemaya giderlerdi (Gökmen, 2019, s. 334).

Nuriye Gökmen de mahalle aralarında üzerinde afişler bulunan panoları ve megafonlarla beraber iki kişinin bağırarak filmleri tanıttıklarını anlatmıştır:

İki görevli mahalle mahalle dolaşarak megafonla hangi gün, hangi saatte, hangi filmlerin olduğunu bağırarak söylemiş. Evlerinin camından bahçesinden, sokaktan onlara bakan kadın ve erkeklerse bazen görevlilerin gezdirdiği afişlerin olduğu panoları göremezlerse, “bize doğru döndürün de bakalım” dediklerini, hatta görevlilere bağırarak filmin kimin filmi olduğunu sorduklarını, aldıkları bilgilere göre filmlere gitmeye karar verdiklerini ifade ediyor (Gökmen, 2019, s. 334).

Kilis’te 1960-80’li yıllar arasında düğünler sinema salonlarında yapılmaktadır. Bu yıllarda Kilis’te düğün davetiyesi yerine sinema bileti dağıtılmaktadır. Düğünlerde dağıtılan biletler genellikle viziya olan aşk temalı filmler içindir. Kilis ’te olan bu gelenek belgesele de konu olmuştur. ‘*Sinemalı Düğünler*’ (2018, Uslu, E. G.) adlı belgesel de sinema işletmecileri ve sinemada evlenenlere ulaşılmıştır. Belgeselde konuşan Sinemacı Kara Kemal olarak tanınan Kemal Gökkıncık, 1958’den 81’e kadar çığırkanlık yaptığını anlatmıştır. Tahta panolara asılan afişleri boynuna geçirerek sokak sokak dolaşan Kara Kemal, megafon yerine boru kullanarak “*Başıyor ilaveler! Başlıyor ilaveler!.. bayanlara balkon, erkeklere salon*” diye bağırarak, insanları filme ve düğüne davet ettiğini söylemektedir (Gökkıncık, 2019).



Görsel 18: *Sinemalı Düğünler* belgeselinde çığırkan (ekran görüntüsü)

Sinema salonlarında yapılan düğün geleneği Önder Özdemir’inde ilgisini çekmiş geleneği tanıklardan biriyle sohbet ederek aktarmıştır. Hamide Ağacabay, sinema düğünlerini şu şekilde anlatmıştır:

Kilis’te yaşıyorduk. Haftada iki kez sinemaya giderdik. Genelde gündüz matinelere kadınlar arkadaşlarıyla giderdi, akşam matinelere aileler ve erkekler giderdi. Yeni film geldiğinde ağabeyim bizi akşam matinesine götürürdü. Film afişleri bir sinema çalışanının sırtında olur ve sokak sokak dolaşarak anons yapardı. O yıllarda Kilis’te birçok düğün sinemada yapılırdı. Gelin, damat ve misafirler o hafta sinemada gösterilen filmi topluca izlerdi. Bazı düğünlerde film sonrası müzik ve eğlence de olurdu. Düğünü olanların film seçme şansı yoktu. O hafta hangi film gösteriliyorsa o seyredilirdi. Misafirlerin biletleri olurdu, biletlerin parasını düğün sahibi öderdi. Yazları aynı şekilde bazı düğünler açık hava sinemalarında olurdu. Bazı düğünler gündüz bazı düğünler akşam olurdu. Kız kardeşimin düğünü sinemada oldu (sendika.org).

Kilis’te olan sinemalı düğün geleneği önemlidir. Bu gelenek sayesinde seyirciyi hem düğüne hem de film seyretmek için sinemaya davet etmişlerdir.

Sinema severlerin ve sinema çalışanlarının hafızalarında yer edinen çıgırtkanlar ile ilgili anılar bu bölümde toplanmıştır. Anılarda da yer aldığı gibi dönem içinde çıgırtkanların sinema üzerindeki etkileri göz ardı edilemeyecek boyuttadır. Seyircileri filmlerle ilk karşılaştıran ve filmler hakkına ilk bilgiyi edindikleri çıgırtkanlar; sinema-seyir deneyiminde oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Her sinema salonunun belli başlı çıgırtkanları vardır. Çoğu zaman filmlerini tanıtmak amacıyla aktörler de çıgırtkanlık yapmıştır. Aktörlerin yer alması seyirciyi daha da heyecanlandırmış; filmlere seyirciyi çekmekte etkili olmuştur. Agah Özgüç, *‘Kimsenin Hatırlayamadığı Bir İşçi Çocuk’* adlı başlıkta Yılmaz Güney’in çocukluğunda çıgırtkanlık yaptığını aktarır:

Yılmaz Güney; And Film, Kemal Film ve Dar Film şirketlerinin Adana’daki şubelerinde çalışır. Depoculuk yapar. Teneke film kutularını çelimsiz vücuduyla sırtlayıp sinema dolaştırır. Adana sinemalarında oynayan filmlerin ayrıca koca panolarını omuzlayarak sokaklarda, caddelerde çıgırtkanlık yapan Güney, bu işler için sekiz lira yevmiye alır. Güney’in o günlerde panosunu sırtında taşıyıp unutmadığı filmlerden biri, Ayhan Işık’ın başrolünü oynadığı Kanun Namına’dır (Özgüç, 1988, s. 11-12).



Görsel 19: Yılmaz Güney Kanun Namına Filmini Çıgırıyor / Agah Özgüç Arşivinden

Çocukluğunda çıgırtkanlık yapan Yılmaz Güney'in yanı sıra Kemal Sunal ve Zeki Müren gibi isimlerin de tanıtım amaçlı kendi filmlerini çıgırttıkları Gökhan Akçura ve Burçak Evren'in arşivlerinde karşımıza çıkmaktadır. Aktörlerin çıgırtkanlık yapması halkın dikkatini çekmiş, onlarla yürüyerek adeta düğün havasında davul zurna eşliğinde sokak sokak dolaşarak filmin tanıtımını yapmışlardır.



Görsel 20: Çıgırtkanlık Yapan Kemal Sunal/ Gökhan Akçura Arşivinden



Görsel 21: Zeki Müren Çıgırtkanlık Yapıyor/ Agah Özgüç Arşivinden

Yukarıda derlenen anılara odaklanıldığında çıgırtkanların Anadolu'nun bazı yerlerinde, farklı isimlerle de anıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Anılardan elde edilen tanımlamalardan bazıları; 'çıgırtan', 'münadi', 'hanutçu', 'gezici kişi', 'zılıgıtçı' ve 'tella' dır.

2.2. Çıgırtkanların Sinema Deneyimi Üzerindeki Etkisi

Sinema işletmecileri her dönem seyirciyi sinemaya çekmek için çıgırtkanlar kullanmıştır. Çıgırtkanlar filmin tanıtımını yaparken buldukları konuma göre anons şeklini değiştirmişlerdir. Köy ve kasabalarda yaşayan halkla, kentte yaşayan halkın, zenginle fakirin, ihtiyarla gencin, aydınla cahilin, kadın ile erkeğin, tutum ve davranışları, beklentileri, siyasi bakışları, inançları farklılık gösterir. Toplumda bu kadar farklılık varken filmlerin çıgırtkanlar tarafından tanıtılma sırasında hitap ettiği kitleye göre tanıtım şeklini değiştirmesi gerekir. Nitekim de değiştirmişlerdir. Anılarda da edinilen çıkarımlar da bunu kanıtlamaktadır. Biçer 'in anısını tekrar hatırlatacak olursak:

[...]. Her yerde ayrı reklam ederdi: köyde ayrı, kenar mahallede ayrı, şehir içinde ayrı.. Filmin esprisini daha önce gördüğü için, ona göre "halka uygun" işte "genç insanlara uygun" tarif ederdi: "Gelin ha! Bu filmde göbek havası var."; öbüründe de der ki; "ya bu aile filmi gelin ağam gelin, aha böyle ağlatıyor adamı, güldürüyor, böyle komik" gibi bir takım yaklaşımlarla müşteri çekerlerdi (Liman, 2014, s. 115).

Ümit Kayaçelebi, 1960'lı yıllarda Van'da bulunan kadınların genelde evde bulduklarından dolayı çıgırtkanlar sayesinde filmlerden haberdar olduklarını aktarmıştır: "Böylece özellikle evden pek dışarı çıkmayan kadınlar, çarşamba veya cumartesi günleri gösterilecek olan filmlerden haberdar olurken, Zeki Müren filmine mi yoksa Nuri Sesigüzel filmine mi gideceği konusunda plan yapmaya başlamaktadırlar" (Ertaylan, 2013, s. 1853).

1960'lı yıllarda sinemaya gitmenin tabu olduğunu söyleyen Kazaz, "sinemaya gitmek çok özel bir şeydi. Birçok aileler sinemaya gitmeği günah gibi düşünür. Oradan bir şeyler öğrenecek huyu bozulacak diye eşlerini sinemaya göndermezdi. Kırsal kesimden eşlerini yollamaz kendi gelirdi. Aile temalı filmlerde ise onayladıkları filme eşlerini getirirlerdi" (Kazaz, 2013).

Kayaçelebi ve Kazaz'ın aktardıklarından hareketle kırsal kesimlerde kadınların evden dışarı çık(a)madıklarından dolayı çıgırtkanların bağırması sonucunda filmlerden haberdar oldukları ve filmlere gidip gitmeyeceklerin de ise eş onayına ihtiyaç duydukları sonucuna ulaşılmaktadır.

Okuma yazma bilen ve kentte yaşayan insanlar filmlerden gazete haberlerindeki ilanlardan, broşür ve el ilanlarından öğrenirken, kırsal kesimlerde, köylerde yaşayanların okuma yazma oranı düşük olduğundan, sesli tanıtımlara yani çıgırtkanlara ihtiyaçları vardır. Çıgırtkanların etkisi kente oranla kırsal kesimlerde daha fazladır.

Sinemaya gitmenin hem tabu hem de günah olarak görüldüğü zamanlarda çıgırtkanlar kırsal kesimlerde tanıtım yaparken haklın dini inançlarını da alet ederek insanları filme koşarak gitmesini sağlamıştır. Aktarılacak olan anılar çıgırtkanların dini ön plana alarak nasıl propaganda yaptıklarını açıklamaktadır.

Sinema emekçisi Vadullah Taş, çıgırtkanların hacca gitmek bahanesiyle halkı nasıl etkilediğini şu şekilde anlatıyor:

Erman filmin '*Cennet Fedaileri*' (1965) filminde çıgırtkan şöyle bağırdı: Siirt'te hacı getirdik. Hac Siirt'te. Mekke, Medine'yi Siirt'te getirdik. Hacca gitmek isteyenler bu filme gelecek. Şimdi köydeki kadınlar Türkçe bilmiyor hep Arap. Arapça bildikleri için hacca gidecek, hacca gidecek deyip, herkes o sinemaya, o filme geldi. Ben bende annemle o filme geldim (Taş, 2022).

'*Hac Yolu*' (1952) filminde de benzer olay yaşanmıştır. Çıgırtkanlar tarafından filmin tanıtımı yapılırken; filmin yedi defa izlenmesi sonucunda Mekke'ye gidilmeden hacı sayılacakları söylenmiştir. Seyircilerden filme abdestli gelinmeleri istenmiş, film aralarında gül suyu dağıtılmış ve sinemanın etrafında izleyiciler yalın ayak gezdirilmiştir. Üstelik izleyicilerin hacı sayılabilmeleri için; her gösterime bilet kesilmiştir (Işık, 2018, s. 808).

'*Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*' (2013) adlı belgeselde '*Hac Yolu*' filminin tanıtımına tanıklık edenler film hakkında şu bilgileri söylemişlerdir: *Hac Yolu'ydu filmin adı. Antep'te geldiğinde Nakıp Ali sinemasında gösterdi. Önce biraz çekingen davrandılar. Çünkü orada hac çok kutsaldı, şimdiki gibi değil, görmediğimiz bir yerdi. Onu filmde görmek iyi mi kötü mü tartışmalarda yapıldı* (Biçer, 2013).

Film rağbet görmeyince çıgırtkanlık görevini imamlar ve müezzinler yapmış, camilerde halkı filme gitmeleri için vaazlarda bulunmuşlardır:

Film ilk günlerde fazla rağbet görmemiş onun üzerine şehirde bütün imamlar ve müezzinler, camilerde halkı sinemaya davet etmiş. Onlara bedavaya film gösterilmiş. Dolayısıyla halka yayılmış [...]. Hacıların gidişi vardı. Tavafı falan eklemişlerdi. Bu hac filmi gören yarım hacı olur diye reklam yapıldı. Bunu kendileri mi uydurdu. Oraya gidenler mi ilave eklediler. Hac filmi 2 kere izleyenler umreye gitmiş sayılır. Hac filmi 3 defa seyredenler haccetmiş sayılır propagandası çıktı ve kadın erkek, çoluk çocuk, hele hele hele hanımlar, hemen hemen görmeyen kalmadı (Sabırsız, 2013).



Görsel 22: *Sinema Bir Mucizedir* filminde çıgırtkanlar (Ekran Görüntüsü)

Başrollerini Kadir İnanır ve Batuhan Levent'in oluşturduğu '*Sinema Bir Mucizedir*' (Memduh Ün & Tunç Başaran, 2005) filmi 1950'li yıllarda Gaziantep'teki toplumsal yaşamı ve sinemacı Nakıp Ali'yi konu almaktadır. '*Hac Yolu*' filminin seyirciyi sinemaya çekmek, manipüle etmek için dinin sömürülmesi filmde de konu olmuştur. "*Hangi filmi getirdin Nakıp amca?*" (Ümit), "*Bomba Hac Yolu*"

(Nakip Ali), “*Eyvah iki seksen yatar*” (Ümit), “*Oynadığı her yerde hasılat rekorları kırıyor oğlum. Bu film sayesinde sinemayı batmaktan kurtaracağız*” (Nakip Ali). Filmde yer alan bu diyaloglar filmin önemini vurgu yapar niteliktedir. Çıgırtkanlar filmde ‘*Hac Yolu*’ filmini şu şekilde çıgırtmışlardır:

“*Nakip Ali’nin sinemasında hac yolu! Hacıların kabeyi tavaf edişleri, şeytan taşlama, bu filmi 7 kere izleyen hacı oluyor, üç kere izleyen yarım hacı oluyor. Nakip Ali’nin sinemasında Hac Yolu! duyduk duymadık demeyin!*” (Memduh Ün & Tunç Başaran, 2005).

Ayak takımının eğlencesi olarak görülen sinema; artık dini inanç alışkanlıklarını yerine getirmede bir araç olarak görüldüğü ve sinemaya gereken önemin yavaş yavaş da olsa verilmeye başlandığı söylenebilmektedir. Bunun yanında, sinema filmini seyirciye tanıtan ve seyircinin de söylediklerine inanmasını sağlayan çıgırtkanların, yeteneklerini ve bilgilerini de görmezden gelmek mümkün değildir. *Hac Yolu* filminin tanıtımı seyircinin sinemayla kurduğu ilişkinin saflığının çıgırtkanlar tarafından kâr amacı güderek nasıl sömürüldüğünü ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda yukarıda aktarılan iki anı da çıgırtkanların sinema-seyirci deneyimi üzerindeki etkisini göz önüne çıkarmaktadır.

Sinema fenerlerini ve çıgırtkanları filmlerde de görmek mümkündür. Özellikle fenerlerle görsel şölen oluşturan ‘*Benim Sinemalarım*’ (1990) filmi bu örneklerin başında gelir. Film Füzün’ün aynı adı taşıyan öykü kitabından uyarlanmıştır. Türk sinemasında önemli konumda olan film, iki kadın yönetmenin ortak üstlendiği ilk film denemesidir. Yönetmenleri ise kitabın yazarı Füzün ve ressam Gülsün Karamustafa’dır. Film 1950 ve 1960’lı yıllarda İstanbul’un fakir semtinde yaşayan mutsuz bir genç kızın, yoksul yaşamından kaçmak için kendini film dünyasına atma çabasını konu edinir. Film karakterimizin sinema hayaline/evrenine girişini arabaya yerleştirilen sinema feneri ve onu çıgırtan çıgırtkanla ilk sahne başlar. Sinema evrenine fener ve çıgırtkanla başlanan film, son sahnede de fener ve çıgırtkanla bitirerek hayal evrenini kapatır. Elindeki hoparlörle ‘*Gemici Simbad*’ filmini tanıtan çıgırtkan şu sözlerle etrafındaki çocukları ve filmi izleyen bizleri (seyircileri) filme davetini gerçekleştirmektedir:



Görsel 23: *Benim Sinemalarım* filminde sinema feneri ve çıgırtkan (Ekran Görüntüsü)

“Bu akşam Yavuz Sinemasında Gemici Simbad’ın harika maceraları başlıyoor! Sihirli lamba, devler, Harun Reşit’in hazinesi, prensesin büyük aşkı! Denizin canavarlarına pes ettiren Simbat Bağdat halifesinin kızı güzeller güzeli Cemile’yi uçan halıya alarak nasıl yedi denizi aştı? Bu akşam Yavuz Sinemasında iki film, Kovboylar ve Kızılderiler de cabası. Koşun! Beklemeyin! Bu akşam Yavuz Sinemasında! (Füzün & Gülsün Karamustafa, 1990)”.

Filmde sinemaların önünü süslemek için Ressam Ömer Yıldız tarafından yapılan sinema fenerleri kullanılmıştır.



Görsel 24: Benim Sinemalarım filminde Ömer Yıldız'a ait sinema fenerleri (Ekran Görüntüsü)

Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın yönettiği 'Vizontele' (2000) filminde de çıgırtkanlar yer almaktadır. Film 1974 yılında Hakkari'ye televizyon gelmesini konu almaktadır. Filmde yazlık sinema yer alır. Halkın tek eğlencesi sinema olan filmde tanıtım yapmak için çıgırtkanlar vardır. Kamyonetin arkasına iki dev afiş üçgen bir şekilde yerleştirilmiştir ve hoparlör ile mahalle aralarında film tanıtılmıştır. Çıgırtkanlar Yılmaz Güney'in 'Vurguncular' filmini şu şekilde çıgırtmışlardır:

“Vurguncular! Vurguncular! Bu akşam Lale Sinemasında! Çirkin Kral Yılmaz Güney, bu akşam Lale Sinemasında! Yan rollerde Fikret Hakan, Dalyan Topatan, Figen Han, Hüseyin Zan. Renkli film sunar. Vurguncular! Yılmaz Güney'in şahane filmi Vurguncular!”



Görsel 25: Vizontele filminde yer alan çıgırtkanlar (Ekran Görüntüsü)

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı 'Sultan' (1978) filmi İstanbul'un fakir bir mahallesinde yaşayan Sultan ve ona âşık olan Kemal'i anlatmaktadır. Film arabesk kültürün, gecekondulaşmanın, mahalle

kültürüne yansımaları gözler önüne sermektedir. Filmde yer alan kadınların tek eğlencesi sinemaya gitmektir. Adile Naşit filmde sinemaya gitmek için kadınları çağırılmaktadır. Kadınlar toplanırken sinemaya gitmek isteyen karakter kocası tarafından gönderilmez aralarında şu diyaloglar gerçekleşir: “Bana ne bende sinemaya gidecem?” (Kadın) “Ulan bende seni sinemaya yollarsam adam değilim. Gitmeyeceksin işte” (erkek) diyen erkek kadını döverek eve sokar. Kadın yediği dayağa rağmen film izlemeye sinemaya gelir. Bu durum 1960’larda sinemaya kadının gitmesinin hoş karşılanmadığına da



Görsel 26: Sultan filminde afişlere bakan kadınlar (Ekran Görüntüsü)

örnektir. Kadınlar sinemaya girmiştir. Sinemanın girişinde bulunan *Derbeder* filminin afişine bakan kadınlar, afişten yola çıkarak film hakkında “*Film fena değil galiba*”, “*Baya acıklı galiba baksana*”, “*İyi iyi çok ağlayacak*” (Kartal Tibet, 1978) gibi izlenimlerde bulunurlar. Bu sahne afişlerin seyirciyi gitme konusunda etkisine örnek oluşturmaktadır.

Sonuç

1920’li ve 1990’lı yıllarda sinema davetkarlarına odaklanılan bu çalışmada, düş şatolarının devasa büyüklükteki sinema fenerlerine ve onları çığırın çığırkanların seyirciyi sinemaya çekme etkisi dönemin belleği ile seyirci anıları üzerinden ortaya çıkarılmıştır. İlk yıllarda sinema ayaktakımı eğlencesi olarak tanımlanmakta ve üst tabaka tarafından gidilmemekte, bu kesimin sinemaya gitmemesi de bu algıyı güçlendirmektedir. Saygınlık meselesini aşmak isteyen sinema işletmecileri çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimlerden biri de gösterim yerlerinde gerçekleşen dönüşümlerdir. Türkiye’deki bu dönüşümlerden ilki sinema işletmecisi olan Cemil Filmer tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmer, düş şatolarını boydan boya sinema fenerleri ile süslemiş, bu süslemelerle seyirciyi sinemaya çekmiştir. Dönemin seyirci sayısındaki artış ve dolu sinema salonları diğer sinema işletmecilerinin dikkatini çekmiş ve sinema fenerlerinin yaygınlaşmaya başlamasının öncüsü haline gelmiştir. Ressamlar tarafından elle çizilen fenerler kötü hava koşullarından olumsuz etkilenmekte ve yırtılıp yok olmaktadır. Bu sorunun giderilmesi için başvurulan yöntemler; kümes teli kullanımı ve dekupaj tekniğidir. Fenerlere eklenen dekupeler seyircinin dikkatinde artış sağlamış ve bu durum salonlara da yansımıştır. Sinemaya seyirciyi çekme noktasında etkili olan fener ressamlarının bilinmemesi büyük eksikliklerdir. Bu doğrultuda çalışmada sinema fener ressamlarının adları dile getirilmiştir. Ressamların adlarına erişilememesinin nedenlerinden biri de fenerlerde imza kullanılmamalarıdır. Sinema fenerlerine değer verilip saklanmaması, unutulmalarına neden olmuştur. Artan film sayısı ve ressamların afiş çizimlerini yetiştirememesi ve ardından gelişen ofset baskı sistemiyle tarihe karışmışlardır.

Sinemaya çekme noktasında diğer davetkarımız fener (afiş) çığırkanlarıdır. Çığırkanlar seyirciyi sinemaya gelen filmleri haberdar edip ve onları sinemaya çekmiştir. O yıllarda her sinema salonunun belli başlı çığırkanları vardır. Çalışmada anılardan elde edilen bilgilerle çığırkanların adları ortaya çıkarılmıştır. Gönüllü olarak da filmleri hakla tanıtan kişilerinde çığırkanlık yaptığı görülmüştür. Çığırkanlar Anadolu’nun bazı yerlerinde, farklı isimlerle de anılmaktadır. Anılardan elde edilen tanımlamalar; ‘çığırın’, ‘münadi’, ‘hanutçu’, ‘gezici kişi’, ‘zılgıtçı’ ve ‘tella’dır. Seyirciyi filme çekmek için işletmeciler, ünlü kişilere de çığırkanlık yaptırmıştır. Okuma yazma bilenler, el ilanları ve gazetelerdeki ilanlar sayesinde filmleri öğrenirken; kırsal kesimlerde okuma yazma oranının azlığı,

evden dışarı çıkamayan halkın sinemaya hangi filmlerin geleceğini öğrenmeleri açısından çıgırtkan kullanımı kentte oranla kırsal kesimlerde daha fazla olduğu saptanmıştır. Kırsal kesimlerde filmleri tanıtan çıgırtkanların, genellikle hitap ettikleri şehrin halk ağzına uygun seslendiği görülmüştür. Çıgırtkanlar zaman zaman seyirciyi sinemaya çekmek için dini etkenleri ön plana alarak seyirciyi etkilemiş ve sinemaya çekmiştir. Çalışmada sinema fenerleri ve çıgırtkanların yer aldığı film ve belgeseller ortaya çıkarılmıştır. Bu noktada önemli filmlerin başında Füzûzan ve Gülsün Karamustafa'nın 1990 yapımı 'Benim Sinemalarım' filmidir. Filmde ressam Ömer Yıldız'a ait fenerler yer almaktadır. Ayrıca filmde fener çıgırtkanına da yer verilmektedir. Çalışmada bulunan anılar, fenerlerin ve çıgırtkanların seyirciyi sinemaya nasıl çektiğini kanıtlamaktadır. Sessiz ve sesli davetkarları anılar eşlinde bir araya getiren çalışmanın ilgili alanda yapılacak çalışmalara ışık olacağı umut edilmektedir.

Kaynakça

- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akçura, G. (1995). *Agah Özgüç'ün Makalesi*. Albüm Dergisi Sayı: 2.
- Akçura, G. (2017, 21 Aralık). *Sinema Fenerleri*. <https://manifold.press/sinema-fenerleri>.
- Ağakay, M. E. (2022, 6 Haziran). *Yeşilçam 101 (M. Erol Ağakay) Bölüm 10: Film Afişi Tasarımı* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=8x_jo_nZjyU&ab_channel=BlackstoneCompany.
- Atakul, A. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş*. [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Arpi, E. (2 Mayıs 2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=sTOnI4Y1vb8&list=LL&index=3&ab_channel=AliLiman.
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Demirel, K. (1985). *Evimizin İnsanları*. İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Derviş, S. (1937, 06 Şubat). Soğuk Bir Kış Gecesinde Beyoğlu Caddesinde Neler Görülür? Tan Gazetesi: Sayfa: 3 [köşe yazısı]. <https://www.gastearsivi.com/gazete/tan/1937-02-06/3>.
- Düzova, C. (1998). *Dünyada Van*. Van Valiliği Kültür Sanat Dergisi.
- Duyan, Y. (2021). *Sinemanın Mardin'deki Seyri: Sinema, Şehir ve Seyir*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*. 12 (1), 9-42. DOI: 10.32001/sinecine.778131.
- Dorsay, A. (1993). *Benim Beyoğlum*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Ersoy, U. (1997). *Bir Zamanlar Mersin'de*. İstanbul: Evrim Yayınları.
- Ertaylan, A. (2013). *Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü*. *Electronic Turkish Studies*, (8)8, 1839-1857.
- Enez, İ. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Enez, İ. (2018) *İbrahim Enez: Mithat Alam Film Merkezi Arşivi* [Video]. <https://vimeo.com/411717487>.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. Türkiye Cumhuriyeti Turizm ve Kültür Bakanlığı.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar*. İstanbul: Dizgi Yayınevi.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıcından 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Gökmen, E. (2019). *Samsun'da Sinema Mekanları Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*. *Selçuk İletişim Dergisi*, 12 (1): 325-350.
- Gökkıncık, K. (21 Mart 2019). *Sinemalı Düğünler*. [Belgesel]. <https://sendika.org/2020/01/sinema-dugunleri-davetiye-yerine-sinema-bileti-575509/>.

Günay, N. (2020, 7 Temmuz). *Ordu'da Yaz Gelince Yıldızlar Altında Filmler İzledik* [Köşe Yazısı]. <https://www.fikrikadim.com/2020/07/07/orduda-yaz-gelince-yildizlar-altinda-filmler-seyrederdik/#gsc.tab=0>.

Işık, M (2018). *Türk Sinemasında Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji ve Özne*. *Journal of Turkish Studies*, 13 (18), 801-819. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13600>.

İlbuğa, E. U. (2021). *Eski Sinema Salonları ve İzleyici Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 293-329.

İnci, K. (2016). *Yeşilçam Anıları*. İstanbul: Pagoda Yayınları.

Karay, R. H. (1945, 26 Ağustos). *Beyoğlu Caddesi*. *Akşam Gazetesi*: sayfa:5 [köşe yazısı]. <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1945-08-26/5>.

Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınevi.

Kayaçelebi, Ü. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Küçümen, Z. (1993). *Si Minör Ortaköy*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Liman, A. S. (2014). *Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980)*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. 2014/II 47 97-124.

Muz, Ö. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Naci, F. (1999). *Dönüp Baktığımda*. İstanbul: Adam Yayınları.

Noyan, N. E. (2007). *60 ve 70'lerin Yeşilçam Afişleri*. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı 11, s.34.

Noyan, N. E. (2007). *Sinema Afişleriyle Anlatılan Tarih 5555 Afişle Türk Sineması Türker İnanoğlu*. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı 11, s. 47-46.

Okyay, S. (03.04.2018). <https://www.birgun.net/haber/ulku-tamer-210489>

Okay, O. (2002). *Bir Başka İstanbul*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Özgüç, A. (2013). *Film Afişlerinin Son Ustalarından İbrahim Enez*. Antalya: Horizon International.

Özgüç, A. (1998). *Arkadaşım Yılmaz Güney: Bir Dostluğun Öyküsü*. İstanbul: Broy Yayınları.

Özgüç, A. (2002). *Afişlerle Türk Sineması*. İstanbul: Mimeray.

Özgüç, A. (2010). *Yapımcılar, Filmler ve Afişler*. Antalya: Horizon International.

Özgüç, A. (2022, 13 Haziran). *Yeşilçam'ın Sinema Fenerleri Paneli* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Ozv-pc3d8fM&ab_channel=MimarSinanG%C3%BCzelSanatlar%C3%9Cniversitesi

Özdemir, Ö. (2020, 6 Mart) *Uluslararası İşçi Film Festivali Podcastleri, Sinebellek Bölüm 5*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=YMAS8A3KOpE&list=LL&index=78&ab_channel=%C4%B0%C5%9F%C3%A7iFilmleriFestivali

Özdemir, Ö. (2020). *Sinema Düğünleri: Davetiye Yerine Sinema Bileti*. [Söyleşi]. <https://sendika.org/2020/01/sinema-dugunleri-davetiye-yerine-sinema-bileti-575509/>.

Özalp, T. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.

Saydam, B. (2015). *Yeşilçama Adanmış Bir Hayat*. Edirne Film Festivali Ofis.

Saydam, B. (2015). *M. Erol Ağakay'la Söyleşi*. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı 47, Temmuz-Ağustos.

Scognamillo, G. (1990). *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı

- Soyarslan, M. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Tamer, Ü. (2005). *Yaşam Hatırlamaktır: Anılar Kitabı*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tamercik, G. (2 Mayıs 2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=sTOnI4Y1vb8&list=LL&index=3&ab_channel=AliLiman.
- Tungar, K. (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel].
https://www.youtube.com/watch?v=9Y_McDWb-o0&ab_channel=Retroville%21.
- Umur, G. (2009). *Türkiye'de Grafik Tasarımında Afiş ve Türk Sinema Afişlerinin 1904' den Bugüne Gelişimi*. (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalışmada Kullanılan Film ve Belgeseller

- Başaran, T. & Ün M. (Yönetmen). (2005). *Sinema Bir Mucizedir*. [Film]. Türkiye: Uğur Film & Mine Film.
- Erdoğan, Y. & Solak, Ö. F. (Yönetmen). (2 Şubat 2001). *Vizontele*. [Film]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1 Ocak 1974). *Mavi Boncuk*. [Film]. Türkiye: Arzu Film.
- Fürüzan & Karamustafa G. (Yönetmen). (19 Mayıs 1990). *Benim Sinemalarım*. [Film]. Türkiye: Mine Film.
- Uslu, E. G. (Yönetmen). (2018). *Sinemalı Düşünler*. [Belgesel]. Türkiye: Kısa-ca. O
- Liman, A. (Yönetmen). (2013). *Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema*. [Belgesel].
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan*. [Film]. Türkiye: Arzu Film. Yürür, F. (Yönetmen). (2022, 1 Haziran). *Milyon Dolarlık Afiş* [Belgesel]. Türkiye: Yapımcı, Hakan Tunga Kalkan.

Madam Curie Değil Maria Kürü Üzerine Bir Film A Movie About Not Only Madam Curie But Maria Cure

Işıl Çobanlı Erdönmez¹

YORUM / ELEŞTİRİ / COMMENTARY - CRITICISM

Gönderim Tarihi: 05.01.2023 | Kabul Tarihi: 21.03.2023

Özet

“*Radyoaktivite*” (2019) adlı yaşam öyküsü filmi, Madam Curie olarak bildiğimiz ünlü bilim insanı, Nobel ödüllü Maria Curie’nin hayatına odaklanmaktadır. Maria’nın yaşamını hem toplumsal roller hem de kadın bir bilim insanının duruşu açısından yansıtmaktadır. Metinlerarası tür analizi olarak baktığımızda, kültür sunumu olarak kitlesel tarzı nedeniyle eleştirel metin incelemesi, feminist ve toplumsal yaklaşım ile gömülü teori ile aydınlatılmaya odaklanacaktır. Metinlerin doğrusal tek bir izlenim bırakmadığı günümüz toplumunda birden fazla bakış açısının yansıtılması bu anlamda gereklidir. Konunun yeniden-üretimi de sinema dilinde görüldüğünden gerçekçi anlatım yerini kurgulu anlatıma bırakmaktadır. Bu göstergebilimsel yaklaşım da sahne geçişlerinde kendini gösterebilmektedir. Kısmen durumlarda anlam arayışı, metinlerarası ifadenin önüne geçebilmekte, medya bir araç olarak izlerkitleye duygu aktarımını geçirebilmektedir. 1900’lü yılların başında bilimle uğraşmak için gerekli kaynak, zaman ve ortam zaten kısıtlıyken; bir de üstüne bir kadın olarak bu duruşun içinde tutunmaya çalışması, Maria Sklodowska’yı tek başına mücadele edeceği bir döneme yönlendirirken, film akışı içinde kronolojik olarak bu geçişleri görmekte ve toplumsal yansımalarını iletmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Sinema, Kadın Çalışmaları, Kültür Kuramı, Radyoaktivite, Dünya Savaşı*

Abstract

The life story film "*Radioactivity*" (2019) focuses on the life of the famous scientist, Nobel Prize winner Maria Curie, known as Madam Curie. In this sense, it reflects Maria's life in terms of both social roles and the stance of a female scientist. When we look at it as intertextual genre analysis, critical text analysis will focus on enlightening with a feminist and social approach and embedded theory because of its mass media side as a cultural presentation. Within today's society, where the texts do not leave a single linear impression, it is necessary to reflect more than one point of view. Since the reproduction of the subject is also seen in the language of movies, realistic narration leaves its place to fictional narration. In this sense, the semiotic approach can also show itself in scene transitions. The search for meaning can prevent intertextual narration, and the media can transmit emotion to the audience as a mass affect. In the early 1900s, when the necessary resources, time and environment to deal with science were already limited; on top of that, her effort to hold on to this stance as a woman; guides Maria Sklodowska to a period in which she will struggle alone, while she sees these transitions chronologically in the film flow and conducts their social reflections.

Keywords: *Film Studies, Women Studies, Cultural Teory, Radioactivity, World War*

¹Dr. Öğr. Üyesi, Beykent Üniversitesi İletişim Fakültesi, isilcobanlı@gmail.com. Orcid: 0000-0001-7736-1910

Madam Curie Değil Maria Kürü Üzerine Bir Film

Marie Curie'nin yaşam öyküsünün aktarıldığı *Radyoaktivite* filmi; soyadının "cure" kelimesinin karşılığı olan tedaviye denk gelmesi nedeniyle, izlerkitlede yeni bir pencere açmıştır. Türkçe'deki karşılığında kür kelimesi de Latince kökenli ama o da Curie soyadından gelmemektedir, Fransa'da radyoterapi ya da kanser tedavilerine Curie terapi tam anlamındaki gibi olmasa da benzer kökten gelmektedir. Kendisinin zaten gerçek adı da ne Marie ne de Curie. Maria Sklodowska'dır kendisi. *Radyoaktivite* (2019) adlı yaşam öyküsü filmi, Maria'nın yaşamını hem toplumsal roller hem de kadın bir bilim insanının duruşu açısından yansıtmaktadır. Filmin yönetmeni, *Persepolis* filmiyle (2007) bilinen yönetmen Marjane Satrap; Maria'yı canlandıran oyuncu ise Rosamund Pike'dir. Uyarlama olarak *Radioactive: Marie & Pierre Curie: A Tale of Love and Fallout* eserinden uyarlanmıştır.

1900'lerin başı dünyanın hemen her yerinde sıkıntılarla geçerken, özellikle kadınlar için kendi kimliklerini ifade edip ayakta durabilmeleri için çok daha zor olmuştur. Polonya doğumlu Maria Sklodowska, bilime olan ilgisinin gerisinde kalmaz ve Paris / Fransa'ya gelerek burada yeni bir yaşam kurmak ister. O dönemde bilimle uğraşmak için gerekli kaynak, zaman ve ortam zaten kısıtlıyken; bir de üstüne bir kadın olarak bu duruşun içinde tutunmaya çalışması, Maria'yı tek başına mücadele edeceği bir döneme yönlendirir.

Elementlere olan ilgisi, yeni bir keşfin eşliğinde olduğunu ona hissettirdiği anda bu heyecanının destekleneceğini düşünür ama erkek jargonuyla dolu akademiden hiçbir maddi ya da manevi destek göremez. Hayatın sunduğu tesadüf dalgaları onu Pierre Curie ile tanıştırmaya, bu heyecanını paylaşabileceği kimse olmadan belki de adı duyulmayacaktır. Bir şekilde Pierre ile birbirlerini tamamlarlar ve çalışmalarını sürdürebileceği bir alanı beraber paylaşmaya karar verirler. Bu süreçte yeni bir element olarak sunacağı Radyum ve Polonyum ayrışması sonucunda radyoaktivite heyecanını da beraber deneyimlemek, geliştirmek isterler. Daha önce uranyum içerisinde olduğu keşfedilen toryum maddesine ek olarak radyoaktif radyum ve polonyumu bulmasıyla Maria, kendi ülkesi olan Polonya'nın adından gelen ismi de kullanarak bu yeni buluşa imza atar. Yaratacağı endişeler bir yana; radyoaktif bir dünyada ileriki zamanlarda yaşananların yan paralelde güzel bir sinematografi ile verilmesi filme farklı bir boyut kazandırmaktadır.

Curie'nin Toplumsal Boyutu

Dünyanın birinci ve ikinci dünya savaşlarında çektiği acıya ek olarak insanlık kendisiyle, ataerkil çalışma alanlarıyla ve bilimin karşısındaki karanlık ile nasıl mücadele ediyor filmde görülmektedir. Hiroşima'ya ABD'nin attığı atom bombası, Çernobil felaketi ve kansere aranan tedavi arayışları gibi örnekler, bir kadının yaratacağı çözümle nasıl buluşabilir, bu anlamda her alanda Maria'nın verdiği mücadele büyüktür.

Film dilinde yönetmen artık, Büker'in ifadesiyle bir "yaratıcı" konumunda değildir günümüzde (Büker, 2012, s.20). Dili, görüntüyü, sinematografiyi kurgulayan tüm yönetmenler de artık bu duruşlarından vazgeçerek hem izler kitleleri hem de kendi metinlerinin aktarımını özgür bırakabilir olmuşlardır.

Eşi Pierre'in bu çalışmalar ve belki öncesinden beri vücudunda aldığı hasarlar onu geri dönüşü olmayan bir hayatın sonuna getirirken; her ne kadar Maria güçlü ve daha önce annesinden dolayı aldığı acıları içine atması nedeniyle insanları sevmemeye söz vermiş görünse de eşinin ölümünün ardından çok zorlu bir döneme girer. İki kız çocuğuyla bir yanıyla ayakta kalmaya çalışırken; bir yandan erkek algısındaki üniversite kürsüsünün duygusuzluğu bir yandan savaşın firtına öncesi sessizliği ve bir yandan da yalnızlığını bastırmak istediği çalışma arkadaşıyla beraber olmaya başlaması, onu yine yalnız ve soğuk bir sürece itekler. Ancak bu süreçte özellikle kız kardeşiyle buluşup dertleştiği zamanlarda, bu yaşadıklarından dolayı kendiyi barışık olması ve toplumdan Yahudi olma iddiasıyla, yalnız bir kadın olması nedeniyle eleştirilmeye açık olması karşısında hiç pes etmeyen bir imaja sahip olması, bugünün bakışından bakıldığında büyük bir çabanın sonucudur.

19.yüzyılın ilk yarısında görülen uluslararası dinamik, yapılan çeviriler, geziler aracılığıyla bilgi ve deneyimlerin dolaşıma girmesi, fikir alışverişlerinin artmasına ve feminist yorumların medyada ve topluluklar arasında görünür olmasına olanak vermeye başlamıştır (Rocheft, 2020, s. 41). İki ayrı dünya savaşından ve siyasal hareketlerden de etkilenen feminist mücadele; zaman geçtikçe uluslararası politikaları daha çok gündemine almaya ister istemez dahil olmuştur.

Özne meselesi, feminist kültür için büyük önem taşımaktadır çünkü hukuki özneler istisnasız belli dışlayıcı pratikler yoluyla üretilmektedir. Fakat bu pratikler siyasetin hukuki yapısının kurulmasıyla gözden kaybolmaktadır. Butler'a göre; hukuki iktidar, sadece temsil ettiğini öne sürdüğü şeyi kaçınılmaz olarak üretmektedir. Dolayısıyla, yasa tarafından sahip çıkıldığı düşünülen özne, öz kavrayışını yitirerek, düzenleyenlerin hegemonyası altına girmektedir (Butler, 2018, s. 45). Bu anlamda feminist hareket, kendi adına konuşlandırılan yapıyı sorgulamalı ve mücadelesini onun adına yapanlarla değil, kendi kendine oluşturmalıdır.

Görsel haz bağlamında özellikle sinemasal imge ile dişil öznellik arasında bir bağlantı olduğunu belirten Smelik'e göre, imgeye öncelik veren bir görsel üslup, tekinsiz psişik sapmalara olanak sağlayabilir. Dolayısıyla görsel haz, artık anlatıya ve onun yan yapıları olan dikiz ve fetişist yöntemlere bağımlı olmaktan olayı kurtarır. Görsellik doğallaşmış bir yöntem olarak sunuldukça, anlatılar imgeleşmekten kurtulmuş gibi görünür (Smelik, 2008, s.145). Ama aslında kurtulmaz. Bu imgelerin okunuşları, kadının toplumsal cinsiyet temsilinde daha da dikkat çekici duruma gelmiştir. Görsel ile desteklenen veriler, anlamı değiştirmekten dinamik faydacı anlayışlara dek uzanan farklı üretimlere neden olabilmektedir.

Farklı temsiller birbirlerine eklemlenerek, dünyaya, topluma, insanlara bakış açısını şekillendirir. Bu temsil, sürekli yeniden üretilirken; kolektif olduklarında stereotip ya da tek tipleştirme denilen etken kuşaklar arası görünümlemlerle yenilenmektedir (Tanrıöver, 2012, s.155). Hem gerçekte temsil arasında hem de biz ile "öteki" arasında bir çatışma yaşamamıza neden olduğunu belirten Tanrıöver'e göre; ırkçılık ve ayrımcılık araştırmalarında önyargıları yıkma gerekliliği doğmuştur. Bu nedenle kadınların nasıl temsil edildiği medya ürünlerinde çok önem teşkil etmektedir. Bu da belki sıradan anlayışın ve ataerkil dayatmanın önündeki kadının toplumsal dayanışma duruşunu gözler önüne daha çok sermektedir.

Bu süreçte Maria'yı tekrar ayağa kaldıran kendi gibi inatçı, bilime meraklı ve akıllı büyük kızı Irene'in dünya savaşı sırasında yaşanan büyük yıkıma karşı annesinden yardım istemesi oluyor. Maria'nın tek başına Nobel'e ikinci kez –bu kez Kimya dalında- aday gösterilmesi sırasında küçük bir kız olarak başarısını gözlemleyen, İsveçli feminist kadın hareketinin onu yalnız bırakmadığını da belki deneyimleyen Irene (*Queen's Gambit*'ten bildiğimiz Anya Taylor Joy), büyüdüğüde annesinin yolundan radyoaktiviteyi geliştirerek yaşama tutunmayı da başaracaktır. Anne-kız birinci dünya savaşı sırasında bir milyon yaralı ve teşhis edilemeyen vakadaki insana röntgen tekniğinin avantajıyla altyapı sağlayan, cephede bizzat bulunarak Maria'nın hastane fobisini de yenmesine neden olan zorlu bir süreçte el ele mücadele etmiş oluyor.

Öte yandan üniversiteden fon alamadığı için Nobel ödülleri dahi geri iade etmeyi düşünen Maria, arkasından gelen kızının da liderliğinde bayrağı ona bırakıyor desek yanlış olmaz. İşte böylesine zorlu bir süreçte çabasıdan, eğitimden, bilime adanan bir ömürden vazgeçmeyen, ancak bir yandan kadın olmayı da asla kenara koymayan, çocukluğunda yaşadığı acılara karşın ailesine sahip çıkmaktan vazgeçmeyen soyadı gibi Curie, özünde çözüm ve sonuç odaklı olmaktan hiç vazgeçmemiştir.

Sonuç

Sinematografik olarak gerçekçi anlatımı, kültürel, toplumsal ve duygusal kodlarıyla harmanlayan ve anlamı arttıran yapım, bu süreçte sinemanın dilinden faydalanmıştır denilebilir. İletişim araçlarının ve internetin görsel olan her şeyi daha yaygın kullanması, görselliğe yaslanarak varlığını sürdürmesine, dolayısıyla bu konuların çoklu perspektiflerle ele alınmasına neden olmuştur (Çakır, 2014, s. 158). Tüm bu varoluşa görsel kültür tanımlamasıyla karşılık veren Çakır'a göre, bu alan sürekli hareket halinde olan bir alternatiftir.

Çoğunluk olmamasından dolayı toplumsal duruşunda da mücadele vermesi gereken Maria'yı, buluşlarıyla, insanlığa katkısıyla, gelecek genç kadın bilim insanlarının önünü açmasıyla, sınır tanımayan eşit bir sınıf ve toplum düşüyle unutmak mümkün değildir. Bu anlamda sinemasal kapanışta da bu değerlerin vurgulanmasıyla kurgu harmanlanmıştır. Zaman doğrusal değil derken iddia edilen şey tam da bu olsa gerek; o dönemde onunla beraber yaşamış gibi hisseden, biraz olsun çığır açmaya daha çok uzun ama güzel bir yolu olan tüm karakterlerin zihnini açıcı bir yapım olması nedeniyle, yapımlar arasında yerini almıştır. Hem kültürel hem de kadın temsili açısından sonrasında da sürece katkısının zincir etkisi yaratacağı şüphesizdir.

Filmin Künyesi

Tarihi: 2019

Ülke: UK (United Kingdom; Birleşik Krallık)

Yönetmen: Marjane Satrap

Senarist: Jack Thorne

Oyuncular: Rosamund Pike, Sam Riley, Anya Taylor Joy

Türü: Biyografi / Drama

Süre: 109 dakika

Ödüller:

2019 Toronto Uluslararası Film Festivali Gala Film

2020 Barcelona-Sant Jordi Uluslararası Film Festivali En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

2021 Kadın Film Eleştirmenler Birliği Ödülleri En İyi Eşitlikçi Toplumsal Cinsiyet Adayı

Kaynakça

Andrew, J. D. (2010) Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları

Bazin, A. (2000) Sinema Nedir? Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları

Butler, J. (2018) Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin alt üst Edilmesi, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları

Büker, S. (2012) Sinemada Anlam Yaratma, 2.Baskı: İstanbul, Hayalperest Yayınevi

Çakır, M. (2014) Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü, Ankara: Ütopya Yayınevi

IMDB (2020) Radioactivity, erişim: <https://www.imdb.com/title/tt6017756/>

Kracauer, S. (2015) Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları

Rocheffort, F. (2020) Feminizmler Tarihi, çev. Özlem Altun, İstanbul: Sel Yayıncılık

Smelik, A. (2008) Feminist Sinema Ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, Çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı

Tanrıöver, H. (2012) "Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri", Der.

Sevda Alankuş, Kadın Odaklı Habercilik içinde, İstanbul: Bianet, İps İletişim Vakfı Yayınları.

Çağdaş Sinemaya Kültürel Çalışmalar Literatüründen Bir Bakış A Look at Contemporary Cinema from the Cultural Studies Literature

Muzaffer Musab Yılmaz¹

KİTAP İNCELEMESİ / BOOK REVIEW

Gönderim Tarihi: 25.02.2023 | Kabul Tarihi: 21.03.2023

Serpil Kirel tarafından kaleme alınan *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kültürel Çalışmalar literatürü ekseninde hem sinema tarihi hem de sinemanın kitleler tarafından deneyimlenme biçimleri üzerine eleştirel bir okuma girişimi. Türkçe sinema literatüründe daha önce sınırlı oranda, aynı şekilde parçalı bir biçimde tartışılan deneyim, bakış, öteki, cinsiyet, sınıf türünden kavramlar çalışma kapsamında Kültürel Çalışmalar geleneğinin de katkısıyla bütünlüklü bir incelemeye tabi tutuluyor. Kirel, her iki alana da ilgi duyan okur için başucu kitabı olarak kabul edilebilecek bir eseri bizlere kazandırıyor.

Sinemanın bireysel ve toplumsal düzlemde deneyimlenme biçimleri, Serpil Kirel'in çalışmalarının ana eksenini oluşturuyor. Öğretim üyesi olarak görev yaptığı Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki derslerini de bu bağlamda kurgulayan Kirel, sinema çalışmalarını film/yönetmen incelemelerine hapseden anlayış yerine, çok daha geniş bir perspektif sunuyor. Sinemayı toplumsal bir fenomen olarak kabul ediyor ve onun şehirli insanın muhayyilesinde nasıl bir yer edindiğini sorguluyor. Aynı şekilde dünya ile kurulan ilişkide sinemanın nasıl bir konumda yer aldığını geniş bir sosyal bilimler literatürü ekseninde ele alıyor.

¹ Dr., Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr, Orcid: 0000-0001-9491-1048

2018 yılında İthaki Yayınları'ndan çıkan *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, yazarın daha önce *Kırmızı Kedi Yayınları* tarafından yayımlanan aynı adlı eserinin (2010) genişletilmiş yeni baskısı. Her biri Kültürel Çalışmaların önemli meselelerini sinema ekseninde merkezine alan dört bölümden oluşan çalışma, bu alana hâkim olsun ya da olmasın, her bir okur için bir zihin jimnastiği görevi görüyor. Filmlere, sinemanın temel meselelerine ve sinema ile kurduğumuz ilişkiye farklı pencerelerden bakan yazar, ülkemizde köklü bir geçmişi olmayan² ve eserleri yeni yeni çevrilen Kültürel Çalışmalar alanının temel meselelerini sinema bağlamında ustalıkla ele alıyor. Bunu, Türk sineması ile dünya sinemasını harmanlayarak gerçekleştiriyor.

Kültürel Çalışmalar ve Sinema, yazarın üçüncü kitabı. Kirel'in 2005 yılında yayımlanan *Yeşilçam Öykü Sineması* ile 2011 yılında yayımlanan *Sentezler* adlı iki eseri daha bulunuyor. *Yeşilçam Öykü Sineması*, yazarın Yeşilçam sinemasını dönemin toplumsal belirleyeni ile birlikte değerlendirdiği, Yeşilçam anlatısına toplumsal zemin aradığı bir çalışmaydı. Bu haliyle, Kültürel Çalışmalar alanına doğrudan atıf yapılsa da benzer bir motivasyonu paylaşıyordu. *Sentezler* ise editörlü bir kitap. Kirel'in editörlüğünde, Türk ve dünya sineması üzerine spesifik konular üzerine on sekiz farklı çalışmayı içerisinde barındırıyor.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kültürü temel araştırma nesnesi olarak kabul eden bir grup araştırmacı tarafından başlatılan Kültürel Çalışmalar temelde kitlelerin gündelik pratiklerini nedenleri ile birlikte inceler (During, 2001, s.21). Bu pratikleri ideoloji, güç, sınıf türünden olgular ekseninde değerlendirir ve bunu disiplinler arası bir düzlemde gerçekleştirir. Disiplinler arası olması, çok sayıda araştırma sahasını içerisinde eritme gücü ve kapsamının sınırlandırılmamasından dolayı bir bilim olup olmadığı da tartışmalı olan Kültürel Çalışmalar (Barker, 2002, s.50), postmodern düşünce yapısının bir uzantısı olarak da görülür (Hardy, 2006, s.46). Eski dünyanın sorunlu mirasını bir yük olarak omuzunda taşıyan modern insanın dünyayı, hayatı, gündelik pratikleri sınırları belirlenmemiş bir perspektif uyarınca eleştirmesinin bir yolu olarak da kolaylıkla kabul edilebilir.

Gerçekten de Kültürel Çalışmalar bir bilim olduğu kadar halihazırdaki dünya sistemine güçlü bir eleştiri sunması bakımından da dikkat çeker (Kellner, 2009, s.2). Çok farklı konuda, kitlelerin neden belirli pratik biçimlerini benimsediği ve bu seçimlerin kökenlerinin neler olduğu ayrıntılı bir biçimde sorgulanır. Kültürel Çalışmalar, bir bakıma modern dünyanın sorgulanmasıdır. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* kitabında, temelde bu türden bir sorgulamaya gidiyor. Sinemayı Kültürel Çalışmalar literatürü ekseninde okuma denemesinde bulunuyor. Kültürel Çalışmaların temel meseleleri olan ırk, toplum, inanç, sınıf, cinsiyet gibi konuları, alanın önemli isimlerine referanslar vererek tartışıyor.

Kirel, kitap boyunca bir sorgulamaya gidiyor. Sinemayı farklı perspektifler uyarınca ele alıyor. Sinemanın çeşitli ülke, kültür ve sınıftan insanlar tarafından farklı biçimlerde deneyimlendiğini ifade eden yazar, seyirci ile sinema ilişkisinin temelinde nelerin yattığını sorguluyor. Geleneksel anlamda seyir deneyiminin seyirciyi dış dünyadan kopardığını, bunun da seyircinin farklı bir dünya deneyimleme isteği ile birleştiğini ifade ediyor. Fakat filmlerin kahir ekseriyetinin anlatısının, seyirciyi arka kapıdan da olsa dış dünyaya yeniden döndürdüğünü ileri sürüyor (s.387-388). Özellikle popüler anlatıların, bu türden politik manevraları ustalıkla yerine getirdiğini belirtiyor.

Sinema salonlarının bir bir kapandığı, seyir deneyiminin yüz seksen derece dönüşüme uğradığı dönemi başlatan pandemi sürecinin öncesinde kaleme alınan çalışma, haliyle yeni seyir deneyimlerini yeteri

² Burada vurgulanmak istenen, Nazife Güngör'ün ifade ettiği şekliyle, Kültürel Çalışmalar adı altında kaleme alınan çalışmaların ülkemizde köklü bir tarihe sahip olmadığını iddia etmek değildir. Burada, Kültürel Çalışmaların içselleştirilmiş bir sosyal bilimler pratiği olarak alanın önemli isimleri tarafından belirlenen kuralları ve temel ilkeleri gereğince kabullenilmesinin daha erken bir tarihe denk gelmesi üzerinde durulmaktadır (2020, s.524-525).

kadar içermiyor. Her yeni baskısının bir önceki baskının genişletilmiş hali olarak çıktığı kitabın³ bir sonraki baskısında, bu konu üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Çünkü sinema, Edison'un yalnızca bireysel bir deneyim sunan kinetoskopu ile değil, Lumière Kardeşlerin kitlesel bir deneyim yaşatan sinematografi ile başlatılmıştır (Gunning, 2015, s.667). Seyir deneyiminin kitlesel bir olgu olması sinemanın özünü oluşturmuş, pandemi sürecine kadar da bu özellik başat film izleme deneyimi olarak kabul edilmiştir. Fakat günümüzde, sinema salonlarının sayısı hızla azalırken, online film izleme platformlarının sayısı artmaktadır. Sinemaseverlerin seyir deneyimi dönüşüme uğramaktadır. Sinema salonlarında yaşanan deneyim, artık her ne kadar eski olarak kabul edilmese de en önemli seyir deneyimi olma özelliğini yitirme riskiyle karşı karşıyadır. Çalışmalarının temelini oluşturan kavramların başında "deneyim" in geldiği bir akademisyen olarak Kırel'in de bu yeni seyir deneyimlerini burada incelediğimiz güçlü çalışmasına eklememesi gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Kırel sinema yapıtlarını münferit biçimde ele almaktan ziyade, onlarla kurulan ilişkiyi sorguluyor. Çalışmanın ikinci bölümünde, toplumsal cinsiyetin sinemada üretilme biçimlerini bakış olgusu ekseninde değerlendiriyor. Yazar, popüler sinemanın bir haz sineması olarak röntgeniciliğe varan bir teşhirciliği ihtiva ettiğini ileri sürüyor. Sinemanın kültür endüstrisi enstrümanı olarak nasıl bir misyon üzerine bina edildiğini sorgularken, bireysel düzlemde seyircinin bakışının masum olamayacak bir biçimde inşa edildiğini belirtiyor (s.188-189). Yazar burada, her ne kadar sektörün seyirciyi belirli bir bakış tarzına ittiğini ileri sürse de seyircinin pasifize edilmiş bir yığın olduğu düşüncesini yeniden üretme tekrarına düşmemeyi de ustalıklı başarıyor.

Yazar, kültürel ürünlerin gün geçtikçe birbirine benzediğini ve bunun asıl amacının kitleleri sistemle uyumlu, kontrol altına alınmış bireyler haline getirmek olduğunu salık veren Kültürel Çalışmalar yaklaşımının (Kellner, 1995, s.8) sinemadaki izdüşümlerini sorguluyor. Filmlerin, özellikle ana akım filmlerin "sahibinin sesi" olarak, egemenin iktidarına hizmet edecek bir formülle üretildiğini ileri sürüyor. Hayat tarzı bağlamında, üretilen her bir metanın politik olmasından hareketle, sinemanın da politik bir tabana sahip olduğunu belirtiyor.

Çalışma kapsamında Batı sinemasının Doğu temsilleri, oryantalizm kavramının Edward Said tarafından dönüştürülmüş hali ekseninde değerlendiriliyor. Batı dünyasının sinema aracılığıyla kendisini olumlu değerler ile inşa etme imkânı yakaladığını ifade eden yazar, bunu Doğulu temsilleri pejoratif değerlerle inşa ederek gerçekleştirdiğini ileri sürüyor (s.499-500). Postkolonyal literatürün önemli isimlerine referanslar veren yazar, bu konuda önemli bir eksikliğe sahip Türkçe literatüre de büyük bir katkı sunuyor. Yazar ayrıca, özellikle son yıllarda önemli bir mesele haline gelen self-oryantalizm konusunu da gündeme getiriyor. Doğu dünyasından sinemacıların; fon konusunda destek bulma, festivallerde ödül alma ya da kendi özüne yabancılaşma gibi gerekçelerle orijinaline uymayan, Batılı bakışı tatmin edecek Doğu anlatıları kurmaya başladığını da ileri sürüyor (s.518, 532-534).

Kitap boyunca yazar, okuyucusunu ileri okumalar yapması için teşvik ediyor. Kültürel Çalışmalar alanının temel motivasyonunu oluşturan daha kapsamlı ve eleştirel bir dünya okumasını sinema yoluyla gerçekleştiriyor ve bu bağlamda okuyucusunun da ufkunu açma görevini üstleniyor. Okuyucusunu tefekküre davet ediyor. Kültürel metaların eleştirel bir okumaya dahil edilmesi gerektiğini ifade ediyor. Ancak bu yolla kültür endüstrisinin istediği tektipleştirilmiş bireyler olmaktan kurtulunacağını belirtiyor. Kendi düşüncelerini Miriam Bratu Hansen, Laura Mulvey, Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Edward Said, Walter Benjamin ve Theodor Adorno gibi sosyal bilimlerin önemli isimlerinin düşünceleri ile temellendiriyor ve bu, çalışmasını güçlendiriyor.

Sinema çalışmalarının nerede başlayıp nerede biteceği geniş bir tartışmanın konusu. Önemli sayıda yazar, sinema üzerine kaleme alınan çalışmaların yalnızca filmlerin içerikleri ile sınırlı kalmasını eleştirir (Butler, 2008, s.394-397; Akbulut, 2017; Casetti, 2009, s.57; Allen, 1990, s.347-348). Kırel de

³ *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* kitabının ilk baskısı 448 sayfa (2010) iken ikinci baskısı 493 sayfadır (2012). Çalışmanın üçüncü baskısı ise 540 sayfadır (2018).

bununla doğru orantılı bir biçimde çalışmaların film merkezli olmasını sorunlu buluyor. Filmleri yalnızca içerikleriyle ya da toplumsal düzlemde durdukları yer itibarıyla incelemenin sinema çalışmalarının kapsamını daralttığını ifade ediyor. Çalışmasını Türkiye’de Nezih Erdoğan’ın *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* (2017) ve Ali Özuyar’ın *Hariciye Koridorlarında Sinema: Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Sinemanın Politik Gücü* (2019) türünden birkaç örnek dışında çok da tanıdık olmadığımız bir düzleme doğru bilinçli bir biçimde çekiyor. Sinema salonlarının toplumsallaşma mekânları ve taşıdıkları kültürel göstergeler bakımından ilgiyi, aynı şekilde akademik düzlemde tartışılmayı hak ettiğini ileri sürüyor. Bunu, deneyim olgusu bağlamında tartışıyor (s.28-29).

Deneyim, yazar için son derece önemli bir kavram. Sinema, takipçilerine diğer sanatların aksine gerçek parçalarından hareketle inşa edilen bir deneyim sunar. Gerçeğe bu denli bağlı olmak ve onu kurgusal bir düzlemde şekillendirmek, filmin yapımcısına gerçekliği dönüşüme uğratma imkânı verir. Seyirci, dönüşüme uğratılmış bir gerçekliği seyirlik olarak deneyimler. Güçlü bir eleştiri yetisine sahip değilse, kendi gerçekliği film üzerinden kendisine sunulan gerçekliğe yenik düşebilir ve kültür endüstrisi tarafından özendirilen hayali dünyanın bir parçası olabilir. Yazar için bu, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Sinemanın politik, kültürel ve sosyal yapıdan bağımsız olmadığını belirtir. Okuyucusunu adeta uyanık olması gerektiği konusunda uyarır. Aksi halde tüketim olgusunun ateşli bir neferi olabileceğini ifade eder.

Bu tehlike, yalnızca tüketim toplumunun bir parçası olmakla sınırlı değildir. Bu noktada yazar, Kültürel Çalışmaların önemli bir parçası olan postkolonyal tartışmalara başarılı bir geçiş yapar. Batı merkezli dünyanın bir uzantısı olan batı sinemasının oryantalist bir özü içerisinde taşıdığını ifade eder ve okuyucusunu bu konuda dikkate çağırır. Aksi halde, Batı merkezli bir dünyanın savunuculuğunu üstlenen Doğulu öznelere haline gelinebileceğini belirtir.

Burada yazarın üzerinde durduğu temel mesele, çoğulculuktur. Farklı kültürlere has deneyimlerin değerini teslim eden yazar, sinemanın modernleşme döneminin bir aracı olması hasebiyle tektipleştirici bir özü içerisinde barındırdığını özellikle vurgular. Yazarın buradaki söylemi, Kültürel Çalışmalar literatürü ile benzerlik göstermektedir. Yazarın Kültürel Çalışmalar ile kurduğu ilişki, tekrarlamak gerekirse, çalışmayı güçlü kılan en büyük özellik. Çalışmayı sıradan bir inceleme kitabı olmaktan çıkararak sahici bir düzleme çeken unsur, yazarın temelde kendi meselelerini gündeme getirmesidir. Yazarın üzerinde durduğu meseleler, Kültürel Çalışmaların temel soruları ile kesişim gösteriyor. Kirel yalnızca sinema üzerine Kültürel Çalışmaları merkezine alan bir okuma yapmıyor, bir anlamda kendi sorularının cevabını arıyor. Bir anlamda yazar, sorun olarak gördüğü unsurları literatürden beslenerek tartışmaya açıyor. Kültürel Çalışmalar burada, yazarın beslendiği temel eleştirel damarı oluşturuyor.

Kültürel Çalışmalar ve Sinema, literatürde çok önemli bir boşluğu dolduruyor. Bu haliyle çalışma, Kültürel Çalışmalar literatürünün sinema bağlamında nasıl ele alınabileceğine yönelik kolaylıkla bir başvuru kitabı olarak kabul edilebilir. Bununla yetinmeyen yazar, entelektüel birikiminin de katkısıyla, her ne kadar sinema merkezli bir çalışma gerçekleştirse de edebiyat ve resim gibi sanatın farklı alanlarına da başarılı bir biçimde göndermelerde bulunuyor. Böylelikle, çalışmasındaki temel savını, sinemanın geniş bir sanat tarihi içerisinde durduğu yerle de ilişkilendirerek güçlendiriyor.

Kaynakça

Akbulut, H. (2017). Cinemagoing As a Heterogeneous and Multidimensional Strategy: Narratives Of Woman Spectators. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7(4), 530-541.

Allen, R. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen*. 31(4), 347-356.

- Barker, C. (2002). *Making Sense of Cultural Studies: Central Problems and Critical Debates*. Sage.
- Butler, A. (2008). Feminist Perspectives in Film Studies. J. Donald ve M. Renov (Ed.). *The SAGE Handbook of Film Studies*. Sage, 391-407.
- Casetti, F. (2009). *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Indiana University Press.
- During, S. (2001). Introduction. S. During (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. Routledge, 1-30.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*. İletişim Yayınları.
- Gunning, T. (2015). The Cinema. M. Saler (Ed.). *The Fin-de-Siècle World*. Routledge.
- Güngör, N. (2020). Kültürel Çalışmalar ve Türkiye Serüveni. *TRT Akademi*, 5(10), 514-535.
- Hammer, R. ve Kellner, D. (2009). Introduction to Part I. R. Hammer ve D. Kellner (Ed.). *Media/Cultural Studies: Critical Approaches*. Peter Lang Publishing, 1-4.
- Kellner, D. (1995). Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture. G. Dines ve J. M. Humez (Ed.). *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*. Sage, 5-17.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kırel, S. (2011). *Sentezler*. Parşömen Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil Yayınları.
- MacDonald, W. (2006). Post-it Culture: Postmodernism and Art and Design Education. T. Hardy. (Ed.). *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*. Intellect, 45-55.
- Özuyar, A. (2019). *Hariciye Koridorlarında: Sinema Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinemanın Politik Gücü*. Yapı Kredi Yayınları.