

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

e-ISSN:2791-6790

Volume 04, Number 01 Jun 2024



Araştırma Makaleleri / Research Article

1. Animasyon Film Evreninde Egemen İdeolojinin İmajlara Yansıması: Zootopia Filmi Üzerinden Bir Analiz / The Reflection of the Dominant Ideology on Images in the Animated Film Universe: An Analysis Based on the Movie Zootopia
Burak Medin, Mehmet Nedim Boymul

2. Kültürel Bellek Ve Tarihsel Anlatı Ekseninde İmgeler: Elizabeth The Golden Age ve Elizabeth / Cultural Memory And The Images On The Axes Of Historical Narrative: Examples Of Elizabeth The Golden Age and Elizabeth
Figen Şengül

3. Barbie Filmine Feminist Kuramlar Bağlamında Göstergebilimsel Bir Değerlendirme / A Semiological Evaluation of the Barbie Movie in the Context of Feminist Theories
Hilal Taşkın, Ayda Sabuncuoğlu İnanç

4. Yakın Dönem Rus Sanat Filmlerine Postmodernizm ve Muhalif Melodram Çerçevesinde Bir Bakış: Leviathan (2014) ve Sevgisiz (2017) / An Analysis of Recent Russian Art Films within the Framework of Postmodernism and Subversive Melodrama: Leviathan (2014) and Loveless (2017)
Ceren Güleröğlü

5. Sinematik Anlatıda Tipografinin Gücü: Irreversible Film Jeneriği Analizi / The Power Of Typography in Cinematic Narration: Irreversible Movie Opening Credits Analysis)
Muhammed Emin Albayrak, Gözde Sunal

5. Senaryo Yazımında Hikâye Cümlesinin (Logline) Önemi: 2020 Sonrası Türk TV Dizileri / The Importance of Logline in Screenplay Writing: Post-2020 Turkish TV Series
Kemal Çelik

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

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce 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. Jonathan STUBBS, Cyprus International University

Prof. Dr. M. Frederic SOJCHER, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Adres/Adress Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü,
Serdivan / Sakarya

Haziran, 2024

Cilt, 4, Sayı, 1

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 Atıf-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.

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler

- 1. Animasyon Film Evreninde Egemen İdeolojinin İmajlara Yansıması:
Zootopia Filmi Üzerinden Bir Analiz.....1-21**
The Reflection of the Dominant Ideology on Images in the Animated Film Universe:
An Analysis Based on the Movie *Zootopia*
Burak Medin, Mehmet Nedim Boymul
- 2. Kültürel Bellek Ve Tarihsel Anlatı Ekseninde İmgeler: Elizabeth The Golden Age ve Elizabeth.....22-44**
Cultural Memory And The Images On The Axes Of Historical Narrative: Examples Of
Elizabeth The Golden Age and Elizabeth
Figen Şengül
- 3. Barbie Filmine Feminist Kuramlar Bağlamında Göstergibilimsel Bir Değerlendirme.....45-71**
A Semiological Evaluation of the Barbie Movie in the Context of Feminist Theories
Hilal Taşkın, Ayda Sabuncuoğlu İnanç
- 4. Yakın Dönem Rus Sanat Filmlerine Postmodernizm ve Muhalif Melodram
Çerçevesinde Bir Bakış: Leviathan (2014) ve Sevgisiz (2017).....72-90**
An Analysis of Recent Russian Art Films within the Framework of Postmodernism
and Subversive Melodrama: *Leviathan* (2014) and *Loveless* (2017)
Ceren Güleröğlü
- 5. Sinematik Anlatıda Tipografinin Gücü: Irreversible Film Jeneriği Analizi.....91-103**
The Power Of Typography in Cinematic Narration: Irreversible Movie Opening Credits Analysis)
Muhammed Emin Albayrak, Güzde Sunal
- 6. Senaryo Yazımında Hikâye Cümlesinin (Logline) Önemi: 2020 Sonrası Türk TV Dizileri.....104-124**
The Importance of Logline in Screenplay Writing: Post-2020 Turkish TV Series
Kemal Çelik

Animasyon Film Evreninde Egemen İdeolojinin İmajlara Yansması: *Zootopia* Filmi Üzerinden Bir Analiz

The Reflection of the Dominant Ideology on Images in the Animated Film Universe: An Analysis Based on the Movie *Zootopia*

Burak Medin¹
Mehmet Nedim Boymul²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 26.11.2023 | Kabul Tarihi: 29.05.2024

Özet

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema, kitlelere ideolojik aktarımlar yapma konusunda oldukça kullanışlı bir araçtır. Tarihsel süreç içinde bir eğlence unsuru olmasının yanında kitleleri manipüle etmek için de kullanılan sinema ve özelde animasyon sineması, ideolojilerin somutlanması açısından önem arz etmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte animasyon sineması yönetmenlere imajları işleme konusunda daha özgür bir mecra ve imkan sunmaktadır. Bu bağlamda ideolojik birtakım kodların ve temsillerin filmsel anlatılara aktarılması da daha kolay hale gelmeye başlamıştır. Animasyon sinemasının egemen ideolojinin yayılmasında ve normalleşmesinde etkin bir rol oynadığı fikri özellikle son yapılan çalışmalarda genel kabul gören bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda bu çalışma ideolojinin imajlara olan yansmasını, örtük imajlardaki söylemleri ve egemen fikrin izler kitleye olan yansmasını animasyon sineması çerçevesinde incelemeyi kendisine amaç edinmektedir. Bu amaçlar doğrultusunda egemene için birtakım ideolojik tasarımlar ve söylemler, araştırma nesnesi konumunda yer alan *Zootopia* (2016) filmi üzerinden incelenmekte, ideolojik film çözümleme yöntemiyle ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Yapılan çözümleme sonucunda filmsel metinde idealize edilen özne konumundaki kahramanın, karakterlerin ve inşa edilen iletişim mekanlarının, neoliberal ve kapitalist ideoloji temelli bir yaklaşımla örtük bir dil kullanılarak egemen yapıya, toplumsal normlara ve politik tutumlara uygun bir şekilde tasarlandığı bulgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Animasyon Sineması, İdeoloji, Kapitalizm, Neoliberalizm*

Abstract

Cinema, as a mass communication tool, is a very useful tool in making ideological transfers to the masses. Cinema, and especially animation cinema, which has been used to manipulate the masses as well as being an element of entertainment throughout the historical process, is important in terms of concretizing ideologies. With the development of technology, animation cinema offers directors a freer medium and opportunity to process images. In this context, it has become easier to transfer some ideological codes and representations to filmic narratives. The idea that animation cinema plays an active role in the spread and normalization of the dominant ideology appears as a generally accepted approach, especially in recent studies. In this context, this study aims to examine the reflection of ideology on images, the discourses in implicit images and the reflection of the dominant idea on the audience within the framework of animation cinema. For these purposes, some ideological designs and discourses of the dominant are examined through the film *Zootopia* (2016), which is the object of research, and an attempt is made to reveal it through the ideological film analysis method. As a result of the analysis, it was found that the idealized subject hero, characters and constructed communication spaces in the filmic text were designed in accordance with the dominant structure, social norms and political attitudes, using an implicit language with a neoliberal and capitalist ideology-based approach.

Keywords: *Cinema, Animation Cinema, Ideology, Capitalism, Neoliberalism.*

¹ Doç.Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, burakmedin@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8012-035X

² Bilim Uzmanı, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, nedimboymul@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9227-8576

Giriş

İdeoloji olgusu toplumsal, kültürel, psikolojik, felsefi ve ekonomik birçok bağlamla ilişkilendirilmektedir ve kapsamlı yapısı tanımlanmasını zorlaştırmıştır. Tanımına dair tam bir uzlaşma bulunmamasının sebeplerinden biri ideolojinin temelinde karmaşık bir yapıda olan toplumun ve insanın olmasıdır. Bu birbirinden farklı ve karmaşık toplumsal yapı, düşünürlerin farklı konumlanma noktalarından ideolojiyi tanımlamaya sevk etmiştir ve görüldüğü üzere bu tanımlamalar arasında bir bütünlük bulunmamaktadır. İçinde zengin anlamlar barındıran ideolojiye (Eagleton, 1996, s. 17) tek bir tanımlama yapmak Eagleton'a göre de gereksiz ve yararsızdır.

İdeoloji insan iletişiminin bir parçası olarak hayatın her yerine nüfus etmektedir. Çoğu zaman görünmezdir ve soyutlanması mümkün değildir (Hunt ve diğerleri, 2015, s. 95-96). İnsan bir ideoloji içine doğar ve içine doğmuş olduğu ideoloji çerçevesinde hayatı anlamlandırır. Genel olarak anne ve baba ile başlayan daha sonra toplumsal ve kültürel verilerden gelen anlamlar bütünü, insanların ideolojisini inşa eder. Aynı ideoloji gibi sanatta insanın toplumsal inşa süreci ile yakından ilgilidir. Geçmişte epik anlatılarla insanlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışan egemenler, günümüzde bu işlevi sanata ve medya aygıtlarına yüklemişlerdir. Bu çerçevede ideoloji, medya ve sanat, insan ve toplum çatısı altında bir araya gelmektedir. Hayatın akışı içinde birtakım ideolojilere maruz kalan insan üretmiş olduğu sanatı bu ideolojiler çerçevesinde şekillendirmek durumunda kalır. Yani insanın sahip olduğu ideoloji, yapmış olduğu sanata sirayet eder ve orada temsil edilir. Bu bağlamda sanat ve özelinde sinemada da ideolojilerin temsili kaçınılmazdır.

Bir Tirenin La Ciotat Garma Girişi (1896) adlı ilk sinema filminin gösterimi sırasında üzerlerine tren geldiğini gören bazı insanlar korkuya kapılarak gösterim yerinden kaçmışlardır. Bu durum bir bağlamda sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana insanlar üzerinde etkili bir araç olacağına da göstergesi olarak görülebilir. Sinemanın insanlar üzerindeki etkisini keşfeden egemen sınıflar kendi ideolojilerini yaymak için sinemayı ideolojik bir aygıt olarak kullanmışlardır ve sinematografik imajlara ideolojik anlamlar yüklemişlerdir. Genel kabul olarak haz ve kaçış sineması olarak da adlandırılan konvansiyonel sinema, ideoloji aktarımında önemli bir yere sahiptir. Gündelik hayatın stresinden kaçmaya çalışan insanlar (izleyici) zihinsel olarak savunmasız oldukları boş zaman etkinliği olarak görülen kaçış filmlerini izlerken ideolojik olarak kuşatılmaktadır. Egemen sınıflar, bir başka deyişle ekonomik gücü elinde bulunduranlar istedikleri sistemi devam ettirmek amacıyla insanları sinema aracılığıyla manipüle etmektedir. Bu duruma nörosinema alanında çalışmalar yapan Bertrand Russell'in (1984, s.1-6) çocukların hayata ilişkin kavramları özgür iradeleriyle değil Hollywood filmlerini izleyerek öğrendiğine dair söyledikleri yerinde bir örnek olacaktır (Kılınçarslan, 2020, s. 147). Sinema bu bağlamda insanların ideolojik teamüllerini pekiştirmekte ve normalleştirmektedir.

Kültür endüstrisinin unsurlarından biri olan animasyon sineması da ideolojik aktarım konusunda önem arz etmektedir. Genel olarak çocuk filmleri olarak anılması, hafif anlatılar olarak görülmesi animasyon sinemasının ideolojik bir aktarım kaygısı içinde olmayacağını düşündürmektedir. Daha çok duygusal katılımı amaçlayan konvansiyonel sinema, izleyicinin eleştirel düşünme süreçlerini bir kenara bırakmasını istemektedir. Bu bağlamda live-action sinemaya göre daha yüzeysel ve basit anlatılar olduğu düşünülen animasyon sineması karşısında seyirci, daha da savunmasız ve eleştirellikten uzak bir durumdadır. Bu nedenle izleyicinin animasyon sinemasının artalanında yatan ideolojik kodları görmesi daha da zorlaşmaktadır. Bu çalışmada animasyon sinemasının merkeze alınmasının temel motivasyonu bu gerektirir.

Buradan yola çıkarak bu çalışma egemenlerin dayatmak istedikleri ideolojiyi iki bağlamda ele almaktadır. Bunlardan birincisi mevcut ekonomik ve toplumsal sistemin devamlılığıdır. Günümüz şartlarında mevcut ekonomik sistemin kapitalizm ve kapitalizmin röprodüksiyonu olan neoliberalizmin birleşimden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumsal davranışlarda bu ekonomik temelde yükselmektedir. Sistemin devamlılığı günümüzde metalaşmış olan insanın bu sisteme entegre olmasıyla başlamaktadır. Bu bağlamda bireyci, ben-merkezci ve rekabeti ön plana çıkaran hızlı, heteronormatif

özneler oluşturulmak istenmektedir. Toplumun refahından ziyade sistemin devamlılığı egemenler için önem arz etmektedir. İktidarın olmayışı toplum için en kötü senaryo olarak gösterilmektedir. Ya iktidar ya kaos düşüncesi genel olarak konvansiyonel sinemanın düstur edindiği bir biçim olarak görülmektedir. Özne bireysel çabalarıyla sistemin devamlılığını ve iktidarın yerini korumak için elinden geleni yapmalıdır. Nitekim animasyon sinemasında da protagonist karakterler bu şekilde biçimlendirilmektedir. Ayrıca antagonist karakterler genel olarak ailesiz, sisteme ayak uyduramayan, homoseksüel tavırlar içerisinde gösterilmektedir. Karakterlerin yanı sıra görsel üslubu oluşturan olay örgüsü, mekân seçimleri ve düzenlemeleri, sinematografik enstrümanlar olan kurgu, ses ve müzik, renk, ışık, kadraj ve çerçeveleme egemen ideolojiye hizmet edecek şekilde oluşturulmaktadır.

Diğer bağlam ise kültürel boyuttur. İdeoloji ve kültür birbirlerine eklemlenmişlerdir ve gündelik yaşamımızdaki davranışlarımızı ve normlarımızı belirlemektedir (Kolker, 2009, s.13). Bu bağlamda da karşımıza kültürel emperyalizm kavramı çıkmaktadır. Bütün dünyada tek bir kültürün hüküm sürmesi egemen kesimin işlerini kolaylaştıracaktır. Tek tip insanları yönetmek ve tahakküm altına almak iktidar sahipleri için daha kolay olacaktır. Kültürel emperyalizmin amacı da bu doğrultuda şekillenmektedir. Kültürel olarak egemenlerin istediği şekilde değişen insanların maddi ve manevi olarak sömürülmesi basitleşmektedir. Dorfman ve Matterlart'ın "*Emperyalist Kültür Sanayi ve Walt Disney*" adlı kitabındaki şu çarpıcı örnek kültürel boyutta insanları manipüle etmenin ne kadar elzem olduğunu göstermektedir: "*ABD'nin Küba ve Vietnam'da yaptıkları savaş sırasında Yeşil Bereliler devrimcileri kurşun yağmuruna tutarken, Disney de onları dergi yağmuruna tutar. Öldürmenin iki şekli vardır: makineli tüfekle ya da horoz şekeriyeli* (1977, s. 72). Bu minvalde insanlar üzerinde kültürel olarak tahakküm kurmak insanları ideolojik olarak da biçimlendirmek anlamına gelmektedir ve verili düzenin devamı için önem arz etmektedir.

Buraya kadar bahsettiklerimizden yola çıkarak bu çalışma animasyon sinemasında kullanılan ideolojik kodları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Amaç doğrultusunda çalışmanın evrenini Oscar'da ödül almış animasyon filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini amaçlı örneklem bağlamında *Zootopia*,(2016) filmi oluşturmaktadır. Niteliksel desenli bu çalışmada filmler çözümlenirken ideolojik film eleştirisi yöntemi/yaklaşımı kullanılmaktadır. İdeolojik film eleştirisi, temelini Marksist kuramdan alır. Bu eleştirel yaklaşım, sinematografik kurumun geniş bir değerlendirme alanında etkin olan bir çerçeveyi kapsar. İdeolojik yaklaşımı benimseyen bir film eleştirmeni genellikle sinema endüstrisinin ekonomi politikasını de dikkate alan genel bir perspektifle konuları ele alır. Eleştirmen, filmleri endüstriyel bir uygulama alanı olarak değerlendirir. Eleştirmen sinemayı egemen ideolojinin yayılması ve sürdürülmesine hizmet eden bir anlatı sistemi olarak görmekte ve bu işlevin gerçekleşmesini sağlayan gösterim koşullarını incelemektedir. İdeolojik film eleştirisi, filmlere geniş bir bakış açısıyla yaklaşır. Onları kültürel bir pratik alanı olarak değerlendirir. Estetik, sosyo-ekonomik ve tarihsel boyutları vurgular ve anlamlandırma ile yönlendirme aracı olarak analiz eder (Özden, 2004, s. 165).

1. İdeoloji Tartışmaları ve Egemen İdeoloji Olarak Neo-liberalizm

McClellan'ın deyişiyle "*sosyal bilimlerin en kaygan kavramı*" olan ideoloji, kendi içinde tartışmalıdır ve birtakım anlaşmazlıklara yol açmıştır (2005, s. 1). Farklı düşünürlerce farklı konumlanma noktalarından açıklanmaya çalışılması kavramın anlamı üzerindeki anlaşılmaz yapıyı ortaya çıkarmıştır.

Eagleton (1996) "*İdeoloji*" adlı eserinde ideolojinin çeşitli tanımlarını sunduktan sonra, ideolojiyi altı ana anlamda sadeleştirmektedir. Eagleton'a göre ideoloji, toplumsal yaşamda fikirleri, inançları ve değerleri üreten bir maddi pratiktir ve kültürle yakından ilişkilidir. İkinci olarak ideoloji, toplum içinde belirli bir grup görüşünü simgeler ve dünya görüşünü ifade eder; ancak alelade bir grup görüşü ideoloji olarak kabul edilmez. Üçüncü olarak ideoloji, belirli grupların çıkarlarını meşrulaştırmak ve desteklemek amacıyla kullanılır. Bu da toplumsal iktidarın yeniden üretilmesini hedefler. Dördüncü olarak ideoloji, belirli grupların çıkarlarını meşrulaştırmayı amaçlayan bir gücün egemen ideolojisi ile ilişkilidir, egemenlerin düşüncelerini rıza ile benimsetmeyi hedefler. Beşinci olarak ideoloji, toplumda egemen olan bir grup veya sınıfın çıkarlarını yanıltıcı bir biçimde meşrulaştırır. Eagleton altıncı bir

anlam olarak ideolojinin, beşinci anlamdaki yanıltıcı yönünün, egemen sınıfın çıkarlarından değil, toplumun maddi çıkarlarından kaynaklandığını belirtir. Eagleton, bu anlamı Mark'ın meta fetişizmi örneği üzerinden açıklar (1996, s.55-57).

İdeoloji kavramını ilk olarak Tracy ortaya atmış olsa da sosyal bilimlerde kavramla özdeşleşen ilk isim Marx'tır. Marx düşünce ve bilincin oluşumu ekseninde odak noktasını insan psikolojisinden toplumsal dinamiklere kaydırmıştır (Sancar Üşür, 1997, s. 11). Marksist kuram içinde ideoloji maddi bir temelde yükselmektedir. Toplumun ekonomik yapısı ve iktidarla olan ilişkileri önem arz etmektedir. Ekonomik alt yapı, iktidar ve toplumu birbirine eklemlenmektedir ve Marx'ın ideoloji çözümlemesi bu bağlamda temellenmektedir (Yıldırım, 2018, s. 47). Marx'a göre toplumsal pratikleri üreten yine insanın kendisidir ve insanın toplumsal bilinci maddi koşullar çerçevesinde belirlenmektedir (Medin, 2018, s. 31). Engels ile yazmış olduğu "*Alman İdeolojisi*" (Marx & Engels, 2003) isimli yapıtta ideolojiye iki farklı tanımlama yapmıştır. Bunlardan birincisi ideolojinin yanlış, yanılsamalı bir bilinç olduğudur. Marx yanlış bilinç kavramını hiç kullanmasa da (Mcellan, 2005, s. 20) yapmış olduğu *camera obscura* benzetmesi yanlış bilinç kavramına işaret etmektedir. Marx, ideolojiyi insanların tarihsel yaşam süreçlerinden kaynaklanan bir yanlış bilinç olarak tanımlar ve şöyle ifade eder:

Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscura'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir (Marx & Engels, 2003, s. 24).

Marx bu benzetmeyi yaparken vurgulamak istediği şey gerçekliğin yanılsamalı ve çarpık bir şekilde bilinçte oluşmasıdır. Bu yanılsama ekonomik ilişkiler çerçevesinde sermayenin emeği kontrol etmesini, emeği oraya koyanların yani ezilen kesimin itaat etmesini mümkün kılmaktadır. Bu durumu her gün yeniden üreten mekanizma ideolojinin kendisidir (Bluhm, 2014, s. 11,12). İdeoloji maddi gerçekliğin tersi konumundadır. İdeoloji emekçinin çıkarlarının görünümünü baş aşağı çevirerek gerçeği bulanıklaştırmaktadır. Ezilen kesim bu bağlamda kendi çıkarlarını asıl olanın karşıtı gibi görmektedir (Barrett, 2004, s. 14). Burjuva ideolojisi toplum üzerinde tahakküm kurarak proletaryayı yanlış bilinç durumuna sokmaktadır. İnsanların toplum içindeki konumlarını biyoloji ya da psikoloji değil insanların kendileri belirlemektedir ve ideoloji, insanların bilinçlerini sosyoekonomik bağlamda inşa etmektedir (Fiske, 2003, s. 221). Marx'a göre ideoloji maddi şartların yansımından ziyade bu şartların yanlış bilgisine işaret etmektedir (Sancar Üşür, 1997, s. 12).

Alman İdeolojisi'ndeki bir diğer ideoloji tanımı ise egemen ideolojidir. Marx egemen ideolojiyi şu şekilde ifade eder:

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir. Yani, toplumun maddi egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de genel olarak, kendine tabi kılar (Marx & Engels, 2013, s. 52).

Üşür'e göre bu pasaj egemen sınıfın düşüncelerinin kendi çıkarlarıyla uyumlu olduğuna vurgu yapmaktadır. Egemen sınıflar, maddi üretim güçlerinin yanı sıra zihinsel kontrol araçlarını da elinde bulundurarak ideolojik aygıtları şekillendirir ve kontrol eder. Bu ideolojik kontrol, ekonomik güçleri elinde bulunduran egemen sınıfın düşüncelerini toplumda hâkim kılmasına yol açar (Sancar Üşür, 1997, s. 14).

İtalyan düşünür Antonio Gramsci, Marksist geleneği devam ettirmesine karşın Marx'ın çalışmalarının eksik kaldığını düşünür ve bu yönlerini açıklar. Gramsci toplumsal bir çözümleme yapma gayretindedir. Bu çözümlemeyi yaparken '*hegemonya, tarihsel blok, sivil toplum, alt yapı üst yapı, organik aydınlar, rıza*' gibi anahtar kavramları kullanmaktadır (Gramsci, 1986). Gramsci'ye göre Marx, toplumun sadece ekonomik pratiklerini göz önünde bulundurmaktadır. Siyaset ve kültür alanlarını

yeterince irdelememiştir. Bu bağlamda Gramsci, Marx'tan farklı olarak devrimci dönüşümün gerçekleştirilmesinde siyasetin ve kültürün etkisinin göz ardı edilemeyeceğini savunmaktadır. Sınıflı toplumlarda egemen sınıfın tahakkümü sadece ekonomik altyapı üzerinde değil, politik ve kültürel alanlarda da güçlendirilmektedir. Devlet düşünce üreten kuruluşlar ve organik aydınlar vasıtasıyla tüm sivil alanı kuşatmaktadır. Devlet egemen sınıfın tahakkümünü sağlamak için bir araç konumundadır (Yaylagül, 2014, s. 108,109). Gramsci kapitalist devletin iktidarının sadece zora dayalı olmadığına dikkat çekmektedir. Gramsci bu zoru görünmez ve gereksiz kılacak bir iktidar olduğunu vurgulamaktadır. Bu şekildeki bir iktidar ancak ideoloji vasıtasıyla mümkün olabilmektedir. İdeolojiye dair bu düşüncesini de hegemonya kavramıyla somutlaştırmaktadır (Sancar Üşür, 1997, s. 28).

Fiske, Gramsci'nin hegemonyanın sürdürülmesinde direnç ve istikrarsızlık kavramlarına vurgu yapar. Hegemonyanın katı ve zorunlu bir şekilde işlenmesi beklenir. Egemen ideoloji, toplumsal düzeni korumaya ve rıza kazanmaya çalışırken sürekli olarak dirençle karşılaşır. Bu dirençler zaman zaman kırılabilir da tamamen ortadan kalkmaz. Bu bağlamda hegemonik düzen ve kazanılan rıza kaçınılmaz olarak istikrarsız bir konumda bulunur. Bu nedenle hegemonya sürekli olarak yeniden kazanılmalıdır (Fiske, 2003, s. 225).

Egemen ideoloji tezi içerisinde anılan düşünürlerden bir diğeri Fransız düşünür Louis Althusser'dir. Althusser'e göre ideoloji toplumsal yaşamı her an otomatik olarak etkileyen bir yapıdır. Toplumsal pratik ile iç içe olan bir kavramdır ve tüm toplumsal varoluşun biçimlerine yayılmaktadır. Althusser ideolojiyi "ideolojinin tarihi yoktur, ideoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkileri temsil eder, ideoloji bireyleri özne olarak çağırır" olmak üzere üç ana tez üzerinden ele almaktadır. Ona göre, ideoloji toplumsal formasyonla birlikte var olan önemli bir yapı ve güç durumundadır (Kazancı, 2002, s. 57). Althusser toplumsal sistemin oluşumunda ekonomik, siyasi/politik ve ideolojik olmak üzere üç ana unsur olduğuna dikkat çekmektedir. Bu öğelerin birbirleriyle ve ideolojiyle olan bağlantıları önem arz etmektedir (Kazancı, 2003, s. 41).

Althusser, ideoloji ve iktidar arasındaki bağı kapitalist sistemlerde açıklamaya çalışır. İdeoloji, toplumsal bütünlüğü yeniden üretme işlevini yerine getirir ve yönetim süreçlerini açığa çıkaran bir rol oynamaktadır. Althusser, toplumsal sistemin bütünlüğünü ekonomik, politik ve ideolojik düzeyler arasındaki görecelik çerçevesinde ele alır, bu da ideolojinin toplumsal sistemi nasıl yeniden ürettiğini gösterir (Sancar Üşür, 1997, s. 41,42). İdeoloji bireylere, ideolojik aygıtlar aracılığıyla iletilir. Althusser, Marksist geleneğin devam ettiricisi olarak ideolojik aygıtların analizini yapmadan önce Marksist kuramın devlet anlayışına vurgu yapar. Marksist anlayışta devlet aygıtı hapishane, ordu, polis, hükümet, yönetim, mahkemeler gibi aygıtların toplamını ifade eder. Althusser, bu devlet aygıtlarına "devletin baskı aygıtları" tanımını kullanarak, bu aygıtların devletin zor kullanımına işaret ettiğini belirtir (Althusser, 2002, s. 33). Marksist geleneğe ek olarak, baskı aygıtlarının yanı sıra ideolojik aygıtların da varlığından söz eder. DİA (devletin ideolojik aygıtları) olarak kısalttığı bu aygıtları şu şekilde sıralar: "Dini DİA (değişik Kiliseler sistemi), öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet okullar sistemi), aile DİA'sı, hukukî DİA, siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), sendikal DİA, haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.), kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)" (Althusser, 2002, s. 33-34).

Neoliberalizm toplumların egemen ideolojisi haline gelmiştir. Neoliberalizm temellerini kapitalizmden almaktadır. Bu bağlamda neoliberalizme değinmeden önce kavramla ilişkili olan kapitalizm, küreselleşme ve liberalizm kavramlarına da değinmek yararlı olacaktır. Max Weber, "Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu" adlı eserinde kapitalizmin sosyokültürel boyutlarına odaklanmaktadır. Weber (1999), Protestan ahlakının kapitalizmin ortaya çıkışına ve gelişimine olan etkilerini inceler. Weber, Calvinizm üzerinden yaptığı analizde Calvinist düşüncenin ekonomik değerlere ve çalışmaya dini bir vecibe olarak baktığını belirtir. Calvinist teori, şehirden ve iş adamı yaklaşımını benimseyerek dini bir perspektif sunar. Püritenizm, Calvinizm'in uzantısı olarak benzer bir bakış açısını paylaşır. Bu görüşlere göre, işini iyi yapmayanlar gerçekten iman etmiş sayılmazlar ve çalışma, lüksten kaçınma, alçak gönüllülük ve kazancın sürekli artırılması önemli dini değerlerdir (Güriz, 2010, s. 41-54).

Küreselleşme, kapitalizmin küresel ölçekte düzenlendiği ve bu süreci meşrulaştırmayı amaçlayan ideolojik bir kavramdır. Marksist düşünürler göre emperyalizmin bir uzantısı olan küreselleşme, emperyalizmi gizleyen ve meşrulaştıran bir araç haline gelmiştir (Yaylagül, 2014, s. 187). Küreselleşme, modernitenin sosyokültürel, ekonomik ve fikri boyutlarda dünya çapında yeniden şekillenmesini ifade eder. Bu süreçte, IMF, NATO, Avrupa Birliği gibi batılı oluşumlar az gelişmiş ülkeleri ekonomik, kültürel ve düşünsel bağlamlarda efendi-köle ilişkisi içinde konumlandırır. Efendi taraf, bilginin üretiminde etkin bir rol oynayarak kendisini ekonomik ve kültürel açıdan güçlü bir konumda tutar (Talas, 2008, s. 13). Küreselleşme, Amerikan tarzı tüketim kalıbını dünya genelinde hâkim kılarak, Amerikan yaşam biçimini benimsemeye yönlendirir. Bu süreç, küresel kültürün yerel kültürleri etkisi altında bırakmasıyla, insanları kendi kültürlerinden uzaklaştırabilir ve yabancılaştırabilir. Küreselleşme, büyük sermaye gruplarının egemenliğini pekiştirmek için kültürü bir araç olarak kullanmaktadır (Yaylagül, 2014, s. 196).

Liberalizm, bireyin özgürlüğüne vurgu yaparak düşünce, ifade, inanç ve özel yaşam özgürlüklerini savunur. Devlet, bireylerin özgürlüklerini güvence altına almalı ve hukukun üstünlüğünü korumalıdır (Hayek, 2009, s. 197). Ekonomik olarak özel mülkiyeti, serbest piyasa ekonomisini ve rekabeti destekler. Bu ideoloji, sanayileşmiş Batı'da hâkimdir ve feodalizmin çöküşü ve kapitalizmin yükselişiyle ortaya çıkar. Marksist düşünürler, liberalizmin ve kapitalizmin kaçınılmaz bir bağa sahip olduğunu öne sürer (Heywood, 2013, s. 41,42). Sosyal Darwinizm, liberalizmin belirgin özelliklerinden biridir. Bu teoriye göre bireyler kendi çabalarıyla başarılı olmalıdır ve eşitsizlik doğal bir durumdur. Eşitsizliklerin doğal seleksiyonun bir yansıması olduğuna inanılır ve devlet müdahalesi yanlış görülür (Heywood, 2013, s. 66,67).

Tarihsel süreçte kapitalizm, kültürün ve iktisadın küreselleşmesi ve liberalizm, neoliberalizmi meydana getirmiştir. Harvey'e göre neoliberalizm insanların yaşamlarını daha iyi hale getirmenin en iyi yolunun özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticaret olduğunu öne süren bir ideolojidir (Harvey, 2015, s. 10). Neoliberalizm fikri iktisadi küreselleşmeyle temellenmektedir. Ulusal ekonomiler küresel bir ekonomiye entegre olarak üretim ve tüketim ilişkilerini uluslararası bir boyuta taşımaktadır (Heywood, 2013, s. 69). Neoliberal yapı, iletişim alanında etkili bir konumdadır. Medya ve kültür endüstrisindeki neoliberal gelişmeler kapitalizmin küresel genişlemesine katkıda bulunmaktadır. Medya, kitle iletişim teknolojileriyle birlikte egemen ideolojiyi tekrar üretmeyi amaçlayarak örgütlenmiştir (Yaylagül, 2014, s. 182,183). Neoliberal tahakküm altında bireyler farklılaştırılmıştır ve neoliberal ideoloji, öznelerden girişimci bir ruh sergilemelerini ve rekabeti ön plana çıkarmalarını beklemektedir. Bireyler rekabet içinde olmalı, diğerlerini aşmaya ve geride bırakmaya odaklanmalıdır (Aksu, 2015, s. 76). Bu bağlamda sinema da egemen ideolojik söylemleri üretmek üzere medyanın bir parçası konumundadır.

İktisadi ve ekonomik bir temelde ortaya çıkan neoliberalizmin kendini devam ettirmesi için toplumsal alanda birtakım kültürel ve ideolojik etkileri olmuştur. Neoliberalizm toplumun her alanında egemen bir konuma gelmiştir. “*Dilimizden okuduğumuz kitaplardan aile ilişkilerimize çalışma hayatımızdan düşünme biçimimize*” kadar her yönümüzü etkilemiştir (Kurmuş, 2010, s. 15). Burada Naomi Klein'in *Şok Doktrini ve Felaket Kapitalizmi* kavramlarına değinmek yerinde olacaktır. Şok doktrini terimi, Naomi Klein tarafından kriz dönemlerinde ulusal ekonomilerin neoliberal çizgide yeniden yapılandırılmasını gizlemek ve demokratik denetimden kaçınmak için kullanılan bir stratejiyi tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Newsinger, 2015, s. 311). Bu kavram kriz anlarında veya toplumsal dayanışmanın zayıf olduğu zamanlarda hükümetlerin veya güç odaklarının ekonomik, siyasal ve sosyal değişiklikleri hızlı ve etkili bir biçimde uygulamak için krizleri manipüle etmesi anlamına gelir. Klein'e göre sermaye sahipleri büyük felaketleri kullanarak toplumu şok durumuna getirir ve kendilerine dayatılan değişiklikleri kabul etmelerini sağlar. Örneğin 11 Eylül saldırıları sonrasında ABD'nin kapitalist çıkarlar doğrultusunda güç kazandığını belirten Klein, bu etkiyi felaket kapitalizmi olarak adlandırır (Klein, 2010, s. 3-12). Bu bağlamda bir film içinde oluşan esenliksiz durumlarda şok doktrini etkisi gösteren imajlar ve söylemler bulunmaktadır ve bu çalışma açısından bu kavram önem arz etmektedir.

Sonuç olarak iktisadi bir temele dayanan ve toplumsal yapıyı etkileyen neoliberalizm; öznelere, toplumsal dinamikleri ve kültürel olarak bireyleri etkileme potansiyeline sahiptir ve toplumların egemen ideolojisi haline gelmiştir. Sinema ve özelinde animasyon sineması, bu etkilenmeyi gösteren bir örnek sunmaktadır. Küreselleşmiş boyutuyla sinema, ekonomik olarak neoliberal politikaların bir yansımasıdır ve filmler, toplumsal hayattaki neoliberalizmin yansımalarını temsil eden imajlarla doludur. Dolayısıyla sinema, neoliberal ideolojiyi pekiştiren ve dolaşıma sokan önemli bir eyleyen konumundadır.

2. Sinema ve İdeoloji Üzerine Genel Bir Tartışma

Jean-Louis Baudry (1974), sinemanın ideolojik boyutunu ele aldığı yazısında sinemanın kamera, lens, sinema salonu gibi unsurlarıyla bir bütün olarak ideolojik bir süzgeçten geçtiğini belirtir. Ona göre sinema, izleyiciye bilinç dışında etki eden ideolojik mesajlar iletir. Optik araçların ve sinemanın, ideolojik etkileri gizleme kapasitesine sahip olduğunu vurgular. Bu ideolojik etkilerin, izleyicinin dünya görüşünü şekillendirmesinde ve kimlik oluşturmada önemli bir rol oynadığını ifade eder. Sinemanın sadece eğlence aracı olmanın ötesinde, belirli bir dünya görüşünü yansıtmak amacıyla güçlü bir ideolojik araç olarak kullanıldığını öne sürer.

Filmler, zorunlu bir biçimde ekonomik bir sistemin parçasıdır ve sinema diğer sanat formlarından ayrılarak büyük ölçüde ekonomik faktörlere dayanmaktadır. Film yapımı büyük bütçeler gerektirir ve bu bütçeyi sağlayan ekonomik güçler, filmin üretimini etkiler. Bu durum, filmleri ideolojik bir sistemin uzantısı olarak konumlandırır. Sanat ve sinema, toplumlardaki ideolojik sistemlerin içinde belirli bir rol oynar. Film yapmak, bu ideolojik sistemin bir parçası olarak görülür ve ideoloji, sinemanın doğasını belirleyerek filmlere yön verir. Filmlerde yer alan temalar, karakterler, hikayeler vb. ideolojik bir perspektiften şekillendirilir (Comolli & Narboni, 2010, s. 100-101).

Sinema, izleyicilerin düşünce ve algılarını sarsarak yanlış bir bilinç üretebilir. Belirli filmler, toplumsal ve siyasi mesajlar ileterek belirli bir kesimin görüşünü yansıtabilir. Sinema, toplumu bir arada tutan kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli gibi değerleri yansıtarak toplumsal bir işlev üstlenir ve izleyicilere ortak bir payda sunarak toplumsal kimliği güçlendirir. Bu bağlamda sinema, ideolojik bir aygıt olarak konumlanır ve genellikle egemen ideolojiye hizmet eder. Egemen ideoloji, toplumun mevcut yapısını sürdürmek ve belirli değerleri benimsetmek için çeşitli aygıtlar kullanır. Geçmişte aile, din, eğitim gibi kurumlar egemen ideolojinin benimsenmesinde etkili olmuşken günümüzde popüler kültür daha etkin bir düzeydedir. Popüler kültür, teknolojinin olanaklarıyla kitlesel olarak üretildiğinden egemen ideolojinin değerlerini toplumlara iletmede etkili bir araç haline gelmiştir. Filmler, egemen ideolojinin kendini yeniden üretmesinde ve toplumun bazı değerleri benimsemesinde önemli bir rol oynar (Yılmaz, 2008, s. 63-65).

Sinema gerçekliği yeniden ideolojik olarak üretmektedir. Sinemanın teknik araçları ve yapım süreci egemen ideolojinin bir ifadesi gibidir. Kamera tarafından kaydedilen imajlar ideolojinin etkisi altında şekillenen gerçekliğin bir yansımasıdır. Anlatı unsurları ve görsel üslup, egemen ideolojik söylemin izlerini taşımaktadır. Film egemen ideolojinin bir aracı olarak kendini sunmakta, kendisiyle iletişim kurmakta ve ideolojiyi aktarmaktadır (Comolli & Narboni, 2010, s. 101). Lebel'e göre sinema, egemen ideolojiyi yansıtmaktadır; ama bu sinemanın doğal bir sonucu olmaktan ziyade ideolojinin sinema üzerinde egemenlik kurmasının bir sonucudur (Lebel, 1974). Comolli'ye göre, bir filmde iletilen mesajlar ve anlamlar, film yapımındaki kişilerin isteklerine bağlı olarak çeşitli biçimlerde oluşturulabilir. Bu bağlamda, aynı kamera ve tekniklerle egemen ideolojiyi pekiştiren yapımlar oluşturulabileceği gibi, egemen ideolojiye karşıt yapımlar da oluşturulabilir. Kamera, nötr bir konumda bulunur ve kullanıldığı amaca göre hangi ideolojinin yansıtılacağı belirlenir (Medin & Kaymak, 2021, s. 158).

Kurulduğu zamanda büyük yapım şirketlerinin bulunduğu coğrafi bir bölgeye işaret eden Hollywood (Gönen, 2007, s. 15), daha sonraları Amerikan sinemasıyla özdeşleşen bir yapıya bürünür. Hollywood sineması, ideolojiyi meşrulaştırmayı ve geleneksel değerleri yaymayı amaçlayan bir misyon benimser.

Bireycilik, kapitalist ideoloji, ataerkil düşünce, ırkçılık gibi unsurlar bu sinemanın temsil ettiği değerler arasında yer alır. Temsil edilen ideolojiler, içerik ve biçimsel olarak etkili bir şekilde işlev görür. Filmler, olayları nesnel bir gerçeklik gibi sunarak izleyicilere tarafsız bir bakış açısı sunma yanılsaması yaratır. Ancak gerçekte, filmler belirli bir bakış açısını ve ideolojiyi sunmak amacıyla seçilmiş ve düzenlenmiş temsili öğelerle oluşturulur. Bu temsiller, izleyicilere belirli bir bakış açısını benimsetme çabası içerir. Biçimsel görenekler, sinemasal yapaylığa dair işaretleri ortadan kaldırarak ideolojik bir konumlandırmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. İçerik düzeyinde ise ırkçılık, eril tahakküm, şiddet ve suç gibi toplumsal sorunları belirli temalarla ilişkilendirerek, bunları toplumsal değerlerle bağdaştırarak değişmez ve doğal bir düzenin olağan akışı gibi algılanmasını teşvik eder. Bu durum, izleyicilerin toplumsal düzen içindeki mantıksız olayları benimsemeye ve mevcut düzene gönüllü bir katılımın meşrulaştırılmasına yol açar (Ryan & Kellner, 2010, s. 17,18).

Hollywood sineması temsil (yanılsama) yoluyla ideolojiyi destekleyen ve izleyicileri etkisizleştiren bir araç olarak işler. Bu durum izleyicilerin ideolojinin işleyişinin farkına varmalarına ve ideolojiyi sorgulamalarına neden olmaktadır. Hollywood filmleri, izleyicileri etkilemek ve eğlendirmek için ideolojinin yanılsamasını oluşturan temsillerle doludur (Yılmaz, 2008, s. 74). Hollywood sinemasının genel olarak ideolojik bir propaganda aracı olarak işlev gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. ABD ulusal ve uluslararası kamuoyunu şekillendirmek ve dış politikasını meşru hale getirmek amacıyla yumuşak güç enstrümanlarını kullanmaktadır. Bu bağlamda sinema diplomasisi önemli bir rol oynamaktadır. Hollywood filmleri ABD lehine olumlu bir imaj inşa etmek için etkili bir araç olarak görülmektedir. Hollywood filmlerinde batılı karakterler olumlu özelliklerle temsil edilirken, diğer ülkelerin insanları ise olumsuz birtakım unsurlarla tasvir edilmektedir. Hollywood temelli klasik anlatı sineması genel olarak iyiler ve kötüler arasındaki mücadeleyi işlemektedir ve bu tür filmlerde iyiler her zaman kazanmaktadır. Sonuç olarak Hollywood filmleri Amerikan değerlerinin vurgulandığı bir ideolojiyi yansıtmaktadır ve bu ideolojinin iç ve dış kamuoyuna yayılmasına da yardımcı olmaktadır (Medin & Koyuncu, 2023, s. 95).

Animasyon sineması, görsel öykü anlatımının yaratıcı ve çok yönlü biçimlerinden birini sunarken, aynı zamanda ideolojik mesajların iletilmesi, toplumsal ve kültürel değerlerin yansıtılması, politik görüşlerin ifade edilmesi ve toplumsal eleştirilerin yapılması amacıyla da kullanılmaktadır. Politik ideolojilerin ve kültürel çeşitliliğin temsili için önemli bir platform sunan animasyon, ideoloji ve sinema arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi anlamak için önemli bir araç konumundadır. Animasyon sineması bazı kaynaklarda canlandırma sineması olarak anılsa da canlandırma sineması belgesel veya haber programlarında bir olayı tasvir etmek amacıyla bazı eylemleri ve olayları göstermek gayesiyle oyunculuğa önem vermeden çekilen görüntüleri de kapsamaktadır. Ayrıca çizgi film terimi de animasyon içerisindeki bir animasyon tekniğini ifade etmektedir (Samancı, 2004, s. xii). Bu bağlamda çalışma boyunca animasyon sineması terimi tercih edilmiştir. Egemen ideoloji belirli bir dönem içinde toplumun büyük çoğunluğu tarafından benimsenen ideolojiye işaret etmektedir. Egemen ideoloji fiziksel bir varlık değil; ancak nesnel dünyada farklı şekillerde kendini göstermektedir. Animasyon yayıncılığı, egemen ideolojiyi iletmek için önemli bir araç olarak işlev görmektedir. Animasyonlar ideolojik özelliklere sahiptir ve topluma yönelik ideolojik inşalarda önemli bir rol oynamaktadır. Animasyonlar egemen ideolojiyi görsel olarak temsil etmektedir (Xia, 2019).

Kitle kültürü, toplumun geniş kesimlerine ulaşan kültürel ürünler ve mallar aracılığıyla tanınmaktadır. Televizyon, radyo, filmler, animasyon filmler gibi unsurlar bu kültürün önemli örneklerini oluşturmaktadır. Genellikle siyasi fonksiyonları göz ardı edilerek, kitle kültürü, kapitalist üretim biçiminin etkisi altında bayağılaştırılmış veya halk düzeyine indirilmiş bir üst yapı olarak algılanır. Bu kültür, uyumlu, özel ve nadir bir bütünlük oluşturarak, günlük standartları belirler ve üretim-tüketim etkinliklerini destekler. Kitle kültürü, egemen ideolojinin tabana indirilmiş, popülerleştirilmiş ve özellikle tüketime dayalı bir çeşitlilik olarak düşünülebilir (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 41-42). Bu bağlamda animasyon sineması kitle kültürünün önemli bir unsuru olarak egemen ideolojinin yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bugün, geleneksel animasyon sineması ifadesi duyulduğunda genellikle ABD'deki köklü stüdyolar olan Disney ve Pixar gibi animasyon stüdyoları akla gelmektedir. Bu stüdyoların ürettiği filmler, genel ve local düzeyde çeşitli ideolojilerin taşıyıcısı konumundadır. Lokal düzeyde sıkça görülen ideolojiler arasında cinsiyetçilik, ırkçılık, muhafazakarlık, heteroseksizm, milliyetçilik, propaganda ve homofobi bulunmaktadır. Genel düzeyde ise erkek-merkezcilik, Amerika ulusal mitleri ve Amerikan rüyası, ekonomik ve kültürel emperyalizm, egemen mutlu son ideolojisi, ben-merkezcilik gibi ideolojilere sıkça rastlanmaktadır. Dorfman ve Mattelart'ın araştırmasına göre (1977), Walt Disney şirketinin ürettiği çizgi romanlarda, üçüncü dünya ülkelerinin gelişmiş ülkelere olan ekonomik ve kültürel bağımlılıklarını olumlayan ve hatta bu durumu doğal gören iletiler bulunmaktadır. Dorfman ve Mattelart, Walt Disney'i, yayılımcı ideolojinin savunucusu olarak tanımlamışlar ve bu çalışmada şirketin yaydığı mesajların üçüncü dünya ülkelerinin bağımlılık durumunu desteklediğini ortaya koymuşlardır (Bayram, 1997).

Animasyon filmleri, çocukları hedef almanın yanı sıra geniş bir yetişkin izleyici kitlesini de bünyesine çeken kültür endüstrisinin önemli bir unsuru olarak öne çıkar. Ticari ve ideolojik yönleri göz önüne alındığında, animasyonların kültür endüstrisi içindeki kilit rolü daha net anlaşılır. Özellikle Amerika, animasyonlar aracılığıyla elde ettiği büyük maddi gelirin farkında olarak ürettikleri filmleri dünya genelinde yayarak geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturur. Bu bağlamda çok büyük bir ticari pazar konumundadır. Ancak animasyonlar sadece ticari bir üstünlük sağlamakla kalmaz, aynı zamanda içerdikleri mesajlarla ideolojik bir yönü temsil eder. Görünüşte masum olan bu animasyonlar, egemen sınıfın ideolojisi, ırkçılık, din ve gelişmiş ülkelerin üçüncü dünya ülkeleri üzerindeki hegemonyası gibi pek çok ideolojik unsur içermektedir (Gökçearsan, 2010, s. 366).

Walt Disney animasyonları üzerinden ideolojik aktarımlara baktığımızda, sinemada kadın ve erkek rollerinin genellikle erkek egemen bir perspektifte ele alındığını ve Hollywood sinemasının bu egemenliği yeniden ürettiğini gözlemek mümkündür. Walt Disney animasyonları da bu ideolojiye katkıda bulunur. Disney animasyonları, Amerikan ideolojisinin kültürel mitlerini yansıtarak toplum düzenini kadın ve erkek stereotiplerini daha masum bir şekilde sunar. Bu durum izleyicilerin mesajları daha açık bir şekilde kabul etmelerine neden olabilir. Özellikle 1940 yapımı *Pinokyo* filmi, çocuklara nasıl davranmaları gerektiği konusunda öğretici bir rol oynadığı için eleştirilir. Disney, bu nedenle kültürel bir öğretmen olarak görülür (Okuyucu, 2012, s. 66). *Aslan Kral* (1994) filminde hayvanlar arasındaki eşitsizlik ve hiyerarşiyi vurgulayan bir düşünce biçimi ön plandadır. Fiziksel olarak güçlü hayvanların yönetme hakkına sahip olduğu, diğer hayvanların ise bu güçlü liderlere tabi olduğu bir ideoloji benimsenmiştir. Yönetim genellikle baba hayvandan oğluna geçer, bu da aile içinde geçerli olan bir liderlik yapısını yansıtır. Dişi hayvanların genellikle yönetici olamadığı ve cinsiyet ayrımcılığının bir yansıması olduğu bir düşünce biçimi mevcuttur (Bayram, 1997).

Diğer yandan bakacak olursak Max Fleischer çizgi film çalışmalarıyla Amerikan toplumunun değerlerini eleştiren incelikli bir mizah anlayışı benimsemiştir. Fleischer, *Betty Boop* ve *Popeye* gibi karakterleri yaratmış ve bu karakterler aracılığıyla Hollywood yıldızları, erotik temalar ve toplumsal normlara karşı bir tür hiciv gerçekleştirmiştir. Betty Boop'un erotik çekiciliği ve cinsel özgürlüğü temsil etmesi, Hollywood yıldızlarının karikatürleştirilmiş bir versiyonu olarak tasvir edilmesi ideolojik bir eleştiri konumundadır. Fleischer Kardeşler'in filmleri, püriten Amerikan toplumunun değerlerini tersyüz etmeyi amaçlayarak çirkin, sevimsiz kahramanlara odaklanmıştır. Ayrıca Betty Boop'un hayvan karakterlerin egemen olduğu bir dönemde erotik bir karakter olarak ortaya çıkması, animasyon sinemasında önemli bir yenilik olarak değerlendirilmektedir. Bu karakterler Hollywood yıldızlarının gülünçlüklerini vurgulayarak animasyon sinemasını eleştirel bir perspektifle kullanmışlardır (Teksoy, 2009, s. 261). Bu bağlamda egemen ideolojik yapıya karşı bir duruş sergilemektedirler.

Sovyet animasyonları, Soğuk Savaş döneminde ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Sovyet ideolojisinin sinemada ve animasyonda uygulanışı Sovyet ideolojisine sahip bireyin yüksek ahlaklı karakterini vurgulamak ve burjuva toplumlarının ahlaki çürüklüğünü teşhir etmek için çift yönlü bir yaklaşımı içermektedir. Özellikle Soğuk Savaş döneminde üretilen Sovyet sinemasında, ABD'nin ideolojik rakip olarak sunulduğu ve çeşitli açılardan olumsuz bir şekilde resmedildiği

gözlemlenmektedir. Sovyet ideolojisi, kötü Amerikalıların karşısına iyi olarak komünistleri, işçi sınıfını, barış savaşçıları ve Afro-Amerikalıları çıkararak sıradan Amerikalıları daha sempatik bir ışıktaki göstermeyi tercih etmektedir. Bu propagandist çabalar, özellikle animasyonlarda Batı'nın sembollerini, ABD'yi ve kapitalizmi kötümlemeye yönelik olarak yansıtılmaktadır. Kapitalist burjuva, toprak sahibi, rahip, casus ve karşı devrimciler, bu animasyonlarda karikatürize edilerek düşman olarak gösterilmekte ve kötü bir şekilde tasvir edilmektedir. Sovyet animasyonları, özellikle Soğuk Savaş öncesi dönemde, batılı figürleri çirkin ve saldırgan bir kapitalist olarak sunmuştur. Ancak Soğuk Savaş dönemiyle birlikte, daha çok yaşam tarzı eleştirisine odaklı bir anlatım ortaya çıkmıştır. Karakterler, hayvansı ve canavarca bir şekilde tasvir edilmiş ve kapitalizmi eleştiren filmler, aynı zamanda ABD'nin zayıf noktalarına vurgu yapmıştır. Irkçılık sorunu, kent yaşamı ve Amerikan rüyası gibi detaylar, Batı'nın negatif özellikleri olarak vurgulanmaktadır (Sevindi, 2021, s. 1780).

Animasyon sineması, egemen ideolojinin aktarımında etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Özellikle çocuklar ve gençler için temel eğlence kaynağı olan, aynı zamanda yetişkinlere de hitap eden animasyonlar, ideolojik unsurlar taşıyarak toplumun düşünsel yapısını şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Kitle kültürü içindeki animasyonlar, egemen ideolojiyi görsel olarak temsil ederek yayılma gücünü arttırmaktadır. Ancak animasyon sinemasının içinde farklı perspektifler ve eleştiriler de bulunmaktadır. Bu minvalde animasyon sineması hem biçimsel anlamda çeşitliliğiyle hem de farklı söylemlere ve farklı konumlanma noktalarına içkin içeriksel yapısıyla tartışılması ve analiz edilmesi gereken bir alan olarak öne çıkar.

3. İdeolojik Film Eleştirisi Temelinde *Zootopia* Filminin Çözümlemesi

Film protagonist Judy Hopps'un anlatıcı olarak sunduğu bir tiyatro gösterisiyle başlar. Sahnede bir tavşan, ürkek hareketlerle ormanın içinde ilerlemektedir. Tavşana sinsice yaklaşan kaplan, tavşanı yakalamakta ve öldürmektedir. Judy dramatik olarak sergilediği bu sahnede hayvanların uzun zaman önce bu şekilde yaşadığına vurgu yaparak evrimsel süreç içerisinde bir arada yaşamaya başladıklarını söylemektedir. Geçmişte av ve avcılarının ikiye böldüğü dünya artık herkesin bir arada yaşadığı bütünsel bir dünya haline gelmiştir. Bu uyum eksenli evrimin toplumun temelini oluşturduğu bir ideoloji yansıtılarak farklı türlerin bir arada barış içinde yaşayabileceği ifade edilir. Judy toplumsal dönüşüm ve ilerleme ideolojisini yansıtarak geçmişteki zorlukların aşıldığı ve bütünlük içinde bir toplumun oluştuğu bir perspektifi ortaya koyar ve farklı türlerin birbirleriyle uyum içinde yaşadığı bir toplum modelini sunar. Dramatik çatı her ne kadar film boyunca hayvanlar üzerinden kurulmuş olsa da insanmerkezci bir perspektifi yansıtarak insanların doğayı kontrol ettiği evrimsel süreçteki yerini ön plana çıkarır. Judy'nin büyük bir sevinçle aktarmış olduğu film-dünyadaki sistem budur. Her şeyin güzel olduğu, herkesin istediği her şey olabileceği bu sistemin adı *Zootopia*'dır.

Judy "*dünyayı daha iyi bir yer yapmak*" adına polis olmak istemektedir. Tiyatroyu izleyen tilki Gideon Gri bu durumun çok komik olacağını dile getirerek Judy ile dalga geçmektedir. Burada stereotip olarak bir tavşanın polis olamayacağı fikri gösterilirken Judy bunun *Zootopia*'da mümkün olabileceğini vurgular. Nitekim *Zootopia*'da daha önce tavşan polis hiç görülmemiştir. Burada bireyci, rekabetçi, kişisel çabalarla istenilen her konuda başarıya ulaşabileceğinin mesajları verilmeye başlanmıştır. Bu durum kapitalist ve neoliberal ideolojinin bir yansımasıdır.

Tiyatronun çıkışında Judy, annesi ve babasından polis olamayacağı konusunda telkinler alır. Judy, anne ve babasının telkinlerini reddederek ilk polis tavşanın kendisi olacağını söyler. Judy'nin ailesinin tavsiyeleri, belirli bir toplumsal rol ve beklentiyi temsil etmektedir. Bu durum bireyin aile beklentilerine karşı çıkma ve kendi yolunu seçme konusunda mücadeleci olmayı ortaya koymaktadır. Mücadeleci ruh, kapitalist sistemin ideolojisinin temel dinamiklerinden biridir. Bu konuşma sırasında Judy'nin gözü Gideon Griye takılır. Tilki Gri elinde bilet olan üç çocuğu takip etmektedir ve zorbalıkla biletleri çocukların elinden almaktadır. Judy duruma müdahale ederek tilkiden biletleri almaya çalışır. Tilki, Judy'nin polis kostümüyle tekrar dalga geçerek polis olamayacağını ve bir hayal dünyasında yaşadığını söyler. Tilki, Judy'nin üstüne yürür ve Judy'yi yere düşürür. Judy, tilkiye tekme atarak onu savuşturur.

çalışsa da güçlü olan tilki pençesiyle Judy'yi yaralar. Judy'e saldırmadan önce onun "pes etmeyi bilmediğini" söyler. Kavga sırasında Judy, tilkiye fark ettirmeden biletleri geri almıştır. Tilki gittikten sonra biletleri çocuklara geri verir ve tilkinin pes etmeyi bilmediğine dair sözünün haklı olduğunu söyler. Kavga sırasında tilkinin pes etmeyi bilmediği ifadesi ideolojik olarak bireyin sadece kişisel çabalarıyla başarıya ulaşabileceği fikrini güçlendirmektedir. Nitekim Judy kişisel becerileriyle biletleri alarak başarıya ulaşmıştır. Sahnede biletleri kaptıran çocukların kişisel başarısızlıkları ve korkak oluşları kendilerinin suçudur mesajı sahnenin artalanında verilmektedir. Bu durum toplumsal sorunların bireysel çözümlerle aşılabileceği ve başarısızlık durumunda bireyin suçlanabileceği bir ideolojiyi desteklemektedir. Burada seyirci, klasik anlatı kodlarına uygun olarak anlatının hemen başında Judy'le özdeşleşmiştir. Seyirci Judy gibi cesur, mücadeleci ve başarılı olmalıdır. Toplumsal düzen içerisinde bu sıfatlara uymamak başarısızlığı ve ezilmeyi kabul etmek demektir. Filmin ilk sekansı bu sahneyle sonlanır.

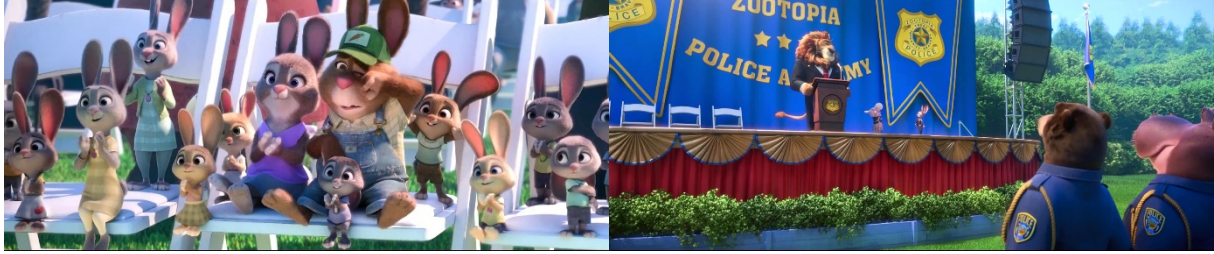
Polis olmak için bir eğitim sürecine giren Judy önce bu eğitimlerde başarılı olamamıştır. Daha sonra Tilki Gri'nin sözlerini aklına getirerek hırsı ve mücadelesiyle ilgili eğitimlerin hepsini geçmiştir. Bu bireyin karşılaştığı zorluklar karşısında pes etmeme, hırs gibi unsurlarla bireyin kendi yeteneklerini geliştirme ve hedeflerine ulaşma çabasını anlatır. Rekabet ve başarı, toplumdaki bireylerin kendi yeteneklerini en iyi şekilde kullanma ve öne çıkma arzusunu temsil eder. Arzu durumu kapitalist sistem içinde önemli bir konudur. Kapitalist sistemin devamlılığı arzunun sistematik bir şekilde yönlendirilmesini içermektedir. Bu bağlamda bu sahne bireyin kişisel çabalarının ve başarısının önemini vurgulayarak başarı arzusunu pekiştirerek neoliberal sistemde nasıl ayakta kalması gerektiğini göstermektedir. Nitekim Judy okulu birincilikle bitirmiştir.



Görsel 1-2: Judy başarısız olduğu parkurları azimli bir şekilde çalışarak geçmektedir.

Devam eden sahnede Zootopia belediye başkanı Aslan Lionheart, Judy'yi tebrik ederek birincilik madalyasını takar. Sahnede Judy alt açıdan gösterilerek yüceltilmektedir. Judy emeklerinin karşılığını alır. Bu bağlamda Judy'nin sosyal statüsünün yükselmiş olmasına vurgu yapılmaktadır. Seyirci için olağan bir durum gibi görünen bu sahnenin art alanında ideolojik birtakım kodlar söz konusudur. Judy'nin başarı hikayesinin Horatio Algerci bir yapısı vardır. "Bir papaz olan Horatio Alger, 1800'lü yıllarda fakirlikten zenginliğe uzanan hikayeler yazmıştır ve Amerikan Rüyasını betimlemiştir" (Göker & Göker, 2022). Horatio Algercilik herkesin bireysel çaba ve girişimiyle servet yaratabileceği, güçlü olanın ayakta kalacağı ve motive olanların diğerlerini geride bırakarak başarıya ulaşabileceği bir inanç sistemini temsil eder. Horatio Algercilik Amerikan kültüründeki yaygın bir ideolojiyi ifade eder ve bireyin kendi çabalarıyla yükselebileceği, güçlü olanın öne çıkabileceği ve motive olanın diğerlerini geçebileceği bir toplumsal düzenin savunulduğunu anlatır (Ryan & Lenos, 2012, s. 223). Zootopia'da ilk kez bir tavşanın polis olduğu görülmektedir. Bu durumda Judy'nin başarısı diğer tavşanlara baktığımız zaman oldukça olağandışıdır. Judy'nin bu başarısı sahnede iyice belirginleştirilir. Tavşan ailesi ve çeşitli diğer hayvanlar Judy'e imrenerek bakarken Judy gururla sahneye çıkmaktadır. Kesmeyle art arda verilen bu imajlar Judy'nin sıra dışı başarısının tavşanlar için alışlagelmiş normlardan kopmasını göstermektedir. Judy bir havuç çiftçisi olmak yerine polis olmuştur. Havuç çiftçisi olarak çalışan diğer tavşanlar sıradan olmaya mahkumdur. Sahnenin atmosferi içinde bu durum olumlu bir perspektifle sunulmaktadır.

Sahne toplumsal düzen içindeki bu gerçekliğe olumlu bir bakışı resmetmektedir. Toplumsal sistemde herkesin başarılı olabileceği mesajı verilirken aslında herkesin başarılı olması da arzu edilmez. Judy'nin polis olmasına sevinen diğer tavşanların coşkusu buna işaret etmektedir. Diğer tavşanlar sistemin devam etmesi için alt sınıfta kalmalıdır ve havuç üretmelidir. Sosyal Darwinizm olgusu da burada belirginleşmektedir. Başarısızlık bireyin kendi suçudur. Eşitsizlik doğada zaten var olan bir şeydir. Sahnenin örtük yapısında bu eşitsizlik normalleştirilmektedir.

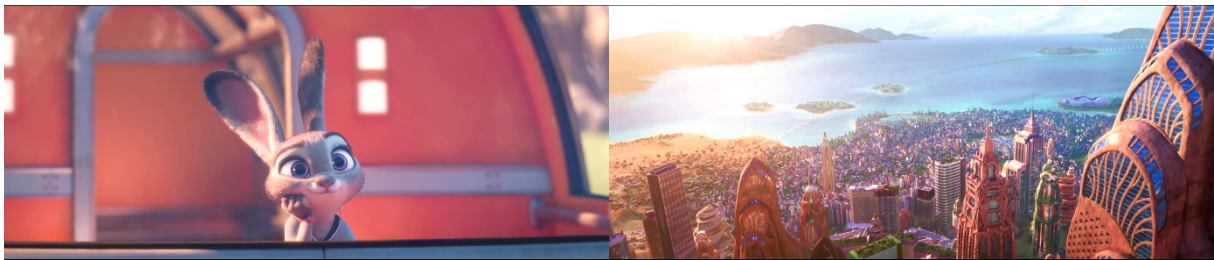


Görsel 3-4: Ailesi Judy'ye sevinçle bakmaktadır.

Uluslaşma sürecindeki toplumlar, arkaik toplumların evrenin oluşumunu açıklayan kurucu mitlere benzeyen kendi politik mitlerini oluştururlar. Bu mitler, seküler ve pozitivist bir akıl perspektifiyle hayal edilmiş ulusları içerir. Benedict Anderson'ın ifadesiyle ulus, “*hayal edilmiş bir siyasal topluluk*” olarak tanımlandığından, ulus mitleri, antik dünyadaki kuruluş mitlerine benzer şekilde toplumsal ve ideolojik işlevlere sahiptir. Heike Paul, Amerika'nın uluslaşma sürecinde kültür ürünlerinde ortaya çıkan temel ulus mitlerini ideolojik, politik ve kültürel işlevleri açısından analiz eder. Bu mitler arasında “*Amerika kıtasının keşfi, Pokahontas, vadedilmiş topraklar, kurucu babalar, toplumsal bütünleşme, kendi kendini var eden kişi, Amerika'nın batısını keşfetme (sınır ve göç)*” miti bulunmaktadır. Amerikan ulus kimliği, kültürü ve yurttaşlık bağını sürekli olarak inşa eder. Amerikan Rüyası kavramları da bu mitlerle birlikte var olmaktadır ve tüm politik mitler gibi ideolojiktir (E. Gürbüz, 2021, s. 328).

Judy kendi çabasıyla sosyal statüsünü arttırmış ve başarı merdivenlerini tırmanmaya başlamıştır. Küçük ve güçsüz bir tür olan tavşanın polis teşkilatına katılması klasik beklentilerin ötesine geçmeyi ve kendi potansiyelini keşfetmeyi simgelemektedir. Judy sınırlı görülen bir bireyin çabaları ve azmi sayesinde büyük başarılarla ulaşabileceği mesajını iletmektedir. Bu bağlamda Judy, Amerikan Rüyasını gerçekleştirme çabası içindedir. Amerikan ulus mitlerinden kendi kendini var eden birey mitini bir parça gerçekleştirmiştir. Göç mitini gerçekleştirerek Amerikan rüyası yolundaki ikinci adımını da atmış olacaktır. Macerası sonlandığında kendi kendini tam anlamıyla var etmiş olacaktır. Bu bağlamda filmin bu tutumu Amerikan Rüyasını idealize etmektedir.

Ailesiyle vedalaşan Judy, Zootopia trenine binerek yolculuğuna başlamış ve tavşan diyarından ayrılmıştır. Trende Zootopia'yı görmeyi sabırsızlıkla beklerken kırsal kesimin bitmesiyle nihayet Zootopia görülmüştür. Kamera zincirleme geçişler yaparak Zootopia'yı seyirciye tanıtmaktadır. Büyük gökdelenler, binaların iç içe olduğu kalabalık yapılar, asfalt yollar, farklı türden hayvanlar için farklı yaşam alanları, yürüyen merdivenler, ışıltılı dev erkanlar, türlerin kalabalık bir şekilde bir arada olduğu sosyal mekanlar ve daha birçok unsuruyla Zootopia seyirciye bir ütopya gibi sunulmaktadır.



Görsel 5-6: Judy kapitalist kent Zootopia'ya hayranca bakmaktadır.

Devam eden sahnede Judy ilk iş gününe başlar. Polis karakolunda iş arkadaşlarıyla tanıştıktan sonra polis amiri iş dağılımını yapar. Herkes kaybolan hayvanların bulunması için önemli görevlerle görevlendirirken Judy, trafik cezası yazma işi gibi hafif bir göreve verilir. Judy duruma itiraz eder ve okul birincisi olduğunu vurgular. Şef Bogo (polis amiri) Judy'ye madem okul birincisisin o zaman günde yüz trafik cezası yazabilirsin diyerek dalga geçer. Judy bu dalga geçme durumunu görmezden gelerek iki yüz ceza yazacağını söyler. Bu cezayı hem de öğlene kadar yazabileceğini ifade eder. Burada Judy'nin tavrı Püritenist Hristiyan ahlakına benzemektedir. Püriten ahlaka göre işini en iyi şekilde yapmak kişinin Tanrıya olan imanının da bir göstergesidir. Sıkı ve çok çalışmak bir ibadet niteliğindedir. Bu bağlamda Judy işini en iyi şekilde yaptığına inanarak park etmiş araçlara otuz saniye bile gecikse cezayı yazmaktadır.

Judy yine park cezası görevini yaparken gözü bir tilkiye takılır. Tilkinin bir iş peşinde olduğunu zanneder ve tilkiyi takip etmeye başlar. Tilki Nick Wilde fillere dondurma satılan bir dükkâna girer. Judy tilkinin peşinden dükkâna girerek biber gazına benzeyen tilki savarına elini götürür. Dondurma satıcısı fil, tilkinin sorun çıkarttığını söyleyerek dükkândan çıkmasını ister. Tilki oğlunu göstererek oğlunun doğum günü olduğunu ve sadece bir dondurma almak istediğini söyler. Judy burada yanlış bir düşüncede olduğunu fark eder ve tilki savarından elini uzaklaştırır. Filin tilkiye dondurma satmayı reddetmesi üzerine Judy olaya müdahale eder ve tilkinin dondurmayı almasını sağlar. Burada dikkat çekici bir takım ideolojik mesajlar vardır. Filmin ilerleyen bölümlerinde toplumun yüzde doksanının av, yüzde onunun ise avcı olduğunu öğreniriz. Amerika menşei olan bu filmi Amerikan toplumunun bir temsili olarak düşünürsek filmin gösterime girdiği sırada Amerika'daki siyahi oranının yüzde on iki civarında olduğunu görürüz. Yani filmde çoğunlukta olan avların beyazları, azınlık durumunda olan avcılarında ötekileştirilen siyahları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu perspektiften bakıldığında Tilkiye Wilde soyadı verilmesi de düşündürücüdür. İngilizce *wild* kelimesi vahşi, yaban anlamına gelmektedir ve tilkinin soyadı bu kelimeyi anımsatmaktadır. Tilkinin soyadı olan Wilde ve vahşi anlamına gelen *wild* kelimelerinin telaffuzu benzerdir. Bu bağlamda vahşi olma durumu bir siyahi karaktere aktarılmaktadır. Judy'nin bir tilki görünce hemen kuşkuya kapılması da bu bağlamda siyahilerin tekinsiz olabileceği ön yargısını güçlendirmektedir. Ayrıca Judy beyaz bir kurtarıcı olarak olaya müdahale etmiş ve siyahi tilki çocuğun kahramanı olmuştur.

İlerleyen kesitte Judy'nin kuşkusu doğru çıkar. Tilki Nick ve çocuğu Finnick, dev dondurmayı eritip farelere satmaktadır. Farelere satılan dondurma çubukları daha sonra çöpe atılır ve Tilki, bu çubukları fare inşaatçılara kereste olarak satar. Judy, bu durumu öğrenir ve tilkiyle yüzleşir. Tilki, yaptığı şeyin yasal olduğunu, ticaret yapma belgesi bulunduğunu ve bu nedenle bir sorun olmadığını söyler. Bu sahnede kapitalist düzen mizahla estetize edilerek sunulmaktadır. Tilki bedavaya aldığı bir dondurmayı onlarca dondurmaya çevirip sattığını gösteren bu imajlar kapitalist sistemin kar odaklı doğasına vurgu yapmaktadır. Hipnoz olmuş gibi çılgınca harcayan ve çılgınca tüketen fareler kapitalist düzenin önemli unsurlarıdır. Tilki Nick'in sahip olduğu ticari belge neoliberal sistemin serbest piyasa yaklaşımının bir ürünüdür. Aynı zamanda sahne, mizahi bir şekilde verildiği için seyirci yapılan bu hileyi sorunlu bir durum olarak algılamamaktadır.

Ertesi gün bir gelincik bir dükkâna soyarken, park cezası yazmak üzere görevinin başında olan Judy tarafından yakalanır. Gelincik, bir çanta dolusu bitki kökü çalmaktadır. Soygun işi siyahi temsili olan bir avcıya verilmiştir. Judy, soyguncuyu yakalayıp polis merkezine götürür. Ancak Amir Bogo, görev yerini terk ettiği ve yaşanan kovalamacanın şehirde tahribata yol açtığı gerekçesiyle Judy'e kızar. Amir Bogo Judy'ye kızarken, kayıp samur Mrs. Otterton, kocası Emmitt Otterton'ın kaybolduğunu bildirmek üzere gelir. Bogo, polis ekibinin yoğun olduğunu belirtir; ancak Bellwether'in araya girmesiyle Judy'I Emmitt Otterton'u bulması için görevlendirir. Judy, Tilki Nick ile ipuçları arayarak kayıp hayvanlara ulaşır. Başkan Lionheart'ın vahşileşen hayvanları alıkoyduğunu ve bunun için gece uluyanlar adında bir örgütü kullandığını keşfeder. Lionheart, bu örgüt ile iş birliği yaparak vahşileşen hayvanları kontrol etmektedir. Örgütün, ırksal temsiller çerçevesinde siyahi avcılardan oluştuğu görülmektedir. Judy, Lionheart'ın tutuklanmasını sağlar ve olayı çözer.

Lionheart'ın başkanlıktan düşmesiyle birlikte eril iktidar sarsılmıştır. Aslan Lionheart'ın iktidarı yerine başkan yardımcısı kadın bir koyun olan Bellwether gelmiştir. Eril iktidarın sarsılmasıyla birlikte toplumdaki düzenin yerini kaos almıştır. Av konumunda olanlar panik içerisinde ne yapacaklarını bilemezken avcı konumunda olanlar toplum tarafından dışlanmaktadır. Polis merkezinin girişindeki danışma kısmında bekleyen çita Clawhauser danışma kısmından alınarak kazan dairesinin yanındaki arşiv kısmına gönderilir. Bunun sebebi polis merkezine girenlerin ilk olarak bir avcıyla karşılaşmasının istenmemesidir. Kadının yönetiminde bozulan sistem içerisinde avcılar yani siyahiler iyice ötekileştirilmiştir.

Bellwether iktidarını sağlamlaştırmak amacıyla devletin ideolojik aygıtlarından olan medyayı kullanmaktadır. Haberler ve gazeteler sürekli olarak toplumdaki bu kaosu gündemde tutmaktadır. Bu bağlamda Bellwether kaostan yararlanarak istediği hamleleri yapmayı düşünmektedir. Yeni başkan olarak Judy'yi yanına çağıran Bellwether halkın yüzde doksanını avların oluşturduğu ve halkın korku içinde olduğunu söyler. Judy'yi Zootopia Polis Kurumu'nun halkın yüzü olarak tanıtan bir broşürle gündeme getirmek istediğini dile getirir. Broşürde Judy'nin resminin yanında içtenlik, dürüstlük, cesaret; broşürün altında ise bize güvenin yazmaktadır. Bellwether'ın Judy'yi halkın yüzü olarak tanıtmak istemesi, güven ve inanç temasına vurgu yapması politik propaganda ile toplumda güven oluşturmak amacıyla kullanılmasını gösterir. Broşürde yer alan içtenlik, dürüstlük ve cesaret kelimeleri, Judy'nin temsil ettiği değerleri güçlendirmeye yönelik ideolojik bir çabadır. Av konumunda olanlar yani beyazlar dürüst, güvenilir ve cesurdur. Bellwether'ın Judy'yi kullanarak oluşturduğu broşür, manipülatif bir propaganda aracıdır. Halka yönelik olumlu bir imaj oluşturmak için semboller ve duygusal kavramlar kullanılır, bu bağlamda liderlik ve güç ilişkilerinin ideolojik yönü temsil edilmektedir.



Görsel 7: Judy'nin halkın yüzü olarak tanıtılacağı broşür.

Halk Judy'yi kahraman olarak görmektedir ve ona güvenmektedir. Bu bağlamda yeni başkan, Judy üzerinden bir güven sağlayarak iktidarını kuvvetlendirecektir. Bellwether, Judy üzerinden istediğini gerçekleştirebilirse hem toplum üzerindeki tahakkümü sağlayabilecek hem de bu tahakküme gerekli olan rızayı üretebilecektir. Ayrıca daha önce de bahsettiğimiz şok doktrinini gerçekleştirmek istediği düşünülebilir. Şok doktrinini bir felaket ya da kaos durumunda, toplumsal bütünlüğün zayıf olduğu bir durumda güç odaklarının kullandığı bir yapıdır. Toplum bir kriz durumundayken bu kriz manipüle edilerek ve toplumsal hafıza silinerek güç odaklarının isteklerini ve değişikliklerini etkili bir şekilde işlemesi için uygulanmaktadır. Bu bağlamda Bellwether avcılarının ötekileştirilmesini hızlıca toplumsal bir norm haline getirmeyi düşünmektedir. Nitekim Judy başkanın bu teklifini kabul etmez. Püritenist inanca göre birey alçak gönüllü olmalıdır. Judy bir kahraman olmadığını söyler, yapmak istediğinin dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek olduğunu belirtir ve rozetini bırakarak istifa eder.

Judy Tavşandıyanı'nda havuç üretim işine geri döner. Yaşadığı olumsuz durumlara karşın çalışmamak bir seçenek değildir. Kapitalist sistemin devamı için çalışmaya devam etmelidir. Protestan ahlaka göre tembellik büyük bir günahdır ve sürekli olarak çalışılmalıdır. Judy ailesi ile havuç tarlasındayken gece

uluyanların kurtlar değil, hayvanları vahşileştiren bir bitki olduğunu öğrenir. Hemen Zootopia'ya dönüp olayları açığa çıkarmak üzere harekete geçer. Judy ipuçlarını takip ederek hayvanları vahşileştiren gece uluyanlar bitkisinin yetiştirildiği ve işlendiği yeri bulur. Bu işi yapan bir grup koyundur. Judy olay yerinden delilleri toplayarak Tilki Nick ile polis merkezine doğru yola koyulur. Kestirme olduğu için Doğal Tarih Müzesi'nden geçilir. Doğal Tarih Müzesi'nde geçen bu sahne filmin doruk noktasıdır. Filmin doruk noktasının bir müzede oluşması düşündürücüdür. Müzeler genel olarak tarihi ve kültürel objeler içerirken aynı zamanda bir ulusun tarihini ve kültürünü inşa etmeye hizmet ederler. Başkan Bellwether ve Judy'nin müzede karşı karşıya geldikleri sahnede arkada duran tablo ideolojik anlamda düşündürücüdür. Filmin başındaki tiyatro sahnesinde Judy, avların ve avcılarının birlikte evrimleştiğini söylemişti. Müzede tablo ise dört ayak üzerinde duran bir kaplan ve elinde mızraklarla kaplanın etrafını çevirmiş tavşanlar vardır. Bu durumda evrimsel sürecin Judy'nin filmin başındaki tiyatro sahnesinde söylediği gibi işlemediğini görürüz. Avlar avcılardan önce evrimleşmiştir. Yani beyazlar siyahlardan daha önce evrimleşmiştir. Ayrıca tavşanların kaplanın etrafını çevirmiş olması kaplanı tavşanların ehliştirdiğine işaret etmektedir. Diğer yandan Sosyal Darwinizm çerçevesinde güçlü olan ayakta kalmaktadır. Muhtemelen resimdeki kaplan acı bir sonla karşı karşıya kalmıştır. Burada söz konusu olan bedensel güçlülük değil, kapitalizmin ruhuna uygun olarak fırsatı yakalayanın güçlülüğüdür. Evrimsel çerçevede vahşi olan ehlileşmiş bile olsa Zootopia'da neoliberal bireycilik çerçevesinde azimli olan kazanacaktır.



Görsel 8: Tabloda kaplanın etrafını saran mızraklı tavşanlar görülmektedir.

Burada Bellwether'in hain çıkması sistemin kendine olan bir eleştirisidir. Film boyunca kötü temsiller genel olarak avcı grubuna verilmiş olsa da av olanlarında kötü şeyler yapabileceği söylenmektedir. İçimizdeki hain paranoyası özellikle Soğuk Savaş döneminde gündeme gelmiştir. ABD ve Rusya'nın birbirlerine karşı yürütmüş olduğu ajanlık faaliyetleri o dönem için anlatılarda sıkça kullanılmıştır. Filmdeki koyunlara dair bu imajlar bu olgunun bir göstergesi gibidir.

Klasik Hollywood anlatısının belirgin bir özelliği klasik mutlu sonla sonuçlanmasıdır. Hikâyenin gelişimini tamamlayan çözüm bölümünde film mutlu sonla zirveye ulaşarak egemen değerleri yeniden onaylar, klasik düşünce kalıplarını tekrar eder ve toplumsal normları gözden geçirip yeniden çizer (Büyükbaş, 2020, s. 106). Kahramanımız Judy sarsılan otoriteyi sağlamlaştırılmış, bozulan sistemi onarmış ve herkesin yeniden mutlu olduğu Zootopia'yı geri vermiştir. Judy hikâyesinin en başından beri bireysel başarıya ve sisteme olan inancına hep sadık kalmıştır. Burjuva ideolojisinin rekabetçi ruhuyla birlikte Judy arayışını mutlu bir sonla taçlandırmıştır. Sistem içerisinde bazı kötü durumlar olsa da iyilik hep kazanacaktır. Püritenist ahlakın rekabetçilik, sıkı çalışma, kararlılık ve alçak gönüllülük gibi unsurlarıyla birlikte herkesin mutlu olduğu bir dünya yeniden inşa edilmiştir.

4. Filmsel Mekânın İdeolojik Yapısı

Filmin adı da olan Zootopia şehri, film-dünyanın en önemli mekanıdır. Mekânın adının ütopya kelimesinden üretilmiş olduğu görülmektedir. Ütopya, ideal bir yaşamı tasvir eden hayali bir mekân olarak tanımlanır ve mevcut durumu değiştirip farklı bir yaşamı hedefler. Genellikle monoton bir düzeni simgeler, belirli görevlere odaklanan ve özgürlüğün sınırlı olduğu bir sistem içerir. Toplumsal organizasyonları, toplum ve birey hakkında öneriler getirme amacını taşır. Ütopyanın belirgin özellikleri arasında düzen, otoriter tavır, mutlakiyetçilik ve tercihin yokluğu bulunur. Sonuç olarak, ütopya, soyut ve somut mekân boyutlarıyla hayatın kendisiyle etkileşim içinde olan bir yapı inşa eder (Alver, 2009, s. 140). Bu bağlamda Zootopia da ütopyanın bir temsilidir. Bu ütopya ve rüya mekânı kapitalist kent unsurlarıyla tasvir edilmektedir. Zootopia kapitalist düzen içerisinde her yerin fırsatlarla dolu olduğu, çaba gösteren herkesin bir şeyler olabileceği bir kent olarak gösterilmiştir. Kentin ulaşım olanakları, sosyal mekanları, çimento ve demir yığını binaları, metro hatları, gökdelenleri ve modernist yapısı kapitalist kent yaşantısını göstermektedir. Bu bağlamda film kapitalist kent yaşantısını idealize etmektedir.

Bu tasarımlar büyük ve küçük her türden hayvan için Zootopia'da mevcuttur. Judy'nin soyguncu gelinciği yakalamak için girmiş olduğu kemirgenler mahallesi büyük kapitalist kent tasvirinin minyatür halidir. Mini yollar, tramvay hatları ve alışveriş merkezleri farelerin ihtiyaçlarına uygun bir yaşam alanının planlı ve düzenli bir şekilde oluşturulmuş şeklidir. Mahallenin ortasında duran fareler için devasa boyutta olan donut heykeli kapitalist tüketim tarzının bir sembolüdür. Kapitalist sistem Zootopia'da yaşayan her birey için bütün olanakları sağlamaktadır.

Ütopya ideal mekânın yanında ideal toplumu da biçimlendirmektedir. Ütopyalar herkesin eşit, mutlu ve adil olduğu ideal toplumu ön plana çıkarır. Herkesin istediği her şey olabileceği önermesiyle Zootopia toplumu, ideal bir toplum resmi çizmektedir. Zootopia'da yaşamın her yönü planlanmıştır. Toplum belirli bir sistem içerisinde yaşamaktadır ve kontrol altındadır. Kontrolün daha kolay sağlanması adına Zootopia bölümlere ayrılmıştır.

Burada total kurum kavramına değinmek yararlı olacaktır. Total kurum yüksek duvarlar, kilitli odalar ve elektrikli teller gibi fiziksel engellerle karakterize edilen bir yapıdır. Goffman, modern toplumdaki bireylerin eylemlerini farklı yerlerde, çeşitli katılımcılar ve otoriteler altında gerçekleştirebildikleri bir düzen olarak tasvir eder. Bu kurumların temel özelliği, bireylerin yaşamlarının uyuma, oynama ve çalışma gibi alanlarını aynı yerde, aynı otorite altında geçirmelerini sağlamaktır. Bireylerin günlük eylemleri total kurumlarda üst düzeyde belirlenen resmi kurallar ve görevler doğrultusunda sıkı bir şekilde programlanmıştır. Bu eylemler, kurumun resmi amaçlarına uygun bir rasyonel plan altında bilinçli bir şekilde düzenlenir (Öztürk, 2012, s. 131-132). Bu bağlamda Zootopia bir total mekân tasviri çizmektedir. Filmde Judy tarafından bir cennet gibi anlatılan Zootopia aslında kimsenin özgür olmadığı ve herkesin sürekli tahakküm altında olan total bir mekandır. Bir ütopya önermesi olan film mekânı otorite tarafından sürekli denetim altındadır. Bu bağlamda iktidarın denetimi ve düzeni filmde ideal kentin başlıca unsuru olarak görülmektedir. İdeolojik çerçevede bu durum tahakkümü ve gözetimi normalleştirmektedir ve özgürlüğü kısıtlamaktadır.

Görünmeyen iktidar mekanizmaları tarafından Zootopia toplumu sürekli bir gözetim altındadır. Gözeten iktidarlar, bireyler hakkında mümkün olduğunca detaylı bilgi depolayarak ve davranışlarını sürekli izleyerek otoriteyi doğrudan uygular. Bu doğrudan otoritenin şifresi gizlice her an her yerdeyim şeklinde ifade edilir (Sucu, 2011, s. 127). Judy'nin Tavşandıyarı'ndan ayrıldığı sahnede köyün nüfusunu gösteren bir tabela mevcuttur. Tavşanların hızlı üremesini mizahi bir şekilde gösteren tabelada nüfus saniyede dört-beş kişi artmaktadır. Mizahla estetize edilen bu sahne iktidarın gözetiminin her yerde olduğuna vurgu yapmaktadır. Bir diğer sahnede vahşileşmiş bir jaguarı ellerinden kaçıran Judy ve Nick, jaguarı bulmak için trafik kameralarından iz sürerler. Trafik kameraları şehrin her yerinde toplumu gözetlemektedir. Aslan Lionheart'ın vahşileşmiş hayvanları alıkoyduğu sırada Judy her şeyi cep

telefonu kamerasıyla kaydetmiştir. Yani hem iktidarın toplumu gözetlediği hem herkesin herkesi gözetlediği bir toplum idealize edilmektedir.



Görsel 8-9: Filmsel mekanlar gözetim toplumunu akıllara getirir.

Zootopia artalarda bir Amerika tasviridir. Baudrillardın'da belirttiği gibi "ABD, ütopyanın gerçekleştiği yerdir" (Baudrillard, 2013, s. 93). Zootopia Amerika gibi eyaletlere bölünmüştür. Büyük yüz ölçümü sebebiyle ABD'nin her yerinde farklı iklim tipleri görülmektedir ki Zootopia'da da durum böyledir. Farklı ırklardan milyonlarca insan ABD'de yaşamaktadır. Zootopia'da da farklı türden birçok hayvan mevcuttur. Bu bağlamlarda film hem bir ütopyayı idealize ederken hem de ABD'yi imlemektedir.

5. Karakter Tasarımları

Anlatının başkahramanı konumunda yer alan Judy, bireye ve bireyin yapabileceklerine inanan karakter özellikleri ile donatılmıştır. Judy'nin bireyciliği toplum kurallarına karşı çıkan ve sadece kendini düşünen bir bireycilik değil bireysel özgürlüğün toplum yararına ve sistemin korunması adına bireyin bütün özelliklerini feda etmesini içeren Püriten bireyciliktir. Püriten düşünce her bireyin ahlaki bir sorumlulukla yüklendiği toplumsal kurallar, öz disiplin ve kontrol üzerine kurulu dini kurtuluş için yeterli tek gücün bireyin içinde olduğuna ve bireyin kaderini eylemlerinin ve Tanrı vergisi yeteneklerinin belirleyeceğine vurgu yapmaktadır (Göç, 2020, s. 239).

Judy'nin bir aileye sahip oluşu filmin çeşitli zamanlarında vurgulanmaktadır. Bu bağlamda aile toplumunda var olmanın en önemli unsurlarındandır. Toplumun temelini aile yapısı oluşturmaktadır. Judy, Süpermen gibi çiftçi bir ailenin çocuğudur ve onun gibi kurtarıcı, Mesih konumundadır. Sistem içerisindeki düzenin bozulmamasına ve bozulması durumunda her türlü fedakarlığı göze alarak sistemi yeniden onarmaya muktedir bir yapıdadır. İktidarın ve iktidarın ideolojisinin edilgen savaşıcısı olarak izleyiciye takdim edilmektedir. Yolculuğa başlama amacı sistemi ve iktidarın düzenini korumaktır.

Bir kahraman, anlatıda bir hazineyi bulma, özel bilgiye ulaşma veya büyülü güçlere sahip bir şatoda hapsedilmiş prensesi kurtarma izlencesini benimseyebilir. Kahramanın aradığı yitik nesne farklılık gösterebilir. Bazen somut bir şey olabilir, bazen de güç, bilgi, sağlık veya kimlik gibi soyut kavramları içerebilir. Ancak temelde her başkahramanın peşinden gittiği şey içsel bir eksiklik veya arayıştır (Medin, 2013, s. 7). Bu bağlamda Judy'nin yitik nesnesi başarılı olmak, düzeni korumak ve toplumun dinamiklerine ket vuracak tehditleri ortadan kaldırmaktır.

Filmsel anlatı içerisinde Judy bir WASP (Beyaz-Anglosakson-Protestan) temsilidir. Irksal temsiller içinde beyaz olduğu ve bu bağlamda da Amerika'nın kurucusu olan İngiliz Anglosaksonlarını temsil ettiği düşünülmektedir. Karakteristik özellikleri Protestan ahlakını yansıtmaktadır.

Filmin yan kahramanı olan tilki Nick Wilde, Judy'nin onun hayatını kurtarana kadar sisteme inanan bir karakter olarak görülmektedir. Nick'in ailesi yoktur ve köprü altlarında, sokaklarda yaşamaktadır. Yasa dışı işlerle geçinmektedir. Bu bağlamda neredeyse filmin yarısına kadar kötü bir karakter olarak gösterilen siyahi bir temsildir. Sistemin kurtarılması için çalışmaya başlamasıyla birlikte iyi bir karakter olarak gösterilmiştir; çünkü sisteme yani Amerika'ya inananlar için her zaman bir şans vardır. Sisteme ve iktidara karşı bir durum sergilemeyen herkes siyahi bile olsa sistem içinde kendine bir yer

bulabilecektir; ancak sadece beyazlara yardımcı olabilecekler ve sadece beyazların hikayesinin bir parçası olabileceklerdir.

İdeolojik çerçevede yorumlanabilecek bir diğer yan kahraman olan çita Clawhauser, erkek bir çita olmasına karşın kadınsı tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Hristiyan inancın yedi büyük günahından biri olan oburluğa da sahiptir. Ayrıca karakterde zekâ olarak bir gerilik olduğu da görülmektedir. Film boyunca genelde mizahi bir çerçevede gösterilmektedir. Eşcinsel gibi görünen bu karakter yine bir avcı yani siyahi bir kimlik üzerinden tasarlanmaktadır. Bu bağlamda eşcinsel karakter filmde fazla bir önemi olmayan şekilde stereotipleştirilmektedir. Heteroseksist ideoloji çerçevesinde bu karakter aşağı bir konumda tasarlanmakta ve izler-kitlenin ilgisine sunulmaktadır.

Sonuç

Sinema, geniş kitlelere ulaşma gücü sayesinde ideolojik yayılma aracı olarak büyük bir etki sağlar. Filmler toplumsal kimliği şekillendirirken izleyicilerin düşünce ve algılarını etkilemektedir. Sinemanın ideolojik ve toplumsal etkileri, toplumun görüşlerini ve inançlarını şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Bu etkiler, belirli bir ideolojiyi yayma veya mevcut ideolojik yapının sorgulanmasına olanak tanıma potansiyeline sahiptir. Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki, toplumsal ve politik değişimleri yönlendirmektedir. Bu nedenle, sinemanın toplumsal ve politik etkileri önemlidir; çünkü toplumun değerlerini, kimliğini ve düşünce yapısını biçimlendirmede katalizör görevi görmektedir.

Bu bağlamda animasyon sinemasına odaklanılmış, bu evren içinde ise geniş bir izleyici kitlesine ulaşan *Zootopia* filmi araştırma nesnesi olarak seçilerek ideolojik bir yaklaşımla detaylı olarak ele alınmıştır. Filmde gösterilen imajlar ideoloji temelli bir yaklaşım çerçevesinde “neoliberalizm, kapitalizm, püritenizm, bireycilik, ırkçı söylem, eril iktidar, Sosyal Darwinizm, Amerikan Rüyası” gibi unsurlar dikkate alınarak analiz edilmiştir. Bu bağlamda filmin bu kavramsal argümanlarla ilişkili olarak tasarlandığı bulgulanmıştır.

Film toplumsal çeşitlilik, mizahın ideolojik rolü ve bireysel çabanın önemine dair belirli ideolojik unsurları içermektedir. Film boyunca kahramanın konumlanışı ve idealleri üzerinde sıklıkla durulduğu görülmektedir. Anlatının öznesi konumundaki Judy'nin karakter gelişimi ve dünyayı nasıl görmek istediği, izleyiciye belirli bir ideolojiyi benimsetme çabası olarak yorumlanmaktadır. Filmin imajlar vasıtasıyla ekonomik, kültürel ve ideolojik yapıları idealize ettiği görülürken, filmin ana fikrinin verili düzenin korunması üzerine temellendiği anlaşılmaktadır. Hollywood sineması kodlarındaki genel uylaşımlarda ve uzlaşımlarda olduğu gibi bu filmsel metinde de iyi olarak gösterilen ve korunması gereken kapitalist sistemin bizatihi kendisidir. Kapitalist sistem anlatı boyunca en ideal sistem olarak gösterilerek bu bağlamda filmsel imajlar vasıtasıyla övülmektedir. Konvansiyonel anlatı gereği var olan sistem devrimsel bir ekseninde alt üst edilmez. İzler-kitleye aktarılan mesaj kişilerin hata yapabileceği, sistemin ise revizyonist bir tavırla daha iyiye doğru düzeltilmesi gerekliliğidir. Bu tarz anlatılarda sistemin bozulması tam anlamıyla bir felaket gibi karşılanır ve bu durumu düzeltecek bir kahraman beklenir. Çözümlemesi yapılan filmde de benzer bir durum söz konusudur. Anlatının kahramanı konumundaki ideal özne gelmeli ve var olan sistemin aksayan taraflarını düzelterek sistemin devamlılığını sağlamalıdır.

Kahraman Judy Hopps sıradanlığı aşarak *Zootopia*'daki ilk polis tavşan olmakla kalmayıp aynı zamanda *Zootopia*'yı ve onun kapitalist düzenini de kurtarmıştır. Bu bağlamda Judy'nin başarılı olmayı, rekabetçi olmayı ve iktidarlara belirlenmiş ahlaka sahip olmayı amaçlayan neoliberal özne tutumuna uygun davrandığı görülmektedir. Ayrıca Judy'nin WASP bir karakter temsili olarak Protestan Hristiyanlığın Püritenist ahlakına içkin birtakım özelliklere sahip olduğunu ve bu ekseninde davranışlar ürettiğini söylemek mümkündür. Film boyunca ötekileştirilen avcı/siyahi sınıftaki karakterlerin birçoğunun ya kötü olarak ya da ancak avların/beyazların yardımcısı olarak temsil edildiği de ayrıca bulgulanmıştır. Sonuç olarak *Zootopia* film evreni de animasyon sinemasının genel kodlarına ve örtük yapısına göre şekillenmiştir. Bu tarz filmsel metinlerin yüzeysel yapılarının yanı sıra ideolojinin eklemlendiği derin

yapılar da söz konusudur. Karakter temsillerinden mekan tasarımına diyaloglardan filmin sinematografisine kadar çeşitli sinema bileşenlerinin ideolojik bir bakış açısından hareketle tasarlandığı yapılan çözümleme sonucunda bulgulanmıştır.

Kaynakça

- Aksu, C. (2015). Neoliberal Toplumda Öznellik. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 66-89.
- Allers, R., & Minkoff, R. (Yönetenler). (1994). *Lion King* [Sinema Filmi].
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alver, K. (2009). Ütopya: Mekân ve Kentin İdeal Formu. *İstanbul University Journal of Sociology*, 139-153.
- Barrett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Amerika*. Amerika.
- Baudry, J. L. (1974). Ideological Effects Of the Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bayram, N. (1997). Popüler Canlandırma Sinemasında İdeoloji: Aslan Kral.
- Bayron, H., Moore, R., & Bush, J. (Yönetenler). (2016). *Zootopia* [Sinema Filmi].
- Bluhm, W. (2014). İdeoloji Üzerine. *İdeoloji Üzerine; Eleştirel İdeoloji Analizleri* (s. 7-22). içinde Pales Yayıncılık.
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. S. Büker, & G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* (s. 97-108). Kırmızı Kedi.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1977). *Emperyalist Kültür Sanayii ve Walt Disney*. İstanbul: Gözlem Yayınevi.
- E. Gürbüz, Ö. N. (2021). Amerikan Ulus Mitlerinin Sorgulanması Olarak Gazap Üzümleri. *ilef dergisi*, 325-352.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. Ayrıntı yayınları.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Erk.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Göç, M. (2020). Superman Kimi Temsil Ediyor?: Superman'de Kimlik, İdeoloji Ve Cinsiyet. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 233-249.
- Gökçearslan, A. (2010). Batı Kökenli Çizgi Filmlerde Irkçı Kapitalis ve Ayrımcı ideolojik söylem. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(4), 365-373.
- Göker, G., & Göker, N. (2022). Nightcrawler Filmi Gazetecilik Öğrencilerine Ne Anlatır? Bir Alımlama Analizinin Sonuçları. *Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Teori ve Araştırmalar*, 26-56.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri* (1. b.). (K. Somer, Çev.) Onur Yayınları.
- Güriz, A. (2010). *Kapitalist ideoloji* (2. b.). Phoenix Yayın Evi.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. (A. Onacak, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hayek, F. (2009). Liberalizm. *Liberal Düşünce*, 14(55), 197-224.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. Adres Yayınları.

- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2015). *Film Dili*. (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Kazancı, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanımlı Z Ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SFB Dergisi*, 57-87.
- Kazancı, M. (2003). Althusser ile İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi. *İletişim Araştırmaları*, 1(2), 37-54.
- Kılınçarslan, Y. (2020). Nöro Sinema: Kısa Bir Bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü e-Dergisi*, 4(1), 146-152.
- Klein, N. (2010). *Şok Doktrini Felaket Kapitalizminin Yükselişi*. (S. Özgül, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kolker, R. P. (2011). *Film, biçim ve kültür*. De Ki Basım Yayım.
- Kurmuş, O. (2010). Türkiye’de Neoliberalizm. *Mülkiye Dergisi*, 34(268), 9-41.
- Lebel, J.-P. (1974). Sinema ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*(1), 30-37.
- Lumiere, A., & Lumiere, L. (Yönetenler). (1896). *Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı* [Sinema Film].
- Marx, K., & Engels, F. (2003). *Alman İdeolojisi*. Eriş Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (T. Ok, & O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- McCellan, D. (2005). *İdeoloji*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Medin, B. (2013). Kitle Animasyon Film Anlatısında Öznenin Sunumu: Arabalar ve Wall-e Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Medin, B. (2018). Sinemada Propaganda Temelli İmaj ve Söylem Üretimi. *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar*, 1(1), 27-50.
- Medin, B., & Kaymak, A. (2021). İdeolojik bir aygıt olarak sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim dergisi*, 8(1), 153-175.
- Medin, B., & Koyuncu, S. (2023). *Kültürel Diplomasi ve Sinema*. Nobel Bilimsel Eserleri.
- Newsinger, J. (2015). A Cultural Shock Doctrine? Austerity, The Neoliberal State and The Creative Industries Discourse. *Media, Culture & Society*, 37(2), 302-313.
- Okuyucu, A. D. (2012). Son Dönem Walt Disney Animasyon Filmlerinde Ötekinin Temsili. *Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. İmge Kitapevi.
- Öztürk, S. (2012). *Mekan ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Phoenix
- Russell, B. (1984). *In Praise of Idleness and Other Essays*. London: Unwin Publisher.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.) Aytıntı Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. DeKi.
- Samancı, Ö. (2004). *Animasyonun Önlenemez Yükselişi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sancar Üşür, S. (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Sevindi, K. (2021). Sovyet Animasyon Tarihine Genel Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(3), 1771-1784.
- Sucu, İ. (2011). Gözetim Toplumunun Karşı Ütopya Yüzü: İktidar Güçleri Ve Ötekiler. *Atatürk İletişim Dergisi*, 125-139.

- Talas, M. (2008). Farklı Yönleriyle Küreselleşme. M. Talas , & S. Bildirici içinde, *Farklı Yönleriyle Küreselleşme* (s. 9-17). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Z. Gürata, Çev.) Ankara: Ayraç Yayın Evi.
- Xia, Y. (2019). *The Dissemination and Significance of Animation Publishing for Mainstream Ideology*. International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities, 2199-2201.
- Yaylagül, L. (2014). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar* (6. b.). Ankara, Kızılay: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Gerçekliğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema. *Doktora Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji Üzerine. Kolektif içinde, *Sinema İdeoloji Politika* (s. 63-86). Nirengi Kitap.

Kültürel Bellek Ve Tarihsel Anlatı Ekseninde İmgeler: *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth*

Cultural Memory And The Images On The Axes Of Historical Narrative: *Examples Of Elizabeth The Golden Age and Elizabeth*

Figen Şengül¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 19.04.2024 | Kabul Tarihi: 14.06.2024

Özet

Kültürel bellek ve toplumsal hafızanın izlerini taşıyan imgeler kültürün belirleyici özelliklerini, stereotiplerini bünyelerinde barındırmaktadır. İmgelerde yer alan bu kabuller kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve zaman içerisinde değişmektedir. Tarihi filmleri konu alan anlatı örnekleri olan popüler kültür filmleri ise bu imgeleri yeniden canlandırarak, inşa ederek kültürel sürekliliği sağlamakta ve kimliği pekiştirmektedir. Hatırlama ve unutma ekseninde kültürel sürekliliği revize eden bu anlatılar bellek üzerinde bağlayıcı bir yapı inşa etmektedir. Bu inşa popüler kültür ürünü olan filmlerde ritüeller, müzikler, giyim kuşam pratiklerinin sahnelenmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bu filmlerin tarihi bir senaryodan yola çıkılarak işlenmesi filmlere yönelik inandırıcılığı da artırmaktadır. Bu sebeple tarihi filmlerin kurmaca yapıtlara göre kitleleri etkileme gücünün daha fazla olduğu söylenebilmektedir. Gerek *Elizabeth The Golden Age* gerekse *Elizabeth* filmlerinde tarihi kronolojiye uygun olarak filmlerin temsil edildikleri söylenmekle birlikte, tarihi anlatıların inşa ürünü oldukları düşünüldüğünde bu eserlerin yazılı kaynakları temsil ettikleri söylenebilmektedir. Bu filmler mitsel anlatıların tekrarlanmasıyla şimdiki zamanda geçmişe bir kapı aralayarak anlatıların meşruluklarının pekiştirilmesini sağlamaktadır. Bu çerçevede bu eserlerin anlatıları tekrarlayarak tarihsel başarı mitini pekiştirdikleri, aktarılan tarihi meşrulaştırdığı ve bazı yönleriyle yeniden inşa ettiği söylenebilmektedir. Bu çalışma *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmleri üzerinden her topluluğun bir anlatıya sahip olduğu ve bu anlatıların kültürel kodları içerisinde barındırdığı ve imgeler üzerinden pek çok kültürel normun gözlemlenebileceği varsayımından yola çıkılarak betimsel analizle yapılan çözümlenmeler ile kültürel bellek ve tarihsel anlatı ekseninde imgelerin tarihsel süreçteki akışkanlığına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Kültürel Bellek, İmge, Tarihi Anlatı, Elizabeth The Golden Age, Elizabeth*

Abstract

Images bearing the traces of cultural memory and social memory contain stereotypes of the defining features of culture. These assumptions in images are transferred from generation to generation and evolve over time. Popular culture films, which are examples of narratives about historical films, provide cultural continuity and reinforce identity by recreating these images. These narratives provide cultural continuity as well as identity and remembering, thus building a binding structure on memory. This construction is carried out by staging rituals, music and clothing practices in films that are products of popular culture. The processing of these films based on a historical scenario also increases the credibility of the films. For this reason, it can be said that historical films have more power to influence the masses than fictional works. Although it is said that the films are represented in accordance with the historical chronology in both *Elizabeth the Golden Age* and *Elizabeth* films, considering that they are the construction products of historical narratives, it can be said that these works represent written sources and reinforce their legitimacy by repetition of mythical narratives. In this context, it can be said that these works reinforce the myth of historical success by repeating the narratives, legitimizing the history and reconstructing it in some aspects.

Keywords: *Cultural Memory, Image, Historical Narrative, Elizabeth The Golden Age, Elizabeth*

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, figen.sengul@hbv.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1962-0560

Giriş

Hükümlanlık tarihsel süreçte erk unsurlarını içerisinde barındıran eril bir kavram olarak süregelen pek çok anlatıya konu olmuştur. Krallık eski çağlardan günümüze kadar süregelen bir yönetim biçimi olmakla birlikte kralın sahip olduğu bu kudret tanrısallığı içerisinde barındıran kutsiyetle nesilden nesile aktarıla gelmiştir. Krallığın dünyevi temsilcisi Tanrının seçilmiş kişisi olarak görülen kralların sahip oldukları iki farklı beden formu -hükümlanlık unsurlarının vücut bulmuş kutsal dokunulmaz ve ölümsüz olarak kralın siyasi bedeni ve kralın insan bedeni- kralların demeçlerinde ve anlatılarda işlenmektedir. Tarihin nesnesi olan insan davranışları tarihsel arenada önemli figürler olan kralların eylemlerini de içermektedir. Aristoteles'in ifade ettiği gibi "tarihçi gerçekte olmuş olanı kaleme almaktadır bu çerçevede tarihsel anlatıların gerçekte olmuş olan olayların anlatıldığı ürünler olduğu" söylenebilmektedir. 1998 yılında çekilen *Elizabeth* (Kapur,1998) ve 2007 yılında çekilen *Elizabeth The Golden Age* (Kapur,2007) gerek hükümdar imgesindeki ele alınışı, gerekse öteki kavramının imgeler üzerinden ele alınışı çerçevesinde bellek çalışmaları ve tarihsel anlatı alanında içerisinde pek çok veri barındırmaktadır. Paul Ricoeur'un ifadesiyle tüm tarih çalışmaları bir anlatıdır. "Bütün insan eylemleri bir metin olarak değerlendirildiği takdirde anlaşılabilir. Bütün toplumların sembolik söylemler bütününe sahip olduğunu savunan Ricoeur, ele aldığı sorunları hep dil sorunları olarak" irdelemektedir. Dilin eğretilmeli yapısı üzerinden kestirimlerde bulunan Ricoeur kestirimde bulunma yöntemi "metnin sözlü anlamının kendi bütünlüğü içinde yorumlanması eğretilmelerin simgelerin metni anlamının gizli ufuklarını anlamaya" yöneliktir (Durgun, 2017, s. 171-172). Ricoeur'a göre hem tarihsel anlatı hem de kurmaca anlatı üretici hayal gücünün işleme olmasına karşın (Durgun,2017, s. 184) gerçekliği yansıtmada konusunda bu iki anlatı biçimi birbirinden ayrılmaktadır. Araştırmada tarihsel anlatı ürünü olan ve tarihi kronolojiyle uyumlu bir şekilde kaleme alındığı tespit edilen *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth* filmleri üzerinden her topluluğun bir anlatıya sahip olduğu ve bu anlatıların kültürel kodları içerisinde barındırdığı ve imgeler üzerinden pek çok kültürel normun gözlemlenebileceği varsayımından yola çıkılarak bu filmler üzerinden imge unsuru kültürel bellek, toplumsal hafıza, tarih ve anlatı ekseninde çözümlenmeler yapılacaktır.

Çalışma Avrupa Tarihi açısından bir dönüm noktası olan, tarihsel bağlamda günümüze etkileyecek gelişmelerin yaşandığı 16 yy. İngiltere'nin bir tarihsel anlatısı olması sebebiyle *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* üzerinden yürütülecektir. Böylece bir tarihsel anlatı örneği olan tarihi filmler üzerinden imgelerin nasıl ele alındığı, kültürel bellek ve toplumsal hafıza ile ilişkisinin nasıl olduğu ve zaman içerisinde imgelerin nasıl bir değişim geçirerek inşa edildiğinin bir haritası ortaya konmaya çalışılacaktır. Pek çok eserde görüldüğü gibi tarihi filmlerde de imgeler üzerinde çağa ait stereotiplerin gözlenebilmesi tarihsel perspektifte anlatıların öneminin ve imgelerin nasıl değişkenlik gösterdiğinin anlaşılması bakımından dikkat çekicidir. İmgeler gerek şiir, roman veya hikayeler gibi edebi alanda gerekse filmler, diziler, reklamlar, tablolar gibi pek çok alanda işlenen anlatılar bütünüdür. İmgeler öteki hakkında pek çok izleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu izler öteki hakkındaki kabuller, stereotipler şeklindedir. İmgeler aynı zamanda kültürel bellek ve toplumsal hafızanın izlerini taşımakta olan tarihsel anlatılardır. Bu anlatılar her ele alınışta bellek tazelenir ve anlatı tekrar kurulur. Yeniden kurma işlevine sahip sinema filmlerinde işlenen tarihsel anlatılar ise belleğin inşasında önemli bir işleve sahiptir. Bu noktada popüler sinema ürünü olan *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth*'in tarihsel anlatıların sinema filmleri aracılığıyla bir daha kurulması noktasında imgeler üzerinden incelenmesi, imgelerin değişkenliği ve tarihsel anlatıların akışkanlığının anlaşılması noktasında önem arz etmektedir. İmgelerin mesajlar verdiği aşikâr olmakla birlikte imgenin "kimin için anlam ifade ettiği" çözümlenme açısından önemli bir sorunsaldır. Bu sebeple araştırmada geçerliliği ve güvenilirliği arttırmak gayesiyle imgelerin kimin gözünden bakılarak anlatıldığına dair alt temalar verilerek tarihi dokümanlarla karşılaştırılarak veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Her iki filmde de bir çağı isimlendiren hükümlan, Tanrının seçilmiş kişisi olarak aktarılan Elizabeth'in nasıl bir imge perspektifinde sunulduğunu ve imgenin nasıl eklenildiğini gözlemlemek mümkündür. Benzer bir bakış Batı ve Doğu, Katolik ve Protestan gibi pek çok ikili karşıtlıkları içeren imgelerde de yansıtılmaktadır. İmgeler üzerinden tarihsel olayların nasıl ele alındığı ve anlatıların nasıl işlendiği perspektifinde ele alınan bu çalışmanın gerek "bellek çalışmaları", gerekse "tarihsel anlatı" alanında literatüre yeni bir bakış sunacağı

düşünülmektedir. Araştırma kapsamında Elizabeth Çağı şeklinde anılan bu çağın hükümranı olan ve çağa adını veren kraliçe I. Elizabeth'in ve tebaasının faaliyetleri film üzerinden gözlenecek ve bu alandaki tarihi doküman analizi yapılarak veri kümelerine dönüştürülecek olup, bu veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenerek Barthes'ın ikili karşıtlıkları ve Ricour'un anlatsal tarih kavramları ekseninde film çözümlenecektir. Çalışma Walter Ong'un "Bir görüntü ancak belirli koşullarda bin kelimenin yerini tutar ki o da görüntüyü çevreleyen kelimeleri içeren bağlamdır." (Ong, 2018, s. 18) ifadesinden yola çıkarak veriler tarihsel bağlam ile ilişkilendirilerek çözümlenecektir. *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth* filmlerindeki karakterler araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Kraliçe Elizabeth, Kral II. Philip, Kraliçe Mary Tudor, Mary Stuart, İspanya elçisi, William Walshingham, Walter Raleigh, Katolik ve Protestan İngiliz tebaası araştırmanın örneklemi oluşturmaktadır. İmge kavramı, tarihsel anlatı, kültürel bellek, toplumsal hafıza kavramları araştırmanın teorik çerçevesi ekseninde inşa edilecektir. Literatürde *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth* filmlerini imge ve tarihsel anlatı üzerinden ele alan bir çalışma bulunmadığından tarih, bellek, tarihsel anlatılar, dinler tarihi, müzikoloji, siyasal iletişim, siyaset bilimi, sinematografi, dilbilim, sosyoloji alanında mevcut araştırmalara referanslar verilerek kavramsal çerçeve tayin edilecektir. Google Scholar, Tr Dizin (Tübitak Ulakbilim), Dergipark Akademik gibi alanlarda "Elizabeth I imge", "Elizabeth I image", "Katolik imge", "Protestan imge", "öteki imge" anahtar kelimesiyle yapılan aramalarda herhangi bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Her ne kadar imge alanlarında yapılmış çalışmalar olsa da "Elizabeth I - Katolik -Protestan ve imge" alanında yapılmış bir çalışmanın bulunmaması sebebiyle bu çalışmanın gerek tarihsel anlatı gerekse bellek çalışmaları literatüründeki bu eksikliği gidereceği ve farklı dönemlerde aynı kişiyi konu alan iki incelenmeyle tarihsel anlatıda zamanın imge üzerindeki etkisinin görülmesi konusunda öncü bir çalışma olacağı söylenebilmektedir.

1. Kültürel Bellek, Toplumsal Hafıza ve İmge

Sözlü kültürde kültürün aktarımında hayati bir işleve sahip olan belleğin, yazılı kültüre geçişle birlikte tahtını yazıya bıraktığı görülmekte, post modern çağda ise yazının tahtını imgelere bıraktığı söylenebilmektedir. İmgeler toplumun kültürünün taşıyıcısı olmakla birlikte bu kültürün zaman içerisinde değişime uğrayıp eklenmesinin örnekleridir. Bu çerçevede tarihsel anlatılarda işlenen imgelerin kültürel belleğe dair izler taşıdığı, en azından anlatı aktarıcısının belleğinden izler taşıdığı söylenebilmektedir.

1.1. İmge

İmge kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında işaret anlamına gelen "im" kelimesinden türetildiği görülmektedir. Önceleri belirtme anlamına gelen bu sözcüğün Fransızca "image" çağrışımıyla anlam kaymasına uğradığı görülmektedir.² Kelimenin sözlük anlamına bakıldığında dört farklı anlamı ihtiva ettiği görülmektedir. Bu anlamlardan ilki "zihinde tasarlanan gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya iken, ikinci anlamın genel görünüş, izlenim, imaj olduğu görülmektedir. Kelimenin üçüncü ve dördüncü anlamları ise ruh bilimlerine göndermede bulunarak sırasıyla "duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj" ve "duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj şeklindedir." (TDK, 2021).

Fransızcadaki image kelimesinin, İspanyolca'da 'imagen' kelimesinin imaj kelimesine karşılık geldiği bu kelimenin Latince'de ise 'imago' olarak ortaya çıkıp imaj kelimesinin zihinde oluşan görüntüyü temsil ettiği söylenebilmektedir (Albayrak, 2020, s. 134). Bu sebeple İmge kelimesinin "başlangıçta suret, benzerlik anlamlarını taşıırken zamanla hayalet, kavram, düşünce anlamlarını da yüklediği" ve "İngilizcedeki 'image' kelimesinin en başından itibaren görülmemenin yanında var olmayana ve görmeye ilişkin çok eski bir anlam da dahil zihinsel kavramlara gönderme yapan 'imitation' (kopyalama) ve 'imagination' (hayal gücü, imgelem) ve 'imaginary' (hayali, imgesel) kavramlarıyla ilişkili olduğu" (Çalışkan, 2020, s. 355) ifade edilmektedir. İmgeler şairlerin, ressamın, yazarların, yönetmenlerin içinde yaşadıkları toplumun tüm niteliklerini, yönelimlerini aktardıkları araç olma özelliğine sahiptirler.

² <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/imge>

Berger imgeyi “yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm olarak tanımlamakla birlikte imgenin ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika veya birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümün düzeni olduğunu belirtmektedir.” Berger’e göre (2020) Her imgede bir görme biçimi yatar aynı zamanda bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirilişimiz görme biçimimize de bağlıdır (s. 10). Berger’in ifadesiyle imgeler aslında gösterilenden çok gösterene vurgu yapmaktadır.

Benzer şekilde imgelerin oluşumunda toplumsal bağlam oldukça önemlidir. İmgeler içerisinde ilgili oldukları çağdan nüveler taşımaktadır. Bu nüveler ressamın şairin ya da yazarın görme biçimini yansıtmış olsa da bu nüvelerin o dönemden anekdotlar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Buradan yola çıkarak Bir tarihsel anlatı olan filmlerdeki imgelerin ilgili çağdan nüveler taşıdığı ve bu filmlerdeki imgelerin içerisinde stereotipleri yargı ve anlayışları bulundurduğu söylenebilmektedir. Tarihi filmlerdeki imgeleri kurmaca anlatılardan ayıran sahip oldukları bu temsilin gerçekliği yansıtmaya niteliğidir.

İmgeler tarihçiler için ise Burke’e göre (2003) ‘kanıt’ için yola çıkılacak bir nesne değildir. Francis Haskell’in ifadesine değinen Burke imgenin tarihsel hayal gücü üzerindeki etkisine yer bırakılmasının gerekliliğine değinir. Resimler, heykeller, baskılar ve diğer imgeler bize gelecek nesillere geçmiş kültürlerin yazıya dökülmemiş deneyimlerini ya da bilgilerini paylaşma olanağı sağlayacağını belirtir. Burke’un burada özenle altını çizdiği husus ise imgelerin kesin bir şekilde çağın ruhunu yansıttığı konusundaki yanılıdır. Burke bu yanılıyı şu şekilde açıklar. “İmgelerin o çağa ait veriler barındırdığı söylenebilmekle beraber bu verileri o çağın homojen olamayacağı hususu noktasında çağın ruhunu tamamen yansıtmayacağını söylemek yanlış olmaz.” (2003, s. 45). Kısaca imgelerin çağın ruhandan kesitler taşıma olasılığı olabileceği gibi hiçbir şekilde taşımama olasılığını da göz önüne bulundurmak gerekir.

İmgeler her ne kadar tarihsel perspektifte akışkan olsa da bu akışkanlık uzun zaman içerisinde etkisini göstermektedir. Bu sebeple imgelerin akışkan olmasının yanı sıra, imgelerin toplumsal bellekte zamana karşı geçerliliğini sürdürdüğü ve zamanla olumlu ya da olumsuz şekilde belleklerde eklenerek değişime uğramakta olduğu görülmektedir. İmgeler yapı ve uzlaşma olarak her zaman belirli bir bütünü işaret etmektedirler. Amerikalı araştırmacı W. C. Thomas imgenin farklı alanlarını kapsayacak bir değerlendirmesini ve sınıflandırmasını yapmaktadır. Thomas “Çizimsel imgelemin sanat tarihi, heykel, mimarlık vb. tasarım alanlarında, Optik imgelemin fizik bilimi alanında, Algısal imgelemin fizyologlar psikologlar, nörologlarca, Zihinsel imgelemin ruhbilim, bilgi kuramı, düşünce tarihi gibi alanlarda, Sözlü imgelem eğretilmeler yazı bilim, sözlü anlatımlarda kullanılmakta olduğunu belirtmektedir (akt. Günay,2008, s. 7).

Tablo 1. İmge Çeşitleri

Çizimsel imge	Optik imge	Algısal İmge	Zihinsel İmge	Sözlü imge
Resimler	Aynalar	Duyu Bilgileri	Rüyalar	Eğretilmeler
Heykeller	Yansıtımlar	Cinsiyet Bilgileri	Anılar	Betimlemeler
Tasarımlar		Dış görünüşler	Fikirler	
			Düşsel fikirler	

Kaynak: (Günay, 2008, s.7)

1.2. Kültürel Bellek ve Toplumsal Hafıza

Bellek kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında ‘bel’, ‘işaret’ anlamına gelen kelimedenden türediği (Öztürk, 2019, s. 122) görülmekle birlikte, bu kelimenin hafıza kavramını karşıladığı (TDK, 2021) bazı düşünürlerce ise tarih kavramıyla eşanlamlı olarak kullanıldığı da söylenmektedir. Traverso’ya göre (2019) bellek “tarih-aşırı” bir kategoriye betimler çünkü bellek “geçmişini daha geniş ilmekli olarak

betimler ve öznellik yaşanmışlık dozu katar bu sebeple daha insani bir tarih” olarak ifade edilmektedir (s. 9-10). Bellek kavramı psikoloji, felsefe gibi alanlarca daha bireysel anlamda kullanılmaktayken, sosyoloji alanında daha toplumsal olarak ele alınmakta kısacası disiplinler arası ele alınışı farklılaşmaktadır.

Batı düşünce geleneğinde hatırlama kavramından hareketle üç farklı bellek -bireysel, toplumsal ve kültürel- yaklaşımı bulunmaktadır. Bireyin belleğine ilişkin anılar bireysel belleği, bir grup veya topluluk içinde oluşup kolektif yapı içinde hatırlanan anılar kolektif belleği ifade ederken insan belleğinin dış boyutu olarak ifade edilecek kültürel bellek ise geleneğe” (İlhan, 2018, s. 23) odaklanmaktadır.

Bu sebeple pek çok düşünür belleği bu farklı boyutlar içerisinde ele almaktadır. Bellek ya da hafıza Nora'nın ifadesiyle “her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir” (Nora, 2006, s. 19). Bellek kavramı hatırlama kavramıyla ilişkili olmakla birlikte bu kavramı Assmann (2018) hatırlama (bireysel ve kültürel bellek nezdinde hatırlama, toplumsal hatırlama din nezdinde hatırlama), kültür (yazılı ve sözlü kültür) ve kimlik (kültürel kimlik ve ortak kimlik, tarihsel kimlik ve tarih yazımı) kavramları nezdinde ele almaktadır (s. 37-301).

Kültürel bellek Assmann'a göre (2018) içerisinde belleğin gündelik hayattaki kullandığımız dil boyutu olan iletişimsel bellek, nesnelere bağlı hatırlamayı içeren nesnelere belleği, davranışların taklitle edinildiği mimetik bellek şeklinde üç forma ayrılır ve gelenek kültürel anlamın canlandırılma biçimi olarak anlatım aktarımını içeren belleğin kültürel formu olan kültürel belleğin, “belleğin dış boyutunu ve hepsini” kapsadığını ifade eder (s. 26-29). Assmann'a göre (2018) kültürel bellek gelenekten ve iletişimden beslenir fakat onlar tarafından belirlenmez. Kültürel belleğin ritüeller aracılığıyla bağlayıcılığı ve kalıcılığı arttırıcı seremonilerle geleceğe aktarıldığını belirten Assmann ritüellerin kimliği koruduğunu bilgiyi devrederek kültürel kimliği yeniden ürettiğini belirtir. Belleğin kurgu sürecini Assmann sürekliliğe sahip ve şimdiki zamanda eklemlenen bir olgu olarak şu şekilde tanımlamaktadır: “Bellek yeniden kurma işlemine dayanarak ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli yeniden örgütlenen bireye ait olan ancak toplumsal olarak anıları kuran çerçeveye bağımlı olarak belirlenendir” (Assmann, 2018, s. 50-65-98). Halbwachs (2019) ise belleğin toplumsal boyutunu vurgulamaktadır. Ona göre hafızanın belirli toplumsal çerçeveleri (soyluluk mülkiyet, nesiller arası ilişki yaşlıların geçmişin muhafızı olma rolleri vb.) vardır ve anılarımız kolektiftir. Hatırlama edimi kolektiftir ve ortak hatıralar gruptan ayrılır ayrılmaz artık o topluluğa ait bireylerin hiçbiri geçmiş düşüncenin tüm içeriği yeniden üretmez (s. 30). Halbwachs'a (2019) göre toplumsal bellek bu sebeple “bireysel bellekleri kapsar fakat onlarla karışmaz” (s. 63). Halbwachs “bir hatıra devam ettikçe onu yazılı olarak sabitlemeye ihtiyaç duyulmayacağını belirtir ve tarihin, geleneğin bittiği noktada toplumsal belleğin söndüğü ya da ayrıştığı noktada başladığını” belirtir (s. 97).

Belleğin toplumsal boyutuna vurgu yapan Connerton ise (1999) belleği siyasal ve bilinçdışı yönü olarak sistematikleştirip bilinçdışı yönünün kolektif belleği oluşturduğunu belirtir. Belleğin insan grupları tarafından nasıl taşındığı ve korunduğunu inceleyen Connerton aktarımın anma törenleri ve bedensel pratiklerle mümkün olduğuna değinir (s. 9- 59). Bu noktada *Elizabeth* filminde görülen taç giyme seremonisinde tekrarlanan eylemlerle kutsallık kazandırılması ve bu ritüellerle kültür aktarımı gerçekleştirilmesi örnek olarak verilebilmektedir. Connerton'a (1999) göre hatırlama “toplumsal bir süreçtir ve geçmişin imgeleri ve anımsama bilgileri (törenselleşen denebilecek) uygulamalarla” sürdürülmektedir (s. 69).

Traverso ise (2019) öznel ve tarihi özellikleri içerisinde barındıran belleği zaman perspektifinden değerlendirir. Ona göre bellek “zamanın filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür. Belleğin şimdiki zamanla bağlantılı oluşu aynı zamanda onun nasıl işleneceğini belirler: olayların ayıklanarak anının (dinlenmesi gereken tanıkların), yorumların, derslerin korunması vb” (s. 16) bu işleme süreci toplumsal belleği de değiştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu bakımdan Toplumsal hafızanın/belleğin bireylerin “günlük yaşamda benliklerinin sunumundan kültürel değerlerine, davranışlarından düşüncelerine etkilemekte ve biçimlendirmekte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gerek bireysel, öznel bellekte gerekse

bireysel/öznel belleği çerçeveleyen toplumsal bellekte hatırlama eylemi “şimdiki zamanda geçmiş anmayı” karşılar. Traverso’ya göre (2019): “Belleğin duyulara hitap etmesi anıları kutsallaştırmaya meyilli oluşunun” aksine tarih ise “geçmiş seküler bir bakış yönelterek bu geçmiş karşı eleştirel bir söylem inşa eder” (s. 30). Tarih ve Bellek arasındaki bu ikilem edebi eserlerde olduğu gibi hiç şüphesiz filmlerde de kendini göstermektedir. Filmlerin toplumsal devinimleri aktardığı çözümlenmelerle kültürel belleğin inşası “zamanın filtrelediği geçmiş görüntülerinin üzerinden” tozları silkelemek şeklinde nitelemek hiç şüphesiz yanlış olmayacaktır.

Bu noktada sözlü kültürün taşıyıcısı olan belleğin her düşünür tarafından farklı boyutuna ışık tutulmaya çalışılması (Traverso gibi öznel, Connerton gibi toplumsal ya da Assmann gibi kültürel boyutu vb.) -her ne kadar yazılı kültüre geçilmesiyle birlikte kalıcılığın sağlanmasının farklı yolları bulunsa ve belleğin tahtını yazıya bıraktığı düşünülse de- halâ ilgi odağı olan bir konu olduğunu göstermektedir.

Bu hususta belleğin aktarımının halâ önemini koruduğu söylenebilmektedir. Belleğin aktarımı konusunda bu çerçevede toplumsal hafızanın nasıl hatırlandığı ve tarihsel anlatılarda nasıl aktarıldığı önem taşımaktadır. Nitekim bu dönem eserleri incelendiğinde özellikle Shakespeare eserlerinde tiyatroyun algı yönetimi aracı olarak (Çelik,2018) ya da propaganda aracı olarak (Yerli,2017; Greenblat,2001; Geçikli,2016) kullanıldığını söyleyen çalışmalar bulunmaktadır. Bu çerçevede bireysel, toplumsal veya kültürel belleğin aktarıcısı olan tarihsel anlatıların toplumsal hafıza ve kültürel bellek alanında nasıl bir kazanım sağladığı tarihsel anlatıları aktaran filmler üzerinden tahlil edilebilmektedir.

“Mağara duvarına avladığı hayvanların resmini çizerek övünen ilk insanlardan bugüne propagandanın farklı biçimlerde her zaman mevcut olduğu” (Torun,2020:167) düşünüldüğünde bu dönem edebi eserlerinin ya da tiyatrolarının döneminin ruhundan izler taşımakla birlikte aynı zamanda propaganda aracı olarak iktidarlar tarafından kullanılabilirdikleri söylenebilmektedir. Bilginin önemli bir güç olduğu ve her iktidarın bu gücü elde etmeye çalıştığı ve “bilginin üretim merkezleri iktidar sahiplerinin meşruiyet kazanma aracı” (Büken, 2006:166’dan akt. Cañçelik, 2014:97) olduğu düşünüldüğünde Elizabeth dönemi İngiltere’inde saray eğlencelerinin, sarayın müzisyen ekibinin olmasının, saraya özgü müzikler bestelenmesinin, sarayın desteklediği tiyatro eserlerini kaleme alan sanatçıların bulunmasının tesadüf olmadığı anlaşılmaktadır. Bu çerçevede iktidarın tüm bu mekanizmalarla kendi bilgisini ürettiği ve iktidarını meşrulaştırdığı söylenebilmektedir. Benzer bilgi üretimi imgeler aracılığıyla sağlanmakla birlikte sarayın imajının ritüellerde, kutlamalarda ve Kraliçenin imajının düzenlenmesiyle gerçekleştirilmekte olduğu söylenebilmektedir.

Bu alanda Zooberman monarşiye özgü imgelerin olumlu bir şekilde işlenmesinin de bir propaganda aracı olabileceğini belirtmektedir (2016, s. 304). Zooberman’a göre (2016) “kralın temsil stratejisinde oynadığı bir temsil rolü bulunur. Kral ve monarşinin olumlu imajının detaylandırılması için program yürütülür. Dönemin tarihçileri ister monarşiye ister zihniyetlere isterlerse edebiyata yoğunlaşırlar bu süreç yoğun bir propaganda sürecidir. Eylemin bir davranış biçimine belirli bir destek ile olabileceği gibi bir imgenin detaylandırılması biçiminde de olabileceğini belirtmektedir” (s.304). Bu noktada imgelerin gerek edebiyatta gerekse sinema filmlerinde detaylandırılması olumlamasının bir propaganda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sinema alanında propaganda geçmişten günümüze kullanıla gelen bir araç olmuştur. Hatta bu alanda Eisenstein sinemayı bir ideolojik inşa olarak kullandığını gizlememektedir ve bu durum ise Potemkin Zirhlısı filminde bunu açıkça gözlemlenebilir. “Kitlesele yönü güçlü olduğu için sinema iktidarlar tarafından kullanılan önemli bir anlatı aracıdır. Belirli bir toplumsal gerçeklik formunun yıkıma uğratılması ya da inşa edilmesi aşamasında sinema egemen ideoloji ve söylemi kitlelere aktaran bir araç” olarak görülmektedir (Satır ve Çetin, 2019, ss. 129-130).

Sinemanın bir inşa aracı olduğunu söyleyen Metz’i (Metz: 2012, s. 95) Foucault’nun söylemin iktidarı biçimlendirdiğini ifade ettiği teorisi desteklemektedir. Foucault’nun “tarihin bir iktidar söylemi olduğu”

(Foucault, 2002) ifadesi tarihsel anlatıları konu alan filmlerin bir inşa aracı oldukları noktasındaki savı desteklemektedir. Geçmiş konu alan tarihi filmlerin işlendiği tarihi anlatılar gerek kültürel belleğin korunması gerekse yeniden -belki eski ihtişamından bile daha ihtişamlı gösterilerek- inşası noktasında kültür emperyalizmini beslemekte oldukları söylenebilmektedir. Bu çerçevede önemle durulması gereken noktalar ise bu tarihi anlatıların Aristo'nun bahsettiği kurgusal trajedilerden önemli bir farkları olduğudur. Bu tarihi anlatılar tamamen gerçek karakterleri içermekte ve gerçekte yaşanan olayları işlemekte ve "tarih öğretiminde bile kullanılabilir bir araç" olarak (Kaplan, 2018, s. 271-296) görülebilmektedir. Bu sebeple bu eserlerin inandırıcılığı kurgusal anlatılardan daha fazla olmakla birlikte propagandaya, toplumsal inşaya daha açık oldukları söylenebilmektedir.

2. Tarihsel Anlatı ve Sinema

Barthes anlatının geçmişten günümüze süregeldiğini şu ifadelerle aktarmaktadır:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var... Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pandomimde, tabloda... vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası ister tarihler aşırı ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi" (Barthes, 1993, s. 83).

Geçmiş anlamlı bir şekilde canlandırmanın yolu olan anlatılar (Gül, 2013, s. 106) Aristoteles'ten günümüze edebiyattan, felsefeye, tarihe pek çok alanda kullanılmaktadır. Tarih yazımının anlatısal söyleme bağlı olduğuna savunan Ricoeur'a göre tüm tarih çalışmaları bir anlatıdır ve bütün insan eylemleri metin olarak değerlendirildiğinde anlaşılabilir (Durgun, 2017, s. 169). Ricoeur'a göre tarihsel olaylara ait zamanın temsili anlatıdan bağımsız düşünülemez. Anlatı yorumlama potansiyeli ile tarihsel açıklama gücüne sahiptir (Büyüktuncay, 2014, s. 65). Tarihsel anlatı ise nesnesi insan eylemleri olan tarihten yola çıkarak eylemleri canlandırmaya yaramaktadır. Tarihsel anlatı "geçmişin atmosferini ve sahnesini yeniden yaratmaya çalışır. Böylece okuyucu üzerine bir doğrudan deneyim illüzyonu yaratır" (Tosh, 2005, s. 106'den akt. Gül, 2013, s. 107). Buradan yola çıkarak tarihi filmlerin tarihsel anlatı formunda oluşu benzer bir illüzyonla izleyiciyi etkilediği, geçmişin atmosferini yeniden yarattığı söylenebilmektedir.

"Sinema filmlerinin, bir anlatı türü olarak, şahitlik ettiği ya da temsil ettiği dönemin siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal hayatından beslendiği ve etkilendiği gibi o dönemde yaşananları izleyiciye aktaran önemli bir araç" (Göker, 2018, s. 273) olduğu düşünüldüğünde sinema filmlerinde tarihsel anlatıların kullanımının tarihin ve belleğin aktarımında veya inşasında önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilmektedir. Tarihsel anlatı olan tarihi filmleri kitleleri etkileme gücüne sahip sinema filmleri ile işlenmesi bu noktada belleğin şekillenmesi konusunda önem arz etmektedir. Bu konuda Orta "belleğin yeniden kurgulanmasında sanat, kitle iletişim araçları, sivil toplum ve özellikle anlatı oluşturma ve bağlam kurma konusunda sinema önemli rol oynadığını belirtir. Orta'ya göre (2019) Temsiller aracılığı ile gerçek dünyanın yeniden üretimini yapan sinemanın, bu yeniden üretimde yansıtmaktan çok biçimlendirme, yeniden inşa etme, müdahale etme eylemi olduğu öncelikle kabul edilmelidir. Özellikle popüler sinema filmleri söz konusu olduğunda bu ilişkiler ağı daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır" (s. 1095). Bu noktada popüler sinema ürünü olan *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinin tarihi yeniden üretme, biçimlendirme konusunda tarihsel anlatılar üzerinden belleğin yeniden inşa edilmesinde bir araç olarak kullanıldıkları söylenebilmektedir.

3. *Elizabeth The Golden Age* ve *Elizabeth* Filmlerinin İmgeler Üzerinden Çözümlemesi

İmgeler ait oldukları toplumsal koşullardan izler taşımaktadır. Bu izlerin tarihsel anlatı örneği olan *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinde dönemin İngiltere'sinin toplumsal koşullarından din

reformuna kadar pek çok alana ait örnekleri içerdiği görülmektedir. Hükümdar imgesi, Katolik ve Protestan imgesi, kadın imgesi, öteki imgesi, dindar imgesi gibi temaların bulunduğu bu bölümde imgeler betimsel analiz yöntemiyle ele alınacaktır.

3.1. Hükümdar İmgesi

Hükümlerinin meşruiyetlerini Tanrıya dayandırmaları sıklıkla görülür. Roux'a göre (2020) "öyle ya da böyle tanrısallıkla bağı olmayan kral yoktur. Kral her daim insani koşulların ötesine geçebilmeyi, en azından ilahi bir görev için yetkiyle kuşanmayı ve gevşek bağlarla olsa bile tanrıların dünyasına bağlanmayı ister" (s. 104). Bu durumu söylemlerde her iki filmde de görmek mümkündür. Her iki filmde de söylemlerle devletin tebaasına yönelik mesajlar ve hükümdar imgesi yer almaktadır.

20 Kasım 1558 tarihli konuşmasında Elizabeth Tanrının seçilmiş kural koyucusu olduğunu, meşruiyetinin (tüzük veya seçimden değil) Tanrıdan kaynaklandığını, otoritesinin sorgulanamaz olduğunu ve gücüne meydan okunamayacağını deklare eder (Doran, 2013, s. 1). Her iki filmde de tanrının seçilmiş kişisi olarak hükümdarın imlendiği görülmektedir. Burada hükümdarın siyasi bedenine -kutsallığı, dokunulmazlığı, ölümsüzlüğünü ifade eden bedene- vurgu yapıldığı görülmektedir. İki olmasa da birdir, tözün karışımıyla değil, daha ziyade kişiliğin birliğiyle (Kantorowicz, 2018, s. 29). Benzer şekilde Elizabeth'in baş danışmanının "majestelerinin bedeni artık kendine değil ülkeye aittir" ifadeleri hükümdarın siyasal bedenine vurgu yapıldığı bir diğer imlemedir. Elizabeth (1998) filminde Mary Tudor'un iktidarının son dönemi ve Elizabeth'in tahta geçtiği dönem anlatılmaktadır. Bu sebeple hükümdar imgesi kategorisinde sadece Elizabeth değerlendirilecektir. Hükümdar teması ise alt temalara ayrılarak incelenecektir.

3.1.1. İnançlara Saygılı Adil Halkını Seven

Elizabeth The Golden Age'de (2007) geçen sahnede İngiltere'deki Katolikleri cezalandırmasını talep edenlere Elizabeth'in cevabı "halkını inançları yüzünden cezalandırmayacağı" şeklindedir. Elizabeth aynı zamanda İngiltere halkının sevgisini kazanmak için çalıştığını belirtir. Burada inançlara saygılı ve adil olarak imlendiği görülmektedir. *Elizabeth* filminde ise Elizabeth'in Fransızlara saldırmasını salık veren konseye "herkes aynı fikirde mi?" sorusunu sorduğu görülmektedir. Bu ifadeden yola çıkılarak konseye danışarak ve fikir birliğine vararak kararlarını alır şekilde imlendiğini söylenebilmektedir. "Kralların ilahi hakkı on altıncı yüzyılda pek sorgulanmazken, iyi öğütleri dinlemek ve devletin çıkarları doğrultusunda hüküm vermek, bir yüzyıldan fazla bir süredir iyi krallığın göstergesi olarak kabul edilmiş ve sıklıkla okunan hümanist metinlerde vurgulanmıştır" (Doran, 2013, s. 2). Doran'ın bu ifadelerinden yola çıkarak Elizabeth'in iyi bir hükümdar olarak imlendiği söylenebilmektedir. Aynı zamanda Öztan Elizabeth'in dini sürtüşmelerden dolayı sürgüne gönderilen ve hapsolunan herkese özgürlüklerini bahsettiğini David Hume'dan aktarmaktadır (Hume, 7'den akt. Öztan, 2009, s. 3). Bu hususlar göz önüne alındığında Elizabeth'in adil, halkını seven ve inançlara saygılı olarak imlendiği bu imgelemi tarihi dokümanların ise desteklediği söylenebilmektedir.

3.1.2. Savaşçı ve Hatip

Filmde Elizabeth İspanya ile savaş arifesinde savaş meydanına inip askerlerine moral verir şekilde savaşçı ve hatip olarak imlenmektedir. *Elizabeth The Golden Age*'de geçen sahnede Elizabeth askerlerine şu şekilde seslenir: "Savaşın ortasında ve hiddetinde sizlerle birlikte yaşama ve ölme kararı aldım. Bırakın cehennem ordularıyla gelsinler geçemeyecekler." Elizabeth'in savaş meydanındaki moral konuşması şu şekilde devam eder: "Bu savaş günü sona erdiğinde yine karşılaşacağız cennette veya zafer alanında." Elizabeth filminde ise henüz yeni kraliçe olmuş Elizabeth'in kilisede yapmış olduğu konuşmada hatipsel niteliklerinin vurgulandığı görülmektedir. Elizabeth burada yapmış olduğu noktelerle ikna ederek oylamada kilisenin tek bir kitap, tek bir kilise altında toplanmasına rahipleri ikna edebilmektedir.

3.1.3. Korkusuz

Bir diğer tema ise *Elizabeth The Golden Age*'de geçen sahneden yola çıkılarak belirlenen korkusuz temasıdır. Elizabeth'in kendisini tehdit eden İspanya elçisine "beni zorlamaya cüret ederseniz içimde İspanya'yı yok edecek bir fırtına var. Philip'e ne ondan ne rahiplerinden ne de ordusundan korkmadığımı söyle" ifadesini kullandığı görülmektedir. Burada Öztan'ın ifade ettiği gibi II. Philip'in ordusu sayısal üstünlük bakımından İngiltere'den oldukça fazladır bu sebeple Elizabeth'in bu tavrı ve korkusuz duruşu önem arz etmektedir (Öztan,2009:4). Elizabeth filminde ise Elizabeth karakterinin korkusuzluğu rahiplerden oluşan kilisede tek bir kitap ve tek bir kilisede toplanılmasını emrettiği sekansta imlenmektedir. Elizabeth'in bu konuşmasında "gerçek şu ki benim iznim olmadan oylarınız geçerli değildir diyerek rahiplere göz dağı verdiği görülmektedir."

3.1.4. Misafirperver ve Cömert

Bir diğer tema ise *Elizabeth The Golden Age*'de geçen sahneden yola çıkılarak belirlenen misafirperver ve cömert temasıdır *Elizabeth The Golden Age*'de geçen Walter Raleigh'in koloni için izin istediği ve yanında iki yerli getirdiğinin gösterildiği bölümde Kraliçe yerlilere iyi bakılmasını salık vermektedir. Aynı şekilde ben bir adamdan hoşlanınca onu ödüllendiririm ifadesi ile cömertliğine vurgu yapmaktadır. Elizabeth'de ise cömert yönü Dük Anjou ve misafirlerini ağırlanması konusundaki sahnelerde betimlenmektedir.

3.1.5. İlgi Odağı ve Otoriter

Elizabeth The Golden Age'de geçen Elizabeth'in dans için Walter Raleigh'e talimat verdiği sahnede şu replikler dikkat çekmektedir: "Bana itaat edilmeli", sahnenin devamında ise Elizabeth" Gözlerini indir ben senin kraliçenim" şeklinde Raleigh'i azarlamaktadır. Bu sahnelerde ise Elizabeth'in otoriter oluşu imlenmektedir. İlgi odağı olarak imlendiği sahnede ise Elizabeth'in yardımcısı Elizabeth Throckmorton'ın Walter Raleigh'e "tüm erkekler yükselme umuduyla kraliçeyi pohpohlar" ifadesi yer alarak ilgi odağı kategorisini oluşturmaktadır.

Benzer şekilde *Elizabeth* filminde ise Elizabeth karakterinin kilisede konuşma yapacağı sırada kilise rahiplerine "Sizin hükümdarınızım, kraliçenizim, babam gibi ben de ülkeyi yöneteceğim sadece tek bir şey hükümdarın üzerindedir sayın Lordlar. Bu da dindir. Size bu görevi emrediyorum" der. Buradan yola çıkarak Elizabeth'in her iki filmde de otoriter şekilde imlendiği söylenebilmektedir.

3.1.6. Duygusal, İnsani

Kraliçenin insanı yönlerine dikkat çekilen bu temada kraliçenin ölümsüz, insanüstü kutsal olan siyasi bedeninin haricinde kırılgan duygusal insanı bir bedeninin olduğu işlenmektedir. *Elizabeth The Golden Age*'de geçen şu ifadeler kraliçenin insanı ve duygusal yönünü vurgulamaktadır: "Daima korkarım, boş aptal bir kadını", "Hayatımı İngiltere'ye verdim ruhumu da alması gerekli mi?" ifadeleri ile karakter imlenmekteyken *Elizabeth* filminde ise karakterin "Yönetemediğim ortaya çıktı babam böyle bir hata yapmazdı" ifadeleri ile insanı yönleri vurgulanır şekilde imlendiği görülmektedir.

Kahramanların her ne kadar güçlü ve düşmana yenilmez olsa da insanı yönleri olduğuna değinen Ateşçi ve İslamoğlu, İzleyicilerin insanı zaafırları açıkları olan kahramanları bu bakımdan kendileri gibi gördüklerini ve karakteri sahiplendiklerini belirtmektedir (Ateş; İslamoğlu, 2017, s. 2035). Bu sebeple Elizabeth karakterinin de her iki filmde güçlü yanlarının yanında zaafırlarından bahsedilmesinin izleyicinin karakteri sahiplenmesini sağladığı söylenebilmektedir.

3.1.7. Merhametli

Bu temada ise *Elizabeth* filminde kendisine suikast girişiminde bulunan kişileri infaz edilmeden önce çocuklarıyla ilgileneceğine dair "Çocuklara önem vermediğimizi düşünmemelisin ifadesi" Kraliçe Elizabeth'in merhametli yönüne vurgu yapmaktadır. Benzer şekilde *Elizabeth the Golden Age*'de ise Mary Tudor'u idam etmesi gerektiğine dair yardımcısı Walshingham'ın uyarısını "Ölmeli mi? Mary

Stuart ölmeli mi? Nerede yazıyor bunu kim söylüyor. Bunu ben mi emrettim” ifadesi ve idam gerçekleşirken “idam durdurulmalı!” feryadı ile Elizabeth’in merhametli yönü vurgulanmaktadır.

3.1.8. Bakire Kraliçe-Virgin Queen

Bu temada ise Elizabeth’in tahta çıktıktan sonra sıklıkla evlenmesi yönündeki uyarılar üzerinden bakire kraliçeye dönüşüm süreci *Elizabeth The Golden Age*’de kendisinin Virgin Queen adını alarak bu baskılardan kurtuluşu işlenmektedir. *Elizabeth*’te kilisede konseye yaptığı konuşmada Kilisenin birleştirilmesini tek bir kitap altında toplanılmasını emreder. Rahiplerden ise bu konuda isteklerinin eğer evlenirse kabul edileceği cevabını almaktadır. Rahipler Elizabeth’in evlenmemesinden rahatsız olduklarını belirtmelerinin üzerine Elizabeth ise “Pekâlâ fakat kiminle evleneyim. Bana fikir verebilir misiniz? Kimileri Fransa kimileri ise İspanya diyor. Bazıları da yabancı istemiyor hangisiyle evlenirsem memnun olursunuz?” şeklinde sorar. Virgin Queen’e dönüşmeden önceki konuşmadan sonra Elizabeth’in saçlarını keserek münzevi bir hayatı tercih ettiği imlenmektedir. Saçlarını kestikten sonra “Bakire oldum” ifadesi ve sarayda kendisinin önünde diz çöken tebaasının arasından evlenmesini salık veren Lord Burgley’e şu sözleri sarf ettiği görülmektedir: “Dikkatli bakın Lord Burghley İngiltere ile evlendim.”

Elizabeth The Golden Age’de Elizabeth’e yardımcı Walsingham’ın kendisine “Piskopozlarının Tanrının kraliçesinin hala evlenmemesinden memnun olmadığını vaaz verdiğini” belirtir. Ve kendisine “Türkiye’nin Sultanı var Çin’in imparatoru var” şeklinde önerilerde bulunur. Bunun üzerinde Elizabeth ise “kraliçenin halen doğurgan olduğunu doktorlarınca onaylat ben düşersem hepinizin arkamdan yuvarlanacağımı biliyorsun” der. Ardından evlilik teklifleri konusunda II. Philip’in evlilik teklifini değerlendiren Walsingham “Philip de kontrolümüzde olurdu” der. Buradan yola çıkarak evliliklerle siyasi ittifak sağlanarak ülke çıkarlarının korunması amacı güdüldüğü söylenebilmektedir. Monarşilerde soyun doğumla geçişine yapılan vurgu İngiliz soylularının kraliçenin soyun devamını sağlayamayacağı ve böylelikle meşruiyetini yitireceği konusunda endişelerini dile getirmekte oluşları her iki filmde de benzer konuların vurgulandığı görülmektedir.

Elizabeth The Golden Age’de ise ‘Virgin Queen’ olarak adlandırılan Elizabeth’in bu lakabı alışı tekrar imlenmektedir. Elizabeth filmin son sekansında şu sözleri sarf eder: “Bakire Kraliçe derler bana, bir erkeğim yok, çocuğum yok, ben halkımın annesiyim. Bu büyük özgürlüğe katlanmak için bana güç ver Tanrım!”

Her iki filmde de ‘Bakire kraliçe’ temasının bulunduğu görülmekle birlikte *Elizabeth*’de evliliği tamamen reddeden Elizabeth’in saçlarını keserek münzevi bir hayatı benimseyeceğine ve yeniden doğarak kutsiyetini ve saflığını ilan edeceğine Hristiyanlıkta Kutsal bakire olarak görülen İsa’nın annesi Meryem’e benzetilmeye çalışılarak imlenmekteyken, *Elizabeth The Golden Age*’de ise Virgin Queen betimlemesi “çocuğum yok ben halkımın annesiyim” şeklinde verilmektedir. Bu benzetmeyle (Mother Mary-Saint Mary-Hz. Meryem) Meryem’e dayandırılarak eril bir makam olan krallık makamına meşruiyet sağlandığı söylenebilmektedir. Bu durum *Elizabeth* (1998) filmindeki şu diyalogdan anlaşılmaktadır: “Onun (Hz. Meryem) için öldüler yerine kimseyi bulamadılar, yeryüzünde kutsal olana dokunabilmeliler...”

Bu çerçevede Elizabeth’in Hristiyanlıkta Kutsal bakire olarak görülen İsa’nın annesi Meryem’e “çocuğum yok ben halkımın annesiyim” ya da “yeryüzünde kutsal olana dokunabilmeliler” şeklinde cümlelerle benzetilmeye çalışıldığı bu benzetmeyle (Mother Mary-Saint Mary-Hz. Meryem) Meryem’e dayandırılarak eril bir makam olan krallık makamına meşruiyet sağlandığı söylenebilmektedir.

3.1.9. Tanrısal Kutsal

Elizabeth’in kutsal yönlerinin vurgulandığı ve imlendiği her iki filmde de gözlemlenmektedir. Gerek *Elizabeth* gerekse *Elizabeth The Golden Age*’de kilise ziyaretlerinde çocukları kutsaması, *Elizabeth the*

Golden Age'de İspanya ile girdiği savaşı kazanmasına Tanrıdan gelen yardıma atıflarda bulunularak görsellerle bu durumun desteklenmesi (kilise çanının denize düşüşü, şimşek çakması, haç simgeli kolyenin denize düşüşü vb.) *Elizabeth* filminde ise Tanrının kendisini görevlendirdiğini söylemesi karakterin kutsal olarak imlendiğini göstermektedir.

Elizabeth ile ilgili yapılan değerlendirmelere bakıldığında Modern Batının Kökenleri isimli kitabında Theodore K. Rabb Rönesans hükümdarları bölümünde Elizabeth'e yer ayırmakla birlikte ondan şu şekilde bahsettiği görülmektedir:

Öyle kolay genelleme yapamazsınız. Çünkü neticede şans eseri bir doğumla tahta geçiyorlar. Onları farklı kılan şey kabiliyetleri, bölgesel ve milli şartlar ve politikalarına bazen destek bazense köstek olabilecek durumlar. Egemenlik süresince en önemli şey ise yöneten ve yönetilen arasındaki denge...görüyoruz ki I. Elizabeth'in yetenekleri en az dönemin erkek hükümdarları kadar kişiliğinde yer etmiş. Elizabeth sosyal, siyasi çalkantıların zirveye ulaştığı bir dönemde ülkesine hükmetmesine karşın, bu siyasi ve iktisadi karışıklıklar arasında her an yıkılacakmış hissi veren ülkesine bir çıkar yolu göstermeyi de başarıyor Öztan, 2009, s. 1-2).

Doran ise Elizabeth'in hükümranlığının uzun müddet devam edişini kadın olarak "erkeklerin dünyasında görevini yapabilme becerisine" bağlamaktadır. Aynı zamanda Elizabeth'in cezalandırıcı eylemlerinden de bahseden Doran "Fransız Katolik dükünün (dük Anjiou) evlilik teklifiyle ilgili yazılan popüler broşürle ilgili 1579 yılında John Stubbs'ın sağ elini kaybettiğini ve parlamento üyesi Peter Wentwort'un parlamentoda karşı kampanya yürüttüğü için iki kere hapsedildiğini belirtir fakat Elizabeth'in politik meselelerden evlilik konusunda Mary'nin durumuna kadar konuyla birlikte hareket ettiğini bu sebeple bir Tiran olmadığını" belirtmektedir (Doran, 2013, s. 3-5). Her iki filmde sıklıkla Elizabeth'in konseye danışarak hareket ettiği sahneler görülebilmektedir. Bu sayede Elizabeth'in tarihsel anlatıyla örtüşen bir şekilde imlendiği söylenebilmektedir.

3.2. Katolik ve Protestan İmgeleri

Her iki filmde de Katolik ve Protestan imgelerine rastlamak mümkündür. *Elizabeth* filminde Protestanların Katolikler tarafından uğradıkları baskıya ve Mary Tudor'un 300 Protestanı yakması sonucu Kanlı Mary (Bloody Mary) ünvanını alışı imlenmekteyken, *Elizabeth The Golden Age*'de Protestanların Katoliklere uyguladıkları işkence sahnelerine rastlanmaktadır. Nitekim Elizabeth'in bu konuda bir talimat vermediği söylenmektedir. İmgeler gösterilenden çok gösterene dair izler taşımaktadırlar. Bu sebeple bu kategori alt temalara ayrılarak kimin gözünden imgenin imlendiği ele alınarak alt temalar çözümlenecektir.

3.2.1. Katoliklerin Gözünden Protestanlar

Elizabeth The Golden Age'de geçen şu diyaloglar Katoliklerin gözünden Protestanların nasıl görüldüğünü açıklar niteliktedir: "İngiltere Şeytanın esiri oldu! onu özgürlüğüne kavuşturmalıyız!", "sen Protestan bir hainsin!"

Elizabeth filminde ise Protestanların Kraliçe olan Mary Tudor'un emriyle yakıldığını aktarıldığını sahnede ki şu ifadeler Protestanların belleğinden Katolik imgesini bizlere aktarmaktadır: "Hainler öldürün onları...Bu Protestan Kafirler..." 300 Protestan'ın yakılması olayında Protestanların kafir olarak imlendiği görülmektedir. Bu olaydan sonra Mary Tudor'un tarihe Kanlı Mary olarak geçtiği görülmektedir.

Katoliklerin gözünden Protestan imgesi özgürlüğüne kavuşturulması gereken bir "Şeytan", "Kafir" olarak ya da "Hain", "Papanın otoritesini reddedenler" olarak tanımlanmaktadır. Ötekilere dair stereotipleri taşıyan imgeler doğrultusunda Protestan ve Katolik mezhep çatışmasına dair izlerin ve bellek, karşı bellek çatışmasının bu ifadelerle imlenerek somutlaştırıldığı söylenebilmektedir.

3.2.1.1. Mary Stuart, Guiseli Mary ve Katoliklerin Gözünden Elizabeth

Mary Stuart'ın gözünden Elizabeth ise *Elizabeth The Golden Age* filminde şu ifadelerle aktarılmaktadır: “Yakında İngiltere'nin gerçek inananları gaspçı piç Elizabeth'e karşı ayaklanıp...o gaspçı piç öldüğünde benim leydim kraliçe olacak” ya da “Elizabeth bir fahişe”. Elizabeth Katoliklerin gözünden “fahişe” olarak tanımlanmaktayken, Mary Stuart'ın gözünden “gaspçı bir gayrimeşru” olarak tanımlanmaktadır. 1998 yapımı *Elizabeth*'de ise Norfolk dükünün Elizabeth hakkında “o günahkâr kızın mahvoluşunu asla kaçıramam” ifadesini kullandığı görülmektedir. Benzer şekilde Katolik rahibin onun hakkında “kafir” ifadesini kullanışı dikkat çekmektedir. Guiseli Mary ise İskoçya'da Elizabeth'in çocuklardan oluşan ordusunu mağlup ettiğinde hayatta bıraktığı çocuk askere “Söyleyin o gayrimeşru (bastard) kraliçeye savaşmak için çocukları göndermesin” ifadesini kullandığı görülmektedir. Bu çerçevede Elizabeth'in Guiseli Mary tarafından “gayrimeşru” olarak görülüp imlendiği söylenebilmektedir. Katoliklerin Elizabeth'e bakışı her iki filmde de değişmemekte benzer şekilde imlenmekte olduğu görülmektedir. Her iki filmde de kafir, gaspçı gayrimeşru ifadeleri geçmektedir.

3.2.1.2. İspanya Kralı II. Philip Gözünden Elizabeth

İspanya Kralının gözünden ise Elizabeth, *Elizabeth The Golden Age* filminde “insanlara cehennem yolunda öncülük eden bir kişi” olarak imlenmektedir. Mary Stuart'ın öldürülmesinin ardından İspanya Kralı II. Philip'in Elizabeth için söyledikleri: “Dinsiz, çocuksuz ve gayrimeşru şeklindedir.” İspanya Katolik inancıya sahip olduğu için Mary Stuart'ı desteklemekle birlikte Elizabeth'e gaspçı, eli kanlı bakire, fahişe gibi benzer olumsuz ifadeleri kullanmakta olduğu Katoliklerin Elizabeth'e bakışının her üç temada benzediği görülmektedir.

3.2.1.3. İspanya Elçisinin Gözünden Walter Raleigh

Tarihi dokümanlarla örtüşmekte olan bu tarihi anlatıda³ Walter Raleigh'in yeni bir kıtayı keşfetmesi ve bu sırada İspanyol gemilerini ele geçirmesi üzerine bu gemilerdeki altın, patates, tütün gibi çeşitli ürünleri İngiltere'ye getirmesi anlatılmaktadır. *Elizabeth The Golden Age*'de geçen bu replikler İspanyol elçinin gözünden Kâşif Walter Raleigh'in nasıl görüldüğünü imlemektedir: “İspanyol gemilerinden İspanyol altınlarını aldı, Kışkırtma olmaksızın saldırdı. Majesteleri bu hikayeler korsanlık sonucu elde edildi” Görüldüğü üzere kâşif Raleigh İspanyol elçisinin belleğinde bir korsan olarak görülmekte bu şekilde imlenmektedir. *Elizabeth The Golden Age*'de yer alan bu karakterin Elizabeth filminde olmadığı görülmektedir.

3.2.2. Protestanların Gözünden Katolikler

Protestanların gözünden Katolikler ise *Elizabeth The Golden Age*'de şu ifadelerle aktarılmaktadır: “Roma'daki Papaya bağlılar, Katoliklerin emirlerini İspanya'dan aldıklarını biliyoruz, İspanyollar açıkça Mary Stuart'a İngiltere'nin sıradaki Kraliçesi diyor”, “İngiltere'deki her Katolik potansiyel suikastçı” İspanya dostunuz değil Majesteleri.” Katolikler Protestanların gözünden Papaya bağlılığı olan suikastçı ve bir tehdit unsuru olarak imlenmektedir. *Elizabeth* filminde ise Protestanların gözünden Katolikler ise Elizabeth'e suikast girişimindeki Katolik karakterlerin idamından sonra “İngiltere'yi düşmanlarından kurtardım” ifadesinden anlaşılacağı üzere düşman olarak görülmektedir.

3.2.2.1. Protestanların Gözünden Mary Stuart ve Mary Guise

Elizabeth The Golden Age'de Protestanların gözünden Mary Stuart hakkındaki imge ise şu dizelerde çözümlenebilmektedir: “Siz hanımefendi ihanetle yargılanacaksınız” Elizabeth'e suikast girişiminde bulunduğu için Mary Stuart'ın ihanet eden kişi “hain” şeklinde imlenmekte olduğu görülmektedir.

Elizabeth filminde ise Mary Stuart henüz reşit değildir. Onun annesi Mary Guise'in İskoçya'yı naip olarak yönettiği görülmektedir. Mary Guise (Lorrenli Mary) ile savaşması için Elizabeth'in izniyle görevlendirilecek orduya rahiplerin izin vermediği bu sebeple çocukların savaşa gönderilmesiyle

³ İngiltere'nin coğrafi keşifleri (Özensoy,2019); (McLean ve Matar,2021); (Haniççe,2022);(Özür,2017); (Matar,2018)ve Anglikan kilisesinin kuruluşu (Çatalbaş,2006).

İskoçya'da İngiltere'nin yenilgiye uğradığı şekilde imlenmektedir. Bu sırada Mary Guise adına savaşan Fransa'nın "kraliçene söyle savaşmak için çocukları göndermesin" dediği görülmektedir. Buradan bakıldığında rahipler arasında henüz kilise birliği yapılmadan önce Katolik Mary Guise'i destekleyenlerin olduğu henüz Elizabeth'in her rahip arasında tam olarak destek alamadığını göstermektedir.

3.2.2.2. Elizabeth'in Gözünden Mary Stuart ve II. Philip

Elizabeth The Golden Age filminde Elizabeth Mary Stuart ve II. Philip hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır: "Tanrının Mesih edilmiş kraliçesini öldürdüm", "Tanrını en itaatkâr oğlu beni cezalandırmak için kutsal savaş açıyor." Görüldüğü üzere Elizabeth'in gözünden Mary Stuart her ne kadar kendisine suikast girişiminde bulunan bir kişi olsa da Elizabeth'in belleğinde o bir "mesih edilmiş kraliçedir" ve onun adına başlatılmış bu savaş ise kutsal olarak imlenmektedir. Bu çerçevede gerek Katoliklerin belleğinde gerekse Elizabeth'in belleğinde her iki imgenin de örtüştüğü ve bu savaşın kutsal bir savaş olduğu ve Mary'nin mesih edilmiş kraliçe olduğu söylenebilmektedir.

3.2.2.3. Elizabeth'in Gözünden Katolikler

Elizabeth'in gözünden Katolikler ise *Elizabeth The Golden Age* filminde Mary Tudor'un idamının ardından İspanya kralının "Tanrının İşi" olarak başlattığı savaş üzerine gelmekte olan İspanyol gemilerine bakmakta ve danışmanlarına şu dizeleri söylediği görülmektedir: "Tanrı onların başarılı olmasını engellesin yoksa İngiltere'de din ve vicdan özgürlüğü kalmayacak" Görüldüğü üzere Elizabeth'in gözünden Katolikler din ve vicdan özgürlüğünden yoksun olarak imlenmektedir. *Elizabeth* filminde ise Elizabeth Katoliklere bakışı kilisedeki rahiplere hitabından çıkarılabilir. Tek bir İngiltere kilisesi ortak bir kutsal kitap ve ortak amaç isteğini dile getirdiğinde bu kafirlik olur söylemlerinden sonra bir erkek dürüstçe iki güce hizmet edip ikisine de sadık kalmaz mı? bu sağduyu ve erdemdir" ifadeleri ile hem Katoliklerin bağlı olduğu Papaya bağlı olup hem de Anglikan kilisesine bağlı olmanın mantıklılığında bahsetmekte ve bunu erdem olarak tanımlamaktadır. Aynı şekilde kendisine karşı suikast planı yapan Katolik İngilizleri idamından sonra onları düşmanları olarak tanımlamaktadır.

3.3. Öteki İmgesi

Elizabeth ve *Elizabeth The Golden Age*'de pek çok öteki bulunmaktadır. İlk olarak Mary Stuart'ın şu repliklerinden bellekte öteki olarak imlendiği görülebilmektedir: "Dua ederken bile İngiltere için tehdit miyim? Kimin yetkisiyle beni suçluyorsunuz? Tanrı tek yargıcımdır." diyalogunda ise Mary'nin Elizabeth'in otoritesini tanımadığı tek onay makamının Tanrı olduğu şeklinde imlenmektedir. *Elizabeth The Golden Age* filminde geçen bu sahneyi ise Mary Tudor'un idam sahnesi takip etmektedir. Bu sahnede Mary Tudor bir öteki olmakla birlikte aynı zamanda bağışlayıcı ve dindar bir öteki olarak imlenmektedir. "Eğer öleceksem ölümüm yaşadığım gibi olmalı" diyen Mary Stuart ölüm döşeginde kendisinin idamını gerçekleştirecek cellada ise "seni affediyorum" ifadesini kullanmaktadır. Bu dizelerden yola çıkarak dindar bağışlayıcı bir öteki olarak Mary Stuart'ın imlendiği söyleyebilmektedir. *Elizabeth*'de ise Kraliçe olan Mary Tudor için Elizabeth bir Öteki olarak imlenmektedir. Mary Tudor'a göre Elizabeth "gaspçı bir gayrimeşrudur" ve tahta geçmemelidir. Bu sebeple Mary Tudor'a suikat söz konusu olduğunda ilk akla gelen Elizabeth olmuştur. Bu sırada sorgulanan Elizabeth'e rahipler "Katolik inancını aşıladınız" ithamında bulunmaktadırlar. Elizabeth ise "ben inançlarınıza gönülden ve sadakatle bağlıyım" cevabı ile kendini savunduğu görülmektedir. Rahip ise "kalbinizde farklı hissediyorsunuz" şeklinde Elizabeth'in sözlerine inanmadığını belirtmektedir. Öteki kavramının her iki filmde kimin perspektifinden bakıldığına göre değişmekte olduğu görülmektedir.

Elizabeth filminde yer alan bir diğer öteki ise ülke dışında olup Elizabeth tahta çıktıktan sonra geri dönen Sir Francis Walsingham'dır. Sir Walsingham'ın bu gelişi Norfolk dükü tarafından hoş karşılanmamaktadır. Dük, Walsingham'ın gelişini "hayal kırıklığına uğradım" şeklinde betimlemektedir. Gizli bir Katolik olan Norfolk dükü filmin sonlarına doğru Elizabeth'e suikast girişimi dolayısıyla idam edilecektir. Bu sebeple Protestan bir danışmanın ülkeye gelmesi onun için hoş karşılanacak bir durum değildir. Dük için Walsingham bir ötekidir. *Elizabeth The Golden Age* 'de bir

diğer öteki ise II. Philip'tir. Mary Stuart'ın tahta geçmesi için planlar yaptığını öğrenen Elizabeth, kral için zamanında eniştem olan Philip ülkeme saldırıyor ifadesini kullandığı görülmektedir. Öteki kavramının zamanla değişmekte dönüşmekte ve eklenmekte olduğu görülmektedir. Bir zamanlar aileden sayılan enişte konumundaki Philip artık Elizabeth'in ülkesine saldıran bir ötekidir. *Elizabeth The Golden Age*'de imlenen bir diğer öteki ise İspanya elçisidir. İspanya kralının Mary Stuart'ın kendisine karşı planlar yapıp tahta geçme hamlesinde bulunduğunu duyan Elizabeth, İspanyol elçiye "sışan" tabiriyle seslenerek İngiltere'yi terk etmesini söylemektedir. İspanyol elçisi bu sebeple filmde öteki olarak imlenen bir diğer karakterdir.

3.4. Dindar İmgesi

Her iki filmde dindar olarak imlenen pek çok karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerden ilki William Walsingham'dır. Walsingham Elizabeth'in baş danışmanı Sir Francis Walsingham'ın kardeşidir fakat aynı zamanda gizli bir Katoliktir. Filmde Elizabeth'e suikast girişimine öncülük etmektedir. Bu sırada Walsingham dindar bir şekilde imlendiği din adına Elizabeth'e suikast girişiminde yer aldığı söylenebilmektedir. Walsingham'ın filmde "kutsal üçleme adına amen" repliği dindar oluşuna dair bir gönderme olarak ifade edilebilmektedir. *Elizabeth The Golden Age*'de yer alan bir diğer dindar ise Katolik inananlardır. Katolikler filmde din adına savaş başlatan "Tanrının Elizabeth'i terk ettiği söyleyen, en kısa zamanda saldıracaklarını" belirten ifadelerle imlenmektedirler. Din adına kutsal bir savaş başlattıkları inancıyla imlenen Katolikler bu sebeple dindar imgesi teması içerisinde yer almaktadır.

Elizabeth filminde ise Mary Tudor'un dindar olarak imlendiği görülmektedir. Tarihi dokümanlarda koyu bir Katolik olarak anılan Mary Tudor, filmin başlangıç sekansında 300 Protestan'ın yakılarak idamına hükmettiği şekilde imlenmektedir. Katolik inancına bağlılığı ise Elizabeth ile yapmış olduğu şu diyaloglardan anlaşılabilir.: "Kraliçe olduğun takdirde Katolik inançlarını desteklemeye söz verir misin? Halkın elinden kutsal annesini alma!" Mary'nin Katolik inançlarına bu hususta "Kanlı Mary" ünvanını alacak kadar sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösterir şekilde imlenmekte olduğu görülmektedir. *Elizabeth* filminde Mary'nin "halkın elinden kutsal annesini alma" şeklindeki çağrısına "aklımın emrettiğini izleyeceğim" diyerek seküler bir cevap veren Elizabeth'in Kraliçe olduktan sonra Anglikan kilisesinin kurulması konusunda girişimlerde bulunduğu görülmektedir. Elizabeth'in rahiplere "Tek bir İngiltere Kilisesi, ortak bir kutsal kitap" istediğini belirtmesi, rahiplerin ise Elizabeth'e "bizi zorlamış oluyorsunuz" dedikleri görülmektedir. Elizabeth'in "ben sizi nasıl zorlayabilirim, ben bir kadını!" dediği ve ardından rahipleri şu ifadelerle ikna ettiği görülmektedir. "Bir erkek dürüstçe iki güce hizmet edip ikisine de sadık kalamaz mı?" Bu ifadesiyle papaya bağlı kalıp Anglikan kilisesinin kurulması konusunda gönderme yapan Elizabeth'e rahipler bunun "kafirlik" olacağını söylemektedir. Elizabeth ise bunun "sağduyu ve bir İngiliz erdemi" olacağını belirtmektedir. Burada din konusunda yenilikçi bir bakış sergilenmekte olan Elizabeth'in Anjiou dükü ile karşılaşmalarında ise kendisini "ben dindar biriyimdir" şeklinde tanımladığı görülmektedir. *Elizabeth The Golden Age*'de ise artık Anglikan Kilisesi kurulduktan sonra Elizabeth'in dua ederken imlendiği görülmektedir. Bu sebeple Elizabeth'i dindar olmakla birlikte yeniliklere açık bir şekilde imlendiği söylenebilmektedir. Elizabeth filminde dindar olarak imlenen bir diğer kişi işe Norfolk düküdür. Dük'ün Elizabeth'e karşı suikast girişiminde bulunup yakalanmasının üzerine sarf ettiği şu dizeler onun dindar olarak imlendiği çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır: "Kellemi kesin! beni şehit edin! inançlarım için ölmeye hazırım!" Her iki filmde de dindar imgesi farklı karakter üzerinde imlenmektedir. Elizabeth'in her iki filmde de dindar olarak imlenmesinin dikkat çekici olduğu söylenebilmektedir.

Tarihsel dokümanlarla benzer bir şekilde işlenen filmde Elizabeth'in hükümlerlik yaptığı ilk on yıl hoşgörülü bir şekilde hareket ettiği ardından ise katı önlemlerle devam ettiği görülmektedir. "Elizabeth bütün İngiliz halkının kilisenin idaresi üzerinde krallığın egemenliğini kabul etmesini vatan hainliğine eş saydığı papaya sadakati reddetmeyi temel düşünce olarak benimsediği ve hükümlerliği döneminde Anglikan kilisesini sistematikleştirdiği" (Çatalbaş, 2006; s. 50-51) görülmektedir.

3.5. Kadın İmgesi

Bir tarihsel başarı örneği olan ve tarihsel anlatı şeklinde işlenen her iki filmin, kadın bir hükümdar perspektifinden imgelerin işlenmesiyle ele alındığı görülmektedir. Bu sebeple tarihsel bağlam içerisinde değerlendirildiğinde kadının konumu göz önüne alınarak kadın imgesinin çözümlenmesi hükümdar temasının anlaşılması konusunda önem arz etmektedir.

Erken modern çağ İngiltere'sinin kadınlara belirli toplumsal normlar yüklediği görülmektedir. Bu normların Elizabeth ve kadın imgesinin toplumsal bağlamla ilişkisinin anlaşılması bakımından önem arz etmektedir. Bu normlara göre ideal kadının şu erdemlere sahip olması gerekmektedir “sessizlik, itaat, iffet, alçakgönüllülük, sadakat ve sabır.” On altıncı yüzyılda “sessizlik” erdemli bir kadını tanımlamada temel bir özellik olarak görülmektedir. “Kadının dili sivriyse toplumsal düzeni bozduğu düşünülmektedir. Kadınların sessiz kalması gerektiğine yapılan vurgu Mukaddes Kitapta kesinlikle vurgulanmaktadır. Bakire Meryem bir örnektir- Kutsal Yazılarda dört kez konuştuğu kaydedilmektedir” (Çavuş, 2003; s. 168). Benzer toplumsal normlar toplumsal iş bölümünde de görülmektedir. “Erkeğin toplumsal hiyerarşide en üstte yer aldığı ailenin reisi olarak konumlanışının Tanrı tarafından kurulduğu” inancı görülmektedir. “On altıncı yüzyıl İngiltere'sinde kadınlara sadece aile içinde ya bir eş ya da anne olarak bir kimlik verildiğinden, evlilik kavramının oldukça önemli olduğu ve kadınların ancak evli olarak hayatta kalabilmekte oldukları” görülmektedir (Çavuş, 2003, s. 169). Bu durum gerek dönemin edebi eserlerinde gerekse tarihsel anlatıları konu alan filmlerde işlenmektedir. *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinin her ikisinde kadının toplumsal rolüne dair ipuçlarına rastlanmaktadır.

Elizabeth filminde Elizabeth'e Fransa kralının kardeşi Anjou Düküyle evlenmesi ve bu sayede iki ülke arasındaki ilişkilerin güçlenmesi teklifi yapılmaktadır. Bu durumun Monarşilerdeki ittifak ilişkilerinin evlilik bağı ile sağlanmasının bir örneği olduğu söylenebilmektedir. Benzer şekilde İskoç kraliçe Mary Stuart ile evlenip Norfolk dükünün tahta geçmesini Papa Norfolk dükünden istemektedir. Her iki durumda da kadının toplumsal konumu gereği özellikle monarşilerde soyun devamının bir aracı olan evliliğin sıklıkla işlendiği görülebilmektedir. Benzer sahneler *Elizabeth The Golden Age* filminde de görülmektedir. Elizabeth'in evlenmemiş olması rahatsızlık yaratmakta ve kısır olduğu yönünde dedikodular monarşinin devamlılığına gölge düşüreceği minvalinde sürmektedir. Elizabeth burada ise Hz. Meryem (Meryem Ana -Mother Mary) ile kendisini özdeşleştirerek halkıyla evlendiğini deklare etmektedir ve söylentiler bu sayede kesilmektedir.

Filmde önemli bir kültürel figür olan Hz. Meryem'e atıfta bulunarak Elizabeth'in “yeryüzünde kutsal olana dokunabilmeliler” gerekçesiyle “Virgin Queen” lakabını aldığı ve siyasi idaresine kutsal bir meşruiyeti eklemeyerek sağladığı söylenebilmektedir. Danışman istemediğini söylediğinde “ama siz kadınsınız” cevabını alan Elizabeth'in perspektifinden bakıldığında bu dönemde kadınların hükümdarlığına olan bakış gözlemlenebilmektedir. Kadın bir hükümdar olan Elizabeth her ne kadar Tanrının seçilmiş kişisi kararları sorgulanamaz olarak kendisini lanse etse de kadın olduğu için danışmana ihtiyaç duyacağı dikte edilmektedir. Elizabeth'in bu söylemde bulunan danışmanını değiştirdiği ve meşruluğunu Hz. Meryem'e dayandırarak siyasi bedenini aynı zamanda ruhani bir ikonayla özdeşleştirdiği ve kutsiyetini arttırdığı söylenebilmektedir. Kadın imgesinin XVI. Yüzyılda bir kadın hükümdar perspektifinden ele alınışının imgelerin akışkanlığı çerçevesinde önem arz ettiği söylenebilmektedir. Nitekim XXI. Yüzyılda kadın hükümdarların oluşunun yadırganmadığı ve kadın imgesinin aradan geçen yüzyıllar içerisinde değiştiği dönüştüğü ve eklemelendiği söylenebilmektedir.

4. Kültürel Belleğin Aktarımında Müzik ve Giyim Kuşam

Toplumun geçmişteki anı ve tecrübelerini birlikte hatırlaması ve tekrarlaması, o topluma ait ortak bir kimliğin göstergesidir (Akın, 2018, s. 104). Toplumların kimliklerini koruması geçmişteki yaşanmışlıkları hatırlaması ve bunu gelecek kuşaklara aktarabilme becerisinde yatmaktadır. Bu noktada Assmann'ın (2018) üçlü bir formülasyonla ifade ettiği bağlayıcı yapıların (hatırlama, kimlik, kültürel sürengenlik) toplumların geçmişle bağlarını anıları tazeleyerek sağladığı ve anıları çağa uyarlamakta olduğunu (s. 37-301), Connerton'ın (1999) ise geçmişin imgelerinin ve anımsanan bilgilerin (törenselleşmiş)

denebilecek) uygulamalarıyla sürdürülerek yazılı olmayan bilgilerin gelenek olarak bedensel pratiklerle ve anma törenleriyle aktarıldığını (s. 69) belirtmek gerekir. Toplumun kimliğini oluşturan bu bağlayıcı yapılar anma törenleri ve bedensel pratiklerle geleceğe aktararak gelenek korunmakta ve pekiştirilmektedir.

Bu çerçevede geleneğin geleceğe aktarımı kültürün taşınması konusunda bedensel pratikler anma törenleri içerisinde yer alan müzik⁴ ve giyim kuşam pratikleri önem arz etmektedir. Kültürün taşıyıcısı olan müzikler ve giyim kuşam pratikleri bizlere toplum hakkında pek çok ipucu sunmaktadır. Bu konuda Connerton (1999) anımsama üzerine yapmış olduğu kavramsallaştırmasında giyim kuşam dizgesi olarak ele aldığı bu pratikleri izleyenin gözünden betimlendiğini belirtmektedir. Connerton'ın Sahlins'den aktardığına göre (1999) “yaş, cinsiyet, sınıf, etkinlik gibi yargılar kümesine göre kumaşların, dokumanın, ağır hafif olsun sertlik ve yumuşaklık düzeyi değişmektedir ve bu dizgeler sözdizimine benzer bir şekilde kişiler arası ilişkiler ve kültür sistemi hakkında okunabilmektedir. Bu yüzyılın giyenlerin dünyalarını ve kendilerinden oynamaları beklenen rolü anlattığını ifade eden Connerton, Viktorya dönemi üzerinden örnekler vermektedir. Viktorya dönemi kadının kılığının yalnızca kodu çözecek mesajlar taşımadığını, kadının davranışlarının kalıba sokulmasına hizmet ettiğini belirten Connerton, giysilerin birer gösterge olduğuna değinmektedir. Bu dönemde (1800'ler) kadın giyiminde kullanılan ‘sıkı bağlı korsenin’ belirli anlamlar içerdiğini söylemekte olan Connerton korsenin disiplin, boyun eğme, kapalılık gibi anlamlar içerdiğini sıkı bağlı olmasının ise korse giymenin uyulması zorunlu bir ahlak kuralı oluşunu gösterdiğini belirtmektedir. Connerton’a göre (1999) “Viktorya dönemi giyim kuşam sisteminin yalnızca farklı davranış kategorilerinin göstergesi olarak kalmadığı bu davranış kategorilerinin varlığını ürettiği bedensel dış görünümle hareketi kalıba sokarak farklı davranış kalıplarının alışkanlık yoluyla sürdürülmesini sağlamaktadır” (s. 54-56). Connerton’dan hareketle kadınlara özgü “kabarık etek, dar bluz, hareket yeteneğini kısıtlayan giysiler sıkı korse” gibi giysi alanındaki bu göstergelerin Elizabeth dönemi kadın giyim kuşam pratiklerinde de bulunmakta olduğu görülmektedir. Elizabeth dönemi kadın giysi pratiklerine bakıldığında kadınların Orta Çağdan beri değişmeyen uzun elbise giydikleri ve giysilerin ayakları kapatacak şekilde oluşunun bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Elizabeth döneminde eteklerin çan veya silindir şeklinde sert keskin bir şekilde aldığı etek altından ise yastıklı bir rulo ile kat kat giyilen eteğin daha dik durmasının sağlandığı görülmektedir. Bu giysinin alternatifi olan yünden yapılmış sert giysi olan dar beli vurgulayan korsajla birleştirilmiş hafif etek (petticoat) giyildiği görülmektedir. Korselerin üst gövdeyi destekleyip daralttığı ince balina kemiği ahşap veya metal parçalarının yardımıyla sertlik verildiği bazen korsenin önüne busk adı verilen takviye edici bir tahta parçası yerleştirildiği görülmektedir. Erkek yeleklerinin etek uçlarında olduğu gibi kadın korsajlarının yaka kesimlerinin de farklılık gösterdiği görülmektedir. 16. Yüzyılın ortalarında kesim düşükken zamanla yükselip yüzyılın sonunda tekrar dekolte olduğu görülmektedir. Elizabeth dönemimin en abartılı olanları ise etek ve korsajdan oluşan takma kolluklarla mücevherlerle giyilenlerdir (<https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1577/elizabeth-doneminde-kyafetler/>).

Görsel 1-2-3-4: Elizabeth Dönemi Kıyafetleri



Kaynak: <https://www.worldhistory.org/article/1577/clothes-in-the-elizabethan-eral>

⁴ İngiliz Rönesansının yükseldiği dönem olarak kabul edilen Elizabeth döneminde, İtalyan Rönesansından farklı olarak baskın sanat biçimlerinin edebiyat ve müzik olduğu söylenmektedir.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ngiliz_R%C3%B6nesans%C4%B1)

Elizabeth dönemi kadın giysi pratiklerine bakıldığında iç giysinin üzerine sırasıyla yuvarlak silindirik eteklik elbise ve ön bölümü kapatacak bir korsaj görülmektedir.

Görsel 5-6: *Elizabeth dönemi kıyafetleri*



Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=y87IOyUqUqU&t=132s&ab_channel=TheUltimateFashionHistory

Korsaja ise yakalık ve gerdanlık eşlik etmektedir. Aristokratik kıyafeti anlatan bu görselin haricinde orta sınıfın sarı etek ve yakalık ve işçi sınıfının kırmızı elbise ve yakalık kullandıkları görülmektedir. Bu giysi pratiklerinin her iki filmde benzer şekilde yansıtıldığı ve genellikle filmde saray kesimine odaklanıldığı görülmektedir.⁵ İlk görsel Elizabeth'in o dönem yapılmış olan tablosu olmakla birlikte ikinci ve üçüncü görsel 1998 yapımı Elizabeth filmine diğer görseller ise Elizabeth The Golden Age filmine aittir. Her görselde benzer giyim pratiklerini (sıkı korse, kabarık etek, dar bluz) görmek mümkündür.

Görsel 7: I. Elizabeth Tablosu



Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Elizabeth-I>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=y87IOyUqUqU&t=132s&ab_channel=TheUltimateFashionHistory

Görsel 8-9: *Elizabeth* filminden görseller (1998)



Görsel 10-11: *Elizabeth The Golden Age* filminden görseller (2007)



Bir diğer önemli detay ise dönemin makyaj ve saç kültürüdür. Bu dönemde beyaz bir cilde sahip olmak tarlada ya da herhangi bir alanda çalışma zorunluluğu olmayan kişilerde gözlemlenen bir zenginlik ve aristokrasi sembolü olarak görülmektedir. Beyaz cildin tercih edilmesinin diğer nedeni ise beyaz ten ve kırmızı saçlarıyla İngiliz görünümünü sergileyen Elizabeth'in o dönem düşmanı olan İspanyolların sahip olduğu esmer görüntüden ayrılmak için (unspanish view) bu görüntüyü tercih etmesidir. Bu dönemde kadınların keskin hatlara sahip saç modelleri kullandıkları görülmektedir. Her iki filmde de benzer saç kesimi ve beyaz ten makyajının aslına neredeyse uygun şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Görsel 12-13: *Elizabeth* görselleri



Kaynak: *Elizabeth The Golden Age* ve <https://www.worldhistory.org/article/1577/clothes-in-the-elizabethan-era/>

Kültürel bellek aktarımının tarihi anlatıları konu alan tarihi filmler üzerinden geçmişle ilgili imgelerimizin belleğimizi tazelemesiyle geleceğe aktararak yapıldığı söylenebilmektedir. Kültürel belleğin kimliğin sürekliliğinin bedensel pratikler ve ritüeller aracılığıyla aktarımında müzik önemli bir yere sahiptir. Kültürel belleğin tiyatro oyunları, müzikle ve ritüeller aracılığıyla geleceğe aktarımının kültürel sürekliliği sağladığı, kimliğin korunmasına katkı verdiği ve hatırlama konusunda pekiştirici görev gördüğü söylenebilmektedir. Bu çerçevede nasıl ki dönemin tablolarının veya edebi eserlerinin

dönemden izler taşıdığı söylenebilirse dönemin müziklerinin de bizlere o dönem hakkında ipuçları verdikleri savunulabilmektedir.

Elizabeth dönemi sanatın geliştiği bir dönem olarak bilinmekle birlikte bizzat Elizabeth'in sanatçıları desteklediği sarayda balolar düzenlediği kendisine özgü 70 kişiden oluşan İngiliz Kilisesi profesyonel müzik ekibi bulunduğu bilinmektedir. Bu dönemde tiyatrolarda ve müzikal eğlencelerde flüt, keman, mandolin, ud gibi çalgıların kullanıldığı ve bunun yatıştırıcı, yaratıcı, hoş olarak tarif edildiği görülmektedir. Sanatçıların seyahate teşvik edilmedikleri saray şarkıcılarının müzisyenlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Kültürün müziği zenginleştirecek temel taşlarını bulduğu belirtilmekte, sıradan insanın müziğin sadeliği ile eğlendirilmeye çalışıldığı ifade edilmektedir. Orta çağda kilisenin kullandığı monofonik kutsal (sacred) müziğin aksine Elizabeth döneminin enstrümantal seküler (secular) müziğe geçiş dönemi olduğu şarkılarınsa Latince'den İngilizce'ye bestelendiği söylenmektedir (Alqudah, 2019, s. 42-45).

Elizabeth dönemi müziğinin dönemin sosyokültürel yapısına pek çok katkı sağladığı görülmekle birlikte, dönemin bestelenen müziklerinin kültürel belleğin muhafaza edilmesi ve aktarımında önemli bir yer işgal ettiği ve bu müziklerin günümüz müziklerine esin kaynağı olduğu söylenebilir. Bu çerçevede tarihi filmlerde dönemin müziklerinin sahnelenmesinin, kültürel sürekliliğin sağlanmasına, kimliğin hatırlanarak pekiştirilmesine ve özellikle müziğin evrenselliğine katkı sağladığı söylenebilir. Müziğin Orta Çağ'ın monofonik yapısından eklenerek enstrümantal hale, günümüz müziğine evrilmesinin bir kültür birikimi sonucu geliştiği söylenebilir. Bu birikimin kültürel belleğin aktarıldığı filmler aracılığıyla tazelendiği, hatıraların bağlayıcılığını pekiştirdiği söylenebilir.

5. *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* Filmlerinin İkili Karşıtlıklar Üzerinden İncelenmesi

Elizabeth ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinin her ikisi de incelendiğinde iki ayrı kategori içerisinde belirli ikili karşıtlıkların bulunduğu görülmektedir. Filmde geleneksel kategorisinde din imgesi, Katolik imgesi, Doğu imgesi Fransa ve İspanya, Erkek hükümdar imgesi, Dindar imgesi ve Kutsal imgesi verilebilmektedir. Benzer şekilde Modern kategorisinde ise imgeler gruplandırıldığında Bilim, Protestan, Batı, İngiltere, Kadın Hükümdar, Dindar olmayan (Seküler), Kutsal olmayan şeklinde bir sınıflandırma yapılabilmektedir.

Bu ikili karşıtlıkları filmler bazında ele aldığımızda Elizabeth'in tahta henüz çıkışını kaleme alan Elizabeth filmindeki ikili karşıtlıklar din ve bilim-akıl karşıtlığı şeklinde ilk olarak kendine yer bulmaktadır. Elizabeth'in üvey kardeşi koyu bir Katolik Mary Tudor tahta geçtiği takdirde kendisinin Meryem'in izinden ayrılmaması halkı annesiz bırakmamasını ister. Elizabeth ise aklının emrettiğini yapacağını belirtmektedir. Filmdeki diğer karşıtlık ise Katolik ve Protestan ikiliğidir. Protestanların yakıldığı sahneyle başlayan filmde Katoliklerin Protestanlar için hain ifadesini kullandığı görülmektedir. Benzer sahne *Elizabeth The Golden Age*'de Katolikler için söz konusudur. Her iki filmde de bu karşıtlık görülmektedir.

Doğu Batı karşıtlığı ise her iki filmde Elizabeth'in evliliği söz konusu olduğunda dile gelmektedir. *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinde kendisine evlenmesi için gelen önerileri Elizabeth'in geri çevirdiği (Çin imparatoru, Türk sultanı vb) görülmektedir.

Filmlerdeki diğer karşıtlıklar İspanya İngiltere ve Fransa, İngiltere karşıtlığıdır. *Elizabeth* filminde Guiseli Mary'e yardım eden Fransa İngiltere'nin düşmanı olarak imlenmekteyken, *Elizabeth The Golden Age*'de İspanya İngiltere'nin düşmanı olarak imlenmektedir. Benzer şekilde filmlerdeki diğer ikili karşıtlık ise erkek ve kadın hükümdar şeklinde işlenmektedir. Kadın hükümdar olan Elizabeth her iki filmde kadın olması sebebiyle evlenmesi gerektiği konusunda baskı görmektedir. Almış olduğu kararlarda erkek bir danışmanın olmasının gerekliliği vurgulanmaktadır. Danışman istemediğini dile getirdiğinde "ama siz kadınsınız!" ifadesiyle karşılaşmaktadır. Erkek hükümdarlar ise İspanya kralı, Fransa kralı şeklinde her iki filmde de yer almaktadır. İngiltere ile ittifak yapmak için çabalayan ya da düşman olan şekilde imlenmektedir.

Filmlerdeki diğer ikili karşıtlıklar ise dindar ve dindar olmayan şeklindedir. *Elizabeth* filminde Elizabeth aklının emrettiğini izleyeceğine dile getirerek seküler bir bakışla imlenmekle birlikte Fransa kralının kardeşi Anjou düküyle karşılaştığında “ben dindarım” ifadesi dikkat çekmektedir. *Elizabeth The Golden Age* ‘de ise Elizabeth’in kilisede dua ederken imlendiği görülmektedir. Bu çerçevede Elizabeth’in ilk filmde seküler bir bakışla imlenmeye çalışıldığı fakat aynı zamanda ikinci filmde kurduğu Anglikan kilisesine bağlı olan şekilde dua ederken imlendiği söylenmektedir. Filmlerdeki son ikili karşıtlık ise kutsal ve kutsal olmayan şeklinde işlenmektedir. Elizabeth’e atfedilen kutsallığın savaşı kazanmasında “Tanrının görünmez elinin olduğu” şeklinde açıklama getirildiği görülmektedir. Benzer şekilde her iki filmde de (Elizabeth ve II. Philip) “kral ve kraliçenin tanrının elçisi olduğu, Tanrının onları görevlendirdiği hatta Tanrının onlarla konuştuğu” söylemlerine rastlanmaktadır. Din adına yapılan savaşın ise kutsal olarak Katoliklerin dilinden yansıtıldığı görülmektedir. Katoliklerin bakış açısından kutsal olmayan ise hain ve kafir olan Protestanlardır. Bu ikili karşıtlığın benzer şekilde her iki filmde işlendiği görülmektedir. Tüm bu karşıtlıklardan yola çıkılarak İngiltere’nin “modern, seküler bir bakışla kadın hükümdarın liderlik ettiği bir ülke” olarak imlendiği ve Fransa ve İspanya’nın ise “geleneksel dinine bağlı bir bakışla erkek hükümdarların liderlik ettiği ülkeler” olarak imlendiği söylenebilmektedir.

1.Geleneksel	2. Modern
Din	Bilim-Akıl
Katolik	Protestan
Doğu	Batı
Fransa/İspanya	İngiltere
Erkek hükümdar	Kadın hükümdar
Dindar	Dindar olmayan
Kutsal	Kutsal olmayan

Sonuç

Toplumsal belleğin inşasında izleyiciye tarihsel anlatıları aktaran filmler belleğin tazelenmesi ya da yeniden inşasında önemli bir işleve sahiptir. Bu işlev özellikle popüler kültür ürünü olan filmlerin tarihi anlatıyla harmanlanmasının ve izleyiciyle buluşma olasılığının yüksek olması sebebiyle oldukça önem arz etmektedir. Metz’in ifadesiyle sinema bir “yeniden üretim aracıdır” (Metz, 2012, s. 95). Bu noktada tarihsel anlatıların sinema aracılığıyla inşası, kültürel belleğin ve toplumsal hafızanın hatırladığımız şeyin ne olduğundan daha önemli olanın nasıl hatırladığımız olduğu noktasındaki yeniden üretim işlevini ortaya koymaktadır. Çünkü bellek doğası gereği zaafı içerisindedir (unutma, yanlış ya da eksik hatırlama vb.) bir yapıya sahip olduğu gibi, akışkanlığa müsait olan ve inşa edilebilen bir muhtevaya sahiptir. Nasıl hatırlanırsa Traverso’nun (2019) dediği gibi “şimdinin filtre ettiği geçmiş görüntüsüne” (s. 19) o perspektiften bir bakışla bakılabilmektedir.

Hatıralarımızı formatlamakta, yeniden inşa etmekte ya da pekiştirmekte olan tarihi filmlerin bu çerçevede kilit bir öneme sahip olduğu söylenebilmektedir. Tarihsel anlatıların ve bu anlatılarda kullanılan dilin Ricoeur’un dediği gibi “gerçek geçmiş yansıtmadığı gerçeği ve geçmiş oluşturduğu ve tarih yazımının indirgenemez bir şekilde anlatsal söyleme bağlı olduğu” noktasında önemi büyüktür. Bu noktada popüler kültür ürünü olan tarihi filmlerin, tarihsel anlatıları söylemlerle işleyerek geleceğe aktarmakta olduğu ve bu sırada söylemlerle yeniden inşa ettiği, bu çerçevede kesin bir tarihten bahsedilemeyeceği gibi imgelerde zamanla eklenmelerle değişkenlik olduğu söylenebilmektedir.

İncelediğimiz her iki filmde genel olarak ele aldığımız temalar benzerlik göstermekte ve tarihsel kronolojiye uygun bir şekilde (reform hareketleri, coğrafi keşifler, mezhep savaşları vb.) olayların işlendiği gözlemlenmektedir. Hükümdar ana teması altında Elizabeth savaşçı, hatip, korkusuz, misafirperver, cömert, otoriter, merhametli, kutsal, duygusal, virjin queen şeklinde imlenmekteyken, Katolik ve Protestan temalarının her iki filmde farklı algılandığı görülmektedir. Bu noktada imgenin kime göre anlam ifade ettiği kimin belleğini yansıttığı önem taşımaktadır. Bu durum ise Katoliklerin gözünden ya da Protestanların gözünden şeklinde alt temalarla işlenmiştir. Her iki tema bir öteki unsuru

içermektedir. Öteki ve dindar temaları ise kim tarafından anlatının ele alındığına göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin Mary Tudor filmde bir dindar öteki iken, aynı zamanda Elizabeth'in gözünden Tanrının istediği hükümdar olarak imlenmektedir. Elizabeth'in ilk filmde seküler olmakla birlikte dindar, ikinci filmde ise dindar olarak imlendiği ve bu durumun imgenin akışkanlığının göstergesi olduğu söylenebilmektedir.

Benzer şekilde bu imgelerin bellek ve karşı bellek unsuru ekseninde bakıldığında değiştiği görülmektedir. Hükümdar Elizabeth Katolikler tarafından gayrimeşru ve hain olarak imgeleştirilirken, Protestanlar için Virgin Queen, cömert ve inançlara saygılı olarak imlenmektedir. Protestan ve Katolik imgeleri bellek ve karşı bellek minvalinde farklı şekilde tanımlanmaktadır. Bu çerçevede kültürel belleğin aktarımında önemli bir işleve sahip olan filmlerin imgelerin geleceğe aktarımı, belleğin inşası ve tarihsel anlatılar çerçevesinde kurucu bir görev üstlendikleri söylenebilmektedir. Belleğin aktarımında kültürel sürekliliği sağlayan ve kimliği hatırlamaya birlikte konu edinerek bağlayıcı yapıyı pekiştiren tarihi anlatıların filmlere konu edilmesiyle bu yapının pekiştirilmesinin sağlandığı söylenebilmektedir. Gerek *Elizabeth The Golden Age* gerekse *Elizabeth* filmlerinde tarihi kronolojiye uygun olarak, kullanılan müzikler ve giysi pratiklerininse gerçeğe en yakın şekilde temsil edildikleri söylenmekle birlikte, tarihi anlatıların inşa ürünü oldukları düşünüldüğünde bu eserlerin yazılı kaynakları temsil etmekle birlikte mitsel anlatıların tekrarlanmasıyla meşruluklarının pekiştirilmesini sağladıkları söylenebilmektedir. Her ne kadar kronolojiye uygun olsa da her yeni çekimin bir yeniden yaratım olduğunu düşünüldüğünde, bu eserlerin her çekimde bir inşa sürecini temsil ettikleri söylenebilmektedir. Bu noktada bir yeniden yaratım süreci olan sinemada ise tarihsel anlatıların aktarımının tarihin yeniden inşa sürecinde ve kültürel belleğin tazelenmesinde daha fazla önem arz ettiği söylenebilmektedir. Bu eserlerin anlatıları tekrarlayarak tarihsel başarı mitini pekiştirdikleri, aktarılan tarihi meşrulaştırdıkları ve bazı yönleriyle yeniden inşa ettiği söylenebilmektedir. Sonuç olarak popüler sinema ürünü olan *Elizabeth* ve *Elizabeth The Golden Age* filmlerinin tarihsel anlatılar üzerinden kültürel belleği ve toplumsal hafızayı yeniden ürettiği, biçimlendirdiği, inşa ettiği bunun yanı sıra kültürel sürekliliği sağlayarak kimliği pekiştirdiği söylenebilmektedir.

Kaynakça

- Akın, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik, *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117.
<https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835>
- Alqudah, K. M. (2019). The Influence of Music On The Elizabethan Era. *Global Journal Of Art*. 7(1), 42-48. <https://ejournals.org/gjahss/vol-7-issue-1-january-2019/the-influence-of-music-on-the-elizabethan-era/#:~:text=The%20Elizabethan%20era%20marked%20the,instruments%20along%20with%20the%20songs>
- Albayrak, A. (2020). Görsel Sanatlarda İmge Kavramı. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*. 2(2), 133-163.
<https://doi.org/10.47956/bmsd.799645>
- Assmann, J. (2018). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ateşçi, E. ve İslamoğlu, G. (2017). Muhteşem Yüzyıl Dizisinde Kahraman Malkoçoğlu Karakteri ve Değişen Kültürel Bellek. Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve *Kocaeli Tarihi-Kültür Sempozyum-IV, Sempozyum Tam Metin Bildiri Kitabı*, s. 123-154.
- Barthes, R. (1993). Göstergibilimsel Serüven. İstanbul: YKY Yayınları.
- Berger, J. (2020). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyüktuncay, M. (2014). İmgelemden Anlatıya Tarihsel Düşünmenin Formları. Kaygı *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. 13, 49-74.

- Connerton, P. (1999). Toplumlar nasıl anımsar. (Aleaddin Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalışkan, S. (2020) Kendine Ait Bir Cengiz Han. *Journal Of Universal History Studies*. 3(2), 353-372.
<https://doi.org/10.38000/juhis.790437>
- Cançelik, Ali (2014). Bilgi Üretiminde ve Bilginin Niteliğinde İktidarın Rolü: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu Örneği. *Mukaddime*.5(2).95-112.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mukaddime/issue/19678/210152>
- Çatalbaş, R. (2006). Anglikan Kilisesinin Ortaya Çıkışı ve Özellikleri [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Çavuş, R. (2003). Early Modern England and Shakespeare Women As Cultural a Representations. *Ankara Dil tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 43(2),165-174.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/dtcfdergisi/issue/66766/1044139>
- Doran, S. (2013). Leadership and Elizabethan Culture. Peter Kaufman (Ed.), New York: Palgrave McMillon.
- Durgun, S. (2017). Paul Ricoeur: Anlatı olarak Tarih. *Beytulhikme Philosophy Circle*. 7(1), 165-204.
- Foucault, (2002). Toplum savunmak Gerekir. (Şehsuvar Aktaş: Çev.). İstanbul: YapıKrediYayınları
- Geçikli, K. (2016). Edebiyatta Yeni Tarihselcilik. *CU Sosyal Bilimler Dergisi*. 40(1),173-188.
- Greenblatt. S. (2001). Shakespeare Kültür Birikimi, (N. Pelit, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Göker, N. (2018). Sinema Seyirci İlişisini Etki Çerçevesinde Düşünmek: Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları. *Akdeniz İletişim Dergisi*,270-292. <https://doi.org/10.31123/akil.383670>
- Gül, S. (2013). Anlatı Tarih Üzerine Tartışmalar ve Yeni Yaklaşımlar. *Karadeniz Araştırmaları*.105-117. <https://doi.org/10.12787/KARAM588>
- Halbwachs, M. (2019). Kolektif Bellek. (Zuhal Karagöz: Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Haniççe, M. (2022). Coğrafi Keşifler. (Murat Çaylı: Ed.). İstanbul: Selenge Yayınları.
- İlhan, M. E. (2018). Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama. Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Kantorowicz, E. H. (2018). Kralın İki Bedeni. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Kaplan, K. (2018). Filmlerdeki Yeniçağ Avrupası. *Turkish History Educational Journal*. 7(2). 271-196. <https://doi.org/10.17497/tuhed.421100>
- Kapur, S. (Yönetmen). (1998). Elizabeth. [Sinema Filmi]. İngiltere. 20th Century.
- Kapur, S. (Yönetmen). (2007). Elizabeth The Golden Age. [Sinema Filmi]. İngiltere. Studio Canal ve Working Title Films.
- Maclean, G ve Matar, N. (2021). İngiltere ve İslam Dünyası 1558-1713. (Bilal Genç: Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Matar, N. (2018). Keşifler Çağında Türkler Mağripliler ve İngilizler. (Hasan Bakır: Çev.). İstanbul: Kopernik Kitap.
- Metz, C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. (Oğuz Adanır: Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Nora, P. (2006). Hafıza Mekanları. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ong, W. J. (2018). Sözlü ve Yazılı Kültür. (S. Postacıoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Orta, N. (2019). Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453. *Selçuk İletişim Fakültesi Dergisi*, 1095-1126. <https://doi.org/10.18094/josc.596314>

- Öztan, R. H. (2009). Çağa İsmi veren Kadın: I. Elizabeth, <http://www.iekaum.hacettepe.edu.tr/cagaisminiveren.pdf>
- Öztürk, J. (2019). Türkiye Türkçesinde Kökü Açık Olarak Görülmeyen Kelimeler. *Kafdağı*, 4(2), 107-133. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kafdag/issue/51260/657669#article_cite
- Özensoy, A. U. (2019). 15 ve 16. Yüzyıllarda Sömürgecilik Hareketleri, Fiyat Devrimi ve Sömürgecilik İdeolojisi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*. 5(3),819-834.
- Özür, K. N. (2017). Keşifler ve Coğrafya 15 ve 16. Yüzyıl Keşifleri. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Ricoeur, P. (2009). Tarih ve Anlatı. (Çev. Mehmet Rıfat). İstanbul: YKY.
- Roux, J. P. (2020). Kral. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Torun, A.T. (2020). Soğuk Savaş Yıllarında ABD İletişim Araştırmaları: Türkiyede Radyo Dinleme Raporunun Analizi. 5(9), 162-181. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trta/issue/52035/651016>
- Sarkis, F. (1998). Mnemosin'in Hazine Sandıkları. Umur Yayınları.
- Satır, M. E. ve Çetin, C. (2019). Toplumsal Gerçekliğin İdeolojik İnşasında Bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın rolü: Potemkin Zirhlisi Örneği. 27(2). 129-146. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/59730/861324#article_cite
- Traverso, E. (2019). Geçmiş Kullanma Kılavuzu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yerli, K. (2017). Renaissance English Theatre as a Political Propaganda Instrument of the English Monarchy. *Curr Res Soc Sci*.3(3),76-85. https://dergipark.org.tr/en/pub/curesosc/issue/31293/331375#article_cite
- Zooberman, P. (2016). Eloquence and Ideology: Between image and propaganda. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*.18(13),295-320. DOI:[10.1525/rh.2000.18.3.295](https://doi.org/10.1525/rh.2000.18.3.295)
<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/imge> e.t.:16.06.2021
- TDK/İmge <https://sozluk.gov.tr/> e.t.:16.06.2021
- https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_of_Guise
- https://www.youtube.com/watch?v=y87IOyUqUqU&t=132s&ab_channel=TheUltimateFashionHistory
- <https://www.worldhistory.org/article/1577/clothes-in-the-elizabethan-era/>
- https://www-elizabethan--era-org-uk.translate.google/elizabethan-composers.htm?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr

Barbie Filmine Feminist Kuramlar Bağlamında Göstergebilimsel Bir Değerlendirme

A Semiological Evaluation of the *Barbie* Movie in the Context of Feminist Theories

Hilal Taşkın¹
Ayda Sabuncuoğlu İnanç²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 01.05.2024 | Kabul Tarihi: 03.06.2024

Özet

Kadın ve erkeklerin toplumda sahip oldukları roller kültürel özellikler çerçevesinde şekillenmektedir. Kadın ve erkeklerden beklenen davranış normları sahip olunan kültür şemsiyesi altında toplumsal cinsiyet kodları olarak varlık göstermekte ve nesiller boyu bilinçli ya da bilinçsiz şekillerde sürekliliğini korumaktadır. Kadınların uyması gereken fiziksel normlar, korunmaya ve yönetilmeye muhtaç bir konumda inşa edildiği ataerkil toplum yapısında erkek; koruyan, kollayan, yöneten, yönlendiren ve karar veren olarak resmedilmektedir. Ev işleriyle özdeşleştirilen kadının, temizlik yapmak, üremenin devamlılığını sağlamak ve çocukların bakımını üstlenmek gibi rollerle kodlandığı gözlemlenmektedir. Kadın ve erkek rollerinin nesiller boyunca aktarımı sağlayan unsurlardan biri de medya olarak görülmektedir. Reklamlar, filmler, çizgi filmler başta olmak üzere kadın ve erkeğin konumlandırıldığı pek çok kurgu, izleyen bireylerin kendi hayatlarıyla özdeşleştirdiği karakter ve olaylar yoluyla toplumsal yapıyı da şekillendirmeye devam etmektedir. Özellikle çocuklar tarafından öğrenilen cinsiyet rolleri yaşamın farklı alanlarında etkisini göstermektedir. Yapılmış olan bu çalışmada feminist bir perspektiften 2023 yılında vizyona girmiş olan *Barbie* sinema filmi incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet kodlarının tespit edilebilmesi için film, içerik analizi ve göstergebilim yöntemleriyle analiz edilerek anlamlandırılmıştır. Filmde ataerkil toplum yapısının kadın üzerindeki hakimiyet kurma, fiziksel standartlar koyma, özgürce karar vermesine engel olma ve ev yaşamıyla özdeşleştirme yönleri eleştirilmiş olup anaerkil ve ataerkil toplumsal yapı düzenlerinin süreç içerisinde devinim halinde olduğu, özgür birer birey olma yolunda, kadınların aktif olarak katılabildiği dengeli bir toplum yapısının sağlanması gerektiği mesajının verildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Barbie*, oyuncak bebek, film, cinsiyet, toplumsal cinsiyet kodları

Abstract

The roles of men and women in society are shaped within the framework of cultural characteristics. The behavioral norms expected from men and women exist as gender codes under the umbrella of the culture and maintain their continuity consciously or unconsciously over generations. The physical norms that women must comply with are men in the patriarchal social structure where they are built in a position in need of protection and management; He is depicted as protecting, protecting, managing, guiding and deciding. It is observed that women, who are identified with housework, are coded with roles such as cleaning, ensuring the continuity of reproduction and taking care of children. Apart from these roles, the man is transferred with the dominant role associated with the world outside the home. Media is seen as one of the elements that ensure the transfer of male and female roles across generations. Many fictions in which women and men are positioned, especially advertisements, films and cartoons, continue to shape the social structure through the characters and events that the viewing individuals identify with their own lives. Gender roles, especially those learned by children, have an impact on different areas of life. In this study, the *Barbie* movie, released in 2023, was examined from a feminist perspective. In order to determine gender codes, the film was analyzed and interpreted using content analysis and semiotics methods. In the film, the aspects of the patriarchal social structure dominating women, setting physical standards, preventing them from making free decisions and identifying them with home life are criticized, and a balanced society in which matriarchal and patriarchal social structure orders are in motion in the process and women can actively participate in becoming free individuals is aimed. It has been determined that the message that the structure must be ensured is given.

Keywords: *Barbie*, doll, movie, gender, gender code

¹ Arş-Gör., İstanbul Rumeli Üniversitesi, hilalkarakas0@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0132-4827

² Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, aydainanc@sakarya.edu.tr, Orcid:0000-0003-4999-9663

Giriş

Kadın ve erkekler sahip oldukları özellikler çerçevesinde toplumsal yaşamı meydana getirmektedir. Paylaşılan ortak değerler kültürel unsurların inşasını sağlarken bireylerin birbirinden farklı kişisel özelliklere sahip olabildiği gözlenmektedir. Karakteristik ayrımlarla birlikte toplum tarafından bireylere yüklenen roller olduğu da izlenmektedir. Kadın ve erkeklerin yerine getirmesi gereken eylemlerin sınırlarını kendilerine yüklenen roller belirlerken değişen kültürel yapılar bağlamında rollerin de değişkenlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Ataerkil toplum yapılarında kadınların pasif bir konumda ev hayatıyla özdeşleştirildiği, duygusal yanının erkeklere göre daha baskın olduğu, fiziksel olarak sağlaması gereken güzellik normları olduğu, yöneten değil yönetilen olabildiği kabullerinin varlığını koruduğu görülmektedir. Yine aynı toplumsal yapı bünyesinde bulunan erkeklerin ise yöneten konumunda iş hayatıyla, evin dışında konumlandırıldığı, hakimiyet kuran, mantığıyla hareket eden rollerle donatıldığı biline gelmiştir.

Yaşanan sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmelerle değişen toplumsal yapılarla birlikte kadınlara yüklenen rollerin de değişmeye başladığı gözlenmektedir. Modernizm ve sonrasında etkili olmaya başlayan postmodernizm dönemlerine denk gelen feminist düşünce akımlarının da kadının toplum içerisindeki rollerini şekillendirmeye hizmet ettiği diğer bilinenler arasındadır. Kadının iş hayatına adım atması, erkeklerle benzer hak ve özgürlüklere sahip olmaya başlaması toplumsal cinsiyet kodlarının sınırlarını gözlemlememiz hususunda da önemli ibareler olarak görülmektedir.

Literatür incelendiğinde, feminizmin tarihsel gelişimi, feminist metodoloji üzerine tartışmalar, liberal feminizm, feminizm teorileri, İslamcı feminizm, dijital feminizm, üçüncü dünya ülkelerinde feminizm, reklam filmlerinde toplumsal cinsiyet, medyada feminizm, sosyal medyada kadın, feminist gruplar, çizgi romanlarda ve filmlerde kadının temsili, postfeminizm, femvertising, sinemada feminizm, feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet, film sektöründe kadınların çalışma alanı bulması konularında araştırmaların ortaya konduğu gözlenirken feminizm odağında yapılmış olan çalışmalardan bir kısmı şöyle sıralanabilmektedir: Taş, 2016; Güçlü, 2012; Çelik, 2016; Altınbaş, 2006; Dikici, 2016; Güç, 2008; Alikılıç ve Baş, 2019; Özüdoğru, 2018; 2003, Sancar; Heper, 2014; Alptekin, 2008; Ersoy Çak, 2010; Gedik, 2020; Kaya, 2018; Şen ve Kök, 2017; Tekvar, 2017; İlhan, 2014, Güngör, 2021; Şener, 2019; Nas, 2015; Tor Kadioğlu, 2021; Araslı, 2021; Adalı Aydın ve Aydın, 2021; Dinç Kırılı ve Tan Çakır, 2021; Ünlükaya, 2021; Er Özden ve Özden, 2020; Erdoğan, 2022; Sarı, 2013; Çabuk, 2012; Hülür ve Kalafat Çat, 2018; Çiftçi ve Serçelik, 2021; Yıldız, 2021; Adalı, 2023; Erdoğan, 2009; Kula Demir ve Yiğit, 2013; Krom, 2014; Adalı Aydın, Ügümü Aktaş ve Aydın, 2022; Çalış Kurtçu, 2023; Inceoğlu, 2015; Biryıldız, 2014; Yanat Bağcı, 2021; Öztürk, 2000; Basmacı, 2021; Baydar, 2015; İlbuğa, 2018; Budak ve Yaşartürk, 2023; Diken Yücel, 2022; Özkent, 2021; SepetCi, 2021; Atakav, 2019; Rothman, Powers ve Rothman, 1993; Monaghan, 2023; Becker, Thomas ve Cope, 2016; Lauret, 2008; Sutherland ve Feltey, 2017; Bouclin, 2009; Natasya, 2022; Bacchilega, 1997; Hooks, 2020; Cemiloğlu, 2021; Çimen, 2023; Işıl Çobanlı Erdönmez, 2023.

Yapılması planlanan bu çalışma ile 2023 yılında yayınlanan *Barbie* filmindeki cinsiyet kodlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Feminist bir perspektiften, içerik analizi ve göstergebilim yöntemleri olmak üzere iki adımlı bir şekilde yapılacak olan çalışmada; öncelikle filmin izlenmesiyle içerik analizinden faydalanarak cinsiyet kodları belirlenecek olup ardından göstergebilim yöntemiyle elde edilen verilerin anlamlandırılması sağlanacaktır. Filmin bütünü iki defa izlenerek incelemelerin sağlanacağı çalışmada, kadın-erkek kodları dışındaki diğer hususlar inceleme alanı dışında bırakılmıştır.

1. Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm

Toplumu oluşturan bireyler, ortak kültürel değerler etrafında birliktelik unsurunu sağlarken kişisel özellikleriyle birbirinden ayrılan yönlerini ortaya koymaktadır. Bireylerin sahip olduğu yaş, cinsiyet, eğitim, gelir ve daha çok çeşitli demografik özellikleri diğer bireylerden farklılaşan yönleri olarak örneklendirilebilmektedir. Sıralanmış olan kişisel bilgiler arasında bulunan cinsiyet kavramının biyolojik ve toplumsal bağlamda farklı karşılıklara sahip olduğu bilinmektedir.

TDK (2023)'ye göre "Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliği; eşey, cinslik, seks" şeklinde açıklanan cinsiyet kavramı; 1968'de ilk kez Robert Stoller tarafından *Sex and Gender* adlı çalışmasında cins ve cinsiyet kavramlarının birbirinden farklı olduğu yönünde açıklanmıştır. Yazar, cins kavramını sahip olunan biyolojik özellikler üzerinden ifade ederken cinslere toplum tarafından verilmiş olan roller şeklinde anlatmaktadır (Stoller 1968). 1940'lerde farklı şekillerde ilk cinsiyet tanımları yapıldığı gözlemlenmekle birlikte kavramsallaştırılması aşamasının Stoller ve Oakley'in çalışmalarıyla temellendirildiği söylenebilirken; Ann Oakley *Sex, Gender and Society* adlı 1972 yılında yayınlanan çalışmasında cinsiyetin toplumsal yönünü açıklayarak toplumsal cinsiyet kavramını ortaya koymuştur (Marshall, 1999, s. 98). Aynı zamanda Oakley (1985, s.16) cinsiyetin sadece cinsel organlar ve doğurganlık üzerinden anlaşıldığını fakat cinsiyetin kültürle ilişkili olduğunu belirtmektedir. Yazarın altını çizdiği bir diğer husus, kültürel etkenler çerçevesinde ortaya konan toplumsal cinsiyet tutumlarında, eril ve dişil olarak toplumsal bir sınıflandırmanın yapıldığı olmuştur.

Diğer yandan Foucault (2010, s.10-20) cinselliğin insan hayatından bağımsız tutulamayacağını belirtirken; kadın ve erkekler tarafından farklı anlamları nitelemekle birlikte soyun devamlılığı hususunda her iki cins için de ortak niteleyici yanları olduğunu açıklanmaktadır. Yazar aynı zamanda çalışmasında cinsiyet ile iktidar arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu noktada yazarın çalışmasında, toplumu inşa etme sürecinin cinsel roller üzerinden gerçekleştirildiği söylenmektedir. Ortaya konmuş olan bu bilgilerden hareketle, kadın ve erkeklere yüklenen rollerin zaman ve mekan unsurları kapsamında değişikliğe uğrayabildiği gözlenebilmektedir. Demirgöz (2004, s. 15-28) kadına ait rollerin ataerkil toplum yapılarında ev ve ev işleriyle ilişkilendirildiğini ortaya koymuştur. Anne ve eş olma rolleriyle sınırlandırılan kadın hayatına dair; eğitim alma, iş sahibi olma, kendi maddi gelirini elde etme hakları konusunda engelleyici bir rol dağılımı benimsendiğine işaret edilmiştir. Ev hayatı üzerine rol ve sorumluluklar yüklenen kadın cinsiyetinin ataerkil toplum yapısı içerisinde ikincil bir konuma yerleştirildiği söylenebilmektedir. Aydınlanma Çağı'yla birlikte bu konumlandırmayı değiştirmek adına feminizm çalışmalarının ortaya çıktığı görülmektedir (Kartal, 2016, s.70). Yazar feminizmin, kadınların her alanda rol alması gerektiği görüşü çerçevesinde varlık gösterdiğini ifade etmektedir. Kadının topluma ve iş hayatına katılımını açıklayan neo-klasik, marksist yaklaşımların ardından, feminizmin etkisiyle feminist çözümlene izlemiştir. Feminist çözümlenmeye göre, ataerkil sistem ile kapitalizm arasında bir ilişki kurulmaktadır. (Donovan, 2007, s.154-155; Molyneux, 1992, s.92-93). Yazarlar, kapitalist sistemdeki denetleme isteğiyle erkeklerin kadınları denetleme isteği arasında bir benzeşim kurmuştur. Her iki unsurun, aynı anda ortadan kalkmasıyla kadına hükmetme isteğinin yok olacağına dikkat çeken araştırmacılar, yalnız kapitalizmin veya yalnız erkek hakimiyetinin ortadan kalkmasının kadının evle ilişkilendirilen pasifize edilmiş hayatını çözüme kavuşturmayacağını söylemişlerdir. Ataerkilliği tanımlayan Hartmann (2006) ise kadınların üzerinde hakimiyet kurmak isteyen bir sisteme işaret etmektedir. Ataerkil yapının ekonomik niyetlerle oluşturulduğu ifade eden yazar, istenen hakimiyet kurma sürecinde, hiyerarşik ve dayanışma halinde bir erkek yapılanması meydana geldiğini belirtmektedir.

Toplum içerisinde kadın cinsiyetinin durumu üzerine İmançer (2006, s.122), her zaman tanımlanmış cins olarak ait olunan kültürel unsurların teşhir edildiği baskının bölümü olarak açıklamaktadır. Coward (1993, s.85) ise kadınlar üzerinde oluşturulan baskının, eski dönemlerde din, aile ve toplum kaynaklı geliştiğini belirtmekle birlikte günümüzde medyanın bu görevi üstlendiğine dikkat çekmektedir. Kadının fiziksel görünümüyle ilgili oluşturulan kıstasların, kadını pasifize ettiği, erkeği karar verici ve yönlendirici bir konuma getirdiği yazar tarafından ortaya konan diğer hususlar olmuştur. Bu noktada, kadının kendisiyle meşgul olması yönünde oluşturulan bir zorunluluğun varlığı da gözlemlenmektedir. Bu bağlamda kadınlar ne yapması gerektiği, nasıl davranması gerektiği, ne giymesi gerektiği, beden ölçülerinin nasıl olması gerektiği gibi gerektiği gibi mecburiyetleri sağlamak zorunda hissedebilmektedir. Çobanlı Erdönmez (2023) bilim insanı Madam Curie'nun yaşamış olduğu dönemde ataerkil yapının dayatmış olduğu toplumsal cinsiyet kodları çerçevesinde meslek hayatında ona yaşatılan sıkıntılara çalışmasında işaret etmiştir. Çimen (2023) ise *Cléo'nun İzinden* adlı çalışmasında ana

kahramanın feminen kabullerden sıyrılışının temsilin medyadaki yansımalarına çalışmasında yer vererek toplumsal cinsiyet kabullerinin değişebilirliğini ortaya koymuştur.

Kadınlar üzerinde oluşturulan hakimiyetin yok edilmesi adına yapılan çalışmalar feminizm hareketi olarak gözlemlenmiştir. Özüdoğru (2018, s.304) birinci dalga olarak isimlendirilen ilk feminist hareketlerin kamusal alanda eşitlik ve vatandaşlık hakları ekseninde; ikinci dalganın gözlemlendiği 1960'larda hareketlerde kadının evle olan ilişkilendirmesi, cinsiyet eşitliği, kadın bedeni ve anne olma rolleri üzerine mücadeleler verilirken; üçüncü dalga olarak geçen hareketlerde ise kadınların kişisel özellikleri ve tercihleri hususunda çalışmaların yürütüldüğünü ortaya koymuştur. Ortaya konmuş olan konu başlıkları, kadınların çeşitli sebep ve faktörlerle birçok konuda himaye edilmeye çalışıldığı çıkarımına imkan sağlamaktadır.

Erkek ve kadın cinslerinin toplum nezdinde sahip olduğu farklı konumlandırmalarının yansımalarını görmekte mümkündür. Renklere yüklenen anlamlar bu hususta verilecek örneklerdendir. Mavi ve pembe renklerine yüklenen anlamlar pembenin kız çocuklarıyla özdeşleştirilirken, mavi erkek çocuklarıyla ilişkilendirilegelmiştir (Uzun, 2022).

German (2006) kadınların eğitim durumlarının gelişmesi, iş hayatındaki rollerin değişmesi, 1960'lı yıllarla birlikte siyasi hayatta yaşanan gelişmeleri, feminist hareketleri oluşturan üç temel faktör olarak nitelendirmektedir. Heywood (2007) feminizmi, kadınların toplum içindeki rollerinin geliştirilmesi anlamında gelişen modern bir kadın hareketi olarak açıklamaktadır. Feminist kuramcıların kadın erkek arasındaki rollerdeki eşitsizliği sorguladığı gözlemlenirken; sosyalist feminizm ataerki kapitalizmi eleştirirdiği, Marksist kuramdan ve radikal feminizm perspektifinden faydalandığı izlenmektedir. Juliet Mitchell toplumsal cinsiyetin, kapitalist ilişkiler tarafından düzenlenen ekonomik ve ataerki sistem olarak bilinçaltı seviyesinde ayrı ayrı incelenmesine işaret etmektedir (Mitchell 1975'ten aktaran Özdemir 2017, s.397) Yazar, üretim, yeniden üretim, cinsellik ve toplumsallaştırma şeklinde kadınların hayatını baskı altına alındığını ve biyolojik zayıflıklarının üstünde toplumsal yapıların inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda oluşan sosyal yapıların kadınların bilinçaltını etkisi altına alarak kadınlık ideolojisinin meydana gelmesi ve zamanla doğallaşarak kültürel bir anlam kazanması olarak açıklanmaktadır. Heidi Hartmann ise erkeğin evdeki kadın ve çocuğun rollerini kontrol etme sürecinin kapitalizmden önce gelişmeye başladığını zamanla hiyerarşik bir düzene oturduğunu belirtmektedir (Hartmann 1979'dan aktaran Özdemir, 2017, s.397). Yazar, devletin gelişmesiyle özel ve kamusalın ayrışması ve ekonomik sistemin gelişmesi erkeğin kadın emeğini kamusal alanın ayrışması ve ekonomik sistemin gelişmesinin erkeğin kadın emeğini kontrol etmesi sorununu ortaya çıkardığını ifade etmektedir.

Hartmann ve Mitchell gibi iki sistemli kuramı çerçevesinde feminizmi açıklayan sosyalist feministler toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin, ataerki sistem ve kapitalizmin birbirinden ayrıştırarak incelenmesi gerekliliğini ortaya koyduğu bilinmektedir. Diğer yandan Einsenstein ve Young gibi sosyalist feministlerin İki Sistemli Kuramına karşı kadının ikincil konumunu, ataerki yapı ve kapitalizmi birlikte ele alarak değerlendirdiği gözlenmektedir.

Feminize dair ortaya konan bir diğer perspektif biyolojik kuram olmuştur. Noam Chomsky, Jean Piaget, Edward Wilson, David Buss başta olmak üzere insanların sahip olduğu biyolojik özelliklerin davranışları üzerinde etki ettiği bakış açısı ortaya konmuştur. Buss (1995, s.164)'e göre ise doğuştan gelen özellikleri sebebiyle kadın ve erkek bireyler farklı zorluklarla karşı karşıya kalmakta bu sayede toplumsal rolleri farklı biçimlerde gelişmektedir. Yazar kadın ve erkeğin sahip olduğu fiziksel farklar sayesinde oluşan rollerle psikolojik kabullere dönüştüğüne işaret ederken bu durumu evrimsel psikoloji olarak nitelendirmektedir. Biyolojik bakış açısına göre üreme yeteneğinin varlığı ve toplu yaşama geçiş süreciyle birlikte erkeğin evin dışındaki kadının ise ev içindeki yaşamla sorumlu hale gelmesine ortam hazırlamıştır. Takip eden süreçte, yaygınlaşan çekirdek aile formu, erkeğin fiziksel gücünü göstermesi gereken durumların azalmaya başlaması ve doğum kontrol yöntemlerinin geliştirilmesiyle birlikte kadın

ve erkek arasındaki rol dağılımlarının farklılaşmaya başladığı ortaya konmaktadır (Wood ve Eagly, 2002, s.721; Güldü ve Kart 2009, s.101).

Sosyal Rol Kuramı'na göre ise göre cinsiyetlerine özgü psikolojik eğilim ve roller doğuştan sahip olunan özellikler olarak kabul edilmemektedir. Kadın ve erkekler arasındaki farklılıkların oluşmasında sosyalleşme durumları etkili olarak kabul edilmektedir (Schmitt, 2003, s.309-312). Kurama göre toplum içerisinde sahip olunan beklentilerin, kadın ve erkeklerin davranış ve rollerini şekillendirme noktasında etkili olduğu belirtilmektedir. Biyolojik ve sosyal etkilerin Etkileşimsel Model Kuramı çatısı altında açıklandığı görülmektedir. Deaux ve Major (1987, s.369) algılayan, aktör ve ortam bileşenlerinin davranış kalıbını oluşturduğunu ifade etmektedir. Kuram çerçevesinde cinsiyete bağlı davranış kalıplarının pek çok değişkenle şekillendiğine vurgu yapılmaktadır. İçinde bulunulan ortam ve durumlardan etkilenebilen esnek bir cinsiyet rol dağılımı olarak model ortaya konmaktadır. Modelde altı çizilen bir diğer husus; biyolojik cinsiyetin doğuştan toplumsal cinsiyetin zamanla oluştuğu görüşü olarak açıklanmaktadır. Demirbilek (2007, s.20) tarafından modele göre kimlik duygusuyla oluşan toplumsal cinsiyet kalıplarında kadının pasif, erkeklere bağımlı ve daha az dominant özellikler yönünde; erkeklerin daha bağımsız ve girişken olma yönünde özelliklere yönlendirildiği ifade edilmektedir. Bu durumda, Deaux ve Major'un toplumsal cinsiyet inanç sistemi olarak nitelediği bir toplumsal yapı oluşmakta olup bu yapının gerektirdiği şekilde davranmayan bireylere karşı ayıplama, dışlama gibi davranış sistemlerinin uygulandığı ifade edilen bir diğer önemli nokta olmaktadır.

Albert Bandura'nın Sosyal Öğrenme Kuramı'yla da açıklanabilen toplumsal cinsiyet kalıpları, taklit edilerek ve öğrenilerek insan hayatına dahil edilmektedir. Bir diğer hakim bakış açısının Sosyal Baskınlık Kuramı olduğu ifade edilmektedir. Bu kuramda ise hakimiyet kuran grupların etkileri oranında toplumsal roller dolaylı olarak cinsiyet rollerinin geliştiği anlaşılmaktadır. Kurama göre toplumdan topluma değişen grupların özellikleri cinsiyet rollerinin de değişkenliğini meydana getirmektedir (Pratto vd. 2006, s.273). Bu durum da farklı toplumlarda erkek ve kadınlar arasındaki eşitsizliğin farklı seviyelerde seyredebileceği anlamını taşımaktadır.

Marksist Kuram'a göre ise toplumsal cinsiyet, kadınların ikincil bir konumda ve ekonomiyle ilişkilendirilmesi üzerinde açıklanmaktadır. Engels (2003, s. 60-64) kurama evlilik kavramını inceleyerek yaptığı katkıda; evliliğin cinsler arasındaki en belirgin rol farklılıkların temelini oluşturduğu ifade etmektedir. Yazara göre evlilik, kadının hizmet görevleri bulunan, tek eşli olması gereken, ailenin ve soyun devamlılığını sağlama sorumluluklarının yüklendiği bir kurum olarak açıklanmaktadır. Çakır (2008, s.190)'e göre erkek egemenliğinin işaretleri olarak yorumlanabilen bu sorumluluklar, kadın bedenini, cinselliğini ve kimlik yapısını denetleme mekanizması olarak da görülmektedir. Medyada da kadının temsiliyle ilgili de çeşitli bakış açılarından var olduğunu görülmektedir. Bakış açılarından birinin reklamcılarının kadın temsiliyi ortaya koyma noktasında eleştirilmesi olarak gözlenmektedir. Bu perspektife göre, kadın uygunsuz ve aşağılayıcı bir kalıba sokulmak suçuyla reklamcılık sektörü ile karşı karşıya kalmışlardır (Patterson vd., s.2009). Televizyon reklamlarında kadın temsiline dair Craig ise; kadının temizlik, çocuğun bakımı, yemek yapımı, ev ve aile hayatı gibi süregelen rollerle ilişkilendirildiğini belirtirken kadın bedeninin sahip olması gereken güzellik kriterleri çerçevesinde sunumunun yapıldığını ortaya koymaktadır (Craig, 1992).

2. Metodoloji

Bu kısımda araştırmanın amacı, örnekleme ve yöntemi açıklanacaktır.

2.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma *Barbie* sinema filminde sunulan toplumsal cinsiyet kodlarının tespit edilerek anlamlandırılması amacıyla yapılmaktadır. Bu kapsamda sinema filmindeki karakterler, olay örgüsü ve izleyiciye sunulan görseller üzerinden verilen toplumsal cinsiyet mesajları analiz edilerek yorumlanacaktır.

2.2. Araştırmanın Evrem ve Örneklemi

Toplumsal cinsiyet kodlarının araştırılabileceği pek çok yapım olduğu kabulüyle birlikte *Barbie* filmi örneklem alanı olarak seçilmiştir. Romantik komedi türünde bir film olması sebebiyle çalışmanın evrenini romantik komedi türündeki filmlerin oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu evrenin genişliği ve inceleme zorluğu göz önünde bulundurularak sınırlandırılmaya gidilmiş olup, *Barbie* teması çerçevesinde yapılan filmler (çizgi film, seriler, animasyon) çalışmanın evreni olarak seçilmiştir. Ölçüt örnekleme yönteminden faydalanılarak yapılması planlanan incelemelerde; kadın-erkek cinsiyet kodları araştırılacak olup, filmdeki diğer unsur ve konu başlıkları çalışma dışında tutularak sınırlandırmaya gidilmiştir. Ölçüt örnekleme yöntemi, önceden belirlenmiş olan ölçütlerin özellikleri taşıyan durumlarının bütünü üzerinde çalışılması olarak açıklanmaktadır (Başaran, 2017). Diğer yandan Marshall (1996) tarafından ise ölçüt örneklemede önemli olduğuna işaret ettiği fayda unsuru, seçilecek olan durumların bilgi verme açısından zengin olması olarak belirtilmektedir. Yazarlar tarafından ortaya konmuş olan faydalar, derinlemesine, bütüncül ve zengin veri içeriğine ulaşılması amaçları öncülüyle örneklem yönteminin belirlenmesinde rol oynayan unsurlar olmuştur.

2.3. Araştırmanın Yöntemi

Barbie filmi iki aşamalı şekilde içerik analizi ve göstergebilim yöntemlerinden faydalanılarak incelenecektir. Filmin cinsiyet mesajlarının tespit edilmesi aşamasında filmdeki cinsiyet kodları içerik analizi yöntemiyle not edilecektir. Görsel ve ses öğeleri olmak üzere iki temel başlık altında gruplandırılacak olan cinsiyet mesajları Ferdinand De Saussure'ün gösteren-gösterilen; Roland Barthes'ın yan anlam-düz anlam kuramları çerçevesinde göstergebilimsel analiz ile yorumlanarak anlamlandırılacaktır. Eco (1976, s.7) göstergebilimin sistemli bir düşünme edimi varsayan yapısına işaret ederken gösterge olarak işaret edilen her tür göstergeyle ilgilendiğini ortaya koymuştur. Yönteme dair yapılan bir diğer değerlendirme ise işlevselliğinden dolayı bilimlerin hemen hemen hepsiyle etkileşim halinde olma yönü olarak görülürken bu özelliği sayesinde her türde incelemeye imkan sağlamakta olduğu yönündedir (Kalelioğlu, 2021, 191). Yazarın yönteme dair kapsayıcılığıyla birlikte altını çizdiği bir diğer nokta devingenliği olmuştur. Sinema filmi, tiyatro oyunu gibi sanatın performans ağırlıklı türlerinde bütünlüğünün sağlanabilmesi için devinimsel göstergelerin olduğu şeklinde açıklanan bu yönü, anlık performans göstergelerinden anlamlı bir dizilişle bir anlam evreni oluşturulduğu şeklinde açıklanmaktadır. Barthes (1979, s. 88) tarafından Saussure'nin dil ile ilgili yaptığı göstergelere dair yapmış olduğu tanımlamaları yan anlam/düz anlam karşıtlığı şeklinde genişletilmiş olan göstergebilim yöntemi; edebiyat, sinema, tiyatro, resim, dans başta olmak üzere sanatın daha pek alanında yapılan incelemelerin yan anlamlarla derinlik kazanmasına imkan sağlamaktadır.

2.4. Araştırmanın Bulguları ve Değerlendirme

Baştan sona iki kez izlenen filmde toplumsal cinsiyet kodları kapsamında elde edilen görsel ve ses unsurları bu bölümde açıklanacaktır.

Tablo 1: Barbie Filmi Cinsiyet Kodlarının Görsel ve Ses Unsurları

Görsel Unsurlar	Ses Unsurları
-Filmin giriş sahnesinde bebekleriyle oynayan kız çocukları görülmektedir. -Evcilik oynayan kızların uykuya daldıktan sonra uyanmasıyla birlikte <i>Barbie</i> 'nin devasa bir boyutta oluşu ve arkasında güneşin doğuşunun görülmesi... -Kurak arazide, <i>Barbie</i> ile karşılaşan çocuklar ellerindeki oyuncak bebekleri parçalamaktadır.	- <i>Zamanın başlangıcından beri ilk kız çocuğu var olduğundan beri, bebekler hayatımızdadır. Ama bebekler hep adı üstünde bebek gibiydi. Onlarla oynayan kızlar sadece annecilik oynayabiliyordu. En azından bir süre yani... Annenize sorun.. Ama bu durum değişti...</i>

<p>-Farklı meslekleri simgeleyen görünüşte farklı zamanlarda üretilmiş olan Barbie modelleri görülmektedir.</p>	<p><i>-Evet... Barbie her şeyi değiştirdi. Sonra hepsini baştan değiştirdi... Bütün bu kadınlar Barbie ve Barbie bütün bu kadınlar..Bu yolculuğa mayolu bir hanım olarak çıkmış olabilir ama çok daha fazlasına dönüştü. Kendi parası var, kendi evi, kendi arabası, kendi kariyeri... Çünkü Barbie istediğini yapabilir. Kadınlar istediğini yapabilir. Bu da Gerçek Dünya'da günümüzün küçük kızlarına yansdı. Kızlar kafalarına koydukları her şeyi yapabilen kadınlara dönüşebilir. Barbie sayesinde Feminize ve eşit haklara dair bütün sorunlar çözüldü. En azından Barbie'ler böyle düşünüyor. Sonuçta onlar Barbie Diyarı'nda yaşıyor, hayallerini yıkmaya ne hakkım var.</i></p>
<p>-WB logosu dâhil ev ve eşyaların pembe olması</p>	<p>-Barbie Diyarı'nın görüldüğü sahne şarkı sözleri ile desteklenmiştir. <i>-Barbie'lerle oynarken kimse onları merdivenden indirmekle, kapıdan çıkarmakla uğraşmaz. Onları alın istediğiniz yere koyarsınız.</i> ifadesi seslendirmede duyulmaktadır.</p>
<p>-Başbakan, şirket yöneticiliği, yazar, mühendis, işçi, muhabir, kameraman, gazeteci, sunucu, hemşire, doktor, astronot, pilot, hâkim, avukat olarak Barbie'lerin çeşitli sektörlerde faaliyet gösterdiği izlenmektedir. - Barbie'lerin fiziksel görünüşleri birbirinden farklı olmakla birlikte hepsi gece ve gündüz aynı evde kalmaktadır. --Barbie'lerin çeşitli iş alanlarında ödüllendirildiğinin görüldüğü sahnede, erkek bireyler çok az sayıdadır. 1 LGBTİ Barbie'nin de diğerleriyle birlikte yaşadığı gözlenmektedir.</p>	<p>Edebiyat Nobel ödülünü alan Barbie'ye, <i>-Sen neslimizin sesisin</i> denmektedir. Savunma yapan Barbie'nin <i>-Bu beni duygulandırıyor ve bunu gösteriyorum. Yani mantığımı ve hislerimi aynı anda yaşamaktan hiç mi hiç zorlanmıyorum. Ve bu benim güçlerimi azaltmıyor, onları artırıyor şeklinde konuştuğu görülmektedir.</i> -LGBTİ Barbie'nin farklı bir cinsel yönelime sahip olduğu seslendirme yoluyla anlaşılabilir.</p>
<p>-Barbie'nin hayatındaki ve vücudundaki değişikliklerden dolayı Tuhaf Barbie'ye giderek akıl danıştığı sahnede Barbie'nin ölümü sorgulamasıyla birlikte değişiklik yaşamaya başladığı öğrenilir. -Gerçek Dünya ile Barbie Diyarı arasındaki uyumsuzluğun sonuçlarından biri olarak Barbie'nin bacağındaki selülitler örneklenir. -Gerçek Dünya ile Barbie Diyarı karşılaştırılmasının yapıldığı sahnede; Barbie Diyarı'nı topuklu pembe bir ayakkabı ile Gerçek Dünya ise bir erkek terliği ile nitelendirilmektedir.</p>	<p>Tuhaf Barbie ile Klişe Barbie buluşmasında: <i>-Bu kız işte bu da bebek. İki birbirine geçmemeliler. Seninle oynayan kız üzgün olmalı ki onun düşünceleri, hisleri, insanlığı senin oyuncaklığını etkiliyor.</i> <i>-Neden üzgün olsun, her şeyi çözdük ve artık Gerçek Dünya'daki kadınların bütün kadınlar mutlu ve güçlü?</i> <i>-Bana sorarsan konunun seninle de ilgisi var. Bu iki taraflı bir iş... Birbirinize içinden çıkılmayacak kadar karışıyorsunuz, yani onu da kurtarman gerek.</i></p>

<p>-Gerçek Dünya'ya yolculuğa çıkan Barbie, Ken'in de kendine eşlik edeceğini öğrenir. Arabayı Barbie sürerken Ken'in arka koltukta ona eşlik ettiği görülmektedir.</p> <p>-Gerçek Dünya'da erkeklerin ilgisiyle karşılaşan Barbie şaşırmakta aynı zamanda sözel ve fiziksel tacize uğramaktadır.</p> <p>-Ken, Gerçek Dünyada'ki erkek egemenliğini izlediği çeşitli çevresel örnek ile karşılaşmıştır.</p> <p>-Barbie Gerçek Dünya'da ilk defa ağlamıştır, bu da onu şaşırtan bir değişim olmuştur.</p>	<p>Çevresel değişime karşı Barbie ve Ken konuşurken:</p> <p>-Barbie'nin <i>Benim bir vajinam yok. Onun (Ken) da bir penisi yok. Bizim cinsel organımız yok</i> şeklinde kendine ilgi gösteren erkeklere karşılık vermektedir.</p> <p>-Gerçek Dünya'daki erkek fazlalığını gören Barbie'ye Ken, <i>Burada sanki her şey tersine dönmüş</i> şeklinde karşılık vermektedir.</p>
<p>-Barbie kendisiyle bağı olduğuna inandığı kızı bulmak için kütüphaneye gelmektedir.</p>	<p>Barbie ile kızın karşılaştığı kütüphane sahnesinde:</p> <p><i>-İcat edildiğinden beri kadınlarda özgüven sorunu yaratıyorsun. Kültürümüzdeki yanlış şeyleri temsil ediyorsun. Cinselleştirilmiş kapitalizm, fiziksel özellikler... Sen Feminist hareketi 50 yıl geriye götürdün. Kızların tabiatındaki özdeğer duygusunu yok ettin, tüketim çılgınlığını yüceltmenle gezegeni öldürüyorsun.</i></p> <p><i>-Siz yardım etmem, sizi mutlu ve güçlü kılmam gerekiyordu.</i></p> <p><i>-Ben güçlüyüm zaten, buraya gelip kendini Barbie olarak tanıtmasan, yıllardır aklıma gelmiyordun seni faşist şeklinde konulmuştur.</i></p> <p>Ken'in kütüphane sahnesinde,</p> <p><i>-Barbie neden ataerkillikten bahsetmedi, her şeyi anlaşılabilir atlar ve erkekler yönetiyormuş, ben de şansımı orada arayacağım</i> cümlesi duyulmaktadır.</p> <p>Ken Gerçek Dünya'da gezinirken yaptığı iş görüşmelerinde aşağıdaki diyalogları yaşamıştır:</p> <p><i>-Erkek olmak yetmez mi?</i></p> <p><i>-Aslında şuan tam tersi.</i></p> <p><i>-Siz kesinlikle ataerkilliği hiç beceremiyorsunuz.</i></p> <p><i>-Hayır, hayır iyi beceriyoruz sadece artık daha iyi saklıyoruz.</i></p> <p>Bir diğer diyalogda Ken doktor olmak istediğini söylerken görüşme yaptığı kadın onu işe alamayacağını iletmektedir. Ken'in karşılığı ise</p> <p><i>-Ama ben erkekim</i> şeklinde olmuştur.</p> <p>Ken bu sahnede görüşmelerinin başarısız geçtiği söyleyerek,</p> <p><i>-Ataerkilliğe en baştan başlayabileceğim bir yer bulmam gerekiyor</i> sözlerini sarf etmektedir.</p>

<p>-Barbie'nin Mattel ile karşılaşmasının ardından şirkete götürülmeye çalışıldığı izlenmektedir. -Mattel'e götürülen Barbie'ye kutuya girerse her şeyin istediği şekilde değişeceği söylenmektedir.</p>	<p>Barbie Mattel çalışanlarına, -<i>Burada her şey ters. Erkekler bana eşyaymışım gibi bakıyor demektir.</i> Şirkette yöneticilerle yaptığı görüşmede Barbie, -<i>Madem buraya kadar geldim, tepedeki kadınla görüşebilir miyim, başkanınızla?</i> -<i>O ben oluyorum.</i> -<i>Finans müdürü? Operasyon müdürü? Barbie departmanı başkanı?</i></p> <p>Bu konuşma esnasında odadaki erkeklerden biri, -<i>Yetkisiz bir erkeğim bu beni kadın mı yapar?</i> şeklinde karşılık vermektedir. -<i>Yetkili bir kadın yok mu?</i> -<i>Nereye varmaya çalıştığımı anlıyorum ve buna kesinlikle alındığımı söylemek zorundayım. Biz resmen kadınlardan oluşan bir şirketiz. Başkanımız kadındı. Hatta bir tane daha olmuştu. Şeyde... Bir ara olmuştu işte... Bak gördün mü iki etti... Burada bir sürü cinsiyetsiz tuvalet var. Erkekler kadınlara bayılır. Benim annem de kadındı. Ben kadın bir teyzenin yeğeniyim. Şu kutuya girsene cadı karı...</i></p>
<p>-Barbie yöneticilerle yaptığı toplantı odasından kaçışından sonra Mattel başkanı ve bağı olan kadın ile karşılaşmaktadır. Ardından kadın, kızı ve Barbie Barbie Diyarı'na doğru yola çıkmaktadır. -Barbie Diyarı'na yanındakilerle birlikte dönen Barbie, kadın ve erkeklerin yaptığı işlerin değiştiğini görür. Kadın başkan bira dağıtmakta, yüce divan üyeleri voleybol oynayan erkeklerin yanında dans gösterisi yapmaktadır. Denizkızının denizerkeğine dönüştüğü görülmektedir. Barbie diyarında yaşanan değişikliğe Ken'in Gerçek Dünya'dan öğrendiklerinin sebep olduğu anlaşılmaktadır. Barbie'nin evi ve diyarını Ken'ler ele geçirecek yönetmeye başlamıştır. Diğer yandan Mattel firma yetkilileri yaşanan düzensizliği çözüme kavuşturmak için Barbie Diyarı'na doğru yola çıkmıştır. -Barbie'ler ve Ken'ler arasında ters yönde gerçekleşen rol değişimi, Barbie'yi üzmektedir. Alkol, şiddet içeren görselleri atlar, spor, kaba davranışlar Ken'lerin dışa vurumu olarak yansımaktadır. Barbie'ler kendini Gerçek Dünya'daki rollere sahip olma noktasında yetersiz hissetmeye başlamıştır. Barbie bu</p>	<p>Gerçek Dünya'ya geldiği kadınla karşılaşan Barbie ile kız arasında: -<i>Kadınları seviyorum. Kadınlara yardım etmek istiyorum.</i> -<i>Yapma herkes kadınlardan nefret eder. Kadınlar da erkekler de... Bu hem fikir olduğumuz tek konu.</i> -<i>Bu biraz karmaşık...</i> -<i>Uyan artık anne...</i> konuşması geçer Barbie Diyarı yolculuğunda Barbie: -<i>Kadınlar en güçlü pozisyonadadır. Parayı kontrol eder, yani sizin dünyanızda erkeklerin yaptığı her şeyi bizde kadınlar yapar şeklinde bir açıklama yapmaktadır.</i> Ken diğer Ken'lere: -<i>Önce Gerçek Dünya'yı erkekler yönetiyor sandım. Sonra bir ara atlar yönetiyor diye düşündüm. Ama sonra atların erkeklerin idealleri olduğunu anladım. Herşey ama herşey erkeklerin varlığını yüceltmek için var sözlerini söylemektedir.</i> Bağı olan kadınla karşılaşan Barbie, -<i>Hiçbir şey için yeterli değilim.</i> -<i>Kadın olmak inanılmaz derecede zor. Sanki hep olağüstü olmak zorundayız. Zayıf olacaksın</i></p>

<p>hislerini paylaştığında duygusal bağ kurduğu kadın, kadınlarla ilgili uzun bir konuşma yapmaktadır. Rollerini unutan kadınlar bu uzun konuşmadan sonra kendine gelir ve Ken'lerin Barbie Diyarı'nı ele geçirme planını yok etmek için bir çalışmaya başlamaktadır. Rollerini unutan diğer Barbie'leri kurtarmak için yapılan operasyonda Ken'ler üzerinde farklı oyunlar oynanır. Ardından Ken'lerin birbiriyle savaşıması sağlanmaktadır.</p>	<p><i>ama çok zayıf değil. Zayıf olmak istediğini de söyleyemezsin. Paran olmalı ama para isteyemezsin, bu kabalık olur... Anne olmaktan hoşlanmalısın ama sürekli çocuklarından bahsedemezsin. Bir kariyer kadını olmalısın. Aynı zamanda ev kadını da olmalısın. Erkeklerin çilginca kötü davranışlarına cevap vermek zorundasın... Erkeklerle hep güzel görünmelisin... Kesinlikle yaşlanma, kabalık etme, asla bencil olma, asla yenilme, asla çizgiyi aşma. Çok zor ve kimse sana madalya takmıyor. Çok yoruldum, hem kendimi hem de diğer kadınları insanlar bizi sevsin diye üzülme çok yoruldum.</i> <i>-Ataerkil düzende kadın olmanın gerektirdiği çelişkileri dile getirerek onun gücünü elinden aldın.</i></p>
<p>- Barbie'lerin zafer kazanmasının ardından Ken'in ağladığı görünmektedir. Ken'ler Barbie'nin konuşmadan sonra kendi bireysel kimliklerini kazanmaları gerektiğine karar vermektedir. Savaş sona erdikten sonra Mattel yöneticilerinin Barbie Diyarı'na geldiği görülmektedir. Ken'ler erkek yöneticileri gördükten sonra Başkan Barbie'den kendisine yönetimde görev vermesini talep etmektedir.</p>	<p>Ken Barbie'ye, <i>-Ben özgür bir erkeğim ağlamanın acizlik olmadığını biliyorum demektir.</i> Barbie ve Ken'i dinleyenler arasındaki bir Ken, <i>-Kim olduğumuzu bilmediğimiz için birbirimizle kavga ediyor muyuz diyerek Ken'in Barbie'den bağımsız bir kimlik kazanması gerektiği şeklinde gelişen konuşmaya son vermekte ve sevinç çığlıkları duyulmaktadır.</i></p>
<p>-Barbie'nin hikâyesinin sonu sorulduğunda ise Mattel'in kurucusu diyara gelerek konuşmaya başlamaktadır. -Barbie ile Mattel kurucusu konuşmaya giderken Ken'in kıyafetinde Kenough yazdığı izlenmektedir. Bu yetersiz hisseden Ken'in kimlik bunalımının çözüldüğünün anlaşılması aşamasında bir görsel ibare olarak izleyiciye yansıtılmıştır. (İngilizce anlamından yola çıkarak böyle bir çıkarım yapılmaktadır.) -Barbie Mattel'in kurucusuyla yaptığı konuşmanın ardından insan olmaya karar verir ve ayağında düz ayakkabılarla film jinekoloğa gitmesiyle son bulmaktadır.</p>	<p>Barbie ile kurucu arasındaki diyalog şu şekildedir: <i>-İnsan olmak rahatsız edici olabilir. İnsanlar bu rahatsızlıkla başa çıkabilmek için ataerkillik veya Barbie gibi bir şeyler uydururlar tatlım, sonra da ölürsün.</i> <i>-Anlam katan insanların bir parçası olmak istiyorum, yapılan şeylerin değil. Hayal etmek istiyorum, fikir olmak istemiyorum.</i> <i>-Barbie'nin beni şaşırtacağını biliyordum ama bunu hiç beklemiyordum.</i> <i>-İnsan olmama izin verir misin?</i> <i>-İznime ihtiyacın yok.</i> <i>-Ama sen yaratıcı değil misin beni kontrol etmiyor musun?</i> <i>-Seni kızımı kontrol ettiğimden daha fazla kontrol edemem. Onun için dilediğim şeyleri senin için de diledim. Biz anneler sabit dururuz ki kızlarımız dönüp baktığında ne kadar ilerlediğini görsün.</i></p>

Yapılmış olan içerik analizinin ardından, Ferdinand De Saussure'ün gösteren-gösterilen; Roland Barthes'ın yananlam-düzanlam kuramları çerçevesinde göstergebilimsel yöntemleriyle incelenmiş olan *Barbie* filminin görsel ve ses unsurları anlamlandırıldığında şu şekilde yorumlamalar ortaya konabilmektedir:

Görsel ve ses olmak üzere iki grupta incelenen cinsiyet kodları, 11 temel maddede göstergebilimsel bağlamda anlamlandırmak mümkündür.³

Oyuncak Bebeklerle Evcilik Oynayan Kız Çocukları



Resim 1: Oyuncak Bebeklerle Evcilik Oynayan Kız Çocukları

Tablo 2: Oyuncak Bebeklerle Evcilik Oynayan Kız Çocuklarının Analizi

Gösteren	Bebekleriyle kurak bir arazide oynayan kız çocukları doğan güneşin ardından Barbie'nin gelişinden sonra ellerindeki oyuncak bebekleri parçalamaktadır.
Gösterilen	kadınların rolleri, annelik, zor şartlarla mücadele, Barbie'nin radikal bir değişikliğe sebep olması, olumsuz şartların değişmesi
Düz Anlam	Kız çocukları evcilik oynarken Barbie gelmekte ve çocuklar ellerindeki bebekleri oynamayacak bir hale getirmektedir.
Yan Anlam	Barbie, kız çocuklarından başlayarak kadınların yaşam pratiklerinde sahip olunan toplumsal cinsiyet kodlarını tamamen değiştirmiştir.

Filmin giriş sahnesinde izlenen anlarda, sadece kız çocukları evcilik oynamaktadır. Erkek çocuklarının görülmediği sahnede kadınlara atfedilen annelik, eve ait olma, pasif bir konumda bulunma gibi toplumsal kabullerin yansıtıldığı görülmektedir. Çocukların mutsuz ve isteksizce bebeklerle oynadığı sahnede doğan güneşin ardından Barbie görülmektedir. Mayolu bir kombinle kız çocuklarıyla tanışan Barbie, kadınlara kıyafet konusunda biçilmiş olan kıyafet sınırlarının dışına çıkma ve bu konuda da özgürleşme mesajlarının anlaşılmasına da imkan tanımaktadır. Barbie'nin gelişiyile mutlu olan ve hareketlenen kız çocuklarının ellerindeki bebekleri parçalayarak etrafa atması, kendi seçimleriyle hareket etme, kadının birileri tarafından yönetilme toplumsal kalıbına son verildiği şeklinde anlaşılmaktadır. Barbie'nin kız çocukları üzerindeki bu radikal değişikliğe sebep olduğunun çıkarıldığı sahnede yapılan seslendirmede duyulanlar ortaya konan yorumları destekler yönde bulunmuştur. Sahnede *Onlarla oynayan kızlar sadece annecilik oynayabiliyordu. En azından bir süre yani... Annenize sorun...* ifadesi kadınlara toplum tarafından atfedilen rollere dair direkt bilgi edinilmesini sağlarken kız çocukları üzerinden aktarılan toplumsal cinsiyet kodlarının değişmez ve seçime açık olmayan yönüne

³ Yapılan incelemelerde *Barbie* filminden görsellere yer verilecektir.

vurgu yapıldığı yönünde vurgulanmıştır. Filmde bu değişmez karanlık toplumsal kodlarda, Barbie ile radikal bir değişikliğe gidildiği mesajlarını barındırmaktadır.

Farklı Meslek ve Görünüslere Sahip Barbie



Resim 2: Farklı Meslek ve Görünüslere Sahip Barbie

Tablo 3: Farklı Meslek ve Görünüslere Sahip Barbie Analizi

Gösteren	Yan yana dizilmiş farklı meslekler ve görünüşe sahip Barbie'ler
Gösterilen	Kadınlar farklı fiziksel görünümde bulunabiliyor ve farklı sektörlerde faaliyet gösterebiliyor.
Düz Anlam	Barbie'nin pek çok farklı türü üretilmiştir.
Yan Anlam	Kadınlar toplum içinde, istediği fiziksel görünüme sahip olabilme ve istediği işi seçebilme hakkına sahip bir konuma gelmiştir.

Farklı meslek gruplarında faaliyet gösterdiği anlaşılan yan yana dizilmiş Barbie'ler üretildiği günden bu yana kadınların toplumda yaşadığı rol değişikliklerinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Yalnızca ev ve ev işleriyle özdeşleştirilen kadınların istediği işi yapabilme, istediği fiziksel görünüme sahip olabilme özgürlüğüne kavuştuğu şeklinde yorumlanmaktadır. Yapılan bu anlamlandırmanın, arka fonda duyulan *Bu yolculuğa mayolu bir hanım olarak çıkmış olabilir ama çok daha fazlasına dönüştü. Kendi parası var, kendi evi, kendi arabası, kendi kariyeri... Çünkü Barbie istediğini yapabilir. Kadınlar istediğini yapabilir.* ifadeleriyle paralel bir anlam bütünlüğü içerisinde bulunmuştur. Kadınların erkek karakterlerin korunma, yönlendirme, hakimiyet altına alma gibi rollerinden kurtulduğunun görüldüğü Barbie temsili toplum içerisinde yaşadığı toplumsal dönüşümün yansıması olarak anlamlandırılmıştır.

Barbie Diyarı'ndaki Her Şeyin Pembe Renkte Oluşu



Resim 3: Barbie Diyarı'ndaki Her Şeyin Pembe Renkte Oluşunu Gösteren Sahne

Tablo 4: Barbie Diyarı'ndaki Her Şeyin Pembe Renkte Oluşu Analizi

Gösteren	Barbie diyarındaki her şey WB logosu başta olmak üzere evler, arabalar, eşyalar, kıyafetler, pembe renk taşımaktadır.
Gösterilen	Kadın ve erkeklerin tercih ettiği renkler farklılık göstermektedir.
Düz Anlam	Barbie bebek pembe rengi ile özdeşleştirilerek çocuklar için tasarlanmıştır. Bu sebeple onların yaşadığı yer de pembe rengi kullanılarak yaratılmıştır.
Yan Anlam	Toplumsal cinsiyet kodlarında cinsiyetlere ait renkler vardır. Pembe kadınları, mavi erkeğe atfedilen bir renktir.

WB Stüdyolarının mavi-sarı renkleriyle tasarlanmış logosunun pembe renge boyandığı görülmektedir. Filmin açılış sahnesinde görülen bu detayın ardından tanıtılan Barbie Diyarı'ndaki evler, arabalar, eşyalar, kıyafetler, coğrafi varlıkların genel itibariyle pembe renge boyandığı izlenmektedir. Pembe renginin Barbie ile özdeşleşen bir tasarımın parçası olduğu bilinmekle birlikte toplumda *kız rengi* olarak duyula gelen pembenin cinsiyet kodlarıyla ilgili bir temsil olduğu yorumlanmaktadır. Yaşanmakta olunan yerleşim yerinde Barbie'lerin kendi evleri olmasına rağmen Ken'lerin nerede yaşadığı bilinmemektedir. Barbie'ler kendilerine bir yaşam alanı yaratmıştır. Bu yaşam alanına Ken'ler girebilmekte ama sahiplik ve yöneticilik yapamamaktadır. Pembe rengin vurgulanmasının bir diğer sebebi olarak kadını toplumsal bağlamda kabullerden yola çıkarak direkt simgeleyecek başka bir rengin olmadığı düşüncesi ihtimali görülmektedir.

Barbie Diyarı'nda Barbie'lerin Sahip Olduğu Roller



Resim 4: Barbie Diyarı'nda Barbie'lerin Sahip Olduğu Roller

Tablo5: Barbie Diyarı'nda Barbie'lerin Sahip Olduğu Roller Analizi

Gösteren	Başbakanlık, şirket yöneticiliği, yazar, mühendis, işçi, muhabir, kameraman, gazeteci, sunucu, hemşire, doktor, astronot, pilot, hakim, avukat olarak Barbie'lerin çeşitli sektörlerde faaliyet göstermektedir.
Gösterilen	Kadınlar farklı meslekler icra edebiliyor.
Düz Anlam	Barbie'ler farklı sektörlerde çalışabilir.
Yan Anlam	Kadınlar toplum içerisinde kendi seçtiği mesleği yerine getirebilir bir konuma gelmiştir.

Barbie Diyarı'ndaki yaşam üzerinden örneklenen toplum yapısında kadınlar sektör ayırt etmeksizin istediği iş alanında çalışabilmektedir. Farklı iş alanlarında çalışabilme kararına sahip olan kadınlar fiziksel olarak da istediği şekilde kendini inşa edebilmektedir. Cinsel tercihini yapma hususunda da kadınların özgür birer birey olduğu LGBTİ *Barbie* üzerinden izleyiciye aktarılmıştır. *Barbie*'ler icra ettikleri iş alanlarında ödüllendirilme hakkına da sahiptir. Ödülü veren, ödülü alan ve organizasyonda rol alan herkesin kadın olduğunun görüldüğü sahnenin devamında mahkeme salonunda kadınlardan oluşan yargılama mercilerine karşı avukat *Barbie*'nin, *Bu beni uygulandırıyor ve bunu gösteriyorum. Yani mantığımı ve hislerimi aynı anda yaşamaktan hiç mi hiç zorlanmıyorum ve bu benim güçlerimi azaltmıyor, onları arttırıyor* şeklinde bir savunma ortaya koyduğu gözlenmektedir. Toplumsal rol dağılımının dönüşümünün izlenmesiyle birlikte bu ifade kadınlarla özdeşleştirilen *duygusal olma, duygularıyla hareket etme* rolüne de bir gönderme olarak algılanmaktadır. Kadınların duygusal olma özelliğine sahip olduğu ve bunun zayıflığı gösteren hakim görüşlerine karşı bir savunma niteliğinde görülen ifadeler kadınların her anlamda kendini özgürce ortaya koyabildiği bir toplumsal yapılanmaya sahip olabildiğinin anlaşılmasını sağlamıştır.

Barbie'nin Yaşadığı Bedensel Değişimler



Resim 5: Barbie'nin Yaşadığı Bedensel Değişimler

Tablo 6: Barbie'nin Yaşadığı Bedensel Değişimler Analizi

Gösteren	Gerçek Dünya ile Barbie Diyarı arasındaki uyumsuzluğun sonuçlarından bazıları olarak Barbie'nin bacağına selülitler çıkması ve ayak topuklarının yere basması görülmektedir.
Gösterilen	Kadınlık, kadın olmanın fiziksel etkileri; hayatın ciddiyet kazanması, gerçeklerle yüzleşme
Düz Anlam	Barbie'de selülit oluşmaya ve ayak topukları yere basmaya başlamıştır.
Yan Anlam	Selülit kadın cinsiyetinin fiziksel göstergelerinden biri olarak temsil edilmekte, ayak topuklarının yere basması ise duygu yoğunluğundan mantıksal çerçeveye geçiş olarak anlamlandırılmaktadır.

Filmde Barbie'nin kendinde fiziksel değişiklikler hissederek daha önce benzer sorunları yaşamış bir diğer Barbie'ye (Tuhaf Barbie) danışmaya gitmektedir. Yapılan görüşmede ayak topuklarının düzleşmesi ve selülitlerinin oluşmaya başlaması sorunları üzerine konuşulmuştur. Ölüm korkusunun takibinde bu sorunları yaşamaya başladığı tespit edilen Barbie'ye yapılan tavsiye Gerçek Dünya'ya giderek duygusal bir bağ paylaştığı kız çocuğuyla ilişkisini iyileştirmesi gerektiği yönünde olmuştur. Yaşanılan sorunlar yan anlam bağlamında incelendiğinde, ayakları yere basan bir forma dönüşen Barbie'nin gerçek hayata geçişini simgelediği düşünülmektedir. Daha gerçekçi bir davranış biçimi kazanma anlamında yorumlanan bu sorunla birlikte selülit oluşumu kadın olmanın simgesi olarak izleyiciye sunulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Diğer Barbie'lerle birlikte ayakları yere basmayan ve selülitli bir hayat yaşayan Klişe Barbie, Gerçek Dünya ile ilgili bir sürece girdiğinde değişime uğramıştır. Bu durum evden uzaklaşan kadının dış dünyaya karşı savunmasız ve korunmaya muhtaç bir toplumsal role sahip olduğu kabulüyle örtüşen bir anlamlandırmaya ulaşılmasını sağlamaktadır. Barbie'lerin selülitli yoktur ama Gerçek Dünya'da kadınların selülitleri olur gibi bir anlam çıkarılması mümkün olmakla birlikte kadını olumlu özelliklerin ön plana çıkarılmadığı gözlemlenmiştir.

Barbie Diyarı'ndan Gerçek Dünya'ya Geçişteki Farklılıklar



Resim 6: Barbie Diyarı'ndan Gerçek Dünya'ya Geçişteki Farklılıklar

Tablo 7: Barbie Diyarı'ndan Gerçek Dünya'ya Geçişteki Farklılıklar Analizi

Gösteren	Barbie Diyarı topuklu pembe bir ayakkabı; Gerçek Dünya bir erkek terliği ile nitelendirilmektedir.
Gösterilen	Kadın ve erkeklerin tercihleri, kadın ve erkekler arasındaki farklar
Düz Anlam	Kadınlar topuklu ayakkabı giyer, erkekler terlik
Yan Anlam	Kadınlar ve erkekler birbirinden farklıdır.

Barbie (Klişe Barbie) ile Tuhaf Barbie'nin arasında geçen görüşmede Gerçek Dünya bir erkek terliği ile simgelenmiştir ve Klişe Barbie'nin yaşadığı sorunları çözüme kavuşturmak için Gerçek Dünya ile olan ilişkisini düzenlemesi gerektiği söylenmiştir. Sorunlarını çözmek üzere yola yalnız çıkan Barbie Ken'in yaptığı sürprizle yolcuğu tek başına yapmayacağını öğrenir. Gerçek Dünya'ya gitmesi için Ken'in yönlendiriciliğine ihtiyacı olduğunu duyan Barbie önce dirense de Ken'in bu teklifini kabul etmektedir. Ken ile birlikte gidilen Gerçek Dünya'da çok fazla sayıda erkekle karşılaşan Barbie'nin şaşkınlığını, uğradığı sözel ve fiziksel tacizler izlemektedir. Uğradığı üzücü olaylarda etrafındaki erkeklere Barbie, *Benim bir vajinam yok. Onun (Ken) da bir penisi yok. Bizim cinsel organımız yok* şeklinde bir savunmada bulunmaktadır. Tacize uğramasının temellendirmesi cinsel özellikleri üzerinden verilmektedir. Gerçek Dünya ile Barbie Diyarı'nı karşılaştıran ikili, erkek-kadın sayısal değeri arasındaki sayısal fark, iş hayatındaki aktif kadın oranı üzerine konuşmaktadır. Gerçek Dünya'ya adım atan ikiliden Ken, atlar ve erkelerin sahip olduğu hakimiyet durumundan etkilenmektedir. Erkeklerin iş hayatındaki varlık sebeplerini sorgulayan Ken, yaptığı görüşmelerde, *Barbie neden ataerkillikten bahsetmedi, her şeyi anlaşılan atlar ve erkekler yönetiyormuş, ben de şansımı orada arayacağım, Erkek olmak yetmez mi? Ataerkilliğe en baştan başlayabileceğim bir yer bulmam gerekiyor* ifadelerini kullanmaktadır. Cinsiyet kodlarıyla ilgili önemli ibareleri barındıran belirtilmiş olan ifadeler, Barbie'ler tarafından yaratılan diyarda bulunmamaktadır. Barbie Diyarı'nda kadınlar her işi yapabilmekte, kendi tercihlerini yapabilmekte, erkekler tarafından yönetilmemekte, olumsuz tepki ve tacizlere maruz kalmamaktadır. Bu bağlamda hayali bir yaşam alanı olarak söz edilen Barbie Diyarı'nda kadın egemenliği olduğu; Gerçek Dünya olarak isimlendirilen yaşam alanında ise erkek egemenliği olduğu görülmektedir. Aralarındaki fark ise Barbie Diyarı'nda erkeklere kötü müdahalelerde bulunulmaması olarak özetlenebilmektedir.

Terlik erkekleri simgelerken, topuklu ayakkabının kadınları simgelemesi ise kadınların fiziksel olarak her zaman güzel ve bakımlı olması gerektiği toplum kabulü çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Erkeklerin özensiz düz tabanlı bir terlikle nitelendirilmesi fiziksel olarak sağlaması gereken gereklerin bulunmadığı fikrinin de oluşmasına imkan sağlamaktadır.

Yapılması gereken yolculukta Barbie'ye bir erkeğin eşlik etmek zorunluluğu olması, kadınların korunma, kollanması yönünde toplumsal kabulün temsili olarak algılanmıştır. Diğer yandan Barbie'nin Gerçek Dünya'da küçük kızla yaptığı konuşma sonrası ilk defa ağlayan Barbie duygularıyla tanışmaktadır. Ağlamak kadınlara özgü bir zayıf şekilde değil insani bir özellik olarak temsil edilmektedir.

Mattel Yöneticilerinin Barbie'yi Barbie Evi Kutusuna Sokmaya Çalışması



Resim 7: Mattel Yöneticilerinin Barbie'yi Barbie Evi Kutusuna Sokmaya Çalışması

Tablo 8: Mattel Yöneticilerinin Barbie'yi Barbie Evi Kutusuna Sokmaya Çalışması Analizi

Gösteren	Barbie'nin kutunun içindeki eve girmesi için erkek yöneticiler tarafından zorlanması
Gösterilen	Ev, aidiyet, güvenli alan
Düz Anlam	Barbie Barbie Diyarı'na gidebilmek için Barbie evi kutusuna girmek zorundadır.
Yan Anlam	Kadınlar sorunlardan korunmak ve kurtulmak için ev ortamı dışına çıkmamalıdır.

Mattel yetkililerine götürülen Barbie, öncelikle toplantı odasında yaptığı konuşmada, yönetici kadın ile görüşmek istediğini söyleyerek iş hayatındaki kadın-erkek sayısı dengesine bir gönderme yapmaktadır. Yönetimde güncel olarak görevli olan bir kadın olmadığını öğrenen Barbie kendi yaşadığı dünyada böyle bir durumun tam tersi olduğunu söylemektedir. İş hayatındaki erkek hakimiyetine dair mesajların anlaşıldığı bölümün ilgili kısmında erkek yöneticiler Barbie'nin yaşadığı sorunlara dair bilgileri olduğunu, bunun çözümü için Barbie evi kutusunun içine girmesinin gerektiğini söylemektedirler. Kadının ev ortamına ait olduğu, ev dışındaki çevreye geçmemesi hatta iş hayatına girmemesi yönündeki **toplumsal** kodların varlığı gözlenmiştir. Evin içine girmeyi kabul üzere olan Barbie'nin ellerinin oyuncak kutunun sabitleme aparatlarıyla kelepçelenmesi sahnesi, kadınların eve hapsedilmesi gereken bir role sahip olduğunu düşündürmektedir. Eve girmekten son anda vazgeçen Barbie, erkek yönetici

grubundan kaçarak ev yaşamı dışındaki hayatta kalmaya çalışmaktadır. Kaçışı esnasında bağ kurması gereken kadınla karşılaşan Barbie normale dönmek için kadın ve kızını da alarak Barbie Diyarı'na doğru yola çıkmaktadır.

Toplantı odasında yöneticilerin yanında bir çalışanın, *Yetkisiz bir erkeğim bu beni kadın mı yapar?* sorusu kadınlara yüklenen toplumsal kodlara dair önemli bir ibare olarak görülmektedir. Yetkisiz olma durumu kadın olma durumuyla özdeşleştirilerek ironik bir şekilde izleyiciye bir eleştiri sunulmuştur.

Ken'in Barbie Diyarı'nı Değiştirmesi



Resim 8: Ken'in Barbie Diyarı'nı Değiştirmesi

Tablo 9: Ken'in Barbie Diyarı'nı Değiştirmesi Analizi

Gösteren	Ken Gerçek Dünya'dan öğrendikleriyle Barbie Diyarı'nda erkek egemenliğinin hakim olduğu yeni bir yaşam sistemi kurmuştur.
Gösterilen	Ataerkil sistem, erkek egemenliği, feminist çalışmalar
Düz Anlam	Ken Barbie Diyarı'nı değiştirmiştir.
Yan Anlam	Ataerkil sistem kadınlar üzerinde hakim olmaya başlamıştır.

Her şeyi kadınların yaptığı Barbie Diyarı'nda, Ken'in Gerçek Dünya'dan öğrendikleri sonucunda değişimler gözlemlenmeye başlamıştır. Erkekler her işi yönetir bir pozisyonda yaparken kadınlar ona eşlik eden, ona hizmet eden bir pozisyona geçiş yapmıştır. Alkol, dövüş sporları, şiddet içeren konuşma ve davranış biçimleri, duygularını gizleme mecburiyeti hisseden davranışlar görünüm kazanmıştır. Kadınların manipüle edilerek eski rollerinin unutturulduğunun izlendiği sahnelerde Barbie ve Tuhaf Barbie, diğer Barbie'leri kurtarmak için bir plan yapmaktadır.

Barbie ile Ken'in Barbie Diyarı İçin Savaşması



Resim 9: Barbie ile Ken'in Barbie Diyarı İçin Savaşması

Tablo 10: Barbie ile Ken'in Barbie Diyarı İçin Savaşması Analizi

Gösteren	Barbie'ler ve Ken'ler Barbie Diyarı İçin Savaşmaktadır
Gösterilen	Üstünlük, Kadın-Erkek Savaşı, Hakimiyet
Düz Anlam	Barbie Diyarı ele geçirilmeye çalışılmaktadır.
Yan Anlam	Kadın ve erkekler arasında farklı sebeplerle mücadeleler yaşanabilmektedir.

Erkeklerin birbiriyle kavga etmesinin sağlanmasıyla gerçekleştirilen plan çerçevesinde Ken'lerin Barbie'lere karşı olan savaşı birbirlerine düşmanlık şeklini almaktadır. Barbie'lerin amaçlarına ulaşarak yönetim ve eski rollerini geri kazandıkları mücadele sahnelerinde kadınların zorunlulukları Barbie'nin bağ kurduğu kadın tarafından ortaya konmaktadır. Kadınlara yüklenen fiziksel ve davranışlar zorunluluklara karşı birlik kuran Barbie'ler Ken'leri kendine getirmeye çalışmıştır. Ken'in kaybetmesi üzerine Barbie'ye ağlayarak üzgün olduğunu anlattığı kısımda ağlamanın insani bir eylem olduğu, güç ya da güçsüzlükle ilişkilendirilmemesine dair bir diyalog geçmektedir. Ken, kendi benliğini Barbie'nin etrafında kurduğunu ifade ederek *Kim olduğumuzu bilmediğimiz için birbirimizle kavga ediyor-muşuz* sözlerini söylemektedir. Barbie de bunun üzerine kendi benliğini tekrar gözden geçirerek Barbie ve Ken kalıbından sıyrarak kurması gerektiğini belirtmektedir. Bu sahnelerde yaşananlar, kadın ve erkek rollerinin birbirine hakim veya sahibi olmadan, eşlikçisi gibi düşünülmeden bağımsız olarak kurulmalı ve bireysel birer kimlik olarak varlık göstermeli mesajının anlamlandırılmasını sağlamıştır. Ne kadının ezildiği ne erkeğin ezildiği bir sistem vadetmeyen Barbie, özgür bir birey olunması yönünde mesajlar vermektedir.

Barbie'nin Mattel'in Kurucusuyla Karar Aşaması



Resim 10: *Barbie'nin Mattel'in Kurucusuyla Karar Aşaması*

Tablo 11: *Barbie'nin Mattel'in Kurucusuyla Karar Aşaması Analizi*

Gösteren	Barbie'nin Mattel'in Kurucusu Ruth Handler'e danışması
Gösterilen	Anne, Bilgelik, Anaerkillik, Yaratma Gücü
Düz Anlam	Barbie Mattel'in kurucusuna ne yapacağı konusunda fikrini sormaktadır.
Yan Anlam	Anaerkil bir toplum sisteminde kadınlar yaratıcı, yönetici ve bilge konumundadır.

Barbie ve Ken'lerin savaşının sona ermesiyle birlikte Mattel yöneticileri diyara ayak basarak olayları yönetmek ister. Fakat o sırada Mattel'in kurucusu sahnede görünür. Barbie daha önce toplantı odasından Barbie evi kutusuna girmemek için kaçtığı esnada karşılaştığı kadının Ruth Handler yani Mattel'in kurucusu olduğunu öğrenir. Diyarda her şey normale dönmüş, huzurlu bir ortam oluşmuşken Barbie ve Ruth bir yürüyüşe çıkar. Barbie mutsuz olduğunu ve hayat amacını aradığını söyler. Yapılan bu konuşmada;

B-İnsan olmama izin verir misin?

R-İznime ihtiyacın yok.

B-Ama sen yaratıcı değil misin beni kontrol etmiyor musun?

R-Seni kızımı kontrol ettiğimden daha fazla kontrol edemem. Onun için dilediğim şeyleri senin için de diledim. Biz anneler sabit dururuz ki kızlarımız dönüp baktığında ne kadar ilerlediğini görsün.

ifadeleri geçer. Danışılan kişi bir kadındır. Erkek yöneticilerin bilgi almak üzere seçilmediğinin görüldüğü son sahnelerde, anaerkil bir toplum düzenine gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Anne olarak görülen Ruth Handler'in Barbie'ye karşı destekleyici ve özgürleştirici tavrı kadınlar arasındaki bağın ve dayanışmanın bir temsili olarak da görülebilmektedir. Ayrıca kadınların duygusal yönlerine bir gönderme olarak da düşünülebilmektedir.

Kendisiyle bağ kurulmak üzere özgürleştirilen Barbie'nin kendi tercihi ile ilk yaptığı şeyler; topuklu ayakkabılar yerine daha rahat bir ayakkabı tercih etmek ve jinekoloğa gitmek olmuştur. Bu iki bireysel tercih, kadınlar üzerinde oluşturulan fiziksel mecburiyetlerden sıyrılması ve kendi istediği taktirde anne olmayı seçmesi hakkını elde etmesi şeklinde yorumlanmıştır. Özgür bir şekilde kendi kararlarını verebilir bir duruma gelen Barbie, mecbur hissetmeden kendi kararıyla hayatını yönlendirebilmektedir. Annelik bir mecburiyet, zamanı gelince yapılması gereken bir rol olarak değil hazır hissettiğinde yapmayı seçebileceği bir rol şeklinde izleyiciye aktarılmıştır.

2.5. Bulguların Değerlendirilmesi

Elde edilen verilerden yola çıkarak bu kısımda değerlendirmelerde bulunulacaktır. İzlenen filmde göze çarpan ilk nokta pembe rengi ve kadın dünyası ilişkilendirmesi olmuştur. Uzun'un, toplumların kadın ve erkekleri renk seçimleri konusunda yönlendirdiği yönünde belirttiği şekilde paralel olarak; kadınlar pembe, erkekler genellikle mavi başta olmak üzere koyu renklerle filmde sembol edilmiştir.

Oakley'in cinsel organlar ve doğurganlık ile birlikte cinsiyetin kültürle ilişkili olduğu yönündeki ifadeleriyle Barbie filminin paralellik gösterdiği gözlenmektedir. Barbie'nin değişen dünyalarda gördüğü kadın erkek modellerinin yine yer değişikliğiyle birlikte kültürel bir taşınma yaşanması sonucu gerçekleşen toplumsal değişime dair şaşkınlık yaşadığı izlenmektedir. Gerçek Dünya olarak gösterilen yaşam alanında öğrenilen ataerkil sistem gerekleri Barbie Diyarı ile taban tabana zıt olduğu için; cinsiyet kodlarının değişen coğrafyalarda çeşitlendiği ve farklı şekillerde yaşanabildiği anlaşılmaktadır. Farklı kültürel özelliklerin taşınarak çeşitlilik sağladığı gibi cinsiyet kodları da Ken sayesinde taşınmış ve farklı yorumlamalarla toplumsal düzenin ve rollerin değişikliğine ortam hazırlamıştır. Yine yazarın cinsel kodlar bağlamında işaret ettiği cinsel organlar ve doğurganlık; Barbie'nin Gerçek Dünya'ya geldiğinde uğradığı sözlü tacizler ve anne olma rolüyle tamamlanma isteğini filmin sonunda tercih etmesiyle izleyiciye aktarılmaktadır. Zorlama olmaması koşulu eklenen annelik tercihi feminist bir yorum olarak kabul edilmekle birlikte, iç güdüsel olarak kendini mutlu edecek tercihin annelik yönünde yapılması, cinsiyet kodları bağlamında kadınların sahip olması gereken özelliklere ve toplumsalar kabullere bir yönlendirme olarak açıklanabilmektedir.

Diğer yandan *Barbie* filmindeki Gerçek Dünya ve Barbie Diyarı'ndaki roller ve iş hayatındaki tutumlar Foucault'un cinsiyet ile iktidar arasındaki ilişkiyi açıklama noktasında incelendiğinde; Gerçek Dünya'da ataerkil bir toplum yapısının hakim sürdüğü izlenmiş olup iş hayatında kadınlara yer verilmediği, evde durması gereken, fiziksel birer obje şeklinde kodlandığı anlaşılmaktadır. Barbie Diyarı'nda ise kadınların iş bölümü yaptığı ve en üst kademeler de dahil olmak üzere bütün görevlerde yer alabildiği anaerkil bir toplum yapısından söz edilebilmektedir. Erkeklerin ezilmediği fakat belirleyici, karar verici pozisyonunda yer almadığı Barbie Diyarı'ndan Gerçek Dünya'ya geçişle birlikte Ken, ataerkil toplum yapısı özelliklerini diğer erkeklerle aktararak kadınların metalaştırıldığı bir sistem oluşturmuştur. İki yaşam sistemi arasındaki farkların birleşimiyle yaşanan dengesizlik, hoşgörü ve dengeli kadın-erkek cinsiyet rol dağılımı kabulüyle çözüme kavuşmuştur. İki dünya arasındaki rol dağılımlarını Donovan ve Molyneux'un çalışmalarında belirttiği gibi kapitalizm ile de ilişkilendirilebilmektedir. Kadın-erkek rollerinde kadının pasifleştirilmediği ve iş hayatında yer bulabildiği bir sistem olarak Barbie Diyarı örneklenirken; Gerçek Dünya ise kapitalizmin hakim olduğu, kadının güçsüzlüğü ve metalaştırılmasının hakim olduğu bir toplum yapısı olarak çözümlenebilmektedir. Kadın üzerinde kurulan ataerkil sistemde Hartmann ise erkeklerin ortaklaşa ve örgütlü bir şekilde bunu yaptığına işaret etmektedir. Barbie Diyarı'nın Ken ve diğer erkekler tarafından ele geçirilmek istenmesi aşamasında; kadınlar hizmetkar, manipüle edilebilen zayıf bir konumda izleyiciye aktarılmaktadır. Ken'ler tarafından kadınlar arasındaki iletişimin bozulmaya ve birbirine düşürülerek işbirliğinin önlenmeye çalışılması yazarın ortaya koyduğu görüşle paralel olay örgüleri olarak saptanmıştır. Örgütlü erkek hareketlerini engellemek için Barbie'lerin de örgütlü çalışmalara başvurduğu bu duruma dair diğer ibareler olarak görülmektedir. Hartmann ve Mitchell'in iki sistemli kuramı çerçevesinde incelendiğinde ise kapitalizm, ataerkil dünya ve filmde ortaya konan roller ayrı ayrı incelenmelidir. Çakır ve Hengels'in Marksist Kuram perspektifinden bakıldığında ise Gerçek

Dünya'daki toplumsal yapı unsurlarının öğrenilmesiyle birlikte Barbie'lerin, pasif, evle ilişkilendirilen ve ekonomik sistemler çerçevesinde iş hayatının dışına itildiği, metalaştırıldığı yorumları getirilebilmektedir.

Bütün bunlarla birlikte Özüdoğru'nun ortaya koyduğu 3 feminizm akımı süreci, Barbie'nin yaşadığı olaylar üzerinden izlenebilmektedir. Kamusal alanda eşitlik ve vatandaşlık hakları elde etmeye çalışan Barbie'nin yaşadıkları birinci dalga feminizm akımlarını; kadının ev hayatıyla özdeşleştirilmesi, kadın bedeni ve anne olma rolleri üzerine yaşanan mücadeleler ikinci dalga feminiz hareketliliklerini; kadınların kişisel özellikleri ve tercihleri hususunda özgürlüğünün izlendiği sonuç kısmında ise üçüncü dalga feminizm çalışmalarının yansımaları olarak yorumlanabilmektedir. Yaşanan bu süreçlerde iki dünya arasında erkekler ve kadınlar arasında gerçekleşen rol değişimleri Schmitt'in sosyal rol kuramının bir yansıması olarak açıklanabilmektedir. Öğrenilen diğer kültürün özellikleri var olan kültüre ve cinsiyet rollerine etki etmektedir. Deaux ve Major tarafından Etkileşimsel Model Kuramı çerçevesinde biyolojik ve sosyal etkilerin cinsiyet kodları üzerinde etkili olduğu görüşü referans alınarak yapılan incelemelerde ise kültürel değişimlerin *toplumsal cinsiyet inanç sistemiyle* ilişkili olduğu gözlenmektedir. Ken'in yeni öğrenilen ataerkil toplum kültürünün özelliklerini benimsemesi ve diğer erkeklere öğretmesi yeni bir toplumsal cinsiyet inanç sistemi oluşmasına ortam sağlamıştır. Bir diğer referans noktası olarak seçilen Bandura'nın Sosyal Öğrenme Kuramı'na göre Barbie'lerin Gerçek Dünya'ki yaşam biçiminden farklı yaşaması ve iki sistem arasındaki temel farklar, toplumlararası cinsiyet rolleri farklılığının yansımaları olarak kabul edilebilmektedir. Toplumdan topluma değişen kadın erkek rol eşitsizliğinin iki dünya arasındaki değişimler üzerinden işlendiği filmde, öğrenme ve kültürel ilişkiler yoluyla sağlandığı gözlemlenmektedir.

Sonuç

Toplum içerisinde sahip olunan konumlar ve roller birbirini devinim halinde oluşturarak sürekli bir toplum yapısının oluşmasına hizmet etmektedir. Ortak kültür varlıklarıyla birbirine bağlı olan bireylerin birbirinden ayrılan kişisel özellikleri farklı rollerle donatılmasına imkan sağlamaktadır. Elde edilen roller olabildiği gibi toplum tarafından bireylere uygun görülen rol kalıpları olduğu da bilinmektedir. Toplumun bireylerden beklentileriyle donatılan hususlardan biri de toplumsal cinsiyet kodları olmaktadır. Toplum düzeninde, kadın ve erkeklerin sahip oldukları bu rollerin farklı gereklilikleri olduğu yönünde değer yargıları bulunmaktadır. Coğrafi ve toplumsal yapı unsurlarıyla farklı şekillerde varlık gösterdiği gözlenen toplumsal cinsiyet kodlarının süreklilik gösterdiği görülürken nesiller boyunca taşınma özelliğine sahip olduğu da görülmektedir.

Feminist bir perspektiften incelenen Barbie filmindeki cinsiyet kodları tespit edilmeye çalışılmıştır. Barbie'lerin kadınları; Ken'lerin erkekleri simgelediği filmde pek çok cinsiyet kodu temsiline ulaşılmıştır. Yapılan içerik analizi ve göstergebilimsel analiz sonucunda;

- Kadınların fiziksel olarak taşınması gereken zorunluluklar bulunmaktadır.
- Kadınların ait olduğu yer evdir.
- Kadınlar erkekler tarafından yönetilme, yönlendirilme, korunma ve kollanmaya muhtaç bir varlıktır.
- Kadınların bireysel olabilmek için seçim hakkı bulunmamaktadır, toplumsal kabuller çerçevesinde hayatlarını sürdürürler.
- Ataerkil toplum yapısı hakimdir.
- Erkekler ev dışındaki hayata aittir ve iş yaşamını şekillendirici gücü elinde bulundurmaktadır.
- Kadınlar kabullenici, duygusal, pasif ve yönetilen konumdadır.
- Ağlamak ve duygusal kararlar vermek kadına özgü zayıf gösteren davranış kodlarıdır.

şeklinde sahip olunan toplumsal cinsiyet kodlarının ortaya konularak kadının özgürleşme hikayesinin anlatıldığı saptanmıştır. Ataerkil bir toplum yapısının mecburiyetinin öğretildiği toplumsal düzene dair eleştirel bir dil ve olay örgüsünün olduğu filmde asıl yaratıcının bir kadın karakter (Mattel'in kurucusu

Ruth Handler) olarak izlenmesi toplumsal yapının anaerkil bir yapıdan diğer sistemlere dönüştüğünün anlaşılmasına dair bir temsil olarak görülmüştür. Kadınların istediği fiziksel görünüm, hayat biçimi ve kararı seçebildiği filmin sonunda hayali bir dünyaya hapsedilen ana kahraman Barbie'nin özgür bir birey olmayı dilemesiyle Gerçek Dünya'da varlık göstermesi birbirini izleyen olaylar olmuştur. Hayali bir tasarı olan Barbie Diyarı'nda kadın evinde, iş hayatında, arkadaşlarının yanında istediği gibi bir yaşantı seçebiliyorken erkekler bu yaşam biçiminde aktif bir role sahip olamamaktadır. Bu da kadın ve erkeklerin ne Gerçek Dünya ile temsil edilen ataerkil toplum yapısında ne de anaerkil bir temsil olan Barbie Diyarı'nda dengeli bir şekilde hep bir arada mutluluk içinde yaşayamadığı gerçeğini düşündürmektedir. Barbie Diyarı'nda Barbie'lerin hakimiyetini kabul eden Ken'ler orda yaşamaya devam ederken, bireysel benliklerini kazanmaları noktasında Barbie sayesinde bir farkındalık yaşamıştır. Klişe Barbie ise hayali bir yaratı, peri masalı gibi kendisine sunulan diyarda yaşamak yerine kendini hazır hissettiği kararları almayı ve kalıplar dışına çıkmayı tercih ederek kadının özgürleşme mücadelesini temsil eden bir anlatı olarak izleyiciye sunulmuştur.

Yapılan bu araştırma literatür kısmında ortaya konan feminizm kuramları kapsamında incelendiğinde; kadının üzerinde hakimiyet kurulması gereken bir obje olarak görüldüğü, fiziksel olarak sağlaması gereken özellikler bulunduğu, kadının ev ve ev işleriyle ilişkilendirildiği; erkeklerin fiziksel güç ve hakimiyet ile temsil edildiği yönleriyle paralel özelliklere sahip olarak anlamlandırılmıştır. Farklı perspektiflere dair farklı göndermelerin gözlendiği filmde, ortak olan temel noktanın kadının pasifleştirilmesi olarak gözlemlenmiştir. İş hayatına dair deneyimlerin izlendiği sahnelerde kapitalizm eleştirilerinin olduğu izlenirken; Barbie ve etrafındakilerin sosyal öğrenme ve etkileşimler yoluyla rollerinin değişikliğini deneyimlediği görülmekle birlikte, kadın ve erkek cinsinin bir aradalığının toplumu birlikte meydana getirdiği mesajlarının verildiği tespit edilmektedir. Kadının doğurganlığı ve üreme üzerindeki etkisi Barbie'nin toplumsal cinsiyet kodlarından sıyrılarak, dayatmalardan bağımsız ve kendi seçimiyle verebileceği bir karar olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Bu durumda kadının anne olma, çocuklarının bakıcısı olarak mecburi görevlerini yerine getirme rollerinin kadının seçim özelliği kazanması ile yer değiştirdiği mesajı verilmektedir. Feminist kuramlarda ortaya konan bir diğer nokta olan kadının kendi bedeni ve rollerini istediği gibi şekillendirebilme özelliği erkek hakimiyetinin etkisinin azaldığı postmodern günümüz dünyasını anlatan ibareler olarak nitelendirilebilmektedir. Barbie Diyarı ve Gerçek Dünya arasındaki farklar, toplumlar arasındaki cinsiyet rollerinin değişkenliğini niteleyen ibareler olarak yorumlanabilirken ortamlar arası öğrenilen öğretiler sayesinde yeni rol sistemlerinin oluşabilirdiği anlamlandırılmasının yapılmasına imkan sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet kodları arasındaki farkların, farkların süreçler içerisindeki değişkenliğinin, güçlü ve zayıf yönlerin aktarılmasının anlaşılmasıyla birlikte; bireysel refahın ve toplumsal devamlılığın dengeli toplumsal cinsiyet rol dağılımıyla sağlanabileceği yorumu da getirilebilmektedir.

Ortaya konmuş olan bu çalışma, kadın ve erkeklere yüklenmiş olan cinsiyet kodlarının tespit edilmesi amacıyla yapılmış olup daha sonra ortaya konulacak olan çalışmalara kaynak ve yol gösterici olması umulmaktadır. Aynı zamanda;

- Barbie filminin ürün yerleştirme kapsamında incelenmesi
- Barbie filminin halkla ilişkiler uygulamaları bağlamında değerlendirilmesi
- Barbie filminin trans medya bağlamında değerlendirilmesi
- Çizgi filmlerde daha geniş örneklerde cinsiyet kodlarının araştırılması
- Türk çizgi filmlerinde cinsiyet kodlarının analizi
- Türk çizgi filmleri ve yabancı çizgi filmlerdeki cinsiyet kodları arasındaki farklar

konu başlıklarında çalışmaların yapılması literatürü zenginleştirici çalışmalar olacağı önerilmektedir.

Kaynakça

- Alikılıç, Ö. & Baş, Ş. (2019). Dijital Feminizm: Hashtag'in Cinsiyeti. *Fe Dergi*, 11(1), 89-111.
- Adalı, G. (2023). Femvertising Bir Devrim mi Yoksa Pazarlama Stratejisi Mi. *Sistemik Bir Analiz. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(2), 62-74.
- Adalı Aydın, G. & Aydın, Ş. (2021). 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü Temalı Reklamlarda Femvertising Stratejisinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, (61), 1-32.
- Adalı Aydın, G., Ügümü Aktaş, P. & Aydın, Ş. (2022). Kriz İletişimde Femvertising Stratejisinin Kullanımı: Dardanel Ton Elinize Sağlık Reklamı Örneği. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 5(2), 259-282.
- Alptekin, D. (2008). Üçüncü Dünya Ülkelerinde Kadın Hakları Bağlamında Feminizm. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (20), 21-33.
- Altınbaş, D. (2010). Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (9), 21-52.
- Araslı, O. (2021). Reklam ve Tüketim Kültürü Yoluyla Feminizmin Metalaştırılması: 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Temalı Reklam Filmlerinin Analizi. *Fe Dergisi*, 13(1), 107-26.
- Atakav, E. (2019). Filmde ve Medyada Feminizmin Durumu. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 123-130.
- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender And Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Basmacı, P. (2021). Feminizm Bağlamında Lilith Efsanesi ve 9 Kere Leyla Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(3), 965-980.
- Baydar, G. (2015). Feminist aksiyon Filmin İmkani: Mad Max Fury Road Üzerine. *Moment Dergi*, 2(2), 104-134.
- Becker, S. A., Thomas, D. & Cope, M. (2016). Post-feminism for Children: Feminism Repackaged In The Bratz Films. *Media, Culture & Society*, 38(8), 1218-1235.
- beyazperde.com. (2023). "Barbie filmi". Erişim Tarihi: 2 Kasım 2023. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-173087/>.
- Biryıldız, E. (2014). Feminist Film Eleştirileri. *Marmara İletişim Dergisi*, 8(8), 63-66.
- Bouclin, S. (2009). Women in Prison Movies As Feminist Jurisprudence. *Canadian Journal Of Women And The Law*, 21(1), s.19-34.
- Budak, M. & Yaşartürk, G. (2023). Feminist Karşı Sinema Bağlamında Agnès Varda Filmleri: Cléo Beşten Yediye, Mutluluk, Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(1), 23-42.
- Buss, D. M. (1995). Psychological Sex Differences: Origins Through Sexual Selection. *American Psychologist*, 50(30), 164-171.
- Cemiloğlu, M. (2021). Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 152-164.
- Ceran Aktaş, Y. (2019). Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Öznenin İmkani. *Felsefe Arşivi*, (47), 1-24.
- Coward, R. (1993) *Günümüzde Kadın Cinselliği*. İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

- Craig, R. S. (1992). The Effect of Television Day Part on Gender Portrayals in Television Commercials: A Content Analysis. *Sex Roles*, 26(5-6), 197-211.
- Çabuk, D. (2012). Cosmopolitan Reklamlarında Anlam Yapıları ve İdeoloji. *Global Media Journal*, 3(5), 40-60.
- Çalış Kurtçu, A. (2023). Kişilik Arketipleri Bağlamında Elidor Ve Pantene Reklamlarının Marka Stratejileri Açısından Göstergebilimsel Analizi. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (34), 793-818.
- Çakır, S. (2008). Kapitalizm ve Patriarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm. *Toplum ve Demokrasi* 2(4), 85-196.
- Çelik, R. (2016). Bakım/Özen Etiği ve Eğitim Felsefesinde Feminizm Temelli Bir Yaklaşım. *Fe Dergi* 8(2), 72-85.
- Çiftçi, D. & Serçelik, H. (2021). Toplumsal cinsiyet Kalıpları Açısından Göstergebilimsel Analiz: Beko ve Dove. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 6(11), 23-46.
- Çimen, M. (2023). Following in the Footsteps of Cléo. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 48-56.
- Çobanlı Erdönmez, I. (2023). Madam Curie Değil Maria Kürü Üzerine Bir Film. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 97-100.
- Deaux, K. & Major, B. (1987). Putting Gender into Context: An Interactive Model of Gender Related Behavior. *Psychological Review*, 94(3), 369-389.
- Demirbilek, S. (2007). Cinsiyet ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, 44(11), 12-27.
- Diken Yücel D. (2022). Yeşilçam'ın Masal Uyarlamalarına Feminist Perspektiften Bakmak: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde, Külkedisi Sinderella. *e-gifder*, 10(1), 326-58.
- Dikici, e. (2016). Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist Ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (43), 523-532.
- Dinç K., Elzem S. & Tan Çakır, N. (2021). Postfeminist Bir Pazarlama Stratejisi Olarak Femvertising: Nike, Molped ve Elidor Reklamları Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (38), 364-385.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- Engels, F. (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Eriş Yayınları.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları. *Yedi*, (4), 101-110.
- German, Lindsey. (2006). *Cinsiyet, Sınıf ve Sosyalizm*. İstanbul: Babil.
- Güç, A. (2008). İslamcı feminizm: Müslüman Kadınların Birey Olma Çabaları. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), 649-673.
- Güçlü, S. (2012). Feminist Metodoloji Tartışmaları. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 2(1), 107-120.
- Güldü, Ö. & Kart, M. (2009). Toplumsal cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 64(3), 98-116.
- Heper, A. (2014). Feminizm ve Hukuk. *Hukuk Kuramı*, 1(5), 11-27.
- Heywood, A. (2007). *Siyasi ideolojiler Bir Giriş*. Ankara: Adres Yayınları.
- Hooks, B. (2020). *Duygu Yoldaşlığı-Kadınların Sevgi Arayışı*. İstanbul: BGST.

- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi* 7(2), 86-94.
- Kalelioğlu, M. (2021). Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, *Türkiye'deki Yeri ve Önemi. Söylem Filoloji Dergisi*, 6(1), 189-200.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444.
- Koç Başaran, Y. (2017). Sosyal bilimlerde Örneklem Kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5(47), 480-495.
- Kula Demir, N. & Yiğit, Z. (2013). Reklam fotoğraflarında Kadın Bedeninin Değişimi. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(6), 459-472.
- Lauret, M. (2008). Feminism and Culture the Movie: A Critical Overview of Writing on Women and Cinema. *Women A Cultural Review*, 2(1), 52-69.
- Marshall, M. N. (1996). Sampling for Qualitative Research. *Family Practice*, 13(6), 522-526.
- Mashable Türkiye. (2024). *Barbie İncelemesi: Komik, Cesur ve Feminist*. Erişim Tarihi 26.03.2024. <https://tr.mashable.com/movies/10585/barbie-incelemesi-komik-cesur-ve-feminist>.
- Monaghan, W. (2023). Feminism at the Movies: Sex, Gender, and Identity in Contemporary American Teen Cinema. *Feminist Media Studies*, 23(7), 3258-3273.
- Natasya, N. (2022). Analysis of Feminism in the Moxie Movie. *ULIL ALBAB : Jurnal Ilmiah Multidisiplin*, 1(10), 3549-3558.
- Özdemir, Ö. (2017). İki sistemli Kuram Olarak Sosyalist Feminizm. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi* 9(2), 395-414.
- Özgent, Y. (2021). Hollywood sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer Vs Kramer'den Kırk Yıl Sonra Marriage Story. *Kültür ve İletişim*, 24(1), 227-259.
- Özudođru, B. (2018). Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(12), 304-319.
- Öztürk, S. R. (2000). Feminist Film Politikası: Mürebbiye Örneği. *Kültür ve İletişim*, 3(1), 51-70.
- Patterson, M., O'Malley, L. and Story, V. (2009). Women in Advertising: Representations, Repercussions, Responses. *Irish Marketing Review*, (20), 9-14.
- Pratto, F., Sidanius, J. and Levin, S. (2006). Social Dominance Theory and the Dynamics of the Intergroup Relations: Taking Stock and Looking Forward. *Europion Review of Social Psychology* (17), 271-320.
- Rothman, S, Powers, S. and Rothman, D. (1993). Feminism in Films. *Society*, 30(3), 66-72.
- Sancar, S. (2003). Üniversitede Feminizm, Bağlam, Gündem ve Olanaklar. *Toplum ve Bilim Dergisi*, (97), 164-82.
- Sancar, S. (2011). *Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiđi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem Ve Özgünlükler-Birkaç Arpa Boyu*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sarı, Ü. (2013). Reklamlarda Kadın Objesinin Kullanımı: Örnek Olarak Maccoffee Strong-Sert Kadın Reklamı. *Atatürk İletişim Dergisi*, (5), 85-104.
- Schmitt, D. P. (2003). Are Men Universally More Dismissing Than Women? Gender Differences in Romantic Attachment Across 62 Cultural Regions. *Personal Relationships*, 10(3), 307-333.
- Stoller, R. (1968). *Sex and gender*. Australia: Science House.

- Sepetci, T. (2021). Korku Filmlerinde Şeytandan 2000'lere Değişmeyen Kadın İmgesi: Şeytan Çarpması Filminin Feminist Eleştirisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(3), 1086-1103.
- Sutherland, J.-A. and Feltey K. (2017). Feltey Here's Looking at Her: An Intersectional Analysis of Women, Power and Feminism in Film. *Journal of Gender Studies*, 26(6), 618-631.
- Şener, G. (2019). Metalaşmış Feminizm Kadınları Güçlendirir Mi? 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü Reklamlarının Feminist Eleştirel Söylem Analizi. *Kültür ve İletişim* 22(2), 146-172.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler* 3(5), 163-175.
- TDK. 2023. *Cinsiyet Kelimesinin Anlamı*, Erişim Tarihi 02.09.2023. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Tekvar, S. O. (2017). Türkiye'de Feminist Alternatif Medyanın İşlevselliği: Bir Alternatif Medya Örneği Kadınların Postası Projesinin İncelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 537-552.
- Tor-Kadıoğlu, C. (2021). Pazarlamada femvertising: Selpak Reklam Filminin Analizi. *OPUS International Journal of Society Researches*, 17(38), 5304-5331.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*, 11(2), 292-320.
- Uzun, A. (2022). Pembe ve Mavi İkiliğine Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Postmodern Feminist Bir Yaklaşım. *Akdeniz Kadın Çalışmaları*, (1), 178-196.
- Ünlükaya, A. (2021). Kadın odaklı Reklamcılıkta (Femvertising) Sunulan Postfeminist Söylemler: L'oreal Paris-This is an Ad for Men Reklam Afişlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 1-19.
- Wendy W. & Eagly, A. H. (2002). A cross Cultural Analysis of the Behavior of Women and Man: Implications Fort He Origins of Sex Differences. *Phsicological Bulletin*, 128(5), 699-727.
- Yanat Bağcı, Y. (2021). Netflix Filmlerinde Kadın Anlatısı: Marriage Story Filminin Feminist Kuram Bağlamında İncelenmesi. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 4(1), 52-68.
- Yıldız, M. (2021). Arketipsel teori Bağlamında Reklamlarda Sunulan Kadın Temsillerinin Göstergebilimsel Analizi. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 171-195.
- Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. *Sosyoloji Notları*, (7), 63-85.

Yakın Dönem Rus Sanat Filmlerine Postmodernizm ve Muhalif Melodram Çerçevesinde Bir Bakış: *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017)

An Analysis of Recent Russian Art Films within the Framework of Postmodernism and Subversive Melodrama: *Leviathan* (2014) and *Loveless* (2017)

Ceren Güleroğlu¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 29.11.2023 | Kabul Tarihi: 15.06.2024

Özet

Filmlerinde bireyi ve aileyi sistemle karşıt şekilde konumlandırırken trajik olayları rahatsız edici şekilde sunan Andrey Zvyagintsev'in yapımlarında şekil değiştirmiş melodramatik kodlara rastlamak mümkündür. İzleyende uyandırdığı rahatsızlık duygusuyla *Leviathan* (Zvyagintsev, 2014) ve *Sevgisiz* (Zvyagintsev, 2017) filmleri Rus halkının tepkisini çekmiştir. Rus toplumu, yapımları ülkeye ve değerlerine bir hakaret olarak değerlendirirken Zvyagintsev, yapımlarının özel olarak Rus halkını temsil etmediğini öne sürer. Rusya, Amerikan sosyokültürel hegemonyasından ve Hollywood melodramlarından etkilenmiş bir ülkedir. Ancak bu durum yalnızca Rusya'ya özgü olmadığından yönetmen de yapımlarında evrensel değerler çerçevesinde günümüzdeki insan hallerini işlediğini söyler. Bu doğrultuda bu çalışma, yakın dönem Rus sanat sinemasında postmodern bir yaklaşım olan muhalif melodram kavramını araştırmayı amaçlamaktadır. Bu makale ilk olarak melodramın postmodernist yaklaşımla birlikte muhalifliğe evrilişini, bu muhalifliğin amaç ve işlevselliğini araştırmıştır. İkinci olarak Rus tarihinde melodramın ideolojik bir araç olduğu kilit dönemlere vurgu yapmış ve Rusya'nın sosyopolitik durumunu özellikle aile kavramına odaklanarak analiz etmiştir. Son olarak bu çalışma, Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) filmlerinde melodramatik imgelemin muhalif halini araştırmıştır. Çözümleme boyunca postmodern çoğulculuk, çeşitlilik (parçalılık) ve melez anlatı yapısına odaklanılmıştır. Çalışmanın sonucunda Zvyagintsev'in kültürler ve dönemler arasında sıkışıp kalmış karakterlerini muhalif melodram perspektifinden ele aldığı kanısına varılmıştır. Bu sayede çalışma, günümüzdeki Rusya'nın kültürel, politik ve sosyal yapısının ulusal sanat filmlerine etkisini araştırmış ve muhalif melodram kavramını bir kez daha tartışarak filmlerin incelenmesine katkıda bulunmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Zvyagintsev Sineması, Çağdaş Rus Sanat Sineması, Muhalif Melodram, Postmodernizm*

Abstract

Andrey Zvyagintsev's films present tragic events in a disturbing way while positioning the individual and the family in opposition to the system, and it is possible to find distorted melodramatic codes in his productions. The films *Leviathan* (Zvyagintsev, 2014) and *Loveless* (Zvyagintsev, 2017), due to the sense of discomfort they aroused in the audience, attracted the reaction of the Russian public. Although Russian society considers the productions as an insult to the country and its values, Zvyagintsev claims that his productions do not merely represent the Russian people. Russia is a country which has been influenced by American sociocultural hegemony and Hollywood melodramas; however, since this situation is not unique to Russia, Zvyagintsev states that he deals with the contemporary human condition within the universal values in his productions. Correspondingly, this study aims to investigate the concept of subversive melodrama as a postmodern approach in recent Russian art cinema. Firstly, it discussed the transition of melodrama into subversive melodrama with the postmodernist perspective, also the purpose and function of this subversion. Secondly, it emphasized the key periods in Russian history when melodrama was an ideological tool and analyzes the sociopolitical situation in Russia with a particular focus on the concept of family. Ultimately, it investigated the subversive melodramatic imagery in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan* (2014) and *Loveless* (2017). Throughout the analysis, the focus was on postmodern pluralism, diversity (fragmentation), and hybrid narrative structure. The study concluded that Zvyagintsev's characters, trapped within cultures and eras, are depicted through the perspective of subversive melodrama. In this way, the study investigated the impact of the cultural, political and social structure of contemporary Russia on national art films and contributed to the analysis of the films by discussing the concept of subversive melodrama once again.

Keywords: *The Cinema of Zvyagintsev, Contemporary Russian Art Cinema, Subversive Melodrama, Postmodernism*

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Bölümü, guleroglu.crn@gmail.com, Orcid: 0000-0002-9796-3385

Giriş

Son yıllarda eleştirel bakışıyla öne çıkan Andrey Zvyagintsev, Rus bağımsız sinemasında önemli bir yer edinirken evrensel konuları hayranı olduğu Andrei Tarkovsky'ye yakın bir estetik anlayışla ele almaktadır. Tarkovsky sinemasından farklı olarak daha net ve keskin bir üslup kullanır; bu sebeple de kendi halkı tarafından eleştirilmiştir. Andrei Tarkovsky, eleştirel anlatının dışında şiirsel, sakin, ve durağan bir üsluba sahipken, Zvyagintsev, şiirselliğin yanı sıra kışkırtıcı, iğneleyici ve rahatsız edici anlatıyı daha baskın kullanmaktadır. Son yapımları olan *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017), bu anlamda en çok tartışılan yapımları olmuştur. Çünkü muhalif bir üslupla hem Rusya'nın hem de dünyanın deneyimlediği sosyopolitik problemlere değinmiştir. Özellikle Batı'nın kültürel ve zihinsel hakimiyeti nedeniyle Rusya gibi postmodern ve modern kültür arasında kalmış olan ulusların bireye ve entelektüelliğe bakışını ironik bir anlatıyla eleştirmiştir.

Yönetmen, klasik anlatının melodramatik üslubunu benimsememiştir. Ancak melodram, her dönem ve her yapıya uyum sağladığından, sanat yapımlarında da melodramın etkilerini incelemek ve hatta melodramatik anlatının hem anlatının kendisine hem de sisteme karşı bir silah olarak kullanılmaya çalışıldığını görmek mümkündür. Rusya'nın melodramla ilişkisi düşünüldüğünde, yönetmenin de geçmişin izlerinden beslendiğini inkar etmemek gereklidir. Akpınar (2015, s. 69), “melodram modernitenin ürünüdür” diyerek modernite ve sinema birlikteliğinin altını çizmiştir. Moderniteyle bağdaştırılan melodram, postmodern yaklaşım sayesinde evrimleşerek üst ve alt kültürün arasındaki çizgiyi muğlaklaştıran bir araç haline gelmiştir. Melodramın muhalifleşmesi durumu, sosyopolitik ve kültürel eleştirilerde bulunan Zvyagintsev'in üslubunda kendini göstermiştir.

Modernizm ve mutlaklıkla bağdaştırılan melodramatik imgelemde keskin olan doğru/yanlış, iyi/kötü, güzel/çirkin, geleneksel/modern gibi ahlaki ayrımlar, postmodernist düşünürlerin savunduğu postyapısalcı yaklaşımla birlikte yapıbozuma uğratılmış ve muhalifleştirilmiştir. Postmodernizmde ya da postmodern anlatı tekniklerinde en önemli mesele mutlaklığın reddidir. Çünkü postmodernist bakışa göre farklılıklar arasında mutlaklık imkansızdır. Çoğulcu bakış açısını öne çıkaran postmodernizm, tek bir bakışın yönettiği hiyerarşik değerler bütünü reddetmektedir.

Postmodernist anlatı, toplumlar tarafından kabul görmüş kavramları kendi anlamlarından uzaklaştırmakta ve bu kavramları tekrar ve tekrar inşa etmektedir. Yeniden yapılandırmanın en önemli amaçlarından biri, kavramları, anlatıları, türleri, değerleri vb. melezleştirerek çeşitliliğin birlikte var olmasını sağlamaktır. Bunu Ecevit (2012, s. 73) açıkça özetlemektedir: “Ancak postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı [...] [O]nun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler”. Bu noktada melodramın çizdiği siyah-beyaz resim, klişeleşmiş olay örgüsü, stereotipik karakterler ve kalıplaşmış anlatı yapısı sözü edilen postmodernist bakışa uymamaktadır. Bu nedenle de yeniden yapılandırılmalıdır. Fakat melodramatik imgelemin kalıplaşmış yapısı toplumlar tarafından fazlasıyla içselleştirilmiştir; bundan dolayı bu değerleri de yeni yapının içine katmadan muhalif bir yapı oluşturmak mümkün değildir. Postmodernist anlatı, posyapısalcılık ve yazarlık için Modick'in (1994, s. 165) yorumu açıklayıcı olacaktır: “[Postmodernist yazarlar,] gelenekleri oyunsu bir biçimde ele alırlar, öyle ki, okur kulağına hiç de yabancı gelmeyen bir melodiye ıslıkla eşlik edebilmiş duygusuna kapılır. Ancak melodiyi tanıyıp tanımaz, okur sistematik bir biçimde alışkın olduğu rahat ortamdan, tanıdık olanın verdiği huzurdan koparılır”. Bir diğer deyişle tanıdık olan klişeler, kodlar ve yapılar anlatı içine olduğundan farklı konumlandırıldığında kişi alışkın olduğu, güvende hissettiği alana yabancılaşmaktadır. Bu sayede muhalif anlatı kişide rahatsızlık hissi uyandırmakta ve kişiyi kalıpların dışına çıkmaya teşvik etmektedir.

Bunlardan yola çıkarak, sanat sineması olarak değerlendirilen Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* ve *Sevgisiz* filmlerini, melodramatik imgelemin postmodernizmle birlikte evrimleşmiş hali olan “muhalif melodram” (*subversive melodrama*) bağlamında incelemek bu makalenin asıl amacıdır. Makalenin ilk kısmında, melodram ve tragedya arasındaki karşıt ilişkiden ve muhalif melodramın ne olduğundan;

bununla birlikte muhalif melodramın nasıl bir işlevi olduğundan ve klasik melodramdan nasıl ayrıldığından bahsedilmiştir. Aynı zamanda bu kısımda, muhalif melodramın tragedya ve melodram arasındaki konumu açıklanmış, bununla birlikte sanat filmlerindeki melodramatik kodların nasıl muhalif nitelik kazandığı ve klasik melodram anlatısından nasıl ayrıldığı hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, melodramın Rus tarihindeki konumu ve evrimi hakkında bilgi verilmiş ve bu açıdan günümüz Rusya'sındaki siyasal kültürün melodramatik imgeleme olan nedensellik ilişkisi tartışılmıştır. Ayrıca Rusya'nın neden henüz postmodern bir toplum olmadığını ve neden kültürel bağlamda arada kalmış olduğunu yönetmenin postmodernist muhalif bakışından açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, günümüz Rus yönetmenlerinden Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* ve *Sevgisiz* filmlerindeki melodramatik imgelem analiz edilmiştir. Ancak melodramatik imgelemin postmodernist ve postyapısalcı hali olan muhalif melodram yapısına yönelik bulgulara odaklanılmıştır. Özellikle postmodern kavramlar olan çeşitlilik ve çoğulculuk ele alınarak filmlerdeki melez anlatı yapısı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çözümlemede, modernlikle bağdaştırılan melodramın ters yüz edilip postmodern bir anlatıya evrimleştirilmesi durumuna ve karakterlerdeki evrimin de buna paralel şekilde modern bireyin problemlerine sahip olması, ancak bu problemlerin postmodern bir bakışla aktarılması durumu analiz edilmiştir.

1. Sanat Filmlerine Melodramatik Yaklaşım ve Muhalif Melodram

Klişeler ve kalıplar yordamıyla inşa edilen melodramlar, seri üretiminin kolay olması ve popüler kitleye hitap etmesi sebebiyle Hollywood ve kapitalist sistemle bağdaştırılan bir türdür. Gledhill (1991, s. 207), melodramları “bir dizi Hollywood türünü kucaklayan tarz/kip”, diğer bir deyişle bir üst tür olarak yorumlamıştır. Ancak bir türden ibaret olmayan bu yapı, sistemin devamlılığını sağlayan bir araç olmaktan daha fazlasıdır. Arslan (2005, s. 13), melodram için “kokan, bulaşan, parazitvari bir varoluş” tanımını yapmıştır. Bu bağlamda melodramatik kodların her türe, döneme ve yapıya göre şekil alarak var olduğu düşünüldüğünde, bu zamana kadar sabit bir nitelik ve işlevi olması imkansızlaşır. Melodram, tarihte komünizm, Nazizm gibi baskıcı ve çıkarıcı rejimleri, bununla birlikte kapitalist sistemi temsil ederek, toplum yapısını şekillendirmek amacıyla bir propaganda aracı haline gelmiştir. Buna ithafen Cassiday (2002, s. 153), 1917 öncesinde, Sovyet propagandaları aracılığıyla melodramın kitleyi etkisi altına aldığını ve manipüle etmeyi başardığını söylemektedir; bunun sebebini melodramın duygusal etkisine bağlamaktadır. Ancak günümüzde melodramatik imgelemin sanat ve toplum içindeki yeriyle birlikte klişeleşmiş kötü itibarı sorgulanmaktadır.

Stalin ve Hitler gibi pek çok politikacının kullandığı melodram; halkı gerçeklikten soyutlamak, ideoloji aşımak ve manipüle etmek adına bir propaganda aracı olmuştur. Bununla ilgili olarak Buckler (2002, s. 75) Sovyet Rusya zamanında melodramın işlevini vurgular: “1920'lerin başındaki Sovyet Rusya'da, kültür endüstrisi melodramın popülist propaganda için yararlı bir araç olduğunu kabul etti”. Ayrıca Tunalı (2006, s. 15), melodram kavramını “anlatısal tutuculuk”, “yaratma durgunluğu” ve “muhafazakar” kavramlarıyla açıklamıştır. Bu bağlamda bakıldığında, melodramın yenilikçi ve ilerici tarafından önce kötü itibarı öne çıkmaktadır demek mümkündür.

Ancak günümüzde melodramatik formu yeniden yapılandırarak muhalif tonlarda kullanan, postmodernist bakışa sahip yönetmenlerle topluma farklı bir bakış açısı sunulmuştur. Bu bağlamda, sosyopolitik ve kültürel yapıya entegre olan ve toplumları şekillendiren melodramatik kodlar için tragedyadan indirgenen bir form olduğunu söylemek adil olmayacaktır. Tragedyadan tamamen bağımsız olduğunu söylemek de bu nedenle mümkün değildir. Muhalif melodram kavramı sayesinde, melodram kodlarını dahil ederek de trajik bir olayı derinlikli aktarmak olasıdır.

Bu çerçevede, öncelikle melodram ve tragedya arasındaki ilişkiyi incelemek ve sonrasında klasik melodramla muhalif melodram perspektifindeki ikili karşıtlığa değinmek gerekir. Aşağıda Heilman'dan hareketle Tunalı'nın (2006, s. 38-39) hazırladığı tabloda tragedya ve melodram arasındaki farklar listelenmiştir:

Tablo 1: Tragedya ve Meloram Arasındaki Farklar

Tragedya	Melodram
1) Tragedyada karakterler parçalanmıştır. Hamlet, Lady Machbeth, Lear örneklerinde olduğu gibi iyi ve kötü özellikleri bir arada barındırabilir. İyiye ya da adalete ulaşmak için kötülüğe bulaşır ve kendini sorgular.	1) Melodramda karakter parçalanmamış olarak gösterilir ya da parça bütünün yerine geçer. Karmaşık unsurlar ortadan kaldırılır ya da etkisiz kılınır.
2) Karakter özelliği 'polypathic'tir. ²	2) Karakter özelliği 'monopathic'tir. ³
3) Tragedyada kişi güçlü veya zayıf, her iki konumda da bulunabilir, bu onun polypathic yapısıyla ilgilidir.	3) Melodramda kişi, monopathic özelliğinden dolayı ya güçlü ya da zayıftır.
4) Kişi, zaferde yenilgiyi, yenilgide zaferi yaşar.	4) Kişi ya zafer kazanır ya da yenilir.
5) Tragedyada kişinin iyiliği güç ile iç içe geçerek kötülük yapmaya meyilli hale gelir.	5) Melodramda kişi ya hain ya da kötüye karşı galip gelen veya yazgısını aslında hak etmeyen bir kurban olarak 'iyi'dir.
6) Tragedyanın patolojik uç noktası normal parçalanmaya has bir hastalık olan ayırımın fazlasıyla büyütüldüğü 'şizofreni'dir.	6) Melodramatik durumun patolojik uç sınırı ise 'paranoya'dır.
7) Tragedya, üstün ve kalıcı olana doğru yol alır.	7) Melodram, konusal olana kapalıdır.
8) Tragedya, sonsuzluğu işaret eder.	8) "Melodram, sonlu ve gündelik ilişkilerin merkezinde kalır." ⁴

Tablodan yola çıkarak tragedya ve melodram arasındaki çizgi değerlendirilecek olursa, öncelikle tragedyanın aristokrasiye, melodramın burjuvaya hitap ettiği söylenebilir. Bunun nedeni tragedyanın "üstün ve kalıcı" olanı hedeflemesidir. Buna bağlı olarak tragedyada toplum düzeninin yeniden yapılandırılması amaçlanırken melodramda toplumsal düzen sorgulanarak işçi sınıfının tatmini sağlanır. Bir diğer deyişle melodramda "iyi" ve "kötü" kavramları karakterler aracılığıyla temsil edilerek alt sınıfa moral kodlar aşılanır. Ayrıca "sonsuzluğu" işaret eden tragedyadaki ana kahraman, devletle ve dışarıyla özdeşleştirilirken "sonlu" olanı işleyen melodramda karakterler aile, komün ve içeriyle özdeşleştirilir. Son olarak, tesadüf ve kader kavramları tragedyada nedensellik ilkesine dayalıyken melodramda olaylar herhangi bir nedene dayanmaksızın, rastgele gelişir. Bu özellikleri doğrultusunda sürekli bir karşıtlık içinde var olan melodram ve tragedya şu anda da bu karşıtlığı sürdürmektedir.

Brooks (1995, s. 13), melodramın doğuşundan bahsederken Diderot'nun trajedi gibi "ağırbaşlı" fakat komedideki gibi "sıradan insanları" konu eden bir türün oluşumunu tarif ettiğini söyler. Buna ithafen Diderot (1947, s. 286) şu yorumu yapar:

Peki böyle bir biçime ne gerek var? Hayat zaten bize yeterince dert vermiyor mu ki, buna bir de kendi kurmaca ürünü dertlerimizi ekleyelim? Üzüntü ve kederin her yere, eğlence biçimlerimizin dahi içine

² "Birçok hastalığın bir arada olması" anlamına gelmektedir.

³ "Bir fonksiyonda ya da tek bir organdaki acı ya da hassasiyet" anlamındadır.

⁴ Bu madde Heilman'ın (1968) *Tragedy and Melodrama* isimli çalışmasından alıntılanmıştır.

sızmasına neden izin verelim ki?" İşte bu, ancak ve ancak, duygusal olarak etki altına alınmanın ve göz yaşlarına boğulmanın ne büyük bir haz verdiğini bilmeyen birinin ağzından çıkabilecek bir sözdür.

Buna göre klasik anlatıdaki trajik olayların işleyiş tarzını tragedyalardan ayıran mutlu sonla bitişi ve izleyicinin kendini gerçekleştirdiği duygusuyla tatmin edilişidir. Çünkü insan, acı çekerken duyduğu haza ek olarak ödediği bedelin sonunda mutlaka ödüllendirilmeyi de beklemektedir. Fakat muhalif melodramda amaçlanan tragedyanın işleviyle benzeşmektedir. Bu açıdan, muhalif melodramla birlikte tragedya nostaljik bir dönüş sağlanmıştır. Thomas Elsaesser ve Laura Mulvey muhalif nitelik taşıyan melodramlar hakkında yorum yapar. Mulvey (1987, s. 76), Douglas Sirk'ün melodramlarını Euripides trajedilerine benzeterik ikisinin de aynı işlevi olduğunu söyler: derinlerde saklı olan duyguları açığa çıkarmak. Elsaesser (1987, s. 47) ise melodramın politikleştirilerek devrimsel bir araç olarak kullanıldığını belirtir: 50'li ve 60'lı yıllardaki Hollywood aile melodramlarının Amerikan kenar mahallerindeki çatışmaları ortaya çıkarttığını ve muhalif bir etki bıraktığını söyler.

Bu çerçevede muhalifleştirilmiş melodram, evrenselleşmiş köklü temsilleri sistemde yeniden konumlandırmayı ve melodramla birlikte sabitlemiş olan kodları kırmayı hedefler ve bunu yaparken de farkında olma halini aşlamaya çalışır. Melodram çevresindeki kalıplaşmış ahlaki değerlerin dışına çıkarak mutlak iyi ve kötünün olmadığını göstermeyi ve buna göre kesin yargılarda bulunmanın da ahlaki değerleri yozlaştıracağını göstermeyi amaçlar. Bu sebeple de muhalif nitelikteki işlevsel bir araca dönüşür.

2. Tarihsel Olarak Rusya'da Melodramın Yeri: Stalin, Khrushchev ve Putin

Yukarıda bahsedilenlerin ışığında, klasik melodram anlatısı, tragedyanın halkla olan mesafesini kaldırarak, halka anlayacağı dilden yaklaşıp, iyi ve kötü arasında siyah ve beyaz kadar net ahlaki değerler inşa etmiştir. Klasik anlatıyı politikleştirerek temsiller oluşturan Hollywood endüstrisi, bireylere empoze ettiği personalarla yalnızca ulusal değil uluslararası çapta sosyokültürel bir üstünlük kurmuştur ki bu sosyokültürel hegemonyaya 'komünist' Rusya da dahil edilmiştir. Özellikle Stalin dönemi sonrası sansürün hafifletilmesi sebebiyle Rusya, Amerikan'ın kültürel hegemonyasıyla yoğrulmuştur. 19. yüzyılda melodram, Batı'da işçi sınıfına yönelik olmasına rağmen o dönemde Rus aristokrasisi için "Batı'dan ithal, lüks bir zevk" (Buckler, 2002, s. 56) olarak görülmekteydi. Bu sebeple Rusya, 20. yüzyıla kadar melodramla özdeşleştirilmiş bir ülke değildi. Fakat Batı, Rusya'nın yerine davranarak Rus toplumunu ve kültürünü kendi melodramları için malzeme olarak kullanmış ve Batı'da, Rus toplumunun hayali bir temsilini kurgulamıştır (Buckler, 2002, s. 58). Bu noktada melodram, kültürel emperyalizmin bir formu haline gelmiştir. 20. yüzyıldaysa Sovyet melodramları Paris Komünü'nü işlemiştir. Bolşevik Devrimi'yle birlikte popülist propaganda için bir araç olarak kullanılan melodram, daha sonra Stalin ile birlikte politik söylem haline gelmiştir. Bu bağlamda Buckler (2002, s. 75), melodramın işlevini şu şekilde dile getirir: "Melodram aynı anda hem ilerici hem de muhafazakar bir sanatsal moddur; dünyayı altüst ederken hiçbir şeyin değişmemesini sağlar ve onu sergileyen sahneye hizmet eder".

Bir diğer yandan, Khrushchev döneminde sansürün büyük oranda kaldırılmasıyla eğlence ve popüler kültür kategorisindeki pek çok ürün medyada yer bulmuştur. Özellikle Hollywood filmlerinin gösterildiği bu dönemde Rus toplumunu Amerikan kültürüyle bütünleştiren de melodram olmuştur. Bununla ilgili olarak Wolfe (1989, s. 15), Rusya'nın "Batı ile bütünleşme" ve "Batı karşıtlığı" arasında sürekli bir çatışma içinde olduğunu söylemiştir. Fakat Stalin döneminde aile melodramları, savaş ve aile kavramlarını bir araya getirerek Stalin yanlısı bir kültürü topluma kabul ettirmiştir. "Biz büyük bir aileyiz" mesajı vererek kapitalizmi düşmanlaştırmıştır (Prokhorov, 2002, s. 209). Böylelikle halkın iktidara olan güveni sağlamlaştırılarak yönetimin sorgulanmasını engellemek ve halkı manipülasyona açık hale getirmek amaçlanmıştır. Buna ithafen Cavlak ve Doğan (2019, ss. 25-26) şöyle bir yorum yapar: "Tarihinin en başından itibaren Ruslar için en büyük tehdit yabancılar olarak görülmüştür. Bu durum halkın ne olursa olsun dışarıda olan düşmana karşı siyasal düzenine ve başındaki iktidara itaat etmelerini sağlamaktadır". Bununla birlikte, Stalin dönemindeki aile melodramları, bireylerin aile

içindeki rollerini de somutlaştırarak ‘ideal aile’ kavramını empoze etmiştir. Özellikle kadınları odak noktası haline getirerek kadını, erkeğin savaştan dönmesini bekleyen sadık eş olarak konumlandırmış ve pasifize etmiştir (Prokhorov, 2002, s. 212).

Prokhorov *Soviet Family Melodrama of the 1940s and 1950s: From Wait for Me to The Cranes Are Flying* (2002) adlı yazısında Khrushchev dönemindeki melodram kavramını özetlemiştir. Prokhorov (ss. 209-210), İkinci Dünya Savaşı süresince popüleritesi artan aile melodramları, aile kavramının “çekirdek aile” yapısıyla yeniden inşasını amaçladığını söyler. Ayrıca Prokhorov, Stalin’den sonra gelen Khrushchev’in, “büyük aile” sloganıyla yapılandırılmış Stalinci kültürü tekrar yapılandırarak Rusya’yı sosyalizmden kapitalizme giden yola sürüklediğini savunur. Bu dönemdeki melodramlar, savaş klişesini aile bireyleri arasında çatışmaya ve huzursuzluğa sebep olan bir kavrama dönüştürmüştür. Çekirdek aileye odaklanan melodramlar sosyolojik açıdan Rusya’yı “çekirdek aile” yapısıyla yeniden şekillendirmiştir. Çekirdek aile yapısı, kapital sistemi beslediğinden ve sistemin devamlılığını sağladığından melodramlar için önemlidir ve aile kavramının Rusya’da Amerikanvari bir kutsallığa erişmiş olduğu söylenebilir. Bu noktada sorun, “büyük aile” kavramındaki totaliter alt yapıdan “çekirdek aile” yapısındaki kapitalist kodlara geçiş yapılmasıdır (ss. 225-226). Başka bir deyişle aile kavramının yeniden yapılandırılması ideolojik olarak tam anlamıyla bir iyileştirme sağlayamamıştır.

Günümüze bakılacak olursa, Rusya’nın “Yeni Çar”ı olarak adlandırılan Putin’in yönetiminde Rusya, Batı’nın demokrasi anlayışına göre diktatörlükle yönetiliyor düşüncesi halen tartışılmaktadır (Stengel, 2007). Bununla ilgili olarak İsayeva ve Günlü (2019, s. 81), çalışmalarında bu durumu destekler: “Yeni Çar’ın iktidarı altında muhalefet baskı, medya tekeli, sansür, sivil toplum kuruluşlarının (STK) kapatılması, merkezileşme adı altında yaptığı uygulamalar uluslararası arenada antidemokratik baskılar olarak kayda geçti ve ihtiyatla karşılandı”. Fakat Putin’e göre, Rus halkı henüz Batı’nın demokrasi algısıyla yönetilmeye hazır değildir ve bu nedenle de Rusya’nın eski gücünü ve namını geri getirebilmenin yolu bu algıdan geçmemektedir (Stone, 2017, s. 32). Buna yönelik Cavlak ve Doğan (2019), çalışmalarında Rusya’nın siyasal kültürünü inceler. Bu çerçevede Putin yönetiminin demokratik mi yoksa diktatörlük mü olduğunu tartışarak Rus halkının Putin yönetimine itiraz etmediğini öne sürerler. Onay (2002, s. 13) ise bunun sebebinin Rus kültüründeki “sosyopolitik sadakatin en yüce erdem olduğu” algısının fazlasıyla içselleştirilmiş olmasına bağlar. Diktatörlük olması için de halkın korku içinde olması gerektiğini vurgulayan Cavlak’tan ve Doğan’dan (2019) yola çıkarak, Putin’in politikasının Rus toplumunu yozlaştırdığını, ancak bu yozluğu normalleştirerek Rus kimliğini olumsuz yönde şekillendirdiğini savunmak mümkündür.

Khrushchev döneminin aksine, Putin yönetiminde, yabancı ve yönetime karşı çıkan, eleştirel içeriklerin geniş kitlelere ulaşımı engellenerek medya aracılığıyla vatanseverliği, milliyetçiliği, devlet ve kilisenin kutsallığını empoze etmek amaçlanmıştır (Wengle vd., 2018, s. 998). Bu sayede Batı’yı düşmanlaştırma hali devam ederken Rus halkı bir yandan da Batı’nın ideolojik ve kültürel hegemonyasından beslenmektedir. Bu çerçevede Andrey Zvyagintsev, melodram kodlarını yapıbozumcu bir perspektiften ele alarak muhalif bir konuma yerleşmiştir. Boggs ve Pollard (2003, s. 446), yönetmenin konumunun postmodern ve muhalif oluşunu destekler:

Postmodern sinema, birbirinden kopuk anlatıları, distopik imgeleri, teknolojik sihirbazlığı sayesinde kargaşa, belirsizlik, klasik kahramanın ölümü, egemen değerlerin ve toplumsal ilişkilerin çöküşü üzerine yoğunlaşan motifleri benimseyerek bu ortamı yansıtır ve yeniden üretilmesine yardımcı olur. Bu tür film kültürü, sınıf ve iktidar yapılarının belirli boyutlarını sorgularken, aynı zamanda etkili bir toplumsal değişim için gerekli olan kolektif kimlik ve öznel beklentilerini de yadsır; kültürel radikalizmi asla siyasi radikalizme benzer bir şeye dönüştürmez.

Bu bağlamda yönetmen, tragedya ve melodram karşıtlığından ve bu yapıların kendi içlerindeki karşıtlıklardan beslenerek postmodern döneme ait postyapısalcı türde bir muhaliflik yaratmıştır. Filmlerinde, melodramatik imgelemi yapıbozuma uğratarak kendine özgü, şüpheci ve felsefi bir bakış inşa etmiştir.

Tragedyanın felsefi derinliğini içeren sanat filmlerini halk kendisine mesafeli bulsa da bağımsız sinema yönetmeni Zvyagintsev'in, filmlerinde evrensel ve insani olan durumları işlediği için kendi filmleriyle halk arasındaki mesafeyi kapatmıştır. Bir yandan da bu yakınlığın manipülatif bir yakınlık olmadığı anlaşılmaktadır; çünkü Hollywood endüstrisinin benimsediği şekilde kullanılan melodramatik özdeşleşmeden farklı bir amaca hizmet etmektedir. Hollywood filmlerinin aksine bu yakınlık halkı rahatlatmaz, tam tersine, rahatsız eder. Bunun sebebi günlük hayatta nedensiz yere başa gelen olayların ve anlamsızca çekilen acıların yönetmenin filmlerinde nedensiz ve anlamsız olarak bırakılmasıdır. Hamilton (1911, s. 310) bu durumu aşağıdaki gibi yorumlar:

Hayat, trajik olmaktan çok melodramatiktir. [...] Hayatımızın büyük bölümü, -en azından çoğumuz için bu geçerli- nedensel olmaktan ziyade tesadüf eseri geliyor. [...] Başımıza gelen olumlu şeyler de, belalar da, sanki irademiz dışında, hak edip etmemeye bağlı olmaksızın, gelişigüzel bir şekilde payımıza düşüyor. Melodram işte bu değişmez gerçeği, hayatın ciddi dönemeçlerinde şansın rolünü, tesadüflerin karakter üzerindeki yönlendiriciliğini temsil etmeyi amaçlıyor.

Fakat Zvyagintsev, klasik melodramların benimsediği şekilde olayları mutlu sonla çözüme ulaştırmaz. Bu noktada klasik melodram anlatısından ayrıştırmaktadır. Radikal ve milliyetçi orta sınıf, kurulu düzenin apaçık sergilenmesiyle irrite olarak tepki göstermiştir. Rus halkı, yönetmeni Rusya'ya, kutsal değerlere ve kendi halkına hakaret etmekle suçlamıştır (Şirin, 2021). Yönetmen, halkı yatıştırmak yerine melodramatik imgelemi muhalif tonda kullanarak halkın arzuladığı rahatlamayı sağlamamıştır.

3. *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) Filmlerine Çoğulculuk ve Çeşitlilik Bağlamında Demelodramatik Bir Bakış

Adını Hobbes'un devlet anlayışından alan *Leviathan*, bir çekirdek ailenin balıkçılık yaptıkları mülklerine belediye başkanı Vadim'in (Roman Madyanov) kilise inşası için usulsüzlükle el koymasını, ve buna karşın ailenin dava açarak duruma itiraz edişini konu alır. Bununla birlikte davada yer alan yetkililerin, davayı yine usulsüzlükle yönetmelerinden kaynaklı olarak, ailenin davayı kaybetmesini ve yaşantılarının altüst olmasını işler. Dava için Kolya'ya (Aleksy Serebryakov) yardım eden avukat arkadaşı Dimitri (Vladimir Vdovichenkov), davayı haklı olmalarına karşın kaybetmeleri sebebiyle Vadim'i, hakkındaki gerçekleri açığa çıkaracağını söyleyerek tehdit eder ve bunun karşılığında davada hak edip de alamadıkları parayı talep eder. Bununla birlikte Kolya ve Dimitri, Vadim için tehdit oluşturmaya başlar. Filmde, sistem karşısında çaresiz kalan bireylerin boşa olan çabası ve sistemin aile içi dinamiklerine nüfuz edişini gözlemlemek mümkündür.

Hobbes'un *Leviathan* kavramı, devlet-kilise-birey üçlüsünün nasıl olması gerektiğini temsil etmektedir. Hobbes (1992, s. 331), "hem politikayı hem dini düzenleme hakkı birbirinden ayrılamaz" düşüncesiyle insanlar arasında huzur ve güvenliğin sağlanacağını savunmaktadır. Hobbes'a göre insan, doğası gereği kendisinden başka diğer herkesi bir tehdit olarak gördüğünden huzur ve güvenliği sağlamak için devletin mutlak güç olması gereklidir. Hobbes, *Leviathan* ismini İncil'den almıştır ve bu açıdan devletin dinle olan bağıni destekler. Barışı sürdürmek için her bir devletin kendi halkına tek bir dini empoze etmesi gerektiğini savunur. Hobbes (1992, s. 105) bunun sebebini "yemin sadece Tanrı üzerine olur" diyerek özetler. Çünkü devletler, tanrı gibi bir otorite olmadan bireylerin bağlılığını kazanamamaktadır. Bununla birlikte Hobbes'a göre (1992, s. 12) mutlak hakimiyet ve barış için gerekli olan yapı, ancak "siyasal ve ahlaki kurumların" varlığıyla mümkündür. Hobbes'un oluşturduğu sosyopolitik inşayı filmde de gözlemlemek mümkündür.

Sevgisiz ise, boşanma evresindeki bir çiftin çocuğu olan Alyosha'yı (Matvei Novikov), anne ve baba arasında istenmeyen çocuk olarak konumlandırırken birdenbire Alyosha'nın kaybolmasıyla anne ve babanın yaşadıklarını anlatır. Zhenya (Maryana Spivak) ve Boris'in (Aleksy Rozin) birbirleri dışında da ilişkileri vardır. İkisi de birbirlerini aldatmaktadır ve Boris'in, metresi Masha'dan (Marina Vasilyeva) da bir çocuğu olmak üzeredir. Zhenya ise Anton (Andris Keiřs) ile sınıfsal odaklı, tüketim kültürüyle temellendirilmiş bir ilişki yaşar. Çift boşanmaya uğraşırken Alyosha'yı bir yük olarak görür. Boris'in çalıştığı şirkette bir Ortodoks'a aittir ve Ortodoks normlarına göre yönetilmektedir. Bu yüzden şirket

yönetimi boşanmayı onaylamaz ve boşanan işçileri işten çıkarır. Bu nedenle Boris, boşanmayı kendi çıkarına erteler ve Zhenya ile aynı evde yaşamaya devam ederler. Bu süreçte de Alyosha anne ve babası arasındaki gerilime maruz kalır ve bir gün ortadan kaybolur.

Filmin başlarında ‘yozlaşmış’, ‘sorumsuz’, ‘narsist’, ‘çıkarıcı’ ve ‘yabancılaşmış’ karakterler olarak resmedilen Zhenya ve Boris, sosyal normlar çerçevesinde kabul edilemeyecek derece ihmal ettikleri çocuklarının kaybolmasıyla birlikte, izleyicilerin ahlaki çerçevede kabul görmüş anne-baba figürlerine olan beklentilerini karşılamayarak filmin sonunda da karakter yapılarını korurlar. Bu açıdan, birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmış ‘modern’ karakterler, bireyleri metalaştıran postmodern tüketim sistemde, sistemin içindeki bir sistem olan ailenin de yozlaştığını göstermiştir. Bu sistemde mağdur olan karakter Alyosha’dır, başka bir deyişle bir çocuktur. Fakat bir yandan da Alyosha’ya ne olduğu açıklanmadığı için mağdur olup olmadığı hakkında net bir çözümleme yapmak mümkün değildir.

Filmler, her ne kadar günümüz Rusya’sına dair bir resim çizse de, filmde geçen her şey evrenselleştirilebilir niteliktedir. Politika ve dinin paralel hareket ederek hakim postmodern kapitalist sistemi beslediği ve yozlaşma kavramını her bir sistemin içine entegre ettiği düşünüldüğünde konu edinenler, ulusalardan evrensel ve insan hallerine doğru evrilmektedir. Tıpkı melodramda olduğu gibi, Zvyagintsev de yapımında, insanın sistem içindeki varoluş hallerini orta sınıfa indirgeyerek somutlaştırmıştır. Bununla ilgili olarak da *The Irish Times* gazetesiyle yaptığı röportajda şunları söyler:

Bence filmlerim gereğinden fazla siyasileştiriliyor [...] Asıl amacım insan doğasından bahsetmekti. Empati yoksunluğundan bahsediyordum. İnsanların kendi çıkarları için diğer insanları nasıl bir araç olarak kullandıklarından bahsediyordum. Filmleri Rusya’da çekiyoruz. Böylelikle açıkça görüldüğü üzere seti de Rusya’nın belli bir bölgesine kuruyoruz. Rus oyuncularımız, Rusya’da kurulan setlerimiz ve Rus kültürüne özgü tavırlarımız var. Fakat özellikle Rusya’ya özgü siyasi bir problemden bahsetmeyi amaçlamıyorum (Zvyagintsev, 2018).

Bir diğer yandan, *Leviathan* yapımındaki anne figürü olan Lilya (Elena Lyadova), yaşadıkları olumsuzluklardan sonra davada kendilerine yardım eden Kolya’nın avukat arkadaşı Dimitri ile birlikte olur. Bu durum Lilya için geçici bir kaçış sağlar. Arkadaşlarıyla birlikte gittikleri doğum günü pikniğinde aldatıldığını öğrenen Kolya, elindeki tüfekle ateş ederek aşırı tepki verir. Kimseye ateş etmese de şiddete başvurarak iki karaktere de saldırır. Dimitri ile kaçan Lilya, otelde fikrini değiştirip eve geri döner. Kolya, arkadaşları Pasha (Aleksey Rozin) ve Anzhela (Anna Ukolova) ile birlikte evde içki içerken Lilya sahneye dahil olur. Bir önceki sahnede verdiği aşırı tepkiye rağmen bu sahnede Kolya, Lilya ile birlikte içmeye devam eder. Lilya ise hiçbir şey demeden Kolya’ya eşlik eder. Bu noktada iki uç nokta gözlemleriz: aşırı şiddet ve aşırı kayıtsızlık. Bu bağlamda, sahnedeki aşırı duygular melodramatik aşırılığa, ya da melodramın aşırı uçlarının nötrleştiği ve kırıldığı bir duruma örnek olarak gösterilebilir.

Olaydan sonra Kolya ile Lilya arasındaki gerilim bir süre daha devam eder. Kolya bir süre sonra Lilya’yı affetmiştir; fakat oğulları Roma (Sergey Pokhodaev), üvey annesi Lilya’yı affetmez ve gerilimi devam ettirir. Her sabah gün ağarmadan balık fabrikasındaki işine gitmek için uyanan Lilya, bir sabah evlerinin kenarındaki kayalıklara gider. İntihar edeceğini düşündürten bu sahnede, intihar edip etmediği gösterilmeden sahne kesilir. Bu sahneden sonra Lilya kayıplara karışır. Bu süreçte Kolya da dahil herkes, Lilya’nın Dimitri ile kaçtığını zanneder. Bir süre sonra Lilya ölü bulunur ve Kolya, Lilya’yı öldürmekle suçlanır. Belediye Başkanı Vadim’in lehine rüşvet kabul eden, Kolya’nın polis arkadaşı Pasha, Kolya’ya karşı cinayet bürosu amirine ifade verir. Kolya, Lilya’nın kafasındaki darbeye eşleşen bir çekicinin evlerinde bulunduğunu öğrenir. Sarhoş olan Kolya, şaşkınlık içinde, tepki vermeden “şehvet cinayeti” suçlamasıyla hapse girer. Oğulları Roma ise kimsesiz kalır.

Bu çerçevede film, ‘erkek’ ana karakterin başına gelen ‘talihsiz’ olaylar silsilesini konu edinmiştir gibi görünse de filmdeki tüm karakterler aynı olayı farklı bakış açılarıyla yaşamıştır. Başka açılardan bakıldığında ve filmin sonu göz önünde bulundurulduğunda, oğulları Roma’nın olaylardan en çok

etkilenen kişi olduğu fark edilebilir. Roma, öz annesinden sonra üvey annesinin ölümüyle iki anne figürünü de kaybetmiştir. Ayrıca Kolya'nın hapse girmesiyle de baba figürünü kaybetmiştir. Bu anlamda hüznün duygusu, başta anne ve babaya odaklanan seyirciye filmin sonunda çocukla birlikte aktarılmıştır. Bununla ilgili olarak Carpenter (1995, s. 98), melodram ve trajedi arasındaki kalıplaşmış algıyı ironik şekilde ifade eder: “Bir erkeğin başına korkunç derecede üzücü şeylerin geldiği bir film izliyorsanız, bu bir trajedidir. Eğer korkunç derecede üzücü olayların bir kadının (ya da çocuklar ve yaşlılar gibi başka güçsüz grupların) başına geldiği bir film izliyorsanız, izlediğiniz filme melodram denir.”. Buna göre *Leviathan*, tüm karakterlerin trajik öykülerine, kadın, erkek, çocuk, iyi ya da kötü demeden, eşit şekilde yer verir ve bütüncül bir anlatı yerine parçalara ayrılmış, postmodernist bir anlatıyı benimser.

Yine de filmin sonunda birden Roma'ya odaklanılmaktadır. İzleyici bakış açısından incelendiğinde, filmin sonunda Roma'nın başına gelenlere odaklanması ve çocuğun kurbanlaştırılması melodramatik olsa da, bu durum ironik şekilde aktarılmıştır; çünkü film boyunca odak noktası Roma olmamıştır. Ergenlik çağındaki bir erkek karakterin ‘isyankar’ halleri vurgulanmış ve anlatı yetişkinlere bağlı ilerlemiştir. Fakat aileyi konu alan son sahnede keskin bir geçiş yapılarak diğer karakterlerin yaşadıkları geri plana atılmıştır. Yönetmen, Kolya hapse atıldıktan sonra filmi bitirmeyi tercih etmemiş, odak noktasını Kolya ve Lilya'dan Roma'ya, Roma'dan sonraysa Vadim ve ailesine odaklanmıştır.

Bununla ilgili bir diğer önemli nokta ise sistemin dinle beslenerek kendisini meşrulaştırdığını ve yozlaşmışlığı topluma kabul ettirdiğini, böylelikle de devamlılığını sağladığını yapımda gözlemlemek mümkündür. Piskopos ve Belediye Başkanı sürekli iş birliği içinde hareket etmekte ve Piskopos Vadim'i “Tanrı'nın işini yapıyorsun”, “tüm güç tanrıya ait, o ne isterse o olur” gibi söylemlerle cesaretlendirmektedir. Bu sırada Belediye Başkanı'nın ofisinde ‘Putin’ nin portresi asılıdır. Böylelikle film, günümüz Rusya'sındaki politikanın ilerleyişine de gönderme yapar; kilise ve devlet bütünlüğündeki ulusal bireycilik haline odaklanır. Ayrıca, bu anlamda dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır. İlk olarak yönetmen, iyi ve kötü karşıtlığını birey ve sistem, güçlü ve güçsüz çatışmasıyla sağlamıştır ve bu çatışmayı karakterlere indirgememiştir. Çünkü filmde güç sahibi olmayan karakterlerin hepsi aynı konumdadır, yani yalnızca tek bir tanesi kahramanlaştırılıp mutlak iyile bağdaştırılamaz. Postmodern anlatıdaki “kahramanın ölümü”, bu durumla ilintilidir.



Görsel 1: Vadim ve ailesi Pazar ayininde Piskopos ile birlikte resmedilmiştir (Zvyagintsev, 2014).

Aynı şekilde tek bir karakteri de mutlak kötü olarak resmetmemiştir. Huzuru bozan kişi Vadim olsa da bu karakter sadece bir temsildir. Son sahnede Vadim ve ailesine odaklanan yönetmen Vadim'in de bir baba olduğunu, Vadim'in de bir ailesi olduğunu ortaya çıkarır. Bu sebeple, karakterleri sistemle karşıt şekilde konumlandırır. Bu durum, izleyiciyi sistem karşısında küçük ve değersiz hissettirerek ‘rahatsız’ etmeyi amaçlamıştır. Bu da izleyenin bilinçaltında bir uyanış ve farkındalık halini tetikler. Özhan (2011, s. 39) bununla ilgili olarak melodramın muhalif işlevinden bahseder: “Melodramatik imgelem, modern çağın yaşadığı kriz halini örtbas edecek bir anlam yaratma aracı olarak kullanılabilirdiği gibi, bu kriz halini vurucu bir şekilde anlatmak, ortaya koymak, gözler önüne sermek için de son derece etkili bir araç olabilmektedir”. Bu bağlamda, filmin son sahnesinde gerçekleşen, Vadim'in de ailesiyle katıldığı Pazar ayininde Piskopos şunları söyler:

Rus toplumunun ruhlarının uyanışıdır. [...] Tanrı dürüstlüğü içinde yaşar, güç içinde değil. [...] Güç değil sevgiyle; şeytanlıkla değil ama Tanrı'nın ilmiyle; öfke ve nefretle değil, cesaretle. Onca düşmanın üstesinden inancımız ve vatanımızla gelmedik mi? [...] Doğru Tanrı'nın mirasıdır. Doğru dünyayı çarpıtmadan, olduğu gibi yansıtır. Ama yalnızca Tanrı'nın doğruluğunu bilenler doğruyu bulabilir ve Tanrı'nın doğrusu Mesih'in ta kendisidir (Zvyagintsev, *Leviathan*, 2014).

Bir manipülasyon aracı olarak güçlünün elinde işlevsel bir silaha dönüşen dini değerler, filmin sonunda Tanrı'nın olumsuz değerleri temsil eden sistemi desteklediğini açığa çıkararak, sistem ve birey arasında manipülasyonla örülmüş perdeyi aradan kaldırmaktadır. Film, adaleti sağlaması için Tanrı'ya güvenenlerin gözünü açmak ve sisteme karşı farkındalık kazandırmak adına klasik anlatının sağladığı adaletin yerine muhalif bir bakış açısı sunmaktadır. Böylelikle günümüz toplumlarının "kriz halini" ve gerçeklik algısının sorgulanması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Ek olarak, 'dindar olan her zaman iyi mi olmalıdır?', 'iyilik temsili, çocuklarına dürüstlüğü ve doğruyu aşıl原因an babalar kendileri de öyle midir?' ya da 'babalar çocuklarına gerçekten doğruları mı söyler?' gibi sorularla iktidarı, dini ve baba figürünü sorgular. Vadim bu sahnede iyi bir baba, iyi bir eş ve iyi bir Hıristiyan'dır. Onca usulsüzlük ve yolsuzluktan sonra bu sahnede, herkes tarafından kabul görmüş ahlaki kodlar çerçevesinde Vadim 'kötü' olarak nitelendirilebilir mi? İsa ve Meryem ikonlarını temsil eden Vadim ve eşi, geleneksel ahlaki kodlara göre 'iyi' olması gereken karakterler değil midir? Bu durumda yapımda, 'mutlu son'a ve 'mutlu aile tablosu'na layık olan karakterler kalıplaşmış değerleri temsil edenler olmaktadır. Bir yandan da Psikopos karakterinin temsil ettiği ve halkın içselleştirdiği değerler, Psikopos'un söyledikleri ve yaptıkları arasındaki tutarsızlıkla birlikte filmde yozlaştırılmaktadır. Psikopos, bir yandan ulusal bütünlüğü, vatanseverliği, toplumu, gerçeği ve sevgiyi savunurken diğer yandan Vadim'i destekleyerek ve manipüle ederek vaazında söylediği her şeyi anlamsız kılıyor. Fakat aynı Vadim gibi, Psikopos da bu açıdan ne mutlak iyiyi ne de mutlak kötüyü temsil edebilir. Zvyagintsev'in yapımlarında parçalı olarak ele alınmış bu karakterler, Rusya'nın tarihsel gerçekliğini ve evrensel olarak benimsenmiş gerçekliği yıkmak adına postmodern bakış açısından işlevseldir.

Sevgisiz filminde gördüğümüz sistem *Leviathan* filmindekiyle benzeşmektedir. Aldatan kadın karakterler her iki filmde de karşımıza çıkar. *Sevgisiz* yapımda eşler birbirlerini aldatmaktadır ve iki taraf da yeni bir aile kurma çabasıdadır. *Sevgisiz* filmindeki kadın ve anne figürü Zhenya ile *Leviathan* filmindeki Lilya arasında hem paralellikler hem de farklılıklar vardır. Örneğin, Zhenya her ne kadar bağımsızlığını savunan, postmodern yaşayış biçimine ayak uydurmaya çalışan 'feminist' bir özne gibi görünse de sınıf atlamak, sorumluluktan kaçmak, problemleriyle başa çıkmak ve en önemlisi 'sevilmek' için bir erkekten kaçıp diğerinde çare arar. Aynı şekilde Lilya da Dimitri ile kaçmak ister fakat Dimitri'de de aradığı sevgiyi bulamadığı için eve geri döner. Zhenya bu kaçıışı zengin bir erkekle birlikte olup sınıf atlayarak gerçekleştirirse de sonuçta yalnızlık ve yabancılaşma hissinden kurtulamaz ve başladığı noktaya geri döner.

Aslında her iki karakterin çabasının da başarısızlıkla sonuçlanmasının sebebi kadın öznenin kendi varoluşunu erkek özneye gerçekleştirme girişiminden kaynaklıdır. Kadının kendisini yabancılaştıran erkek öznenin kaçma isteği boş bir çabadır; çünkü kapitalist sistemde bir kadının var olabilmesi yine erkeğe bağlıdır. "Kapitalist esas kontrol sahibi olan kişi" (Frankel, 2012, s. 47) ise, kapitalizmin de erkek egemen yapı üstüne kurulu olduğu düşünüldüğünde, kadın her zaman kapitalistten ve erkekten sonra konumlandırılır. Bu durumu Kolker (2016, ss. 215-216) net bir şekilde vurgular: "Kapitalist bir toplumda, kültürel sınırlamalar kapalı aileler ve bağımlı kadınlara dair anlatıları teşvik eder; çünkü bu, erkek işyerinde olma özgürlüğüne sahipken, kadının evde kalıp geleceğin yuva kurucuları, işçileri veya yöneticileri olan çocuklara bakmaya zorlayan uygun bir yapıdır."

Zhenya'nın Anton'la olduğu sahnelerde ikisinin de mutluluğu resmedilir. İki karakter de sevgiyi savunur ve mutlu görünürler; ancak sahnelerdeki mavi tonların hakimiyeti ve Zhenya'nın pencereden bakarken konumlandırılışı kadının mutluluğunun bağımlı ve geçici olmasındaki hüznü yansıtır niteliktedir. Bu

bağlamda *Sevgisiz*, günümüz postmodernizmiyle birlikte adaptasyona uğramış fakat arada kalmış, hala sistemdeki ataerkil yankıların kabul gördüğü bir düzende var olmaya çalışan, teknolojinin etkisi altında kalmış bir birey olmaya çalışan kadın temsili ön plana çıkarır. Zhenya, geleneksel bir anne figürü değildir. Boris ile hamile kaldığı için mecburiyetten evlenmiştir. Bir yandan da evdeki baskıdan kurtulmak için Boris ile evlenmek ona bir kaçış sunmuştur. Bununla ilgili olarak sevgilisi Anton'a şunları söyler:

Kimseyi sevmedim hiç. Sadece çocukken annemi sevmiştim. Ama o bana karşı duygusuzdu. Hiç sevmedi beni. Bana hiç nazik bir şey söylemedi. Sadece baskı yaptı, emir verdi ve ders çalışmamı söyledi. Aşağılık kadın [...] Kürtajdan da korktum doğumdan da. Doğum yaparken ölüyorum sandım. Doğum yirmi dört saat sürdü. Yoğun bakıma aldılar beni. Çocuğu çıkardıklarındaysa ona bakamadım bir türlü. Bir çeşit tiksinti gibiydi. Onu emzirmedim bile (*Zvyagintsev, Sevgisiz*, 2017).

Zhenya, yaptıklarından ötürü bir “sürtük” olduğunu düşünür. Bu açıdan, sistemde geleneksel ve moral değerlere uygun hareket etmeyen bir kadının toplum tarafından adlandırılacağı sıfatı kendine yakıştırarak izleyiciden önce davranmış ve izleyiciye söz hakkı vermemiştir. Diğer bir deyişle izleyiciye ‘yargı’ hakkı tanınmamıştır. Yönetmen bu durumu şu şekilde ifade eder:

Yaklaşımım tamamen nesnel. Kimseyi yargılamam, ne iyi ne kötü gözüyle bakarım karakterlerime. Buna hakkımız yok. Karakterlerimizi film boyu yargılasak moral açıdan git gide dibe batırız. Böyle olmasını istemem [...] Yönetmen olarak ben bunu yapamam, öyle bir otoritem yok. Bir film, onu izleyenlerin zihninde doğmalı. Film ancak onu izleyenlerin zihninde yaşamaya devam ederse ‘büyük’ olur (*Zvyagintsev*, 2021).

Böylelikle ilk bölümde bahsedilen klasik melodram anlayışındaki mutlak ahlaki kodlar Zvyagintsev’in yapılarında barınmaz. Yönetmen en iyi ve en kötü sonuçlara odaklanmak yerine izleyene birden fazla perspektif sunar. Postmodern dönemin özelliklerinden biri olan “büyük anlatılara yönelik kuşku”yu (Lyotard, 1984, s. XXIV) işleyen, diğer bir deyişle sistemin doğrularına karşın her bir karakterin bakış açısından olayları, doğruları, iyi ve kötü kavramlarını yansıtan yönetmen, insanlık hallerini dönemden bağımsız olarak aktarmaktadır. Buna göre sistemin kabul ettiği geleneksel değerlere ‘kötü anne’ olarak konumlandırılabilir Zhenya’ya sempati duymak mümkündür. Zhenya da sevgisiz büyümüştür ve sevgi göremeyen bir insanın kendisini ya da bir başkasını sevmesi mümkün değildir. Yaşadığı dönemden ötürü yabancılaşmış bir karakter olması Alyosha’yı sevmediği anlamına gelmemektedir.

Bu açıdan, klasik anlatıdaki geleneksel kadın temsilin oluşumunda rolü olan erkek egemen bakışın sebep olduğu problemler bir yana, bu temsilin dışına çıkan kadın karakterin kendisini “sürtük” olarak adlandırması, modern ve postmodern dönem arasında kalmış cinsiyet temsil oluşumundaki başka bir sorunsal algıyı sorgular. Kadının sabitleşmiş konumundan bağımsızlaşmaya çalıştığı bir durum yaratılmasına rağmen postmodern kapitalist sistemde, yine sistemin ve erilin lehine yönelik bir algı beslenmektedir. Cinsiyet temsillerindeki stereotipleri aşmaya ve kendisini özgürleştirmeye çalışan kadın karakter, kendisini yine eril bakışın gözünden ifade ederek metalaştırıp klasik temsillere içgüdüsel bir dönüş yapmaktadır.

Yönetmen, kadının toplum ve sistemdeki sabitleşmiş melodramatik konumunu, “yuvayı kuran fedakar anne” (Gledhill, 1987, s. 116), modern bireyci anne ve postmodern dönemdeki cinsiyetten bağımsız hedonist anne arasındaki evrimsel boşluk ve kusurları yansıtmıştır. Ancak bu noktada bireyden çok sistemi suçlamıştır; çünkü hangi zaman ve mekanda olursa olsun temelde mesele her zaman için insanın var olma çabasıdır. Bu açıdan cinsiyet temsillerinin tekrar temellendirilmeye çalışılmasına rağmen, içselleştirilmiş ve köklü olan bu kodlardan kurtulmak için, bilinçsiz de olsa, yine bu kodlara başvurmak kaçınılmaz olur. Buna ek olarak, melodramda eleştirilen kalıplaşmış ve geleneksel anne figürünün tam tersi modelini Zhenya’da görürüz. Bu noktada yönetmen, hiçbir anne temsiline mutlak iyi olmadığını ve her insan gibi annenin de kusurlu olduğunu ortaya çıkarır. Çünkü temsiller içine sıkıştırılmış rollerin, algıların ve karakteristik özelliklerin hepsi mutlakağı desteklemektedir. Üstelik yönetmen canını bile

feda edebilecek anneden bencil ve bireyci bir anneye dönüşün keskin olmasından ve bu keskinliğin negatifliğinden bahsederken bir yandan da ‘anne’ rolünü sorgular.

Ayrıca Zhenya’nın kuaförle olan diyalogunda Zhenya’nın tahtaya vurması ama bundan rahatsız olup “batıl değilim, refleksten vurdum” demesi; henüz modernleşememiş bir toplumun postmodern etkiler altında oluşu sebebiyle, gelenekselciliği mutlak kötü haline getiren arada kalmış bireyin irritasyonu olarak değerlendirilebilir. Bireyin geleneklerden rahatsız olması, fakat henüz modernliği içselleştiremediği için onlardan da kopamaması, hem bireyin içindeki çatışmayı hem de bu çatışmanın bireye olan zararını vurgulamaktadır. Bununla ilintili başka bir noktaysa, Zhenya’nın tüketim anlayışını içselleştiren ve kendini ‘bağımsız’ hissetmek isteyen bir kadın temsil olarak resmedilmesidir. Zhenya, giyinip süslenip lüks restoranlarda yemek yiyen, sürekli sosyal medyada zaman geçiren, bir şey üretmeyen ve yalnızca tüketen bir kadın temsildir. Tüm bunları yapabilmesinin sebebiyse Anton’dur.



Görsel 2: Zhenya, Anton ile birlikteyken ve Anton’un yanından ayrıldıktan sonra. Zhenya karakterinin duygu durumunu analiz etmek adına karşılaştırılan kareler (*Zvyagintsev, 2017*)

Bu anlamda, Zhenya’nın bağımsızlık algısı sadece bir illüzyondur. Bağımsızlığı, ironik şekilde, hem sisteme hem de bir erkeğe bağımlıdır. Bu sebeple de Anton’la birlikte olduğu sahnelerde Zhenya mutluymuş taklidi yapar çünkü elde ettiği ‘bağımsızlığı’ sadece Anton’la olan ilişkisinde koruyabilir. İlişkiden bir çıkarı vardır ve mutlu olmadığı halde mutluymuş gibi yaparak ilişkiye tutunur. Bu sebeple, mavi tonların hakimiyetiyle birlikte dışarıya olan özlemi ve melankolik ruh hali camdan bakışında gözlemlenebilir. Bununla ilgili olarak da yine Zhenya’dan bir alıntı yapılabilir: “Çocuğa da kadın bakar. Bunu mu istiyorsun? Hayır, böyle bir şey olmayacak. Ben de hayatıma devam edeceğim. Eşitlik diye bir şey duydun mu hiç?” (*Zvyagintsev, Sevgisiz, 2017*). Bu alıntıda yatan alt anlamda Zhenya’nın bağımsızlığa olan özlemi okunmaktadır. Ne kadar bağımsız olduğunu düşünse bile kendisi de Anton’a bağımlı olduğunun farkındadır.

Her iki yapımda da kadın karakterler hem kendilerine hem de çevrelerine yabancılaşmıştır. Zhenya gibi Lilya da evde konumlandırılmıştır. Ne kadar fabrikada işçi olursa olsun bu bilgi filmin sonlarına kadar açıklanmaz ve Lilya ilk olarak “geleneksel açıdan kadının ait olduğu düşünüldüğü yerde”, (Hristova, 2020, s. 23), yani mutfakta sahnelenir. Film boyunca Lilya’nın depresif, ağlamaklı ve donuk olduğu görülür. Ayrıca bulunduğu konumdan ve çevresindeki insanlardan da hoşnut değildir. Marksçı feminist kuramlardan hareketle inceleme yapıldığında Lilya hem işçi hem de kadın olarak “çift yönlü yabancılaşma”ya maruz kalmaktadır (Hristova, 2020, ss. 23-24). Bundan yola çıkarak, balık fabrikasında çalışan bir kadın olarak kendisini kanıtlayamadığından kendisine de yabancılaşmıştır. Çevresindeki hiç kimseyle güçlü bir duygusal bağı yoktur. Kocasına olan sevgisizliği fiziksel isteksizliğinden anlaşılır. Kolya, onu sevdiğini söylediğinde “biliyorum” diyerek cevap verir. Üvey oğlunun sorumluluğunu üstlenmek istemediği bellidir ve Kolya’ya “O senin oğlun. Maymun mu insan mı olacağı sana bağlı” diyerek çocuğun yetiştirilmesindeki payını Kolya’ya devreder. Kendisini aile içindeki ‘anne’ ve ‘eş’ görevlerinden soyutlayarak ailesiyle arasına mesafe koyar.



Görsel 3: *Leviathan* filminden Lilya otobüsün camından bakarken ve uçurumun kenarındayken çekilen sahneler. Lilya karakterinin iç dünyasının dışavurumu (Zvyagintsev, 2014).

Dimitri ile olan ilişkisinde de aradığını bulamayınca eve geri döner ve psikolojik çöküntü yaşar. Buna suçluluk duygusunun değil de bulunduğu durumdan kaçamamak, ‘sıkışmışlık’ hissi sebep olur. Eve döndükten sonra kamera Lilya’nın mekanikleşmiş hayatına odaklanır. Sürekli aynı rutini yaşayan ve bundan ne duygusal ne de entelektüel bir tatmin duymayan bir karakter görürüz. Bu anlamda kapital sistemde hapsolmuş ve kaçıışı olmayan Lilya işe giderken otobüsün camından ‘dışarıyı’ izler. Herkes aynı yöne bakarken Lilya tersi yönden dışarı bakar. Bu çerçevede Lilya, kendisini toplumdan soyutlamış ve birey olarak çoğunluğun arasında kaybolmuş ve yabancılaşmıştır. “Tipik bir melodram kadını pozisyonunda” (Özhan, 2011, s. 53) içerden dışarıyı gözlemleyen Lilya’nın sıkın ve buhranlı hali yüzüne odaklanarak resmedilir. Dışarıda aradığı kaçıışı en sonunda kayalıklara giderek gerçekleştirmeyi düşünür fakat dışarı da içerisi kadar kasvetli ve basıktır.

Bu noktada Lilya’nın intihar edeceği düşünülse de ne olduğu açıklanmaz. Lilya’nın ortadan kayboluşunun sebebi intihar mı yoksa cinayet mi olduğu belirtilmez. Bu sebeple, bir süreliğine de olsa yönetmen, klasik melodramlarda olduğu gibi, “aldatan kadın”ın suçluluk duygusu yüzünden “acı çekerek” intihar ettiğini ya da aldatmanın “ölümle cezalandırıldığını” (Prokhorov, 2002, s. 213) düşündürmektedir. Ayrıca bu noktada, ‘belirsiz’ ve ‘parçalı’, postmodern bir anlatı görülmektedir. Ancak sonradan, Lilya’nın öldürülerek kurbanlaştırıldığı ve seyircinin Lilya için üzüldüğü bir noktaya varılır. Lilya’nın ölümünden Kolya sorumlu tutulsa da izleyici, kilisenin inşası için Kolya’ya komplo kurulduğunu düşünebilir; yine de içten içe de Kolya’nın gerçekten Lilya’yı öldürdüğü düşüncesi de akla gelir. Geleneksel anlamda tipik bir erkek temsili aldatıldığını öğrendiğinde verebileceği tepki düşünüldüğünde seyirciye, Kolya’nın Lilya’yı öldürmesi yabancı bir durum değildir. Bu anlamda, geleneksel ve modern arasındaki çatışmayı ve aralarındaki ironik akışkanlığı gözlemlemek mümkündür. Fakat yönetmen, bireyleri değil yine sistemi suçlar gibidir; çünkü bireylerin temsiller içinde sıkışık kalmasının sebebi sistemdir. Modern bireyin geleneksele olan tedbirli ve çekimser yaklaşımı bundan kaynaklanır. Modern bireye göre geleneksel olan gericedir. Bu düşünce, modernleşme evresinde bile kalıplaşmış olandan kurtuluş olmadığının göstergesidir.

Erkek karakterlerin postmodern temsilleri de kadın karakterlerinkine benzerdir. Örneğin, Boris işini ailesinden önce konumlandırır. Boşandıkları için değil de işinden kovulma ihtimali yüzünden kaygı yaşar. Modernleşme evresinde bir özne olarak şekillenen karakter, varoluşunu işindeki üretkenlik aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışır. İşini kaybettiğinde sosyal statüsünü, sistemdeki yerini ve bireysel yeterliliğini kaybetmekten korkar; başka bir deyişle Boris, değersiz ve işe yaramamaktan korkan postmodern işçiyi temsil eder (Hosseini & Rajabi, 2019, s. 87). Zhenya ile olan konuşmasında bu korkusunu Zhenya’ya açık eder ve Zhenya iğneleyici bir tepki verir: “Demek bu kadar korktuğun şey buymuş! Ne aptalım, çocuğun için endişelendiğini sanıyordum. Seni o değerli işinden atsalar çok komik olurdu. Eminim yaparlardı da. Kendi oğlunu yetimhaneye gönderdiğin için. Ne kadar da Hıristiyanlığa aykırı. Ne kadar da Ortodoks değilsin. Sakal bunu asla kabul etmez. Bu çok komik olurdu!” (Zvyagintsev, *Sevgisiz*, 2017).

Yine Marksçı açıdan bakıldığında birey, sistemde işe yaradığı sürece var oluşunu kabul ettirebilir. Bu sebeple Boris, bir ‘baba’ olarak görevini yerine getirmektense işi için endişelenmeyi sürdürür. Bir diğer deyişle; sistemdeki geleneksel algıdan sıyrılmaya çalışıp bir birey olarak kendisini gerçekleştirmek isterken ve işine odaklanırken zaten işte de bir ‘birey’ olarak değer görmediğinin farkında değildir. Burada öznenin sistemden sıyrılmak ve bireysel özgürlüklerini gerçekleştirmek için ‘iş’lerine odaklanıp sisteme daha çok dahil oldukları ve kendilerini gönüllü olarak metalaştırdıkları görülür. Bu, postmodern kapitalizmin bir getirisidir. Modern kapitalizmin aksine, postmodern kapitalizmde işçi, orta sınıfa aittir ve daha fazla tüketebilmek adına bilinçli olarak sömürülmeye gönüllüdür. Boris de Zhenya gibi sisteme bağımlıdır. Bu, öznenin sınıfsal, kültürel ve sosyal olarak arada kalmışlığının olumsuz bir sonucudur.

Bir diğer yandan yine babalık kavramı sorgulanır. Geleneksel anlayışa göre, bir erkek olarak baba eve ekme getiren, “ekmeğini alınının teriyle” kazandır (Dubby, 1991, s.) ve aslında Boris, geleneksel kalıplara göre iyi bir baba olmalıdır; çünkü para kazanmak için ve işten kovulmamak için Zhenya’yla birlikte yaşayarak eşiyile olan gerilimi sürdürmeyi göze alır. Boris, Hristiyanlık değerlerine göre yönetilen bir şirkette çalışır. Öyleyse geleneksel anlayışa göre kötü bir baba olmamalıdır. Ancak Boris’in kötü yanlarını meşrulaştıran sistemdir. Boris, modern bireycilik anlayışıyla yozlaşmış gibi görünmektedir (Hosseini & Rajabi, 2019, s. 88). O halde Batı’nın bireycilik anlayışı, postmodern kapitalizm tarafından Doğu’daki kolektif kültür bilincine aşılırken arada kalmış bireyin gerilemesi durumu gözlemlenebilir. Ayrıca Boris de Zhenya gibi annesi tarafından sevilmemiştir. Bu noktada nesilden nesile aktarılan, modernleşme sürecinde arada kalmış bireylerin geleneksel bir davranış biçimi haline dönüştürdüğü sevgisizlik olgusu vurgulanmaktadır.

Kolya ise Boris’ten bazı yönleriyle ayrışır fakat yine aynı sistemde var olmaya çalıştığından benzerlikleri kaçınılmazdır. Kolya, her ne kadar ailesine önem veren bir ‘baba’ figürü de olsa, evini elinde tutma konusundaki inadı sebebiyle ve sistemle olan çatışmasında hem kendisini hem de ailesini kaybetmiştir. Lilya da Dimitri de davayı kaybettikten sonra defalarca evden gitmeyi, hatta Moskova’ya taşınmayı önermişlerdir ancak Kolya her seferinde itiraz etmiştir. Bunun sebebi maddi olanakların kısıtlı olmasıdır. Kolya, bir meta olan evi ve mülkü korumaya çalışırken evle birlikte içindeki maneviyatı da kaybederek iki taraflı bir çöküş yaşamıştır. Bununla birlikte Kolya, sistemle olan çatışmasında “basmakalıp bir kahraman figürü değildir” (Hristova, 2020, s. 25). Sistemle savaşıırken bunu sistem gibi yozlaşmış yöntemlerle yapmaktadır. Dimitri’nin şantaj yapmasına göz yumması, küfredip bağırması, aldatıldığını öğrendiğinde Lilya ve Dimitri’yi dövmesi, sürekli alkol alması, cinsel ilişkilerinde Lilya’nın isteksizliğine rağmen kendi tatmini için onu meta gibi kullanması, oğlu Roma’yı sürekli küçük düşürerek oğluya olan ilişkisindeki ‘iyi baba’ rolüne uyumsuzluğu sebebiyle klasik melodramdaki geleneksel kahraman rolünü üstlenmez. Bu bağlamda da protesto ettiği Vadim ile kendisi arasında siyah beyaz bir ayrım yoktur. Yozlaşmış olan sistemde kendisi de bir ölçüde yozlaşmıştır. Sistem içinde iyi ya da kötü herkes acı çeker çünkü hayat da böyledir. Bu nedenle mutlak iyi ve kötü tarafın yokluğunda, seyirci de tek bir karakterle değil her karakterin farklı özellikleriyle özdeşleşebilir konumdadır. Bu durum, postmodern öznelliği desteklemektedir. Tek bir karakterle özdeşleşemeyen izleyiciyle film arasında mesafe oluşur. Böylelikle izleyenle arada oluşan mesafe düşünmek için alan yaratır.

Bir diğer yandan Peder Vasily, Kolya’yı “hayatın anlamını arayan dini bir figür” olan Job’la bağdaştırır ve şunları söyler: “Bir oltayla Leviathan’ı çekebilir misin? Ya da dilini halatla bağlayabilir misin? Yalvarıp yakarır mı sana? Tatlı tatlı konuşur mu? Yeryüzünde hiçbir şey onun dengi değildir. Gururu olan her varlığın kralı odur.” (Zvyagintsev, *Leviathan*, 2014). Bu bağlamda “Leviathan”, sistemin bir sembolü olarak ele alındığında Peder, sistemin büyüklüğünün ve gücünün tek bir birey tarafından alt edilemeyeceğinin dini metaforunu yapmaktadır. Kolya, bunların neden başına geldiğini ve neden bu kadar acı çektiğini sorduğunda Peder, sistemin gücünü öne sürer ve aslında hayatın kendisinden bahseder. Melodramdaki tesadüfi olaylarla bağdaştırıldığında, Peder’in vurguladığı durum, hayatta tesadüfi olarak başa gelenlerin hiçbir sebebi olmadığıdır. Bu durumda bireyin kontrol edemediği olayların içinde bulunması kaçınılmazdır. Anlık ya da kısa bir süre için de olsa bireyin değiştirebilecekleri sınırlıdır. Bu sebeple de Kolya’nın mülkünde takındığı tavır gibi bir şeylere fanatik

şekilde tutunmak da ya da direnmek de aynı kalıplaşmış yargıların dışına çıkmamak gibi gerici bir hal alır. Ayrıca bu noktada, bireycilik ve bireyciliğin yarattığı problemlere çözüm olarak kolektif bilincin altı çizilmektedir.

Ek olarak Kolya'nın fevri ve agresif hareketlerinde ve modern bir özne olma halinde Boris'in özneliğindeki gibi bencil ve maddeci bir yön de vardır. Her ne kadar klasik melodramda 'ev' ve 'yuva' arasında paralellik çizilse de Kolya'nın korumaya çalıştığı bu ev 'mülk'tür ve maddi olanı simgeler. Çünkü evdeki herkes birbirine kayıtsız olduğu gibi kimse de iletişimsizlikten ve yabancılaşmaktan kaynaklanan bu kayıtsızlığı ve yalnızlık halini bozmak için çaba sarf etmez. Bu sebeple 'ev' kavramının içi boştur. Bir yuvanın sıcaklığını hissettirmez. Filmin sonunda evin yıkılması, aile kavramının modernleşmeye çalışan bireyler tarafından yıkılışını, "ailevi ve sosyal bozulma"yı (Hristova, 2020, s. 23) temsil eder. Aynı Stalin sonrası melodramlarda işlendiği gibi "çekirdek aileye" odaklanılarak aile içindeki kriz hali resmedilir, ve bu bağlamda ev, modern bireyleri içine hapseden postmodern bir metaya dönüşür. Ayrıca filmde, aile içindeki kriz ve bireyler arasındaki çatışma, mutlak bir dış güçten ya da sadece bireylerden kaynaklanmaz. Aynı gerçek hayatta olduğu gibi karakterlerin başına tesadüfen gelen ve kontrol edemedikleri olaylar çerçevesinde anlatı şekillenmektedir.

Benzer şekilde Zhenya ve Boris için çizilen ev ve aile algısının da içi boştur. Filmin sonunda Alyosha bulunamaz ve aradan birkaç yıl geçer. Boris, yeni evindeki salonda televizyon izlerken yeni eşi Masha, annesiyle birlikte "mutfakta" yemek yapmaktadır ve bu sırada yeni bir ev almaktan konuşurlar. Burada da yine kadının yeri mutfakta konumlandırılmıştır. Bu sırada iki-üç yaşlarındaki oğulları, Boris'i televizyon izlerken rahatsız eder. Sinirle kavradığı çocuğunu bebek karyolasına koyarak ağlatır ve yalnız başına bırakır. Boris'in her iki çocuğuna da sergilediği davranış kalıbı aynıdır ve tekrar etmektedir. Huzurlu ve bütünleştirici bir aile yapısı yeni ailesinde de gözlemlenmez. Masha da Zhenya gibi tüketim toplumuna ayak uydurmuştur ve mülk sahibi olmak için parası olmayan Boris'e annesinin doldurmasıyla baskı yapar. Sevgisizlik, yeni ailede de hüküm sürer ve kısır döngüden çıkılamaz. Yine aynı temsillerle, aynı sistemde, aynı zihniyet ve ruh halleriyle çıkılan yolda sonuç yine aynıdır.

Zhenya ve Anton da benzer şekilde resmedilmiştir. Çift, Anton'nun lüks evinde televizyon başında otururken sahnelenmiştir. Birbirlerine yakın otursalar da mekana 'aşırı' kayıtsızlık ve soğukluk hakimdir. Birbirlerine kayıtsız oldukları gibi izledikleri savaş içerikli habere de kayıtsızdılar. Zhenya, filmin başından beri yaptığı gibi televizyonun karşısında sosyal medya hesaplarını kontrol eder. Sonra kalkıp balkondaki koşu bandına çıktığında yine fark edilir ki Zhenya içerdeki konumunu dışarıya taşımayı başaramamıştır. Anton sayesinde edindiği 'bağımsızlık' tatmini gerçek ve uzun süreli olmadığı için dönüp dolaşıp sistem içindeki yerine geri döner. Burada koşu bandı teknolojik bir aygıt olarak postmoderni temsil ederken, üstünde ne kadar efor harcanırsa harcanсын bir yere varılamayan bir alet olması sebebiyle de bireylerin ve sistemin içinden çıkamadığı kısır döngüye atıfta bulunur. Dolayısıyla Boris ve Zhenya'nın birlikte kurdukları problemlili aile yapısı sona ermez ve her ikisi de aynı problemlili yapıyı farklı ailelerde tekrar inşa ederek sürdürmeye devam eder. Bu sebeple, iki yapımda da postmodern kapitalist sistemdeki metayı sembolize eden ev, karakterlerin içinde huzurlu ve güvende hissettikleri, kendileri olabildikleri özel bir alandan çok sürekli kaçmayı arzuladıkları "bir hapishane, bir cendere, bir cehennem" halini alır (Suner, 2006, s. 174). Bu yönden savaş sonrası aile melodramlarındaki 'aile' ve 'ev' kavramlarıyla bağdaştırılabilir.

Sevgisiz, kayıtsızlık, bencillik, soğukluk, yabancılaşma, yalnızlık, tatminsizlik, ve bireycilik kavramlarını başından sonuna kadar ön planda incelemiştir. Karakterler olaylarla birlikte oradan oraya sürüklenseler de karakterlerin kayıtsızlık halleri izleyende rahatsızlık ve irkilme hissi uyandırmaktadır. Ne Zhenya ne de Boris Alyosha'nın kayboluşunun pişmanlığını duymaz ya da yasını tutmaz. Karakterlerde, Alyosha hiç var olmamış ya da sanki yetişkin bir bireye dönüşüp kendi hayatını kurmuş gibi bağımsız ve kopuk bir tavır hali gözlemlenir. Bu bağlamda anne ve baba, Alyosha'nın yükünü üstlerinden atıp hayatlarını bağımsız şekilde sürdürürler. Bir anlamda bu hikayede de 'mutlu son' algısı yaratılmıştır.



Görsel 4: *Sırasıyla Leviathan ve Sevgisiz filmlerinden karşılaştırmalı kareler. Leviathan filminde Roma'nın balina iskeleti ve Sevgisiz filminde Alyosha'nın çürümüş ağaçla birlikte resmedilişi (Zvyagintsev, sırasıyla 2014, 2017)*

Son olarak, yapımlardaki çocuk karakterlerin perspektifinden bakıldığında, Roma ve Alyosha'nın sistemdeki yeri anne ve babaya bağlı olduğundan ikisi de ebeveynlerinin davranışları sonucunda kurban olarak konumlandırılmıştır. Çocuklar, anne ve babalarının davranışlarını tekrar etmeye meyilli olduklarından yeni neslin de kısır döngüye ortak olabilme ihtimalleri tartışılabilir. Roma da Alyosha da anne figürü ve sevgisi eksikliğinde 'güvensizlik' ve 'bağlanma' problemleri oluşacağından yeni nesil ilişkilerinde bir önceki problemleri yapının korunma olasılığı vardır. Bu sevgisizlik ve güvensizliği telafi etmek için Roma da Alyosha da doğada vakit geçirirler. İki karakter de kavga ve gerilimden koşarak uzaklaşıp doğal alana kaçarlar. Bununla ilgili olarak Paglia (1990, Bölüm 8, para. 17), "Rousseau'nun doğa anası, bebek olan oğlunu sevgiyle kucaklayan Hıristiyan Madonna'dır" yorumunu yapar. Böylelikle doğa, anne kucığıyla bağdaştırılmıştır. Bu bağlamda da Roma ve Alyosha, anne şefkatini doğada ararlar; anne kavramının boşluğunu doğayla tatmin etmeye çalışırlar.

Her iki filmde de doğa karşısında sistemlerin bozulması ve çöküşü sembolik olarak vurgulanır. Balina *Leviathan* kavramıyla bağdaştırıldığında, Roma'nın balina iskeletiyle karşı karşıya konumlandırılması *Leviathan*'ın faniliğini ve geçiciliğini simgeler. Zamana ve doğaya karşı durabilecek hiçbir sistemin olmadığını vurgular. Hristova, Hobbes'un *Leviathan* kavramı bağlamında balina iskeletini hem "devletin" hem de "ilahi otoritenin yitilmesi" olarak yorumlar (2020, s. 11). Roma'yla birlikte sahnelenmesi de her yeni nesille birlikte bu otoritenin git gide yitireceği şeklinde yorumlanabilir. Bir diğer yandan *Sevgisiz* yapımında Alyosha ile birlikte sahnelenen ağacın aileyi temsil ettiği söylenebilir. *Leviathan*'daki yorumla benzer şekilde ağacın ölü olması ile birlikte aile yapısının da sistem içinde çürümekte olduğu algısı yansıtılmıştır. Aile olgusu geleneksel-modern çatışmasında tam olarak yerini bulamamıştır ve nesil değiştikçe de akıbetinin ne olacağı bilinmemektedir. Filmde yaratılan sisli atmosfer bu belirsizliği kuvvetlendirmiştir.

Sonuç

Zvyagintsev melodramatik imgelemi muhalif şekilde kullanarak geçmişin izlerini taşıyan günümüz Rusya'sından evrensel değerlere ve insana dair bir bakış sunmuştur. Bireyi sistemde tam olarak olduğu şekliyle resmetmiştir. Bu sayede postmodern hegemonya ve modernleşme süreci arasında sıkışıp kalmış bireyin varoluş sancısını, arada kalmışlığını, yabancılaşma sorununu, aşırı tüketim halini ve yalnızlığını ironi yoluyla vurgulamıştır. Bu bağlamda, izleyende rahatsızlık hissi uyandırmıştır.

Her ne kadar Rusya'nın siyasi tarihi, sosyokültürel yapısı kendine has da olsa özellikle günümüzde Batı hegemonyasının etkisi altında kalmış ulusların ve bireylerin sorunları, Batı'da da Doğu'da da tekdüzeleşmiştir; fakat bu, bireyin değersiz olduğu anlamına gelmemektedir. Birey tek başına toplum kadar değerli ve etkili olabilse de sistemin oluşturduğu bireyler, sistemin içindeki kısır döngüye

takıldıklarında bireysel etki sistem kadar etkili olamamaktadır. Bütüncül ve objektif bir bakış açısı yerine parçalı ve subjektif bir yapının anlatıda kullanılmasının sebebi de budur.

Böylelikle melodramatik imgelem bu kalıpların kırılmasını ve bireyleri düşündürterek kısır döngüden çıkılmalarını sağlamak adına muhalifleşmelidir; çünkü melodramlar farklı kültürleri konu edinse de melodramın kendisi kendine ait bir kültür inşa ettiğinden her kültüre evrensel kodlar empoze edebilir. Bu kodları da ancak melodram gibi akışkan bir yapının karşıt dengi bozabilir. Postmodernist bir bakış açısı olan yapısökümcülük aracılığıyla bu muhaliflik elde edilebilir. Ancak diyalektik bağlamdan yola çıkıldığında, muhalif olanın varlığını sürdürebilmesi için melodramatik olanın da varlığını sürdürebilmesi elzemdir. Bu nedenle sistem karşıtı olan bir yapının sisteme dahil olan bir yapıyla yoğrulması gereklidir. Bu durum bir yandan fayda sağlarken diğer yandan sistemi beslemesi sebebiyle sistemin yeniden üretimi sağlanacaktır. Fakat filmlerde muhalif olan etkili şekilde işlendiğinden başarılı bir sistem eleştirisi yapılmıştır.

Zvyagitsev, filmlerinde melodramatik imgelemin temelini oluşturan sistem ve birey, din ve din dışı, iyi ve kötü, kadın ve erkek, modern ve geleneksel, Doğu ve Batı karşıtlıklarına yer vermiş ancak bu karşıtlıkları klasik melodram anlayışına uygun kullanmamıştır. Yapımlarında tüketim toplumunu, aile kurumunun ve kahramanın ölümünü, postmodern kapitalizm çevresinde şekillenen bireycilik ve bağımsızlık kavramlarının olumsuz yanlarını inceleyen yönetmen, postmodernist bir bakış açısına sahiptir. Bu bakışla, sistemi yeniden yapılandırarak izleyene aktarmak mümkün olmuştur.

Bu bağlamda Zvyagitsev, postyapısalcı bir yaklaşımla, melodramatik kodları muhalifleştirerek, ideolojik olarak mutlaklaşan yargıları ters yüz etmiştir. Yönetmen, postmodern bir ulusta yaşamadan, ancak postmodern kültürün etkisi altında kalan bireyin arada kalmışlığı sebebiyle içgüdüsel olarak kalıplara göre düşünüp davranabileceğini göstermiştir. Bu da anlatıyı ironikleştiren unsurlardan biridir. Filmlerindeki karakterleri basmakalıp 'kahraman' profiline karşıt ya da uyumsuz inşa etmesiyle iyi ve kötü dengesini aşağı etmiştir. Böylelikle, politik, sosyokültürel ve dini bağlamda, "büyük anlatı" tarafından yaratılan mutlak gerçekliğin ve doğrunun bireysel deneyime bağlı olarak şekil değiştirebileceğini ispatlamıştır. Bu sebeple tıpkı melodram gibi, her form ve her ideoloji, farklı perspektiften bakıldığında hem yapıcı hem de yıkıcı etkilere sahip olabilmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakıştır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. Bağlam Yayıncılık.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. L&M Yayıncılık.
- Boggs, C. & Pollard, T. (2003), Postmodern cinema and the demise of the family. *The Journal of American Culture*, 26(4), 445-463. <https://doi.org/10.1111/1542-734X.00105>
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Buckler, J. (2002). Melodramatizing Russia: Nineteenth century views from the west. In L. McReynolds & J. Neuberger (Eds.). *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. Duke University Press, (pp. 55-78). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-004>
- Cassiday, J. A. (2002). Alcohol is our Enemy!: Soviet temperance melodramas of the 1920s. In L. McReynolds & J. Neuberger (Eds.). *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. Duke University Press, (pp. 151-178). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-004>
- Cavlak, H. & Doğan, M. (2019). Siyasal kültür ve yönetim şekli: Putin dönemi Rusya. *Sosyal Bilimler Metinleri*, 2019(2), 25-34.

- Clarke, D. (2018, February 7). Andrey Zvyagintsev: 'With Russia's re-Stalinsation, there are negative tendencies. *The Irish Times*. Erişim adresi: <https://www.irishtimes.com/culture/film/andrey-zvyagintsev-with-russia-s-re-stalinsation-there-are-negative-tendencies-1.3380894>
- Diderot, D. (1947). On dramatic poetry. In B. H. Clark (Ed.), *European theories of the drama*. Crown Press, (pp. 284-299).
- Ecevit, Y. (2012). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of sound and fury. In *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. (Ed. Gledhill, C.). British Film Institute, (pp. 43-69).
<https://doi.org/10.7560/742055-030>
- Frankel, A. (2012). Kept down by the man, damn the man: The figurative and literal alienation of women. *Stance*, 5, 45-54. <https://doi.org/10.33043/S.5.1.45-54>
- Gledhill, C. (1991). Signs of melodrama. In C. Gledhill (Ed.). *Stardom: Industry of desire*. Routledge, (pp. 207-229).
- Hamilton, C. (May 1911). Melodrama, old and new. *The Bookman: A Review of Books and Life*, 33(3), 14-309.
- Hobbes, T. (1992). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hosseini, S. & Rajabi, E. (2019). Subjectivity construction through familial discourse represented in film: A case study of Alyosha's identity in Andrey Zvyagintsev's *Loveless*. *Critical Literary Studies*, 1(2), 73-97. <https://doi.org/10.34785/J014.2019.168>
- Hristova, M. (2020). Corruption as shared culpability: Religion, family, and society in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan* (2014). *Journal of Religion & Film*, 24(2), 1-45.
<https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.24.2.001>
- İsayeva, L. & Günlü, R. (2019). Rus siyasal rejiminde Putin dönemi iktidar ve muhalefet ilişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 20(45), 79-92. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobbiad/issue/50890/561236#article_cite
- Kolker, R. P. (2016). *Film, form and culture*. Routledge.
- Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- Modick, K. (1994). Steine und bau. In U. Wittstock (Ed.). *Roman oder leben: Postmoderne in der deutschen literatur*. Reclam, (ss. 160-176).
- Mulvey, L. (1987). Notes on Sirk and melodrama. In *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. (Ed. Gledhill, C.). British Film Institute, (pp. 75-79).
https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_5
- Onay, Y. (2002). *Rusya ve değişim*. Nobel Yayınevi.
- Özhan, N. G. (2011). *Zeki Demirkubuz sinemasında melodramatik imgelem*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. SherpaRomeo.
- Paglia, C. (1990). *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press.
- Prokhorov, A. (2002). Soviet family melodrama of the 1940s and 1950s: From wait for me to the cranes are flying. In *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. (Eds. McReynolds, L., Neuberger, J.). Duke University Press, (pp. 208-231). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-010>
- Rowe, Kathleen (1995). *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. University of Texas Press.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity*. Columbia University Press.

- Şirin, Y. (2021, 14 Aralık). Zvyagintsev sinemasının aşkınlığı. *Yeni Şafak*. Erişim adresi: <https://www.yenisafak.com/dusunce-gunlugu/zvyagintsev-sinemasinin-askinligi-3725603>
- Stengel, R. (2007, Aralık 19). Putin is time magazine's "person of the year". *Reuters*. Erişim adresi: <https://www.reuters.com/article/idUSN19568348/>
- Stone, O. (Yöneten). (2017). *The Putin Interviews* [Sinema Filmi].
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. Metis.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. Aşina Kitaplar.
- Tunalı, D. (2021, Ağustos). Melodram. *SineMasal Dergisi*, Doğu Batı Yayınları, 4, (ss. 26-91).
- Wengle, S., Monet, C. & Olimpeva, E. (2018). Russia's post-Soviet ideological terrain: Zvyagintsev's *Leviathan* and debates on authority, agency, and authenticity. *Slavic Review*, 77(4), (pp. 998-1024). <https://doi.org/10.1017/slr.2018.294>
- Wolfe, D. B. (1989). *Devrimi yapan üç adam*. Kuzey Yayınları.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2014). *Leviathan* [Film]. Rusya: Non-Stop Production; Russian Ministry of Culture; Cinema Fund; RuArts Foundation.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2017). *Нелюбовь* [Sevgisiz] [Film]. Rusya: Arte France Cinéma; Why Not Productions; Les Films du Fleuve.

Sinematik Anlatıda Tipografinin Gücü: *Irreversible* Film Jeneriği Analizi

The Power Of Typography in Cinematic Narration: *Irreversible* Movie Opening Credits Analysis

Muhammed Emin Albayrak¹
Gözde Sunal²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE
Gönderim Tarihi: 24.04.2024 | Kabul Tarihi: 21.06.2024

Özet

Sinema, kültürel değerleri, sosyal normları ve bireysel algıları etkileyen güçlü bir iletişim aracıdır. Grafik tasarım unsurları, bir filmin anlatısını ve izleyici üzerindeki etkisini belirgin şekilde şekillendirir, görsel ve işitsel bileşenlerle filmin hikayesini zenginleştirir. "Irreversible" (Gaspar Noé, 2002) filmi örneğinde olduğu gibi, grafik tasarım; film posterleri, fragmanlar ve açılış jenerikleri aracılığıyla, izleyicinin filme olan ilgisini ve beklentilerini yönlendirir, filmin içeriği ve atmosferi hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Grafik tasarımın, sinema endüstrisindeki rolü giderek güçlenmekte, görsel anlatım teknikleri film yapımının ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Film fragmanlarında ve diğer tanıtım materyallerinde kullanılan grafik tasarım, izleyicinin dikkatini çeker ve sinematik anlatının daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. "Irreversible" filmi gibi içerik ve biçim açısından zengin filmler, grafik tasarımın etkileyici kullanımı ile izleyiciler üzerinde kalıcı bir etki bırakabilir. Filmde kullanılan grafiksel unsurlar, hikayenin ters kronolojik anlatımı ve şiddetin grafiksel betimlenmesi ile bütünleşerek, izleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırmaktadır. Bu noktadan hareketle, çalışmada, "Irreversible" filmindeki grafik tasarım unsurlarının, anlatı üzerindeki etkisini ve izleyici algısı üzerindeki rolü incelenecektir. Film posterleri, fragman ve jenerik gibi unsurların nasıl bir anlatıyı güçlendirdiği, izleyiciyi etkilediği ve film hakkında ipuçları verdiği üzerinde durulmaktadır. Görsel dilin, renk kullanımının, tipografinin ve kompozisyonun izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığı, aynı zamanda grafik tasarım tekniklerinin ve ses ile imaj arasındaki ilişkinin sinematografisi bağlamında nasıl bir anlam taşıdığı tartışılacaktır. Bu kapsamlı inceleme, grafik tasarımın film anlatıları üzerindeki gücünü ve sinema sanatındaki önemini vurgulayarak, izleyici algısı ve film anlatımına olan katkılarını analiz edecektir.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Grafik Tasarım, Film Jenerikleri, Fragman, Tipografi, Gaspar Noé, Irreversible*

Abstract

Cinema is a powerful communication tool that influences cultural values, social norms, and individual perceptions. Graphic design elements significantly shape a film's narrative and its impact on the audience, enriching the film's story through visual and auditory components. As seen in the example of the film "Irreversible" (Gaspar Noé, 2002), graphic design guides the audience's interest and expectations through movie posters, trailers, and opening credits, providing crucial clues about the film's content and atmosphere. The role of graphic design in the cinema industry is increasingly strengthening, making visual storytelling techniques an integral part of filmmaking. The graphic design used in movie trailers and other promotional materials captures the audience's attention and facilitates a deeper understanding of the cinematic narrative. Films rich in content and form, like "Irreversible," can leave a lasting impression on viewers through the impactful use of graphic design. The graphical elements used in the film, integrating the reverse chronological storytelling and the graphic depiction of violence, evoke strong emotional responses from the audience. From this perspective, the study will examine the influence of graphic design elements on the narrative and their role in audience perception in the film "Irreversible." It will focus on how elements such as movie posters, trailers, and credits enhance the narrative, affect the audience, and provide clues about the film. The discussion will include how visual language, the use of color, typography, and composition create an impact on the audience, as well as the significance of graphic design techniques and the relationship between sound and image in the context of cinematography. This comprehensive examination will highlight the power of graphic design on film narratives and its importance in the art of cinema, analyzing its contributions to audience perception and film storytelling.

Keywords: *Cinema, Graphic Design, Film Opening Credits, Trailer, Typography, Gaspar Noé, Irreversible*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, eminalbayrak@gmail.com, Orcid: 0000-0002-5225-2379

² Doç. Dr., İstanbul Ticaret Üniversitesi, gsunal@ticaret.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9535-5714

Giriş

Korku ve gerilim sineması, izleyiciyi derin duygusal ve fiziksel tepkilere sürükleyen bir tür olarak kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu türün etkisini pekiştiren unsurlardan biri ise film jenerikleri ve fragmanlardır. Film jenerikleri ve fragmanları, bir filmin izleyicilerini etkilemek, onlarda merak uyandırmak ve hatta korkutmak amacıyla tasarlanmış kısa ön izlemelerdir. Ancak, bir jeneriğin etkileyici olması sadece içeriğine bağlı değildir. Fragmanın sinematik anlatımı ve tipografisi de izleyici üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Fragman, “bir film için yapılan kısa reklam filmi bir ön izlemedir” (The Free Dictionary 2024), “...gelecekte sinemalarda gösterime girecek olan filmin önemli yerlerini gösteren, bunu da filminden alınan kısa parçalarla gerçekleştiren kısa tanıtıcı bir film” (Cambridge Dictionary, 2024) şeklinde yapmak doğru olacaktır. Film fragmanlarıyla ilgili araştırmalar yapanlar, filmlerdeki cinsel ve şiddet içeriğinin izleyiciler tarafından özellikle keyifle izlenebileceğini ve ayrıca belirgin şekilde daha yüksek gelir düzeyleriyle ilişkilendirilebileceğini öne sürmüşlerdir. Bu sahnelerin özellikle fragmanlara yerleştirildiği sonucuna varılmıştır (Karray & Debernitz, 2017, s. 386).

Sinematik anlatım, bir fragmanın atmosferini, tonunu ve hikayesini iletme için kullanılan görsel ve işitsel unsurların bir kombinasyonudur. Lisa Kernan’a göre (2004), fragmanlar genellikle kısa film metni biçiminde filminden bazı parçaların gösterildiği ve filmin hakkında ipuçları veren bir ön gösterim olduğunu vurgulamaktadır. Korku ve gerilim türünde, bu unsurların doğru kullanımı izleyicide yoğun duygusal tepkiler uyandırabilir. Örneğin, karanlık ve loş ışık kullanımı, gerilim hissini artırabilirken, ani kesitler ve hızlı kurgu, izleyicide heyecan ve endişe yaratmaktadır. Ayrıca, ses tasarımı da sinematik anlatımda kritik bir rol oynamaktadır. Doğru ses efektleri ve müzik, izleyiciyi filmin içine çekerek onları hikayenin derinliklerine doğru yönlendirmektedir.

Tipografi, yazılı dili okunabilir, anlaşılabilir ve görsel olarak çekici hale getirmek için yazı üzerinde yapılan seçimler ve düzenlemeleri ifade etmektedir. Film yapım sektöründe önemli bir rol oynayan tipografi karşımıza ilk sessiz film döneminde çıkmaktadır. Oyuncuların sözlerini ya da zamanın akışını izleyiciye aktarmak amacıyla ekrana gelen yazılar, film içinde tipografinin ilk varlık bulduğu alanlardır. Bu dönemde dahi film afişi ve fragmanlarda tipografik düzenlemeler ön plana çıkmış, yazıyı filmin türü ve konusuna göre biçimlendirme süreci önem taşımıştır. Özellikle Saul Bass (1920-1996), jenerik tasarımlarındaki tipografi kullanımına farklı bir soluk getirmiştir. “The Man with the Golden Arm” (1955), “Psycho” (1960), “Vertigo” (1958), “Anatomy of a Murder” (1959) gibi filmlere hazırlanmış olduğu jenerikler, dönemin jeneriklerinde kullanılan statik tipografi alışkanlığını günümüz kinetik tipografi noktasına yaklaştırmıştır. Vektör tabanlı grafiklerin hareketli yazı ile bir araya geldiği bu jenerik tasarımlarında yazı tiplerinin seçimi izleyicilerin görsel içeriği nasıl algıladığını ve onunla nasıl etkileşimde bulunduğunu etkileme potansiyeline sahiptir.

Film jeneriklerinin ve fragmanların etkili olması için tipografinin de doğru bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Tipografi, fragmanın başlıklarını, metinlerini ve hatta bazı görsel unsurları içermektedir. Korku ve gerilim fragmanlarında, tipografi genellikle filmdeki atmosferi yansıtan bir tarzda tasarlanmaktadır. Örneğin, kan damlalarıyla süslenmiş bir yazı tipi veya karanlık arka plan üzerinde belirginleştirilmiş beyaz metinler, izleyicide korku ve gerilim hissiyatı uyandırmaktadır. Örneğin, Korku filmlerinde kalın ve serifsiz yazı tipleri aciliyet, tehlike ve gerilimi, ancak romantik komediler ve hafif filmlerde zarif ve el yazısı fontları romantizmi, eğlenceyi ve neşeyi yaratır. Tipografinin boyutu ve düzeni, bir sahnedeki belirli unsurları vurgulamak için de önemlidir. Kırmızı ve turuncu gibi renkler belirli duyguları harekete geçirebilir ve genel görsel etkiyi artırabilir (Dijital Arcane, 2024).

Korku ve gerilim filmlerinin fragmanları ve jenerikleri, sinematik anlatımın ve tipografinin uyumlu bir şekilde kullanılmasıyla -doğru ışıklandırma, kamera açıları, kurgu ve ses tasarımı gibi sinematik teknikler- izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirirken, etkileyici bir tipografi de filmin atmosferini pekiştirmektedir. Bu unsurların bir araya gelmesiyle, fragmanlar, izleyicilerin filmi izlemeye yönelik merakını artırmaktadır.

Sinema alanında çalışan grafik tasarımcılar, basitçe söylemek gerekirse, gerçek dünyada bir grafik tasarımcının yapabileceği her şeyi oluşturmaktadırlar. Onlar, film dünyasını yaratan sanatçılar ve zanaatkarlar grubunun bir parçasıdır. Tüm bu profesyoneller, yönetmenin ve prodüksiyon tasarımcısının yaratıcı vizyonunu gerçekleştirmek için birlikte çalışarak setleri tasarlar, inşa eder ve dekore ederler. Bir grafik tasarımcısının görevi, setleri gerçek gibi hissettiren ayrıntılarla doldurmaktır, çevreyi o kadar sorunsuz hale getiren ayrıntılar ki izleyici bile bunun üzerinde düşünmez. Ancak, tüm bunlar hikayeyi anlatmanın bir parçasıdır (Suurhasko, 2021, ss. 4-5).

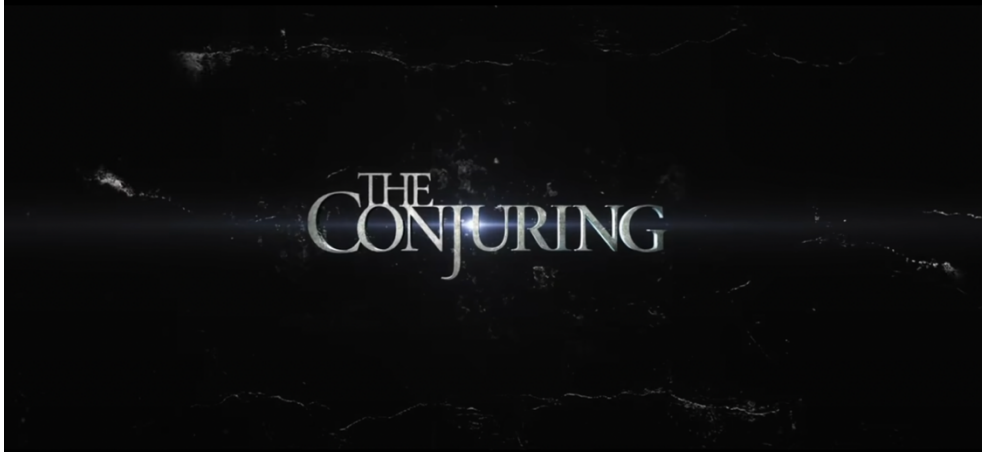
Örneğin, “The Shining” (1980) gibi klasik korku filmlerinin fragmanlarında, giderek belirginleşip sonra tekrar kaybolan ikonik bir yazı tipi kullanılarak izleyicilere karanlık ve rahatsız edici bir atmosfer hissi verilmiştir. Aynı şekilde, “Get Out” (2017) gibi modern korku filmlerinde de fragmanların tipografi tercihleri, filmdeki tema ve tonla uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır. Özellikle, başlıkların ve metinlerin renk, boyut ve stile göre seçilmesi, fragmanın izleyicide uyandırmak istediği duyguları güçlendirir ve etkisini artırır. Bir diğer örnek ise “The Conjuring” (2013) gibi filmlerin fragman ve jeneriklerinde bu tekniklerin etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Fragmanlarında karanlık ve ürkütücü bir atmosfer yaratmak için düşük ışık ve keskin kurgu tercih edilerek izleyici filmin içine çekilmektedir.



Şekil 1. Stanley Kubrick, *The Shining* [Cinnet], (1980), 01:58



Şekil 2. Jordan Peele, *Get Out* [Kapan], (2017), 02:20



Şekil 3. James Wan, *The Conjuring* [Korku Seansı], (2013), 02:08

Bu doğrultuda, makalede korku ve gerilim sinemasının fragmanlarında sinematik anlatımın ve tipografinin önemi ele alınacaktır. Bu unsurların, izleyiciye yönelik duygusal ve psikolojik etkileri Sinemada Yeni Fransız Aşırılığı akımının önemli temsilcilerinden olan Gaspar Noé'nın "Irreversible" film jeneriği üzerinden betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Bunun için konuyla ilişkili doküman incelemesi, film taraması ve betimsel analiz tekniği birlikte kullanılmıştır. Bu yöntemlerin birlikte kullanılmasının çalışmanın metodolojisi açısından uygun olacağı düşünülmektedir. "Doküman inceleme, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 189). Betimsel analiz ise araştırmacının betimlemelerden yola çıkarak kendi yorumlarını yapmasına ve çıkarımlarda bulunmasına olanak sağlamaktadır. Betimsel analiz yöntemi, önceden belirlenmiş bir çerçeveye bağlı olarak nitel verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve tanımlanan bulguların yorumlanması adımlarını içeren bir analiz yaklaşımıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bilinçli örneklem yöntemiyle seçilen "Irreversible" filmi, şiddet, cinsellik, kan, psikolojik çöküş gibi aşırılıkları merkezine alan bir filmidir. Bu noktadan hareketle, çalışmada filmin jenerik tasarımındaki tipografik unsurlarının sinematik anlatıya etkisi tartışılacaktır.

1. Filmin olay örgüsü ve tematik yapısına dair

Irreversible, yönetmen Gaspar Noé tarafından 2002 yılında çekilmiş bir Fransız filmidir. Film, olay örgüsünü geriye doğru işleyen yapısıyla dikkat çekmektedir. Bu da filmi, olayların sonuçlarını önceden göstererek gerilim oluşturmaktadır. Film, başlangıçta Victoria'nın (Monica Bellucci) bir gece kulübünden dönerken tecavüze uğraması ve dövülmesiyle başlar. Victoria'nın sevgilisi Marcus (Vincent Cassel) ve en yakın arkadaşı Alex (Monica Bellucci), Victoria'yı hastaneye yetiştirmeye çalışırken, Marcus intikam almak için Victoria'nın tecavüze uğradığı yerde arayışa başlar.

Filmin ilerleyen bölümlerinde, olayların nedenlerini ve sonuçlarını göstermek için filmin olay örgüsü geriye doğru hareket edilir. Olaylar, Marcus'un intikam arayışının sonuçları ve öncesinde yaşananlarla bağlantılı olarak açıklığa kavuşur. Bu geriye doğru anlatım tarzı, izleyiciye bir katman daha ekler ve filmin dramatik etkisini artırır. Dolayısıyla, "Irreversible" filmi, geleneksel bir kronolojik sıra yerine tersine kronolojik bir yapı kullanır. Yani film, son sahneden başlayarak geriye doğru ilerler. Bu şekilde izleyici, karakterlerin sona nasıl geldiklerini görmekle başlar ve ardından hikayenin nasıl başladığına doğru geri gider.

Ana olay, bir kadının tecavüz edilmesi ve cinayete kurban gitmesiyle başlar ve bu olayların nedenleri ve sonuçları geriye doğru çözülür. Son Sahne (Başlangıç): Film, karakolun önünde bir adamın kusmasıyla başlar. Bu sahne, filmin sonunda ortaya çıkacak olayların ilk işareti olarak işlev görür. Geçmişten Sonra (Orta Kısım): Film, son sahneden sonra ana karakterlerin geçmişteki yaşamlarını ve ilişkilerini gösterir. Bu kısımda, ana karakterlerin arkadaşlık ilişkileri, geçmişteki olaylar ve kişisel travmalar açıklığa kavuşur. Başlangıç (Son Sahne): Film, sonunda, başlangıçta gösterilen cinayetin ve tecavüzün gerçekleştiği olayları açıklar. Bu sahneler, film boyunca işlenen temaların doruğuna ulaşır ve izleyiciyi derinden etkiler.

Film, tecavüz sahnesi ve şiddet içeren diğer sahneleri nedeniyle izleyiciyi rahatsız edici ve çarpıcı bir deneyime davet eden bir yapıt olarak bilinmektedir. Film, karmaşık ve derinlikli karakterlere sahiptir. Her karakter, film boyunca farklı duygusal ve psikolojik seviyelerde derinleşmektedir. Örneğin, Marcus (Vincent Cassel), filmdeki ana karakterlerdendir. Marcus, Victoria'nın sevgilisi ve Alex'in eski sevgilisidir. Film boyunca, Victoria'nın tecavüz edilmesine neden olan olayı araştırmak ve intikam almak için kararlı bir şekilde hareket eder. Ancak, intikam arayışında düşünmeden ve duygusal olarak tepkisel davranır. Pierre (Albert Dupontel), Marcus'un en yakın arkadaşıdır. Victoria'nın tecavüz edilmesinden sonra Marcus'a destek olmaya çalışır. Ancak, Pierre'in kendi içsel savaşları ve çatışmaları vardır ve Victoria'nın durumuyla ilgili olarak Marcus'un intikam hırsını sorgular. Alex (Monica Bellucci), filmdeki merkezi karakterlerden biridir. Victoria'nın en yakın arkadaşıdır ve filmdeki olayların merkezinde yer alır. Film, Alex'in Victoria'nın tecavüz edilmesi sonrasında yaşadığı trajik olayı göstererek başlar. Alex, film boyunca Victoria'nın en yakın dostu olmanın yanı sıra, kendi içsel mücadeleleriyle de karşı karşıyadır. Bu karakterler, film boyunca birbirleriyle ve kendi içsel çatışmalarıyla etkileşim içindedir.

Gaspar Noé'nin yönetmenliğindeki "Irreversible" filmi, karakterlerin derinliği ve karmaşıklığıyla dikkat çekerken, izleyicilere insan doğasının karmaşıklığını ve duygusal zorluklarını göstermektedir. Filmde tematik olarak, şiddet, intikam ve insan psikolojisi gibi ağır konular ele alınır. Olaylar, baş karakterlerin yaşadığı trajik bir olayın sonuçlarıyla doludur ve bu da izleyiciyi derin düşüncelere sevk etmektedir.

Noé hemen her filminde izleyici ile etkileşim kurmaya önem ve bunu filmlerinde ara yazılar, düz cümleler ve soru cümlelerini kullanarak yapar. İntihar, ensest, cinsellik ve uyuşturucu gibi konular hayatın akış biçiminin içindedir (Kalender, 2021, s. 919). Tek plandan oluşan sahneler kullanan, cinsellik ve cinselliğe dair tüm ortak kavramların ortak kümülatif bir zemini ezdiğini düşünen yönetmen, bunun aslında varoluşsal bir içgüdü olduğunu savunmaktadır (Gençer, 2022, s. 7). Filmlerinde orta ve uzun ölçekleri yoğun olarak kullanılmaktadır ve seyirciyi rahatsız etmek ve katarsis anından mahrum bırakmak için kamerasını hareket halinde tutar ancak bazı anlarda gerçeği tam anlamıyla yansıtabilmek için kamerası sabitleyerek şiddeti adeta izleyicinin bedeninde hissetmesine sebep olur (Kalender, 2021, s. 920).

Noé için sinema, duygusal bir doyuma ulaşmak değil tersine psikolojik bir tepki oluşturmanın aracıdır. Geliştirdiği sinemasal teknik ve biçimsel özgünlük sayesinde sinema sanatında yeri çok ayrı bir bakış açısı sunmaktadır (Kalender, 2021, s. 923).

2. Filmin jenerik ve fragmanındaki görsel ve metinsel unsurların uyumu açısından *Irreversible* filmi

Sinematik iletişim alanında, jenerikler ve fragmanlar bir filmin izleyici nezdinde nasıl algılandığını şekillendirme konusunda hayati bir rol oynamaktadır. Sıklıkla yalnızca rutin prosedürler veya tanıtım araçları olarak görülen bu unsurlar, aslında filmin görsel anlatısının ayrılmaz parçalarıdır.

Jenerikler film yapımcıları ile izleyici arasında bir köprü görevi görür ve filmin yapımında yer alan kişi ve kurumlar hakkında kritik bilgiler sunar. Yalnızca isim listelemekten öte, jenerikler tipografi, tasarım

ve müzik kullanımı yoluyla filmin tonunu belirler. Jenerikler, film için bir bağlam sunarak izleyicileri hikayeye hazırlar. Örneğin, elektronik bir müzik eşliğinde modern ve şık jenerikler, izleyicilere yakında izleyecekleri filmin yüksek teknoloji içeren bir gerilim olduğunu işaret edebilir.

Ayrıca, jenerikler kendi başlarına bir anlatı aracı olarak rol üstlenebilir, filmdeki temalar veya yapısal özellikler hakkında ince ipuçları sunabilirler. Örneğin, parçalı veya düzensiz jenerikler, geleneksel olmayan bir anlatı yapısını işaret eder. Jenerik detaylarına dikkat eden izleyiciler, filmin altında yatan motifleri ve temaları hakkında ön bilgiler edinir ve bu sayede sinematik deneyim daha anlamlı bir hale gelir.

Benzer şekilde, fragmanlar da izleyici beklentilerini şekillendirme ve heyecan yaratma konusunda kritik bir role sahiptir. Dikkatle seçilmiş sahneler, müzik ve diyaloglarla hazırlanan fragmanlar, izleyicileri cezbetmeyi ve onları film dünyasına çekmeyi amaçlar. Fragmanlar sadece hikaye ve karakterlere bir bakış sunmakla kalmaz, aynı zamanda filmin görsel stilini ve tonunu da belirler. İyi hazırlanmış bir fragman, izleyiciler üzerinde kalıcı bir izlenim bırakabilir, merak ve beklenti uyandırır. Stratejik düzenleme ve montaj teknikleriyle, fragmanlar birkaç dakika içinde filmin duygusal ve anlatı yoğunluğunu özetleyebilir. Bu ön izlemeler, film atmosferini ve gerilimini aktarırken, anlatının gizemini ve çekiciliğini korur. Etkili fragmanlar, izleyici ile duygusal bir bağ kurarak, beklenen sinema gösteriminin öncesinde heyecan oluşturur.

Irreversible filminde grafik tasarımın önemi özellikle filmin fragman ve jeneriğinde kendini göstermektedir. Fragman ve jenerikte kullanılan grafik tasarım unsurları, filmdeki atmosferi ve tonu önceden belirlemektedir. “*Irreversible*” örneğinde, jenerik sadece zamanın geri döndürülemez doğasına değil, aynı zamanda filmi ters kronolojik sırayla açığa çıkaran anlatı yapısını da haber vermektedir. Bu benzersiz anlatım tekniği, jenerik tarafından pekiştirilir ve izleyicileri doğrusal olmayan ve etkileyici bir izleme deneyimi için hazırlar” (Nicodemo, 2012). Renkler, yazı tipleri ve grafikler, sinematik anlatımda yoğun ve çarpıcı tonu yansıtabilmekte ve izleyicilere film hakkında bir his vermektedir. Film afişleri, fragmanları ve jenerikleri, bir film ile izleyicisi arasındaki ilk temas noktalarıdır. Grafik tasarımcılar, izleyicilerin dikkatini hızla çeken ve filmin ruhunu ileten çarpıcı grafikler geliştirmede önemli rol oynarlar (Dijital Arcane, 2024). Grafik tasarım, fragman ve jenerikte kullanılan görsel öğeler aracılığıyla filmdeki tematik unsurları vurgulamak için de kullanılabilir. “*Irreversible*” filminde de filmin temalarıyla uyumlu olarak şiddet, intikam veya zamanın önemi gibi konuları yansıttığı görülmektedir. Gaspar Noé'nin yönettiği ve tartışmalarıyla bilinen bu film, sinema türü ve fragmanında kullanılan görsel ve metinsel elementlerin entegrasyonu açısından zengin bir içerik sunmaktadır. Film, doğrusal olmayan bir anlatıya sahip psikolojik bir gerilim filmidir ve alışlagelmişin dışında bir anlatı yapısı ile dikkat çeker. Filmin ters kronoloji ile sunulan olay örgüsü, izleyicilerde bir dezoryantasyon -yönelim kaybı- ve tedirginlik hissi uyandırır. Dezoryantasyon, zaman, mekan hakkında bilgi sahibi olmama hali, davranış olarak ne yaptığı, nerde olduğunu bilmeme durumudur.³ Bu görsel stil, uzun çekimler, elde tutulan kamera teknikleri ve baş döndüren renk skalası ile güçlendirilerek, görsel bir karmaşa içinde sinematik bir deneyim sunmuştur.

Irreversible filminin fragmanı da izleyiciye filmdeki sıra dışı görsel tarzı anlamlandırma konusunda rehberlik eder ve bu da filmi izleme sürecini daha erişilebilir hale getirir. Fragmandaki tipografik öğeler, filmdeki görsel stilin yorumlanmasına yardımcı olan bir çerçeve sunarken, görsel unsurlar, filmdeki doğrusal olmayan hikaye ve baş döndürücü görsel stil aracılığıyla gerginlik ve rahatsızlık hissi yaratır.

3. Jenerikte kullanılan tipografi ve görsel tasarımın analizi

Jenerik tasarımı, filmin içeriğine izleyiciyi hazırlayan önemli unsurlardan birisidir. Açılış jenerikleri, yaratıcı bir şekilde kullanıldığında izleyicilerin zihinlerini, gösterilecek olan hikayeye hazırlamak için

³ Bkz. <https://context.reverso.net/%C3%A7eviri/t%C3%BCrk%C3%A7e-ingilizce/dezoryantasyon>

bilgilendirir ve yönlendirir. İzleyicilerin zihinlerini film türüne göre hazırlar. Özellikle kullanılan fontlar ve destekleyici görsellerle animasyon, özel efekt ve sesler bu hazırlığı güçlendirir (Moro, Nunoo, & Ayim, 2019). Jenerikler, izleyiciyi film hakkında hiçbir şey bilmiyorken bile ister sinema salonunda ister evinin oturma odasında olsun, kendisini bekleyen gösteriye hazırlar. Açılış jeneriğini izleyen bir seyirci, filmin türü ve temposu hakkında fikir edinmiş olur (Braha Y. & Byrne B. 2011, s. 1). Jenerik tasarımı söz konusu olduğunda bunu genellikle iki parça şeklinde görmekteyiz. Açılış ve kapanış jenerikleri. Açılış jeneriklerinde izleyiciyi filme hazırlamak hedeflenirken, kapanış jeneriklerinde genellikle kalabalık teknik ekip, figüranlar, teşekkür edilecek kurum ve kişiler yer alır. Kapanış jeneriklerinde zaman zaman film çekim sürecine dair görüntülerin de paylaşılması söz konusu olabilir.

Bu ayırımın yapılmadığı, tüm bilgilerin film öncesinde verildiği açılış jenerikleri de mevcuttur. Bu jeneriklerde öncelikle başrol oyuncular, genel kadro, teknik ekip (ışık, sanat, kostüm, post-prodüksiyon, ses ekipleri) ve en son senarist, yönetmen ve yapımcı yer alır.

Grafik tasarımın temel hedefinin bir mesajın karşı tarafa aktarılması olduğunu göz önüne aldığımızda, verilmek istenen mesajın genellikle yazı ile aktarıldığını fark ederiz. Bilgi, yazıda gizlidir, bir başka deyişle; yazı, verilmek istenen bilgiyi taşıyan görsel unsur işlevine sahiptir. Yazının bu önemli görevi sebebiyle, grafik tasarım sürecinde yer alan tüm yazılar tipografi başlığı altında değerlendirilir. Mevcut birçok tanımı içerisinde yapılacak en yalın özet ifadeyle, tipografi, yazı sanatıdır. Bilginin taşıyıcısı olan yazı, kendisini okuyan kişiye eksiksiz ve hızlı bir okuma deneyimi sunmalıdır. “İyi tipografide her obje anlaşılır, kargaşadan uzak, kısa sürede hedefe ulaşabilir düzeydedir (Erdal, 2015, s. 124). Bu noktada okunabilirlik ve okunaklılık gibi iki temel kavram karşımıza çıkar. Yazıda kullanılan her bir harfin algılanabilir bir forma sahip olmasına okunaklılık, bu harflerden oluşturulmuş metinlerin rahatça okunabiliyor olmasına ise okunabilirlik denmektedir. Standart bir grafik tasarım çalışmasında tipografinin bu temel kuralının ihlali, mesajın hedef kitleye ulaşmasını engeller ve süreci akamete uğratar.

Fakat *Irreversible* filminin fragmanında, bu gereklilikler tamamen göz ardı edilerek, mevcut kuralların acımasızca yıkıldığı görülmektedir. Ters kronolojik bir akışa sahip filmin, açılış jeneriğindeki yazılar da her yönüyle ters bir sistem içerisinde. Hem ekrandaki akış yönü ters hem de yazı içerisindeki bazı harfler aynalanmış şekildedir. Yukarıdan aşağı doğru akan bir yazı, birkaç satıra yayılmış olan bilgilerde izleyicinin okuma deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir. Aynı sistem sadece açılış jeneriğinde değil, filmin fragmanında da kullanılmıştır. Bu sebeple bunun özellikle tercih edildiğini ve filmin, izleyici zihninde tanımlanması için yönetmen tarafından kasten tercih edilen bir görsel dil olduğunu anlamaktayız.



Şekil 4. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (2002), 01:10

Şekil 5. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (2002), 01:29Şekil 6. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (2002), 01:40

Yukarıda sırasıyla eklenen Şekil 4-5-6'dan da anlaşılacağı üzere, yazılar aşağıdan yukarı doğru bir sırayla gözükmektedir. Dolayısıyla hem harflerin ve kelimelerin yazılışında okumayı zorlaştırıcı aynalama tercihleri mevcut, hem de yazı ilerledikçe ekranda sağa doğru kayma ve devrilme eğilimindedir. Bu sunuş biçimi, izleyiciye o güne kadar alışkın olmadığı bir seyir deneyimi yaşayacağı konusunda ciddi ipuçları vermektedir. Bu ters akış ve ters düzen, filmin ters kronolojik akışına da seyirciyi hazırlama işlevine sahiptir. Çünkü, tipografik iletişimde yazı-anlam ilişkisinin doğrudan değil, dolaylı anlatımı ele alınmaktadır. Harflerin diziliş şekillerinde dahi bir anlam, mesaj gizlidir (Erdal, 2015, s. 13).

Tipografi çalışmaları, her yazı karakterinin bir ses tonu ve hissi olduğu göz önüne alınarak yapılır. Genellikle harflerin anatomik yapıları ile belirlenen bu ton ve his, “Irreversible” filminin açılış jeneriğinde karşımıza “bağırma”, “güç” ve “şiddet” olarak çıkmaktadır. Kalın gövdeli ve dikey harf formları, maskülen bir yapıyı sembolize etmektedir. Harfler arasındaki boşluğun görece az olması, olay akışındaki hızı ve filmin temposunu, sahne akışının kesintisiz ilerleyişini hissettirmektedir. Tüm harflerin ‘majiskül’ tercih edilmesi ise bağırma metaforunu güçlendirmektedir. Özellikle internet tabanlı yazışmalarda yüksek ses veya bağırma anlamına gelen tamamı büyük yazılar, jenerik yapısı içinde kendisine özel bir konum elde etmiş, yüksek sesli bir aksiyon duygusunu desteklemiştir. Daha bu aşamada izleyici, seyredeceği filmin içinde şiddet ve çatışma sahneleri olduğunu fark edebilmektedir.

Genellikle kapanış jeneriğinde görmeye alışkın olduğumuz bilgileri bize bu şekilde sunduktan sonra, akışta oyuncu ve yönetmen isimleri karşımıza çıkmaktadır. Bu geçiş esnasında ise yine filmin adı, olası tüm farklı yönlerde peş peşe yazılarak izleyici tekrar şok edilmektedir. Bu geçiş başladığında, ekrandaki kesintisiz akan yazılar, yanıp sönme efekti ile okunması daha da zor hale getirilmiştir. Bu aşama ve sonrasında her kelime tek tek ekranda belirmesine rağmen, yazılar yanıp sönerek bir titreme efekti meydana getirildiği için yine okunabilme konusunda seyirciyi zorlamaya devam etmektedir.



Şekil 7. Gaspar Noé, *Irreversible [Dönüş Yok]*, (2002), 02:07



Şekil 8. Gaspar Noé, *Irreversible [Dönüş Yok]*, (2002), 02:09



Şekil 9. Gaspar Noé, *Irreversible [Dönüş Yok]*, (2002), 02:10



Şekil 10. Gaspar Noé, *Irreversible [Dönüş Yok]*, (2002), 02:11

Sinematik anlatımda önemli bir yeri olan renkler, tüm jenerik boyunca yine izleyiciyi filme hazırlama amacı taşımaktadır. Düz siyah zemin üzerinde kalın kırmızı yazılar ile oluşturulan koyu ve yoğun renkler, filmin şiddet içeren karanlık atmosferini yansıtmaktadır. Şiddet ve kan öğelerine vurgu yapan

kırmızı renk, aynı zamanda cinselliği de izleyicinin zihnine kodlamaktadır. Kırmızı renk “anlamsal ilişkiler zincirinde, aşk, tutku, seks, acı vb. kavramlar olduğu gibi, sınır ve olumsuzluk gibi anlamlar da barındırır (Uçar, 2019, s. 119). Fondaki sabit siyah ile korku ve şiddet duygusu elde edilirken, yazıdaki kırmızı renk ile yine şiddet duygusu güçlendirilerek cinsellik de işaret edilmektedir. Bu iki renge eşlik eden beyaz ise, zaman zaman bu rutin seyir akışının bozulacağını ve çeşitli duygusal iniş çıkışları haber vermektedir.

Ses, şüphesiz sinemanın en güçlü elemanlarından birisidir. Jenerik tasarımlarına genellikle film için özel olarak üretilmiş müzikler eşlik eder. Bu müziğin temposu, oluşturulduğu enstrümanlar, vokal olması durumunda sözler ve sesin şiddeti de yine seyirciyi filme hazırlamak için özel olarak kurgulanan öğelerdir. “Irreversible” filminin açılış fragmanında önce sessizlik, daha sonra kısa bir geçişle birlikte gelen ritmik bir davul sesi mevcuttur. Bu ritmik davul sesi, titreyen (yanıp sönen) yazılar ile birleştiğinde gerilim ve şiddet duygusunu, hesaplaşma ve düello hissini izleyiciye aktarmaktadır. Sinemada, özellikle düello veya bir şiddet aksiyonu başlaman hemen önce duymaya alışkın olduğumuz bu ritmik davul sesi, gerilim ve şiddet duygunu ustalıkla izleyiciye aktarmaktadır.

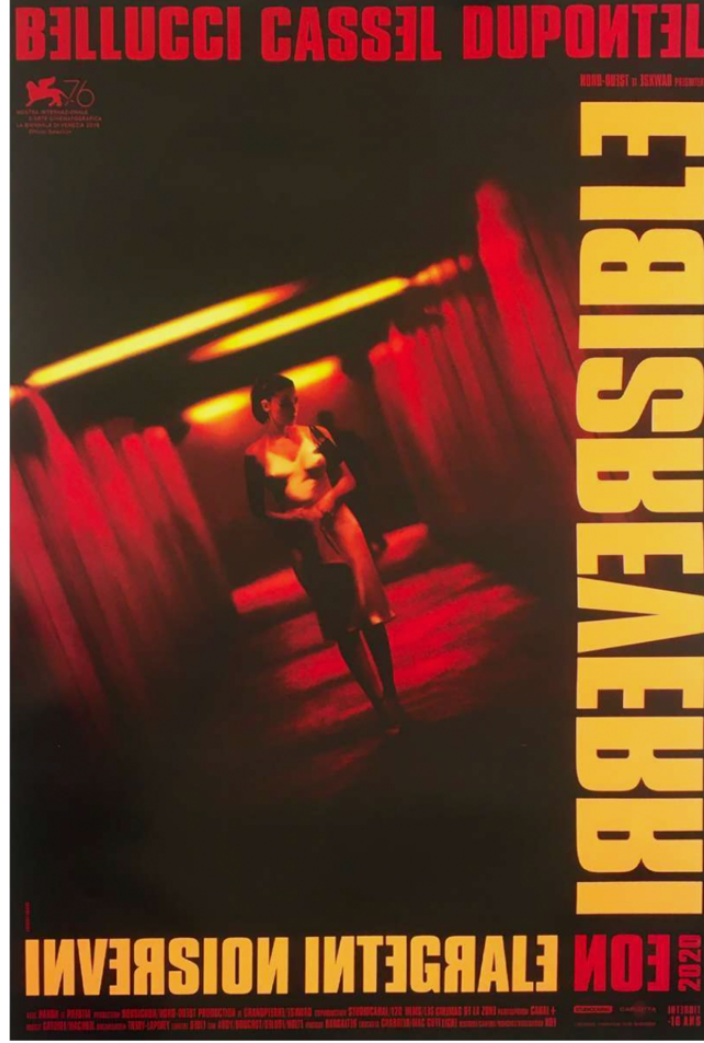
Bir sinema filminin izleyicisiyle buluşması öncesinde, filmin duygusu, konusu ve tarzı ile ilgili bilgi verdiği temel üç unsur vardır. Bunlar filmin afişi, fragmanı ve açılış jeneriği. Bu üç unsurdaki tutarlı görsel dil ile seyirci filmi izlemeye hazır hale getirilir. Zaman zaman alternatif afiş ve fragmanlarla bu hazırlığın artırıldığı durumlar da söz konusu olabilir. “Irreversible” filminin bu üç parçasını incelediğimizde özellikle ters akış ve tipografinin karakteristik unsurları açısından tutarlı bir süreç göze çarpmaktadır.



Şekil 11. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (Fragman, 2002), 00:43



Şekil 12. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (Fragman, 2002), 01:20



Şekil 12. Gaspar Noé, *Irreversible* [Dönüş Yok], (Film Afişi, 2002),
<https://posteritati.com/film/4143/irreversible>

Filmin en çok ses getiren sahnelerinden birisi olan uzun kırmızı koridordaki tecavüz sahnesi hem afiş hem de fragmanda tek kare olarak kullanılmıştır. Koridorun sahip olduğu kırmızı renk ve o sahneye ait olan gerilim, şiddet ve cinsellik atmosferi ise yine yazı karakterlerinin kalın, sans-serif ve kırmızı tercih edilmesi suretiyle izleyicinin zihninde pekiştirilmiştir. Tüm bu unsurlardaki açılı duruş ise yine sıra dışı bir görsel deneyimin habercisi niteliğindedir. Özellikle fragmandaki hızlı dönüş hareketi izleyicinin odaklanmasını ve konsantrasyonunu olumsuz yönde etkileyecek seviyededir. Filmin tanıtım materyalleri olarak düşünebileceğimiz bu üç parçadaki grafik tasarım dilinin izleyicinin işini kolaylaştırmayan, aksine oldukça zorlaştıran yapısı ise yine temelde izleyiciyi filme hem psikolojik hem de duygusal olarak hazırlamaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Irreversible filminin fragmanı, sıradışı bir metin tasarımına sahiptir. Metni, algılanması zor ve şaşırtıcı bir biçimde sunarak izleyicileri daha derin bir ilgi ve dikkat göstermeye zorlamaktadır. Bu durum ise izleyicilerin seyrettiklerinden anlam çıkarmaya çalışmalarını gerektirir. Metni çözme çabası, filmin karmaşık anlatısına bir hazırlık süreci görevine sahip olup bu da izleme deneyimini daha çekici hale getirmektedir.

Filminin açılış jeneriğinde tipografi, geleneksel olarak bilgi taşıyıcı bir araç olmanın ötesine geçerek izleyiciyi hem meraklandıran hem de rahatsız eden psikolojik bir manzara oluşturmak için bir araç görevi görmektedir. Bu sofistike tipografi kullanımı, izleyicileri filmin tematik derinliklerine doğru erken bir dalışa sokmakta ve görsel ipuçları aracılığıyla karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını yansıtarak izleyicinin filmle olan duygusal bağını başlangıcından itibaren etkilemektedir.

Metnin ters ve sıklıkla bozulmuş bir şekilde sunulması, izleyicinin dikkatini çekmekten daha fazlasını yapmaktadır. Bu tercih, doğrusal olmayan ve bozucu bir anlatı yapısına doğrudan bir yansıma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu seçim, izleyiciyi aktif bir etkileşime zorlayarak başlıkları sadece isimler olarak değil, bekleyen anlatı karmaşıklığının bir ön bilgisi olarak çözümlenmeye teşvik etmektedir. Bu görsel strateji, filmde zaman ve hafıza üzerine yapılan araştırmaların taklidi niteliğindedir.

Ümitsizlik ve belirginlik arayışı gibi duygusal durumlar, tipografik tercihler aracılığıyla canlı birer unsur haline getirilmiştir. Metnin dalgalanan netliği ve okunabilirliği, bu duygusal durumlar için görsel metaforlar olarak işleve sahip olup izleyici ile karakterlerin deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır. Sunumun bu istikrarsızlığı ve dağınıklığı, görsel ilgiyi artırmanın yanı sıra anlatının etkisini derinleştirip izleyicileri film temalarının yansıttığı duygu spektrumunu deneyimlemeye davet etmektedir.

Film jeneriğindeki tipografinin dinamik hareketi, stratejik olarak kullanılan negatif alan, kaybolma ve kayıp duygusunu birlikte hissettirmeyi başarmaktadır. Metin hareket ettiğinde, döndüğünde ve bazen parçalanıyormuş gibi görüldüğünde, hayatın kaosunu ve tahmin edilemezliğini simgelemekte, film karakterlerinin çalkantılı yolculuğunu yansıtmaktadır. Negatif alanın kullanımı, metnin etrafındaki ve içindeki boşlukların hissedilir olması, yokluk ve kayıp temalarını ileterek, karakterler ve anlatı içindeki duygusal boşlukları sembolize etmektedir.

Tipografiyle yapılan bu tasarım seçimleri, açılış jeneriğinin dikkat çekiciliğini artırmakla kalmayıp film ile izleyici arasında paylaşılan bir psikolojik deneyim meydana getirmiştir. Bu psikolojik manzara, izleyiciyi tipografinin yenilikçi kullanımına ve filmde işlenecek zorlu temaların keşfine hazırlamaktadır. Bu hem zorlayıcı hem de rahatsız edici bir duygusal ton belirleyerek, izleyicileri geleneksel anlatıları sorgulayan ve meydan okuyan bir hikaye için hazır hale getirmektedir.

Irreversible'in açılış jeneriğinde, tipografinin incelikli ve hedefe uygun olarak uygulanmış olması, görsel tasarımın duygusal durumları ve tematik aktarımları gerçekleştirebilme gücünü ortaya açıkça koymaktadır. Tipografinin, izleyicinin filmle olan psikolojik etkileşimini derinden etkileyebilen, anlatı aracı olarak hayati öneme sahip bir grafik tasarım unsuru olduğunu gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2017). *Film art: An introduction*. ABD: McGraw-Hill Education.

Braha Y., Byrne B. (2011). *Creative motion graphic titling for film, video, and the web: dynamic motion graphic title design*, USA: Focal Press.

Cambridge Dictionary (2024). <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/trailer>

Dijital Arcane. (2024). How was graphic design used in film and television: history and future?. *Grafic Design*. <https://digitalarcane.com/use-of-graphic-design-in-film-and-television/>

Erdal, G. (2015). *İletişim ve tipografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gençer, A.B. (2022). Yeni fransız aşırılığında psişik, entropik ve transgresif anlatı: Gaspar Noé Enter the Void Örneği. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı. 1-14.

Kalender, A. B. (2021). Yeni aşırılığın auteur yönetmeni: Bir l'enfant terrible olarak Gaspar Noé. *SineFilozofi Dergisi*, 6(11), 908-927.

Karray, S. & Debernitz, L. (2017). The effectiveness of movie trailer advertising. *International Journal of Advertising*, 36(2), 368-392. <https://doi.org/10.1080/02650487.2015.1090521>

Kernan, L. (2004). *Coming attractions: Reading American movie trailers*. USA: University of Texas Press.

Khan, A. Z. (t.y.) Visual storytelling: how graphic design in film is used. *GoVisually*. <https://govisually.com/blog/visual-storytelling-how-graphic-design-in-film-is-used/#:~:text=In%20film%20and%20television%2C%20graphic,tie%20all%20the%20elements%20together>

Kubrick S., *The Shining [Cinnet]*, (Film, 1980), <https://www.imdb.com/title/tt0081505/>

Momin, H. (2021). Design and cinema – graphic designing in films. *Draftss*. <https://draftss.com/blog/design-and-cinema-graphic-designing-in-films/>

Moro, I., Nunoo, F. K. N., & Ayim, B. A. (2019). Analysis of opening title sequence design in Ghanaian video movies. *ADRRJ Journal of Arts and Social Sciences*, 16(11-4), 28-44. <https://www.journals.adrri.org/>

Nicodemo, T. (2012). Cinematography and sensorial assault in Gaspar Noé's *Irreversible*. *Cinephile*, 8(2), 32-37.

Noé G., *Irreversible [Dönüş Yok]*, (Film, 2002), <https://www.imdb.com/title/tt0290673/>

Peele J., *Get Out [Kapan]*, (Film, 2017), <https://www.imdb.com/title/tt5052448/>

Reverso (2014). <https://context.reverso.net/%C3%A7eviri/t%C3%BCrk%C3%A7e-ingilizce/dezoryantasyon>

Smashing Magazine. (t.y.). The art of film title design throughout cinema history. <https://www.smashingmagazine.com>

Suurhasko, N. (2021). Nea graphic designers in the film industry a comparative study of commercial graphic design and graphic prop-making. Bachelor's Thesis Degree Programme in Media Arts. Turku University of Applied Sciences. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/497808/Suurhasko_Nea.pdf;jsessionid=8CAA5793AD4021F25ABBDEC85E9B489?sequence=2

The Free Dictionary (2024). <http://www.thefreedictionary.com/trailer>

Uçar, T. F. (2019). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Wan J., *The Conjuring [Korku Seansı]*, (Film, 2013), <https://www.imdb.com/title/tt1457767/>

Yıldırım, A. ve Simsek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Senaryo Yazımında Hikâye Cümlesinin (Logline) Önemi: 2020 Sonrası Türk TV Dizileri

The Importance of Logline in Screenplay Writing: Post-2020 Turkish TV Series

Kemal Çelik¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 08.05.2024 | Kabul Tarihi: 24.06.2024

Özet

Bu makalede, senaryo yazımında logline'in (hikaye cümlesi) önemi üzerine bir araştırma yapılmıştır. Araştırmanın temel hipotezi, doğru kurulmuş bir hikaye cümlesinin film/dizinin başarısı için belirleyici olduğu, tam tersi durumda da, hatalı kurulmuş hikaye cümlesinin başarısızlığa yol açtığıdır. Bu hipotez, başarılı ve başarısız dizi örnekleri üzerinden doğrulanmıştır. Çalışmanın evreni, kurmaca hikayeler anlatan tüm sinema filmleri ve TV dizilerini içermektedir. Örneklem, başarılı diziler için 2020 yılı ve sonrası 60 bölümden fazla yayınlanan dizilerden seçilirken, başarısız diziler için aynı dönemde ilk beş bölümde final yapan diziler tercih edilmiştir. Bu örneklem seçimi, logline kurulumundaki hataları vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Başarılı diziler için 24, başarısız diziler için 22 dizinin logline analizi yapıldığı bu çalışmada, hipotezin doğrulandığı görülmektedir. Buna göre başarılı diziler; olumlu özelliklere sahip belirgin bir baş karakterin, ona uygun zorlu ve katmanlı bir hedefe giderken karşılaştığı zorlu ve katmanlı engellerle olan mücadelesine odaklanmaktadır. Başarısız diziler ise; olumsuz özellikleri baskın, muğlak karakterlerin inandırıcı olmayan amaçlar uğruna zayıf ya da yanlış kurulmuş engellerle mücadelesini anlatmaktadır. Bu çalışmanın sonucuna göre doğru kurulmuş hikaye cümleleri, dizilerin izlenmesini doğrudan etkilemektedir.

Anahtar Sözcükler: *Senaryo, Hikaye Cümlesi, Logline, TV Dizileri, Karakter, Amaç, Engel*

Abstract

In this article, research on the importance of the logline (story line) in screenwriting has been conducted. The main hypothesis of the research is that a correct logline helps to identify successful films and TV series and, on the contrary, an incorrect logline leads to failure. This hypothesis was verified through examples of successful and unsuccessful series. The population of the study includes feature films and TV series that tell fictional stories. For successful TV series, the sample was selected from TV series broadcasting more than 60 episodes in 2020 and later, while for unsuccessful TV series, TV series that finalised in the first five episodes were preferred. This sample selection was made to emphasise the errors in the logline setup. In this study, where 24 series for successful series and 22 series for unsuccessful series were logline analysed, the hypothesis was confirmed. Accordingly, successful series focus on the struggle of a prominent protagonist with positive characteristics against the challenging and layered obstacles he/she faces on the way to a challenging and layered goal that suits him/her. Unsuccessful series, on the other hand, focus on the struggle of ambiguous characters with dominant negative characteristics against weak or incorrectly constructed obstacles for the sake of unconvincing goals. According to the results of this study, correctly constructed story sentences directly affect the viewing of the series.

Keywords: *Screenplay, Story Line, Logline, TV Series, Character, Objective, Obstacle*

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medipol Üniversitesi, kemal.celik@medipol.edu.tr, Orcid: 0000-0003-1577-5151

Giriş

Lumiere kardeşlerin 1895 tarihli *Bir Trenin Gara Girişi* filmiyle başladığı kabul edilen sinema sanatıyla birlikte senaryo yazımı da başlamıştır. Öyle ki hemen Lumire kardeşlerin sonraki kısa filmlerinden biri olan *Sulanan Bahçıvan*, 72 saniyelik olmasına rağmen ilk senaryolu film olarak kabul edilmektedir. Sonrasında film sanatıyla birlikte senaryo yazımı da gelişmiştir. Senaryo yazımı sinema sanatının ön yapım süreçlerinin en önemlisi kabul edilmektedir. Pek çok yönetmen filmlerini daha sete çıkmadan kağıt üzerinde “çekmektedirler”. Bu anlamda senaryonun filmin en önemli aşaması ve ögesi olduğu söylenilebilir.

Sinema sanatının artık yüzyılı deviren tarihinde senaryo yazımı da gelişmiş, ortaya çeşitli kuramlar atılmıştır. Yine de detaylı bakıldığında senaryo yazımının, Aristo'nun drama anlayışına dayandığı görülebilecektir. Bu anlamda senaryo yazımı genç bir sanat olan sinemanın dezavantajlarından kurtulmak için iki bin yılı aşkın tarihi olan edebiyat, şiir, tiyatrodan ve yine (daha genç de olsa) 500 yılı aşkın tarihi olan romandan faydalandığı söylenilebilir.

Senaryo yazımında en çok bilinen kuram yine Aristo'dan alıntıyla oluşturulmuş 3 perdeli yapıdır. Nitekim Aristoteles'e göre, trajedi, bir başlangıcı, orta kısmı ve sonu olan ve bu üç aşamayı belirli bir kurguya taşıyan bir birlikle içeren eserdir (Aristoteles, 2005). Klasik anlatı sineması da bu yapısını Aristoteles'ten alır ve giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini takip ederek anlatıyı Aristoteles'in trajedi tanımında olduğu gibi nedensellik prensibi üzerine inşa eder (Çelik, 2024) Bu kurama göre, film senaryosu üç perdeden oluşmalıdır. Kurulum olarak da adlandırılan birinci perde senaryonun ilk 15 dakikasını oluşturur. Bu ilk 15 dakikada karakterler ve filmin mekânı tanıtılır. Baş karakterin amacı verilir ve bu amacın önündeki engel verildiğinde, ikinci perdeye geçilmiş olur. İkinci perde filmin büyük bölümünü oluşturan kısmıdır. Baş karakterin amaca ulaşmak için verdiği mücadeleyi ele alır. Karakterin engellerle olan kavgası bu perdede verilir. Filmin yaklaşık 4'te 3'lük kısmını oluşturur. Üçüncü perde ise ana çatışmanın nihayete ereceği perdedir. Bu perdede genelde iyiler kazanır, kötüler kaybeder (Vogler, 1998).

Özellikle Hollywood sinemasında çok yaygın kullanımı olan ve kabul gören bu 3 perdeli yapının, ilhamını eski hikâye anlatma geleneklerinden aldığı söylenebilir. Öyle ki bu yapının kökenleri Binbir Gece Masalları gibi masallar destanlar vb. sözlü geleneğe kadar takip edilebilir. Bu makalenin hedefleri dışında kaldığı için bu takip burada yapılmayacaktır, ancak yine de bütün sinema sanatına sirayet eden ve gişede başarılı olmuş bütün filmlerde tespit edilen bu yapının, insanlığın hikâye anlatma sanatının ortak mirası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Hollywood sinemasıyla özellikle yetkinleşen senaryo yazımı, kendi içinde de aşamalara ayrılmaktadır. Filmin konusunu belirleme gibi henüz yazılı olarak kayda alınmayan aşamaları bir kenara bırakacak olursak, senaryo yazımının aşamaları; logline, sinopsis, tretman, senaryo olarak sıralanmaktadır. Aşağıda detaylı üzerinde durulacağı üzere logline, karakter-amaç ve engeli belirterek senaryonun ana çatışmasını özetleyen bir iki cümlelik hikâye cümlesidir. Filmin öyküsü olarak da tanımlayabileceğimiz sinopsis aşaması, filmin hikayesini özetler. 1 ila 3 sayfa arası olabilen sinopsis aşamasında; filmdeki ana karakterler tanıtılır, filmin mekânı tasvir edilir, filmin zamanı verilir, sonrasında filmin olay örgüsü detaylı bir şekilde anlatılır. Böylece filmin ana çatışmasının nasıl gelişeceği, hikâyenin gidişatı, önemli noktalar üzerinden anlatılır. Sinopsis aşaması bitirilince tretmana geçilir. Tretman sinopsisin yaklaşık 20-30 sayfalık bir metin üzerinden sahneler halinde yazılmasıdır. Sinopsis “ne anlatılacağı” verirken, tretman “nasıl anlatılacağına” odaklanır. Karakterlerin aksiyonları diyalogsuz bir şekilde sahne başlıkları halinde kayda geçilir. Hangi olayın nasıl gerçekleşeceğinin sahneleri tasarlanır. Bu anlamda filmin kurgusu da tretmanda çalışılabilir. Senaryo yazımının son aşaması diyalog çalışmasıdır. Tretmanda aksiyonları yazılan sahnelerin senaryo aşamasında diyalogları eklenir ve böylece ortaya filmin senaryosu çıkmış olur. Sonrasında bu senaryo, yönetmen eliyle planlar ve açılar eklenerek çekim senaryosuna dönüştürülebilir.

Senaryo yazımının genel kabul gören aşamaları böylece tamamlanmış olur. Bu çalışma senaryonun ilk aşaması olan logline yazımına odaklanacaktır. Bazı kaynaklar senaryo yazımının ilk aşaması olan logline kısmını atlayarak da bu çalışma tam aksine logline çalışmasının senaryo yazımının en önemli aşaması olduğunu savunmaktadır. Nitekim bu çalışmanın iddiasına göre bütün iyi hikâyeler tek cümledir. Senaryo çalışması da bu tek cümle üzerinde en çok durulması ve en çok çalışılması gereken kısımdır. Bu anlamda literatürde doğrudan logline ile ilgili detaylı bir çalışma olmadığı için önemli bir boşluğu dolduracak ve başta senaristler olmak üzere hem sektörden ilgililer için hem de akademik olarak uzmanlar için önemli bir iddiayı tartışmaya açmış olacaktır.

En başarılı ve en başarısız diziler üzerinden yürütülen bu tartışma Türkiye’de her yıl seyredilmediği için hemen birkaç bölüm sonrasında yayından kaldırılan diziler ve yine gişe başarısızlığı yüzünden gösterimden kaldırılan filmler düşünüldüğünde ayrıca önemlidir. Sadece 2023 yılında 13 dizi, ilk on bölümü göremeden reyting düşüklüğü nedeniyle final yapmıştır (Wikipedia, 2023). Görüldüğü üzere, çok büyük bütçeler ve zahmetlerle girilen dizi ve film çalışmaları, yanlış hikâye cümleleri yüzünden başarısız olabilmektedir. Bu çalışma özellikle bu iddiayı takip ederek, senaryo yazımında logline’in önemini ortaya koymuş olacaktır. Böylece, bilimsel katkısı dışında doğrudan hikâye cümlesi kusurları nedeniyle büyük zararlara giren sinema ve dizi sektörü için pratik sonuçlar ve katkılar da üretmeyi amaçlamaktadır.

1. Literatür Taraması

İlgili literatüre bakıldığında akademik alanda logline ile ilgili çok fazla çalışma yapılmadığı görülecektir. Bunun temel nedeni olarak logline ögesinin akademik yazımdan ziyade uygulamalı bir alana işaret ettiği söylenebilir. Nitekim senaristler, senaryo doktorları, senaryo kuramcıları çevrim içi ya da yüz yüze derslerinde veya senaryo çalışmalarında sıklıkla logline üzerinde durmaktadırlar. Bu şekilde bir tarama yapıldığında sinema sektörü içindeki çok sayıda kişinin logline üzerine konuşmalar yaptığı, kitaplar yazdığı, youtube gibi ortamlarda videolar yayınladığı görülecektir.

Bütün bu literatürde genellikle ortaklaşan kanı logline’in senaryo yazımının önemli bir unsuru olduğudur. Ancak bazıları tek bir cümleyle senaryoyu yargılamanın adil olmadığını da iddia etmektedir. Patenaude’nin (2024) ifade ettiği gibi onlara göre, logline’in kısıtlayıcı kuralları hikâye anlatımının sanatını ucuzlatmaktadır. Bir zamanlar mistik olan “Hikâye”, şimdi kar garantisi sağlayan bir dizi formül haline getirilmiş ve gerçek sanatı çürütmüş durumdadır. Bu düşünceyi savunanlar logline’in yaratıcılığı kısıtlayabileceğini iddia ederler. Bunlardan biri olan senarist Guinevere Turner, *Senaryodan Hikâyeler* (2010) kitabında logline mecburiyetine isyan eder. Ona göre senaryo zaten bir şeyin açıklamasıdır, logline de açıklamanın açıklaması olarak tam bir saçmalaktır. Bir fikrin fikrini sunmak anlamına gelir. Tıpkı bir kitabı kapağından yargılamakla eşdeğerdir.

Logline’a dair bütün bu itirazların, logline’in tam anlamının ne olduğu tam olarak anlaşılmadığı için ortaya atıldığı ifade edilebilir. Nitekim zaten her iyi hikâye kendi logline’ını barındırır. Eğer önce hikâye yazılmışsa, örneğin söz konusu bir romansa, onun logline’ını yani baş karakter, amaç ve engelini tespit etmek hiç de zor olmayacaktır. Ancak tersi durumlarda sıfırdan başlanılan bir hikâye kurma çalışmasında logline çalışması, bir tür senaristin mermerin içindeki heykeli bulma teşebbüsü gibidir. Kendisine bir istikamet çizmesi, hikâyesini keşfetmesi, karakterini tanıması, hikâyenin çekirdeğindeki lokomotif, yanardağın altında kaynayan volkanik kütleyi arama ve bulma gayretidir. Bunun için logline çalışmasının yarattığı sınırlama yaratıcılığa engel değil, bilakis senaristin hikâyesini diğer hikâyelerden ayıran “sınırı” tespit etmeye yaradığı için sanatçının marifetini en billur şekilde ortaya koyma aracıdır. Bundan dolayı logline bir tür zaruri yapısal inşaa faaliyetidir, hikâyenin geri kalanının içine yerleştirilebileceği kusursuz bir mimari tasarım gerektirir.

Bunun için bu çalışmada ortaya koyulduğu ve savunulduğu üzere logline, her ne kadar sinema sanatıyla ortaya çıkmış bir tabir olsa da bu terimin karşılığı diğer bütün büyük sanat eserlerine uyarlanabilir. Bütün büyük romanlar, masallar, destanlar ve hikâyelerin bir logline’ı vardır ve iyi birer logline’a sahip

oldukları için büyük eserler olabilmişlerdir. Bu anlamda logline kurmacadan çok hayatın kuralıdır. Ya da daha doğru bir tabirle hayattaki kuralın kurmacada taklit edilmesidir. Nasıl ki gerçek hayatta güçlü karakterler, güçlü gayeler ve güçlü mücadeleler akılda kalıcı ve dikkat çekici oluyorsa sinemada da aynı durum geçerlidir.

Sinema sektörünün gediklileri ve senaristlerin pek çoğu bu durumu baştan kabul etmiştir. Senarist John August (2009), kimsenin yeni bir senaryo okumaya hevesli olmadığından bahseder. Her senaristin ilk yapması gereken, senaryonun okunmaya değer olduğuna karşındaki kişiyi ikna etmektir. Bunu yapmanın en kolay yolu da hikayeyi en kısa yoldan merak uyandırarak anlatabileceğin bir logline kurmaktır. Senarist Hyams (Patenaude, 2024) da yapımcıların yapmaya karar verdikleri her filme para koyduklarını, haliyle para kazanacaklarından emin olmadıkları işe para yatırmak istemediklerini anlatır. İlk etapta kendisi de bir seyirci olarak filme yaklaşan yapımcıyı, hikâyenin dikkate değer olduğunu ikna etmenin yolu da logline'dır. Ünlü senarist Blake Synder (2005) da logline'ı olmayan hikâyenin baştan dinlenilmeyeceğini ileri sürer.

Nerdeyse bütün senaristler ve senaryo doktorları bu şekilde logline'ın önemi üzerinde dururken, logline yazımıyla ilgili çeşitli önerilerde bulunmuşlardır. Bunların en önemlilerinden biri, senaryo yazımıyla ilgili "Hikâyenin Özünü Bulmak" (2012) isimli kitabında logline yazımıyla aydınlatıcı bir rehberlik yapan senarist Jordan Smith'tir. Diğeri de hem senarist hem senaryo kuramcısı olan Blake Snyder'in O Kediye Kurtar kitabında logline'a ayırdığı önemli bölümdür. İki senaristin de logline ile ilgili fikirleri aşağıda ayrıca tartışılacaktır. Ancak iki yazarın da diğeri gibi senaryo yazımının en önemli aşaması olarak logline'ı gördükleri söylenebilir.

2. Logline Nedir?

Türkçe'ye hikâye cümlesi olarak çevrilebilecek logline ifadesi, film hikâyesinin ana çatışmasının bir ya da iki cümleyle ifade edilmesidir. Ancak bu cümle belli kurallara göre kurulur. İlk olarak logline, filmin hikâyesini özetlemez, ana çatışmayı tespit eder. Bütün film de ana çatışmaya dayandığı için Synder'in (2005) logline için "hikâyenin DNA'sıdır" tespiti doğru kabul edilebilir. Aslında sinema nasıl ki hayatın kopyalanmasıdır ve bir şekilde bütün kurallarını hayattan almıştır, logline da benzer şekilde temel ilkesini hayattan almıştır: Bütün kurmaca ve gerçek hikâyelerde bir karakter bir amaç uğruna harekete geçer ve karşısına birtakım engeller çıkar. Logline; kurmaca bir evrende karakterin tespiti, amacının ve engelin tespiti çalışmasıdır.

Logline bunun için kendi içinde üç ögeye ayrılır: Baş karakter, karakterin hedefi veya görevi, bu hedefin önündeki engel. Bütün doğru kurulmuş hikâyeler bu formüle bir şekilde uyarlar. Gerçek insan hikâyeleri dahil bütün hikâyelerin bir karakteri vardır, bu karakter bir amaca yönelir ve bu amaca ulaşması için bazı engelleri aşmalıdır. Bundan dolayı logline kurulurken senaristin ilk tespit etmesi gereken şudur: Bu hikâye kimin hikâyesidir? Hikâyenin merkezindeki karakter kim olacaktır? Hikâyenin kahramanı tespit edildikten sonra ikinci soruya geçilir: Karakterin ana isteği, hedefi, gayesi nedir? Karakter neyi yapmak zorundadır? Ne amaç uğruna yola koyulur ya da koyulmalıdır? Bu soruların cevabı karakterin amacının tespitini sağlar. Son soru ise: Karakteri hedefine ulaştıktan alıkoyan nedir? Karakterin amacına ulaşmasını engelleyen şey nedir? Bu soruyla da hikâyenin ana engeli tespit edilir. Aslında temel senaryo çalışmasının özü de budur: Ana çatışma. Kahraman amacına ulaşabilecek midir? Bu merak seyircide yeterince karşılık bulursa film ya da dizi başarılı olacaktır.

Logline'ı tam bir formül olarak, özet şekilde tanımlayacak olursak; logline hikâyenin merkezindeki karakteri, bu karakterin hedefini ve bu hedefe ulaşmaktan onu alıkoyan engeli ortaya koyarak ana çatışmayı tespit eden ve böylece merak uyandıran bir ya da iki cümlelik hikâye cümlesidir. Bu anlamda Evans'ın (2017) belirttiği gibi, logline yazarken abartıya kaçmadan, hikâyenin çekirdeğini tespit edip ortaya koymak gerekir. Smith (2012) bunu şöyle formülize eder: ... niteliğine sahip baş karakter ... sıfatına sahip baş rakiple büyük bir çatışmayı tetikleyecek bir şey yapmak zorundadır.

Logline'in öğelerine geçmeden önce, logline ifadesinin sinema filmlerinin hikayeleri için kullanılan bir tabir olmasının yanında dizilere de uyarlanabilir olduğunu burada belirtmek gerekir. Nitekim yukarıda roman gibi edebiyat eserlerinde dahi bulunduğu tartışılan logline kalıbının bir tür sinema formu olan dizilerde olması kaçınılmazdır. Dizilerin filmlerden ayrılan özelliklerinin ise logline kurulumunu ilgilendiren bir tarafı yoktur. Bütün diziler, filmler gibi bir karakter, bir amaç ve bir engel üzerinden kurulur/kurulmalıdır. Sonraki bölüm ya da sezonlar yapılacak yeni kurulumlar ise kendi içlerinde yeni logline kurulumları gerektirebilir, bu da yine logline için gerekli olan kuralların tamamına tabiidir. Bu nedenle bu çalışmada filmlerin logline'ı ile, dizilerin logline'ı eş anlamlı olarak kullanılmış, bir ayrıma gidilmemiştir. Aşağıda yapılan çalışmada görüleceği üzere ana karakter, hedef ve engel üzerine kurulan film/dizi yapıları da böyle bir ayrıma müsaade etmeyeceği gibi, böyle bir ayrım aramak yanlış olacaktır.

2.1. Logline'in Öğeleri

2.1.1. Ana Karakter

Logline'in öğelerine daha detaylı bakacak olursak her bir öğenin senaryonun bir bakıma taşıyıcı sütunları olduğu, bunun için daha ilk baştan çok iyi tasarlanmaları gerektiği sonucu ortaya çıkacaktır.

İlk olarak yapılması gereken hikâyenin merkezdeki karakterini, ana ya da baş karakterini, diğer bir deyişle kahramanını tespit etmektir. Hikâye boyunca izleyicinin veya okuyucunun odaklandığı ve bağlandığı kişidir. Kahraman, hikâyenin ilerleyişini şekillendirir, olayları etkiler ve genellikle bir çatışma veya zorlukla karşı karşıya kalır. Bu nedenle, kahramanın doğru bir şekilde belirlenmesi ve geliştirilmesi hikâye için kritik öneme sahiptir.

Bu nedenle, bir hikâye oluştururken, kahramanın kimliği, özellikleri ve amaçları öncelikle belirlenmelidir. Kahraman genellikle tek bir kişi olarak tasvir edilir, ancak bazı durumlarda bir grup, bir aile veya kişileştirilmiş bir varlık olabilir. Bu; hikâyenin türüne, temasına ve amacına bağlıdır. Örneğin, epik bir macera hikâyesinde kahraman genellikle büyük bir komutan veya kahraman olabilirken, günlük yaşamı konu alan bir hikâyede sıradan bir kişi kahraman olarak seçilebilir.

Karakterin adı genellikle önemli değildir; önemli olan, onun nitelikleri, davranışları ve hedefleridir. Bu nedenle, kahramanı tanımlarken sıfatlar ve özellikler kullanmak önemlidir. Örneğin, "cesur savaşçı" veya "sadık aşık" gibi ifadeler, kahramanın temel özelliklerini vurgular ve hikâyenin temasıyla uyumlu bir şekilde seyirciye veya okuyucuya karakteri aktarır.

Kahramanın izleyici veya okuyucuyla özdeşleştirilmesi önemlidir. İzleyici veya okuyucu, kahramanın duygularını paylaşmalı, onunla bağ kurmalı ve onunla birlikte yolculuk yapmalıdır. Bu nedenle, kahramanın evrensel ve insanlıkla ilgili temaları işlemesi önemlidir. Örneğin, hayatta kalma, aşk veya adalet gibi temalar, geniş bir izleyici kitlesine hitap eder ve kahramanla özdeşleşmeyi kolaylaştırır.

Sonuç olarak, kahramanın hikâyenin merkezinde yer aldığı ve hikâyenin gelişimini yönlendirdiği unutulmamalıdır. Onun doğru bir şekilde belirlenmesi ve geliştirilmesi, hikâyenin başarısını büyük ölçüde etkiler. Bu nedenle, bir hikâye oluşturulurken, kahramanın kimliği, özellikleri ve amaçlarına özel dikkat gösterilmelidir. Öyle ki Bordwell ve Thompson'a göre (2009) klasik anlatı sinemasında hikâyenin merkezinde bir karakter vardır, karakterin arzusu hikâyeyi ilerletir. Karakter amacına ulaşmaya çalışırken yaşanan olaylar zinciri hikâyeye katman kazandırır ve olay örgüsünü ortaya çıkarır.

2.1.2. Amaç, Hedef, Arzu, Görev

Her hikâye bir kahramanla başladığı gibi bir hedefle devam eder. Karakter tasarımı kadar bu karakterin amacının tasarımı da bu yüzden önemlidir. Merkezdeki karakter için en gerekli amaç bulunmalıdır. "Karakter için olmazsa olmaz nedir? Neyi yapmak zorundadır? Yapmazsa ne olur?" soruları, karakterin amacını tespit etmeye yardımcı olur. Karakterin gayesi öylesine ontolojik olmalıdır ki, karakter varoluşunu o amaç üzerinden yeniden kurmalıdır. Bu gaye karakterin kendi isteğiyle seçtiği

bir hedef olabileceği gibi, ona dayatılan ya da bir şekilde mecbur kaldığı bir görev de olabilir. Her iki durumda da karakter hedefe varmalı ya da görevi başarıyla tamamlamak zorundadır, aksi halde büyük bedeller ödemek zorunda olmalıdır.

Bu bağlamda, kahramanın belirleyici özelliğiyle amacı arasındaki zıtlık, çatışmanın büyümesini sağlar. Karakterin hedefi, karakter için büyük bir meydan okuma gerektirmelidir. Kahraman, bu amaca ulaşmak için büyük bir çaba sarf etmelidir. Ayrıca, kahramanın istemediği veya korktuğu şeylerle yüzleşmesi ve bunları aşması gerekebilir. Bu şekilde, kahraman çelişkili ve ironik bir durum içinde bulunmalı ve bu durumdan kurtularak karakterin amacına ulaşması beklenmelidir.

Kahramanın harekete geçmesini sağlayacak amaç genellikle tetikleyici bir olayla başlar. Bu olay, karakterin normal düzeninin bozulması ve maceraya atılması için bir neden olabilir. Aksi takdirde, önemli şeylerin (karakterin hayatı, çevresindekilerin hayatı, dünyanın geleceği, karakterin mutluluğu vb.) tehlikeye gireceği bir durum ortaya çıkabilir. Bu nedenle, logline çalışmasında bu tetikleyici olayın vurgulanması önemlidir. Bu nokta genellikle ihmal edilse de, karakterin amacına ulaşamaması durumunda ortaya çıkacak tehlikenin, hikâyenin izleyiciyi ilgilendiren yönü olduğunu unutmamak gerekir. İzleyici, karakterin amacı için çabalamasını izlemek istemeli ve amacına ulaşamaması durumunda başına gelecekleri endişeyle beklemelidir. Bir bakıma, karakter aynı zamanda o hikâye için başarmak zorunda olduğu şeydir denilebilir. Karakter hedefle öylesine bütünleşir ki, hedefi olmadığında hiçbir anlamı kalmaz.

Bütünüyle bakıldığında karakter çalışmaları, karakterin amacının belirlenmesi üzerine odaklanır. Çünkü karakterler, eylemleriyle tanımlanırlar. Logline, karakterin ne istediğine odaklanmalı, bu isteğini ikna edici bir şekilde açıklamalı ve amacına ulaşamaması durumunda neler olabileceğini belirtmelidir. Böylece izleyicide, devamını merak etmesi için bir soru uyandırmalıdır.

2.1.3. Engel, Baş Düşman, Rakip

Karakterin belirleyici niteliği ve amacının tespit edilmesinin ardından üçüncü bir unsuru belirlemek gereklidir: Amacın önünde duran engel. Hikayeler, karakterlerin amacına ulaşma sürecinde karşılaştıkları zorluklar üzerine kuruludur, bu nedenle engellerin titizlikle belirlenmesi ve uygun engellerin seçilmesi gerekmektedir.

Engel, bazı hikayelerde kahramanın baş rakibi olarak bilinen antagonist olabilir; diğer hikayelerde ise durumlar veya nesnelere engel olabilir. Her ne kadar tek bir büyük engel olabileceği de, bu engel karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahip olmalıdır; bu da hikâyeye derinlik kazandırır. Engelin tespitinde, genel ifadelerden kaçınılmalı ve engel mümkün olduğunca özelleştirilmelidir.

Aynı zamanda rakip olarak seçilen unsurlar, soyut şeylerden ibaret olmayıp, fiziksel bir varlık (insan, nesne, hayvan) olmalıdır; bu, kahramanın karşılaştığı tehlikeyi ve meydan okumaları daha net bir şekilde ortaya koyacaktır. Dahası, dışsal engelin yanı sıra, baş karakterin içsel bir engeli olması da hikâyenin çatışmasını güçlendirir. Lee'nin (2018) belirttiği gibi; kötü karakteriniz fiziksel bir kişi, bir fırtına, kurt sürüsü, bir asteroit veya seçtiğiniz başka bir şey olabilir. Logline'da önemli olan, baş karakteriniz için bu mücadelenin ne kadar süper sinir bozucu olacağını aktarmaktır.

Smith ve Snyder'ın bunların dışında logline için karakter kurulumunda aradıkları diğer bir unsur ironidir (Patenaude'nin, 2024). İroni, beklenenin aksine gelişen durumu ifade eder. Smith (2012), ironiyle kastettiğinin karakteri beklenmedik bir durumun içine sokmak olduğunu ya da zıt görüşlü iki karakteri aynı takıma koymak olduğunu ifade eder. Snyder (2005) ise ironiyi daha çarpıcı bir şekilde şöyle ifade eder: "İyi bir logline, kaşımamız gereken bir kaşıntı gibi duygusal olarak ilgi çekici olmalıdır." İroni, filmleri tahmin edilemez kılan unsur olarak logline'ı da cezbedici kılar. Aslında burada ifade edilen, yukarıda da bahsi geçen kahraman için meydan okuyucu bir engel bulmak gereklidir kuralının sağlamasıdır. Nitekim baş karakterin eğer engeli kolaylıkla aşması ya da olağan bir şekilde aşması

bekleniyorsa, hikâye yeterince merak uyandırmaz ve seyirci “acaba baş karakter başarabilecek mi?” sorusunu sormaz.

2.1.4. Logline: Doğrular ve Yanlışlar

Bütün bu bilgiler ışığında logline’a bütüncül bakıldığında logline cümlesinin kısa, öz, net ve özgün olması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra logline, hikâyenin ana temasını, tonunu ve tarzını da ortaya koyar. Logline’ı okuyan kişi hikâyenin türünü anlayabilir. Ayrıca logline anlattığı çatışma itibarıyla okuyucunun ilgisini çekici mahiyette olmalıdır. Nitekim okuyucunun ilgisini uyandırabilirse, film olarak gerçekleştiğinde de seyircinin merakını uyandırabilecek ve gişede başarılı olabilecektir. Bunun için de logline tema olarak klişe olsa bile, anlatım olarak mutlaka “biricik”lik duygusu yaratmalıdır. Benzersiz ve çarpıcı bir hikâye algısı yaratarak dikkat çekmeyi başarmalıdır. Bunun için Smith (2012) hikâyeyi farklı kılanın ne olduğuna odaklanılarak logline’ın onun üzerine kurulması gerektiğini ifade eder.

Ayrıca logline’ın hikâyenin sonucunu vermediğini, sadece çatışmayı tespit ederek merak uyandırdığını unutmamak gerekir. Smith’in (2012) ifadeleriyle toparlayacak olursak; iyi bir logline için bir kahraman, bir rakip/kötü, bir amaç ve aşılması imkansız yakın engeller gerekmektedir.

Bu kurallara uygun olarak yazılmış iyi bir logline okuyan kişide “bunu mutlaka izlemeliyim” duygusu uyandırmalıdır. Synder’in (2005) tarifiyle iyi bir logline seyircide baştan çıkarıcı bir zihni tasavvur yaratmalıdır. Buna göre iyi bir logline, okunduğunda dinleyenin zihnine ekilmiş bir tohum gibi serpilip açar.

Yukarıda yazılan kurallar dahilinde logline kurulumunda yapılan belli başlı hatalar vardır. Bu hataların ilki, hikâyelerin karakter odaklı tasarlanmamasıdır. Hikâyenin kime ait olduğunun belli olmaması, dağınık bir şekilde tasarlanması seyircinin takibini imkânsız hale getirir. Bu bakımdan, hikâyenin ana karakteri ya da ana karakterleri mutlaka en baştan tespit edilmelidir. Bu hikâyeye aynı zamanda bir izlek verecek, seyirciyi de baş karakterlerle özdeşleştirerek takibini kolaylaştıracaktır. Logline’ın hikâyenin asıl karakterine odaklanmaması da yapılan hatalardan biridir. Bu hatalardan kaçınmak için önce hikâyenin ana karakteri belirlenmeli, logline de onun üzerine kurulmalıdır. Yapılan diğer bir hata hikâyenin ana karakterinin amacını belirsiz ya da zayıf olarak kurmaktır. Karakter yeterince güçlü bir amaca sahip olmazsa onu harekete geçiren motivasyonu kaybetmiş olur. Bu da seyircinin daha baştan hikâyeye olan inancını ve merakını yıkar. Bu bakımdan ana karakter net, somut ve güçlü bir amaç uğruna harekete geçmelidir. En sık yapılan hatalardan bir diğeri de karakter için kurulan engelin yokluğu, zayıflığı ya da yanlışlığıdır. Ana karakter için engel inşa edilirken bu engelin mutlaka amacın önüne konulduğundan emin olmak gerekir. Ayrıca engelin bir film ya da dizi boyunca karakterin mücadele etmesini gerektirecek kadar güçlü olması şarttır. Aksi halde seyirci baş karakterin mücadelesine inanmaz, o halde de amacına ulaşip ulaşamayacağını merak etmez. Bu durumda da eseri izleme motivasyonunu kaybeder.

Görüldüğü üzere logline ilk olarak senariste yardımcı olmakta, onun hikayesini doğru kurmasını sağlamaktadır. Bu anlamda senaristin üzerinde uzun uzun çalışması ve mutlaka doğruluğundan emin olduktan sonra senaryonun diğer aşamalarına geçmesi gerekmektedir. Çünkü logline aynı zamanda senaristin yol haritası, rehberi, güzergahıdır. Doğru kurulan bir logline senaristi arzuladığı hedefe ve mutlaka başarıya götürecektir. Bishop’un deyiimiyle logline gemi dümeni gibidir; yazarı doğru istikamet üzere tutar, hedefe yönlendirir, yolunu kaybetmemesini, odağının dağılmamasını sağlar (Hogan, 2022). Senarist için sağladığı bu pratik fayda dışında logline, senaryonun satılması için de çok etkilidir. Yapımcı ilk olarak senaryonun logline’ını okur, logline doğru bir şekilde kurulmuşsa yeterli merakı uyandırır ve satış için ilk olumlu izlenimi verir. Bu anlamda logline, aynı zamanda bir tanıtım ve pazarlama aracıdır. Senaryonun potansiyelini ve çekiciliğini ortaya koyarak hikâyeyi bir iki cümleyle pazarlar. Miyamoto’nun ifadeleriyle, o halde logline senaryonuzun düşünülmesini, sunulmasını, satın alınmasını, geliştirilmesini, paketlenmesini, finanse edilmesini, yapımcılığının yapılmasını ve

dağıtımını sağlamak için; başlangıçta sizin, yöneticilerin, ajansların, geliştirme yöneticilerinin ve yapımcıların kullandığı biricik şeydir (Miyamoto, 2020).

Bütün bunların hepsi göz önüne alınarak düşünüldüğünde logline'in senaryo yazımında ne kadar önemli olduğu ortaya çıkacaktır. Bu çalışmada bu bilgiler, aşağıdaki kısımda ayrıca başarılı ve başarısız dizi örnekleri üzerinden doğrulanmaya çalışacaktır.

3. Yöntem

Bu çalışmada araştırma yöntemi olarak karma yöntem kullanılmıştır. Logline'in ne olduğuyla ilgili bilgiler nitel bir araştırma türü olan literatür taraması yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Dizi analizleri ise logline ile ilgili bu uzlaşım üzerinden nitel ve nicel analiz birlikte kullanılarak, logline analizi yöntemiyle yapılmıştır.

Karma yöntem, araştırmacılara teoriyle pratiği birleştirme imkânı vermektedir ve akademik alanda sıklıkla kullanılmaktadır. Teorik bilgiler ilgili yöntemle toparlanırken, bu bilgiler yönetime uygun uygulamalı başka bir yöntemle test edilebilmektedir (Williams, 2007). Bu çalışmada da bu şekilde bir yol tercih edilmiştir. Logline ile ilgili bilgileri toparlayarak ortaya bir sentez çıkarırken literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Callahan'a (2014) göre doğru bir literatür taraması öznlü, açık, eleştirel, ikna edici ve katkı sunucu olmalıdır. Özlülük, araştırmanın bir soruyu ya da öncülü takip etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Açıklık, verilerin toparlanmasında netliği ifade eder. Eleştirelilik, verilerin eleştirel bir şekilde ele alınması gerektiğini ortaya koyar. İkna edicilik, verilerin toparlanmasından sonra ortaya koyulan argümana atıfta bulunur. Ayrıca bütün bunların sonucunda literatüre bir katkı sunulması gerekmektedir. Bu çalışmada veriler toparlanırken bu ilkelere uyulmuş ve senaryo aşamalarından biri olan logline detaylı bir şekilde analiz edilerek ortaya koyulmuştur. Literatür taraması ve sektörel uygulamanın ortak uzlaşımıyla ortaya çıkan ideal logline yapısı, pratikte başka bir analiz imkânı daha doğurmuştur. Bu da bu çalışmanın sonraki kısmının yöntemi olarak kullanacağımız logline analizidir. Bu yöntem akademik çalışmalarda istisnai örnekler (Çelik, 2024) kullanılmamış olsa da, özellikle Amerikalı film eleştirmenlerinin logline çalışmalarında, film loglinelerinin tespitinde ve eleştirisinde adı konulmadan sıklıkla kullanılan bir uygulamadır. Ancak bunun akademik bir araştırma yöntemi olarak kullanımının bu çalışmada ilk kez tam olarak uygulandığı ve bir yöntem olarak önerildiği söylenilebilir. Bu anlamda da bu çalışma hem içerik hem yöntem olarak yeni bir bakış açısı ve yaklaşım getirmektedir.

3.1. Hipotez, Evren ve Örneklem, Sınırlılıklar

Bu çalışmanın temel hipotezi logline'ı doğru kurulmuş film ve dizilerin reyting olarak başarılı olduğu, tam tersine logline'ı kusurlu kurulan film ve dizilerin başarısız olduğudur. Ayrıca logline'in kurulumunda yapılan hataların film ve dizilerin oyuncu seçimi, mekân belirlenmesi gibi sonraki aşamalarda düzeltilemeyeceği iddia edilmektedir. Bu hipotez seçilen diziler üzerinden teyit edilecektir.

Çalışmanın evreni genelde bütün sinema filmleri, TV dizileri dahil olmak üzere kurmaca hikâye anlatan bütün film ve dizilerdir. Daha özeldir bakıldığında Türk TV dizileri evren kabul edilebilir. Örneklem ise başarılı diziler için 2020 yılı ve sonrası 60 bölümden fazla yayınlanan diziler seçilirken, başarısız diziler için ilk beş bölümde final yapan diziler seçilmiştir. 5 bölümde final yapan dizilerin seçilmesinin nedeni, bu dizilerin hikâye kurulumla ilgili, diğer bir deyişle logline kurulumunda hataları olduğu için az izlendikleri argümanıdır. Ayrıca 2020 öncesinde başlayıp 2020 sonrası 60 bölümü geçen diziler ve 2023-2024 yıllarında başlayıp 60 bölüme henüz ulaşamayan ancak halen devam etmekte olup reytinglerinin yükseklikleri itibarıyla 60 bölümü geçeceği düşünülen diziler de örneklem dahil edilmiştir. Tarih dizileri, başka dinamikleri olduğu için örneklem dahil edilmemiştir. Aynı şekilde farklı bütçe ve reyting durumları olan günlük diziler de örneklem dışıdır. Dizilerin reytingleri için internet üzerinden açık kaynaklar (Box Office, 2024; Dizilah, 2024) baz alınmıştır. Buna göre ilgili kıstaslara göre reytingleri yeterli görüldüğü için 60 bölümden fazla bölüm yayınlayan 24 dizi başarılı dizi örneği olarak, reyting yetersizliği nedeniyle 5 bölüm ve öncesinde final yapan 22 dizi ise başarısız dizi örneği olarak incelenmiştir. Bulgular kısmında diziler ile ilgili detaylı bilgiler verilmiştir.

Örneklem, amaçlı örneklem seçimine göre seçilmiştir. Örneklemeler oldukça geniş tutularak hipotezin doğruluğu daha güçlü bir şekilde kanıtlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca hem en çok izlenen hem en az izlenen diziler üzerinden logline analizi yapılarak yine çift katmanlı bir şekilde hipotez test edilecektir. Böylece ortaya çıkacak olan sonuç, birkaç somut argümana dayanarak desteklenecektir.

Çalışmanın başlıca sınırlılığı, bir makale olmasından kaynaklı olarak, örneklemin ne kadar geniş tutulursa tutulsun film evreni içerisinde kısıtlı bir seçki sunmasıdır. Nitekim en çok izlenen filmler ve en az izlenen filmler araştırmaya dahil edilmemiştir. Ancak yine de seçilen örneklerin anlamlı bir sonuç çıkarmaya yeterli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın bir diğer önemli sınırlılığı logline merkezli analiz yaparken film yapımının diğer öğeleri olan kurgu, ışık, oyuncu, atmosfer gibi öğelerin filmlerin izlenmesindeki etkileriyle ilgili detaylı bir bakış ortaya koyamamasıdır. Diğer bir sınırlılık, ilgili dizi senaristleriyle dizileri yazım süreçleriyle ilgili bilgi alınamaması olmuştur. Aynı şekilde ilgili senaristlerin logline yaklaşımları bu yüzden tespit edilememiştir. Sonraki çalışmalar bu alanda detaylı yaklaşımlar getirebilir. Bütün bu kısıtlarla birlikte bu çalışmanın yola çıkış gayesi olan senaryo yazımında logline'in hayati bir önem taşıdığını ele aldığı örnekler üzerinden ortaya koyabileceği iddiasındadır.

4. Bulgular

Bu bölümde dizilerin loglineleri tablo üzerinden gösterilecektir. Nitekim açık kaynaklardan ulaşabilen bu dizilerle ilgili detaylı bilgi vermek bu çalışmanın hacim olarak sınırlarını aşacaktır. Bu nedenle 2020 sonrası reyting üzerinden başarılı ve başarısız olarak tasnif edilen diziler iki farklı tabloyla gösterilerek loglineleri çıkarılacaktır. Dizilerin yanlarında başlangıç tarihleri yazılmıştır.

Tablo 1: 2020 sonrası 60 bölümden fazla yayınlanan dizi logline'leri

Dizi Adı	Ana Karakter	Amaç/Görev	Engel
Eşkya Dünyaya Hükümdar Olmaz (2015)	Hanmağa gibi aileyi ve evi çekip çeviren aynı zamanda suça meyilli olan sevdiği karısı dışında ilişkisi olduğu sevgilisinden çocuk bekleyen kabiliyetli silah tüccarı (Hızır Reis)	Devletin reddi mümkün olmayan teklifiyle ülkenin bütün mafya üyelerinin başındaki suç baronunun yerine geçerek devletle anlaşmak	Gelişmiş ülkelerin desteklediği ve ülkedeki bütün mafya şebekesini bir masa etrafında yöneten büyük kudretli suç baronu (Ünal Kaplan)
Kalk Gidelim (2017)	15 yıl önce köy hayatına isyan edip anne baba kardeşi dahil ailesine rest çekerek İstanbul'a taşınıp orda kendine sosyetik ve lüks bağımlısı bir aile kurmuş olan ancak sonrasında kimsenin haberi olmadan iflas ederek ev, araba, şirket her şeyini kaybeden iş adamı (Mustafa Ali) ve ailesi	hem köydeki ailesine hem de İstanbul'da evlenip kazandığı ve tatil beldesine gittiklerini zanneden ailesine karısı ve çocuklarına iflas ettiğini sezdirmeden köy hayatına intibak etmek ve bu sürede iflastan kurtulacak bir çözüm bulmak	Karısı çocukları dahil hepsinin nefret ettikleri köy hayatı ve terk edip gittikleri için onlara düşmanlık besleyen köyde bıraktığı kardeşi ve köy ahalisi

Savaşçı (2017)	Darbe girişiminden hemen sonra, darbeci örgütün kumpas suçlamalarıyla hapiste bulunan iki subay (Kopuz Albay ve Yüzbaşı Kağan Bozok)	Özel Kuvvetler Komutanlığındaki görevlerine dönerek hem askeriye sızmış darbeci örgütü tasfiye etmek, hem de başta PKK olmaz üzere diğer terör örgütlerine karşı ülkeyi korumak	Ülkenin içinde bulunduğu darbe kaynaklı karmaşada her türlü imkân bulan darbeci suç örgütü ve diğer terör örgütleri
Çukur (2017)	Babasının başında olduğu suç merkezi bir mahalle olan Çukur'dan öyle bir hayat istemediği için kaçıp Paris'te kendine yeni bir hayat kurarak gündüzleri kimyagerlik, geceleri müzisyenlik yapan cevval genç (Yamaç)	Çukur'da işlerin başında olan abisinin ölümünden sonra dağılan aileyi toparlayarak önderlik etmek, abisinin intikamını onu öldüren baba bir anne farklı kardeşinden almak	İntikam almak istediği kişinin kardeşi çıkması ve Paris'te tanışıp aşık olduğu ve evlendiği iyi kalpli, şiddet karşıtı sevgilisiyle mutlu bir hayat sürerek suçlarla örülü eski hayatından uzak durmak isteği
Yasak Elma (2018)	Garsonluk yapan genç güzel bir kız (Yıldız)	Ender'in kocasını ayartarak anlaştıkları parayı almak	Ender'in kocasına aşık olur
Bir Zamanlar Çukurova (2018)	Sevgilisine tecavüz etmeye çalışan adamı öldüren yetenekli, yakışıklı, karizmatik bir genç (Yılmaz)	Sevgilisiyle (Züleyha) birlikte yurt dışına kaçıp cinayet suçlamasından kurtularak mutlu mesut bir hayat sürmek	Cinayetten sonra kaçarak Adana'da konakladıkları çiftlikte Züleyha'yı Yılmaz'ın kardeşi olarak tanıdığı için ona aşık olan çiftliğin sahibi ve Adana'nın hakimi sosyopat zengin iş adamı (Demir) ve cinayetten dolayı peşine takılmış kişiler
Kuzey Yıldızı İlk Aşk (2019)	Anne babasına rest çekip biricik aşkını (Yıldız) da ardında bırakarak köyden kaçarak İstanbul'da kurduğu şirketinin içi karısı tarafından boşaltılarak terk edilen, şirketi kurtarmak için tefecilere borçlanan, ödeyemediği için üç yetişkin kızıyla ortada kalan Karadenizli inatçı genç bir adam (Kuzey)	Kalbini kırarak terk ettiği eski sevgilisinin kalbini kazanmak, küstürerek kaçtığı babası dahil herkesin gönlünü alarak İstanbul'da büyümüş üç kızıyla köy hayatına intibak etmek	Terk ettiği sevgilisi Yıldız'ın 20 yıldır aşkıdan dolayı biriken öfkesi ve köyü terk ettiği için tüm köprüleri atmış babasının öfkesi

Hercai (2019)	Öldürülen anne ve babasının intikamını almak için Madrid'e dönen genç, yakışıklı, zengin iş adamı (Miran)	Babasını ve annesini öldürdüğüne inandığı Hazar Beyden intikam almak için kızını baştan çıkarıp evlenerek ortada bırakmak	İntikam için evlendiği kadına aşık olması, hem kendi annesi hem de karşı tarafın ailesi
Mucize Doktor (2019)	Otizimli ancak dahi düzeyinde kabiliyetli olan cerrahlık stajını bitirmiş genç (Ali Vefa)	Çok iyi bir cerrah olmak ve hastanede aşık olacağı kızla birlikte mutlu olmak	Otizmi nedeniyle ona ön yargıyla yaklaşan asistanı olduğu doktor ve onun otizmini fırsat bilerek onu hastaneye alanlarla hesaplaşmak isteyen kötü kalpli ekip
Benim Adım Melek (2019)	Yıllar önce düğün gecesi evleneceği kocasını ve ailesini yüz üstü bırakarak Berlin'de yaşamaya başlayan evli ve üç çocuk annesiyken kanser olacağını öğrenip kocası tarafından terk edilen güzel kadın (Melek)	Ölmeden önce çocuklarının iyi olacağından emin olmak, arkasında bıraktığı enkazı onarmak	Uğruna ailesine ve ona aşık olan adamı yüz üstü bırakıp Almanya'ya kaçtığı kumar, fuhuş vb. her türlü kötülüğü olan ve şimdide Alman devletinin vereceği yardım için çocukları almaya çalışan hayırsız koca Bu kaçış nedeniyle arkasında bıraktığı düşmanlıklar babası, kardeşi ve ona olan aşkıdan hala evlenmemiş olan evleneceği adam
Gönül Dağı (2020)	Taşra bir yerde yaptığı uçağı uçurmak için çalışan genç, yakışıklı mucit (Taner)	Çocukluk aşkı olan köyden gidip mühendis olarak 5 günlüğüne geri dönen Dilek'le evlenip mutlu olmak, bu hayatı yaşarken de başta uçağı uçurmak üzere yaptığı icatları hayata geçirmek	Dilek'in taşrada kalmaması ve taşranın kısıtlı imkanları nedeniyle icatları için yeterli malzeme ve fırsat bulamaması

Kırmızı Oda (2020)	Orta yaşlarda bir psikiyatr kadın doktor	Babası gözünün önünde öldürülmüş intihar eğilimli kadın ve karısına şiddet uygulayan paronid erkek gibi hastaları iyileştirmek	Hastaların durumları, hastalıkları
Masumlar Apartmanı (2020)	Hastalık düzeyinde takıntısı olan iki genç kız kardeşe sahip olan, onlarla ve ailesiyle ilgilenmesi gereken genç yakışıklı iş adamı (Han)	Aniden karşısına çıkan aşık olduğu genç güzel kadınla evlenip mutlu olmak (İnci)	Han'ın ve ailesinin psikolojik rahatsızlıkları
Sadakatsiz (2020)	Oğlu ve kocasıyla mutlu bir hayat süren genç, güzel ve başarılı doktor (Asya)	Onu aldatan kocasından intikam almak	Ailesi ve arkadaşlarıyla birlikte yaşadığı mutlu hayattan vazgeçmesi gerekliliği
Yargı (2021)	Birbirine aşık sınıır tanımaz, kuralsız ve isyankar genç güzel avukatla (Ceylin) kurallara bağlı dürüst savcı adam (İlgaz)	Cinayetle suçlanan savcının kardeşini aklamak ve sonrasında evlenerek mutlu yaşamak	Katledilen kişinin avukatın kardeşi olması
Kardeşlerim (2021)	Anne ve babaları şahit oldukları aldatma hadisesi yüzünden ölen/öldürülen 4 kardeş	Anasız babasız hayatta kalmak, iş güc bulup yaşamı sürdürebilmek	Zalim hayat koşulları, acımasız yengeleri ve insanlar
Teşkilat (2021)	Başında en yetenekli istihbaratçının (Sedar) olduğu en yetenekli istihbaratçılardan oluşan gizli bir ekip	Türkiye'ye karşı kurulmuş uluslararası ittifaka karşı koymak ve onların hedef aldığı SİHA programını koruyarak ele geçirdiği SİHA protokolünü geri almak	Uluslararası ittifak ve bağlantıları ve onlara karşı savaşırken kendilerine ölü süsü vererek ailelerinden ayrı kalmak zorunda olmaları
Üç Kız Kardeş (2022)	Ailesiyle mutlu bir hayat süren dünyalar güzeli iyi kalpli genç kız (Türkan)	Evlendiği genç yakışıklı erkekle (Somer) mutlu mesut bir hayat geçirmek	Evlendiği adamın onu sevmemesi, düğün gecesi Somer'in başka bir sevgilisi olduğunu, ailesinin zoruyla evlendiğini öğrenmesi, despot kaynanası
Yalı Çapkını (2022)	Sorumsuzluklarıyla meşhur çapkın (Ferit)	Dedesinin baskısıyla Antepli genç güzel bir kızla (Seyran) formaliteden bir evlilik	Formaliteden evlilik yaptığı kıza aşık olurken iki tarafında başka sevgilileri olmaları, ayrıca Ferit'in

		yaparak dedesini kandırmak	ilk evleneceği kişi ablasıyken isteme anında vazgeçerek Seyran'ı istemeleri
Kızılçık Şerbeti (2022)	Laik, dindarlık karşıtı bir ailenin dış hekimliği okuyan kızı (Doğa)	Sevgiliyken aşık olup hamile kaldığı muhafazakar ailenin dindar oğluyla (Fatih) mutlu bir şekilde yaşamak	Ailelerin tamamıyla farklı yaşam tarzları
Ben Bu Cihana Sıgmazam (2022)	Yurtdışına bir devlet görevi için çıkarken karısı çocukları ve tüm ailesini korumak için kendisine öldü süsü vererek yurtdışında bir hayat kurup yeniden evlenip çocuk sahibi olan mafya babası	Ailesini korumak amacıyla İstanbul'a döner, hem önceki ailesiyle işleri yoluna koymak hem de mafya sorunlarını çözmek	17 yıldır onu öldü zanneden ailesi, yurt dışındaki yeni karısı ve çocuğu ve onların güvenliği garantisi yurt dışına çıktığı mafya ve CIA gibi güç grupları
Ömer (2023)	Küçük herkesin birbirini tanıdığı mahallede babasının imam olduğu camide müezzinlik yapan yakışıklı ve iyi kalpli genç adam (Ömer)	Dul, çocuklu ve yaşam tarzı tümüyle zıt bir kadınla evlenmek (Gamze)	İmam olan babası ve mutaassıp mahalleli
Kızıl Goncalar (2023)	Çok katı kuralları olan bir tarikatın istemsiz üyesi olan aydınlanmacı kadın (Meryem)	Deha düzeyinde zeki olan kızını okutmak	İçinde bulunduğu tarikatın katı kuralları ve bu tarikatı sıkı sıkıya bağlı kocası
Bahar (2024)	Kendisini ailesine ve çocuklarına adanmış bu uğurda hayali olan doktorluktan bile vazgeçmiş 40lı yaşlarında fedakâr ve güzel bir kadın (Bahar)	Karaciğer nakli olarak ailesiyle birlikte mutlu mesut yaşamak	Onu aldatan ve tek uyan karaciğer olmasına rağmen ona karaciğerinden nakil izni vermeyen kocası (Timur)

Tablo 2. 2020 sonrası ilk 5 bölümde yayından kaldırılan dizi loglineaları

Dizi Adı	Ana Karakter	Amaç	Engel
Şaşkın Bakkal 216 (2020)	Bağdat caddesinde yaşayan bir aile	Japonyo'dan yaşam koçu olarak dönen evin abisini idare etmek?	Engel yok
Hizmetçiler (2020)	Başkası için çocuk yapan bir kadın (Derin) Çapkın evli iş adamı (Yiğit) Kayıp kadeşini arayan eczacı (Ela) Hizmetçiler Ana karakter belli değil.	Kayıp çocuğu bulmak Kayıp kardeşi bulmak? (Ela) Amaç net değil?	Net değil.
Gel Dese Aşk (2020)	Evli ve çocuklu ancak karısıyla mutsuz olduğu için 20 yıldır arkadaş gibi yaşayan 50 yaşlarında iş adamı (Murat)	Âşık olduğu 20 yaşlarındaki kızla birlikte mutlu olmak (Bahar)	Murat'ın ailesi ve yaş farkı
Şeref Sözü (2020)	Genç yakışıklı, kabiliyetli zengin bir adam (Cihan)	Babasına verdiği şeref sözünden dolayı, hamile kaldığı nişanlısından kaçmakta olan genç kızı (İsra) kurtararak kendi adalarında mutlu mesut yaşamak	Adada Cihan'ın ailesindeki bu evliliği istemeyenler ve İsra'nın peşinde sürüklediği nişanlısı
Bir Annenin Günahı (2020)	Çocuklarını çok seven fedakâr bir anne (Suna)	Hasta olan çocuğunu (Yusuf) yaşatmak için gereken 200 bin lirayı bulmak	Parayı bulmak için ona kendisini öldürmesini teklif eden kişi ve bu kişinin hayatını kurtardığı oğlunun sevgilisinin babası çıkması
Uzak Şehrin Masalı (2021)	Çocuklarına düşkün fedakâr bir anne (Umay)	Çocuklarını da alarak onu döven ve aldatan kocasından uzakta mutlu bir hayat yaşamak Gittiği yerde tanıştığı kaçakla mutlu bir hayat sürmek?	Muktedir kocası ve tanıştığı adamın ablasının eski kocası olması
Yalancılar ve Mumları (2021)	Dört kadın arkadaş	Öldürdükleri kişiyi saklamak? Net değil.	İşledikleri cinayet? Net değil.
Misafir (2021)	Ailesinin zorbalığına maruz kalan genç ve güzel bir kız (Gece)	İntihar etmek	Köprüden atladıktan sonra gayri ihtiyarı yüzmesi ve karşısına

			çıkın polis amiri ve çocukları (Erdem)
Son Nefesime Kadar (2022)	Asayiş polisi orta yaşlarda bir kadın (Mihri)	Çok tehlikeli bir suçluyu (Ejder) yakalamak	Ejder'in tehlikeli hali ve gücü
Gülümse Kaderine (2022)	Kimsesizler yurdunda kalan iki yakın arkadaş	Doğru düzgün bir hayata ulaşabilmek	Hayat koşulları
Sevmek Zamanı (2022)	Genç güzel bir kız (Firuze)	Vapurda tanışıp aşık olduğu genç adamlarla (Kağan) evlenip mutlu olmak	Adamın evli çıkması
İçimizdeki Ateş (2022)	Dört genç avukat adayı arkadaş	İyi avukat olup hayallerini gerçekleştirmek	Arkadaşlardan biri bir kişiyi bıçaklar
Başım Belada (2023)	Her birinin farklı yetenekleri olan geniş bir aile	Yirmi yıl önce öldürülen abilerinin intikamını almak için katilin evini soymak	Katilin gücü
Kader Bağları (2023)	Genç güzel avukat adayı kız (Sevda)	Karadağ'da çalıştığı genç, yakışıklı ve zengin (Kerem'le) evlenerek mutlu olmak	Sevda'nın kardeşinin babasını arabayla ezmesi, Sevda'nın bu yüzden Kerem'le olan randevusuna gidememesi ve Kerem'in zenginliğin kaynağı olan kadınla evleniyor olması
Altın Kafes (2023)	Özel okul öğretmeni (Zeynep) Tam net değil.	Aşık olduğu zengin iş adamı Onur'la birlikte olmak	Onur'un başka biriyle sevgili olması, bu kişinin kendisine öldü süsü verecek ve kocasının annesini öldürecek kadar
Senden Önce (2024)	Zengin avcısı çok alımlı ve güzel bir kadın (Merve)	Dolandırmak istediği erkeğe aşık olması ve onunla birlikte evli mutlu olmak istemesi	Bu işi birlikte yaptığı arkadaşı ve geçmişi
Yaban Çiçekleri (2024)	Genç iş adamı (Kılıç) Genç hırslı avukat kız (Ela) Hangisi ana karakter net değil.	Birbirlerine aşık oldukları için evlenip mutlu olmak.	Ela'nın büyük şehirde yaşamak istemesi? Tam olarak net değil.
Yan Oda (2024)	Kariyeri düşüşte olan sunucu (Sevgi) Kızı (Şelale) Baş karakter net değil	Evlenip mutlu olmak?	Ailelerin birbirine zıt olması
Kopuk (2024)	Zenginden çalıp fakire veren bir kahraman (Ferhan)	Mahalleden ölen kişinin cinayetini aydınlatmak	Cinayeti işleyen güçlü ailenin gücü

Arak (2024)	Hırsızlık gibi olaylarla hayatını idame eden genç bir adam (Kara)	Belli değil	Belli değil
Aşka Düşman (2024)	Aşka düşman bir annenin kızı (İnci)	aşık olduğu adam (Uygur) ile evlenip mutlu olmak	Annesinin erkek ve aşk düşmanlığı
Yıldızlar Bana Uzak (2024)	Yakışıklı ve karizmatik genç tamirci (Kadir)	Sevdiği kadınla evlenip mutlu olmak (Aslı)	Sevdiği kadının babasının katil zanlısı olarak hapse düşmesi ve sevdiği kadının bu kumpası kuran kişiyle evlenmesi

5. Tartışma

Bu çalışmada, senaryo yazımında hikâye cümlesinin önemini, izlenen ve izlenmeyen diziler üzerinden tartışmayı amaçladık. Sınırlılıkları en az düzeye indirebilmek için örneklememi oldukça geniş tuttum. Yukarıdaki iki tablonun ilkinde, öncelikli olarak en çok izlenen dizilerin logline öğelerini tespit ettim. İkinci tabloda en az izlenen dizilerin logline öğelerini ortaya koydum. Bunu yaparken dizilerin izlenmesinin doğrudan hikâye cümlesiyle ilgili olduğu iddiasına dayandım. Tablolar incelendiğinde durum daha net görülebilecektir. Başarılı dizilerin tamamında güçlü karakterler baş karakter olarak seçilmiştir. Bu karakterlerin tamamının geçmiş hikayeleri de oldukça kuvvetlidir.

Eşkya Dünyaya Hükümdar Olmaz'ın baş karakteri Hızır Reis, mafyanın içinden gelmektedir. Abisini bu yolda kaybetmiştir. Bütün ailenin lideri ve tartışmasız sözü dinlenen kişisidir. Karakter böylesine güçlü kurulunca amaç ve engelin de çok güçlü kurulması gerekmektedir. Öyle de yapılmıştır. Hızır Reis'in amacı, nerdeyse imkânsız gibi olan uluslararası bağlantıları da olan suç baronu Ünal Kaplan'ı devirmektir. Üstelik bu amaç ona görev şeklinde tevdi edilmiştir. Teklifi kabul etmemesi durumunda devletle karşı karşıya gelecektir. Bir yandan böylesine güçlü bir aksiyon hikayesi kurulurken öte yandan Hızır Reis için başka bir engel daha koyulur: Oldukça güçlü bir kadın olan karısını sevgiliyle aldatmaktadır. Hızır Reis bu ilişkiyi de bir şekilde idare etmelidir.

Görüldüğü üzere hem karakter duygusal olarak katmanlı (karısını seven ve aldatan), hem amaç olarak katmanlı (aile bütünlüğünü korumak ve en büyük mafya olmak), haliyle engel olarak da katmanlı (karısını idare etmek, aynı anda metresine ve ondan olacak çocuğa sahip çıkmak ve aynı anda devletle mafya arasında ayakta kalmak) kurulmuştur. Özellikle süre uzunlukları nedeniyle Türk dizilerinin böylesine katmanlı hikâye cümlelerine ihtiyaç duydukları aşıkardır. Diğer dizilerde de benzer hikaye cümleleri görülmektedir.

Kalk Gidelim dizisinin baş kişisi, terk ettiği ve rest çektiği köy hayatına dönerken iflas etmiş halde döner. Hem şehirde kurduğu ailesini hem de köyde bıraktığı anne baba ve kardeşini idare etmeli, aynı anda iflas meselesini çözmelidir. Aynı katmanlı karakter, amaç ve engel burada görülmektedir. Benzer bir hikaye olan Kuzey Yıldızı İlk Aşk dizisinde de karakter kaçıp gittiği köye iflas etmiş olarak döndüğünde, ıskaladığı efsane aşkını tamir etmeli ve köy hayatına intibak edebilmelidir. Benim Adım Melek dizisinde de benzer yapı bu kez yurt dışından gelen Melek üzerinden kuruludur. Melek yıllar önce düğün günü başkasına kaçarak terk ettiği ailesine, üç çocuğuyla ve kanser olmuş halde dönmek zorunda kalır. Hem hastalığı itibarıyla başlı başına bir engele sahiptir, hem de geçmişte bıraktığı felaketleri onarmak zorundadır. Farklı bir evrende ancak benzer bir yapıda kurulmuş olan Mucize Doktor'un Ali Vefası, hem kendi hastalığıyla hem de dışarıda ona düşman olan dünyayla savaşmalıdır. Üstelik dokunma hastalığı yüzünden sevdiği kişiye de dokunamamaktadır. Masumlar Apartmanı da

benzer bir yapıyla, Han'ın hem kendi psikolojik hastalıkları hem de ailesinin hastalıklarıyla birlikte sevdiği kadına kavuşma hedefini ele alır.

Savaşçı dizisinde ordudan atılmış ordu mensupları göreve çağrılır, hem ihanete uğramış kendi silah arkadaşlarıyla hem de terör örgütleriyle savaşmaları gerekmektedir. Üstelik bir de idare etmeleri gereken aileleri vardır.

Çukur dizisinde ailesinin gayri meşru hayatından kaçıp evlenen Yamaç, kendini bir anda ailenin pis işlerinin başında bulur. Hem her şeyden habersiz olan karısını, hem de nefret edip ayrıldığı ailesinin işlerini idare etmelidir. Yasak Elma'da baş karakter oyun amaçlı girdiği sahte evlilikte aşka kapılacaktır. Hem iç çatışma hem de dış çatışma bu şekilde kurulmuştur. Bir Zamanlar Çukurova dizisinin Yılmaz'ı hem cinayet suçlamasından dolayı kaçmalı hem de sevgilisi Züleyha'ya göz koyan güçlü sosyopat Demir'den onu korumalıdır. Yargı dizisinde Ceylin ve Ilgaz, kendileriyle bir savaşa girerler. Ceylin ve Ilgaz ise hem ailelerini korumak hem de adalet duygularını savunmak zorundadırlar.

Sadakatsiz dizisinde de benzer katmanlı yapı gereği Asya, Bahar dizisinde de Bahar aynı mücadele içinde bulurlar kendilerini. Asya onu aldatan kocayla savaşırken içindeki aile duygusuyla da savaşmalıdır. Bahar da bir yandan hastalığıyla, bir yandan onu aldatan kocasıyla savaşmalıdır.

Amacın daha ulvi bir yapıda olduğu *Teşkilat* dizisinde yine karakter, amaç ve engel aynı şekilde kurulur. Baş karakterler hem ölü taklidi yaparak ailelerine bu hüznü yaşatmalı, hem de karşısındaki güçlü yapılarla savaşmalıdırlar. Ben Bu Cihana Sığmazam da aynı amaç ve engel yapısını kullanır, ancak buna bir de duygusal katman ekler. Devlet görevi uğruna ölmüş görünen Cezayir, gittiği ülkede yeni bir aile kurunca hem mafya-devlet hesaplaşması hem de duygusal hesaplaşmalar ortaya çıkar.

Katmanlı amaç engel yapısını değerler üzerinden ele alan *Kızılcık Şerbeti*; *Ömer ve Kızıl Goncalar* dizileri de farklı dünyalar üzerinden hikaye cümlelerini kurarlar. Baş karakterler aşık oldukları farklı dünyalar uğruna hem kendi değerleriyle ve aileleriyle savaşmalı hem de karşı tarafın hayat tarzıyla hesaplaşmalıdırlar.

Genel olarak başarılı dizilerin loglinelerine bakıldığında ortaya bazı özellikler çıkmaktadır. Literatürde tartışıldığı üzere bütün bu dizilerde baş karakter oldukça nettir. Bu karakterlerin tamamı empatiye çağıran olumlu özelliklere sahiptir. Seyirci bu karakterlerle çok rahatlıkla özdeşleşme kurabileceklerdir. Kişilik özellikleri olarak oldukça iyi niyetli, iyi kalplidirler. Birtakım yanlış davranışları olsa bile, genel itibarıyla bakıldığında sevilesi, en azından çok rahatlıkla empati kurulabilir karakterlerdir. Ayrıca seyircinin rahatlıkla anlayabileceği ve hak verebileceği geçmiş hikayeleri vardır ve bu geçmiş hikayeleri sayesinde bugün oldukları kişiye dönüşmüşlerdir. Bu karakterler genellikle genç, güzel ya da yakışıklı olarak kurulmuştur. Ayrıca karizmatik ve güçlüdürler. Tamamı zeki ve yeteneklidir. Ayrıca oldukça gerçekçi ve seyircilerin kolaylıkla gerçekçiliğine inanabileceği kişilerden seçilmişlerdir. Bütünüyle bakıldığında bu karakterler gerçekçi, güçlü, karizmatik ve fiziki olarak arzulanabilir olarak tasarlanmışlardır.

Bu karakterler merkezdeki bir amaç/görev ve o amaca örülü diğer hedeflerle birlikte bir aksiyon almışlardır. Bu amaç/görevlerin karşısında merkezde büyük bir engel ve ona bağlı katmanlı bir engel yapısı oluşturulmuştur. Bu amaçlar karakterlerin kişilik özellikleriyle örtüşmektedir, bu sayede oldukça inandırıcıdırlar. Karakterler kendilerinden beklenen ve potansiyelleri olan hedeflere yönlendirilmiştir. Seyirci bu hedefleri bu karakterlere yakıştırmış ve o hedefleri seçmelerini makul bulmuş, hedeflere ulaşmasını o karakterlerle birlikte arzulamıştır.

Buna göre güçlü, meziyetli ve geçmiş hikayeleri güçlü karakterler bir temel hedef için harekete geçerler, bu hedefe yürürlerken başka küçük hedeflere de ulaşmaları gerekmektedir, buna karşın aynı şekilde temel hedefin önünde temel bir engel/baş düşman vardır. Bu engeli aşmak/baş düşmanı

kabiliyetli, hem de iyi özellikleri ağır basan karakterleri izlemek istemektedirler, nitekim onlarla rahatlıkla özdeşleşebilmektedirler.

Görülen diğer bir sorun ise amaçların zayıf ya da yanlış seçilmiş olmasıdır. Bu iki şekilde ortaya çıkabilir. Birincisi Şeref Sözü, Misafir, Yaban Çiçekleri, Yan Oda, Aşka Düşman gibi dizilerde olduğu haliyle karakterlerin amaçlarına kolay ulaşabilir olmasıdır. Bu aynı zamanda engellerin yanlış koyulduğu anlamına da gelir. Şeref Sözü’nde karakterin amacına ulaşmasının önünde güçlü bir engel yoktur. Yaban Çiçekleri’nde baş karakterler rahatlıkla evlenebilir. Misafir dizisinde de güçlü bir engel görülmemektedir. Bu durum seyircinin “karakter amaca ulaşabilecek mi?” sorusundan doğacak merakını öldürmekte, seyirciye diziyi izlemek için bir neden bırakmamaktadır. İkinci nedense seçilen amaçlar güçlü bile olsa karaktere veya gerçekliğe uygun olmamasıdır. Seyirci engeli karaktere uygun bulmalı ve karakterin o engelle çarpışmasını izlemek istemelidir. Bir Annenin Günahı dizisinde yapıldığı gibi bir anneyi oğlu için katil yapmak, üstelik kendisini öldürmesini isteyen birine öldürtmek bu tarzdan yanlış kurulmuş engellerden biri olarak okunabilir. Aynı şekilde cinayet işleyen arkadaşların olduğu Yalancılar ve Mumları, birinin bıçaklanmasını gösteren İçimizdeki Ateş, bir soygunu konu alan Başım Belada bu türden yanlış seçilmiş amaçlara örnek olarak gösterilebilir. Seyirci karakterin amacıyla da mutlaka empati kurmalı ve onun o amaca yönelmesini makul/inandırıcı bulmalı ve ona hak vermelidir.

Bütün bunlara bağlı olarak bu tür dizilerde engel seçimi de yanlış kurulmaktadır. Bazı dizilerde; Hizmetçiler, Şeref Sözü, Yalancılar ve Mumları, Misafir, Yaban Çiçekleri, Yan Oda, Aşka Düşman’da olduğu gibi tam olarak engel tayin edilememektedir. Başım Belada, Şeref Sözü, Uzak Şehrin Masalı, Sevmek Zamanı gibi diğer dizilerde ise kurulan engel sadece aksiyonel boyutta kurulmuş olup iç çatışma vermemekte ve böylece seyircinin ilgisini çekmemektedir.

Bütünüyle bakıldığında başarısız dizilerin logline öğelerinin oldukça dağınık olduğu, hikayelerinin baş karakterlerini genelde tayin etmedikleri, amaçlarının muğlak olduğu ya da inandırıcı olmadığı, engellerinin de aynı şekilde muğlak ve tek boyutlu olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum hikayelerin işlenişine de yansımakta, bu dizilerin 3 perdeli yapıya uymadığı, oldukça dağınık bir hikaye anlatım tarzı benimsediklerini göstermektedir. Bu türden dizilerin logline yapısı aşağıdaki şekilde görselleştirilebilir.



Şekil 2. Başarısız dizilerin logline kuruluşu

Sonuç

Bu çalışmada, senaryo yazımında hikaye cümlesinin önemini en çok izlenen ve izlenmeyen diziler üzerinden tartıştık. Geniş bir örneklem kullanarak, başarılı ve başarısız dizilerin logline öğelerini belirlemeye çalıştık. İlk olarak, en çok izlenen dizilerin logline'larını inceledik ve baş karakterlerin güçlü, geçmiş hikayeleri olan karakterler olduğunu tespit ettik. Bu karakterlerin amaçları ve engelleri, hikayenin temel çatışmasını oluşturduğu gibi, iç ve dış çatışmalarla da zenginleştirilmiştir. Bu yapıların seyirciyi hikayeye çektiği ve takibi kolaylaştırdığı gözlemlendi. Başarısız dizilerin logline öğelerine

baktığımızda ise, karakterlerin belirsiz, amaçların muğlak veya inandırıcı olmadığı ve engellerin yetersiz veya tek boyutlu olduğu görüldü. Bu dizilerin hikaye anlatımında dağınıklıklar ve zayıf çatışmalar olduğu ortaya çıktı. Sonuç olarak, senaryo yazımında başarılı bir hikaye cümlesi oluşturmanın önemini vurgulandığı bu çalışma, başarılı dizilerde net karakterler, güçlü amaçlar ve engellerin izleyiciyi etkilemekte ve hikayeye bağlamakta ne kadar kritik olduğunu göstermiştir. Ayrıca, başarısız dizilerin zayıf logline yapısının izleyiciyi hikayeden uzaklaştırdığını ve takibi zorlaştırdığını belirtmiştir. Bu nedenle, senaryo yazımında karakter seçimi, amaçların belirlenmesi ve engellerin kurulması gibi unsurlara özen göstermek, başarılı bir hikaye cümlesi oluşturmanın temelini oluşturabilir.

Kaynakça

Aristotle. (2005). *Poetics* (N. Kalaycı, Trans.). Bilim ve Sanat Yayınları.

August, J. (2009, August 20). Are studios open on Saturdays? *A ton of useful information about screenwriting from screenwriter John August*. <http://johnaugust.com/2009/saturdays>

Bishop, L. S. (2016, June 24). The Art of the Logline: 9 Questions With Lane Shefter Bishop. *Writer's Bone*. <https://www.writersbone.com/interviewsarchive/2016/6/24/the-art-of-the-logline-9-questions-with-lane-shefter-bishop>

Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film Art* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Trans.). Deki Publishing House.

Box Office Türkiye. (n.d.). *Box Office Türkiye*. <https://boxofficeturkiye.com/>

Callahan, J. L. (2014). Writing Literature Reviews: A Reprise and Update. *Human Resource Development Review*, 13(3), 271–275. <https://doi.org/10.1177/1534484314536705>

Çelik, K. (2024). The Potential Place of Tabii in Global Competition: What Do Story Structures Tell Us? *Erciyes İletişim Dergisi*, 11(1), 35-59.
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1345573>

Evans, J. (2017). *How to Craft a Compelling Logline*. <https://pageawards.com/wp-content/uploads/2010/07/how-to-craft-a-compelling-logline.pdf>

Hogan, B. (2022). *How to Write Great Loglines*. <https://www.networkkisa.org/screenwriting-articles/view/how-to-write-great-loglines>

Lee, E. (2018). *How to Write a Logline: The Ultimate Step-By-Step Guide*. <https://www.youtube.com/watch?v=TTRgpjQdSzM>

Miyamoto, K. (2020). *The Simple Guide To Writing A Logline*. <https://screencraft.org/blog/the-simple-guide-to-writing-a-logline/>

P. Adrian. (2024). Loglines. <https://static1.squarespace.com/static/5451ce09e4b0733fc75cc824/t/545e8ba0e4b08fe952dcca82/1415482272455/loglines.pdf>

Çelik, K. (2024). Senaryo yazımında hikâye cümlesinin (logline) önemi: 2020 sonrası Türk tv dizileri. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 104-124.
DOI: 10.59280/film.1480425

Smith, J. (2012). *Finding the Core of Your Story*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Snyder, B. (2005). *Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need*. Studio City, CA: M. Wiese Productions.

Hanson, P. (Director). (2009). *Tales from the Script* [Film]. First Run Features.
<https://www.imdb.com/title/tt1045642/>

Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey*. Micheal Wiese Productions.

Wikipedia. (2022). *2023'te Türkiye'de televizyon*.
https://tr.wikipedia.org/wiki/2023%27te_Türkiye%27de_televizyon

Williams, C. (2007). Research Methods. *Journal of Business & Economic Research*, 5(3), 365. Grand Canyon University.