

# e-Kurgu

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi  
**Uluslararası Hakemli Dergisi**  
Online Journal of the Faculty of Communication Sciences

32 01

CİLT VOLUME

SAYI NUMBER

**Eylül 2024**  
September 2024

**Sahibi / Owner**

Kemal ŞENOCAK (Rektör, Prof. Dr. / Rector, Prof. Dr.)

**Editör / Editor**

Bülend Aydın ERTEKİN (Dekan, Prof. Dr. / Dean, Prof. Dr.)

**Editör Yardımcıları / Co-Editors**

Özgür ÇALIŞKAN (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Çağlar GENÇ (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Tezcan ÖZKAN KUTLU (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Serdar YILDIZ (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

**Alan Editörleri / Field Editors**

Günay Motif ATAR (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Kenan ATEŞGÖZ (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Serkan BAYRAKÇI (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Ali Efe İRALI (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Duygu TOSUNAY GENCELLİ (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

İlker ZOR (Arş. Gör. Dr. / Res. Asst Ph.D.)

**Mizanpaj Editörü / Layout Editor**

Alper Hakan YAVAŞÇALI (Arş. Gör. / Res. Asst.)

**Teknik Editör / Technical Editor**

Hüseyin ALTUNLU (Öğr. Gör. / Lecturer)

**Dil Editörleri / Language Editors**

Duygu TOSUNAY GENCELLİ (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

İsmail KAPLAN (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

Gülçin SALMAN (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

**Dergi Sekreteryası / Journal Secretariat**

Döndü BAL (Arş. Gör. / Res. Asst.)

Elif GÜNTÜRKÜN (Arş. Gör. / Res. Asst.)

Hülya TEKBIYIK (Arş. Gör. / Res. Asst.)

**Danışma Kurulu / Advisory Board**

- Hasan AKBULUT, İstanbul University, İstanbul, TÜRKİYE  
Alper ALTUNAY, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Nejdet ATABEK, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Nilay BAŞOK OKUMUŞ, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
Nazlı BAYRAM, Yaşar University, İzmir, TÜRKİYE  
Sema Yıldırım BECERIKLI, Ankara University, Ankara, TÜRKİYE  
Mutlu BINARK, Hacettepe University, Ankara, TÜRKİYE  
Meltem BOSTANCI, İstanbul University, İstanbul, TÜRKİYE  
İncilay CANGÖZ, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Murat Ertan DOĞAN, Çukurova University, Adana, TÜRKİYE  
İsmet Pelin DÜNDAR, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
İrfan ERDOĞAN, Atılım University, Ankara, TÜRKİYE  
Halim ESEN, Adnan Menderes University, Aydın, TÜRKİYE  
Haluk GERAY, Ankara University, Ankara, TÜRKİYE  
Halil İbrahim GÜRCAN, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Süleyman İRVAN, Üsküdar University, TÜRKİYE  
Ahmet KALENDER, Selçuk University, Konya, TÜRKİYE  
Şahin KARASAR, Maltepe University, İstanbul, TÜRKİYE  
Işıl KARPAT AKTUĞLU, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
Ahmet Yalçın KAYA, Selçuk University, Konya, TÜRKİYE  
Barış KILINÇ, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Abdullah KOÇAK, Selçuk University, Konya, TÜRKİYE  
Nezih ORHON, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Cem PEKMAN, Kocaeli University, İzmit/Kocaeli, TÜRKİYE  
N. Serdar SEVER, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Ali ŞİMŞEK, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Deniz TAŞCI, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Emine YAVAŞGEL, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Besim YILDIRIM, Ataturk University, Erzurum, TÜRKİYE  
Konca YUMLU, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
A. Halûk YÜKSEL, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Erkan YÜKSEL, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
N. Aysun YÜKSEL, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE

**Kurumsal Kimlik Tasarımı / Corporate Identity Design**

Eren GÖKSEL (Öğr. Gör. / Lecturer)

**EDİTÖR'DEN**

Sevgili Okuyucular,

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Ulusal ve Uluslararası Hakemli Dergisi eKurgu'nun 2024 yılı birinci sayısını sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Temel amacı, araştırma ve incelemelerin literatüre kazandırılmasını hedefleyen dergimizin, sizlerin okuma ve incelemesine sunduğumuz bu sayısında (2024/1), iletişim bilimleri alanına katkı sağlayacak olan toplam beş (5) değerli çalışma yer alıyor.

Uzun yıllar öncesine dayanan köklü bir geçmişi olan ve her geçen gün kendisini yenileyerek literatüre katkı sunan dergimize göndereceğiniz makaleler ile desteklerinizi bekliyoruz.

Bu vesile, makaleleri ile dergimizin bu sayısına katkı veren yazarlarımıza, makalelerin hakemlik sürecini yürüten tüm hakemlere ve özveri ile çalışan eKurgu dergisinin tüm editoryal ekibine sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

En iyi dileklerle, sizlere keyifli okumalar diliyorum. Bir sonraki sayımızda görüşmek üzere...

Prof. Dr. Bülend Aydın ERTEKİN  
(Editör)

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dekanı

**FROM EDITORIAL**

Dear Readers

We are pleased to share with you the first issue of eKurgu, the National and International Refereed Journal of Anadolu University Faculty of Communication Sciences, for the year 2024. In this issue (2024/1) of our journal, which aims to bring research and reviews to the literature, there are a total of five (5) valuable studies that will contribute to the field of communication sciences.

We look forward to your support with the articles you will send to our eKurgu Journal, which has a long-established history and contributes to the literature by renewing itself day by day.

I would like to take this opportunity to extend my endless thanks to our authors who contributed to this issue of our journal with their articles, to all the referees who carried out the refereeing process of the articles, and to the entire editorial team of eKurgu Journal who worked devotedly.

With my best wishes, I wish you enjoyable reading. See you in our next issue...

Prof. Dr. Bülend Aydın ERTEKİN  
(Editor)

Dean of Faculty of Communication Sciences, Anadolu University

**İÇİNDEKİLER**

- Yeni Medya Mecraları'nın Marshall McLuhan'nın Tetrad Yaklaşımı Üzerinden Değerlendirilmesi** **1**  
*Evaluation of New Media Channels Through Marshall McLuhan's Tetrad Approach*  
Seyhan TOPÇU
- İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme** **20**  
*Censorship in Iranian Cinema: An Analysis of Women's Representation*  
Sahar Javanshır GHOJEBAGLOU
- Annisa'da Mobil Film Dilini Anlamak ve Örnek Film Çözümlemesi** **39**  
*Understanding The Language of Mobile Film In Annisa and An Example Film Analysis*  
Nevzat ÖZOĞLU
- İranlı Aile Yapısına Ötekinin Babası Filmi Üzerinden Bakmak** **54**  
*Looking at the Iranian Family Structure Through the Father of the Other*  
Ercan MİROĞLU, Onur ÖNÜR MEN
- Kadrajın Ardına Bakmak: Kamera Arkası Çekimlerin Eski ve Yeni İşlevleri Üzerine** **74**  
*Looking Behind the Frame: On the Old and New Functions of Behind-the-Scenes Footage*  
Mehmet KÖPRÜ

# YENİ MEDYA MECRALARI'NIN MARSHALL MCLUHAN'NIN TETRAD YAKLAŞIMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Seyhan TOPÇU<sup>1</sup>

## ÖZET

İletişim Bilimlerinin kuramsal izahatı içinde yerini almış olan teknolojik determinizm, temel paradigmaları ile toplumsal incelemelere ve açıklamalara ön ayak olmuştur. Her yeni teknolojik gelişme ile iletişim, kitlesel hale gelerek etkisini arttırmış, özellikle internet ile hayatımıza giren yeni medya mecraları ile bu gelişmeler çok daha takip edilir ve bilinir hale gelmiştir. İnternet teknolojisi temel alınarak dizayn edilen ve başlıca etkileşimlilik niteliğine sahip bu mecraların toplumsal alanda ciddi seviyede kabul gördüğü gözlenmektedir. Öyle ki yeterli teknolojik okuryazarlığı bulunmayan ya da bu mecraları kullanmayı tercih etmeyen kişileri sistem, kendi içinde atıllaştırmakta ve görünmez kılmaktadır. Bu durum internet teknolojisi temelli bu mecralar üzerinde kullanım pratikleri ve etkileri üzerine bir fayda-zarar analizi yapılmasına kapı aralamıştır. Tam da bu noktada teknoloji determinizminin dünyadaki en önemli temsilcilerinden biri olan Marshall McLuhan'ın geliştirdiği "Tetrad" yaklaşımı akla gelmektedir. Bu çalışmada McLuhan'ın geliştirmiş olduğu "Tetrad" yaklaşımı bünyesindeki sorulardan hareketle Yeni Medya mecralarına "neyi genişlettiği, neyi yerinden ettiği, neyi telafi ettiği ve neyi geri getirdiği" sorularının sorulması suretiyle bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Etkileşimlilik niteliği yanı sıra görsel ve işitsel fonksiyonlarının, veri/bilgi miktarının, kullanım özelliklerinin ve sahiplik yapılarının genişlediği gözlenen bu mecraların, kullanım standartlarının büyük oranda internet teknolojisine bağlandığı tespit edilmiş ve toplumsal değişim ve yaşam pratiklerine etkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Yeni Medya, İnternet Teknolojisi, Dijitalleşme, Teknolojik Determinizm, Tetrad

## EVALUATION OF NEW MEDIA CHANNELS THROUGH MARSHALL MCLUHAN'S TETRAD APPROACH

### ABSTRACT

Technological determinism, which has taken its place in the theoretical explanations of Communication Sciences, has initiated social studies and explanations with its basic paradigms. With each new technological development, communication has become mass and increased its impact, and these developments have become much more followed and known, especially with the new media channels that have entered our lives with the internet. It is observed that these channels, which are designed based on internet technology and feature primarily interactivity, are widely accepted in the social arena. So much so that the system renders people who do not have sufficient technological literacy or who do not prefer to use these channels inactive and invisible. This situation has opened the door to a cost-benefit analysis on the usage practices and effects of this internet technology-based media. At this point, the "Tetrad" approach developed by Marshall McLuhan, one of the most important representatives of technology determinism in the world, comes to mind. In this study, based on the questions within the "Tetrad" approach developed by McLuhan, an analysis was carried out by asking the questions, "what it expands, what it displaces, what it compensates for and

<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 191153101@st.maltepe.edu.tr, ORCID:0000-0003-4624-3721

what it brings back" to New Media channels. It has been determined that the usage standards of these channels, whose visual and audio functions, data/information quantity, usage features and ownership structures have expanded, as well as their interactivity, are largely connected to internet technology, and their impact on social change and life practices has been tried to be explained.

**Keywords:** New Media, Internet Technology, Digitalization, Technological Determinism, Tetrad

## GİRİŞ

Günümüzde insana dair tüm yaşam alanlarında teknolojinin varlığından söz edilmekte ve teknoloji, yaşam ve iletişim standartlarımızı belirleyen önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. İletişim araştırmaları ve devamında geliştirilen kuramlar üzerinde de iletişim teknolojilerinin aldığı seviyenin önemli bir yeri bulunmaktadır. Son yılların önemli teknolojik gelişmelerinden olan internet, iletişim teknolojilerinin çeşitlenmesine neden olurken teknolojinin determinizmi (belirleyiciliği) konusuna da ivme kazandırmıştır. İnternet aracılığı ile hayatımıza giren iletişim araçları geleneksel medya standartlarını değiştirmiş terimsel anlamda da "yeni" ön eki ile açıklanır olmuştur. Yeni medya mecraları sahip olduğu etkileşimlilik nitelikleri ile geleneksel medya işleyişinde, belli bir kaynaktan alıcıya tek yönlü gönderim şeklinde devam eden iletişim tarzını değiştirmiştir. İnsanların kendi bilgi algı ve yorumları ile aktif olarak katılabildikleri bu mecralar ciddi seviyede kabul görmüş ve kullanılır olmuştur. Farklı mesleki donanım ve demografik özelliklere sahip kişiler bu mecraların kullanım düzeyini doğrudan etkilemiş ve yeni bir iletişim ritüeli oluşmasına da zemin hazırlamıştır. İnsanlar sahip oldukları birikim ve yeteneklerine ek olarak, yeni medya araçları ile yaşama özelliği geliştirmiş hatta bu modern hayatın gereği olarak algılanmaya başlamıştır. McLuhan bu durumu "teknoloji çok hızlı ilerlemektedir ve ortaya çıkan her yeni kitle iletişim aracı, toplumları farklı yönleriyle etkileri altına alarak yeni kültürel değerler içinde bulunmasını ve insanların yeniden şekillenmesini sağlamaktadır" (McLuhan,1964, s.32) şeklinde açıklamıştır. Bu şekillenme hem fikri alanda hem pratikte değişikliklere neden olurken insanın doğal rutinlerini de alaşağı ederek adeta bağımlılık seviyesine ulaşmıştır. McLuhan günümüzde yeni medya mecraları ile bütünleşen hayat tarzını adeta öngörerek, "Benliğimizi tümüyle medya teslim aldı. Kitle iletişim araçları kişisel hayatımızı, siyasal, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlaki ve etik hayatımızı öylesine yaygın bir biçimde etkilemektedir ki ilişmedikleri, dokunmadıkları, değiştirmedikleri hiçbir yanımız kalmadı. Yaradığımız medya şimdi" (McLuhan,2019, s.26) şeklinde özetlemiştir. Toplumsal hayatın dinamiklerini, tercihlerini ve yaşam pratiklerini önemli seviyede etkilediği gözlenen bu mecralar, medyadaki geleneksel yöntemleri değiştirdiği gibi kültürel manada da geleneksel anlayışın değişmesine ve kendine has bir kültürün yayılmasına ortam hazırlamıştır. Teknolojik gelişmelerin iletişim araçlarına ne yönde katkı verdiği ve toplumsal etkileri, farklı alanlardaki araştırmacılar tarafından çeşitli yönleri ile ele alınırken tam bir mutabakat alanı bulunamamış, ancak özellikle determinizm yönü dikkat çekici seviyede açıklamalara konu olmuştur.

## 1-TEKNOLOJİNİN DETERMİNİZM BOYUTU

Teknoloji, bilimsel bilginin bir formu olarak üretme, üretileni kullanma, geliştirme ve yayma becerisi olarak açıklanmaktadır (Lall,1987, s.2). Teknolojinin determinizmi söz konusu olduğunda ise determinizm doğa bilimlerinde, evrende gerçekleşen tüm olayların bir nedensellik bağlantısıyla bağlı olduğunu savunan görüştür. Teknolojik determinizm yaklaşımında teknoloji, tarihteki "temel hareket ettirici" olarak görülür. İlk kez Amerikalı toplumbilimci ve iktisatçı Thorstein Veblen tarafından kullanılmıştır (Yüksel,2013, s.108). Veblen, toplumun kültürel değerlerinin ve sosyal yapısının gelişmesinin, sahip olduğu teknoloji



tarafından yönlendirildiğini ifade etmiştir. Ona göre bir bütün olarak teknolojik gelişmeler, değişimi ve tarihi etkileyen kilit bir unsur hâline gelmiştir (Kızıloğlu,2019, s.111). Teknolojinin belirleyiciliği (determinizmi) alanında dünyanın en önde gelen temsilcilerinden biri Marshall McLuhan'dır. Kanadalı bir iletişim kuramcısı ve eğitimci olan Marshall McLuhan çalışmalarında Toronto Üniversitesi'nde meslektaşı olan Harold Innis'i referans almıştır. Bir iktisatçı ve aynı zamanda tarihçi olan Harold Innis, teknolojinin insan hayatında ekonomik ve kültürel anlamda en önemli belirleyici olduğuna inanır (Innis,1950, s.9). Yenilenecek ve gelişerek etkileri ve işlevleri artan teknoloji eski teknolojilerin etkisini ortadan kaldırır. Yeni teknolojilerle uyumlanan toplumlar, yeni düşünce ve yaşam biçimleri geliştirir ve sonuç olarak toplumsal örgütlenme biçimlerini değiştirir. Yeni iletişim araçlarının artan aracılığı, yeni algılar ve örgütlenmeler doğurarak toplumsal değişikliklere neden olur. Bu değişimin kendini gösterdiği mecralardan biri de medyadır.

İnnis, iletişim teknolojilerini ya da medyaları açıklarken zaman yanlı ve mekân yanlı ayrımı yapar (Innis,1950, s.3). Zaman yanlı olarak açıkladığı medyalar, zamana yayılan uzun süreli etkiye sahip nesilden nesile aktarılabilen yazılı ve sözlü medyalardır. Mekân yanlı olarak açıkladığı medyalar ise modern elektronik koşullarda ciddi büyüklükte kitlelere ulaşan ancak çabuk tüketilen ve unutulmuş, etkileri çabuk sönen medyalardır. Innis'e göre çamur, parşömen, taş gibi zamana direnen, çabuk kaybolmayan, barındırdığı şekli ve yazılı içeriği uzun süre muhafaza edebilen araçlar zaman yanlı, kâğıt, papirüs gibi hafif, kolay imha edilebilen, tahrip olabildiği içerik de tahribata uğrayan ya da kendisiyle yok olan araçlar mekân yanlıdır. Zaman yanlı medya uzun süre muhafaza edilebilen kitlesel bir algıyı ve duyguyu barındırır. Mekân yanlı medyalar ise dönemsel etkilere sahip olup daha çok ticari beklentileri ve çıkarları önceleyen medyalardır.

Çalışmalarında sıkça Innis'e atıf yapan Marshall McLuhan ise, iletişim ortamının teorisi ve bunların insan bilinci üzerindeki etkileri üzerine çalışmıştır. 1962 yılında yayınladığı "Gutenberg Galaxy – Gutenberg Galaksisi" eserinde, matbaa ve baskı teknolojisi ile ortaya çıkan kültürel dönüşümleri incelemiştir (Altun, 2006, s.15-16). Matbaanın icadının Batı Avrupa kültürünü şekillendirdiğini öne sürmüştür. McLuhan'a göre basılı materyallerin seri üretimi, elle yazılmış mesajların izin verdiğinden daha hızlı ve daha geniş bilgi yayılmasına izin vererek, toplumda milliyetçiliği teşvik etmiştir (Kızıloğlu,2019, s.118). McLuhan ayrıca iletişim araçlarının etkisinin insan duyuları üzerinde yaptığı etkiyi "*Bir kültürün içinden ya da dışından bir teknoloji başlatılır ve bu teknoloji duyularımızdan birine veya diğerine yeni bir vurgu veya üstünlük verirse, bütün duyularımız arasındaki oran değişir*" (McLuhan, 2014,s.41-42) şeklinde açıklar. Yani teknoloji duyularımızdan birini genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızda, yeni bir kültür aktarımı ortaya çıkar. Çünkü göz ya da kulağın teknolojik genişlemesinin hemen ortaya çıkardığı yeni duyuşsal oranlar, insanlara, hep birlikte bütün duyular arasında çok şiddetli yeni bir "bütünleşme" ya da yeni bir etkileşim kalıbını akla getiren şaşırtıcı, yepyeni bir dünya sunar (McLuhan,2014,s.41).1964 yılında yayınladığı "Understanding Media – Medyayı Anlamak" isimli kitabında ise McLuhan, telgraf, radyo, televizyon, filmler, telefonlar, bilgisayarlar gibi elektronik iletişim biçimlerinin 20. yüzyılda medeniyeti yeniden şekillendirdiğini savunur (Kızıloğlu,2019,s.118). Marshall McLuhan, toplumların şekillenmesine etki eden teknolojik gelişmelerin boyutlarını açıklarken, kendine özgü bir çağ anlayışına işaret eder ve insanlık tarihini önemli teknolojik gelişmelerle paralel olarak dört döneme ayırır. *Kabile Çağı*: İnsanların iletişim için konuşmayı tercih ettiği sözlü kültürün hâkim olduğu bir dönemdir. Duyu olarak duyma ön plandadır. *Edebiyat Çağı*: Alfabenin keşfedilmesi ile başlamış ve toplumlarda ciddi değişim yaşanmıştır. Görsel nitelik ön plana çıkmıştır. *Basım Çağı*: Matbaanın keşfi ile başlamıştır. Bireysellik ve görme duyusu ön plandadır. *Elektronik Çağ*: Telgrafın icat edilmesiyle başlamıştır. İletişim olanaklarının artması ile bilinç düzeyinin genişlediği bir dönemdir. Günümüze kadar gelmektedir. McLuhan, tüm bu tespitleri yaparken



farklı teknolojik gelişmelerin aracılığında yaşanan etkileri açıklamış ve bu etkilerin yaşanmasında temel unsurun “araç” olduğunu belirtmiştir.

## 2- MARSHALL MCLUHAN'A GÖRE ARAÇ NEDİR?

**2.1- Araç İletidir;** McLuhan, her kültür çağında bilginin kaydedilip aktarıldığı “medium”un (ortam, araç) o kültürün karakterinin belirlenmesinde kesin bir rol oynadığını öne sürmüş ve bu görüşünü “araç iletidir (medium is the message)” deyişle özetlemiştir (Kızıloğlu, 2019:119). McLuhan'a göre sözcüğün yazıldığı şeyler sözcüklerden daha önemlidir. Araçlar içeriği ne olursa olsun, doğalarında var olan özellikleri nedeniyle etkilere sahiptir, içerik önemsizdir. Örneğin elektrik ışığının beyin cerrahisinde ya da gece oynanan bir beyzbol maçını aydınlatmak için kullanılmasının hiçbir önemi yoktur. Bu işler elektrik ışığı olmaksızın gerçekleşemeyeceği için bir bakıma onun içeriğidir (Yüksel, 2013, s.110).

**2.2- Araç İnsanın Uzantısıdır;** Her bir teknolojik gelişme insan bedeninde bir uzva karşılık gelir ve o uzvun yetilerini genişletir. McLuhan bu genişlemeyi uzantı olarak kavramsallaştırmıştır. Kürek el ya da ayaklarımızın, mikroskop gözün bir uzantısıdır. McLuhan, Telefonun sesimizin uzantısı olduğunu, televizyonun gözlerimiz ve kulaklarımızın uzantısı olduğunu, ayrıca bilgisayarın beynimizi, elektronik medyanın ise merkezi sinir sistemimizi genişlettiğini söylemektedir (Kızıloğlu,2019, s.119). Teknoloji ile kazanılan her bir uzantı bir öncekinin etkisini ve işlevini ortadan kaldırır. McLuhan bu durumu “ampütasyon” (bir organı kesme) kavramı ile açıklamıştır. İnsanoğlunun her uzantısı; özellikle teknolojik uzantıları, diğer uzantılarda bir ampütasyon (kesip atma)ya da değiştirme etkisine sahiptir (Yüksel,2013, s.110).

**2.3- Araç Sıcak Ya Da Soğuktur;** McLuhan, araçları sıcak ve soğuk olmak üzere ikiye ayırmıştır. Aracın sıcak ya da soğuk oluşu insan duyularında yaptığı etki, hangi duylara hitap ettiği, verdiği bilginin azlığı ya da çokluğu ile ilgili yapılan ayrımlardır. McLuhan'nın sıcak ve soğuk araç (medya) ayrımının daha iyi anlaşılacağına katkı sağlaması amacıyla bir Tablo-1 düzenlenmiştir.

Tablo:1 Sıcak ve Soğuk Araç/Medya Özellikleri

Sıcak	Soğuk
Tek duyuyu uzatır, genişletir	Birden çok duyu harekete geçerek tamamlama yapar.
Yüksek tanımlı (veri dolu)	Düşük tanımlı (eksik veri)
Katılımcıların katılımı çok azdır. • <b>Veri çok olduğundan tamamlama gereği azdır.</b> • <b>Alıcı iletiyi alırken etkin bir rol oynaması gerekmez</b>	Katılımcıların katılımı yüksektir. • <b>Aktarılan eksik verinin tamamlanması gerekir.</b> • <b>Alıcı iletiyi alırken etkin bir rol oynar</b>
Görsel alanla ilişkilidir.	İşitsel alanla ilişkilidir.
Niceliksel analiz ister	Niteliksel analiz ister

Kaynak: (McLuhan,1964, s.24-35) Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur.

McLuhan sıcak ve soğuk ayrımında ısıyı sürekli değişken olarak değerlendirmekte ve medya /araç, ayrıntı ve bilgi artışı ile ısınıp eksikliğine göre de soğumaktadır (Harman, 2012, s.87). Sıcak ve soğuk medya ayrımı Tablo-2 de verilmiştir.

**Tablo:2 Medya/Araç Sıcak-Soğuk**

<b>Sıcak Medya/Araç</b>	<b>Soğuk Medya/Araç</b>
Tek bir duyuyu yüksek çözünürlükte genişletir ve derinleştirir	Tek bir duyu ile alınan veri farklı duyuların katkısı ile çözümlenmeler yapılarak tamamlanır.
Radyo	Telefon
Sinema	Televizyon
Fotoğraf	Konuşma
Yazı	Karikatür

Kaynak: (McLuhan 1964: s. 24-35) Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur.

McLuhan yaptığı çalışmalarda özellikle soğuk araç olarak nitelendirdiği televizyona önemli bir atıfta bulunur. McLuhan, televizyonun kendisinin tanımlamış olduğu elektronik çağın en önemli unsuru olduğunu ve birden çok duyuya hitap ettiğini belirtirken, sahip olduğu iletişim özellikleri ile dünyanın bir "Küresel köy" olmasını sağladığını söylemiştir. McLuhan'ın tasvir ettiğine göre küçük bir köydeki insanlar arası bilgi yayılımı ve hızı televizyon aracılığı ile küresel bir boyut almıştır. Bu "Küresel köy" de zaman ve mekândan bağımsız her şeyin aynı andalığı esastır.

### 3-KÜRESEL KÖY'ÜN ÖZNESİ İNTERNET

Özellikle kitle iletişim araçlarına kazandırdıkları ile günümüzde küresel düzeyde en işlevsel mekanizma internettir. İnternet, belli bir ağ siteminin belli bir koordinasyon içerisinde bilgi taşıdığı, yaydığı ve çoğalttığı ortamdır. Son yılların en önemli teknolojik gelişmelerinden olan ve pek çok farklı alanda gelişmelere aracılık eden internet, iletişim teknolojilerinde de fark edilir seviyede kullanılmaya başlamış ve bu mecraların devam eden işleyişini önemli ölçüde değiştirmiştir. İnternet, bugün, elektrik şebekelerinin ve elektrik motorlarının sanayi toplumu için gerçekleştirdiği aktiviteleri bilişim toplumu için yapmaktadır (Dilmen, 2007, s.115). İnternetin toplumsal hayata dahil olma süreci, Amerikan Federal Hükümeti Savunma Bakanlığı'nın araştırma ve geliştirme kolu olan "Savunma İleri Düzey Araştırma Projeleri Kurumu'na (DARPA- Defense Advanced Research Project Agency) dayanır. 2 Eylül 1969'da Günümüz internetinin temeli kabul edilen ARPANET ismiyle bir bilgisayar ağları şebekesi kurulmuştur (Baştaş Bakış, 2019, s.7). Türkiye'de ise 1987 yılında Ege üniversitesi öncülüğünde Türkiye Üniversite ve Araştırma Kurumları Ağı (TÜVAKA) adı altında kurulan internet ağı, akademik tabana dayalı bir ağ olarak Türkiye'de ilk kez yerini almıştır (Dede, 2004, s. 26). 1991 yılında Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) işbirliği ile internet ağı, TR-NET hayata geçirilmiş ve 12 Nisan 1993 yılında bu proje sayesinde Türkiye'de ilk internet bağlantısı ODTÜ-Washington arasında gerçekleşmiştir (Baştaş Bakış,2019, s.9).

İnternetin dünyada dönüm noktası ise 1989 yılında Tim Berners-Lee tarafından Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi CERN’de, World Wide Web’in (www) oluşturulmasıdır. Türkçe “Dünya Çapında Ağ” anlamına gelen World Wide Web bilgisayarlardaki bilginin birbirine bağlanmasına ve kullanıcıların bir arada çalışmasına olanak sağlamıştır. 1991 yılında bir web sitesi oluşturulmuş ve halka açılmıştır (Marangraphics,1999, s.13). İnterneti uluslararası bir boyuta taşıyan World Wide Web, günden güne yeni fonksiyonlar kazanarak gelişmeye devam etmiştir. İlk önceleri web 1.0 ile tek yönlü iletişim devam etmiş ve özellikle web sitelerinin hâkim olduğu bir işleyiş sürmüştür, internetin hızla gelişmesiyle web 2.0 ortaya çıkmıştır. Tim O’Reilly’nin geliştirdiği web 2.0 teknolojisi ile kullanıcı katılımıyla etkileşimin sağlandığı bir sürece girilmiş, ilerleyen teknolojik fonksiyonlara son olarak Web 3.0 teknolojisi eklenmiştir. Web 3.0 teknolojisinde insan beyni ile makineler, insan beynine has düzeneklere ve işleyişe sahip olmaya başlamıştır. Süregelen çalışmalar internet teknolojisi temelli pek çok yeni uygulama ve gelişme ile interneti iletişim teknolojilerinin vazgeçilmez bir öznesi haline getirmiştir.

#### 4-YENİ ÖZNE İLE ŞEKİLLENEN YENİ MEDYA

İnternet imkanlarının büyümesi ile iletişim araçlarına yenileri eklenirken, mevcut iletişim araçlarının fonksiyonları da gelişmiştir. Bu nedenle günümüzde internet teknolojisi yeni iletişim kanallarının biçimlenmesinde önemli bir araç haline gelmiştir. Özellikle web 2.0 teknolojisi internetin araç boyutunu artırarak günümüzde yeni medya olarak bilinen uygulamaların gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Yeni medya kavramı, 1970’li yıllarda ortaya çıkmış, ancak özellikle 1990’lı yıllarda ivmesini artırmıştır (Kırık, 2010, s.84). Yeni medya dendiğinde, geleneksel medyadan farklı olarak, aktörler arasında yüksek hızda, karşılıklı ve çok düzeyli etkileşimin eş zamanlı ve çok yoğun bir şekilde gerçekleştiği, dijital kodlama sistemine dayalı bir iletişim aracı olduğu anlaşılmaktadır (Binark, 2007, s.5). Ayrıca yeni medya kavramı, kitlesel izleyicileri "bireysel kullanıcılar" olarak kabul eden ve kullanıcıların farklı zaman ve mekânlarda farklı içerik veya uygulamalara erişebildiği sistemler olarak da tanımlanmaktadır (Geray,2003, s.20).Bütün bu olanakları sağlayabilmesi ise internet ile aracılanması ile mümkün olmuştur.

Everett M. Rogers. Yeni Medya’nın en önemli üç niteliğinin **etkileşim**, **kitlesizleştirme** ve **eşzamansızlık** olduğunu belirtmiştir (Rogers,1986, s.5-7). Rogers’e göre, Yeni Medya araçlarının tümü etkileşimli bir boyuta sahiptir. Tek yönlü bir veri ve bilgi akışı söz konusu değildir. Kaynak alıcı, alıcı da kaynak durumuna geçebilmektedir. Etkileşim unsuru yeni medyanın olmazsa olmazıdır. İkinci olarak Yeni Medya her ne kadar kitlelere yönelik dizayn edilmiş olsa da bireysel ve özel nitelikler barındırmakta ve bu şekilde kitlesizleştirmektedir. Bir kaynaktan birden çok alıcıya veri, bilgi ya da haber akışı sağlanabileceği gibi bir alıcıya özel, bilgi ve veri akışı da gerçekleşebilmektedir. Böylelikle her kullanıcıya farklı içerik sunulabilmektedir. Son olarak Yeni Medya Eşzamansızlık ile zaman kavramına farklı bir boyut ve açıklama getirmiştir. Mesaj gönderimi, alımı, yorumlanması istenilen saatte gerçekleşebilmekte ve kullanıcılar zaman ve mekân konusunda özgür hareket edebilmektedir. Yani yeni medyalar, bireye mesajı alma zamanını belirleme yeteneğini kazandırır. Böylece, hem mesajın alıcıya ulaşma olasılığı artmakta, hem de birey iradi olarak mesaja hükmedebilmektedir (Rogers,1986, s.5-7). Tüm bu niteliklere sahip yeni medya mecralarının neler olduğu sorulacak olursa; Blog’lar, mikroblog’lar, medya paylaşım siteleri, wiki’ler, podcast’lar, sosyal ağ siteleri yeni medya uygulamaları olarak kabul edilmektedir.

*Blog; Ağ* üzerinde günlük fonksiyonu görür. Kişilerin kendilerinin tasarladığı yazılı içerikler sunduğu web siteleridir. Moda,ekonomi, felsefe ve sanat gibi pek çok alanda blog oluşturulabilir. Shiftdelete.net ve Patilyo.com Türkiye’de en bilinen bloglardır.

*MikroBlog*; Katılımın sınırlı sayıda karakterle yapıldığı uygulamalardır. Anlık fikir paylaşabilme imkânı sunmaktadır. Jack Dorsey tarafından 2006 yılında kurulan ve en bilinen mikroblog sitesi Twitter (şimdiki adı ile "X")'dir. Ekim 2023 tarihinde Elon Musk tarafından satın alınan Twitter dünya genelinde, geçmişte yaşanan siyasi olaylar sürecindeki etkisi ile farklı bir misyon yüklenerek süregelen bir popülerliğe sahiptir.

*Medya-Video paylaşım siteleri*; Genellikle video içerik hakimdir. En çok kullanılan video paylaşım sitesi Steve Chen, Chad Hurley ve Jawed Karim tarafından 2005 yılında kurulan YouTube'dur.

*Çevrimiçi forumlar*; aktif olarak soru sormak ve cevap vermek şeklinde herkesin fikir alışverişi yapabileceği sitelerdir. En önemli çevrimiçi forum siteleri Haziran 2005'te kurulan Reddit ve Haziran 2009'da kurulan Quora'dır.

*Wikiler*; Herkesin bilgi paylaşımı yaparak katkı verebileceği ortamlardır. Örneğin Wikipedia

*Podcastlar*; 2005 yılın da hayata geçmiş basılı kitapların orijinal hallerine bağlı kalarak, profesyonel bir şekilde ses kaydı alınması ile oluşan kitaplardır (Ertem, 2014, s:8). Podcastlere, Apple Podcasts, Spotify, Sound Cloud ve Google gibi platformlardan ulaşmak mümkün olabilmektedir.

*Sosyal ağ siteleri*; İnsan duygu, düşünce ve bilgilerinin paylaşım olanağının bulunması, yeni medyanın doğrudan sosyal bir medya olarak algılanmasına ve kabul edilmesine yol açmıştır. Yeni iletişim ve medya teknolojileri uygulamalarında son zamanlarda sosyal medya olarak bilinen platformların başında, Harvard Üniversitesi öğrencisi olan Mark Zuckerberg 2004 yılında geliştirdiği Facebook, Kasım 2009 da piyasaya sürülen anlık mesajlaşma olanağına sahip WhatsApp ve 2010 yılında kurulan Instagram gelmektedir.

Yapılan açıklamalar, yeni medyanın ne olduğu ve kapsamı yönünde ışık vermekle birlikte, yeni medyanın toplumsal manada olumlu olumsuz nelere karşılık geldiği konusuna da bir izahat gerekmektedir. Bu izahat, teknolojik gelişmelerin etkisini tespit etme yönünde McLuhan'ın geliştirdiği Tetrad yaklaşımı, ilgili mecralarda uygulanmak suretiyle yapılabilecektir.

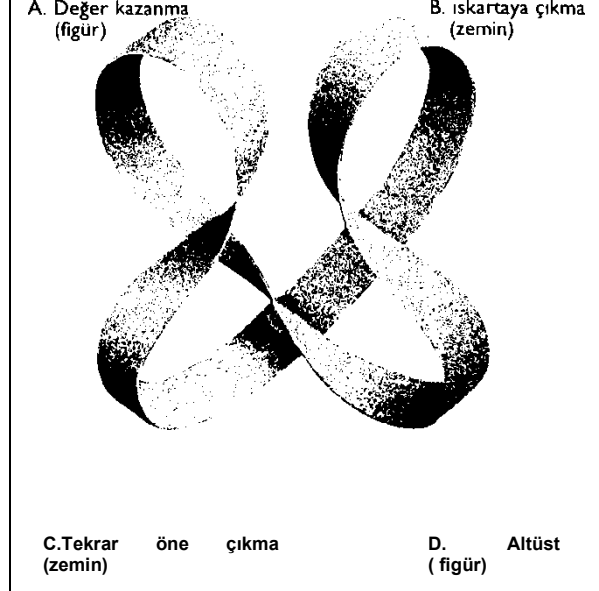
## 5-YENİ MEDYA MECRALARINDA "TETRAD"

McLuhan'ın geliştirdiği "tetrad" kavramı; dünyada araç olarak kabul edilebilecek bütün teknolojik gelişmelerin, insan gayreti, yetileri ve ürettikleri üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun anlaşılması amaçlanmaktadır. Marshall McLuhan, "Laws of Media" kitabında yer alan "tetrad" kavramını, kişiden kişiye farklı sonuçların ve yorumların olabileceği değerlendirmelerde, teknolojinin yerini doğru tespit etmek, bir bakıma hakkını vermek ve determinizm boyutunun bir sağlaması niteliğinde geliştirmiştir. Tetrad yaklaşımında pek çok alanda yaşanan gelişmeye uyarlanabilir dört temel sorudan hareketle teknolojinin etkileri ve yetkinliği ile ilgili açıklamalar yapmak esastır. Bu sorular,

- ✓ **Neyi güçlendiriyor veya yoğunlaştırıyor?**
- ✓ **Neyi geçersiz kılıyor veya neyi yerinden ediyor?**
- ✓ **Daha önce geçerliliğini yitirmiş olanı neyi geri getiriyor?**
- ✓ **Aşırıya kaçıldığında ne üretir veya ne olur?**

şeklinde sıralanmaktadır. (McLuhan, 1988, s.7) McLuhan sorular ve kapsamına yönelik oluşturduğu dörtlü yapı Resim -1 de verilmiştir.

## Dörtlü Yapı



Resim -1 Dörtlü Yapı-Kaynak: McLuhan,2001, s.36

Tetrad bünyesinde sorulan soruların cevapları ve kapsamı genişletme, eskime, geri alma ve ters çevirme etkilerine göre açıklanır.

**Genişletme (enhance/şekil):** Değer kazanma. İnsanın bir uzantısı olarak her teknoloji, kullanıcının bazı organlarını veya yetilerini genişletir veya güçlendirir. Güçlendirmek, uzatmak, hızlandırmak, yoğunlaşmak, arttırmak, güncellemek esastır. Her yeni ortam, insanın bazı yetilerini veya işlevlerini geliştirir veya mevcut bir ortamın üzerine inşa edilir. Kalitesini, değerini ve erişimini iyileştirir (McLuhan, and McLuhan, 1988, s. 8).

**Eskime (obsolescence/zemin):** Modası geçme, ıskartaya çıkma. Kapanma etkisi yaratır. Duyarlılıkta bir denge olduğu için, bir deneyim alanı yükseldiğinde veya yoğunlaştığında, diğeri azalır veya uyuşur. Eskimiş olmak yok anlamına gelmez, yalnızca artık görevde değildir (McLuhan-McLuhan,1988, s.8). Yeni ortam neyi devralıp genişletirken neyi tedavülden kaldırıyor ile ilgilenilir.

**Geri Alma (retrieve/şekil):** Tekrar öne çıkarmak, telafi etmek. Herhangi bir ortamın içeriği daha eski bir ortamdır (McLuhan-McLuhan,1988, s.8).Her yeni teknoloji tedavülden kalkmış eskimiş teknolojilerin bir ya da birkaç işlevini alır ve sürdürür. Yaşanan gelişmenin etkisi ile eski bir işlev daha kullanışlı hale gelebilir.

**Ters Çevirme (reverse/zemin):** Yerinden etme, altüst olma. Aşırı ısınmış ortamın tersine döndürülmesidir. Potansiyelinin sınırına kadar itilen her form, özelliklerini tersine çevirir. Örneğin otoyolun amacı trafiği hızlandırmak, seyahati kolaylaştırmaktır. Ancak yolda aynı anda çok fazla araba olduğunda trafik sıkışıklığı yaşanır. Bu ters çevirme veya aşırı ısınan ortamın tersine çevrilmesidir (McLuhan-McLuhan,1988, s.8). Çok kullanıldığında yarattığı karmaşa ve tahribat öyle hale gelir ki o teknolojinin en eski ilkel halini bile aratır. O halin verdiği konfor tercih edilir hale gelir.

Tetrad kuramında, her şey eş zamanlı olur. Bir etki biterken diğeri başlamaz. Görsel, işitsel tüm medyalar ya da medyaların görsel, işitsel tüm özellikleri aynı önemle değerlendirmeye

alınır. Tetrad, insana özgü düşünme sürecinin bir tezahürüdür. Bir inceleme aracı olarak, bir kuram üstüne değil, bir dizi soru üstüne otururlar. Ampirik gözleme dayanır ve dolayısıyla sınırlanabilir. Yeni teknolojilere ya da artifaktlara (insan eliyle oluşturulmuş, yapay yapı veya görünüm) uygulandıklarında, bilimsel bir araç olarak görülebilirler (McLuhan, 2001, s.30).

McLuhan, Tetrad yaklaşımını teknolojik araçların gelişimi işlevi ve kullanımı üzerinde açıklamıştır. Bu yaklaşım internet teknolojileri aracılığı ile işleyen ve aynı anda hem görsel hem işitsel hem sıcak hem soğuk medya niteliklerini bünyesinde barındıran günümüz yeni medya mecraları üzerinde değerlendirilmiştir. Son yıllarda hayatımıza giren, barındırdıkları teknoloji, sistem düzeyi ve yenilikleriyle medya anlayışına ve kullanımına farklı bir boyut kazandırmış olan yeni medya mecralarının “**İnternet teknolojisi**” aracılığı ile ismi ve kullanım amacı ne olursa olsun herkesin “**kullanıcı**” olabildiği, fikri ve pratik nitelikler barındıran belli bir “**içerik**” ürettiği, paylaşmak suretiyle bu içeriğe kamuyu dahil ettiği ve insan nesnesi bulunduğu için belli bir “**etik**” gerektiren, insandan insana yayılarak büyüyen bir etki alanı bulundurduğu için ciddi seviyede “**kültürel etkileşim**” in gerçekleştiği bir işleyiş bulunmaktadır. Yeni medya mecraları üzerinde tetrad uygulanırken doğru bir izahat oluşturmak adına herkesin mutabık kalacağı bu kaçınılmaz işleyiş bileşenleri üzerinde ayrı ayrı değerlendirme yapılmıştır.

## 6- YENİ MEDYA MECRALARININ TETRAD DEĞERLENDİRİLMESİ

### 6.1. İnternet Teknolojisi ve Tetrad

Yeni Medya mecralarının işleyiş unsurlarından biri olan “İnternet teknolojisi” üzerinde Tetrad değerlendirmesi Şekil -1 de verilmiştir.

Şekil-1 Yeni Medya Mecralarında İşleyiş Bileşenlerinden “İnternet Teknolojisi” Üzerinde Tetrad

İNTERNET TEKNOLOJİSİ VE TETRAD			
GENİŞLETİLEN	YERİNDEN EDİLEN	TELAFİ EDİLEN	GERİ GELEN
“neyi geliştiriyor, neyi uzatıyor”	“hakim olan neyi ortadan kaldırıyor, neye önemini kaybettiriyor.”	“Var olan neyi sürdürüyor ve kendi içine alıyor, geri kazandırıyor”	“Neyi tersine çeviriyor ya da geri döndürüyor.”
Kitle iletişim araçlarında dijitalleşme genişlemiştir.	Monolog medyaların hakimiyeti yerinden edilmiştir. Belli bir kaynaktan alıcıya tek yönlü	Geleneksel medyalar, dijital standartlar eklenerek yeni medyalarda	Medyaların çoğu tekbir internet aracına bağlanmış ve elektrik ışığının saf enformasyon kabul edildiği



Yöndeşme genişlemiştir.	iletişim yerinden edilmiştir.	sürdürülmeye devam etmektedir.	döneme benzer, internet de olmazsa olmaz bir enformasyon aracına dönmüş ve bu bağımlılık geri gelmiştir.
Etkileşim genişlemiştir.	Medyaların belli bir aile, yapı- devlet ve zümre de toplanma hali ortadan kalkmıştır.	Tiraj-Reyting kavramları yeni medya mecralarında tıklanma ve etkileşim sayısına odaklanılarak sürdürülmektedir.	Geleneksel medyalara özgü bir aile ya da belli bir zümreye ait olma durumu, medyaların belli teknolojik firmalarda toplanması şeklinde devam ettiğinden geleneksel medyalara özgü basın baronluğu geri gelmektedir.
Kullanıcı fonksiyonu genişlemiştir.	Basılı ve sözlü iletişim, etkisini önemini yitirmiştir.		İnternet odaklı dizayn edilen medyalar erişim sıkıntısı yaşayan insanlara ulaşmadığı noktada belli bir teknoloji kullanım avantajı yaratarak zümreleşmeyi geri getirmektedir.
Veri ve bilginin miktarı, ulaşım imkanı ve sınırları genişlemiştir.	Medya başlığında sektörel fark ortadan kalkmıştır.		
Medyaların görsel ve İşitsel nitelikleri genişlemiştir.	Güvenlik yerinden edilmiştir.		
Medyaların sahiplik yapısı çeşitlenerek genişlemiştir.			
İnternet teknolojisine özgü (Blog, mikroblog, wiki, sosyal ağ vb.) nitelikleri bulunan medyalar genişlemiştir.			
Haber alma, eğlence, alışveriş, eğitim gibi temel ihtiyaçlara hitap eden kişiye özel medyalar genişlemiştir.			



## 6.2. Kullanıcı ve Tetrad

Yeni Medya mecraların işleyiş unsurlarından bir diğeri olan “kullanıcı” üzerinde Tetrad değerlendirmesi Şekil -2 de verilmiştir.

Şekil-2 Yeni Medya Mecralarında İşleyiş Bileşenlerinden “Kullanıcı” Üzerinde Tetrad

KULLANICI VE TETRAD			
GENİŞLETİLEN	YERİNDEN EDİLEN	TELAFİ EDİLEN	GERİ GELEN
“neyi geliştiriyor, neyi uzatıyor”	“hakim olan neyi ortadan kaldırıyor, neye önemini kaybettiriyor.”	“Var olan neyi sürdürüyor ve kendi içine alıyor, geri kazandırıyor”	“Neyi tersine çeviriyor ya da geri döndürüyor.”
<p>Kullanıcı niteliği kazanan insanların etkileyen fonksiyonları genişlemiştir.</p> <p>İçerik oluşturma yönünde insanların yaratıcılık, merak, özgüven ve kişisel yetenekleri genişlemiştir.</p> <p>Yorum, beğeni ve soru- cevap nitelikleri ile aktif fikri katılım refleksi genişlemiştir.</p> <p>İnsanların teknolojik okuryazarlığı genişlemiştir.</p>	<p>Sanatsal sportif pratikler ve hobi anlayışı önemini yitirmiştir.</p> <p>Geleneksel ve resmi yayın dili yerinden edilmiştir.</p> <p>Profesyonellik önemini yitirmiştir.</p> <p>Kişiler arası sözlü iletişim yerinden edilmiştir.</p> <p>Online erişim olanakları ile insanların o anda ve mekanda olma gerekliliği ortadan kalkmıştır.</p> <p>Sınıfsal ayrım ortadan kalmıştır.</p>	<p>Geleneksel medyalara özgü muhabir sistemi alınarak kişiselleşerek sürdürülmektedir.</p> <p>Yurttaş gazeteciliği gibi alternatif geleneksel medya şekilleri aktif olarak alınıp sürdürülmektedir.</p> <p>Kullanıcıların geleneksel medyalardaki gibi bir hedef kitle oluşturma çabası sürdürülmektedir ancak rastlantısal geri bildirimler belirleyici olmaktadır.</p>	<p>Fazla dokunulur, karışılır, yorumlanır olma rahatsızlık verici boyuta ulaşması ile geleneksel bir tutuculuk yeniden geri gelmiştir.</p> <p>Depolama arşivleme çeşitleme işlevleri ile bilgi içerik yoğunluğu belli bir doyum gerçekleştirerek, yapmak değil yapılanı izlemek refleksi ile pasif alıcı geri gelmiştir.</p> <p>Aşırı kullanım ile asosyalite artmış ilkel dönem yaşam</p>

Yeni medya mecralarına özel yeni ortak bir dil gelişmiştir. Bireyselleşme genişlemiştir. Özgür iletişim genişlemiştir. Kullanıcı özellikleri yönünden "herkes" faktörü gelişmiştir. Yalnızlık ve izole hayat genişlemiştir.	Medyaların zengin insanların yapabileceği bir iş olduğu ön kabulü ortadan kalkmıştır. Bilgi ve veriye ulaşım amaçlı çaba rafa kaldırılmıştır.	Gündem belirlemeye yönelik çalışmalar kişiselleştirilerek sürdürülmektedir. Okuyucu ve izleyici aynı zamanda kullanıcı olarak sürdürülmektedir.	bireyselliği geri gelmiştir.
---	--	--	------------------------------

### 6.3. İçerik ve Tetrad

Yeni Medya mecralarının işleyiş unsurlarından biri olan "İçerik" üzerinde Tetrad değerlendirmesi Şekil-3'te verilmiştir.

Şekil-3- Yeni Medya Mecralarında İşleyiş Bileşenlerinden "İçerik" Üzerinde Tetrad

İÇERİK VE TETRAD			
GENİŞLETİLEN	YERİNDEN EDİLEN	TELAFİ EDİLEN	GERİ GELEN
"neyi geliştiriyor, neyi uzatıyor"	"hakim olan neyi ortadan kaldırıyor, neye önemini kaybettiriyor."	"Var olan neyi sürdürüyor ve kendi içine alıyor, geri kazandırıyor"	"Neyi tersine çeviriyor ya da geri döndürüyor."
Bilgi çeşitliliği genişlemiştir. Kaynak çeşitliliği genişlemiştir.	Doğru bilgi kaynağı yerinden edilmiştir. Liyakat ortadan kalkmıştır.	Belli bir algı üretmeye yönelik hegemonik yayın içeriği yeni medya	Çok fazla işitsel ve görsel içerik fikir ve bilgi yönünden kargaşaya neden

Standart sorunu genişlemiştir. Şiddet- nefret faaliyetleri genişlemiştir. Etkileşim öncelikli tiyatral ve kurgu yayın genişlemiştir. Eleştirel yayın genişlemiştir. Görsel ağırlıklı dijital içerik genişlemiştir.	Yayın politikası ve yayın dili yönünden editöryel inisiyatif ortadan kalkmıştır. Etkileşim kaygısı ile etik yerinden edilmiştir. Haber ve yorum ayrımı ortadan kalkmıştır. Ombudsmanlık (halk sözcüsü) ortadan kalkmıştır. Konu ve bilgi önemi yerinden edilmiştir. Her şey içerik olabilmektedir.	medralarında da sürdürülmektedir. Yayın dili dönüşüme uğrayarak yeni medya mecralarına özel bir formda sürdürülmektedir. Hedef kitle çabası yeni medyalarda anneler-geç kızlar-yemek ve pratik bilgilerle ev hanımları, fan kitleler taraftar kitleler şeklinde sürdürülmektedir. Özellikle geleneksel haber medyalarında ilgi çekme potları –flaş başlıklar yeni medyalarda alınarak sürdürülmeye devam etmektedir.	olurken eski formlar geri dönmektedir. Yeni medya mecralarındaki üretim ve yayılım hızı yaratıcılığın sekteye uğramasına neden olmakta, estetik ve nitelik yönden eski formlar geri dönmektedir.
--	---	---	---

#### 6.4-Etik ve Tetrad

Yeni medya mecralarının işleyiş unsurlarından biri olan “Etik” üzerinde Tetrad değerlendirmesi Şekil-4’te verilmiştir.

Şekil 4- Yeni Medya Mecralarında İşleyiş Bileşenlerinden “Etik” Üzerinde Tetrad

ETİK VE TETRAD			
GENİŞLETİLEN	YERİNDEN EDİLEN	TELAFİ EDİLEN	GERİ GELEN
“neyi geliştiriyor, neyi uzatıyor”	“hakim olan neyi ortadan kaldırıyor, neye önemini kaybettiriyor.”	“Var olan neyi sürdürüyor ve kendi içine alıyor, geri kazandırıyor”	“Neyi tersine çeviriyor ya da geri döndürüyor.”
Kültürel -dini etik anlayışı yönünden kabul edilebilirlik genişlemiştir. Şöhret olma çabası genişlemiştir. Ekonomik beklentiler ve öncelikler genişlemiştir. Cüret genişlemiştir. Siyasi manüpülatif yayın genişlemiştir. Taciz genişlemiştir. Siber zorbalık genişlemiştir.	Toplumsal sorumluluk anlayışı ve gerekli iletişim kuralları yerinden edilmiştir. Etik öz kontrol ve editöryal inisiyatif yerinden edilmiştir. Mahremiyet yerinden edilmiştir. İnsanlara gösterilmesi gereken saygı ve nezaket yerinden edilmiştir. Basın deontolojisi (bir meslekte uyulması gereken ahlaki değer ve etik kurallar) yerinden edilmiştir	Tiraj ve reyting kaygısı etkileşimin sağlanması şeklinde sürdürülmektedir. Gündem belirlemeye yönelik çaba, yalan ve kurgu ile etkileşime zorlanarak sürdürülmektedir.	Medya araçlarının kurgulanmasına fırsat verilmesi sonucu hegemonik medya faaliyeti geri dönmektedir. Algı ve bilgi kirliliği ilkel dönem (duyma) iletişim tercihini geri getirmiştir.

**6.5- Kültürel Etkileşim ve Tetrad**

Yeni Medya mecralarının işleyiş unsurlarından biri olan “Kültürel Etkileşim” üzerinde Tetrad değerlendirmesi Şekil-5’te verilmiştir.

**Şekil-5 Yeni Medya Mecralarında İşleyiş Bileşenlerinden “Kültürel Etkileşim” Üzerinde Tetrad İncelemesi.**

<b>KÜLTÜREL ETKİLEŞİM VE TETRAD</b>			
<b>GENİŞLETİLEN</b>	<b>YERİNDEN EDİLEN</b>	<b>TELAFİ EDİLEN</b>	<b>GERİ GELEN</b>
“neyi geliştiriyor, neyi uzatıyor”	“hakim olan neyi ortadan kaldırıyor, neye önemini kaybettiriyor.”	“Var olan neyi sürdürüyor ve kendi içine alıyor, geri kazandırıyor”	“Neyi tersine çeviriyor ya da geri döndürüyor.”
Manüpülatif geleneksel etki ağı genişlemiştir.  Geleneksel normlardan uzaklaşma, özgürleşme genişlemiştir.  Küresel teknoloji kültürü genişlemiştir.  Yeni medya yayın ve içerik geleneği genişlemiştir	Hakim algı –norm anlayışı ortadan kalmıştır.  Belli bir kültüre özgü olma hali ortadan kalkmıştır.  coğrafi, dini veya ırksal özellikler önemini yitirmiştir.	Abone-okur ve izler kitle özellikleri etkileşimli mecralarda eleştirel bir boyut eklenerek sürdürülmektedir.  E uygulamalarla kültür varlıklarının kitap dergi vs. ulaşımı kolaylaştırılmış ve sürdürülmüştür  Herkesin birbirini gördüğü tanıdığı paylaştığı ortak alanlar dijital ortamlarda belli	Çoğalan gruplarla mecralar toplumsal ayrışmanın zemini haline gelmiştir.  Yeni medya mecralardaki kaydedilebilirlik özelliği ile kültürel öğelerin, baskı yöntemi ile çoğaltıldığı ve insani dönüşümü etkilediği döneme özgü beklenti geri gelmiştir  Etkileşim odaklı içerikler standardın düşmesi nedeniyle bilgi ve deneyimin

Kültürler arası benzeşme ve aynılaşma genişlemiştir. Kültür formları (sanat-yemek-tören ) üzerinde ticarileşme genişlemiştir.		kriterler etrafında toplanarak sürdürülmektedir.(fan ve taraftar grupları, fenomen blok ve sosyal ağ içerikleri)	önemli olduğu inancı geri gelmiştir.
--	--	--	--------------------------------------

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İnternet Teknolojisi ve Tetrad değerlendirmesinde; İnternet teknolojisi, kitle iletişim araçlarının başta etkileşimlilik niteliği olmak üzere görsel, işitsel vb. fonksiyonlarını, veri/bilgi miktarını, kullanım özelliklerini ve sahiplik yapılarını genişletirken geleneksel alıcıyı aktif hale getirmiş tek yönlü iletişimi yerinden etmiştir. Aynı zamanda “medya sektörü” farkı ortadan kalkmıştır. Yeni medya mecraları her sektörün kendi gerek ve kurallarına uyarlanabilen mecralar olarak sürdürülmektedir. Geleneksel medya özelliklerini dijital niteliklerle donatarak güncellerken, kullanım standartları büyük oranda internet teknolojilerine bağlanmıştır.

Kullanıcı ve tetrad değerlendirmesinde; Yeni medya ile hayatımıza giren kullanıcı kavramı bu mecraların yayılmasında ve kabul görmesinde son derece etkili olmuştur. Kullanıcı özelliği insanların medyalarla olan ilgisini, paylaşma ve üretme refleksine hizmet edecek tüm kişisel özelliklerini genişletirken toplumsal hayatta insandan beklenen fiziki ilgi ve yetkinlikleri yerinden etmiştir. Kullanıcı yönünden “Herkes” kavramının yerleştiği bu mecralarda herkes tarafından ulaşılabilir, herkes yorumlayabilir, herkes üretebilir ve herkes paylaşabilir olmuştur. Bu durum standart arayışını geri getirmiştir.

İçerik ve tetrad değerlendirmesinde; Kullanıcıya özel herkes kavramı paylaşım ve etkileşimin esas olduğu içerikte “her şey” olarak karşımıza çıkmakta yani her şey içerik olabilmektedir. Bu durum gerçeklik, doğruluk, estetik kalite gibi kavramları yerinden etmiştir. Medyaların kitleleri etkileme ve hedef kitle oluşturma çabası bireyselleşerek sürmekte ve gelinen noktada bağımlılık ve vazgeçilmezlik kendini göstermektedir.

Etik ve tetrad değerlendirmesinde; “Herkes” tarafından erişime açılan “her şey” ile özellikle ekonomik çıkarlara hizmet eden kurgusal bir boyut genişlemiş, toplumsal sorumluluk ve özdenetim yerinden edilmiştir. Tıklanma ve etkileşim sayısına teslim olunan mecralarda insani değerlerin çok çabuk terk edildiği bir seviye sorununu gündeme getirmektedir.

Kültürel etkileşim ve tetrad değerlendirmesinde ise; Medyaların popüler kültürün yayılması noktasındaki etkisi, kültürler arası etkileşim ve benzeşme ciddi seviyede genişlerken bir yere ait olma yerinden edilmektedir. Topluluk anlayışı yerinden edilmiş nerdeyse her katılımcı veya kullanıcı tarafından kişiye özel formlar oluşmaktadır. Geleneksel medyaların kendine özgü okur ve izler kitle nitelikleri fiziki etkileşimden uzaklaşarak ilkel dönem yalnızlığı geri getirmektedir.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda internet teknolojisi ile hayatımıza giren yeni medya kavramı ve bu kavrama karşılık gelen etkileşimli mecralar bir fayda zarar doğrusuna oturtulmaya çalışıldığında içinden çıkılması zor karşıtlıklar yaşanmaktadır. Örneğin; bilgiye erişim noktasında büyük misyonların yüklendiği bu mecralar ciddi avantajlar sunarak bilgi ve iletişim çağında tüm insanların istifade ettiği bir alan sunmakla birlikte, bilgilenmekten ve kültürel gelişimden alıkoyan özellikler de barındırmakta ve yüzeysel bilgi ve alışkanlıkların yayıldığı alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurgusal ve düzeysiz içerik bu mecralarda bilgiyi güç veya ayrıcalık olmaktan çıkarmaktadır. Yine fikir paylaşımında kişileri özgürleştirirken mecralarda süregelen güzellik, başarı, beklenti, inanç, mahremiyet gibi konuların kamuya açık bir hal alması ile insanları eleştiren, manipüle eden, kısıtlayan bir yanı bulunmaktadır. Ayrıca farklı kullanıcılar ile erişime açılan pek çok bilginin aydınlanmayı destekleyeceği beklenirken, doğru ve nitelikli olanı ayırt etmeyi zorlaştırmakta ve insan zihnini zora sokmaktadır.

Yeni medya mecralarının dayandığı İnternet teknolojisi çalışmada kuramsal manada referans alınan Marshall McLuhan'ın yaklaşımları üzerinden bir **araç** olarak nitelendirildiğinde; Tüm teknolojik gelişmelerin özünde yatan kavram değişimdir. Toplumda tarattıkları etki toplumsal hayatta yarattıkları değişimle fark edilir olmaktadır. İnternet teknolojisi ile dizayn edilen yeni medya mecraları ise etkileyen ve etkilenen kitleyi eşitlemiştir. Etkileşimliliğin ön planda olduğu bu mecralara araç mesajdır mantığı ile bakıldığında, önemli olan bu mecraların kendisidir. Yarattığı ortam, paylaşım ve etkileşim nitelikleri temel unsurdur. Bu unsurların sağladığı pratiklere dayanarak içerik üretilmektedir. Yani üretilen, paylaşılabilirliği ve etkileşime sokulabilirliği için içerik niteliği kazanmaktadır. İçerik mecranın niteliklerinden bağımsız olarak iyide olabilir kötude. Ancak bu mecraların sahip olduğu ulaşım ağının büyüklüğü içeriğin görünür olmasını sağlarken, içerikte bu mecraların kullanım oranının artmasına neden olur. İnternet teknolojisinin gelişmesi ile yeni medya mecralarına hâkim olan etkileşim kitleleri, kitleler içeriği, artan içerik ise yine etkileşimi arttırarak bir sarmal oluşturur.

Bir **uzantı** olarak nitelendirildiğinde; Marshall McLuhan'da belirttiği gibi teknolojik araçlar insan bedeni ve zihninin uzantısıdır. Bir nevi insan bedenine yaptıramadığımız şeyleri teknolojiye yaptırırız. İnsan zihinsel ve fiziksel yeterliliklerini genişletmesini sağlayan teknoloji yine insan bedeninin farklı zihinsel ve fiziksel yetkinliklerinin de tembelleşmesine neden olabilir. Örneğin McLuhan televizyon ve bilgisayar teknolojilerinin yaygınlaşmasının kitapları, okuma ve yazma faaliyetini azaltacağını düşünmektedir. Günümüzde de yeni medya mecraları fiziksel ve zihinsel anlamda pek çok alanda hayatımızı kolaylaştırırken bize bu teknolojiler ile yaşama babında sorumluluklar yüklemektedir. Özellikle insan beyninin ürettiği her şeyin insan beyninin yerine geçiyor olması dikkate alınmalı ve teknolojik gelişmelerin yaşatacağı ampütasyonlar üzerine odaklanmak gereği çok geçmeden fark edilmelidir. Çünkü ampütasyon artık sadece teknolojiler üzerinde değil, direk insana uygulanmakta ve evdeki teknoloji evdeki insana tercih edilir olmaktadır.

**Sıcak soğuk araç/medya** ayrımı bağlamında nitelendirildiğinde ise; günümüzde yeni medya medyaları ciddi bir yöndeşme yaşamakta ve birden çok medya akıllı diye tabir edilen teknolojik araçlarda toplanmaktadır. McLuhan'ın, içerdiği veri düzeyi ve insan duyularına etkisine bakarak sıcak ve soğuk olarak ayırdığı medyaların günümüzde fonksiyonları gelişmesi ve birleşmesi ile bu konudaki keskin ayrım ortadan kalkmıştır. Örneğin McLuhan'ın veri taşıma kapasitesine odaklanarak soğuk araç olarak nitelendirdiği televizyon, şu an aynı anda pek çok aletin içinden takip edilebilmekte ve hem veri taşıma kapasitesi, hem zaman yönünden çok daha sıcak nitelikler barındırmaktadır. Bu anlamda "yeni" pek çok medyada sıcak soğuk niteliklerin birbirine yaklaştığı gözlenebilmektedir.



İnternet teknolojisinin determinizm boyutu düşünüldüğünde, yeni medya mecralarının toplumsal etkilerinin bu denli fazla olması toplumların bu mecralara ulaşma oranları ile de doğrudan bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında İnternet teknolojisinin etkileri çok daha yüksek düzeyde olacağı toplumlarda, elektronik Çağ yaşama olanağının bulunması nedeniyle bir determinizmden bahsedilebilir. Ancak yaşanan teknolojik gelişmelerin McLuhan standardında bir çağ anlayışı üzerinden değerlendirildiğinde dünyanın her köşesinin Elektronik Çağın yaşandığını söyleyemeyiz. İnternet Teknolojisinin varlığının ekonomi ile bağlantılı olması, bazı coğrafyalarda teknolojinin belirleyiciliğinin ekonominin belirleyiciliği ile yer değiştirdiğini göstermektedir. Bir bakıma ekonomide teknolojik gelişmenin aracı olmuştur.

İnternet teknolojilerinin gelişimi ve insanların aktif olarak katılım imkanlarının doğması ile insanlar üzerinden ülkeler, ülkeler üzerinden de kültürlerde birbirine yaklaşmıştır. Kültürel etkileşim konusunda toplumlar yıllardır özellikle ticaret ve göç faaliyetleri ile birbirlerini etkilemiştir. Bu etkileşimde iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle fiziksel hareketlilik yerini internet mecralarında ağlar üzerinden süregelen etkileşime ve hareketliliğe bırakmıştır. İnternet teknolojisinin dili kapasitesi ve kendine has ritüelleri ile devam eden bu etkileşim kültürel etkileşime dijital bir koridor açmıştır. Yeni medya mecraları yeni kültürel formlar yaratmakta ve toplumlararası farkı ortadan kaldırarak küreselleşmeye ivme kazandırmıştır.

## KAYNAKÇA

- Altun, F. (2006). M. McLuhan ve J. Baudrillard'ın Medya Kuramlarının Karşılaştırmalı Çözümlemesi. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi
- Baştaş Bakış, N. 2019" Teknolojik Determinizm Çerçevesinde Türkiye'de Web Dizilerinin toplumsal Dönüşüme etkileri: Fi Dizisi Örneği" Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi
- Binark, M. (2007). Yeni Medya Çalışmalarında Yeni Sorular ve Yöntem Sorunu içinde Yeni Medya Çalışmaları. Mutlu Binark (der.), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dede, M.B (2004). İnternet. 1.Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları
- Dilmen, N. E. (2007). Yeni Medya Kavramı Çerçevesinde İnternet Günlükleri-Bloglar ve Gazeteciliğe Yansımaları. Marmara İletişim Dergisi. (12) 115-241.
- Ertem, İ.S. (2014). Okuma Yazma Eğitimi ve Teknoloji. İstanbul: Nobel Yayıncılık
- Rogers, Everette (1986). Communication Technology: The New Media in Society. New York: Free Publishing
- Geray, H. (2003). İletişim ve Teknoloji, Uluslararası Birikim Düzeninde Medya Politikaları, Ankara: Ütopya Yayınları
- Harman, G. (2012). Some Paradoxes of McLuhan's Tetrad. Umbr (A) 1, 77-95.
- Innis, A., H. (1950). Empire and Communications, London: Oxford Clarendon Press,
- Kırık, A.M. (2010). Etkileşimli Televizyon. (Ed. Levent Eldeniz) , 1.Baskı, Ankara: Anahtar Kitaplar Yayın Evi
- Kızıoğlu Ş.K 2019: İletişim Kuramları, Teknolojik Determiniz ve Küreselleşme Atatürk Üniversitesi AÖF yayını
- Lall, S. (1987). Learning to Industrialize. London: The Macmillan Press
- Marangraphics, (1999). Teach Yourself the Internet and World Wide Web. Foster City: IDG Books Worldwide
- McLuhan, M. (1964). Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGrawHill

- McLuhan, M. (1966). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: SignetBook
- McLuhan, M. - Eric M. (1988). *Laws of Media: The New Science*. University of Toronto Press.
- McLuhan Marshall ve Powers Bruce. R (2001). *Global Köy 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler*. Çev., Bahar Öcal Düzgören. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- McLuhan, M. (2019). “Yaradığımız Medya”, (Çev. Ünsal Oskay), Nora Yayıncılık
- McLuhan, M. (2014) *Gutenberg Galaksisi-Tipografik İn sanın Oluşumu* ( Çev. Gül Çağalı Güven) Yapı Kredi Yayınları 3. Baskı
- Yüksel E. *İletişim Kuramları, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı Eskişehir, Ocak 2013*

## İRAN SINEMASINDA SANSÜR: KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Sahar Javanshir GHOJEBAGLOU<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu araştırmanın temel amacı, İran sinemasında kadının nasıl temsil edildiğinin ve bu temsilde uygulanan sansürün etkilerini tartışmaktır. Temsil ve sansür konusu, İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşu sonrasında çekilen iki film üzerinden dönemsel olarak incelenmiştir. Bu filmler "amaçlı örneklem" kapsamında seçilmiştir. Birinci film Shabhave Zayandehood (Zayandeh-Rood Geceleri) yönetmen ve senarist Mohsen Makhmalbaf tarafından 1990'da ikinci film 3 Rokh (3 Yüz) ise yönetmen Cafer Penahi tarafından 2018'de çekilmiştir. Filmlerin incelenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışma İran filmlerinde "kadının temsili"ne odaklanmaktadır. Çalışmanın temel amacı ise, İran filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini analiz etmek ve bu temsilde uygulanan sansürün etkilerini tartışmaktır. Çalışma, devrim sonrasında sansüre uğrayan iki filme dair değerlendirmeleri içermektedir. Bu filmler, sansüre maruz kalmış olmaları nedeniyle, İran toplumunda kadının temsiline ilişkin sansür ve kısıtlamaların etkilerini gözlemlemek için önemli birer örnek olarak seçilmiştir. Dünya sinemasında bireysel hak ve özgürlükleri daha fazla olan Batı sinemasındaki kadın sanatçılar ile fiziksel ve psikolojik engellerle sanatını icra eden İranlı kadın sinema sanatçılarını karşılaştırmak adaletli bir yaklaşım değildir. Sansürleme riski altında sanatını icra etmeye çalışan İranlı kadın sinema sanatçılarının başarılarını küçümsemeye çalışan yaklaşımları bu bakış açısıyla yeniden değerlendirmek gerekir. Sinemada kadınlara aşırı derecede kısıtlamalar getirmek ve sansür uygulamak İran sinemasının gelişimi üzerindeki en büyük engellerden biridir. Sinema sanatının gelişimini engelleyici kısıtlamalar, film izlemenin bir ihtiyaç haline geldiği günümüz İran toplumunda talebi dış yapımlara doğru kaydıracaktır. Bu ise kültürel anlamda yabancılaşmayı beraberinde getirecektir.

**Anahtar kelimeler:** Kadın temsili, sansür, İran sineması

## CENSORSHIP IN IRANIAN CINEMA: AN ANALYSIS OF WOMEN'S REPRESENTATION

### ABSTRACT

The primary purpose of this research is to discuss how women are represented in Iranian cinema and the effects of censorship on this representation. The subject of representation and censorship has been periodically examined through two films shot since the establishment of the Islamic Republic of Iran. These films were selected with "purposive sampling." The first movie, Shabhave Zayandeh-Rood (Zayandeh-Rood Nights), by director and screenwriter Mohsen Makhmalbaf, was produced in 1990. The second movie, 3 Rokh (3 Faces), by director Jafar Panahi was produced in 2018. The descriptive analysis method was used in the analysis of the films. The subject of this study focuses on the "representation of women" in Iranian films. Its primary purpose is to analyze how women are represented in Iranian films and to discuss the effects of censorship on this representation. The study includes evaluations made on two censored films after the revolution. These films have been chosen as essential examples to

<sup>1</sup> Doktora öğrencisi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, seherjavanshir16@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1467-4263

observe the effects of censorship and restrictions on the representation of women in Iranian society, as they have been subjected to censorship. It is not a fair approach to compare female artists in Western cinema, who have more individual rights and freedoms in world cinema, and Iranian female film artists who perform their art with physical and psychological disabilities. It is necessary to re-evaluate the approaches that try to underestimate the success of Iranian female film artists who try to perform their art under the risk of censorship. Excessive restrictions and censorship of women in cinema are one of the biggest obstacles to the development of Iranian cinema. The restrictions that prevent the development of the art of cinema will shift the demand towards foreign productions in today's Iranian society, where watching movies has become necessary. This will bring about cultural alienation.

**Keywords:** Woman representation, censorship, Iranian cinema

## GİRİŞ

İran sinemasının tarihçesi, Mart 1900'de Kaçar Şahı Muzafferüddin'in Avrupa ülkelerini ziyaret etmesiyle başlamıştır. Muzafferüddin Şah, Paris gezisinde özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile sinematograf ve *lantern majik* (büyülü fener) makineleri ile tanışmış ve bazı filmleri izlemiştir (Shirinpour, 2005). İran'ın ilk filminin ise genç bir İran Ermenisi olan Ovans Oganyan (1900-1961) tarafından 1930'da çekilen *Abi ve Rabi* olduğu belirtilmektedir (Dabashi, 2008, s. 130). Bu film, ilk uzun metraj sessiz filmidir. İran'ın ilk uzun metraj sesli filmi ise Ardeşir İrani'nin *Dokhter-i Lor* (Lor Kızı) isimli filmidir. Bu filmin ilk gösterimi 21 Kasım 1933 Salı günü Tahran'da yapılmıştır (Dabashi, 2008, s. 130).

İran sineması, son yıllarda dünya sinemasında oldukça dikkat çeken bir konuma gelmiştir. İran sinemasının öne çıkan özelliklerinden biri, sanat ve politikaya verdiği önemdir. Bu nedenle, üretilen filmler genellikle toplumsal ve siyasi konulara odaklanır. Aynı zamanda, İran sineması, kadınların sinema sektöründeki rolü ve temsilleri konusunda da oldukça hassas bir yaklaşım sergiler.

Son yıllarda, İran sineması, dünya çapındaki prestijli festivallerde büyük başarılar elde etmiştir. Örneğin, Asghar Farhadi'nin yönettiği *Jodayi* (Bir Ayrılık) filmi, 2011 yılında Cannes Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi senaryo ödüllerini kazanmıştır. Yine Farhadi'nin yönettiği *Furushandeh* (Saticı) filmi, 2016'da Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazanmıştır.

İran sinemasının niteliği hakkında daha fazla fikir edinmek için, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi ve Bahman Ghobadi gibi ünlü İranlı yönetmenlerin filmlerine bakılabilir. Bununla birlikte İran sineması, uzun yıllar boyunca sansür ve siyasi baskılarla mücadele etmiştir. Bu baskılar, genellikle kadınların sinema filmlerindeki temsillerine yönelik olmuştur.

1979 İran Devrimi, İran sineması için büyük bir dönüm noktası olmuştur. Devrim sonrasında sinema faaliyetleri durdurulmuş, ancak bir ay sonra Kültür Bakanlığı sinemaların faaliyetlerine yeniden başlamasını öngörmüştür. Film ve Sinema Şurası, sinemalarda gösterilecek filmleri belirlemek için dokuz kişilik bir heyet oluşturmuştur (Aktaş, 2005, s. 35).

İran Devrimi lideri Humeyni'nin "Sinemaya karşı değiliz; fuhuşa karşıyız" ifadesinden cesaret alan bazı devrimciler, sinema salonlarını yakmıştır (Amini, 2009). Ancak yaklaşık üç ay sonra, Sinematografik Ofis İşleri Genel Müdürlüğü'nün ilk direktörü Muhammed Ashi Najafi, sinemanın genel halk atmosferinin yalnızca bir yansıması olduğunu belirterek, sinemanın sansürsüz olacağını açıklamıştır. Najafi, uygun olmayan görüntülere karşı mücadele edileceğini, seks ve şiddet içeren filmlerin yapılmasına izin verilmeyeceğini vurgulamıştır. Ancak bu unsurların filmin içeriğine hizmet etmesi durumunda, filmin görüntülenmesinde sorun olmayacağı ifade

edilmiştir (Amini, 2009). Devrim sonrasında, “İslamileşmiş sinema” anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayışa göre, filmlerin çekimi ve içeriği, ahlaksızlık unsurları içermeyecek şekilde İslami normlara uygun olarak yapılmalıdır. Devlet, bu anlayışın denetimini sağlayacaktır (Gaziyan, 1979, s. 96).

İran Devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler (1982-1989), sinemacıları kaygılandırmış ve birçok yönetmen, aktör ve yapımcının sürgün edilmesi sinema endüstrisinde hasara neden olmuştur. İran-İrak Savaşı, ABD rehineler krizi ve muhalif örgütlerin yenilgisinden sonra İslami rejim ülkenin tek hâkimi haline gelmiş ve sanatsal üretim sıkı denetim altına alınmıştır (Nafisi, 1995, s. 62). Sinema endüstrisi, Şah Pehlevi döneminden İslami rejim dönemine doğru birtakım temel kültürel ve ideolojik değişimler aracılığıyla dönüşmüştür. Devrim lideri, filmlerin sansürünü ve sinema endüstrisinin arındırılmasını emretmiştir (Amini, 2009).

İran Devrimi'nden sonra, Film İnceleme Konseyi üç yıl boyunca 2.208 İran filmi incelemiş ve sadece 252'sine gösterim izni vermiştir. Birçok uzun metrajlı film yönetmeninin filmleri de sansüre uğramış veya gösterim izni alamamıştır (Amini, 2009). Sinema faaliyetleri, ideolojik seçimlere uygun olarak devam ettirilmiş, ancak siyasi iktidarın sinema alanında tutarlı tedbirler alabilmesi için 1982-1984 arasında Kültür ve İslami İrşad bakanı olarak Muhammed Hatemi'nin atanması gerekmiştir. Bakanlık ayrıca Farabi Sinema Vakfı'nı kurarak film ithalatı ve ihracatını düzenlemiş ve yerli yapımları desteklemiştir. (Gaziyan, 1979, s. 97).

1986-1990 arasında İran sinemasında bir yenilenme yaşanmıştır. Naser Tagvayi'nin *Nakhoda Khorshid* (Kaptan Hürşit) filmi, 1986'da Locarno Film Festivali'nde bronz ödül kazanırken, aynı yıl Abbas Kiyarostami'nin *Khaneye Dust Kojast* (Dostun Evi Nerede?) filmi de Cannes Film Festivali'nde ödül almıştır. Abbas Kiyarostami'nin *Mashg-e Shab* (Gece Ödevi) (1988) ve *Nema-ye Nazdik* (Yakın Çekimler) (1989) filmleri, Cafer Penahi'nin *Badkonak-e Sefid* (Beyaz Balon) filmi de İran ve dünya sinema festivallerinde çeşitli ödüller almıştır. Bu dönem, İran sineması için parlak bir dönem olarak kabul edilmektedir (Shirinpour, 2007, s. 130).

İran'da Humeyni'nin vefatından sonra cumhurbaşkanı olan Haşimi Rafsancani'nin (1989-1997) göreve başladığı yıl Berlin Duvarı'nın yıkıldığı ve Soğuk Savaş'ın sona erdiği yıla denk gelmiştir. Rafsancani, dış politikada yeni tarz açılımlar yaparak, özellikle Ortadoğu bölgesi dışında İran'ın gücünü ve kapasitesini iyi kullanmıştır. Bu dönemde, İran ekonomik olarak hızlı bir gelişme yaşarken, bölgesel bütünleşmeler de öne çıkmıştır. Ayrıca İran'ın uluslararası siyasi şartlara uyumlu hale getirilmesi için de çaba gösterilmiştir (Sarıkaya, 2012, s. 20). Rafsancani döneminde, sinema alanında göreceli bir özgürlük sağlanmıştır (Aftabnews, 2019).

1997'de Seyyid Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanı olmasıyla sansür uygulamalarına esneklik getirilmiştir. Sendikaların yüzde 43'ünden fazlası Hatemi'nin gelişinden sonra 2002 yılında kurulmuştur. Organizasyonların yüzde 50'den fazlasının da bu dönemde ortaya çıktığı ileri sürülmektedir (Honerkar, 2005). Bu organizasyonların birçoğu, sinema ve film endüstrisi alanında özellikle kısa film ve belgeselleri desteklemek amacıyla kurulmuştur. Hatemi'nin cumhurbaşkanı olmasından sonra Ataollah Mohacerani irşat bakanı olarak atanmış ve Seyfullah Dad'ı yardımcı olarak seçmiştir. Seyfullah Dad bir konuşmasında hükümetin yalnızca yapılan filmleri izleyeceğini ve sanatçılar için bir özgürlük atmosferi yaratacağını belirtmiştir (Ali Asghar Ramazanpur, 2009).

2000'lerde İran'da devlet adamları değişse de siyasi iktidarın sinemaya bakışında radikal değişimler görülmemiştir. Mahmud Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanı olduğu dönem, İran sinemasının en karanlık dönemlerinden biri olarak bilinmektedir. Filmlerin yasaklanmasının yanı sıra hem yapımcılar, radikal örgütler tarafından saldırıya uğramış hem de film yapımı zorlaşmıştır (Radiozamanah, 2019). Ahmedinejad'ın sekiz yıllık döneminde diğer kültürel ve sanatsal dallar gibi tiyatro da eskisine göre daha yoğun baskı altına alınmıştır. Sonuç olarak

hükümetin uyguladığı kültürel politikalar nedeniyle büyük sıkıntılar çekilmiştir. Ayrıca kitap basımları da o yıllarda zorlaşmıştır. Bu dönemde denetim, metinlerin sansürlenmesi ve çarpıcı performansların yasaklanması artış göstermiştir (Jamshidnejad, 2013). Ahmedinejad'ın cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra, birçok film gösterim izni alamamıştır. Bunlar arasında *Sevimli Çöpler* (2012) ve *Baba Evi* (2010) gibi önemli filmler de yer almaktadır.

2013'te cumhurbaşkanı seçilen Hasan Ruhani ise, bir önceki Cumhurbaşkanı Ahmedinejad ile karşılaştırıldığında daha ılımlı bir siyasetçi olarak bilinmesine rağmen, dört yılda gerçekleştiremediği vaatleriyle ünlüdür. Ruhani'nin sinemayla ilgili vaatleriyle sinemada sansürün kalkacağı hususunda umutlanan sinema camiası, onun cumhurbaşkanlığının ikinci döneminde (2017) ise umutlarını tamamen kaybetmiştir. Birçok film gösterim izni olsa bile, seyirci karşısına çıkmasına izin verilmemiştir. 1979'dan günümüze kadar bütün cumhurbaşkanları sinemaya ve sanat dallarına yeterince destek vermemiştir (Tahbaz, 2018). İran sineması Ruhani sonrasında da sansür sorunuyla karşı karşıyadır. Bu durum, filmlerin özgürlüğünü sorgulatırken aynı zamanda İran sinemasının uluslararası alanda tanınmasını da engellemektedir.

## İRAN SİNEMASINDA SANSÜR VE KADIN TEMSİLİ

İran sinemasında sansürü iki döneme ayırarak ele almak mümkündür. Bu dönemler “devrim öncesi” ve “devrim sonrası” olarak kategorize edilebilir. Kadın temsili açısından, kadın bedeni, cinsel arzuların aracı olarak kabul edilerek tamamen kapanmıştır, hatta beden hatları belli olmayacak şekilde filmlerde sunulmaktadır.

İran'da devrimden önce sansür tüm boyutlarıyla uygulanmamıştır. Sadece saltanat ve geri kalmışlık konularında duyarlı davranılmıştır. Bunun yanında müstehcen filmlerde de bir uygulama yumuşaklığına gidildiğini söylemek mümkündür. Bunun nedeni ise film ithaline kolaylık sağlanmasının istenmesidir. Bunun doğal sonucu olarak İranlı yönetmenler yabancı filmlerle rekabet etmek için yerli filmlerde seks ve şiddete yönelmiştir (Yorulmaz, 2015). Entelektüeller ise sistemi sorgulamak yerine İran halkının ulusal ve dini değerlerini basit bir şekilde sorgulamayı tercih etmiştir. Bu nedenle halk sinemaya gitmemeye başlamış ve filmler de ancak birkaç gün gösterimde kalabilmiştir (Yorulmaz, 2015).

Devrimden sonra ise en güçlü iletişim araçları olan televizyon ve radyo, sanat dalları olarak sinema ve tiyatro ile basın yayın, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığına bağlanmıştır (Tapper, 2007, s. 8-9). Ali Reza Hagigi'nin belirttiğine göre, din adamları sinemaya gitmenin ahlaksızlık olduğunu ileri sürmüş, hatta sinemayı yok saymıştır. Bu nedenle devrimden sonra, yani 1979-1983 arasında ülkede yılda 3 ila 21 arası gibi çok az sayıda film yapılmıştır (Hagigi, 2007, s. 139). Bu bağlamda İran lideri Ayetullah Humeyni'nin İran'a gelişinin ilk gününde yaptığı konuşmasında “Biz sinemaya değil çürümeye karşıyız” sözlerini bir sinema eleştirisi olarak değerlendirmek mümkündür (Hagigi, 2007, s. 140). İran'daki devrimin İslami vurgular taşımaya başlamasından bu yana İran sinemasında belli oranda sansür uygulandığını söylemek mümkündür. İran sinemasında sansürü özellikle “kadın temsili” konusunda görebilmek mümkündür. Dolayısıyla İran sinemasında kadın temsilindeki sansür uygulamalarını İran'ın İslami vurgular taşımaya başladığı 1979 Devrimi'nden bu yana çekilen bazı filmler üzerinden değerlendirmek önemlidir.

Bu çalışmanın konusunu, İran filmlerindeki kadının temsili oluşturmaktadır. Temel amaç, İran filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini ortaya koymak ve bu süreçte uygulanan sansürün etkilerini tartışmaktır. Söz konusu amaç ortaya koyulurken, devrimden sonra sansüre uğrayan iki film seçilerek üzerinde değerlendirmeler yapılmaktadır. İran'da film ve sinema endüstrisinin kurulduğu ilk yıllardan bu yana üzerinde durulan temel mesele, sanatı ve etiği koruma adına



filmlerin sansürlenmesi ve denetlenmesi olmuştur. Tartışmalar hep sansür üzerinden ilerlemiş ve filmlerde neyin olup olmayacağına odaklanılmıştır.

Sansürün asıl amacı, sinematik düşünürler ile ülke, dinleyici ve yaratıcı zihinler arasındaki bağı kesmek ve yerli sinema kültürü ile ilerici kültür dünyası arasındaki bağı engellemektir. Devlet, sinemanın sistem karşıtı bir araç olduğunu fark edince, sansürü daha da sertleştirmiştir. Sansürcüler, bazen sınırlamaları toplumun sağlığı ve dengeli gelişimi için haklı görerek, yerli ve yabancı filmlerdeki kaba ve ahlaksız sahnelere müdahale etmişlerdir. Edebiyat alanında yazarlar sansürü göz ardı ederek istediklerini kaleme dökülebilmektedir. Ancak sinemada büyük maddi yatırımlar yapıldığı ve muhtemel bir sansür nedeniyle iflasa sebep olmamak için, yönetmen ve yapımcılar filmlerinde otosansür uygulamak mecburiyetinde kalmıştır (Mehrabı, 1992, s. 521).

1979 Devrimi'nden yıllar önce 1950'de sinema ve sinemayla ilgilenen resmî kurumlar, filmlerin nasıl ve hangi esaslara dayanarak yayımlayacakları ile ilgili kurallar belirlemiştir. İran sineması bu kurallara dayanarak 1980'e kadar üretimini sürdürmüştür. Haziran 1950'de yürürlüğe giren bu kurallar aşağıdaki maddelerde verilmiştir:

- Madde 49: Bir filmi göstermek isteyen yönetmen veya yapımcı, ilk önce başvuru mektubunu film gösterim kurallarına uygun bir şekilde hazırlayıp temsil komisyonuna sunmalıdır.
- Madde 50-Düzeltici (Islahi): Eğitim, spor, eğlence veya bilimsel ve ticari vb. hiçbir film sinema veya kamusal alanda veya diğer topluluklarda ve televizyonlarda yayın izni almadan önce gösterilemez.
- Madde 51-Düzeltici (Islahi): Film Gösteri Komisyonu'nda, Kültür Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı ve sinema sendikası üyeler bir film izledikten sonra görüş beyan ederler.
- Madde 55-Düzeltici (Islahi): Gösteri Komisyonu, aşağıdaki on beş yasa maddesine dayanarak sinema filmlerini inceler ve bu maddelere aykırılık durumunda filmlerin gösterimini yasaklar.
- İran filmlerinde aşağıdaki öğelerin gösterilmesi yasaklanmıştır:
- Dini ilkelere muhalefet edilmesi, İslam dinine karşı propaganda yapılması ve Şiiliğin reklamının yapılması
- Anayasal monarşiye muhalefet edilmesi, kraliyet ve kraliyet ailesine hakaret edilmesi
- Monarşi rejimini değiştirmeye yol açan politik devrimlerin gösterilmesi
- Rejime ve ülkenin kraliyet rejimine karşı isyan ve devrimin teşvik edilmesi
- Ülkenin kanunlarına göre yasa dışı bir mesleğin reklamının veya gösteriminin yapılması
- Katil, hırsız ve soyguncunun filmin sonunda cezasız kaldığı her türlü filmin gösterilmesi
- Hapishanelerde isyanın ve devrimlerin gösterilmesi; mahkumların polislerle mücadelesinin ve mahkumların zaferinin gösterilmesi
- İşçileri, öğrencileri, çiftçileri ve diğer sınıfları güvenlik güçleriyle çatışmaya veya fabrikalarda ya da okullarda yangın çıkarmaya teşvik eden sahnelerin gösterilmesi
- Ülkenin adabına ve milli geleneklerine karşı çıkan filmlerin gösterilmesi
- İzleyicilere büyük bir rahatsızlık verecek sahnelerin ve izleyicilerin şiddetli bir şekilde morallerini bozacak görüntülerin gösterilmesi



- Evli kadınların gayrimeşru ilişkilerinin veya kızları baştan çıkarıcı aldatmalarının olduğu sahnelerin, ayrıca çıplak kadın sahnelerinin gösterilmesi
- Küfür ve müstehcen kelimelerin kullanılması aynı zamanında yerel lehçelerle dalga geçilen sahnelerin gösterilmesi
- Yatakta kadın ve erkeğin çıplak bir şekilde gösterilmesi, yani üstlerinde sadece çarşaf olsa bile bu sahnelerin gösterilmesi
- Toplumun ahlakını bozan ve etiğe uymayan, mafya söyleminin sergilendiği kamu iffetine aykırı filmlerin gösterilmesi
- İrk ve dini farklılıkları teşvik eden filmlerin gösterilmesi (Mehrabi, 1992, s. 524-525).

Yabancı filmler konusunda, sansür bazen sıkı olabiliyordu. Çünkü bu filmlerde aşırı şiddet ve açık sahneler olduğu için İran izleyicisi için daha erken olduğu düşünülüyordu. Bu nedenle örneğin bir film 1968'de ekran izni alamadıysa, beş yıl sonra ithalatçının talebi üzerine tekrar denetlenmekteydi. Büyük ihtimalle de ekran izni veriliyordu. Buna örnek olarak *Fereshteghan Vahshi* (Vahşi Melekler) filmi verilebilir. Amerikan International yapımı olan bu film 1968'de fazla şiddet ve açık sahneler içerdiği için ekran izni alamamış; ancak beş yıl sonra bu izni almıştır (Mehrabi, 1992, s. 532). Dabaşi, o dönemi değerlendirirken şu tespitlerde bulunur: "Şah, 1979 Kasım ayında ülkeyi terk eder ve Humeyni zaferle ülkeye döner. Humeyni'nin İran'a dönüşünden sonra İslam Cumhuriyeti kurulur. 1980'de İran-İrak Savaşı başlar ve en yıkıcı savaşlardan biri olarak yerini alır. Savaş yıllarında üniversiteler kapatılır ve düşünceleri dini yönetimle aynı olmayan öğrenciler ve profesörler üniversitelerden uzaklaştırılmıştır." Ancak en ağır baskılar kadınlara karşı uygulanmıştır. Nitekim bu dönemde bazı insanlar sessiz kalmaya zorlanırken bazıları hapse atılmış, bazıları da ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır (Dabaşi, 2013, s. 24).

1980'lerin ikinci yarısına gelindiğinde ise filmlerde dikkat edilmesi gereken kurallar arasında yasaklanmış maddeler şunlardır:

- İslam, Kur'an-ı Kerim ve İran İslam Cumhuriyeti'nin Anayasa'sında bilinen diğer dinlerin karalanması
- Herhangi bir ırk, dil, renk veya diğer etnik kökenlere sahip insanlarla dalga geçilmesi ve İran'da yaşayan herhangi bir etnik kökenin diğerlerinden üstün görülmesi; ya da ırk ve etnik farklılıkların kışkırtılması veya alay edilmesi
- İnsanın yüksek değerinin ihmali veya yanlış beyanı
- Tecavüz, yolsuzluk ve fuhuşun yayılması
- Zararlı ve tehlikeli bağımlılıkların ve yasa dışı para kazanma yollarının teşvik edilmesi veya eğitiminin verilmesi
- Cinayet, işkence, suç ve taciz detaylarını gösteren sahnelerin gösterilmesi
- Tarihi ve coğrafi gerçeklerin değiştirilerek ifade edilmesi
- Anormal görüntülerin ve seslerin gösterilmesi
- Teknik ve sanatsal açıdan düşük seviyeli filmlerin gösterilmesi, sinema izleyicisinin sanat zevki ve anlayışının istikametten saptırılması (Honerkar, 2006).

Birçok film, çıplaklık veya iffetsizlik unsurları içerdiği gerekçesiyle sahneler sansürlenerek yayına uygun hale getirilmiştir. Makaslama yapıldığında anlatıyı anlaşılabilir hale getiriyorsa,

uygunsuz vücut bölümleri her kareye uygulanan kalın kalemlerle karalanarak sansürlenmiştir. O dönemde çekilen yeni filmlerin senaryoları da aynı titizlikte ele alınmıştır. Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilme, mallarına el konulması, yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde sansüre tabi tutulmuştur (Tapper, 2007).

1980'lerin başında ise kültür devriminin etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Ülkenin üniversiteleri kapatılmış, tüm medya kuruluşları, haber kuruluşları ve yayınevleri devletin denetimi altına girmiştir. Kültür Devrimi Planı'nın lideri açıkça şunları belirtmiştir: "Tüm yayınları, radyo ve televizyonu ve sinemaları yolsuzluktan arındıracağız. Her şey İslam'a hizmet etmelidir." Kısa süre içinde İslam devletinin sinemayı tamamen kontrol altına alma niyetinde olduğu ve muhalif sinemacıların gelecekte sinemada olmayacağı belli olmuştur. Bütün sanatlarda "tasfiye" dalgası başlamıştır. Pek çok sanatçı Şah rejimi ile iş birliği yapmakla suçlanmıştır. Sinemada çok sayıda insan "yozlaşmış Batı değerlerini yayımlama" veya "yolsuzluk ve fuhşu yayma" suçlamasıyla sinemadan men edilmiştir (Amini, 2009).

Devrimin ilk yıllarında, eski yönetmenlerden Behram Beyzayi, Mesut Kimyayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edememiştir. O dönemlerde yönetmenler, kadın karakteri olmadan film yapmaya özen göstermiştir. Kimyayi'nin *Hatt-e Qermez* (Kırmızı Çizgi, 1983), Beyzayi'nin *Margh-e Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1983) ve birkaç filmde görülen hicap kurallarına ve İslam'a uymayan sorunlu kadın gösterimi makaslanarak filmler yeniden düzenlenmiştir. Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması* isimli kitabında bu filmlerin sinemanın henüz değişen koşullarına uyum göstermediğinin örnekleri olduğunu belirtmiştir. 1980'lerin ortalarına kadar sinemada bir belirsizlik dönemi yaşanmıştır. Devrimin ilk yıllarında çekilen filmlerde kadın oyuncunun olmaması bu tereddütlü dönemin göstergelerinden biridir (Aktaş, 2005, s. 37; Kanat, 2007, s. 34).

1984'e kadar devlet yetkilileri neyin yasak neyin ise serbest olduğunu belirlemedikleri için sansür sürekli olmuştur. 1984 öncesinde yönetmenler, sansür bakımından İslami kuralları göz önünde bulundurduklarının farkındadırlar. Bu kurallar kadın-erkek ilişkileri, tutumları ve kadın imgesi olarak sıralanmaktadır; ancak yine de belirsizlik ortadan kalkmamıştır. Bunun ardından, 1984-1997 arasında neredeyse her yıl film yapımı, gösterimi ve dağıtımına ilişkin düzenlemeler içeren bir broşür yayımlanmıştır. Böylelikle 1996'ya kadar neyin yasak olmasına dair çok sıkı kurallar onaylanmıştır. Bunlardan en önemlileri ise, kadınların yakın çekimde gösterilmesi, makyaj yapması, dar ve renkli elbise giymeleri, erkeklerin de kötü karakterler haricinde kravat veya kısa kollu gömlek giymeleri yasaklanmıştır (Devictor, 2007, s. 87-88).

Ali Rıza Hagigi'nin de belirttiği gibi devrimden sonra dini elit, sinemayı yok saymış ve hatta sinemaya gitmeyi ahlaksızlık olarak görmüştür. Ancak dini elit devrimin zafere ulaşmasından sonra sinemanın faydaları ve İslami sinemanın olabileceği konusunda yeni kurulan İslami Propaganda Teşkilatı Sanat Merkezi'nde (Hovzeyi Hüneri) bir araya gelerek İslami sinemadan ideolojik olarak ne anladıklarını tartışmış; ancak görüşlerini uygulamaya dökmekte başarılı olamamıştır. Ayetullah Humeyni ve diğer dini liderler, toplumun sağlıklı ve ahlaki gelişimine hitap edebilecek eğitsel bir sinemadan yana olduklarına vurgu yapmıştır. Devrime ve ilahi misyonuna hizmet edecek bir sinema makul görülmüştür. 1980'de Tahran'da Ayetullah Halhali adlı din adamı, *Keyzar* meşhur (Mesud Kimyayi, 1969) adlı filmi yasaklamıştır. Aynı yıl tüm sinema salonları yedi günlüğüne kapatılmıştır. Bu olaylardan sonra sinema salonlarından sorumlu bir konsey kurulmuştur (Hagigi, 2007, s. 139-140).

1981'in başında hükümet, sinema hedefleri ve değerleri doğrultusunda sinema yapımcılığını geliştirmek ve sinema endüstrisini canlandırmak için ayrıntılı bir programı onaylayarak uygulamıştır. Sinema stüdyolarındaki teknik imkânların ele geçirilmesinin bir parçası olan

birçok devlet kurumu filmler üretmiştir. Bir grup genç ve devrim taraftarı, devlete ait tesislerle film çekimlerini yapmıştır. Kültür ve İrşad Bakanlığı da toplumun manevi yaşamını kontrol etme sorumluluğunu üstlenmiştir. Bu kurum, sinema filmlerinin yapımı, dağıtımı ve sergilenmesinin izni ile olacağını duyurmuştur (Amini, 2009). Devrimden yaklaşık dört yıl sonra (1983), İslam Cumhuriyeti'nin sinema alanındaki etkileri son derece kritiktir. Film yapımı azalmaya başlamış ve sinema salonları artık boşalmıştır. Sert ve katı gözetim, profesyonel film yapımcıları için ortamı oldukça germiştir.

Doğrudan veya dolaylı olarak peygamberlerin, imamların, velayet-i fakihin, İslami Şura Meclisinin ya da müçtehitlerin aşağılanması; İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfür edilmesi, ahlaksızlığın ve fuhşun teşvik edilmesi, kötü alışkanlıkların ve yasa dışı yollardan para kazanmanın öğretilmesi ya da teşvik edilmesi, renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç bakımlarından bütün insanlar arasında var olan eşitliğin inkarı, ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleriyle izleyicinin rahatsız edilmesi, tarihi ve coğrafi gerçeklerin çarpıtılması, ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilikle ilgili değerlerin inkar edilmesi, ticari amaçlar güdülerek ucuza getirilen kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler izletilmesiyle izleyicinin beğenisinin olumsuz etkilenmesi yasak kapsamına alınmıştır. Tevhit, Vahiy ahiret inancı, yaratılıştaki ve yönetimde Allah'ın adaleti, imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkârı veya çarpıtılarak sunumu da bir filmin yasaklanmasına gerekçe teşkil edebilmiştir. (Aktaş, 2005, s. 53).

Mesut Kimyayi'nin 1983 yapımı filmi *Kırmızı Çizgi*, oyuncu Ferimah Ferjami'nin İslami kurallara göre örtünmediği gerekçesiyle gösterim izni alamamıştır. Film Kimyayi'nin bazı sahneleri yeniden çekmesinden sonra gösterime girebilmiştir (Nazokkar, 2011, s. 410). Öte yandan geçmişte olduğu gibi devrim çağına kadını da toplumsal mücadelelerin ve politik tartışmaların merkezinde yer almıştır. "Tesettür" sorunu Rıza Şah döneminde ortaya çıkmıştır. Devrim ile İran'da kadın bir kez daha yeni bir kültürel yaklaşımı, medeni ve dini uygulama araçlarını temsil etmiştir. Bu yüzden devrimin ilk iki yılından sonra bütün kadınlar "tesettür" giymek zorunda olmuştur. Sinema filmlerinde oyunculuk yapan kadınlar ise ağırbaşlılıklarını koruyacak belirli rollerle sınırlandırılmıştır. Erkekler ve kadınların fiziksel temasta bulunmaları ve ekranda birbirlerine arzuya bakmaları yasaklanmıştır (Nazokkar, 2011, s. 401).

1979 Devrimi özgürlük ve adalet sloganlarıyla öne çıkmıştır. Toplumun aydın ve düşünceli kadınları eşitsizliklere ve ayrımcılığa son verme umuduyla devrime katılmıştır. Ancak devrimle getirilen şeriat, toplumdaki ataerkil görüşü güçlendirmiştir (Amini, 2009). Nitekim bu ataerkillik ve baskı İran sinemasına da yansımıştır. Birbirlerine yabancı olan erkek ve kadının bir arada bulunması, birbirlerine dokunmaları, kadının sesini duyurması veya şarkı söylemesi, gülmesi, elbisesi, koşması, dans etmesi veya jimnastik yapması, duygularını ifade etme biçimi, takıları, makyajı, erkeğe benzetilmesi, eşi rolünü namahrem bir erkeğin oynaması, Müslüman olan tesettürsüz bir kadının filmde yer alması İslam'a aykırıdır. Bu nedenle filmlerde aile içinde dahi kadın tesettürlüdür ve karşı cinsten oyuncular –rollerindeki ilişki ne olursa olsun– birbirlerine karşı mesafeli olmalıdır (Aktaş, 2005, s. 196).

İran sineması, devrim öncesinde klişe filmler yaparken, çoğunda kadınlar sadece balerin veya fahişe olarak yer almış ve erkek kahramanlar da genellikle ev kadını ile kahve kadını arasında tercih yapmıştır. Ancak İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra kadının sinemadaki görünümüne ve sorunlarının sunumuna karşı duyarlılık gösterilmiştir. 1981-1983 arasında yapılan filmlerde kadınlardan neredeyse hiç bahsedilmemiştir. İran filmlerinde kadın figürleri peçeli ve kapalıdır, nadiren hareket eder ve genellikle ciddi bakışlar sergiler. Kadınlar, her zaman tesettürlü olmalıdır, film sahnelerinde yalnız olsalar hatta yatakta bulunsalar bile örtünmek zorundadırlar (Amini, 2009).

Araştırmacılar, sinemada kadınların varlığını ölçütlere ve davranış çerçevesine göre üç aşamaya ayırıyor: “yokluk”, “az görünme”, “güçlü varlık” (Nazokkar, 2011, s. 404). 1979 Devrimi’nden hemen sonra başlayan ve 1980’lerin başlarına kadar süren ilk evrede “başörtülü olmayan kadınların imajı” hem İran filmlerinden hem de yabancı filmlerden kaldırılmıştır. Bu imgelerin kaldırılmasının hikâye ve anlatının sürecine zarar verdiği durumlarda ise görüntüler siyah bir kadrarla kapatılmıştır. Yerli üretim endüstrisinde film yapımcıları ya kendiliğinden sansür yapmış ya da kadın rolünden tamamen imtina etmiştir (Nazokkar, 2011, s. 404).

1980’lerin başında, İran sinemasında kadınların rolü zayıftır. Öyle ki erkeklerin varlığının gölgesinde kadınların rolü temelde kaybedilmiştir. 1980’lerin sinemasında, kadın karakterinin erkek rolünün tamamlayıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu tamamlayıcılık ise basit ve küçük roller bağlamında filmlerde yer almaları şeklinde gerçekleşmiştir. Ancak bu dönemde bazı istisnalar da yaşanmıştır. Örneğin *Paizan* (Sonbahar) ve *Golhaye Davudi* (Davudi Çiçekler) gibi filmlerde kadının varlığı yoğun ve etkilidir. Ayrıca Mesut Kimyayi ve Behram Beyzayi gibi yönetmenlerin filmlerinde, kadınlar farklı rolleriyle dikkat çekmiştir. Bu bağlamda iki önemli kadın merkezli film olan *Bashu Gheribeye Kuchek* (Başu Küçük Yabancı) ve *Shayed Vagti Digar* (Belki Başka Zamanın) isimli filmlerin belirtilmesi gerekir, çünkü bu filmlere ekran yasağı getirilmiştir. Ekran yasağının sebeplerinden birisi ise İran sinemasının kadın yıldızlarından Susan Teslimi’nin sürekli sinema filmlerinde rol almasıdır (Khalilifard, 2017).

Genel olarak 1980’lerde sinemanın kadınlara karşı tutumu ise efsanevi bir bakış açısidir. Kadın; kutsal anne, başarılı ve erkeğini dinleyen eş olarak görülmüştür. Ancak bu efsanevi görünüşe sahip kadın, 1960’ların ve 1970’lerin kadını gibi değildir. Zira kadın 1980’den önce güçsüzdür ve sadece erkeğin cinsel gereksinimini yerine getirmektedir (Soltanigardfaramerzi, 2004). İran’ın önde gelen kadın oyuncularından ve devrimden sonra İsviçre’ye sığınan oyuncu Susan Teslimi kadınların İran sinemasındaki rolünü şöyle açıklamıştır: “Popüler İran sinemasındaki kadının rolleri çoğu zaman anne, eşlerin kurbanı ve mağdurdur ve kadınların kimliği bir erkek tarafından tanımlanmaktadır. Ancak bu roller bir kadın imgesidir ve İranlı kadının gerçekliğine uymamaktadır” (یک روز با سینمای ایران و سینماگران ایرانی در نروژ, 2013). Lahiji’ye göre ise, devrimden sonra İran sinemasında kadınların rolü sönüktür. Kadınların genellikle ev hizmetlerinde bulunmak, semaverin önünde oturmak ve çay dökmek, tepsiyle servis yapmak ve erkeklere koşulsuz itaat etmek gibi rolleri bulunmaktadır. Bu durum 10-12 yaşlarındaki kız çocukları için de geçerlidir (Lahiji, 2010).

## İRAN FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK SANSÜRE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEME

**Yöntem:** İran sinemasından seçilen örneklerde araştırma sorularının cevaplarını bulmak ve titiz biçimde tanımlamak amacıyla betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen veriler araştırma soruları çerçevesinde indirgenerek yorumlandığı için betimsel analize başvurulmuştur. Betimsel analizdeki temel amaç ise, elde edilen bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Bu çalışmada önce filmler izlenerek kadının temsiline örnek olabilecek sahneler saptanmıştır. Bu sahneler ayrı ayrı incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Böylece kadının erkek karşısındaki konumuna ilişkin metaforlar, davranışlar ve sözler tespit edilmiştir.

**Çalışmanın Amacı:** Bu çalışmanın amacını, İran sinemasında “kadının nasıl temsil edildiği ve bu temsilde uygulanan sansürün ortaya çıkarılması” oluşturmaktadır. Söz konusu temsil ve sansür, İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana çekilen iki film üzerinde dönemsel olarak incelenmiştir. Bu amaca bağlı olarak, makalede şu sorulara yanıtlar aranmıştır:

Çalışmada ele alınan filmlerde kadın nasıl temsil edilmiştir?

Filmlerde kadın temsilinde uygulanan sansürün görünüşleri nelerdir?

## ZAYANDEH-ROOD GECELERİ FİLMİ

*Shabhaye Zayandeh-Rood* (Zayandeh-Rood Geceleri) filminin yönetmeni ve senaristi, Mohsen Makhmalbaf'tır. 1990'da İran'da çekilen film, 75 dakika sürmektedir. *Zayandeh-Rood Geceleri* Makhmalbaf'ın yasaklanan filmlerinden biridir. Film denetleme kurumu, filmi devrimin amaçlarına aykırı bulmuş ve filmin 37 dakikasını kesmiştir. Bu kesmelerden sonra bile, hükümet filme karşı çıkmaya devam etmiş ve filmin materyalini ele geçirmiştir. Film, birkaç sebepten dolayı sansürlenmiştir. Sansür nedenlerinden birincisi, kadınlar ve erkekler arasındaki açık ilişkilerdir. İki çocuğundan birini savaşta diğerini de İslam Cumhuriyeti'ne karşı silahlı mücadelede kaybeden bir kadının varlığı diğer bir nedendir. Bir başka gerekçe de filmdeki intiharların nedenleridir. Film, gösterime girememiş ancak video versiyonları elden ele dolaşmıştır (İsna, 2023).

**Filmin Konusu:** Film, yıllar boyu uygulanan sansürden ve arşivden çalınmasından sonra, 2016'da Venedik Film Festivali'nin açılış töreninde gösterilmiştir. 100 dakika süren *Zayandeh-Rood Geceleri* sansürden sonra 37 dakikaya düşürülmüştür. Bu yetmemiş, geriye kalan 63 dakika "devrim karşıtı" olduğu gerekçesiyle ortadan kaldırılmıştır. Ama filmin 63 dakikalık bölümü onarılarak Venedik Film Festivali'nde gösterilmiştir. Film ilk olarak 1979 Devrimi öncesindeki İran'ı göstermektedir. Ancak kadınların kıyafetleri ve başörtüleri incelendiğinde filmin İran İslam Cumhuriyeti'nde yapıldığı anlaşılmaktadır. Yönetmen Mohsen Makhmalbaf, bir kadının beyaz ayakkabılı, siyah çoraplı ve kalın bir etek giymiş halini bir araya getirerek bir çağdan diğerine geçişi göstermektedir. *Zayandeh-Rood Geceleri* filmi, aydın düşünceli bir ailenin başından geçenlere ve değişimlere odaklanıyor. Evin babası üniversitede antropoloji hocası ve kızı ise psikoloji öğrencisidir. Kız öğrenci aynı zamanda piyano çalmaktadır. Filmde, profesörün antropolojik argümanlarının ve eleştirel düşünceyi uyandırma girişiminin nasıl rahatsız edici olduğu görülmektedir. Profesörün eşi ise kasıtlı görülen bir araba kazasında hayatını kaybetmiştir.

**Temsil Açısından Çözümleme:** Film, bir genç kadının piyano çalmasıyla başlar. Genç kadın evin kızıdır. Bu sahnede anne ve özellikle babanın kızlarıyla konuşmaları sansürlü ve kesintili olarak geçmektedir. Sahnenin başında kapı çalar. Anne mutfaktan gelir ve eşine şöyle der: "Kapıdaki Mehrdad'dır (Bu kişi, kızın erkek arkadaşıdır). Eğer kızının onunla gitmesini istemiyorsan ona sen söyle, ben söyleyemem." Bunun üzerine baba, kızına doğru yürür, olduğu yere ulaşır, onun çaldığı piyanonun üzerine elini koyar, kızının piyano çalmasını engeller ve şöyle der: "Sen psikoloji okudun ama maalesef etrafındaki insanları daha yeterince tanıyamıyorsun. Senin bu erkek arkadaşında bir şeyler var ve beni korkutuyor. Onun hakkında kişisel şüphem var."

Dikkat edilirse, konuşmada anne ve baba kızlarının erkek arkadaş seçimine karışmaktadırlar. Erkek arkadaşı gerçekten kötü biri de olabilir. Ama bu, kızın kendi seçimidir. Onunla görüşmesini istememektedirler. Bu, temsil açısından kadına müdahaledir ve onu ikincil konumda bırakmakta ve sabitlemektedir. Nitekim anne de geleneksel ve kültürel açıdan kendi konumunu ikincil konumda tutmakta ve erkeğin (babanın) egemenliğini kabul etmektedir. O, bir kadındır ve söz hakkı bulunmamaktadır. Oysaki kızları psikoloji okumuş bir üniversite mezunudur. Eğitilidir. Dramatik olan da budur. Hâlâ kadın, geleneksel rolleri içinde konumlandırılmaktadır. Daha da ilginç olan bu sahnenin Şah Pehlevi dönemindeki İran'da yaşanmasıdır.

Başka bir sahnede ise kadının var olduğunu duyumsamak mümkündür. Profesörün kızı erkek arkadaşıyla konuşurken, onunla tartışma sırasında "Durdur arabayı! Sana dedim arabayı durdur!" der. O anda erkek arkadaşı arabayı durdurmak zorunda kalır. Bunun üzerine kız



arabandan iner ve gider. Bu, kadın açısından bakıldığında erkeğe karşı bir başkaldırı olarak da değerlendirilebilir. Bu sahneden sonraki sahnelerin bazılarında Şah dönemi İran'ında daha çok erkeklerin, sonraki dönemde ise kadınların intihar ettiğini anlamak mümkündür. Nitekim hastaneye kaldırılan bir adam intihar teşebbüsünde bulunmuştur. Adam bir an, bütün kadınlardan nefret ettiğini söyler. İlginçtir hastanede hemşire olarak çalışan profesörün kızı da "Ben de bütün erkeklerden nefret ediyorum" der.

Filmde bir sahnede 1979 İslam Devrimi sırasında kamera bir kızı göstermektedir. Kız, devrimden önce çorap giymez ve çıplak ayakla dolaşırken, devrim sırasında çorap giydiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, devrimden önce beyaz ayakkabı giyerken, devrimden sonra ise siyah ayakkabı giymektedir. Bunun ise kadınların İslam Devrimi'ne paralel konumlandırılacaklarının işareti olarak sunulduğu söylenebilir. Elbette bazı sahneler de İran'da çoğu grubun ve üyelerinin Şah karşıtı olduklarını işaret etmektedir. Filmde İslam Devrimi sonrası döneme de yer verilmiştir. Bu dönemde kadın siyah kıyafetleri içerisine hapsedilmiştir. İran'da devrimden sonra kadına baskı uygulandığı, kadının bağımlı bir yaşam sürdürdüğü ve bu nedenle ikincil konumda olduğu gösterilmiştir. Filmdeki bir sahne devrim dönemini net olarak resmetmiştir. Bazı sesler filmde kesilmiştir ve duyulmaz. Sınıflarda kara çarşafı kadınlar ile erkekler aynı sıralarda oturmazlar. Bütün bunlar kadının nasıl temsil edildiğini göstermektedir: Kadın ikincil konumdadır.

Bir sahnede kızın profesör babası intihar teşebbüsünde bulunur. Ancak kızı tarafından kurtarılır. Kız, babasına "Ben de intihar edeceğim" der. Bunun üzerine baba yaşamak istediğini açıklar. Kızını intihardan vazgeçirmek için babanın da oldukça fazla enerji harcaması gerekmiştir. Kız intihar etmek isterken müzik dinlemeye başlar, kendini ormanlık bir alanda çıplak ayakla hayal eder. Bu sahnede kadının ayaklarının çıplaklığı nedeniyle film sansür edilmiştir. Çünkü İran devleti bu konuda oldukça hassastır.

Yine bir sahnede profesörün kızı Sayeh'yi eski erkek arkadaşı arar. Bir restoranda akşam yemeği yerler. Erkek arkadaşının aramasının nedeni evlenmesi ve sonradan eşini boşamasıdır. Konuşmanın bir anında Sayeh ona, "Şu ana kadar hiç düşündün mü kadın olmayı?" diye sorar. Erkek arkadaşı Mehرداد "Neden?" diye sorar. Bunun üzerine Sayeh şu açıklamayı yapar: "Ama ben bazen isterdim erkek olmayı, biliyor musun, erkekler çok özgürler. Âşık oldukları kızı istemeye gidebiliyorlar. Eşleri onlara sıkıcı gelince rahatça değiştirebiliyorlar. Eşleri olsa bile başka kadınlarla da takılabiliyorlar, kimse erkeklere fahişe de demiyor, değil mi? Kadınlar tam tersi birine âşık olsalar ve bilseler ki o erkek tam onun istediği erkektir, onunla güzel hayatları olacaktır, hiçbir zaman gidemiyorlar onu istemeye. Oturup beklemek zorundadırlar. Eğer evlenmek istemeseler ömürlerinin sonuna kadar bir evin köşesinde oturmalılar." Bu konuşma aslında yoruma gerek bırakmayacak kadar açık bir şekilde İran'da kadın-erkek ilişkisini ve kadının erkek karşısında aldığı ve belki de alamadığı konumu ifade etmektedir.

Filmde Şah Pehlevi döneminde muhalif erkeklerin intihar etmesi de konu alınmaktadır. Onlara baskı yapılmaktadır. Muhalif erkekler buna dayanamamakta ve intihar ederek yaşamlarına son vermektedir. Ya da Sayeh'nin profesör babası örneğinde olduğu gibi intihar eyleminde bulunmaktadır. Filmde "İnsanlara baskı uygulanırsa sonunda onlar intihar teşebbüsünde bulunacak kadar sert kararlar alabilirler" mesajını yakalamak mümkündür. Buna karşılık filmde aynı mesajı başka gelişmeler üzerinden yakalamak da olasıdır. İslam Devrimi'nden sonra bu defa baskı yapılanlar ve kısaca alınanlar kadınlar olmuştur. Kadınların özgürlükleri ellerinden alınmış ve deyim yerindeyse "pasif özne" konumuna getirilmişlerdir. Bu da kadınları erkek karşısında bağımlı ve ikincil bir konuma itmiştir. Dolayısıyla baskı karşısında kadınlar dayanamamaya intihar etmekte ve yaşamlarına son vermektedir. Ya da Sayeh örneğinde

olduğu gibi intihar teşebbüsünde bulunmaktadır. Sonuçta onları bu hale getiren baskının bizzat kendisidir.

### 3 YÜZ FİLMİ

Cafer Penahi 3 *Rokh* (3 Yüz, 2018) filmiyle Cannes'da en iyi senaryo ödülünü kazanmıştır. Yönetmen Penahi'nin ödülünü almak için Cannes'a gitmesine ise İran hükümeti izin vermemiştir. Çektiği filmlerde kadınları ön plana çıkartan Penahi, bu filmde üç kadının hikayesi ile İran'ın geçmişini, bugününü ve yarınını sembolize ederek mizah ile dramı ustalıkla harmanlamıştır. Penahi bu filmde aynı zamanda bir oyuncu olarak pasif ve gözlemci rolüyle yerini almıştır. Filmin başrol oyuncularını ise Behnaz Caferi ve Marziyeh Rezaei'dir.

**Filmin Konusu:** Filmde Marziyeh isimli genç kız ünlü bir oyuncu olmak istemektedir. Ancak hem ailesi hem de nişanlısının ailesi buna şiddetle karşı çıkmaktadır. Erkek kardeşi başta olmak ona şiddet bile uygulanmaktadır. Marziyeh, Tahran'daki Güzel Sanatlar Üniversitesi'ni birincilikle kazanır, ama ailesi gitmesine engel olur. Bunun üzerine Marziyeh, bir video çeker ve bir arkadaşından rica ederek ünlü oyuncu Behnaz Caferi'ye bu videoyu ulaştırmasını ister. Video kendisine ulaştığında Behnaz Caferi ve (filmde kendisini oynayan) yönetmeni Cafer Penahi ile genç kızı bulmaya köyüne giderler. Marziyeh'nin konservatuar sınavını kazanıp, bu uğurda mücadele etmesi köylüler tarafından dışlanmasına neden olmaktadır. Marziyeh geleneksel kadın rolüne isyan eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Film içinde bir intihar hikayesi olduğu ve İran sinemasında da intihar sahneleri sansüre tabi olduğu için intihar teşebbüsü sonuçsuz kalmıştır.

Ünlü oyuncu Behnaz Caferi, genç bir kızın videosunu izlemiş ve yardım çağrısına kulak vermiştir. Kızın ailesi, Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki eğitimini bırakması için genç kıza baskı yapmaktadır. Kız ise Behnaz'ın çok sevilen bir dizi oyuncusu olması nedeniyle köyüne geldiği takdirde ailesini ikna edeceğini düşünür. Behnaz, film çekimlerinin yapıldığı yerden ayrılır ve kızın sorununu çözmeye adına ona rehberlik etmesi için yapımcı Cafer Penahi'ye gider. Penahi ve Behnaz arabayla ülkenin kuzeybatısında kızın yaşadığı köye giderler ve orada o dağlık köyün sakinlerinin misafirperverliğini görürler. Fakat köylünün elektriği, suyu ve doğal gazı sorun olarak algıladığı halde Marziyeh'nin kaybolmasını sorun olarak görmemeleri insan hayatına ve özellikle de kadın hayatına verilen değer konusundaki temsil problemini ortaya koymaktadır. Kırsal insanının çok iyi ve misafirperver olmasına karşın Marziyeh'yi kuşatan baskının kaynağı olması filmde ustaca anlatılmıştır. Köylülerin Marziyeh'nin oyuncu olmamasını isterken sevdikleri kadın dizi oyuncusuna duydukları saygıya karşın eski sinema sanatçısı kadınlar gibi hafifmeşrep olmaması gerektiğini iddia etmeleri riyakâr bir tavrı göz önüne sermektedir.

Filmin adının üç yüz olmasının nedeni ise oldukça ilginç ve anlamlıdır. Filmde konu üç kadın etrafında döner. Bunlardan biri, uzak bir köyde yaşayan Marziyeh'dir. Onun en büyük hayali oyuncu olmak için Tahran'daki Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne gitmektir. Diğer kadın Behnaz Caferi ise filmde ünlü bir aktristir. Onların dışında filmde hiçbir zaman yüzü gösterilmeyen bir kadın daha bulunmaktadır. Devrim öncesinde film oyuncusu bir kadın olan Shahrzad, Marziyeh'nin köyüne yerleşmiş ve orada kendi yalnızlığında resim yapmaktadır. Shahrzad köy halkı tarafından dışlanmaktadır. Filmde kadının varlığı belirsiz ve gizemlidir. Dolayısıyla filmde üç kadın ve birisi gizli olmak üzere farklı üç yüz vardır.

Bu film, kadının hem yaşadığı toplum tarafından hem de politik nedenlerle nasıl bir kısıtlanma içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Toplumdaki kadın sorunlarına ustalıkla ışık tutan Penahi, bu sorunların çözümünü adına öncelikle sorunlarla yüzleşmemizi sağlamaktadır. Ayrıca filmde yüzünü hiç göstermediği eski bir kadın sinema sanatçısına yer vermesi bir zamanlar sinemaya emeği geçmiş tüm kadın sanatçılara yönelik bir vefa örneği olarak değerlendirilebilir.



Marziyeh'nin final sahnesinde beyazlar içinde kanatlanışı andıran koşusu ise harika bir sembolleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Temsil Açısından Çözümleme:** Filmin başlangıcında Marziyeh adında genç bir kadın görürüz. Marziyeh, karanlık bir mağarada cep telefonu ile kendi videosunu çekmektedir. Bu esnada genç kadın, bir arkadaşına hitaben konuşmaya başlar ve intihar etmek istediğini söyler. Marziyeh, mağaranın duvarına asılı duran bir ip ve halatı gösterir videoda. Oraya yaklaşır ve ipi kendi boğazına geçirir. Sonra da ağlayarak konuşmaya devam eder: "Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim. Sonra elinden telefon düşer ve video biter..."

Bizim çözümlememiz açısından kritik ama önemli aşama, şu satırlarda yatmaktadır: "Kendi ailem de nişanlığımın ailesi de beni hayal kırıklığına uğrattı. Annem bana, eğer evlenirsem her istediğimi yapabileceğimi söylemişti. Bunun üzerine ben de evlenmeyi kabul ettim. Ama bana ihanet ettiler. Hepsi bana ihanet etti." Burada aile, evlenme karşılığında kızlarına okuyabilme vaadinde bulunmuş ama sözlerinde durmamıştır. Burada kadının söz hakkının olmaması, evlenmeye zorlanması, okuma hayallerini yitirmesi ve sonuç olarak kadın temsiline ikincil konumu yansıtılmıştır. Ayrıca Marziyeh öylesine çaresiz bir durumdadır ki normal bir yardım çağrısının karşılık bulamayacağı endişesiyle bir intihar hikayesi uydurarak sesini duyurmaya çalışmıştır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Behnaz ve yönetmeni Penahi, kendilerine ulaşmaya çalışan Marziyeh'yi bulmak için köy köy gezmeye başlarlar. Gittikleri köylerde öncelikle mezarları dolaşırlar. Marziyeh'nin intihar teşebbüsünden sonra ölmüş olabileceğini düşünürler. Ancak Marziyeh, gerçekten intihar etmemiş ve köyde yaşamak zorunda kalan eski bir aktristin yanına sığınmıştır. Filmin 28. dakikasında bir mezarın içinde dua eden bir kadın görülmektedir. Penahi bu yaşlı kadına neden mezarda yattığını sorduğunda "Burası benim ahiret evimdir" cevabını alır. Kabirde bir kandil vardır. Filmin bu sahnesinde kadınların canlı canlı gömüldüğü sembolik olarak anlatılmıştır. Bu sahnede ayrıca kadının bu dünya için değil ahiret için yaşadığı da vurgulanmıştır.

Behnaz köye giriş yaptığında başta çocuklar olmak üzere tüm köy halkı sevinçle onu karşılar, hatta çocuklara alkışlatılır. Behnaz araçtan indiğinde erkeklere selam verir ama onlara yaklaşmaz. Kadınlara doğru yürüyüp onlarla kucaklaşır. Kendisinden imza almaya gelen tüm çocuklar da kız çocuklarıdır. Bu çocukların arasında hiçbir erkek çocuğu yoktur. Köylü kadın Behnaz'ı televizyonda gördüğünü söyler. Behnaz, Marziyeh'yi köylülere sorduğunda ise atmosfer birden değişir. Marziyeh'nin sorulması üzerine yaşlı bir adam "Biz de bizim sorunlarımızı çözeniz için geldiğinizi sandık. Sen ise bir tane kız için gelmişsin" diye Behnaz'a çıkarır. Sonuçta kadınların sorunlarının olması köylüler tarafından da kabul edilmemektir.

Marziyeh'nin kız kardeşi köye gelen misafirleri evlerine götürür. Ama orada onları olumsuz bir durum beklemektedir. Marziyeh'nin erkek kardeşi sinirlenir ve onları eve almak istemez. Marziyeh adına da karar verir. "Onu konservatuarda okutamazsınız" der. Ve onları evden çıkarmak ister ancak evin annesi erkek kardeşi uzaklaştırır. Bu sahnede ise köyde erkeklerin kadınlar hakkında karar alabilecekleri anlaşılmaktadır. Elbette bu da kadının erkek karşısında ikincil konumda temsil edilmesine neden olmaktadır. Ayrıca erkek kardeşin anne ile diyalogundan anneye karşı tahakküm dili ile konuşabilmenin doğal olduğu gösterilmektedir. Elbette daha önemlisi Marziyeh hakkında konuşurken onu düşürdüğü durum, net olarak kadına uygulanan baskı olarak değerlendirilebilir. Erkek kardeş kendisinden oldukça fazla emindir ve Marziyeh'nin okumaması gerektiğine inanmaktadır. Elbette onu bu şekilde konumlandıran İran'ın yerel kültürüdür. Bu kültür içerisinde yetişen erkek kardeş de oradaki hemen hemen tüm erkekler gibi erkek egemen bir yapının sürüp gitmesinde işlevseldir. Dikkat edilirse buraya

kadar olayın kahramanı Marziyeh'nin konuşmasına henüz şahit olunmamıştır. Çünkü o kendi konumu içerisine hapsolmuştur.

Marziyeh'nin annesi misafirlerine kızının kendilerini tüm köye rezil ettiğini söyler. Anne, kızının Tahran'a okumak için kaçmış olabileceğini ve babasının da onu aramak için başkente gittiğini söyler. Tam bu sırada erkek kardeş, "Ne üniversitesi, okumayacak" der. Anne de "Nişanlısının ailesinin haberi yok daha. Umarım bir an önce döner. Yoksa Mehdi ortalığı ayağa kaldırır. Nişanlısının ailesi bu durumu öğrenirse... Bu Marziyeh'nin sonu olur" diye yakınır. Bu konuşmalar yoruma gerek bırakmayacak derecede köydeki erkeklerin kadınların eğitim almasına tahammülü olmadığını göstermektedir. Bir başka deyişle kadınlar İran'da ikincil konumdadır. Anne, köylülerin, Marziyeh ile kızlarının görüşmesine izin vermediğini söyler. Kızını boş kafalı biri olarak gördüklerini belirtir. Bu köyde bir kadının eğlendirici olmasının istenilmediğini ifade eder. Kızının tek kusurunun çenesini tutamaması ve düşündüğü her şeyi söylemesi olduğunu söyler. Çünkü kadının o toplumda böyle bir hakkı yoktur.

Behnaz ve Penahi, Marziyeh'yi köyde bulamazlar. Bunun üzerine Marziyeh'nin video görüntülerini çektiği mağarayı bulmak için dağa giderler. Uzun uğraşlardan sonra mağarayı bulurlar. Hatta Marziyeh'nin izine bile rastlarlar. Ama etrafta ceset, kıyafet vs. yoktur. Ailesinin, aile şerefini korumak için cesedi gizlice gömmüş olabileceğini tahmin ederler. Behnaz ve Penahi sonraki sahnelerin birinde köylülerle bir çay ocağında oturup konuşurlar. Burada Penahi, yaşlı bir köylüye, "Peki biri oyuncu olmak istiyorsa, ne yapması gerekir?" diye sorar. Yaşlı adam da "Olmaması lazım. Bizim köyde bir söz vardır: 'Ölüyü bile kendi haline bırakırsan, kefenine pisler'" diye cevap verir. Burada yaşlı adamın kültürel ve sosyal yapı içerisinde kültürlendiğini ve kadına bakışında da bu kültürlenmenin etkisinin olduğunu görmekteyiz. Yaşlı adam bir kadına aktris olmayı yakıştıramamakta ve kızların kontrol edilmesini gerektiğini vurgulamaktadır.

Bu arada köyün dışında bir yerde Maedeh (Marziyeh'nin teyzesinin kızı), Behnaz ve Penahi, Marziyeh'yi bulurlar. Bu sırada izleyici, Behnaz'ın bağırarak konuşmasını duyar. Bu sahnede Behnaz ve Marziyeh arasında tartışma olduğunu görürüz. Diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla Behnaz, Marziyeh'nin saklanmasına ve intihar süsü vererek kendisini aldatmasına çok kızmıştır. Hatta Marziyeh'ye vurarak ve çekiştirerek şiddet de uygular. Marziyeh'nin özür dilemesi yarar sağlamaz. Behnaz sakinleşmez ve oradan ayrılır. Bunun üzerine Marziyeh şu açıklamayı yapar:

"Ne olur gitmeyin! Eğer yardım etmezseniz, üç gün ortadan kaybolduğum için, kardeşim beni öldürür. Shahzad'ın evini de ateşe verir. Onun evinde kaldığımı öğrenirse, onu da mahveder. Yalvarıyorum size."

Burada yine kadının istediği gibi hareket edemediği, kararlarını uygulayamadığı ve eğitim hakkının olmadığı gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Bu da kadının toplumsal statüsünün erkek karşısında neredeyse olmadığı sonucuna götürmektedir. Kadın ikincil konumda temsil edilirken aynı zamanda susturulmaktadır.

Behnaz ve Penahi geri dönerken yolda bir öküz yaralanıp yolu kapatmıştır. Araç yoldan geçemez. Öküzün kenara çekilmesine de köylü razı olmaz. "Öküzü hareket ettirsek ölür" diye cevap verir. Penahi öküzü kesmesi gerektiğini söylediğinde köylü küçük bir bıçağının olduğunu, bu bıçakla hayvana eziyet edemeyeceğini söyler. Hayvan konusunda bu kadar merhametli olan bir anlayışın kadın konusundaki anlayışsızlığı ise ibret verici bir sahnedir. "Bu hayvanın hayalarını seksen yaşında bir adama yedersen yirmi yaşında bir gence dönüşür" şeklinde bir yorumda bulunur. Erkeklik hayvanda bile üstünlük ve güç simgesidir. Köylüye göre hayvanların erkeklik organlarının bile mucizevi etkileri söz konusudur. Filmin bir sahnesinde köydeki bir düğün konvoyu görünür. İnsanlar konvoyda çok sevinçlidir. Kadın adına sevinmek

ancak onun gelin olmasıyla meşrudur. Kadın için sevinilecek tek şey adeta evliliğdir. Tahsil görmesi, sosyal hayatın içine bir aktör olarak katılması sevinilecek değil aksine utanılacak bir durumdur.

Filmde köylülerden yaşlı bir adam küçük erkek çocukların sünnet düğününden kalan artık deriyi bir küçük bir paket içinde Behnaz'a getirir. Behnaz'dan bu artık deriyi Tahran'a götürüp, Vossoughi isimli bir aktöre ulaştırmasını rica eder. Diyaloglarda yaşlı adam Vossoughi isimli aktörden bahsederken çok cesur, mert, şerefli ve adam gibi adam şeklinde değerlendirmelerde bulunur. Yaşlı adamın Behnaz'a "O zaman bunu Penahi ulaştır" demesinde ise ince bir istihza hissedilmektedir. Bu sahneler kadın ve erkek sanatçıları değerlendirmedeki çifte standardı gözler önüne sermektedir. Ayrıca filmde bir tarafta oğlunun sinema sanatçısı gibi olmasını isteyen yaşlı köylü, diğer tarafta da kızlarının köyde yaşayan eski kadın sanatçı gibi hafifmeşrep olmasını istemeyen diğer köylüler vardır. Filmde bu muazzam çelişki ustaca ortaya koyulmuştur.

Filmde bir sahnede Penahi; Behnaz ve diğer kadınların kaldığı evi uzaktan izlerken kadınların gece müzik eşliğinde dans ettiklerini ve eğlendiklerini pencereye yansıyan gölgeler ve sesler sayesinde anlar. Kadının filmlerde dans etmesi sansürlenmesi gereken sahneler arasındadır. Filmin yönetmeni de sansürden kurtulmak için perdeye yansıyan gölgeleri kullanmıştır. Böylece gerçek hayatın akışını her türlü sansüre rağmen sembolik bir anlatımla sunmayı başarmıştır.

Filmin son sahnesinde Penahi, köylülerin kendi aralarında korna ile iletişim dili kurduklarını görüntülemektedir. Yolun tepe üzerinde incelendiği bölümünde birbirine yaklaşan arabalar tepeye varmadan bekler ve kornaya basar, diğer taraftan daha güçlü bir korna sesi duyarsa diğer arabanın gelip geçmesini bekler. Behnaz protest bir tavırla karşıdan gelen arabayı beklemek istemediğini ve yürüyeceğini ifade eder. Bu sahnede yanık bir ney sesi ile Sarı Gelin türküsü çalar. Behnaz kararlı biçimde yürümeye devam eder. Yolun sonuna yaklaştığında ise ardından bir ses duyar. Dönüp baktığında Marziyeh'nin ona doğru koştuğunu görür. Durup onun yanına gelmesini bekler. Marziyeh final sahnesinde siyah çarşaf içinde değildir artık. Beyaz bir çarşaf adeta beyaz ve temiz bir geleceği temsil eden bir bayrak gibi dalgalanarak Behnaz'a yetişir. İki kadın birlikte yürüyüşlerine devam ederken karşıdan gelen kamyonetlerin arkasında damızlık ineklerle çiftleştirilmek üzere getirilen boğalar görüntülenir. Filmin sonunda metaforik bir anlatımla kadınların yasaklara rağmen yürüyüşlerine devam edecekleri, sadece çiftleşilecek bir canlı gibi taşınmayı kabul etmeyecekleri mesajı verilmektedir.

## SONUÇ

Bu çalışmada temel olarak, İran sinemasında "kadın temsili ve bu temsilde gerçekleşen sansür" üzerinde durulmuştur. Bu nedenle İran'da iki farklı dönemden seçilen iki ayrı filmin çözümlemesi yapılmıştır. Çözümleme yapılırken özellikle kadın temsili ve sansür noktalarına bakılarak bunların dönemselsel olarak farklılık taşıyıp taşımadığı saptanmıştır. Filmlerden ilki olan *Shabhave Zayandeh-Rood* (Zayandeh-Rood Geceleri) 1990, ikinci film *3 Rokh* (Üç Yüz) ise 2018 yapımıdır. Bu durum bize 1990'lardan 2010'ların sonuna kadar olan dönemde İran filmlerinde kadın temsili niteliğini anlama imkânı sağlamaktadır. Tabii bu filmlerin analizine geçmeden önce 1979'da gerçekleşen İran İslam Devrimi'nin sinemaya etkisine de değinilmiş ve incelenen filmlerdeki temsili yapısı hakkında bir ön bilgilendirme sağlanmıştır.

İran sinemasında devrimden sonra uygulanan sansür nedeniyle kadın oyuncuların rol aldıkları filmlerde saçları ve vücut hatlarının çarşaf giyerek kapatmaları gerekmektedir. Kadınların filmlerde mahrem alanlarında bile aşırı örtünmeleri gerekirken rol icabı erkek oyuncular (babaları olsa bile) ile hiçbir şekilde bedensel dokunuşta bulunmamaları gerekmektedir. Sansürün İran sinemasının kendini aşmasında bir meydan okuma motivasyonu oluşturduğu

da söylenebilir. Yönetmenlerin sansürü aşmak için mizansen düzenledikleri ve sahnelemeleri ustaca değiştirdikleri gözlenmektedir. Hikâyeleri anlatım biçimleri bile sansür endişesiyle farklılaşarak senaryoları etkilemiştir. Sansürün varlığı elbette İran sineması için bir handikaptır; ancak sansürü aşma çabalarının İranlı yönetmenlerin yaratıcılığını geliştirdiği tespitini de yapmak gerekir. İran sinemasında sansürün var olması yönetmenlerin çok katmanlı bir dil geliştirmesine neden olmuştur. İran sinemasının sahip olduğu şiirsel dil, baskı ve kısıtlamalar sonucunda ulaşabileceği en üst düzeye ulaşmıştır. Düşüncelerin sansüre uğrama endişesiyle film içerisinde ustalıklarla sembolik ve metaforik anlatımla ele alındığı görülmektedir.

Kadın temsili iki filmde de erkekle karşılaştırmalı olarak ele alınabilmektedir. Egemen olan erkek tarafıdır. Örneğin filmlerin birinde erkek kardeş, kız kardeşinin konservatuar eğitimi almasını engelleme hakkını kendinde görebilmektedir. Bu, temsil bakımından da kadının toplumsal yapıdaki ikincil konumunu pekiştirmektedir.

Mohsen Makhmalbaf'ın 1990 yapımı *Shabhave Zayandeh-Rood* (Zayandeh-Rood Geceleri) filminde bir sahnede 1979 İslam Devrimi esnasında kamera bir kıızı gösterdiğinde, devrimden önce çorap giymeyen ve çıplak ayakla dolaşan kızın, devrim sırasında çorap giydiği görülmektedir. Yine bu kız devrimden önce beyaz ayakkabı giyerken, devrim sonrasında ise siyah ayakkabı giymektedir. Aynı filmin diğer bir sahnesinde sınıflarda kara çarşafli kadınlar ile erkekler aynı sıralarda oturmazlar. Bütün bunlar kadının nasıl temsil edildiğini göstermektedir: Kadın ikincil konumdadır.

Cafer Penahi'nin 2018 yapımı filmi olan *3 Rokh* (3 Yüz) ise kız çocuklarının istediği gibi eğitim almasına karşı çıkan güçlü bir aile baskısını konu edinmiştir. Aslında bu baskının sadece aile ile sınırlı kalmayıp tüm köyün de içinde olduğu bir mahalle baskısına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Kız çocuklarının liseye ya da üniversiteye eğitim için devam etmeleri yerine rızaları dışında evlendirilmelerinin daha doğru bir davranış olduğu inancı bu filmde işlenmiştir. İran'da kadınların toplumsal cinsiyet rolleri, filmlerdeki kadın temsili ile örtüşmektedir. Kadın ve erkek arasındaki ayrımcılık filmlerin senaryoları ve sahnelerinde de fark edilmektedir. İran'daki güçlü ataerki toplum yapısının sinema ve sanata yansımaları sonucunda hem kadının ikinci plana atılması hem de sansüre maruz kalması söz konusu olmaktadır.

İncelenen bu iki filmde de ortak noktalardan bir tanesi kadınların hep kamusal alanda görünmesidir. Bu sansür tehlikesini aşmak için senaristlerin ve yönetmenlerin kullandığı bir kaçış planıdır. Kadınların özel alana yönelik giyim, davranış ve sözlerinin filmlere yansıtılmadığı gözlenmektedir. Filmlerde özel alanlarında herhangi bir tesettür zorunluluğu ya da davranış olarak herhangi bir kısıtlama olmayan kadın temsili görülmemektedir. İran'da bu tür filmlerin vizyona girmesi ile kadın mahremiyetinin zedelendiği anlayışı hâkimdir. Namahrem olarak algılanan izleyicinin karşısına kadınlar, tesettüre uygun olarak çıkarılmaktadır. Sinema –tiyatro gibi– gerçek ve canlı suretleri barındırmadığından bu tip bir tasvirin mubahlığı üzerine bazı görüşler olsa da İran'da halihazırdaki hâkim dini anlayışa göre bu durum haramdır. Dini referanslardan kaynaklı normlardan dolayı daha senaryo aşamasında bile bir otosansür uygulaması söz konusudur. Dolayısıyla sahnelerin evin içinde dahi olsa salon ya da avlu içinde oluşturulmuş kamusal alanlarda çekilmesi zorunluluğu, kadın oyuncular için önemli bir kısıtlamadır. Özel alanlarda kadınların temsil edilmemesi kendini olduğu gibi ifade edemeyen bir kadın temsili ön plana çıkartmaktadır. Kadın kamusal alanda her zaman gözlem altındadır. Örnek davranışlar sergilemek zorunluluğu vardır. İran sinemasındaki sahnelerde kadın temsili hep kamusal alandaki sınırlamalarla karşı karşıya bırakılmaktadır. Bu sadece kadın bedeninin tesettürü şeklinde gerçekleşmez aynı zamanda kendini olduğu gibi ifade edememenin kaygısını da beraberinde getirmektedir. Kadın tıpkı sosyal hayatta olduğu gibi görünüşü ve davranışlarıyla gözetim altında tutulan bir varlıktır.

İran sinemasında kadın temsili İmam Humeyni'nin fetvasına bakılarak değerlendirildiğinde, kadının sinemadaki ve gerçek hayattaki görüntüleri arasında bir farklılık söz konusu olmaktadır. Bir kadının tesettüre riayet edip etmediğinden ziyade o kadına nasıl bakıldığı yani şehvetle bakılıp bakılmadığı önem arz etmektedir. Tesettürsüz kadına şehvetle bakılmıyorsa ona bakmak duvara bakmaya benzer. Bir filmde veya resimde tesettürsüz görüntülenen bir kadına bakanlar şehvet gözüyle bakmadıklarında günaha girmezler. Müslüman kadın için bu hüküm geçerlidir ancak Müslüman olmayan kadına nasıl bakılıp bakılmadığı ise söz konusu bile değildir.

Batı sinemasında kadının cinsel bir obje şeklinde sinemada kullanımına bakarak film yapımında kadınlara aşırı derecede kısıtlamalar getirmek ve sansür uygulamak İran sinemasını ileriye taşımayacaktır. İslami feministler de kadının sosyal hayat ve sanat hayatı içerisinde daha fazla aktif rol almasını savunmaktadır. Sinema sanatının gelişimini engelleyici kısıtlamalar, film izlemenin bir ihtiyaç haline geldiği günümüz toplumunda talebi dış yapımlara doğru kaydıracaktır. Bu ise kültürel anlamda yabancılaşmayı beraberinde getirecektir.

## KAYNAKÇA

- Aktaş C. (1998). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Amini A. <https://www.dw.com/fa-ir> (Erişim tarihi: 5.5.2019).
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık, Cilt: 19.
- Caner, M. (2017). *İran Cumhurbaşkanlığı Seçimleri*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*. Birinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Gaziyan, H. (2007). "İran Sineması Sanayinde Kriz ve Hükümetin Rolü: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar", Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınevi.
- Devictor, A. (2007). *Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyetinde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997): Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde. (Der. R. Tapper). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Gök, C. (2007). "Sinema ve Gerçeklik". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, 1(2), 112-123.
- Soltanigardfaramerzi, M. (2004). "زنان در سینمای ایران". *Honerhaye Ziba*, 18, 98-87.
- Hagigi, A (2007). "Devrim Sonrası İran'da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki. Temsil ve Kimlik" içinde (s. 136-145). R. Tapper (ed.), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (s.107-135). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Jamshidanejad, F. (2013, 7 9). *دردسرهایی تئاتری بودن؛ هشت سال فرازو نشیب در تئاتر ایران*. BBC News Farsça: [https://www.bbc.com/persian/arts/2013/08/130731\\_l41\\_theatre\\_ahmadinejad\\_era](https://www.bbc.com/persian/arts/2013/08/130731_l41_theatre_ahmadinejad_era) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Mehrabi, M. (1992). *Tarikh Sinemaye İran*. Yedinci Baskı, Tahran: Otaghe Chap.
- Nafisi H. (1995). *İran'da İslamize Film Kültürü*. Çev: Emrah Özen. 25. *Kare Sanat ve Kültür Dergisi*, 18, 58-69.
- Naficy H. (1995). Iranian Cinema under the Islamic Republic, *American Anthropologist, New Series*, 97(3), 548-558.



- Nazokkar, J. (2011). *Nagsh-e Zan Dar Edebiyat Sinemaye Iran*. Tahran: Nashre Gatre.
- Ramazanpur, A. A. (2009, 7 9). سختی هفته های آخر برای سیف الله داد. BBC Farsça: [https://www.bbc.com/persian/iran/2009/07/090728\\_wmj-ar-daad](https://www.bbc.com/persian/iran/2009/07/090728_wmj-ar-daad) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Öztürk, S. (2019). "Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye". *Sinefilozofi Dergisi*, 4(7), 3-9.
- Sepasi, M. (2019, 4 3). جایگاه زن در سینمای بعد از انقلاب. Rasekhoon: <https://rasekhoon.net/article/show/155650> (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Sarıkaya, Y. (2012). *Geçmişten Günümüze İran*. Tarihi Sosyal Stratejik Araştırmalar Vakfı, [https://www.tasav.org/media/k2/attachments/dpa\\_rapor\\_2\\_gecmisten\\_gunumuze\\_iran\\_sarikaya\\_son.pdf](https://www.tasav.org/media/k2/attachments/dpa_rapor_2_gecmisten_gunumuze_iran_sarikaya_son.pdf) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Tahbaz, M. (1397, 4 4). «سینمای ایران در سال ۹۶؛ ناامیدی در دولت امید». Radio Farda: <https://www.radiofarda.com/a/iran-cinema-96/29120858.html> (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Taşkın, Y. (2008). Devrim Sonrası İran'da Siyaset: Aktörler, Stratejiler ve Gelecek. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. (39), 21-53.
- Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin "Cennetin Çocukları" Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333-342.
- Yıldırım, A ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 9. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yorulmaz, B. (2012). "Türk Sineması Örneği". Yayınlanmamış Makale, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yorulmaz, B. (2015, 8 26). Dünya Sinemasında Manevi Değerlere Saygı: Hollywood, İran ve Türk Sineması Örneği. *Sosyal Bilimler*: <https://www.sosyalbilimler.org/dunya-sinemasinda-manevi-degerlere-saygi-hollywood-iran-ve-turk-sineması-ornegi> (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- Zarinpanah, S. (2007, 6 9). مرور کارنامه سوسن تسلیمی در گفتگو با خودش. BBC Farsça: [https://www.bbc.com/persian/arts/story/2007/06/070607\\_oh\\_taslimi.shtml](https://www.bbc.com/persian/arts/story/2007/06/070607_oh_taslimi.shtml) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- 8 6 , 2018 ». «خانه پدری» از توقیف فیلم «خانه پدری»/ «تحلیل-پرویز-امینی-از-توقیف-فیلم-«خانه-پدری»/ (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- 12 2 , 219 . Euro New Farsça: <https://farsi.euronews.com/2019/02/11/review-of-four-decades-iranian-cinema> (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- 2 8 , 2005 . BBC Farsça: [https://www.bbc.com/persian/arts/story/2005/08/050802\\_pm-khatami-cinema.shtml](https://www.bbc.com/persian/arts/story/2005/08/050802_pm-khatami-cinema.shtml) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- 5 4 , 2013 . BBC Farsça: [https://www.bbc.com/persian/arts/2013/04/130425\\_i41\\_cinema\\_iranian\\_seminat\\_norway](https://www.bbc.com/persian/arts/2013/04/130425_i41_cinema_iranian_seminat_norway) (Erişim tarihi: 11.12.2019).
- <https://aftabnews.ir/fa/news/> (Erişim tarihi: 11.12.2021).
- <https://www.isna.ir> (Erişim tarihi: 6.29.2023).

<https://www.honaronline.ir/> بخش-اخبار-68295/6-سوسن-تسلیمی-بازیگری-که-می-توانست-ستاره-بماند-به-  
Khalilifard. بهانه-اکران-فیلم-باشو-غریبه-کوچک



## ANNISA'DA MOBİL FİLM DİLİNİ ANLAMAK VE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMESİ<sup>1</sup>

Nevzat ÖZOĞLU<sup>2</sup>

### ÖZET

Dijital kameraların mobil cihazlara entegrasyonu ile film yapımcılığı artık yalnızca profesyoneller için bir meslek olmaktan çıkmış ve bilgisayar tabanlı kurgu programlarının gelişmesiyle birlikte insanların yüksek görüntü kalitesine sahip filmleri üretmelerini olanaklı kılmıştır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ile akıllı telefonlar, taşınabilir bilgisayarların ortam akışları ve indirme seçeneklerini film endüstrisine sunmuştur. İnternet ağlarının sahip olduğu hızlı yayın akışı ile sarılmış evrende sosyal ağlar ve sosyal medya ortamları sayesinde kısa filmlerin paylaşılması, gösterimi ve yayılması kolaylaşmıştır. Bununla birlikte, dijital kameralarla donatılmış mobil cihazların sağladığı avantajlar ekipman ihtiyacını azaltmış, ekipmanlara ulaşımın kolay olması ile birçok kişi kısa film yapma imkanına kavuşmuştur. Bunun sonucunda internet teknolojisiyle birlikte geleneksel film festivallerine alternatif olarak ortaya çıkan ve her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen özellikle mobil cihazların (akıllı telefon, tablet, gopro ve web) kameralarıyla çekilen kısa filmlerin katıldığı mobil film festivalleri ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, çalışmada 2018 yılı "İnsan Hakları" temalı Mobil Film Festivali'nde (MFF) ödül alan Annisa filmi örneklem içerisinde dahil edilerek mizansen ve sinematografik öğeleri ile analiz edilmiştir. Sonuç olarak, telefon kamerasıyla çekilen bu kısa filmde özellikle teknik bakımdan bazı kısıtlılıklara sahip olsa da film dilinin başarılı bir şekilde filmde kullanıldığı görülmüştür.

**Anahtar kelimeler:** Mobil Film Festivali, Akıllı Telefon, Sinematografi, Mizansen

## UNDERSTANDING THE LANGUAGE OF MOBILE FILM IN ANNISA AND AN EXAMPLE FILM ANALYSIS

### ABSTRACT

With the integration of digital cameras into mobile devices, filmmaking is no longer a profession only for professionals, and the development of computer-based editing programs has made it possible for people to produce films with high image quality. With the development of communication technologies, smartphones have provided the film industry with the media streaming and download options for portable computers. Social networks and social media environments have facilitated the sharing, screening, and dissemination of short films in a universe surrounded by the rapid streaming of internet networks. In addition, the advantages of mobile devices equipped with digital cameras have reduced the need for equipment and with easy access to equipment, many people have gained the opportunity to make short films. As a result, mobile film festivals, which have emerged as an alternative to traditional film festivals with internet technology and are held regularly every year, have emerged especially short films shot with the cameras of mobile devices (smartphone, tablet, gopro and web). In this context, in this study, the film Annisa, which was awarded at the 2018 "Human Rights" themed Mobile Film Festival (MFF), was included in the sample, and analyzed with its "mise en scène" and cinematographic elements. As a result, in this short film was shot with a phone

<sup>1</sup> Bu makale Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı tarafından kabul edilmiş olan Yeni İletişim Teknolojilerinin Sinema Filmlerine Etkisi: "Mobil Cep Telefonlarıyla Çekilen Kısa Filmlerin Analizi (2019) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Sinema ve Televizyon Uygulayıcısı, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, Türkiye, nozoglu@anadolu.edu.tr, ORCID: 0009-0000-0773-4291

camera, it was seen that the film language was successfully used in the film even though it has some technical limitations.

**Keywords:** Mobile Film Festival, Smartphone, Cinematography, Mise-en-scene

## GİRİŞ

Sinema sanatıyla uğraşan profesyonel ve amatörler, yirmi birinci yüzyılda uzun-kısa metrajlı filmlerin üretiminde dijital kameraları, tabletleri ve akıllı telefonları sıklıkla kullanır olmuşlardır. Dijital video kamera, film yapım süreçlerinde devrim yapmıştır. Negatifler ve çıktılar içeren süreçler bir yana bırakılarak, neredeyse tüm film yapım süreçleri dijital formatlara ve sistemlere taşınmıştır. Bu nedenle, kameralar geliştikçe, akıllı telefonların fotoğraf ve video üretmedeki rolü kişisel çekimlerin ötesine geçmiştir. 2K ve 4K çözünürlüğü aşabilen akıllı telefon kameraları, sadece telefonla çekilen filmler gibi bir kategorinin doğmasına ortam hazırlamıştır. Bu nedenle günümüzde geleneksel film festivallerine alternatif olarak internet teknolojisinin de yardımıyla gelişen ve her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen, akıllı telefon kameralarıyla çekilen kısa filmlerin katılabileceği cep telefonu (mobil) film festivalleri bulunmaktadır. Bu festivaller geniş bir topluluk tarafından görüntülemeyi kolaylaştırmaktadır.

Konuyla ilgili çeşitli alan araştırmalarına bakıldığında cep telefonu ile film üretiminin ve bunları sosyal mecralarda dağıtabilmenin önemi görülebilmektedir. Örneğin, Edmons vd. Aborijin gençlerinin mobil hikâye oluşturma ve kültürel bağlantılar kurmaları üzerine kazanımlarını belirtmektedirler: “Mobil cihazlar ayrıca gençlerin kendi kültür ve kimliklerini nispeten özgürce keşfetmelerine, gezinmelerine ve kendi temsillerini oluşturmalarına olanak tanıyarak, gençlerin temsilciliğini ve dijital uzmanlığını destekleyen alanlar sağlar (Edmonds vd., 2018, ss. 38-39).” Gider Işıkman’a göre, akıllı telefonla film yapımıyla, üretim sayılarındaki ve konu çeşitliliğindeki artışla sinema daha ulaşılabilir bir ifade aracı haline gelmiştir. Aynı zamanda bir neslin yepyeni bir dil, kendi kendini temsil, yeni temsiller ile gelecek nesle de aktarılmasını sağlamaktadır. Akıllı telefonla üretilmiş filmlerin biçim, estetik ve potansiyellerini açıklamak için her girişim, olası yeni bir dilin özelliklerini açıklayabilmektedir (2018, ss. 100–101). Ayrıca Schleser mobil hikâyelerin, sinematik olduğu kadar interaktif ve ana akım medyanın ötesinde dijital formüllerle bütünleşebilme olanağından bahsetmektedir (2021a, s. 21).

Mobil telefon filmlerinin potansiyelleri açısından hem film festivalleri hem kamuya açık çevrimiçi gösterimler ulusal ve uluslararası izlenirliği sağlayabilmektedir. Akıllı telefon ve tabletlerle çekilen kısa filmlerin ödüllendirilmesi mobil film festivallerindeki jüri tarafından değerlendirilmekte ve ödüllendirilmektedir. Mobil film festivalleri her yıl düzenlenmekte olup çekim araçları, süre ve tema sınırlaması bulunmaktadır.<sup>3</sup> Dolayısıyla bilgisayar ve İnternet, Mobil Film Festivallerinin düzenlenmesi için elverişli ortamlardır. Çalışmada 2005 yılından bu yana düzenlenmekte olan Mobile Film Festivalinden Annisa filmi örnekleme alınarak öncelikle festival hakkında bilgi verilip ardından detaylı bir mizansen-sinematografik analiz yapılacaktır.

Bu araştırmanın amacı; akıllı telefon ve tablet kameralarıyla çekilen kısa filmlerden hareketle, mobil film festivallerinde ödül almış bir kısa film olan Annisa filminin sinematografik dil açısından ortaya koyulmasıdır. “Annisa, film diline göre nasıl oluşturulmuştur?” sorusuna cevap aranılan çalışma özgün niteliği, akıllı telefon ve tabletlerle çekilen filmler üzerine tartışma başlatması, düşük bütçeyle üretilme olanağı bulunan filmlerin önemli toplumsal problemleri

<sup>3</sup> Mobil Film Festivallerine örnekler: Mobile Film Festival, Momo Film Festivali, Cinephone.es, Toronto Smartphone Film Festivali, Akıllı Telefon Flick Fest, Mobil İnovasyon Ağı ve Birliği, Uluslararası Mobil Film Festivali, Dublin Smartphone Film Festivali, Dakka Uluslararası Mobil Film Festivali, Afrika Smartphone Uluslararası Film Festivali, Süper 9 Mobil Film Festivali, iPhone Film Festivali, Son Çerçeve Smartphone Film Festivali gibi film festivallerini örnek olarak vermemiz mümkündür.

açığa çıkarıp ulusal ve uluslararası festivallerde ve dijital çevrimiçi mecralarda dağıtımını sağlamak bakımından önemlidir.

### **Mobil Hikâye Üretimi ve Dağıtımı**

Mobil telefonların hikâye üretmeleri ile ilgili alan yazındaki çalışmalara bakıldığında avantajlı yönleri ile dijital katılımı sağlamalarındaki özellikle yeterli olanaklara sahip olmayan eksik temsil edilebilen gruplara yönelik bir teknik olanak olduğunu görüyoruz. Annisa filminde de bir yatılı okulda eğitimini sürdürmekte olan eşcinsel yönelimleri nedeniyle okuldan alınarak erken yaşta evlendirilmesi söz konusu olan ergenlik dönemindeki bir kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Yönetmenin toplumsal bu gerçekliğe dikkat çekmek için cep telefonu ile film üretiminin avantajlı ve dezavantajlı yönleriyle beraber daha önceki konuyla ilgili benzer çalışmalarda seslerini duyurabilmesi açısından pek çok kişi tarafından erişilebilir akıllı telefonla üretilmiş ve çeşitli mecralarca küresel düzeyde dağıtımı gerçekleştirilebilen filmlerin sosyal fayda yönü görülmektedir.

Akıllı telefon kamerası ile çekimleri yapılan bir dakika uzunluğundaki kısa filmlerin, sinema endüstrisine yeni girmiş olması avantajların yanı sıra birtakım eksiklikleri de beraberinde getirmiştir. Ancak genellikle tek açıdan değerlendirebileceğimiz bu dezavantajların, teknolojinin ilerlemesi ile çekim aşamasından post-produksiyon aşamasına kadar giderek azaldığı görülmektedir. Düşük bütçe, daha az yaratıcı ve teknik personel, görüntülere hızlı erişme imkânı, daha fazla kayıt ve saklama olanağı, birden fazla ses kuşağı ve bunları otomatik eşleme gibi avantajlardan söz etmek mümkündür. Ancak daha önceki dört ayrı filmin incelendiği kapsamlı çalışmada mobil film üretimlerinin eksik noktaları şu şekilde saptanmıştır:

Dezavantajları ise düşük bütçeyle ve daha küçük ekiplerle çalışmanın sonucunda; ışıklandırmanın yetersiz olduğu hatta hiçbir aydınlatma kaynağının kullanılmadığı mevcut filmlerin olmasıdır. Bu durum, çerçeve içerisindeki oyuncuların, nesnelerin, aksesuarların aydınlatılmaması görsel estetiğin ikinci plana atıldığına göstergesidir. Bu kapsamda görüntüyü oluşturan, resimleri, hareketli kareleri oluşturan "ışık"tır. Konuşmanın olduğu filmlerde seslerin kaydı uygun mikrofon yerine telefon kamerası üstündeki mikrofondan alınması ortamdaki seslerin arka fondan duyulmasına neden olmaktadır (Özoğlu, 2019, s. 149).

Işık ve ses açısından eksikler olsa da günümüzde akıllı telefon ve tabletler için profesyonel tripodlar, gimbollar, stereo kayıt özellikli mikrofonlar (shotgun), hoparlörler ve objektifler tasarlanmıştır. Son yıllarda üretilen akıllı telefon ve tablet kameralarının yüksek çözünürlüklü RAW formatında çekim teknolojisi ile donatılmış olması ise görüntü kalitesinin sinema formatına yaklaşması bakımından değerlidir. Akıllı telefon kameralarına entegre edilen bu yeni teknolojik araçlar mobil film üretiminde sanatsal estetiğin güçlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca bu kameralar ile çekim yapılırken tematik aydınlatma için daylight, fresnel, quartz, par, kanal projektörlerini, takip spotları, akülü setleri, efekt ve fon spotları, balon ışık kaynaklarını kullanmak telefon ve tablet kameraları çekimlerinde görüntü kalitesini artırarak sahnenin etkisini güçlendirecektir.

Dijital çağda cep telefonları ile film üretiminin çeşitli toplumsal ve akademik projelerde teşvik edilmesi görülmektedir. Schleser düzenledikleri bir proje ile mobil mentörleri tarama fikri ile akıllı telefon film yapımı ve dijital hikâye anlatımını örnek vermektedir (2021b, s. 8). Benzer bir deneyimi Dahya ve King aktarmaktadır, medya eğitimi ile ve teknik film becerileri kazandırarak mobil telefonlarıyla film çeken kızların yeterince temsil edilmeyişlerine ve kaynaklara sahip olmayışlarına bir alternatif olanak sunarak dijital katılımlarını sağlamaktadır (2018, ss. 40–41). McClanahan günümüzün dijital gençliğinden bahsederek film üretiminin bir eğitim müfredatı olduğu gibi aynı zamanda okul film festivalinin ötesinde kendini ifade etme ve güçlenmede iş birliğine dayanan film üretimini ortaya koymaktadır (2020, s. 35). Ayrıca Japonya'dan başka

bir çalışma kanser hastası bir eşin hastalığının teşhisinden vefatına kadar yaşadığı hızlı değişimleri anlatmak için kullanılan mobil çekimlerin araştırma amacıyla ve belgesel üretiminde kullanılmasını örnek vermektedir (Ohashi & Mizuno, 2021, ss. 61–62). Bu durum hızlı yaşam dönüşümlerindeki film üretimlerinde cep telefonunun rolünü ortaya koymaktadır. Diğer çalışmalarla birlikte toplumsal, bilimsel ve kültürel anlatıları yerel ve minimal düzeyde mobil telefonlarla sağlayabilmek bir anlamda görsel-işitsel üretimlerde çeşitliliği beraberinde getirmektedir.

Akıllı film festivallerin dağıtımının aynı zamanda çevrimiçi düzenlenebilmesi ise dağıtım bakımından önemli bir avantajdır. Diğer geleneksel festivallerle birlikte Covid 19 salgınının etkisiyle birlikte çevrimiçi film festivallerinin bir zorunluluk haline gelmesine şahit olunmuştur. Dünyanın farklı yerlerinde cep telefonu ile film üretiminin teşvik edilmesi için projeler ve bunların gösterimi için çevrimiçi festivaller, dünyanın birbirine daha fazla bağlı hale gelmesini anlatan McLuhan'ın (1962) küresel köy kavramını aklımıza getirmektedir. Nitekim McLuhan'ın elektronik iletişimin yaygınlaşması ile özellikle televizyonun dünyanın bir köy haline geleceğini öngörüsünün çok daha ötesine geçilerek yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde dijital devrim teknolojilerinin bu köyde çeşitli ülkelerden, toplumlardan ve topluluklardan farklı temsil ve anlatıları çevrimiçi platformlarda festival, gösteri, yayın olarak dağıtımını deneyimler hale geldik.

#### **Mobile Film Festival Hakkında <sup>4</sup>**

2005 yılında Fransa'da kurulmuş olan, özellikle akıllı telefon filmlerine odaklanmış Mobil Film Festivali (MFF), uluslararası düzeyde çevrimiçi olarak gerçekleşmektedir. 1 mobil, 1 dakika, 1 film sloganıyla başlayan kısa film festivali; film yapmak için ekonomik sorunları ortadan kaldırmak ve herkesin erişimine açmak hedefine sahiptir. [www.mobilefilmfestival.com](http://www.mobilefilmfestival.com) web sitesi üzerinden dünya çapında sinemacılara cep telefonu veya tabletle çekilmiş birer dakikalık film yapma imkânı sunmaktadır. Öncelikle festival kurallarına göre filmlerin uzunluğu kredisizlikle birlikte bir dakikayı geçmemelidir ve ücretsiz katılım sağlanabilmektedir. Her yıl dünya üzerinde yaşanan savaş, göç, tabiat ve insan hakları vb. toplumsal sorunlara dikkat çekmek için bir tema belirlenmektedir. Festivalin bir diğer amacı da genç yetenekleri keşfetmek, onları hibelerle ödüllendirmek ve sinema sanatlarında kendilerine yer edinmelerine olanak tanımaktır (Mobile Film Festival- Making Peace with Nature, 2019).

Kasım 2018'de düzenlenen 14. Uluslararası Online Mobil Film Festivalinde, Uluslararası İnsan Hakları Evrensel Bildirgesinin 70. Yıldönümü vesilesiyle insan hakları teması ele alınmıştır. Bu bağlamda katılımcılardan filmlerinde insan hakları konusunu ele alması istenmiştir ve festival Birleşmiş Milletler, YouTube ve Avrupa Birliği ortaklığında düzenlenmiştir. ([mobilefilmfestival.com](http://mobilefilmfestival.com), 19.06.2019).

Mobile Film Festival web sayfasına yüklenen filmler özellikle dünyanın en popüler video izleme sitesi olan YouTube.com sayfasına girilerek izlenebilmektedir. Kısa adı MFF olan, cep telefonu ile film yapımını ve küresel düzeyde dağıtımını teşvik açısından önemli festivaller arasındadır. Dünyanın her yerinden film yapımcılarını tanıtan MFF çevrimiçi ve uluslararası bir kimliğe sahiptir. Festivale filmleriyle katılan yarışmacılara verilen oylamalar, YouTube'daki görüntülenme sayısına göre hesaplanmaktadır. Mobil Film Festivali, film yapımcılarının çalışmalarının YouTube'da yayılmasına ve görüntülenmesine odaklanmaktadır. Dolayısıyla bu durum festivalde ödül alamasa bile binlerce kişinin filmleri izlemesine olanak tanımaktadır.

2019 yılında insan hakları temalı festivale seksen sekiz ülkeden binden fazla film katılmış, değerlendirmeler sonucunda on dokuz ülkeden elli bir film seçilmiş ve jürinin oylarıyla

<sup>4</sup> Mobile Film Festivali hakkındaki bilgiler [mobilefilmfestival.com](http://mobilefilmfestival.com) adresinden alınmıştır.

uluslararası büyük ödülün sahibi Endonezyalı Barry Putra'nın yönetmenliğini yaptığı Annisa isimli kısa film kazanmıştır. Bu bağlamda 2019 yılında gerçekleştirilen mobil film festivalinde Uluslararası Büyük Ödülü (Uluslararası Grand Prix) Annisa isimli film kazanmış, cep telefonu kamerasıyla çekilen bu bir dakikalık kısa film araştırma kapsamında film diline göre incelenmiştir.

### Annisa Künyesi ve Konusu

Filmin Künyesi Yönetmen: Barry Putra. Senaryo: Barry Putra. Oyuncular: Bilinmiyor (Anonim). Müzik: Solo Cello Passion, Performed By Doug Maxwell, Media Right Productions Yapım yılı: 2018, Türü: Dram, Süresi: 1 dakika, Festival: mobilefilmfestival.com Festival ödülü: Grand Prize International- 2019 (Uluslararası Büyük Ödül)

Annisa mobil kısa filminin konusu, Endonezya'da kız çocuklarının eğitim gördüğü bir yatılı okulda öğrenci olan Annisa'nın okul arkadaşı ile olan samimiyeti, dostluğu ya da eşcinselliğini konu almaktadır. Bunun sonucunda çocuk yaşta evlendirilmek üzere okuldan alınması ise filmin çatışmasını oluşturmaktadır.

### Yaygın Kullanılan Yakın ve Yüz Çekim Ölçekleri

Annisa filmi, çekim ölçekleri açısından analiz edildiğinde; yirmi bir çekim ölçeği kullanıldığı görülmektedir. Bu çekim ölçeklerinin filmdeki dağılımına bakıldığında; yüz çekime dört kez başvurulduğu, iki defa orta plana, üç kez omuz çekime, beş defa göğüs çekime, dört kez yakın çekime, bir defa bel plana ve iki defa amors (iç karşı açı çekim) planların kullanıldığı göze çarpmaktadır. Altmış saniyelik bu kısa filmin çok sayıda kısa kısa yakın çekimlerden oluşturulması kurguda ise planların kesmeyle birbirine bağlanması dramatik etkiyi yaratmak ve ritim için tercih edilmiştir (Can & Esen, 2008, s. 157). Bu şekilde yüz ve yakın çekim ölçeklerinin arka arkaya dizilimi filmi izleyen kişilere film kahramanının duygularını, ruhsal durumunu göstermek için kullanılmış olabilir. Bu sayede izleyici yakın ve yüz çekim açıları ile filmdeki karakterlerin içsel düşünce ve duyguların insansal eylemlerinden doğan özel açıklamalarının anlamının neler olduğunu kavrayabilir (Kafalı, 2001, s. 9).

Film orta planda; yatılı okulun tabelası ile başlamaktadır. Göğüs planda: cep telefonu ile kendi çekimini yapmakta olan beyaz renkli başörtüsü ve bluzlu bir kız çocuğu gülümseyerek yanındaki arkadaşını da çerçeve içine alarak telefonun ekranını kaplayacak şekilde video çekimi yapmaktadır. Çekim yapmakta olan kız çocuğu gülümserken kendisi gibi beyaz renk ve bluzlu kız arkadaşı ise düşünceli bakışlarla başparmağıyla alt dudağına dokunmaktadır. Yakın çekimde elleriyle cep telefonundan kendi videolarını çeken iki kıza dikkatlice bakmakta olan sırtüstü uzanmış bir kız çocuğu çerçeveye alınmıştır. Devamındaki yüz çekim planıyla yatmakta olan karakter parmaklarının arasındaki telefonun ekranına ağız açık bir şekilde dikkatlice baktığı görülmektedir. Göğüs çekim ölçeğinde kız çocuğu düşünceli bakışlarla birkaç saniye baktıktan sonra yavaşça yanında yatmakta olan kız arkadaşının vücuduna kolunu atmıştır. Omuz çekimde değişik renkte başörtüleriyle üç kız başları öne eğilmiş şekilde inançları doğrultusunda ibadet etmektedirler. Üst açıdan yakın çekimde çerçevenin mavi ve kahverengiye çalan başörtülü iki kızın yüzü secdeye kapandığı görülmektedir. Aks çizgisinde sıçramanın olduğu ayrıntı çekimde, zeminde solda mavi başörtülü kız, bu planda aks atlamasıyla sağ tarafa geçmiştir. Kahverengi başörtülü kız ise tam tersi sağdayken sol tarafa geçmiştir. Başörtüsünün altında görülen ikilinin elleriyle birbirinin ellerine dokundukları plan yakın çekimde görüntüye alınmıştır. Omuz planda başörtülü iki kız çerçeve alanının üçte ikisinin yüzü kameraya dönük oyuncuya, üçte birlik bölümünün ise sırtı kameraya dönük oyuncuya ayrılmıştır. Yüz çekimde bir önceki planda amorstan çekilen oyuncunun yüzü ile diğer kızın başörtüsünü aynı çerçeve içerisinde gösterilmiştir. Yüzü görünmeyen kız kolunu ekrandaki kızın omzuna doğru uzatmıştır. Yüz çekimde, açı değişmiş ekranı dolduran iki kız



öpüşmek için hamle yapacakken odanın açık kapısından içeriye birdenbire giren diğer arkadaşları ikiliyi görmüş ve bir şeyler (-estağfurullah) söyleyerek şaşırılmış halde eliyle ağzını kapatarak vücudunu kapıya doğru bırakmıştır. Bu sahnede gördükleri karşısında şaşkına dönmüş oyuncunun ifadesi gösterilmek istenmiştir.

Göğüs çekimde çerçeve içerisinde gözlüklü turkuaz renkli kıyafetleriyle bir erkek sinirlenmiş halde beyaz başörtülü filmin kadın kahramanını kolundan tutmuş zorla çekiştirerek götürmektedir. Bu planda aks çizgisi kuralının ihlal edildiği görülmektedir. Bu bağlamda omuz çekim de bir önceki planda çerçevenin solunda yer alan kız sağa geçmiştir. Filmin kahramanı kadın arkasını dönerek geride bıraktığı arkadaşlarından kendisini kurtarmaları için (kendi dillerinde) yardım etmelerini istemektedir.

Aks kuralının ihlal edildiği göğüs çekimde zorla kolundan tutularak gözlüklü erkek tarafından götürülmeye çalışılan kız okulun bahçesinde çıplak atarak yere düşmek üzereyken kesmeyle bir sonraki plana sert bir geçiş yapılmıştır. Dış mekândan iç mekâna geçilmiş karşı açıdan yüz çekimde, dizlerinin üzerine çökmüş halde çıplaklar atan kızın sırtına arka arkaya eller şiddetle inip kalkmaktadır. Ancak bu ellerin kime ait olduğu gösterilmemiştir. Kız çıplak atmakta gizemli eller ise kızın sırtına şiddetle vurmaktadır. Şiddete maruz kalan filmin kadın kahramanının çıplakları odanın içinde yankılanmaktadır. Sırtına aldığı darbeler (kendi dillerinde bir şeyler söylemektedir, "Yapma, yapma..."vb.) acıyla karışık bağırmalarına neden olmuştur. Kızın sesleri bir sonraki planda ses köprüsü tekniğiyle bindirilmiştir. Yüz çekim, ekranda bir önceki planda dayak yiyen kıza makyaj yapılmaktadır. Saçları ortadan ikiye ayrılmış, çiçeklerle süslenmiş, gözlerine far çekilmiş, dudaklarına kırmızı ruj sürülmüş yanaklarına fırçayla allık yapılırken görüntülenmiştir. (Bu plandan bir sonraki plana çıplak sesleri duyulmaktadır).

Yüz çekim ölçeğinde genç kız düşünceli bir şekilde yatağında gözleri tamamen açık karşıya bakmaktadır. Bu sırada Annisa'ya adıyla seslenen okuldaki kız arkadaşının sesi duyulmuştur. Buna bağlı olarak filmin kadın oyuncusu yatağında sesin geldiği yöne doğru vücudunu döndürmüştür. Göğüs çekimde filmin kadın oyuncusu hayalinde okuldaki en yakın arkadaşının sesini duymaktadır. Okulda yakın arkadaş oldukları bilinen bu kız, düşünceli bakışlarla Annisa'ya doğru bakmaktadır. Bu sırada bir el çerçeve dışından girerek yatmakta olan kızın yanağına dokunmaktadır. Yüz çekimde Annisa düşünceli bakışlarla saçları açık, yatağında hareketsizce öylece uzanmaktadır. Donuk yüz ifadesiyle başını sol tarafına çevirmiştir. Bel çekim ya da ikili çekim ölçeğinde, Annisa solunda uyumakta olan adama doğru bakmaktadır. Birkaç saniye yanındaki uyuyan erkeğe baktıktan sonra başını tekrar tavana doğrultmuştur. Bu ikili çekimde çerçevenin ortasında Annisa ismi ekrana gelmiş, siyah fonda filmde çalışan ekibin isimleri belirlemeye başlamıştır.

### Öznelliği ve Tedirginliği Sağlayan Kamera Hareketleri

Kameranın aktüel kullanımı görülmektedir, herhangi bir şekilde tripod, gimbal, monopod, crane, şaryo, vinç, steadicam ve bunun gibi mekanik araçlara monte edilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum çerçeve içindeki görüntülerin sallanmasına neden olmuştur. Parker'ın el kamerasının oluşturduğu tedirginlik ve hareket hissine referansla (2011, s. 38), aktüel çekimler sonucu sallanan görüntüler öznel bakış açısıyla filmlerin atmosferine hareket getirmiş, tedirginlik hissini uyandırmıştır. Ayrıca bu kısa filmde çevrinme, pan, tilt, pedestal ile yukarı aşağı hareket, kaydırma hareketleri ve türlerinin kullanılmadığını belirtmek gerekmektedir.

### Kamera Açılımları ile Sağlanan Öznel Bakış

Filmde göz seviyesinden (karşı) çekimlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Yönetmenin filmde özellikle karşı açıyı kullanma isteği sinematografi kuralları çerçevesinde anlatmak istediğinin

altını çizmek hatta başrol oyuncusunun içinde bulunduğu ruh halini seyirciye aktarmak düşüncesi ekseninde yatıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Filmin ilk sahnesindeki yatılı okul tabelası alt açıdan çekilmiştir. Filmin ikinci sahnesinde cep telefonu ile kendi videolarını kayda (çekmekte) almakta olan gençler (iki kız/arkadaş) görülmektedir. Akıllı telefonla çekilen bu video cep telefonu boyutuyla doğru orantılı biçimde tam ekranda görünecek şekilde kullanılmıştır. Devamında gelen planda karşı açıdan ellerinin arasında cep telefonundan bir önceki video kaydına bakmakta olan kişi görülmektedir. Üst açıdan, yatağında uzanmakta olan kızın telefonunun ekranına bakmakta olduğu görülmektedir. Filmin bu sahnesinde üst açıda aynı yatakta birbirine sarılmış biçimde uyumakta olan iki kız yer almaktadır. Aynı planın devamında üst açıdan yakın çekimle birbirlerine sarılmış kızların uyumakta olduğunun detayına yer verilmiştir. Sonrasında karşı açıdan giysileri ve başörtüleri değişik renkte olan karakterlerin ibadet ettikleri sahne gelmektedir. Başlarını yere koydukları sahne tepeden çekilmiştir. Devamında yerdeki ellerin yakın planı karşı açıdan gösterilmiştir. Amorstan karşı açıdan çekimde iki kız birbirlerine bakarken çerçevelemiştir. Devamında aks atlatma tekniği kullanımının olduğu karşı açıdan ikinci kez amors çekime başvurulmuştur. Bu planın devamında karşı açı (göz seviyesi) aksın kırıldığı yüz çekimde iki kızın birbirlerine doğru yaklaşacakken kapıdan üçüncü bir kızın onları gördükleri çerçevedir.

Karşı açıdan filmin kadın oyuncusu Annisa'nın gözlüklü bir erkek tarafından kolundan tutularak çekiştirilerek götürüldüğü sahnedir. Aksın kırıldığı bu sahnede arka açıdan kız kolundan tutularak götürülmeye çalışılmaktadır. Devamında filmin kadın kahramanını sürükleyerek götürmekte olan erkeğin, kız öğrenciyi yere bıraktığı karşı açıdır.

Arkasından dış mekândan iç mekâna geçilmiş dolayısıyla mekân ve zaman değişimi gerçekleşmiş, karşı açıdan Annisa'nın dizlerinin üzerine çökmüş vaziyette, birisi tarafından sırtına vurulduğu plan gelmektedir. Makyaj yapılan filmin başrol oyuncusu karşı açıdan gösterilmiştir. Hemen sonrasında Annisa'nın üst açıdan yüz çekimine yer verilmiştir. Bir sonraki planda okuldaki arkadaşının ona bakışı, karşı açıdan yüz çekimiyle çerçeveye alınmıştır. Devamında gelen planda filmin kadın kahramanı karşı açıdan yüz çekimde çerçevelemiştir. Filmin son sahnesinde Annisa ve erkek yan yana karşı açıdan bel çekimle gösterilmiştir.

Filmde kamera açılarının kullanımı ile yaratılmaya çalışılan temel etkenleri şu şekilde açıklamak mümkündür. Karşı açıların filmin tamamına yakınına egemen olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Arijon'a referansla, yönetmenin karşı açıdan yaptığı çekim ölçekleriyle oluşturmak istediği etki anlamı vurgulamak ya da başroldeki oyuncuya (Annisa) izleyicinin dikkatini çekmek için olabilir (1995, s. 339). Filmin genelinde Annisa'nın olduğu tekli çekimlerde karşı açıdan yüz, omuz ve göğüs çekim ölçeklerinin kullanımı görülmektedir. Karşı açıdan omuz çekimde oyuncunun omzunun tamamı kolu ve kolunun eklemleri çerçeve içindedir. Bu çekim ölçeğinde Annisa'nın baş kısmı çerçeveyi doldurmuştur. Bu çekimlerin bütününde oyuncu kameranın objektifine bakmaktadır. Öykünün dramatik yapısına uygun olarak yapılan bu teknik, öznel bakış açısıyla oyuncunun ya da izleyicinin geliştirmekte olan hikâyeyi betimlemesini ve yorumlamasını kolaylaştırmak için yapılmaktadır.

### **Doğal Işık Kaynakları ile Aydınlatma ve Gerçeklik Hissi**

Aydınlatmanın kullanımı açısından bu filmde iç ve dış mekân çekimlerinde profesyonel ışık kaynaklarından hiçbirinin kullanılmadığını söylemek mümkündür. Filmin dış çekimlerinde doğal ışık kaynaklarından faydalanılmış, iç çekimlerde ise ortamda var olan yapay aydınlatma kaynaklarından yani tungsten lambalardan yararlanılmıştır. Genellikle tungsten olarak bilinen lambaların en yaygın biçimde kullanıldığı yerler küçük mekânlardır. Algan bu lambaların özelliği ile ilgili olarak on ile iki yüz elli watt arasında aydınlatma güçleri bulunduğunu kaydetmektedir (1999, s. 36).



Bu bağlamda düşünüldüğünde tungsten lambaların sinemada kullanılması ancak çekim yapılan mekânlarda aydınlatma kaynakları yok ise tercih edilmektedir. Bu filmde de görüldüğü üzere iç mekânlarda kullanılan ışığın gücünün yetersiz kaldığını görmek mümkündür. İç mekândaki çekimler, ortamda var olan aydınlatma koşulları altında gerçekleştirilmiş ve buna bağlı olarak da iç ışığın yeterince yumuşak olmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda iç mekân çekimlerinde Raoul Coutard'ın "günün ışığı" ismini verdiği çalışmasında olduğu gibi, bu filmde de ortamda var olan aydınlatma kaynaklarını kullanmak veya mekândaki ışık kaynaklarına çok az müdahale edilerek yaratılmak istenen gerçekçi etki yakalanmaya çalışılmıştır (bkz. Algan, 1999, s. 116). Dolayısıyla filmdeki karanlık aydınlatmayla bir hüznün hissi yaratılmak istenmiş olabilir (Ankaralığıl, 2015, s. 118).

Aydınlatmanın yetersiz olduğu iç mekân çekimlerinde karakterlerin loşluk ve karanlığa bağlı olarak oyuncuların yakın çekimlerinde sadece yüzlerinin anlaşılır şekilde görüldüğünü söylemek mümkündür. Dolayısıyla ışığın yetersiz oluşu, yakın çekimlerde oyuncuların gözleri, burun ve çene altı bölgelerinde keskin gölgelerin oluşmasına sebep olmuştur (Candemir, 2010, ss. 220–221). Buna bağlı olarak filmde tercih edilen doğal aydınlatmayla filmin atmosferine uygun olarak korku, gizem, şiddet ve hüznün gibi duyguların ortaya çıkartılmasına katkı sağlamıştır. Dış mekân çekimlerinde ise aydınlatma, filmin ilk sahnesinde yatılı okul tabelası yarı karanlık yarı aydınlık günün ilk saatlerinde çekilmiştir. Diğer taraftan Annisa'nın okuldan çekiltilerle götüldüğü sahnede güneşin etkisinin çok şiddetli olduğu öğle saatlerine rastlamıştır. Dolayısıyla bu sahnedeki iki oyuncunun yüzlerinde gün ışığına bağlı olarak gölgeler ve patlamalar oluşmuştur. Bunun için gün ışığı gibi doğal ve şiddeti yüksek ışık kaynakları altında çekim yaparken yansıtıcı ya da köpük adı verilen beyaz düz zeminler aracılığıyla karakterler üzerinde bir dolgu ışığı oluşturularak, gözlerin altındaki siyah ve alındaki patlamaları ortadan kaldırmak mümkündür (Candemir, 2010, s. 220).

Sinemanın ilk yıllarında, konunun aydınlatılmasında doğal ışık kaynaklarından özellikle güneşten fazlaca yararlanılmıştır. Doğal aydınlatma, nesnenin doğada görüldüğü biçimde filme aktarılmasını sağlayan doğal aydınlatma yöntemlerindendir (Özön, 1972, s. 71). Filmin açılış planından son sahnesine kadar alacakaranlık, açık/kapalı hava, karanlık, loşluk, aydınlık vb. gibi birbirinden çok değişik ışıklılık isteyen mekânlarda oyuncuların rollerini yerine getirdikleri görülmektedir. Filmin başrol oyuncusu Annisa'nın okulundan ve tutkuyla sevdiği arkadaşından zorla ayrılması ve devamında küçük yaşta evlendirilmesinin öyküsünün anlatıldığı kısa filmde doğal ışığın atmosfer oluşturmasında belirleyici bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

### **Ses ve Müzik: Annisa'nın Duyguları**

Filmin birkaç yerinde tepki, çılgılık ve oyuncunun adıyla seslenilmesi dışında ikili diyalog içermediğini söylemek mümkündür. Annisa ve arkadaşının birlikte uyudukları yatakta göz göze geldikleri göğüs plan çekiminde (viyolonsel) fonda müziğin melodileri duyulmaya başlamıştır. Öte yandan viyolonsel diğer adıyla çello çıkardığı ses itibarıyla insan sesine en yakın sesleri çıkartan müzik aletidir. Aynı zamanda, bu müzik enstrümanı şekil olarak da kadın vücudunu andıran bir görünüşe sahiptir (Akdağoğlu, 2018). Dolayısıyla yönetmen filmin hikâyesini güçlendirmek için viyolonselden çıkan müziğin kadın karakterin iç dünyasında yaşadığı ruhsal çöküntüyü (travma) anlatmak için kullanmıştır. Sonuç olarak, fonda duyulan müzik, bir nevi izleyiciyi Annisa'yla özdeşlemeye ve duygularını paylaşmaya çağırmaktadır.

Sesin, öykünün ve görüntülerin zamanıyla ilişkisi açısından değerlendirildiğinde ise, seyredilen öyküyle aynı zamanda gerçekleştiğini buna bağlı olarak da Annisa'nın arkadaşıyla ilişkisini gören karakterin öfkeli sözel tepkisi ile karşılaştığı sahnede görülmektedir. Diğer taraftan filmin kahramanı kadın bir erkek tarafından çekiltilerle götürlürken yardım istemesi, dayak yerken

attığı çığlıklar ve son olarak yatağında yatarken arkadaşının ismiyle seslendiği planlarda aynı zamanda gerçekleşen ses unsurları bulunmaktadır. Bordwell ve Thompson (2008)'a göre, bu filmde de sesin o anda seyrettiğimiz öyküyle aynı zamana ait olması durumu bulunmaktadır. Şöyle ki öykü mekânına ait ortam sesleri, konuşmalar ve müzik görüntüyle aynı zamanda oluşmaktadır (2008, s. 288).

Annisa'nın göğüs planda çerçeveslendiği çekimde müzik fonda yükselmeye başlamıştır. Aynı yatakta kız arkadaşıyla uydukları göğüs çekime geçildiğinde ise, viyolonselden çıkan melodiler ritim kazanmış, uyumakta olan kızın Annisa'ya kolunu atmasıyla birlikte müziğin ritmi yavaşlamaya başlamıştır. Sinemada müzik, filmlerin önemli anlarını belirtmek, heyecanı arttırmak ve kimi sekansları dramatize etmek için kullanılmaktadır (Küçükdoğan vd., 2005, s. 32). Bu bağlamda yönetmen, filmin dramatik atmosferini sağlamak için görsel ve işitsel (ses, müzik) öğeleri birbiriyle uyumlu hale getirmiştir. Annisa uyku esnasında soluna dönerek yanında yatmakta olan karakterin yüzüne teması sırasında müziğin ritimlerinin arasına serpiştirilen vokal sesleri de buradaki psikolojik atmosfere eşlik etmeye başlamıştır. Bu bağlamda, müzik ve vokal sesleri Annisa'nın içinde bulunduğu psikolojik durumu seyirciye yansıtmak için önemli hale gelmiştir.

### **Kültürü Yansıtan Kostüm ve Sade Makyaj, Dekor ve Renkler**

Filmde Annisa ve diğer iki arkadaşı bir okulda yatılı olarak eğitim almaktadırlar. Buna bağlı olarak da filmdeki karakterlerin kıyafetleri süslemeleri ve renkleri bağlı oldukları dinin kurallarına uygun olarak seçilmiştir. Kostümler bir filmin anlatısında önemli bir motif olabilmekte ve nedensel bir rol üstlenebilmektedir (Bordwell & Thompson, 2008, s. 122). Sinemada giysi genellikle belli bir kişinin, toplumun, ülkenin ve çağın özelliklerini ilk bakışta yansıtan bir unsurdur (Özön, 1972, s. 79). Bu filmdeki karakterlerin giysileri de yaşadıkları ülkenin özellikleri, yaşam biçimleri ve inançlarıyla uyumludur. Bazı dinlerde ibadet etmek için saçların başörtüsüyle örtülmesi inancı hâkimdir. Bu filmde de Annisa ve arkadaşlarının yüzleri ve ellerinin dışında vücutlarının tamamı kapalıdır.

Oyuncuların giysileri ise eğitim gördükleri okulun şartlarına göre tasarlanmıştır. Kıyafetleri birer üniforma değildir, renkleri birbirinden farklıdır. Filmin küçük kahramanı Annisa'nın başörtüsü parlak mavi renk ve kırmızı süslemelidir. Dolayısıyla parlak bir nesne koyu renk bir nesneden daha fazla ağırlık taşımaktadır. Bunun nedeni ise parlak, açık tonda bir cisim seyirciye yaklaşıyor gibi görünürken daha koyu renkli olanlar ise geriye doğru çekilmesine neden olacaktır (bkz. Mascelli, 2002, s. 124).

Oyuncuların üzerinde beyaz, mavi, kahverengi ve bordo renkli giysilerin olduğu görülmektedir. Başrol oyuncusu Annisa'nın beyaz ve mavi kıyafetleri vardır. Beyaz renk, Asya ülkelerinde saflığın ve mahremiyetin sembolüdür (Sözen, 2003, s. 97). Öte taraftan mavi rengin yüklendiği sembolik anlam ise düşünceleri, duyguları uzaklara ve sonsuzluğa taşıyabilme gücü bulunmaktadır. Bu bağlamda Annisa'nın giysisindeki açık mavi renk; çelişkinin ve çaresizliğin içinde olduğu ruh halini yansıtarak okulundan ve çok sevdiği arkadaşından ayrılmasına vurgu yapmaktadır.

Annisa ve diğer karakterlerin doğal görünüşlerine ilave olarak dikkat çekmeyecek şekilde dudaklarına parlaticı, gözlerine rimel ve yanaklarına maskara gibi kozmetik ürünlerle makyaj yapıldığı görülmektedir. Hatta filmin bir planında Annisa'ya makyaj uygulanırken gözleri ve dudakları kırmızının tonlarıyla kaş ve kirpikleri doğal renkleriyle canlandırılmış yanaklarına ise fırçayla maskara yapılırken görüntülenmiştir. Göz kalemi ve maskara dikkati gözlerle çekebilme ve bakış yönünü vurgulamak için kullanılmaktadır (bkz. Bordwell & Thompson, 2008, s. 124).

Filmin temasına uygun mekânlarda çekim yapıldığını belirtmek yerinde olacaktır. Annisa ve arkadaşının birlikte videolarını çektikleri alışveriş merkezi, aynı yatakta uydukları, ibadet ettikleri ve bakiştıkları planlar filmin hikâyesini anlatmak için tercih edilmiş mekânlardır. Buna karşın Annisa'nın zorla okuldan alındığı sahne açık havada doğal mekânda geçmektedir.

## Kurgu

Teknolojinin hızla geliştiği günümüzde akıllı telefon (Android-iOS) mobil işletim sistemlerinde çalışan video düzenleme programları ile film kurgulamak kolay hale gelmiştir. Mobil cihazlarda kurgu yapmak üzere hazırlanmış video düzenleme uygulamaları bulunmaktadır. Bunlar; Adobe Premiere Rush, İMovi, Kinemaster, Videochance, InShot, WeVideo, Power Director, Funimate, VivaVideo, Filmmaker, Vizmato, VidLab, Quik App, Magisto, Action Director, Animato, FilmoraGo ve Clipper isimli video düzenleme programlarıdır. Bu uygulamaların gerek işlevselliği gerekse de sahip olduğu özellikleri bakımından incelendiğinde montaj yapmak için uygun programlar olduğudur. Bu bağlamda Annisa isimli filmin kurgusu için de mobil video düzenleme uygulamalarından Adobe Premiere Rush tercih edilmiştir.

Bu kısa filmin kurgusu ilk plandan başlayarak şu şekilde yapılmıştır. Film açılma efektiyle alacakaranlıkta alt açıdan okulun tabelası ile başlamaktadır. Kesmeyle filmin mizansenini oluşturan çekimler arka arkaya sıralanmıştır. Annisa ve kız arkadaşının cep telefonu kamerasına videolarını çektikleri sahneye filmin atmosferine seyirci dâhil olmuştur. Kesme geçişiyle telefonun ekranında bir önceki çekimin devamında iki oyuncu videosu ve bu videoyu seyreden kadın karakter yatağında uzanmış videoyu izlemektedir. Elinde telefonu tutmakta olan oyuncunun (kadın) görüntülere bakarken jest ve mimiklerinden psikolojisinin bozulmaya başladığı anlaşılmaktadır. İkili göğüs çekime kesmeyle geçildiğinde aynı yatakta uyumakta olan Annisa ile kız arkadaşı görünmektedir. Aynı zamanda bu plan karakterlerin birbirlerine sarılmış halde uydukları sahnedir. Göğüs çekimden kesme (cut) ile baş çekime geçilerek Annisa'nın gözleri açılmış yüzündeki ifade değişikliğe uğramıştır. Filmin yönetmeni uyku çekiminden kesmeyle omuz planda Annisa ve arkadaşlarının ibadet ettikleri sahneye geçmiştir. Dolayısıyla kurgu bir sahne içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda bir filmin zaman hattını kurmak için de kullanılmaktadır (Monaco, 2001, s. 210). Bir çekimin orta kısmını kesip atmak, filmin zamanının gerçek olmayan niteliğini vurgulayan bir sıçrama montajı oluşturabilir (Parker, 2011, s. 253). Bu bağlamda yönetmen bu kısa filmde iki çekim arasında geçen zamanı çekim ölçekleri aynı olmak üzere (omuz çekim) kesme ile birbiri ardına gelecek biçimde birleştirmiştir. Filmin kadın kahramanı bu sahnede arkadaşlarıyla ibadet etmektedir. İslam inancına göre elleri başlarının arasında secdeye vardıkları zaman Annisa'nın yanındaki eli tutması yakın çekimde çerçevelenmiş ve bu iki çekim kesmeyle birleştirilmiştir. Amorstan alınan omuz çekimde karanlık bir köşede Annisa karşısındaki arkadaşına tutkuyla bakmaktadır. Kesmeyle aks'ın diğer tarafından karakterin amorsundan filmin kadın kahramanı ile yakınlaşmaya başlayacakları (öpüşecekleri) an onları açık kapıdan içeri birdenbire giren arkadaşlarının ilişkilerine şahit olması, jest ve mimiklerine ilaveten sözel tepkisi (-estağfurullah) dramatik gerilimi tırmandırmıştır. Omuz çekimle çerçevelenen kompozisyonun devamında zaman atlamış kesmeyle okul bahçesine geçilmiştir. Tarkovski'nin de ifade ettiği üzere, bu kısa filmde görüntüye, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan ritim, tam anlamıyla egemen olmuştur (Tarkovski, 2008, s. 101). Annisa'nın arkadaşıyla tutkulu ilişkilerini (eşcinsel) sona erdiren sahne, kesmeyle okul bahçesinde zorla kolundan tutularak bir erkek tarafından götürüldüğü hareketli çekimle gösterilmiştir. Göğüs planda oluşturulan çerçeve, filmin kadın kahramanının arkasına dönmüş vaziyette çığlıklar atması ruh halini adeta dışarıya yansıtmaktadır. Aksiyonun olduğu bu sahnede aks çizgisi ihlal edilerek kesmeyle arka açıdan omuz çekimle Annisa'nın çığlıkları yükselirken yüzündeki korku dolu ifade yansıtılmak istenmiştir. Bu bağlamda, filmde kusursuz bir düzenleme yapmanın teknik yöntemlerinden

birisi de aksiyon üzerinde kesim yapmaktır. Bir sahne içerisindeki bir hareketi, bir düzenleme noktası olarak kullanmak, ideal bir düzenleme yapmak için verimli yöntemdir (Parker, 2011, s. 252). Filmdeki sahneye dönülecek olursa, Annisa çekiştirmeye bağlı olarak dengesini kaybedip dizlerinin üzerine düşme hareketi tamamlanmamışken filmsel zaman geçmiş evde diz çökmüş halde şiddete maruz kaldığı omuz plan çekimine kesmeyle geçiş yapılmıştır. Filmin kadın kahramanı okul bahçesinde yere düşmek üzere olduğu plandan kesmeyle karanlık bir odada diz çökmüş halde şiddete maruz kalmıştır. Dış ve iç mekân arasında geçen zaman ise kurguyla olabildiğince kısalmıştır. Parker bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Zaman geçişi de manipüle edilebilir, bir çekimin orta kısmını kesip atmak, film zamanının gerçek olmayan niteliğini vurgulayan bir sıçrama montajı oluşturabilir” (Parker, 2011, s. 253). Filmdeki montajda Parker’ın söylemiyle iki çekim arasındaki geçen gerçek zaman ortadan kaybolmuş, sıçramayla iki aynı çekim ölçeği kesmeyle birleştirilmiştir. Hareket devam ederken oyuncuların hareketleri, konumları ve bakışları birbirine eklenen çekimler boyunca uyumlu olmalıdır (Mascelli, 2002, s. 155). Bu filmde okul bahçesi sahnesi ile odada geçen planda oyuncuların hareketleri, konumları ve bakış yönleri birbiriyle uyum içinde olduğu görülmektedir. Şiddete maruz kaldığı plandan kesmeyle kadın kahramana makyaj uygulandığı yüz çekime geçilmiştir. Bir önceki planda duyulan kadının çılgınlığı makyaj yapıldığı çekime birleştirilmiştir. Seslerin bu şekilde kullanılması bir film için atmosfer yaratmak seyirciyi filmin içine çekmek ve gerçekleşmekte olan aksiyonu güçlendirmek açısından önemlidir (Parker, 2011, ss. 263–265). Yüz çekimde makyaj yapılan plandan kesmeyle karanlık odada Annisa’nın anlamlı bakışlarla derinlere dalıp gitmesi şeklinde anlamlandırılabilir yüz çekim ölçeğine geçilmiştir. Annisa’ya ismiyle seslenen planda, sesin geldiği yöne başını çeviren filmin kadın oyuncusu, ona dikkatlice bakmakta olan arkadaşı yüz çekim ölçeğine kesme yapılmıştır. Filmin kadın kahramanı Annisa’nın yatağında düşünceli bakışlarla geçmişe dalarak okul arkadaşını yanında hayal etmesi ve onun yanağına dokunması final sahnesinde de fondaki müziğin de eşlik ettiği rüyadan gerçeğe dönüş, yanında bir erkekle bel çekim ölçeğinde çerçevelenmiştir. Bu anlamda çekimler, tek başlarına görsel düzenlemeleri yoluyla bir anlam içerseler de filmin bütünü içine yerleştirilmeden ve diğer çekimlerle ilişkilendirilmeden sanatsal anlatım gerçekleşmeyecektir (Gürses, 2015, s. 20).

Sinemada çekimlerin sahneleri, sahnelerin sekansları, sekanslarında bütün bir filmi oluşturması için kurgu yapılması gerekmektedir. Bu kısa filmde bir çekimden diğerine geçişlerin hareketlerin uygun noktalarında kesme ile geçildiği görülmektedir. Dolayısıyla sinemada kesme, bir çekim ya da bir çekimin parçasıdır (Mascelli, 2002, s. 15). Buna bağlı olarak filmde bir çekim kesilmiş diğer çekim başlamıştır (Gürses, 2015, s. 21). Çekimleri ve sahneleri birleştirmek için kullanılan bu film tekniği sessiz sinemanın ilk yıllarından bu yana kullanılan bir yöntemdir. Kesme geçişiyle uzun metraj ve kısa metrajlı filmlerde ritim yakalanmaktadır. Elbette ritmik unsurlar filme gerçek anlamından başka farklı anlamlarda katmaktadır. Kısa filmde ritimler göz önüne alındığında onu etkileyen faktörler vardır. Işık, ses, kamera hareketleri, müzik, kurgu ve geçişler ritim yaratmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu kısa filmde de kamera açıları, çekim ölçekleri, ses, müzik ve kurguyla ritmik bir atmosfer oluşturulmuştur.

### Çerçeveleme – Üçgen Kompozisyon

Her film hikâyesi gereği oyunculara onların hareketlerine ve mekânın belirli bir kompozisyon uygulamasını gerektirmektedir. Bu kısa filmde de görüntünün kompozisyonunu oluşturmak için belirli matematiksel ve geometri öğelerinin uygulandığı görülmektedir. Karanlık odada, ayakta Annisa ve arkadaşının tutkulu yakınlaşmasının üçüncü bir kişi tarafından görüldüğü planda da geometrik bir üçgen kompozisyon oluşturulmuştur. Dolayısıyla sinemada önemli bir karakter yükseklik yoluyla baskın duruma geçebileceği için üçgen kompozisyonlar insanları

gruplandırmakta faydalıdır (Mascelli, 2002, s. 213). Filmdeki üçgen kompozisyon kadın kahramanın ilgi odağı haline gelmesine katkı sağlamıştır. Sinemada görüntünün merkezi kompozisyon bakımından zayıf nokta olması itibarıyla, oyuncu çerçevenin kenarına yerleştirilirse daha ağır görünmesi sağlanmış olacaktır. Bu bağlamda, filmde Annisa'nın önde büyük ve çerçevenin kenarına yakın olduğu görülmektedir. Aynı zamanda filmin genelinde dingin yani istikrarlı bir kompozisyon tercih edilmiştir. Dolayısıyla kompozisyonun dinginliği çekimin yapısına aydınlık ve açıklık getirerek, izleyicinin algılamasını kolaylaştırmaktadır (Mükerrem, 2015, s. 33). Filmin atmosferine uygun olarak tasarlanan çerçeve ve kompozisyon konunun anlaşılır olmasına katkı sağlamıştır.

## YÖNTEM

Annisa filminin gramerini oluşturan biçimsel özellikler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemine göre elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguların düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Betimsel analize göre elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu betimsel araştırma yöntemiyle Annisa filmi sinemanın tasarım araçları olan çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kamera açıları, aydınlatma, alan derinliği, ses ve müzik, kostüm, makyaj, dekor, mizansen, renk, kurgu, çerçeveleme ve kompozisyonuna göre incelenmiştir.

Sahnenin ışığı, dekoru, oyuncuların yerleri, hareketleri, kostüm, makyaj ve dekorda kullanılan renkler, biçimler, mekânın özellikleri mizansenin öğelerini oluşturmaktadır (Gürses, 2015, s.4). Çalışma, detaylı bir mizansen ve sinematografik incelemeyi gerektirdiği için bir dakikalık kısa film ile sınırlandırılmıştır. Böyle bir detaylı biçimsel ve estetik analiz çalışmayı özgün kılmaktadır.

Öncelikle araştırılan konunun belirli bir dönem içerisinde gerçekleştirilmiş olan İnternet tabanlı web sitesi üzerinden yarışma / festival düzenleyen [www.mobilefilmfestival.com](http://www.mobilefilmfestival.com) sitesi oluşturmaktadır.

## BULGULAR VE YORUM

Film yapımcılığında teknolojik gelişmeler, dijital ve akıllı telefon kameralarıyla çekilen filmler şeklinde bir sınıflandırmayı beraberinde getirmiştir. Bu durum akıllı telefon kameralarıyla film yapmak isteyen yapımcıları, yönetmenleri, amatör ve profesyonel sinema tutkunlarını sevindirmiştir. Ayrıca dünya çapında çevrimiçi mobil ya da akıllı film festivalleri başlamıştır. Bu film festivalleri, her yaşta insanı, başta akıllı telefonlar olmak üzere taşınabilir cihazlarla film yapmaya teşvik eden ödülleri internet ağları üzerinden düzenli olarak devam etmektedir.

Alan yazında farklı ülkelerde yapılan araştırmalar akıllı cep telefonu ile film üretimine yönelik projelerle birlikte özellikle ana akım sinemalarda yeterince temsil edilmeyen ya da sinema filmi üretme ve dağıtma olanakları olmayanlar için mobil ve internet teknolojilerini bir devrim olarak görmektedir. <sup>5</sup>Örneğin, Mobile Film Festival (MFF), 2005 yılından bu yana akıllı telefon ve tablet kameraları kullanılarak çekilen filmlerin internet üzerinden festivalini düzenleyen bir film festivalidir. Bu festivalde her yıl bir tema ve süre sınırlaması belirlenmekte ve akıllı telefon veya tablet kameralarıyla çekim yapma zorunluluğu bulunmaktadır. Mobil Film Festivali'nde 2018 yılında Uluslararası Büyük ödülü kazanan Annisa filmi örnekleme alınarak mizansen ve sinematografik bir incelemeye tabi tutulmuştur.

<sup>5</sup> [www.mobilefilmfestival.com](http://www.mobilefilmfestival.com) Erişim Tarihi: 15.09.2018



Annisa sinematografik ve mizansen özellikleriyle film dilinden bahsedebilmek mümkündür. Omuz ve göğüs çekimler çerçeve içindeki oyuncuların iç dünyaları, duygu ve düşünceleri izleyiciye yansıtmak için tercih edilmiştir. Aktüel kamera ile tedirginlik ve üst bakış açısı ile izleyici oyuncunun çaresizliğine tanıklık edebilmiştir. Dış mekân planlarda doğal ışık kaynakları, iç mekân sahnelerde ise ortamdaki yapay ışık kaynakları kullanılarak gerçekçi etki elde edilmiştir. Işığın yetersiz kaldığı iç mekân çekimlerinde oyuncuların yüzlerindeki keskin gölgelerle korku, gizem, şiddet ve hüznün yaratıldığı hissedilebilmiştir. Net alan derinlikli planlar oluşturulmuş ve özellikle filmdeki kadın kahramanın kolundan çekildiği geniş alanda ön plan net, arka plan net olmadan gösterilmiştir. Buna göre izleyicinin belirli ayrıntılara ve görsel unsurlara odaklanması sağlanmıştır. İzleyicinin bilişsel duygularını arttıran ses ve müziğin incelenen filmde diegetik (öyküsel) ses düzeyinde olduğudur. Makyaj ögesinin sınırlı olduğu Annisa filminde kadın oyuncuya bir planda makyaj yapılmaktadır. Anlatımı destekleyen bu planda kadının ruh halinin dışavurumuna vurgu yapılmak istenmiştir. Yönetmenin filmin çekimlerini gerçek mekânlarda yaptıkları gözlenmiştir. Karakter sayısının dört kişi olduğu ve hikâyenin bu kişilerin etrafında geliştiği görülmüştür. Filmdeki karakterlerin duruşlarından, hareketlerinden, jest ve yüz ifadelerinden amatör oldukları anlaşılmıştır. Sonuç olarak ödül almış bir filmin cep telefonu ile çekilmiş olmasının film dili açısından anlam yaratmasına engel olmadığı ortaya çıkmıştır.

Akıllı telefon kamerasıyla film çekmenin sinemanın teorik ve pratik bilgilerini öğrenmeyi en önemlisi de yetenekli olmayı gerektirdiği anlaşılmıştır. Elbette, film yapımı için kurgunun temel ilkelerinin bilinmesi gereklidir. Bu yeni bir arenadır; kameraya erişimin kolaylığı, daha küçük ekiple çekim, kurgu programlarının çeşitliliği ve çoklu ses kanallarının kullanım kolaylığı anlamında olumlu yönleri bulunmaktadır. Diğer yandan doğrudan akıllı telefonlara özgü olmasa da çekimlerde kameranın tripod ve sabitleyici araçların üzerinde kullanılmaması, aydınlatma kaynakları yerine ortamda var olan ışık kaynaklarıyla görüntünün oluşturulmaya çalışılması, seslerin uygun mikrofonlar yerine kamera üstü mikrofonlardan alınması, profesyonel oyuncu yerine amatör oyunculara rol verilmesi, kostüm ve makyajın uygun biçimde olmayışı vb. gibi sorunların bir nebze de olsa giderilmesi gerekir. Böylelikle o zaman daha az kusurlu bir film deneyimi ortaya çıkabilir.

Ulusal ve uluslararası geleneksel film festivalleri dışında içinde bulunduğumuz yüzyıldaki teknolojik gelişmelere bağlı olarak 2005 yılından itibaren hızla artan mobil film festivallerinin sayısı önümüzdeki yıllarda giderek artmaktadır. Sonuç olarak, başta akıllı telefon kamera teknolojisi üzere mobil cihazlar kullanılarak film yapımını teşvik eden akıllı, cep telefonu ya da mobil film festivallerinin daha da yaygınlaşması ve teknolojik yenilikler doğrultusunda sinemanın gelişimine olumlu katkı sağlaması beklenen bir durumdur. Böyle bir durum yeterince temsil edilmeyen ve teknik ve ekonomik olanaklara sahip olmayan grupların mobil film üretimiyle global düzeyde kendilerini ifade etmelerine fırsat tanımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akdağoğlu, T. (2018). Türk ve batı müziği'nde viyolonsel icrası. Fırat Üniversitesi.
- Algan, E. (1999). Görüntü yönetmenliğine giriş. Çözüm İletişim Yayınları.
- Ankaralığıl, N. (2015). Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme. Konya: Litera Türk-Akademi.
- Arijon, D. (1995). Film Dilinin Grameri (M. Barkan, N. Bayram, U. Demiray, Y. Demir, & N. Ulutak (Ed.)). Kavram.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). Film Sanatı (E. Yılmaz & E. S. Onat (Ed.)). Deki Yayınevi.



- Can, A., & Esen, H. (2008). KISA FİLMDE RİTM. *Journal*, 19, 153–165.
- Candemir, A. (2010). Fotoğrafın ve Kameranın Kullanım Alanları. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Dahya, N., & King, W. E. (2018). Feminist perspectives and mobile culture (s): Power and participation in girls' digital video making communities. *İçinde Feminist Interventions in Participatory Media* (ss. 34–42). Routledge.
- Edmonds, F., Chenhall, R., McQuire, S., & Evans, M. (2018). From the Studio to the Bush: Aboriginal Young People, Mobile Story-Making and Cultural Connections BT - Mobile Story Making in an Age of Smartphones (M. Schleser & M. Berry (Ed.); ss. 31–40). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-76795-6\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-319-76795-6_4)
- Gider Işıkman, N. (2018). A Milestone in film history: Smartphone filmmaking. *International Journal of Culture and History*, 4(4), 97–101.
- Gürses, N. (2015). Film ve Video Kültürü (N. Gürses (Ed.)). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kafalı, N. (2001). Çekim ölçeklerinin düşündürdükleri. *Journal*, 18(18), 1–12.
- Küçükkerdoğan, B., Yavuz, T., & Zengin, İ. (2005). Video ve Film Kurgusuna Giriş. Es Yayınları.
- Mascelli, J. (2002). Sinemanın 5 Temel Ögesi (H. Gür (Ed.)). İmge Kitabevi.
- McClanahan, L. (2020). More Than Just a Middle School Film Festival: Encouraging Voice, Self-Expression, and Empowerment through Film. *Voices From the Middle*, 27(4), 35–43.
- McLuhan, M. (1962). Gutenberg galaxy. The making of typographic man. University of Toronto press.
- Mobile Film Festival- Making Peace with Nature. (2019). <https://www.mobilefilmfestival.com/en/>
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? 10 (E. Yılmaz (Ed.)). Oğlak Yayıncılık.
- Mükerrem, Z. (2015). Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler “Kuram ve Uygulamalar”. Literatürk Academia, Konya.
- Ohashi, K., & Mizuno, D. (2021). VISUALISING RAPID LIFE TRANSITIONS: ETHNOGRAPHIC DOCUMENTARY FILMMAKING THROUGH SMARTPHONEBASED COLLABORATIVE RESEARCH. *Visual Ethnography*, 10(2).
- Özoğlu, N. (2019). Yeni İletişim Teknolojilerinin Sinema Filmlerine Etkisi: “Mobil Cep Telefonlarıyla Çekilen Kısa Filmlerin Analizi. Ordu Üniversitesi.
- Özön, N. (1972). 100 soruda sinema sanatı. Gerçek Yayınevi.
- Parker, N. (2011). Kısa Filmler Nasıl Yapılır Nasıl Dağıtılır (E. Ekici (Ed.)). Kalkedon Yayıncılık.
- Schleser, M. (2021a). Mobile Storytelling: Changes, Challenges and Chances BT - Mobile Storytelling in an Age of Smartphones (M. Schleser & X. Xu (Ed.); ss. 9–24). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-87247-2\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-030-87247-2_2)
- Schleser, M. (2021b). Mobile Moving Image Culture & Smartphone Filmmaking Past, Present & Future. IMOVICCON Conference Proceeding, 2(1), 7–14.
- Sözen, M. (2003). Sinemada Renk-Sembolik Anlamlar. Detay Yayıncılık.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman (F. Ant (Ed.)). Agora Kitaplığı.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). Sosyal bilimlerde nitel araştırma. Seçkin Yayıncılık.

**Çevrimiçi Kaynak**

[www.mobilefilmfestival.com](http://www.mobilefilmfestival.com)

## İRANLI AİLE YAPISINA ÖTEKİNİN BABASI FİLMİ ÜZERİNDEN BAKMAK

Ercan MİROĞLU<sup>1</sup>

Onur ÖNÜR MEN<sup>2</sup>

### ÖZET

Aile, insanlık tarihinin ilk ortaya çıkışından itibaren farklı yapılarda da olsa her zaman ve her toplumda önemli bir toplumsal kurum olmuştur. Toplum ve birey açısından önemli olan aile kurumu son dönemlerdeki alternatif yaşam biçimlerine rağmen psikolojik ve toplumsal buhranlara karşı sığınılacak liman olma özelliğini korumaktadır. Bununla beraber aile kurmanın ve onu korumanın giderek zorlaştığı da bilinmektedir. Daha sağlıklı aile içi ilişkilerin kurulmasına katkı sağlamayı amaçlayan bu çalışmayla ayrıca literatüre katkı sağlama amaçlanmıştır. Çalışmada anlam kazanma süreciyle ilgilenen sembolik etkileşim kuramı bağlamında aile kavramı, İranlı aile yapısını yansıtmaları sebebiyle İran sinemasından Ötekinin Babası filmi göstergebilimsel yöntemle ele alınmıştır. Sembolik etkileşim süreçlerinin incelenmesine uygun olması sebebiyle film çözümlenmesinde göstergebilimden yararlanılmıştır. Ayrıca bu çalışmada sembolik etkileşim, George Herbert Mead ve Herbert Blumer'in kuramları doğrultusunda ele alınmıştır. Kişilerin eylem, söz, jest, mimik ve sembollere yüklenen anlamların aile ilişkilerini biçimlendirdiği ve örneklerinin de Ötekinin Babası filminde temsil edildiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aile, Ötekinin Babası, Sembolik Etkileşim

## LOOKING AT THE IRANIAN FAMILY STRUCTURE THROUGH THE FATHER OF THE OTHER

### ABSTRACT

The family has always been an important social institution in every society, albeit in different structures, since the first emergence of human history. The family institution, which is important for the society and the individual, maintains its feature of being a shelter against psychological and social crises despite the alternative lifestyles in recent times. It is also known that it is becoming increasingly difficult to establish and protect a family. With this study, which aims to contribute to the establishment of healthier family relationships, it is also aimed to contribute to the literature. In the study, the concept of family in the context of symbolic interaction theory, which deals with the process of gaining meaning, is discussed with the semiotic method from Iranian cinema, The Father of the Other because it reflects the Iranian family structure. Since it is suitable for the analysis of symbolic interaction processes, semiotics was used in the analysis of the film. In addition, in this study, symbolic interaction is discussed in line with the theories of George Herbert Mead and Herbert Blumer. It has been concluded that the meanings attributed to people's actions, words, gestures, mimics and symbols shape family relations and their examples are represented in the movie "The Father of the Other".

<sup>1</sup> Ercan Miroğlu, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, Türkiye, ercankasan@yandex.com, ORCID: 0000-0001-5351-1814

<sup>2</sup> Doç. Dr., Onur Önürmen, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, Türkiye, onurmen@erciyes.edu.tr, OECID: 0000-0001-7500-2869

**Keywords:** Family, Father of the Other, Symbolic Interaction

## GİRİŞ

Toplumsal gelişmelere ve kültüre göre farklı yapılarda görülse de aile kurumunun tarihten beri varlığını sürdürmesi birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Özellikle sanayileşme ve kentleşmenin başlaması bu değişimi hızlandırmıştır. Son dönemlerde kitle iletişim araçlarının da toplumsal değişim ve kültür üzerindeki etkisi görmezden gelinmeyecek derecededir. Dolayısıyla bu değişimin toplumun bir birimi olan aile üzerinde doğrudan gözlemlenmesi olağan olmaktadır. Tarihten beri farklı yapılarda olsa da sürekli var olan aile kurumu günümüzde hâlâ alternatif yaşam biçimlerine rağmen birçok toplumda psikolojik, toplumsal ve ekonomik buhranlara karşı sığınılacak liman olarak görülmektedir. Günümüz toplumsal yaşam biçimlerine bağlı olarak aile kurmanın ve aileyi ayakta tutmanın zorlaştığı bilinmektedir. Özellikle son dönem filmlerinin de etkisiyle insanların kişisel anlam dünyalarının çeşitlenmesi ve farklılaşması iletişimde uzlaşmanın önüne ket vurmaktadır. Bu nedenle İranlı aile yapısını yansıtmaya sebebiyle Ötekinin Babası (Samedî, 2015) filminin aile üzerinde oluşturduğu anlam dünyası incelenerek sosyal yaşamda aile krizine neden olan durumların sinemaya yansımaları üzerine tartışmak çalışmanın amacıdır. Ayrıca aile üyelerinin ortak anlam dünyası oluşturabilmesi ve empati duygusuyla da diğer insanların bir anlam dünyasının olabileceği üzerinde farkındalık yaratması bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Dolayısıyla aile kurmanın ve aileyi ayakta tutmanın giderek zorlaştığı günümüz dünyasında ailenin sağlam temellere dayanmasına katkı sağlaması ve ailenin dağılmasına zemin hazırlayan faktörlere ışık tutması açısından bu çalışma önem arz etmektedir. Ötekinin Babası filminde sembolik etkileşim kuramı bağlamında Mead ve Blumer'in kuramları doğrultusunda ele alınmıştır. Film sahnelerindeki göstergeler Charles Sanders Peirce'in gösterge şemasına göre tespit edilmiş olup daha sonra bu görüntülerin anlamsal boyutu Roland Barthes'in ortaya koyduğu düz anlam ve yan anlam kavramlarına göre analiz edilmiştir.

İranlı aile yapısını yansıtmaya sebebiyle çalışmada Ötekinin Babası filmi ele alınmıştır. Dolayısıyla İran sinemasına kısaca değinmekte fayda vardır. Başlangıçta sansürlü ve zorlu süreç geçiren İran sineması günümüz film endüstrisinde kendine has tarzı ve gerçek yaşamdan ele aldığı örneklerle önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Örneğin İran sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 yapımı Kirazın Tadı filmi Altın Palmiye ödülünü almıştır ve Kiyarüstemi, Uluslararası sinema sektöründe önemli bir konuma sahip olmuştur. Nasır Rufai'nin 2011 yapımı Pervaneha (Kelebekler) filmi ise gerçeklik ve doğallığın önemli örneklerindedir. Genel olarak muhafazakâr bir yapıya sahip olan İran toplumunun gerek coğrafi gerekse de kültürel anlamda Türkiye ile olan bağları Ötekinin Babası filminin çalışmada ele alınmasının ana nedenleri arasındadır. İran filmlerini ayrı bir konuma taşıyan gerçek yaşama yakın olayları doğal olarak ele alması ve seyirciyle bütünleşebilmesi çalışmada ele alınmasının bir başka nedenidir.

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### Aile Kavramı

Dünyanın her tarafında insana özgü özelliklere bağlı olarak insanlar üremeye dayalı beraberlik ihtiyacı içinde olmaktadır. Tarihteki ilk beraberlikler de dâhil olmak üzere aile, bu beraberliklere karşılık gelmektedir. Dolayısıyla aile, insanlık tarihinin her devrinde toplumun temel kurumu olmuştur (Doğan, 1991, s. 22). Tarihsel sürecin başından beri var olan aile, kapsadığı üyelerini doğumlarından ölümlerine kadar yaşamın her anında ve alanında kuşatmaktadır. Carle Zimmerman'ın da belirttiği gibi, "beşikten mezara kadar, insanlar ömürlerinin yüzde doksan beşinden fazlasını, aile içerisinde, ailenin etrafında veya aile içinde harcarlar. Aile gittikçe artan, bir ölçüde insanın umumi mahreci olmuştur, halen böyledir ve böyle olmaya devam

etmektedir" (Zimmerman, 1964, s. 127). Son dönemlerde ailenin giderek yok olacağı yönünde görüşler ortaya atılmasına karşı Zimmerman, bu ifadeyle ailenin kuşatan bir toplumsal birim olarak varlığını sürekli koruyacağını vurgulamaktadır.

Zamana ve toplumlara göre ailenin işlevleri ve yapısı değişmekle birlikte tarihten günümüze kadar her zaman ve her toplumda insanların başka insanlarla bir arada yaşamaya ihtiyacı bulunduğu da bir gerçektir. Sevme, sevilme, ait olma, neslin devamını sağlama, yalnızlık korkusu gibi duygular ailenin kurulmasına dayanak olan evrensel duygulardır. Ayrıca insanların doğumlarından itibaren tek başlarına yaşaması mümkün değildir. Aile sayesinde insanlar müşterek şekilde birbirlerine destek olarak dış dünyada yaşamını sürdürürler. Buna bağlı olarak aile, yapısı ve işlevleri dönemsel ve toplumsal şartlara göre değişebilmekle beraber ortak amaç etrafında kan ve evrensel duygularla birbirlerine bağlı olan örgütlü toplumsal birim şeklinde tanımlanmaktadır.

Aile ile ilgili literatür çalışmalarında genel olarak çekirdek ve geniş aile olmak üzere iki temel aile türünden söz edilmektedir. Çekirdek aile; anne, baba ve çocuklardan oluşurken geniş aile ise; ebeveynler ve çocukların yanında büyük anne, büyük baba ve diğer akrabaların aynı çatı altında yaşamasıyla meydana gelmektedir. Geniş aile, çekirdek aile türüne göre sayıca daha fazla üyeden oluşmaktadır (Gittins, 2011, s. 19). Bu iki aile türüyle birlikte ayrıca geleneksel aile yapısından modern çekirdek aile yapısına geçiş sürecinde belli bir süre var olan 'geçiş ailesi' bulunmaktadır (Algan, 2017, s. 23; Ayberk, 2020, s. 12). Vedat Bilgin'e göre; geçiş ailesi ara bir yapı olmanın yanında her iki ailenin özelliklerini kendi bünyesinde barındıran kendine özgü işlev ve özelliklere sahiptir (Bilgin, 1991, s. 44). Geçiş aile yapısı; geçmişe dair dini, kültürel, psikolojik ve sosyolojik kodlarını korumakla beraber yeni yaşamın doğurduğu yeni toplumsal değerleri ve yaşam şekillerini hem kendine uyarlamaya hem de bu yeni yaşam tarzlarına ayak uydurmaya çalışan bir aile türüdür (Özgüven, 2001, s. 27). Türkiye'deki günümüz aileleri incelendiğinde bu ara tiplerin giderek yaygınlaşmaya başladığı gözlemlenmektedir (Tolan, 1991, s. 208).

Aileye yönelik yapılan tanımlamalardan ve sınıflandırmalardan anlaşılmaktadır ki ailenin çok boyutlu bir sisteme sahip olması sebebiyle aile birçok fonksiyona sahiptir (Çağan, 2013, s. 84). Ailenin evrensel bir kurum olması dolayısıyla da birçok toplumda benzer fonksiyonlara sahiptir. Neslin sürdürülmesi, çocukların sosyalleştirilmesi, insanı gerginlikten ve yalnızlıktan kurtarması, biyolojik ve psikolojik tatmin sağlama, bütün olarak ailenin veya üyelerinin ekonomik faaliyetlere katılması ile kültürün nakledilmesi ailenin genel olarak birçok toplumda görülen benzer işlevleri arasındadır (Erkal, 2004, s. 55). Ayrıca aile, insanların sevinçlerinin ve hüznlerinin paylaşıldığı ilk sosyal kurumdur. Aile bireyleri aile içinde sadece kendisi için emek vermez diğer aile bireylerini de hesaba katar. Bu yönüyle aile insanları bencillikten kurtarmaktadır (Erkal, 2011, s. 19).

Genel olarak ailenin önemi ve gerekli olduğu konusunda görüşler olsa da, ailenin gereksiz olduğuna ilişkin görüşler de bulunmaktadır. Sanayileşme ve modernleşmeye bağlı olarak gelişen kurumların ailenin işlevlerini yerine getirebileceği ve dolayısıyla da aileye gerek olmadığı bu tür görüşlerin dayanağıdır. Bu konuda, bazı denemeler görülmüştür. İsrail'de Kibbutz, Çin'de Komün, Rusya'da Kolhoz gibi uygulamalar bu örneklerdendir. Bu kurumlar, üretim potansiyelini artırmak için kendi içlerinde de sosyal bir örgütlenmeye gitmişlerdir. Ama bu örgütlenmeler ailenin tamamen ortadan kalkmasından ziyade yapısal değişikliğe sebep olmuştur. Dolayısıyla sözü geçen bu denemeler ailenin gereksiz olduğunu ispat edebilecek bir özellik ortaya koyamamışlardır (Kongar, 1970, s. 61).

## Değişen Dünyada Aile Yapısı

Sanayileşmeyle beraber sosyal hareketliliğin başlaması sonucunda aile kurumu üretimden uzaklaşmış daha çok bir tüketici hâline gelmiştir. Endüstriyle beraber gelişen teknoloji toplumsal yapıyı olumlu ve olumsuz etki etmeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi aile kurumu üzerinde yıkıcı etki yaratmaya başlamıştır. Bu yıkıcı etkiler özellikle geleneksel ve yeni medya mecralarında daha da görünür hâle gelmiştir. Bu süreçte geleneksel geniş ailede uzmanlığa fazla ihtiyaç duyulmayan bazı görev ve sorumluluklar, modern zamanda uzmanlık gerektiren karmaşık bir duruma sokulmuştur. Bu karmaşık görev ve sorumlulukların üstesinden gelemeyen aile kurumu geleneksel geniş aile yapısındaki bazı temel fonksiyonlarını farklı kurumlara devretmek zorunda kalmıştır (Nirun, 1994, s. 21).

Günümüz ailesinin iki ana dönüşüm geçirdiği belirtilmektedir. Birincisi bazı kurumların oluşmasıyla beraber ailenin bazı temel fonksiyonlarını bu kurumlara devretmesidir. Bir diğeri de aile kurumunun sahip olduğu değer yargılarının dönüşüme uğramasıdır (Sarı, 2014, s. 25-26). Modernleşme ailenin değerlerini değiştirdiği gibi ailenin mahremiyetini de dönüştürmüştür. Modernleşmeyle beraber kreşler, okullar, ofisler, oyun bahçeleri, turistik geziler, kafeler, spor salonları, sinema, tiyatro vb. kamusal alana açık faaliyetler ailenin kendine özgü mahalle, sokak, avlu ve ev gibi mahalle ile sınırlı alanlarını yok etmiştir. Aile bireylerinin zamanlarının büyük kısmını ev dışında geçirmesi, ailevi konuların herkese açık medya mecralarında tartışılması ve konuşulması aile kurumunun özgün ve özel yapısını kamusal kimliğe dönüştürmüştür (Can, 2014, s. 81-82).

Kadının artan ihtiyaçlarının karşılanabilmesi ve ailenin geçimine katkıda bulunması için iş yaşamına giren kadın ekonomik ve sosyo-kültürel bazı kazanımlar elde etmiştir. İş yaşamına girmesi sonucu ekonomik bağımsızlığa ulaşan kadının aile içinde özgüveni artmış ve boş vakitlerini değerlendirme için imkânlarla kavuşmuştur (Doğan, 2009, s. 52). Modern zamanla beraber aile yapısı ve işlevleri değişmiş, kadının statüsü eskiye kıyasla toplum içinde ve aile içinde güçlenmiş, erkeğin aile reisi olması ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda rol dağılımı eşitlikçi bir yapıya bürünmüş, görevler ve sorumluluklar müşterek olmaya başlamıştır (Bayer, 2013, s. 104). Eskiye göre daha demokratik ve eşitlikçi ilişkilere rağmen II. Uluslararası İnsan Hakları Sempozyumu Sonuç Bildirisi'ne göre; günümüzde boşanma oranları ve buna bağlı olarak stres ve şiddet olayları da artış göstermiştir (II. Uluslararası İnsan Hakları Sempozyumu Sonuç Bildirisi, 2019, s. 18).

Günümüz toplum yapısına bakıldığında; tek ebeveynli ailelerin, eşcinsel birlikteliklerin, evlenmeyen kişilerin, yükselen evlenme yaşının, boşanma oranlarının ve evlenmeden beraber yaşayan çiftlerin artış gösterdiği gözlenmektedir. Anlaşılacağı üzere yeni aile türleri geleneksel geniş ailenin işlevlerini kaybederek çözülmesi sonucu oluşan modern çekirdek ailenin bu duruma benzer bir biçimde dağılması ve çözülmesiyle meydana çıkmışlardır. Çekirdek aile yapısının parçalanarak alt türlere ayrılması sonucunda yeni aile tipleri oluşmuştur. Bu durum aile tanımlarının da büyük oranda değişmesine sebebiyet vermiştir. Tüm bu emareler ailenin gelecekte nasıl bir yapıya kavuşacağı ve ne biçimde olacağına yönelik tahminlerde bulunmanın zor olduğunu göstermektedir. Taşıyıcı annelik, tüp bebek ve gen teknolojilerinde gelişmeler aile ve ailenin gelecekteki yapısı üzerinde etkili faktörler olacaktır. Çekirdek aile yapısının parçalanması veya çözülmesi haricinde "aile" kavramının tartışmaya açık hale geleceğine yönelik öngörülerde bulunmak mümkündür (Aslantürk & Amman, 2001, s. 294; Yıldırım, 2013, s. 78).

Sonuç olarak Kongar; yeni aile modelinin 'çözülen aile' kavramıyla açıklamanın uygun olduğunu belirtmiştir. Çünkü yeni aile modelinde geleneksel aileden beklenen roller ve alışılmış bir aile izleniminin bulunması mümkün olmayabilir. Sanayileşen toplumlarda çözülmeye



başlanan aile kurumunda yalnızca eşler arasındaki ilişkiler zayıf bir biçimde kendini göstermektedir (Kongar, 1996, s. 23-24). Giderek artan boşanmalar da sosyal çözümlerin birer göstergesi olarak kabul edilmektedir (Erkal, 2011, s. 18). Aile yapısı da toplumsal yaşamdaki değişimlerle beraber bazı değişimler ve dönüşümler geçirmiştir. Özellikle kentleşme ve sanayileşme sonucunda meydana çıkan ve ivme kazanan çekirdek aile yapısında yeni yaşam tarzlarıyla birlikte farklılıklar meydana çıkmış ve alternatif yaşam şekilleri olarak isimlendirilen yeni aile tipleri ortaya çıkmıştır (Sezal, 2003, s. 143). Yapısı ve işlevleri sürekli değişime uğrasa da aile kurma, her toplumda ve her dönemde insanların karakteristik özelliklerinden en önemlisi olmuştur (Şahinkaya, 1996). Bu nedenle insanlar genellikle hayatları boyunca bir ailenin üyesi olarak yaşamını devam ettirmektedir. Evlilik olayı da yeni bir ailenin oluşmasını temsil etmektedir (Akın, 2019, s. 10).

### İranlı Aile Yapısı

Şia mezhebine dayalı olduğu için dünyadaki Müslümanların genelini temsil eden “Sünni” mezhep geleneğinden farklı olan İran toplumu, altmışlı yıllardan itibaren yeniden oluşum sürecine girmiştir. Geniş aileden çekirdek aileye doğru kayan aile yapısı beraberinde aile içi ilişkiler ve çocuk eğitimi bakımından farklı sonuçlar getirmektedir (Bayram, 2006, s. 5). Ailenin toplumun en önemli kurumlarından birisi kabul edildiği İran’da aile, yapısını büyük oranda dini değerlerden almaktadır. Anayasada da aile kurumunun önemine değinilmiştir. Bu yasanın 10. maddesinde, yasaların aile kurumunun oluşmasını kolaylaştıracağı, ailenin kutsal olduğu ve İslami değer ve hukuka bağlı aile ilişkilerinin kurulması yönünde olmasına vurgu yapılmıştır (Hatemi, 1980).

Aile kurumu, İran İslam Cumhuriyeti Anayasa’sına göre aile kurumunun bir okul gibi ele alınmasına karşın kadının, İslami değerlere bağlı bireyler yetiştirmek için yüce ve kutsal annelik görevini tekrar üstlenmekle, sosyal yaşamın aktif alanlarında erkeklerin mücadele yolunda arkasındaki güç olarak düşünülür. Ailedeki rolü bağlamında kadın İslami bakımdan üstün bir saygınlığa sahip olarak kabul edilir (Bayram, 2006, s. 5). Anayasanın “Başlangıç” bölümünde yer alan bu ifade kadının “Yüce analık” vazifesine dikkat çekip İslam’ın onu emperyalizme hizmet eden tüketim nesnesi olmaktan koruyacağına işaret etmektedir. Toplumsal yaşam içerisinde erkeği aktif, kadın pasif gösteren anlayışın aksine kadın ve erkeği yaşamsal mücadele içerisinde birbirlerini tamamlayan yol arkadaşlığına dikkat çekilmektedir.

Toplumsal cinsiyet anlamında son dönemlerde önemli gelişmeler kaydeden İran toplumunda kadın ve erkek sosyal haklar yönünden daha eşitlikçi bir yapıya kavuşmuştur. Sosyal haklar yönünden eşitlikçi davranmaya başlayan İran toplumu kadın ve erkeğin fitratlarına bağlı olarak toplumsal yaşamda onlardan farklı davranış sergilemeleri beklenmektedir. Bu farklılıkta İslami değerler referans alınmaktadır. Buna bağlı olarak erkek ve kız çocukları ergenlik çağına kadar aynı ortamlarda beraber oyun oynayabilirler. İslam fıkhı referans alınarak yapılan bu uygulama çocukların ergenlik yaşına basmasının ardından erkek çocukları babasının kontrolüne girerken kız çocukları da annelerinin kontrolüne girmektedir. Erkek çocuk babasıyla beraber dini ve toplumsal değerleri uygulayarak öğrenme sürecine girer. Bu kapsamda babasıyla beraber camiye gider ve erkek meclislerine katılır (Öznel, 1991, s. 246-250). İran’da İslam hükümlerine bağlı olarak cinselliğin evlilik ile sınırlı olması nedeniyle gençler erken yaşlarda evlenmeye teşvik edilmektedirler. İran toplumundaki anlayışa göre; evlenmek ve aile kurmak, Allah’ın emirlerinin yerine getirilmesinin bir göstergesidir. Evlilik teşvik edilerek desteklenirken, bekârlık ise hoş görülmemektedir. Bu anlayış ailenin İslam dinindeki birleştirici rolüyle ilgilidir. Bu bağlamda evlilik konusunda bilinçli nesiller yetiştirmek amacıyla çok sayıda faaliyetler düzenlenmektedir. Devlet aile kurumunu teşvik etmek ve yaygınlaştırmak için imkânı olmayıp evlenmek isteyen gençlere borç kaynağı sağlamaktadır (Bayram, 2006, s. 125).

İran halkı son dönemlerde toplum kalkınmasında eğitimin ne kadar çok önemli olduğunu artık kavramıştır. Aileler erkek veya kız olsun çocuklarının eğitim faaliyetlerini sınırlandırmadan tüm olanakları değerlendirmektedir (Adelkah, 2001, s. 151). İran'da aile büyükleri çocukların büyütülmesi sürecinde önemli görevler üstlenmektedir. Özellikle iş yaşamına katılan ebeveynlere çocuk bakımı konusunda erkek veya kadının annesi bu görevi üstlenmektedir. Bu durum geniş aile yapısının tipik özelliklerindedir (Bayram, 2006, s. 108-109).

Genel olarak; evlenme yaşı, çok eşlilik, boşanma hakkı, çocuğun velayeti, kadınların çalışması gibi konularda düzenlemeler getiren Aileyi Koruma Yasa'sıyla aile kurumu güçlendirilmeye çalışılmıştır. Altmışlı yıllara dayanan köklü değişimlere bağlı olarak da İran önemli değişimler yaşamıştır.

### Ötekileştirme

Kuşkusuz tarih boyunca farklılığı dışlayan veya tam aksini benimseyen anlayışlar sürekli var olmuştur. Kişinin sahip olduğu farklılıklara olumsuz anlamlar yüklenerek bunların birer tehdit unsuru olarak görülmesi sonucunda ötekileştirme süreci ortaya çıkmaktadır. Ötekileştirme 'Ben ve biz' in dışında kalanlara olumsuz anlamlar yüklenmesini ve değersizleştirilmesini içermektedir. Buna karşı 'Ben ve biz' yüceltilmektedir. Ötekileştirme sadece egemen grup tarafından değil aynı zamanda egemen olmayan grup tarafından da yapılabilmektedir. Böylelikle ötekileştirme zıt kutuplar arasında kendini inşa eder (Özensel, 2020, s. 370-371).

Gündelik yaşamda insanlar genellikle kendilerini bir öteki ile kıyaslamaktadırlar (Bourse, 2009, s. 99). Bu nedenle de insanların öteki ile sürdürdükleri ilişkileri sürekli bir inşa halindedir (Chambers, 2005, s. 24). İster kişiler arasında olsun isterse de toplumlar arasında olsun meydana çıkan çatışmalar genellikle ayrışmalara neden olmaktadır. Öteki bakımından da bu çatışmanın sorumluluklarını almak kaçınılmaz olmaktadır. Çatışma neticesinde oluşan ayrılıklar da ötekileştirmeye neden olmaktadır (Özalp, 2014, s. 233). Yapılan bu çalışmada sıklıkla karşılaşılan "öteki" ve "ötekileştirme" kavramlarının açıklanmasında fayda bulunmaktadır. Öteki kavramı Türk Dil Kurumu'na göre "Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan" anlamına gelirken (<https://sozluk.gov.tr>, 2022), grup üyesinden birinin "öteki" olarak nitelendiren söz ve eylemler "ötekileştirme" olarak tanımlanır (Ritzer & Stepnisky, 2014, s. 475-476). Günlük hayatta insanların kendilerini veya grup üyelerinden bir kısmını yüceltmesi sonucunda doğal olarak bir "öteki" meydana gelmektedir.

Çalışmada ele alınan Ötekinin Babası filminde Şahap, babası başta olmak üzere çevresi tarafından dışlanmaktadır ve genellikle öteki şeklinde görülmektedir. Şahap'ın babası onu ötekileştirmede iddia etse de Şahap'ın kardeşleri Areş ve Arvend'i yüceltmesi doğal olarak ötekileştirilmeyi göstermektedir. Ayrıca Şahap'ın konuşamamasından dolayı ondan utanılması, faili meçhul kazaların müsebbibi olarak görülmesi, aptal olarak algılanması ve toplum içine çıkarılmaması gibi davranışlar onun ötekileştirildiğini göstermektedir. Bir tarafta Şahap babası başta olmak üzere yakın çevresi tarafından ötekileştirilirken aynı zaman da Şahap da babası başta olmak üzere bazı kişileri 'öteki' olarak görmektedir.

### YÖNTEM

Toplumu, kişilerarası bir iletişim ağı ve insan doğasını da bu iletişimin ortaya çıkışı şeklinde gören Adam Smith, David Hume, Adam Ferguson, Francis Hutchinson gibi bilim insanları sembolik etkileşimin temellerini atmışlardır. Bu bilim insanları iletişim, alışkanlık, taklit, gelenek ve sempati sonucunda insan davranışlarının oluştuğunu savunmuşlardır. İnsanın ve toplumun doğası konusundaki bu ana düşünceler Amerikan pragmatik filozofları John Dewey, William James ve George Herbert Mead'in düşüncelerine de yansımıştır. James insanların diğer insanlara tepki gösteren kişiler kadar farklı benliklere sahip olduğunu savunmaktadır (Şenol,

1994, s. 34). Ayrıca Herbert Mead ve öğrencisi Herbert Blumer bu yaklaşımı sosyolojiye taşıyan düşünürlerin başında gelmektedir (Kasapoğlu, 2012, s. 5).

Mead, sosyal deneyimleri anlamak adına sosyal dünyaya önem verilmesi gerektiğini vurgulayarak sosyal bir grup olmadan düşünemilmenin ve bilinçli bireyin mantıksal anlamda imkânsız olduğunu savunur. Sosyal grup ona göre ilk sırada gelmektedir. Ona göre bilinç ve zihinsel gelişim ancak sosyal grupların içerisinde sağlanmaktadır. Jest, edim ve sembol kavramlarını açıklama noktasında davranışçı kuramcılara yakınlaşmaktadır. Mead'e göre davranış sadece bir kişiyi kapsarken toplumsal davranış ise en az iki kişiyi kapsamaktadır (Ritzer & Stepnisky, 2014, s. 340-341).

Mead'in öğrencisi Blumer'in sembolik etkileşim bakış açısında anlam, dilin anlamını tartışmak için araçlar ve düşünme olmak üzere üç temel ilke bulunmaktadır. Sembolik etkileşim kuramı, insan davranışlarının odağı olarak anlam ilkesini görmektedir. Dil, semboller aracılığıyla insanlara anlam kazandırmanın yanında insanların toplumsal ilişkilerini hayvanlarınkinden farklı kılmaktadır. İnsanlar, sembollere anlam yüklemekte ve bu anlamları dil kanalıyla ifade etmektedir. Sonuç olarak iletişimin temelini semboller oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle, semboller her çeşit iletişim eyleminin gerçekleşmesi için olmazsa olmaz unsurlardır. Sembolik etkileşim bakış açısındaki son ilke olan düşünme, kişilerin sembollere ait yorumlamasını şekillendirmektedir (Erdem, 2019, s. 143). Blumer'e göre sembolik etkileşim üç ana önermeye dayanmaktadır: (i) İnsanlar, nesnelere tarafından kendilerine önerilen anlamlara göre tutum geliştirmektedirler. (ii) Anlamlar bunların etkileşiminden çıkarılmıştır. (iii) Anlamlar yorumlama sürecine bağlı olarak değişmektedir. İnsanlar, nesnelere, olaylar ve koşullar içsel bir anlam barındırmaktadır. Bu unsurlara insanlar etkileşimleri kanalıyla anlamlar atfetmektedir. İnsanlar kendi yaşamındaki deneyimlerine bağlı olarak anlamlar oluşturmaktadır ve bu anlamlar rastgele oluşmazlar. Bu anlamda sembolik etkileşim, eylemlerin yorumlanmasına dayanan bir süreç olup kişiden kişiye farklı şekillerde oluşmaktadır (Aksana v.d.'nden Akt. Erdem, 2019, s. 143). Özetle Blumer'e göre, insanlar öncelikle karşıdaki kişinin davranışlarını yorumlar ve daha sonra eyleme karar verirler. Ona göre, insanlar eyleme geçmeden önce yorumlama süreci geçirirler. Semboller ve işaretler bu yorumlama ve anlamlandırma süreci içerisinde önem kazanmaktadır. Bu nedenle bu kurama sembolik etkileşim kuramı denilmektedir (Kasapoğlu, 2012, s. 5). Örneklendirmek gerekirse; bir video oynatıcı, bir öğretim görevlisi için eğitimi destekleyen videoların kullanılmasına olanak sağlayan bir eğitim aracı olarak görülmektedir. Evli bir çift için ise bu video oynatıcı ailece belirledikleri filmleri izlemeye yarayan eğlence kaynağı olarak tanımlanır. Benzer bir şekilde bir ürünün tanıtımını yaparak ürünü pazarlamaya çalışan biri için ise satış kanalı olarak tanımlanacaktır.

Sembolik etkileşim kuramı temel olarak şu varsayımlara dayanmaktadır:

\*İnsanlar kendileri tarafından anlam yüklenen davranışlarda bulunurlar. Dolayısıyla davranışa atfedilen anlam önemlidir. Davranışın meydana çıkmasındaki nedenler ve davranışa yüklenen anlam davranışın kendisinden daha önemlidir.

\*Kişilerin sosyal etkileşimleri davranışa yüklenen anlamda etkili olmaktadır ve insanların davranışları toplumdaki diğer insanlarla girdikleri sosyal etkileşimden kaynaklanır.

\*İnsanlar doğuştan sosyalliği öğrenmez, tüm davranışları sosyal yaşantı sonucu öğrenir. Zaman içerisinde mesajları alır ve bu mesajları yorumlayarak içselleştirmeye başlarlar ve ulaştıkları sonuca bağlı olarak da davranışlarını değiştirirler (www.mabasar.com, 2022; Kasapoğlu, 2012, s. 4).

Sembolik etkileşim kuramcılarının göre bir şeye yüklenen anlam bir başka deyişle semboller bireyler arası ilişkiler sonucunda oluşmaktadır. Toplum içerisinde iletişimi sağlaması sebebiyle

jestler, mimikler, dil, nesnelere, sözcükler ve davranışlar sembolik etkileşimciler açısından çok önemli sembollerdir (Bozkurt, 2009, s. 42). Semboller, toplumsal eylemlere bağlı olarak ortaya çıkar ve eylemleri tamamlama işlevi görmektedir. Başka davranışlar için öngörücü niteliğinde olan sembollere başkalarına olduğu gibi insan kendisine de cevap vermektedir. Bu semboller sonradan oluşacak davranışı öngördüğünden dolayı davranışlar henüz gerçekleşmeden önce eylemleri ayarlamak için bir temel teşkil etmektedir. Bu nedenle semboller için bir eylem planı gerekmektedir. Bu bağlamda onlar bir anlam içerirler, davranışlara yönelik ipuçları sunarlar ve davranışları biçimlendirirler (Stryker, 1959, s. 114).

Kısaca sembolik etkileşimcilik kuramı, "Anlamların etkileşim yoluyla şekillenmesini inceleyen, yakın gözlemler ve içten tanıma aracılığıyla gündelik yaşamın anlamlarını analiz etmek ve bu analizlerden hareketle insan etkileşiminin temel biçimleriyle ilgili bir anlam geliştirmektir" biçiminde tanımlanmaktadır (Marshall, 2005, s. 647). Bu varsayımın dayanağı olan anlam kazanma süreci çalışmada yer almaktadır.

Aile üzerinde çalışmalar yapan sembolik etkileşimciler, insanların gerek toplumsal yaşamda gerekse de aile içindeki ilişkileri onların anlam dünyaları tarafından biçimlendirildiğini savunmaktadırlar. Sinema filmleri de birer anlam üretme aracı olduklarına göre bu filmlerin nasıl bir anlam oluşturdukları ve aile üzerinde nasıl bir etki yarattıkları problem teşkil ederek araştırılma ihtiyacını doğurmuştur. Dolayısıyla Ötekinin Babası filminde Mead ve Blumer'in kuramları doğrultusunda sembolik etkileşim kuramı bağlamında aile kavramı ele alınmıştır. Film sahnelerindeki göstergeler Peirce'in gösterge şemasına göre tespit edilmiş olup daha sonra bu görüntülerin anlamsal boyutu Barthes'in ortaya koyduğu düz anlam ve yan anlam kavramlarına göre analiz edilmiştir.

Bu bağlamda çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;

- 1) Eylemlere yüklenen anlamlar aile ilişkilerini nasıl biçimlendirmektedir?
- 2) 'Ötekinin Babası' filminde aile ilişkilerinin biçimlenmesinin örnekleri nasıl temsil edilmektedir?

Göstergebilim, eski Yunancada 'semeion' kelimesine dayanmaktadır, İngilizcede 'semiotics' Fransızca'da ise 'semiologie' kelimelerine karşılık gelmektedir (Akerson, 2019, s. 49). İlk başlarda dilleri inceleyen göstergebilim 20. yüzyılda sinemayla ilişkilendirilerek bir bilim olmaya başlar. Böylece sinemayı da inceleme alanına alır (Büker, 2010, s. 13). Kelimelerin kendi aralarında oluşturdukları bağlantı, iletişimi sağlayan dili oluşturmaktadır. Bu kelimeler birer gösterge olmaktadır, çünkü gösterge kendi dışındaki bir şeyin yerine geçebilen çeşitli olgulardır (Rifat, 2009, s. 11). Göstergeleri neyin oluşturduğunu, onları hangi yaşların yönettiğini göstermek göstergebilim tarafından yapılmaktadır (Wollen, 2004, s. 111). Göstergebilimin önemli temsilcilerinden bir olan Barthes'e göre düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki düzey anlamlandırma bulunmaktadır. Düz anlam gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantıya değinerek gösterenin herkesçe bilinen anlamını ifade etmektedir. Yan anlam ise öznellik içerir, gösterenin kültürel birikimine duygularına göre şekillenmektedir (Fiske, 2014, s. 181-189). Sinemada göstergebilim üzerine çalışmalar yapan bir başka isim Christian Metz'dir. O, sinema dili ile sözlü dilin birbirinden ne derece farklı olduğunu sorgulamaktadır. Metz'e göre sinemada anlamı oluşturan faktörler doğal dünyadan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de görüntü aynı zamanda hem gösteren hem de gösterilendir (Metz'den Akt. Büker, 2012, s. 41). Charles Sanders Peirce, göstergebilimin tarihi yönünden oldukça önemli bir kişidir. Çünkü gösterge kavramının etrafındaki kavramları da işin içine dâhil edip ayrıntılı ayrımlar yapmıştır. Ayrıca göstergeleri, yorumlayanı ve nesneyi çeşitlerine göre ayırmaktadır (Özmkas, 2009, s. 43).

## BULGULAR



Görsel 1. Ötekinin Babası (پدر آن دیگرى) Film Afışı

**Kaynak:** [http://www.yenikaynak.com/thumb\\_/180x260-1/wp-content/uploads/2017/09/otekinin-babasi-740-1.jpg](http://www.yenikaynak.com/thumb_/180x260-1/wp-content/uploads/2017/09/otekinin-babasi-740-1.jpg) Erişim Tarihi: 26.06.2022

Filmin Adı: Ötekinin Babası (پدر آن دیگرى)

Yönetmeni: Yedullah Samedi

Yapım Yılı: 2015

Konusu: Şahap; kendisinden birkaç yaş büyük kardeşi Areş, yeni doğan kardeşi Arvend, babası Nasır (Hüseyin YARİ) ve annesi Meryem (Hengameh GAZIANİ) ile beraber yaşayan altı yaşında olduğu hâlde henüz konuşamayan bir çocuktur. Şahap'ın bu durumu beraberinde aile ilişkileri başta olmak üzere bazı sorunlara yol açmaktadır. Şahap'ın babası sadece büyük oğluyla ilgilenmektedir. Herkes Şahap'ın aptal bir çocuk olduğunu düşünmektedir fakat annesi ona destek vermekte ve onunla ilgilenmektedir. Onları ziyarete gelen anneannenin Şahap'a karşı ilgisi sayesinde her şey değişmeye başlar. Daha sonra Şahap'ın kendisini dışlayan babasından intikam almak için aslında konuşmak istemediği anlaşılır ve Şahap daha sonra konuşmaya başlar. Film Şahap'ın ailesiyle olan etkileşimini konu edinmektedir.

Filmde Nasır ve Nasrullah (Ekber ABDİ) kardeşler ve her ikisi de ayrı evlerde yaşamaktadır. Her ne kadar şekil itibarıyla çekirdek aile yapısı gibi görünse de aralarındaki etkileşim ve aile içi roller bakımından geleneksel geniş ailenin özelliklerini taşımaktadırlar. Çünkü ailece sık sık bir arada bulunacak faaliyetlerde bulunurlar ve aile içinde yaşa ve cinsiyete dayalı hiyerarşik bir yapı bulunmaktadır.





## Çocuğuna saf, aptal demeleri senin için sorun değil öyle mi?

**Görsel 2.** Şahap'ın Annesinin Babasına Şahap'la Dalga Geçtiğini Anlattığı Sahne

**Kaynak:** (Samed, 2015), 05:16

Filmde ailenin ve aile içi ilişkilerin Şahap üzerindeki etkilerini anlatan birçok sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden birinde Şahap'ın annesi, babası ve kardeşi salonda yemek yemektirler. Şahap ise odada tek başına yemek yemektir. Diğer çocukların Şahap ile dalga geçtiklerini annesi babasına anlatmaktadır. Şahap o esnada onları dinlemek için dikkat kesilmektedir. Babası çocukların aslında haklı olduklarını düşünmektedir. Büyük kardeşi Areş de onun diğer insanların her istediğini yaptığı ama kendi istedikleri şeyi (konuşması) yapmadığı için gerçekten aptal olduğunu ve bu nedenle sokakta onunla beraber yürümekten utandığını söyler. Şahap'ın annesi onların bu tutumuna karşı çıkmaktadır. Eşinden çocuklar arasında ayırım yapmamasını ister. Sahnenin devamında Areş odasına girer defterinin üzerine mürekkebin döküldüğünü görür. Areş ve babası bunu Şahap'ın yaptığını düşünür ama anne Şahap'ın hiç odadan çıkmadığını dolayısıyla onun yapmadığını söyler.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergebilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 1. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Salon	Yemek yenilen yer	Ailece birlikte olma
Çocuk	Aile üyesi	Dışlanmışlık

Evin bir bölümü olan salon düz anlam itibarıyla yemek yenilen ve televizyon izlenen yer anlamını kazanırken ayrıca aile üyelerini bir araya getiren ve aile olma bilincini kazandıran yer olarak yan anlam kazanmıştır. Şahap dışında diğer aile üyeleri salonda beraber yemek yerler fakat ailenin asli üyelerinden olan Şahap'ın o esnada başka odada bulunması ile aile içinde ötekileştirilen ve dışlanan kişi anlamını taşımaktadır.

Filmin başından beri her koşulda çocuğuna sahip çıkan ve onunla ilgilenen yüce analık rolü dikkat çekmektedir. Filmin bu sahnesinde ve diğer birçok sahnelerinde aynı olaya annenin ve diğerlerinin farklı anlamlar yüklediği açık bir şekilde görülmektedir. Diğer insanların kendi çocuğuyla dalga geçmesi onun için üzücü anlamı taşıırken, baba ve büyük kardeş Areş için ise kendilerini utandıran bir durum olarak görülmektedir. Derslerinde başarılı olan büyük çocuk



Areş baba için gurur kaynağı anlamını taşıırken konuşmayı henüz beceremediği için Şahap utanç kaynağı olarak görülmektedir. Annenin anlam dünyasında ise tüm çocuklar ilgilenilmesi ve şefkat gösterilmesi gereken armağan olarak yer almaktadır.

Sahnenin devamında defterin üzerine mürekkebin dökülmesinden Areş ve babasının Şahap'ı sorumlu tutması dikkat çekicidir. Çünkü onların anlam dünyasında Şahap'ın konuşmaması aptal olduğu, aptal olması da her aksiliğin sorumlusu anlamına gelmektedir. Anne ise bu durumun mantıklı tarafının olmadığını düşünmektedir.



**Al işte Nasır. Bu da üniversite mezunu eşin, bu da saygısı.**

**Görsel 3.** Avluda Geniş Ailece Sohbet Etme Sahnesi

**Kaynak:** (Samed, 2015), 10:09

Filmde bahsi geçen aileler yapı bakımından çekirdek aile gibi görünse de işlev ve ilişki örüntüleri bakımından geniş aile özelliklerini içermektedir. Babaannenin iki katlı evinde aile üyeleri evin avlusunda zaman zaman toplanmaktadır. Aile üyelerinden bir kısmının avluda toplandığı sahnelerin birinde Şahap evin yukarı balkonunda oyun oynamaktadır. Anne ve babası babaannesiyile konuşmaktadır. Babaanne gelini Meryem'e Şahap'ı zamanında doktora götürmediğinden dolayı kendi sözüne itaat etmediğini söyler. Şahap'ın annesi de kayınvalidesine onu zamanında doktora götürdüğünü ve başka iyi bir doktor varsa ismini söylemesini söyler. Kayınvalide bunun üzerine oğluna dönerek "Al işte Nasır. Bu üniversite mezunu eşin, bu da saygısı" sözleriyle karşılık verir. Sahnenin devamında Şahap'ın annesi kayınvalidesine "büyüksünüz diye istediğiniz gibi konuşabileceğinizi mi sandınız?" diye karşılık verir. Ayrıca; çocuğuyla ilgilenmek için eğitimini ve işini bıraktığını ifade eder.

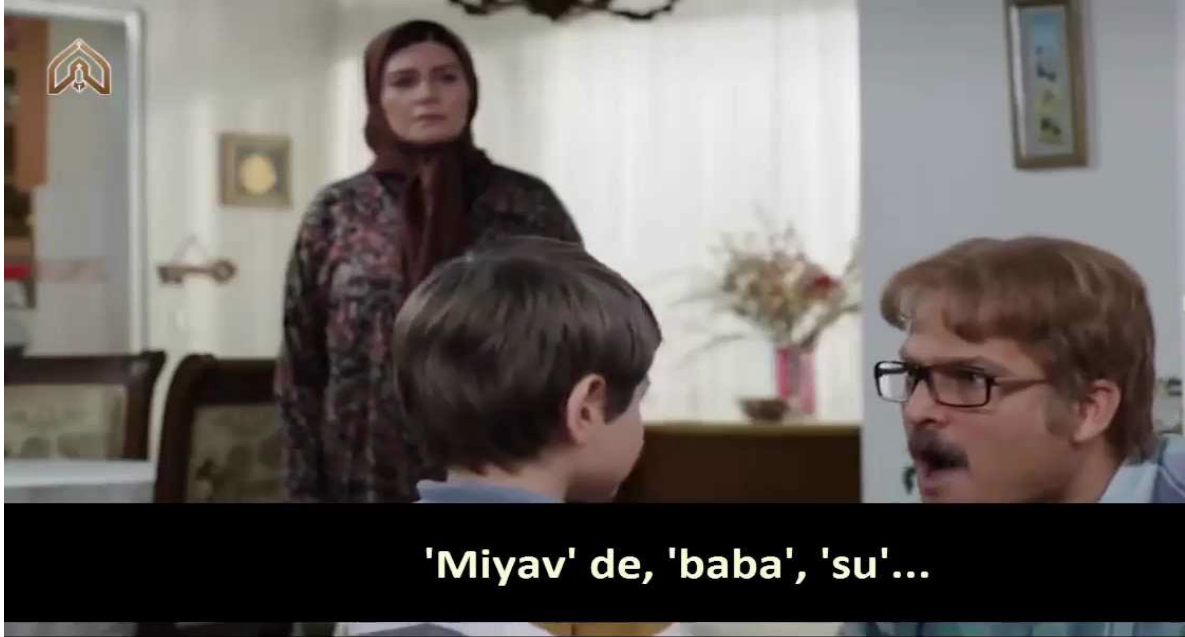
Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergibilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 2. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Baston	Destek aracı	Otoriterlik

Evin avlusunda ailece oturulmaktadır ve ailenin en yaşlı üyesinin elinde baston bulunmaktadır. Her ne kadar yaşlı olması sebebiyle ayakta durmasına ve yürütmesine yardım eden araç anlamına gelse de baston yan anlam itibarıyla otoritenin sembolü anlamını taşımaktadır.

Meryem'in kayınvalidesine cevap vermesi kayınvalidesi tarafından saygısızlık olarak algılanmıştır. Dikkat çeken nokta ise kendisine göre saygısızlık olarak kabul edilen bu tepkiyi üniversite okumaya başlamasıdır. Cümlelerden doğrudan bu anlamı çıkarmak zor olsa da bu anlamı onun jest ve mimiklerinden anlamak mümkündür. Çünkü kayınvalidenin jestleri ve mimikleri dil ile ifade ettiği kelimelerle birleşerek anlamlı birer sembol hâline dönüşmüştür. Meryem'e göre yaşlı olmak her türlü eylemde veya sözde bulunmak anlamına gelmemektedir. Fakat kayınvalidenin sözlerinden ve jestlerinden bu anlama geleceği mesajı bulunmaktadır.



'Miyav' de, 'baba', 'su'...

**Görsel 4.** Nasır'ın Şahap'a Konuşma Pratiği Yaptırdığı Sahne

**Kaynak:** (Samedî, 2015), 47:30

Meryem ve Nasır çocuklarına karşı gösterdikleri tutumlar ile ilgili birçok sahnede tartışmaktadır. Meryem genellikle Nasır'a çocukları arasında ayrımcılık yaptığını ve Şahap ile yeterince ilgilenmediğini anlatmaktadır. Bu tartışmalarından birinin üzerine Nasır, oğlu Şahap ile konuşma pratiği yapar. Bazı sesleri çıkararak Şahap'tan onları tekrar etmesini ister. Onları izleyen Şahap'ın küçük kardeşi Arvend babasının çıkardığı sesleri tekrar eder. Nasır, Arvend'e iltifatlar eder ve gülümser. Şahap ise konuşmaz. Nasır sinirlenir.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergebilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 3. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Baba	Çocuğuyla konuşma egzersizi yapma, İlgili baba	Tahammülsüzlük, Kızgınlık

Görüldüğü üzere Nasır ilgili babalık rolüyle çocuğuyla ilgilenerek açık davranış göstermektedir fakat babanın jest ve mimikleri Meed'in 'jestlerin konuşması' tabiriyle başka anlamlar taşıyarak

örtük davranışa dönüşmüştür (Erdem, 2019, s. 145). Dolayısıyla Şahap'ın babası onunla konuşma egzersizi yaparak ilgili baba gibi görünse de onun ses tonu, jest ve mimikleri ise bu durumun aksi anlamına gelen yan anlamlar yüklemektedir. Onun ses tonu, jest ve mimikleri duruma tahammülsüzlük ve öfke anlamını yüklemektedir. Bu sahnede dikkat edilmesi gereken nokta jestlerin oluşturduğu anlamdır. Çünkü Nasır her ne kadar Şahap ile ilgileniyor gibi görünse de jestleri bunun aksini söylemektedir. Şahap'a karşı tahammülsüz bir ses tonuyla konuşurken aynı anda küçük çocuk Arvend'in tepkilerine gülümseyerek iltifatlar etmektedir. Nasır'ın jest ve mimiklerinin oluşturduğu anlamı Şahap kendi süzgecinden geçirerek eylemde bulunmaktadır.



**Görsel 5.** Meryem'in Firişte ve Erkek Arkadaşını Kaldıkları Yerde Yakalama Sahnesi

**Kaynak:** (Samedî, 2015), 55:56

Firişte (Banafsheh SAMEDİ), Şahap'ın amcasının kızıdır. Hâkim olan aile değerlerinden farklı bir yaşam biçimine sahip olarak henüz evlenmeden görüştüğü erkek arkadaşı bulunmaktadır. Firişte birçok sahnede Şahap'ı parkta gezmeye götürme bahanesiyle ailesinden gizli bir şekilde erkek arkadaş Ramin (Saeed KARİMİ) ile buluşmaktadır. Bir seferinde Şahap'ın parka gitmek istememesi üzerine Firişte tek başına evden ayrılarak Ramin ile buluşmaya gider ve bir süre eve geri dönmez. Aile içinde herkes endişelenmeye başlar. Bunun üzerine Şahap ve annesi Firişte'yi aramak üzere evden çıkar. Firişte ile erkek arkadaşı Ramin'i gizli bir odada bulurlar. Firişte ile erkek arkadaşı Ramin üzgün ve endişeli bir şekilde beklemektedir. Firişte yengesine yalnız gelip gelmediğini sorar. Yengesi sadece Şahap ile geldiğini baş işaretiyle ifade edince Firişte, endişeli ve ağlamaklı bir şekilde "Ben ne yapacağım yenge?" der. Yengesi Meryem eve gitmeleri gerektiğini söyler. Firişte, babasının yüzüne bakmaya utandığını söyler. Ramin, Meryem'e Firişte ile evlenmek istediğini söyler. Meryem, "erkeksen gelirsin..." cevabını verir ve Firişte ile oradan ayrılırlar. Ramin'in arkadaşı dükkân sahibi adam onun yanına gelerek erkek adamın mert olduğunu ve evlenmek için evlerine gitmesi gerektiğini söyler.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergibilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 4. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kadın	Gözyaşı	Pişmanlık ve suçluluk
Adam	Korku	Suçüstü yakalanma
Sehpa	Yiyecek içecek sofrası	Eğlence

Sahnede Şahap'ın annesi Firişte'yi ve onun erkek arkadaşı Ramin'i gizli bir odada görmektedir. Görünen anlam itibariyle evli olmayan bir erkek ve bir kadının beraber bir sofrada yemek yemesidir. Firişte'nin gözünün yaşlı olması onun pişman olduğunu ve suçluluk duyduğunu gösterirken Ramin'in de korku içinde olması suçüstü yakalanmışlığı göstermektedir.

İran sinemasında cinsellik barındıran içeriklere yer verilmemektedir fakat sahnede Firişte ve erkek arkadaşının jest ve mimiklerinden yaşadıkları hakkında bilgi sahibi olabilmek mümkündür. Burada jest ve mimiklerin anlam kazanan bir sembol hâline dönüştüğü görülmektedir. Tüm bu sembollerden İranlı aile yapısında ve toplum değerlerinde evlilik dışı cinsel ilişkinin ne derece olumsuz karşılandığı anlaşılmaktadır. Utanç veren bir leke olarak algılanan bu olayların ancak evlilik olayı ile temizlenebileceğine inanılmaktadır. Erkekliğe yüklenen anlam da dikkat çekicidir. Çünkü erkekliğe hatasını düzeltme, cesaretli ve doğru olmak gibi anlamlar yüklenilmiştir.

**Görsel 6.** Şahap'ın Misafir Olduğu Yaşlı Çiftin Evinde Suyla Oyun Oynadığı Sahne

**Kaynak:** (Samedî, 2015), 1:16:53

Ailesi Şahap'ın konuşma tedavisi için onu zaman zaman hastaneye götürmektedir. Sahnelerin birinde anne ve babası onu hastaneye götürmektedir. Doktor tedavi için Şahap'ın mutlaka kliniğe yatması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Şahap korkarak anne ve babasının yanından kaçar. Şahap'ı sokakta tek başına ağlarken gören yaşlı bir kadın onu evine götürür. Yaşlı kadın ve eşi Şahap ile ilgilenir, ona şefkat gösterir ve onunla oyun oynar.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin gösterebilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;



**Tablo 5. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Su hortumu	Sulama	Oyun aracı
Çocuk	Gülümseme	Eğlenme

Sulama ve yıkama aracı olarak kullanılan hortum Şahap'ın eylemiyle bir eğlence aracına dönüşmüştür. Şahap'ın eğlendiği de onun gülümsemesinden anlaşılmaktadır. Bu sahne Şahap'ın kendisiyle olumlu etkileşimler gerçekleştirildiği zaman kendisinin de olumlu davranışlarda bulunabileceğini göstermektedir. İnsan eylemlerinin davranışçı kuramlarının aksine basit bir etki tepki etkileşimden ibaret olmadığı, bu etki ve tepki süreci içerisinde anlamlandırma sürecinin de bulunduğu anlaşılmaktadır.

**Görsel 7. Şahap'ın Bulunduğu Sahne**

**Kaynak:** (Samedî, 2015), 1:18:17

Şahap evlerinde kaldığı yaşlı çift ile beraber sokakta bisiklet ile gezerken ailesinin polisler ile beraber onu aradıklarını görür. Şahap birden duraksar. Anne ve babası da onu görür ve onun yanına gider. Annesi Şahap'a sarılır, babası da sarılmak ister ama Şahap hızlıca yaşlı çiftin yanına gider ve onlarla vedalaşır. Şahap arabayla kendi evine giderken arabanın arka camından ağlayarak el sallar.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergebilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 6. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
El sallama	Vedalaşma, ayrılık	Üzülme

Şahap'ın misafir olarak kaldığı yaşlı çiftin evinden ayrılırken el sallama eylemi esas anlamıyla bir vedalaşmayı temsil etmektedir. Fakat üzgün bir ifade ise ayrıldığı kişilerin yanında mutlu olduğunu, oradan ayrılmak istemediğini ve birlikte gittiği gerçek ailesinin yanında mutlu olmadığını göstermektedir.

Şahap'ın bu tepkisi ebeveynlik rolü ve ailenin işlevleri hakkında bilgi vermektedir. Çünkü ebeveynliğin sadece doğurmak ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılamakla bitmeyeceği, bunların yanında sevgi ve şefkat gibi duysal tatminlerinde karşılanması gerektiği anlaşılmaktadır.



**Görsel 8.** Şahap'ın Anneannesiyle Sözleştiği Sahne

**Kaynak:** (Samed, 2015), 1:38:56

Şahap'ın anneannesi onları ziyaret gelmiştir. Şahap anneannesi ile iyi anlaşmaktadır. Çünkü anneannesi onunla ilgilenmektedir ve Şahap bu ilgiyi samimi olarak görmektedir. Zaman zaman birlikte faaliyetlerde bulunurlar. Bu faaliyetlerin birinde Şahap ve anneannesi parkta yürüyerek sohbet etmektedir. Anneannesi Şahap'a konuşmayı bildiği hâlde ailesine sinirlenip onları kızdırmak için konuşmadığını söyler. Şahap da onlara kızdığını ifade eder. Anneannesi, konuşmadığı için herkesin onun aptal olduğunu düşündüğünü ve ona göre davrandığını anlatır. Anneannesi artık konuşmanın zamanının geldiğini anlatır ama Şahap onlarla konuşmak istemediğini ifade eder. Anneannesi konuşmadığı için hiçbir okulun onu kaydetmediğini bu nedenle okula kaydolabilmek için şimdilik sadece okulda konuşması gerektiğini ama ailesiyle daha sonra konuşması gerektiğini açıklar. Şahap, Areş'in babasıyla konuşmak istemediğini ifade eder. Anneanne onun kendisinin de babası olduğunu söyler. Sahnenin devamında anneannesi Şahap'tan okuma yazma öğrenmesi hâlinde ilk mektubunu kendisine yazması için söz ister ve yaptıkları bu anlaşma için Şahap ve anneannesi sözleşir.

Sahnenin içerdiği anlam bağlamında öne çıkan görüntülerin göstergibilimsel tablosu aşağıdaki gibidir;

**Tablo 7. Gösterge, Gösteren ve Gösterilen Tablosu**

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eller	Serçe parmaklar birbirine kenetlenmiş	Sözleşme

Sahne serçe parmakların kenetlendiği eller görünmektedir. Bu eylem basit bir fiziksel eylem gibi görünse de eylemi gerçekleştirenler açısından sözleşme anlamını taşımaktadır.

Şahap'ın babası Nasır Şahap'a göre baba olarak algılanmamakta ve filmin de ismini oluşturan 'Ötekinin Babası' şeklinde görülmektedir. Filmin olay örgüsünü oluşturan konuşmayı bildiği



hâlde konuşmak istemeyen Şahap kendi anlam dünyasında ailesini cezalandırmaktadır. Şahap, kardeşi Areş'e de 'öteki' anlamını yüklemektedir. Şahap'ın daha önce annesiyle bazen yaptığı şimdi de anneannesine yaptığı serçe parmakları bağlama işareti Şahap'ın anlam dünyasında sözleşme olarak anlam kazanmıştır.

## SONUÇ

Toplumdan topluma ve tarihsel süreç içerisinde farklı yapısal özellikler barındırsa da aile kurumu her zaman var olmuştur. Toplumlar ve bireylere sağladığı işlevler sayesinde de toplumlar için her zaman korunması ve önem verilmesi gereken bir toplumsal birim olmayı başarmıştır. Toplumsal değişimlere bağlı olarak aile kurumu da yapı ve işlev bakımından zaman içerisinde aynı toplum içerisinde bile değişime uğramıştır. Ailedeki bu değişim aileye yönelik yapılan tanımlamaların da değişmesine yol açmıştır. Özellikle modernleşmeyle beraber aile yapılarında radikal değişimler gerçekleşmiştir. Daha eski dönemlerde yaygın olan geniş aile yapıları yerini giderek çekirdek aile yapılarına bırakmıştır. Geleneksel geniş ailelerden modern çekirdek aile yapısına keskin geçişi yumuşatmak amacıyla ara tip diye adlandırılan geçiş aileleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca kadınların iş yaşamında aktif katılmaya başlaması ve toplumsal cinsiyet konusunda keskin rollerin yumuşaması sonucunda da ailenin işlevlerinin değişmesine yol açmıştır. Ailenin işlevleri giderek başka kurumlara devredilmek zorunda kalmıştır. Fakat ailenin işlevlerini devralan diğer kurumlar aileye alternatif olmaktan çok aileyi destekleyici kurumlar olmuştur. Çünkü ailenin başka hiçbir kurum tarafından yerine getirilemeyeceği işlevleri bulunmakla beraber ailenin bu yöndeki önemi kavranmıştır. Dolayısıyla ailenin gereksiz ve önemsiz olduğu görüşler olsa da yeterince karşılık bulamamıştır.

Ötekinin Babası filmi İranlı aile yapısı ve muhafazakâr aile yapısına sahip Doğu toplumları hakkında bilgi vermektedir. Filmde yüce analık görevine belirgin bir şekilde vurgu yapılmaktadır. Bir kadının asli görevinin çocuklarıyla ve ailesiyle ilgilenmesi gerektiği, ev dışı işlerin ise bu asli göreve gölge düşürmemesi gerektiği konusunda önemli ipuçları içermektedir. Ayrıca yaşlılara saygının ve onların otoritesini kabul etmenin kültürel bir norm olduğu da görülmektedir. Firişte ve erkek arkadaşı Ramin arasındaki ilişkiler ise karşı cinsten insanların evlilik dışında fiziksel ve sosyal yönden ilişki hâlinde bulunulmaması gerektiğini anlatmaktadır. Bu yönüyle mahremiyet olgusuna dikkat çekilmektedir. Aile kurmanın ve onu ayakta tutmanın önemli olduğu konusunda bilgi veren filmde kardeş olan ve her birinin de kendi ailesi olan Nasır ve Nasrullah'ın aileleri arasındaki ilişki de dikkat çekicidir. Yapı itibarıyla her iki aile her ne kadar çekirdek aile gibi görünse de aralarındaki ilişki ve aile örüntüleri bakımından geniş aile izlenimi vermektedir. Film aile yapısı hakkında bilgi vermenin yanında aile ilişkilerinin nasıl şekillendiği ve nasıl anlam kazandığı hakkında da bilgi vermektedir. Herhangi bir şeye yüklenen anlama göre eylemlerin biçimleneceği anlayışına dayanan sembolik etkileşim kuramı bu anlamda aile içi ilişkilerini de biçimlendirmektedir. Anlam kazanma sürecinin insan eylemlerinin aile içi ilişkilerini şekillendirdiği örnekler İran sinemasında kendini göstermiştir. Bu bağlamda Ötekinin Babası filminde başkahraman Şahap'ın konuşabildiği hâlde çevresindekilerle konuşmaması etkileşimde bulunduğu diğer insanların tepkilerine yüklediği anlamın sonucudur. Şahap'ın babasının zaman zaman gösterdiği düz anlamıyla ilgili baba tutumları Şahap tarafından zihinsel süzgeçten geçirilerek o tutumlara tahammülsüzlük ve ayrımcılık gibi yan anlamlar yüklenmiştir. Şahap babasının eylemlerini onun jest, mimik ve eylemin önceki aşamalarını dikkate alarak kendi zihinsel süzgecinden geçirmektedir. Benzer bir şekilde Şahap, amcasının kızı Firişte'nin ona karşı sevecen tavırlarını zihinsel süzgecinden geçirerek samimiyetsiz sevgi anlamını yüklemektedir. Buna karşı Şahap, annesi ve anneannesinin eylem ve tutumlarına olumlu anlamlar yüklemektedir. Dolayısıyla her birine karşı gösterdiği tepkiler de değişmektedir. Benzer bir şekilde diğer aile üyelerinin kendi

aralarındaki etkileşimleri de birbirlerinin eylem ve tutumlarına göre yüklediği anlamlara göre şekillenmektedir. Dolayısıyla Ötekinin Babası filminde aile içi ilişkilerinin eylem ve tutumlara yüklenen anlamlara göre şekillendiği görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- II. Uluslararası İnsan Hakları Sempozyumu Sonuç Bildirisi. (2019). İnsan Hakları Bağlamında Ailenin Korunması Hakkı. Ankara: Türkiye İnsan Hakları Eşitlik Kurumu (TİHEK).  
(2022, 03 26). www.mabasar.com: <http://www.mabasar.com/ABE-Kuram-1.pdf> adresinden alınmıştır  
(2022, 12 27). <https://sozluk.gov.tr/>. adresinden alınmıştır
- Adelkah, F. (2001). İran'da Modern Olmak. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Metis.
- Akerson, F. E. (2019). Göstergibilime Giriş. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akın, M. H. (2019). Sosyal Etkileşim ve Sosyal Benlik Kaynağı Olarak Aile. Medeniyet ve Toplum Dergisi, 1-14.
- Algan, T. (2017). Türkiye'de Aile İçeri Sorunlara Yönelik Aile Danışmanlığı Uygulaması. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aslantürk, Z., & Amman, M. (2001). Sosyoloji. İstanbul: Çamlıca.
- Ayberk, Y. (2020). Değişen Aile Yapısında Aile Sorunlarının Ve Aile Aidyetinin İncelenmesi (Cizre Örneği). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Bayer, A. (2013). Değişen Toplumsal Yapıda Aile. Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 4(8), 101-129.
- Bayram, Y. (2006). Toplumsallaşma Süreci İçinde Aile Ve Kültür: İran Örneği. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.
- Bilgin, V. (1991). Yapısal Özellikleri İtibariyle Ailenin Görünümü. s. 41-52.
- Bourse, M. (2009). Melezliğe Övgü. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bozkurt, V. (2009). Değişen Dünyada Sosyoloji. Bursa: Ekin.
- Büker, S. (2010). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalbaz.
- Büker, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest.
- Can, İ. (2014). Ailenin Tarihsel Gelişimi: Dünü, Bugünü ve Yarını. M. Aydın içinde, Sistemik Aile Sosyolojisi (s. 65-91). Konya: Çizgi.
- Chambers, I. (2005). Göç, Kültür, Kimlik. (İ. T. Mehmet Beşikçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Çağan, K. (2013). Ailenin İşlevleri. K. Canatan, & E. Yıldırım içinde, Aile Sosyolojisi (s. 83-93). İstanbul: Açılım.
- Diken Yücel, D. (2019, Kasım). Distopik Bir Evreni Göstergelerle Okumak: The Giver. İnif E Dergi, 4(2), 214-227.
- Doğan, İ. (1991). Aile Kavramının Alanı. Türk Aile Ansiklopedisi, 1(22), 22-23.
- Doğan, İ. (2009). Dünden Bugüne Türk Ailesi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- Erdem, S. (2019). Baba Kimliğinin İnşasının Nesiller Bağlamında Karşılaştırmalı Analizi: Sembolik Etkileşimci Bakış Açısıyla Nitel Bir İnceleme. Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdem, S. (2020). Yapısal Sembolik Etkileşimcilik ve Kimlik Teorisi. Sosyal ve Beşeri Bilimleri Dergisi, 51-66.
- Erkal, M. E. (2004). Sosyoloji: Toplum Bilim. İstanbul: Der.
- Erkal, M. E. (2011). Türk Aile Yapısı Ve Bazı Meseleler. Istanbul Journal of Sociological Studies, 15-20.
- Fiske, J. (2014). İletişim Çalışmalarına Giriş. (S. İrvan, Çev.) İstanbul: Pharmakon.
- Gittins, D. (2011). Aile Sorgulanıyor. (T. Erdem, Çev.) İstanbul: Pencere.
- Hatemi, H. (1980). İran İslam Cumhuriyeti Anayasası. İstanbul: Çağrı.
- Kasapoğlu, A. (2012). Sosyolojik Yaklaşımlar Temelinde Aile Kuramları. A. Kasapoğlu, & N. Karkıner içinde, Aile Sosyolojisi (s. 2-27). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kongar, E. (1970). Türkiye'de Aile: Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Örgütlerle İlişkileri. Amme İdaresi Dergisi, 3(2), 58-83.
- Kongar, E. (1996). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Remzi.
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü. (O. Akınbay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Nirun, N. (1994). Sistemik Sosyoloji Yönünden Aile ve Kültür. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Özalp, A. (2014). Ötekileştirme: Sembolik Etkileşimci Bir Bakış. Toplum Bilim Dergisi(Temmuz-Aralık 8(16)), 227-235.
- Özensel, E. (2020). Farklılıkların Birarada Yaşamasında Bir Sorun Alanı Olarak Ötekinin Ötekileştirilmesi. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 0(43), 369-378.
- Özgüven, İ. E. (2001). Ailede İletişim ve Yaşam. Ankara: PDREM.
- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 32-45.
- Öznel, N. (1991). Aile Politikaları- Karşılaştırmalı Ülkeler Panoraması. Ankara: Basbakanlık Aile Kurumu Başkanlığı.
- Rifat, M. (2009). Göstergibilimin ABC'si. İstanbul: Say.
- Ritzer, G., & Stepnisky, J. (2014). Sosyoloji Kuramları. (H. Hülür, Çev.) Ankara: De Ki.
- Samedî, Y. (Yöneten). (2015). Ötekinin Babası [Sinema Filmi].
- Sarı, Ö. (2014). Aile Kurumu ve Ailenin Tanımı. M. Aydın içinde, Sistemik Aile Sosyolojisi (s. 17-39). Konya: Çizgi.
- Sezal, İ. (2003). Toplum ve Aile. İ. Sezal içinde, Sosyolojiye Giriş (s. 134-165). Ankara: Martı.
- Stryker, S. (1959). Symbolic Interaction as an Approach to Family Research. Marriage and Family Living, 21(2), 111-119.
- Şahinkaya, R. (1996). Orta Anadolu Köylerinde Aile Strüktürü. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Şenol, D. (1994). Sembolik Etkileşimcilik. Ankara: Yeni Zamanlar.

- Tolan, B. (1991). Aile, Cinsiyet ve Cinsel Roller. Türk Aile Ansiklopedisi 1, s. 208-213.
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (B. D. Zafer Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis.
- Zimmerman, C. (1964). Yeni Sosyoloji Dersleri. (A. Kurtkan Bilgiseven, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi.

## KADRAJIN ARDINA BAKMAK: KAMERA ARKASI ÇEKİMLERİN ESKİ VE YENİ İŞLEVLERİ ÜZERİNE

Mehmet KÖPRÜ<sup>1</sup>

### ÖZET

Geleneksel film grameri, film yapım sürecini saklayacak şekilde evrimleşmiştir. Kameranın görüş açısının dışındaki yerlerde yapım ekibinin olduğu gerçeği ustalıklı gizlenir. Geleneksel anlatı sinemasının vazgeçilmez bir unsuru olan bu gizlilik, bazı sinemacılar tarafından kasıtlı olarak ihlal edilir. Kamera arkası görüntüler, nadir de olsa, farklı ekolden sinemacılar tarafından, farklı amaçlarla ve farklı şekillerde seyirciyle paylaşılır. Film ekibinin görüldüğü çekimler sadece filmin başında, sonunda ya da bunların arasında bir yerde değil, aynı zamanda belgeseller, videolar ya da tanıtıcı filmler olarak filmden bağımsız bir şekilde de karşımıza çıkabilmektedir. Kamera arkası çekimlerin paylaşılma şekli ile yaptıkları etki doğrudan bağlantılıdır. Film devam ederken yapım ekibinin bir anda ortaya çıkması, filmden bağımsız paylaşılan kamera arkası çekimlere göre çok daha provokatif, yabancılaştırıcı ve öykü dünyası açısından yıkıcıdır. Bu anlamda daha modernist ya da Brecht'yendir. Ancak dijital kameraların getirdiği kolaylıkla beraber son yıllarda sayıları gittikçe artan yapım belgeselleri, kamera arkası çekimlerin öz-düşünümsellik dışında farklı amaçlarla da kullanılabileceğini göstermektedir. Burada, filmdeki anlatının ve anlamın kamera arkası çekimlerle tamamlandığı yeni bir tür metinlerarası okumadan bahsedilebilir. Yapım süreci belgesellerinin getirdiği bu yeni anlamlandırma olanaklarının sorgulandığı çalışmada, kamera arkası çekimden ne kastedildiği ve bunların sinema tarihi içerisindeki genel seyri üzerine de yeniden düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Kamera arkası, metinlerarası, öz-düşünümsellik, tamamlayıcı metin, film çalışmaları.

## LOOKING BEHIND THE FRAME: ON THE OLD AND NEW FUNCTIONS OF BEHIND-THE-SCENES FOOTAGE

### ABSTRACT

Mainstream film grammar has evolved to hide the filmmaking process. The fact that the production crew is out of sight of the camera is deftly concealed. Some filmmakers deliberately violate this concealment, which is indispensable for narrative cinema. Although it is rare, filmmakers from different schools share the backstage with the audience for different purposes and in different ways. Shots showing the film crew can appear not only at the beginning, at the end, or somewhere in between, but also separately from the film as documentaries, videos or promotional films. The way behind-the-scenes footage is shared and the impact they make are directly related. The sudden appearance of the film crew while watching the film is much more provocative, alienating and destructive for the story world than behind-the-scenes shots viewed separately from the film. In this sense it is more modernist or Brechtian. However, thanks to the convenience provided by digital cameras, the production documentaries that have increased in recent years show that behind-the-scenes footage can be used for different purposes other than self-reflexivity. Here, we can talk about a new kind of intertextual reading, in which the narrative and meaning of the film are complemented by behind-the-scenes shots.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Kayseri, Türkiye, koprumehmet@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3528-8820

In this study, in which these new interpretation possibilities provided by behind-the-scenes documentaries are discussed, what is meant by behind the camera and their change in the history of cinema is also reconsidered.

**Keywords:** Behind the scenes, intertextuality, selfreflexivity, supplemental text, film studies.

## GİRİŞ

Hollywood'un, kamerayı kendisine çevirdiği nadir ve önemli yapımlardan biri olan Billy Wilder filmi *Sunset Bulvarı*'nda (*Sunset Boulevard*, 1950), sadece ticari sinemanın arka planı üzerine değil, aynı zamanda filmlerin büyüğü ve aldatıcı doğasına dair de düşündürülen ilginç sahneler vardır. Bu öz-düşünümseleci sahnelerin en akılda kalanlardan birinde, gözden düşmüş ve güzel günlerine yeniden dönmek isteyen yıldız, eski dostu yönetmen Cecil B. De Mille ile buluşmak için Paramount Stüdyolarını ziyaret eder. Bir film çekimi sırasında yapılan söz konusu ziyarette eski yıldız Norma Desmond'ı (Gloria Swanson) neredeyse kimse tanımamıştır. Onu tanıyan nadir kişilerden biri olan stüdyonun domuz göz (hog-eye) lakaplı emektar elektrikçisi (John 'Skins' Miller), kadını fark eder etmez onu daha iyi görebilmek için elindeki devasa ark lambayı o tarafa doğru yönlendirir. Hollywood'a yakışır fantezi de tam bu anda gerçekleşir ve biraz önce Norma Desmond'u tanımayan insanlar, stüdyonun büyüğü ışığı altında bir anda onun fakına varırlar ve büyüüne kapılırlar (Şekil 1). Bu andan sonra ışıkçıyı bir daha görmeyiz. Ekranda olan tek şey, stüdyo ışığıyla yeniden parlatılan eski yıldızdır.



**Şekil 1: Sunset Bulvarı'ndan ekran görüntüsü**

“Bir Hollywood Hikayesi” alt başlığıyla pazarlanan *Sunset Bulvarı*, en ana akım sinemanın en klasik dönemine bakar. Basit bir ışık oyunuyla yapılan bu metaforik gönderme, o nedenle



adresini bulur. Klasik sinemanın fantazmagorik<sup>1</sup> ışığı, neredeyse tam da bu şekilde, önündeki her şeyi allayıp pullarken ve kutsarken arkadakileri ustaca saklar. Çünkü kamera arkasının ve film üretim sürecinin büyük bir titizlikle gizlenmesi ana akım sinemanın en temel özelliklerinden biridir. Hatta tüm devamlılık kurgu sisteminin bu saklama üzerine kurulu olduğu dahi söylenebilir. Çünkü bu sistemde temel mantık, her türlü sinematik operasyonun mümkün olduğunca gizlenerek, ekranda görünen her şeyin doğal bir akış içerisinde kaydedildiği yanılmasının yaratılmasıdır. Bu saydam sistemde gizlenen sadece kurgu amaçlı kesmeler değildir. Çekim ölçeklerindeki uyum, kamera hareketlerindeki tutarlılık, oyuncu performanslarındaki doğallık, çekimler arasındaki zamansal ve mekânsal devamlılık, sahneler arası geçişlerdeki pürüzsüzlük gibi birçok uygulama, aynı zamanda kamerayı ve onun arkasındaki öykü dışı dünyayı da (non-diegetik) gizlemektedir. Çünkü böyle bir gizleme olmazsa, verimli bir öykü alımlaması için gerekli olan şeffaflık sağlanamayacak ve seyirci öykü dünyasına tam anlamıyla giremeyecektir.

Kendi işleyişiyle beraber arka plandaki endüstriyi ve sermaye ilişkisini de sakladığı için bu illüzyonun ideolojik ve hatta ahlaki bir yönü olduğu söylenebilir. Ancak seyircilerin büyük bir bölümü böyle bir yanılmasına kendilerini kaptırmaya gönüllü olduğu için bu ahlaki yön bir noktaya kadar kabul edilebilir. Bir tür emek gizlenmesi olarak değerlendirilebileceğimiz film üretim sürecinin seyirciden saklanması da aynı nedenle ciddi bir ahlaki sorun gibi durmamaktadır. Çünkü ticari anlatıların üretildiği sektör çalışanları, işlerinin devamlılığını, çift taraflı rızaya dayalı bu yanılmasına borçludurlar. Eğer sinematik operasyonların kamufle edildiği fantazmagori ortamı sağlanmazsa özdeşleşme ve katharsis de olmayacaktır ve bu da doğrudan ticari sinemanın dayandığı temelleri sarsacaktır. Ama film üretimini doğrudan ticari amaçla yapmayan sinemacıların bu konuda daha rahat oldukları söylenebilir. Çünkü bu tür filmlerin hem üreticileri hem de tüketicileri, deneysel uygulamalara ve normatif öykü anlatım kalıplarının kırılmasına daha açıktırlar. Bu açıklık, onların seyircileriyle daha dürüst bir ilişki kurabilmelerinin de yolunu açmaktadır.

Seyirciyle dürüst ilişki kurmanın çok farklı yolları olabilir. Gerçeğe yakın öyküleri gerçekçi bir üslupla aktarmak, stilistik manipülasyonları en aza indirmek ya da ekrandaki gerçek gibi görünme yanılmasını kırmak gibi farklı yollardan bahsedilebilir. Bu yollardan bir kısmına sinemanın kuramsal ve eleştirel tarihi içerisinde değinilmiştir. Örneğin kurgu hileleri ile yapılan teknik manipülasyonlar<sup>1</sup> yerine kameranın mümkün olduğunca uzun planlar kaydederek uzamsal ve zamansal bütünlüğe sadık kalması, Fransız eleştirmen ve kuramcı André Bazin'in başı çektiği gerçekçi sinema savunucuları tarafından dile getirildi. Montaj hilelerine ve göz aldanmasına dayanan sahte gerçekçilik yerine, derinlikli sahnelemeyle dünyanın somut bir şekilde yansıtıldığı doğru gerçekçiliğin erdemlerinden bahsedildi (Bazin, 2011, s. 16-18). Ancak usturuplu kamera hareketlerinin ve sıfırdan yaratılmış set tasarımlarının yanılmasını başka bir şekilde devam ettirdiği gerçeği, bu tür teknik tartışmalarda genellikle göz ardı edilmektedir. Oysa kamerasını ya da yapıntılığını gizleme ihtiyacı duymayan bazı modernist ya da deneyselci yönetmenler ise, seyirciyle dürüst ilişki kurma noktasında, gerçekçi sinema

<sup>1</sup>Fantazmagoria (phantasmagoria), Etienne Robertson tarafından 1797 yılında icat edilen özel bir büyü lü fener cihazıdır (Wells, 2007: 221). Buradan ilhamla türetilen "fantazmagorik" ifadesi ise, özellikle eleştirel teorisyenler tarafından, sanat yapıtlarının kendi yapıntılılıklarını ve üretim süreçlerini gizleyerek yarattıkları illüzyon için kullanılmaktadır.

<sup>1</sup> En somut hallerini Lev Kuleşov'un deneylerinde gördüğümüz montaj hileleri sayesinde çekimler gerçekte olduklarından farklı anlamlarla yüklenebilmektedirler. Örneğin birbirinden çok uzakta bulunan farklı mekanların çekimlerinin tek bir mekanmış gibi kurgulanması "doğada bulunmayan bir mekânsal sürekliliğin illüzyonunun yaratılmasını mümkün kılar" (Jacobs, 1994, s. 44).

yapan yönetmenlerden de daha ileridirler. Çünkü perdeye yansıtılan dünyanın, ne kadar gerçekçi olursa olsun, kameranın süzgecinden geçirilerek oraya geldiğinin altının çizilmesi, Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadında*'nın (*Ta'm e Guilass*, 1997) finalinde de yaptığı gibi, bazen sanatçının kendi yaratımının bile değersizleştirilmesi pahasına gerçekleşmektedir. Diğer taraftan, kamerasını gizlemeyen tüm yönetmenlerin böyle bir 'dürüst ilişki kurma' amacı taşıdığını söylemek de doğru olmaz.

Filmlerin kamera arkası çekimlerinin karşımıza çıkış şekillerindeki çeşitliliğe bakarsak burada tek bir amaçtan bahsetmek güç görünmektedir. Örneğin çekimler devam ederken, filmlerin kamera arkası görüntülerini bazen doğrudan reklam amaçlı dağıtarak, bazen de sahte 'sızıdırma' hikayeleri ile farklı medya platformlarına servis ederek söz konusu filmle ilgili merak ve beklenti yaratmaya çalışan ticari film yapımcılarının böyle bir amaç gütmedikleri rahatlıkla söylenebilir. Uzun süredir neredeyse her film setinde yer alan ikinci bir kamera ya da fotoğraf makinesi, film çeken filmcileri bazen reklam, bazen hatıra, bazen belgeleme, bazen eğitim, bazen de ikinci bir film yaratmak amacıyla kayıt altına almaktadır. Dijital videonun getirdiği kolaylıklarla beraber daha da artan ve neredeyse sistematikleşen bu ikincil kayıtlar, üst anlatılı kurmacalardan aşına olduğumuz 'film içinde film' fenomeninden farklı olarak, tamamen diegetik evrenin dışından gelen yabancı bir öğedir. Anlatısal statülerindeki bu sıra dışılığa ek olarak, bunların seyirci tarafından görünmesinin asıl filmin alımlanmasına olan etkileri ve olası farklı işlevleri tartışılması gereken ilginç ve kısmen yeni bir konudur. Bu bağlamda, film yapımını gösteren ve farklı formlarda (tanıtım filmi, belgesel, devam filmi, film içerisinde görünme, arka jenerik eklentisi vs.) karşımıza çıkan kamera arkası kayıtların film okuryazarlığına ya da film yapım pratiğine dair eğitici bir işlevinin olup olmadığı, politik bir araç olarak etkinlik derecesi ve modernist öz-düşünümselliğin sinematik bir versiyonu olarak değerlendirip değerlendirilemeyeceği aşağıdaki metnin bazı tartışma başlıklarını oluşturmaktadır. Ancak buradaki asıl araştırma sorusu, bitmiş filmin diegetik dünyası içerisinde tam olarak anlaşılabilen karakter ya da tema odaklı bazı kapalı noktaların söz konusu filme ait yapım süreci kayıtlarıyla aydınlatılıp aydınlatılmayacağıdır. Diğer başlıklardaki sorular, modernist ya da politik sinemayla ilgili tartışmaların bir devamı gibi olsa da, set kayıtlarının film içerisindeki anlatının daha iyi özümsemesi noktasında tamamlayıcı bir metin olarak kullanılması kısmen yeni bir yöntemdir. Bu yöntem denemesinin olumlu sonuçlanması, filmlerle ilgili metinlerarası okumanın yeni olanakları için de bir kapı aralayacaktır.

Konu, yapısı gereği, farklı dönemlerden ve farklı türlerden filmleri kapsadığı için çalışmada birçok filmin ve bu filmlerle bağlantılı bazı belgesellerin adı geçmektedir. Ancak tartışmanın içeriği gereği yine de bazı filmler öne çıkmaktadır. Örneğin 'Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe Bakmak' ve 'Modernist Perspektif: Kendine Bakmak' başlıklı bölümlerde, beklenebileceği gibi en fazla Jean-Luc Godard'ın, özellikle Dziga-Vertov Grubuyla çalıştığı en politik dönemine ait filmlerin adı geçecektir. Çünkü film yapım ekibinin politik ya da modernist kaygılarla ekrana taşınması en belirgin olarak Godard'ın bu dönemine ait filmlerinde görünmektedir.

Kamera arkası görüntülerle ilgili farklı olanakların araştırılacağı ve çalışmanın özgün bir perspektif sunmaya çalışacağı "Yeni Perspektif: Tamamlayıcı Bir Metin Olarak Kamera Arkası Çekimler" başlıklı son bölümde ise *Kirazın Tadı*'nın da (*Ta'm e Guilass*, Abbas Kiyarüstemi, 1997) dahil olduğu farklı yapımlara değinilecek olsa da iki film ve bunlarla ilgili iki kamera arkası belgesel özellikle öne çıkacaktır. Ingrid Bergman'ın *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1963) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri ile bunların çekim öyküsünü anlatan *Ingmar Bergman Film Yapıyor* (*Ingmar Bergman gör en film*, Vilgot Sjöman, 1963) ve *Ahlat'ın Yolculuğu* (Nuri Bilge Ceylan, 2019) isimli belgesellerin burada asıl örneklem olarak seçilmelerinin temel nedeni, sinema tarihinin iki farklı dönemini ve film yapım sürecinin

teknolojik anlamdaki iki farklı şeklini (negatif ve dijital) temsil etmelerine karşın, filmde anlatılan öykülerin kamera arkası çekimlerle tamamlanmasında ilginç benzerlikler göstermektedir. Böylece çalışmanın sonunda ulaşılmaya planlanan yeni okuma olanaklarının ve tartışma alanlarının dönemden ve teknolojiden bağımsızlığı da gösterilmiş olacaktır. Ayrıca *Ahlat'ın Yolculuğu*, röportajlar yerine gözlemci bir üslupla doğrudan set kayıtlarına dayanmasıyla, yaratıcısındaki ortaklıkla (Nuri Bilge Ceylan aynı zamanda belgeselin de yönetmenidir) ve filmin kendisinden daha uzun olmasıyla da asıl tartışma için ideal bir örnektir. Ama bu örneklerin yer aldığı tartışmalara ve sınıflandırılmalara girilmeden önce, 'kamera arkası' terimiyle ne kastedildiğini netleştirmek faydalı olacaktır.

### Konumu ve Tanımı

Kamera arkası terimini duyduğumuzda zihnimize canlanan ilk yer muhtemelen kameranın bakış açısının tam gerisine denk gelen bir bölgedir. 'Arka' kavramının yön odaklı temel anlamını düşündüğümüzde bu durum oldukça doğaldır. Zaten terimin İngilizce karşılığı olan 'backstage', 'behind the scenes' ya da Türkçe kullanımına en çok benzemesine rağmen daha az kullanılan 'behind the camera' gibi kavramlaştırmalar da benzer bir yön duygusundan beslenir. Bunların çağrıştırdığı şey oldukça düz olduğu için, akademik metinlerde bile, genellikle herhangi bir kavramsal ya da etimolojik araştırmaya gerek duyulmadan doğrudan kullanılırlar. Çünkü kamera ya da sahne arkasının, arka taraf olduğu sorgulanmadan kabul edilmiştir. Peki ama bu durumda kameranın sağına soluna konumlanmış ışıkçıları, konuşan karakterin hemen kafasının üstünde duran boom mikrofonları ya da tiyatrodaki kenarda bekleyen suflörleri nereye koyacağız?

Bunların kameranın (ya da tiyatro için seyircinin) bakış açısında olmadıkları bellidir. Ama kameranın ya da görünür sahnenin tam olarak arkasında da değildirler. Hatta görülmedikleri sürece önünde bile olabilirler. İsimlendirmede ise bunların hepsi de kamera ya da sahne arkası olarak geçmekte. O halde gündelik kullandığımız şekliyle düşünersek, kameranın bakış açısının dışında kalan her yer aslında kamera arkasıdır. Bu durumda kamera arkasının alan dışı, ekran dışı (*off-screen*), kör alan ya da çerçeve dışı denilen yerle aynı yer olduğu da söylenebilir. Zaten Noël Burch'un yön odaklı sınıflandırmasında kamera arkası; çerçeve kenarlarının ötesini ve kameranın önündeki görünmeyen bölgeleri kapsayan diğer yönlerle birlikte ekran dışının altı farklı bileşeninden birini oluşturmaktadır (Burch, 1983, s. 17). Yani basit uzamsal mantıkla düşünüldüğünde kamera arkası aslında alan dışı denilen yerin bir parçasıdır. O halde alan dışı gibi teorisi yapılmış ve üzerine fazlaca konuşulmuş kapsayıcı bir kavram varken, onun küçük bir bölümüne işaret eden kamera arkası kavramına neden ihtiyaç duyulduğu gibi haklı bir soru akla gelebilir.

Aslında sorun iki kavram arasındaki bağlamsal farktan kaynaklanmaktadır ve daha çok Türkçe kullanımla ilgilidir. Çünkü sahne arkası olarak çevirebileceğimiz 'backstage' ya da 'behind the scenes' gibi İngilizce betimlemeler daha çok işin mutfağını, yani filmi üreten kişilerin çalışma alanını tarif etmek için kullanılırken, alan dışının bir bileşeni olan kamera arkası (*behind the camera*), diğer ekran dışı unsurlarla birlikte filmdeki öykü dünyasının, yani diegetik evrenin o sırada ekrana yansımaya varsayımsal ya da hayali uzantıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani kamera arkası kavramı, eğer sinema anlatısıyla ya da biçimiyle ilgili bir metinde geçiyorsa diegetik evrenin görünmeyen bir parçası olarak düşünülürken, film üretimiyle ilgili bir tartışmada ise film ekibinin bulunduğu yere işaret etmektedir. Buradaki tartışma ise terimin bu ikinci anlamıyla, yani filmin üretim sürecinde saklanmaya çalışılan 'mutfak' kısmıyla ilgilidir. Yani burada 'kamera arkası' denildiğinde film yapım ekibinin durduğu yer kastedilmektedir ve bu yer kameranın sadece arkası değil; sağ-solu, üstü-altı ve hatta önü bile olabilir.

### Bilgilendirici Perspektif: Mutfaka Bakmak

Yemek sektöründeki firmaların ya da küçük restoranların bir tür güvenilirlik ve şeffaflık göstergesi olarak kullandıkları 'mutfağımıza bakabilirsiniz' ya da 'mutfağımız herkese açıktır' tarzı sloganlar, film yapım sürecinin detaylarını seyircisiyle paylaşan sinemacılara da aynı amaçla uyarlanabilir. Nasıl ki lüks restoranlarda müşteriye sunulan lezzetli ve gösterişli tabakların yoğun emek isteyen bir arka planı varsa, büyüüne kapılıp gidilen filmlerin de arkasında zihinsel ve bedensel çaba gerektiren ciddi bir emek süreci vardır. Bu sürecin bir şekilde seyirciyle paylaşılması da, lokanta müşterisinin mutfağa göz atmasına rahatlıkla benzetilebilir.

Analoji mantıklı ve eğlenceli görünse de iki durum arasında hem üreticilerin hem de tüketicilerin talep ve amaçları açısından bazı temel farklar vardır. Öncelikle yemek yemeye gelen bir müşteri böyle bir şeffaflıktan muhtemelen memnun olacaktır ve yemeğini daha güvenle tüketecektir. Ancak geleneksel anlatılı bir filme giden seyircinin, özdeşleştiği kahramanların ve onların farklı duygular yaratan öykülerinin arkasında bir ekip olduğuna doğrudan tanık olması, ortaya çıkacak büyü bozumu etkisinden dolayı ciddi bir hayal kırıklığı yaratacaktır. Diğer taraftan filmlerin üretim sürecini farklı şekillerde paylaşan Jean Luc Godard ya da Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenlerin çoğunlukla ticari sinemanın dışındaki isimler olması, böyle bir 'müşteri memnuniyeti' olasılığını, film yapımcıları tarafında da zayıflatmaktadır. O halde, sinema seyircisi açısından memnuniyetten ziyade rahatsızlık yaratan bu uygulamanın şeffaflık dışında başka nedenleri ya da işlevleri olmalıdır. Filmlerin yapım koşulları ya da yapım tarzları hakkında bilgilenecek bu işlevlerden biri olarak ele alınabilir.

Kamera arkası paylaşımların, paylaşımcı tarafından nasıl bir amaç güdüldürse güdülsün, alımlayıcı tarafında eğitici ve bilgilendirici bir işlevi olduğu da bir gerçektir. Filmlerin sadece ekranda görünen diegetik dünyalardan ibaret olmadığı, bunların bir yapım sürecinin olduğu ve bu sürecin kendisinin de bambaşka hikayeler barındırdığı gerçeği bu tür paylaşımlarla daha net görülmektedir. Filmlerle sadece seyirci düzeyinde ilgilenen biri için bu bilgi bir tür aydınlanmaya da aracılık edebilir. Ekrandaki öykü dünyalarının arkasında bir yapım süreci olduğu gerçeği az ya da çok herkesin tahmin edebileceği bir durumken, bu sürecin kamera kayıtlarıyla doğrudan sunulması, tahminlerin somutlaştırılması açısından oldukça değerlidir. O nedenle bu tür kayıtların çoğalması ve daha fazla paylaşımına sunulması, sıradan izleyicinin film okuryazarlığını artırarak, dizilerin ve filmlerin toplum üzerindeki manipülatif etkilerini bir parça da olsa azaltacaktır. "Filmleri seyretmenin çevremizdeki dünyayı seyretmek kadar doğal olduğunu düşünen, onları anlamamız için bir okuryazarlığa ihtiyacımız olmadığını iddia eden" (İldırar, 2015, s. 63) kuramcılar kısmen haklı olsalar da, bu tür bir okuryazarlığın sadece sunulan içeriği takip etmek için değil, aynı zamanda filmlerin ideolojik ve kasıtlı dezenformasyonlarından korunmak için de gerekli olduğu gerçeği göz önünde bulundurulursa, filmlerin nasıl çekildiğini gösteren belgesellerin ya da TV programlarının bu konudaki bilinçlendirici etkileri daha net anlaşılacaktır.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ancak bu etkinin gerçek anlamıyla işlevsel olabilmesi için, set ortamı kayıtlarının film ya da dizilerle aynı ulaşılabilirlikte olması önemlidir. Örneğin dijital okuryazarlığı en düşük olan ya da internet ortamındaki bilgilere ulaşımı oldukça sınırlı kalan kitlenin ilk tercihlerinden olan ana akım televizyon kanalları genellikle üretilmiş ürünleri (diziler, filmler, programlar vs.) gösterip bunların kamera arkası görüntülerini sadece tanıtım ya da magazinsel içerik amacıyla kullanmaktadırlar. Televizyon dizilerinin ya da filmlerinin YouTube benzeri çevrimiçi ortamlarda sunulan gerçek kamera arkası kayıtlarına ise sadece film üretimine dair az-çok bilgisi ve ilgisi olan daha küçük bir grup erişmektedir. Bu bağlamda TRT'nin (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) bir uygulaması oldukça dikkat çekicidir. TRT'de yayınlanan *Klaket* isimli sinema programı, film yapımında görev alan mesleklerin tanıtımını yine TRT'de yayınlanan ve çoğunlukla dönem dizileri olan yapımların kamera arkası kayıtları ve burada çalışan sektör profesyonellerinin röportajları üzerinden yapmaktadır. Ancak içeriklerinde güncel politik tartışmalara da fazlaca gönderme barındıran söz konusu diziler kurumun ana kanalı olan TRT1'de yayınlanırken, *Klaket* programı sanatsal ve tematik içerikleriyle öne çıkan ve daha sınırlı bir seyirci kitlesine hitap eden TRT2 kanalında yayınlanmaktadır. Bu da programdan beklenebilecek sinema okuryazarlığı etkisini oldukça zayıflatmaktadır.

Diğer taraftan buradan alınacak bilgi, tamamen pratik amaçlar için de kullanılabilir. Gerçek set deneyimi fırsatı olmayan ama kendisini film yapımı konusunda geliştirmek isteyen hevesli sinemaseverler için, filmlerin nasıl çekildiğini gösteren kayıtların eğitici bir yönü vardır. Sinema kitaplarındaki bilgiler, ne kadar pratiğe dönük olursa olsun, doğrudan uygulamaya dönük bazı konularda yetersiz kalabilmektedirler. Örneğin kitaplar, sorunsuz bir öykü aktarımı için gerekli olan gramer bilgisini verebilirler. Doğru çekim ölçeği, gerçekçi set tasarımları, tutarlı kamera açıları ya da sorunsuz kamera hareketleri konusundaki eğitici bilgiye de kılavuz kitaplardan ulaşılabilir. Ancak kusursuz kamera hareketlerinde vücudun nasıl duracağı, farklı film ekipmanlarının nasıl kullanılacağı, ekibe ve oyunculara nasıl komut verileceği, onlarla nasıl iletişim kurulacağı, ışık patlamaları ya da oyuncu takibi sırasındaki hareket uyumsuzlukları gibi küçük sorunların nasıl aşılacağı veya 'yoktan gelmek' gibi garip ifadelerin film yapım jargonunda<sup>3</sup> neye karşılık geldiği gibi konularda yapım ortamı kayıtları kitaplara göre çok daha verimli bir eğitsel materyal sunabilirler. Böylece film yapmak isteyen ama deneyimi olmayan birisi, film atölyelerinin ya da gerçek set tecrübesinin sağlayacağı pratik bilginin bir kısmına bu filmlerden ulaşabilir.

Set kayıtlarının yer aldığı belgeseller ya da programlar, eğitsel faaliyetlere sadece pratik anlamda değil, akademik düzlemde de katkı sağlayabilirler. Çünkü filmlerin sanatsal, tarihsel ya da kültürel nitelikleri, onların yapım şartlarından bağımsız değildir. Örneğin Hollywood sinemasını stüdyo sisteminden ya da İtalya Yeni Gerçekçiliğini kameranın sokağa çıkarılmasından bağımsız düşünmek zordur. O nedenle film çalışmaları alanına ait tarihsel, eleştirel ya da akademik metinlerde söz konusu yapım koşullarına ya da yapım tarzlarına (*mode of production*) dair sıkça atıf yapılır. Mesela John Orr 1950 sonrası bağımsız Amerikan sinemasının sinematik özelliklerini ve Hollywood'dan farklı duran gerçekçi görünümünü açıklamaya çalışırken, onların stüdyo dışı çekimlerine ve Yeni Gerçekçileri anımsatan çalışma pratiklerine atıf yapar (Orr, 1997, s. 74-75). Ancak çoğunlukla filmlerin kendisine ya da başka metinlere bakarak yapılan bu tür çözümlenmeler, hiçbir zaman gerçek set deneyiminin sağlayabileceği detayları içermeyecektir. O nedenle kamera arkası kayıtlar, aşağıdaki tartışmalarda da deneneceği gibi, film çalışmaları için de verimli bir alan sunabilirler. Sinema teorisinin erken dönemlerinden itibaren "yalnızca tamamlanmış çalışmanın çözümlenmesiyle ve etkilerinin incelenmesiyle" (Arnheim, 2010, s. 39) yetinmek zorunda kalan film kuramcılarının, bu sayede yeni olanaklar açılabilir. Aşağıdaki metinlerarası okuma denemelerine ek olarak, örneğin auteur eleştirisinde, detaylı kamera arkası kayıtlar sayesinde tartışma konusu yapılan yönetmenlerin çalışma şekilleri de çözümlenmeye dahil edilebilir.<sup>4</sup> Benzer şekilde, Hollywood'un ekonomi-politiğiyle ve ideolojisiyle ilgili tartışmalarda stüdyo sisteminin işleyişine dair çekimler birer delil olarak sunulabilir. Çünkü Susan Hayward'ın da belirttiği gibi, sinema sanayisinin kar odaklı üretim şekliyle kapitalizmin yarattığı sınıf sorunları arasında bir bağ vardır (2012, s. 443). Bu durum, filmlerin kamera arkasını göstermenin bazen politik bir tavır olarak gerçekleşmesinin de arkasındaki nedenlerden biridir.

## Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe

Filmlerin başında da gördüğümüz ama genellikle sonunda ağır ağır akan tanıtım yazılarında (jenerik) birçok isim geçse de çok az seyirci bunlara dikkat eder. Zaten jenerik süresi

<sup>3</sup> *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü* (Ralph S. Singleton) gibi bazı rehber kitaplar bu konuda bilgilendirici olsalar da, mesleki jargon ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre ciddi değişkenlik gösterdiği için yazıldıkları ülkeler dışında çok da kullanışlı olamamaktadırlar.

<sup>4</sup> Andrew Sarris'in ortaya sürdüğü auteur ölçütlerden birisinin "teknik yeterlilik" (aktaran Stam, 2014, s. 100) olması böyle bir yaklaşımı daha da mantıklı hale getirmektedir.



ilerledikçe, yapımdaki önem oranında, isimler de küçülür. Bu sırada seyirciler salondan çıkmıştır ya da çıkmak üzeredirler. Film salon yerine televizyon ekranından izlenmişse durum daha da dramatiktir. Çünkü jenerik yazıları; yapımcılar, oyuncular, yönetmen, görüntü yönetmeni ve senarist dışındaki 'alt' isimlere gelmeden önce televizyon çoktan kapatılmıştır ya da başka bir içeriğe çoktan geçilmiştir. Ama aslında bu yazıların uzunluğu film endüstrisinin ya da Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in daha suçlayıcı ifadeleriyle "sinema fabrikalarının" (1995: s.12) işleyişine ve buradaki yoğun emek sürecine dair birçok ipucu barındırır.

Ana akım sinemada tüm kurgu ve mizansen "sahnelerin sıradan üretimi ile son pırıltılı ürün arasındaki uçurumu göstermeyecek bir şekilde" (Wayne, 2011, s. 9) tasarlandığı için, üretim sürecine ışık tutacak olan tanıtım bilgileri ufak yazılarla geçirilmeye çalışılır. Ama politik yönü güçlü olan yönetmenler buna vurgu yapmanın farklı yollarını bulmuşlardır. Mesela *Her Şey Yolunda'nın* (*Tout va Bien*, Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin, 1972) ön jenerik kısmında ekibin ismi ekrana yansırken arka plandan klaketin ve çekim bilgilerini okuyan yönetmen asistanının sesi duyulur. Film için para gerektiğini bildiren diyalogun siyah ekrana düşmesinden sonra da bir çek defterinin yakın plan görüntüsü ekranı kaplar. Yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, sesçiler ve diğer prodüksiyon elemanları için ödemeler imzalanır (Şekil 2).



Şekil 2: Her Şey Yolunda filmi ekran görüntüsü

Godard'ın Dziga-Vertov gurubuyla beraber en politik işlerini yaptığı bir dönemin ürünü olan bu film, ana anlatıda bir çift üzerinden emekçi sınıfa dair bir öykü anlatıyor gibi görünse de alt metninde sinema sanatının sermaye ve endüstri ile olan kaçınılmaz ilişkisine dair politik bir hayıflanma da barındırır. Bu hayıflanmanın nedeni biraz da filmin kendi yapım hikayesiyle ilgilidir. Dziga-Vertov Grubu ile yapılan diğer filmlerden farklı olarak 35 mm çekilen (diğerleri 16 mm'dir), Jane Fonda ve Yves Montand gibi iki yıldız oyuncu barındıran ve daha da önemlisi kontratı Paramount ile imzalanan bu filmin prodüksiyonu ile içeriği arasındaki çelişkiden duyulan rahatsızlığın öz eleştirisini Godard film içerisinde yapmaya çalışır (Yılmaz, 1997, s. 166). Giriş bölümündeki sıra dışı jenerik uygulaması da bu politik öz eleştiri ihtiyacının bir yansımasıdır aslında. Ana karakterlerin meslekleri (reklam filmi yönetmeni ve televizyoncu) dolayısıyla filmde çokça görülen set görüntüleri de bu eleştiriye devam ettirir. Ancak *Her Şey*



*Yolunda*'daki kamera arkası görüntüler filmin diegetik dünyasına ait olan kurmaca setler olduğundan bizim konumuz için yine de ideal örnek sayılmazlar.

'Politik mesajı radikalleştikçe ve odaklanmış hale geldikçe sinema-gerçek stilinden daha da uzaklaşan' (Kovács, 2010, s. 126) Godard'ın söz konusu döneme ait diğer bir filmi olan *Çinli Kız* (*La Chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967) bu bağlamda daha iyi bir örnektir. Godard gibi Maocu olan bir aktör (filmde de Guillaume adlı aktörü canlandıran Jean-Pierre Léaud) doğrudan kameraya bakarak içinde bulunduğu koşullar hakkında didaktik<sup>5</sup> bilgiler verirken filmin teknik ekibinden bahseder ve bu sırada başka bir kamera görüntü yönetmeni Raoul Coutard'ı kamerasının başındayken gösterir. Ses teknisyeni René Levert ve yardımcı yönetmen Charles L. Bitsch de işlerini yaparken görünen ya da sesleri duyulan diğer set çalışanlarıdır. O nedenle bu isimler filmin IMDb (*Internet Movie Database*) sayfasında teknik ekibe ek olarak oyuncu listesinde de yer alırlar. Bunların yanında filmde, normalde kurguda atılması gereken ve 'klaket artığı' olarak bilinen bölümler de ara ara görülür (Şekil 3). Böylece yönetmen, kurmacayla gerçeği, filmin kendisiyle onun yapım sürecini Brecht'yan, modernist ve politik bir şekilde iç içe geçirir.



Şekil 3: *Çinli Kız* filminden ekran görüntüsü

Yönetmenin neredeyse tüm filmlerinde karşımıza çıkan sinema üzerine düşünme tutarlılığına, radikal siyasi çıkışlarına ve en önemlisi de filmin *Çinli Bir Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine: Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film* (*La Chinoise, ou plutôt à la chinoise: un film en train de se faire*) şeklindeki tam adına baktığımızda bunların, Pascal Bonitzer'in iddia ettiği gibi 'oyun olsun' diye yapılmadığı görülecektir. Ama yine de, Bonitzer'in, tekniği gizleyen sinema hilesine karşı kendi yapımını açık eden bu tür modernist uygulamaları 68'in politik hareketlerine bağlaması bizim buradaki başlığımızla (Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe Bakmak) uyumludur.

<sup>5</sup> Bilgilerin ve düşüncelerin çoğunlukla diyaloglar üzerinden doğrudan aktarılması Godard'ın bu döneminin belirgin bir özelliği gibidir. Yönetmen bunun savunusu *Çinli Kızın* girişinde bir duvar yazısı olarak görünen şu metinle yapar: "Bulanık fikirlere karşı açık ve net görüntüler sunmalıyız".

68'den sonra bazılarının bu zorlamalarda egemen ideolojinin bir etkisini, hatta sinemanın "idealist" bir kusurunu bulacak kadar ileri gittikleri ve filmde "emeğin gösterilmesi"ni, özellikle teknik aygıtların, üretim aygıtlarının görünür kılınmasını öğütledikleri bilinir. Godard, pek inandığı halde, daha çok oyun olsun diye bir süre denemiştir bunu. (Bonitzer, 2006, s. 78)

Godard'ın bunları 'oyun olsun' diye yapmadığını, aslında bu yaklaşımı bir şekilde sistematikleştirmek istediğini, bir taraftan dönemin siyasi olaylarıyla ilgilenirken diğer taraftan bunları sinemanın ekonomi-politiğine ve estetiğine bağlamaya çalıştığını, Vertov dönemindeki *Doğu Rüzgârı* (*Le vent d'est*, Groupe Dziga Vertov, 1970) gibi diğer işlerine bakarak da anlayabiliriz. James Monaco'nun bu dönemle ilgili yaptığı şu açıklama toparlayıcı ve açıklayıcı mahiyettedir:

Godard'ın bu dönemde yaptığı filmler "politika" genel başlığı altında değerlendirilirse de, giderek artan oranda estetik sorunlarla ilgilidir. O filmi biliyor, ama politikayı bilmiyordu. Politikanın yapısal doğasıyla ilgilenebildi, çünkü bunu filmin yapısal doğasıyla karşılaştırabilirdi ve bu nedenle onun politikası filmsel terimlerle ifade edildi ve onun filmleri politikanın somut meseleleriyle çok az ilgilenmesine rağmen, politikanın dilini konuştu. (Monaco, 2006, s. 207)

Godard'ın kurmaca ya da gerçek kamera arkası görüntülerini paylaştığı *Doğu Rüzgârı*, *Çinli Kız* ya da *Her Şey Yolunda* gibi filmlerinin arkasındaki amaç bu açıklamayla bir parça yerine oturuyor görünmektedir. Fransız yönetmen, bir şekilde film yapım sürecine de göz atarak bir taraftan mutlak düşmanı olan Hollywood ticari sinemasının stillerini deşifre etmeye çalışırken diğer taraftan film üretimindeki gizlenen emeğe ve sinema endüstrisinin arkasındaki ekonomi-politik ilişkilere göz atmıştır. Ama bu politik motivasyonlar, Godard'ın, aynı zamanda, filmler üzerine yine filmler ile düşünmeyi seven bir yönetmen-kuramcı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. O nedenle onun filmlerinin arkasındaki diğer bir açıklayıcı unsur da modernist sanatla ve sanatın kendi kendine düşünme yetisiyle ilgilidir.

### Modernist Perspektif: Kendine Bakmak

Bir filmin yapım sürecini gösteren kamera arkası görüntüler yine aynı film içerisinde izleyicilerle paylaşılıyorsa bu aslında en yalın haliyle eserin kendi kendine bakmasıdır. Bu bir aynalamadır, kendini yansıtmadır (self-reflexive) ya da öz bakıştır. O nedenle, karakterlerin sinema üzerine konuşması ya da sahnelerde başka filmlere atıfta bulunulması gibi çok farklı tezahürleri olan öz-düşünümelliğin en somut ve en saf hali aslında kameranın ardına bakmaktır. Bu da, kamera arkasına bakışı kaçınılmaz olarak modernist bir eylem haline getirir. Çünkü öz-düşünümellik, kendi üzerine düşünmek ya da dönüşlülük modernist sanatta oldukça ön plana çıkar. "Kendini yansıtmaya belki de sanat dallarında modernizmi tanımlayan en karmaşık ve güç genel özelliktir" (Kovács, 2010, s. 229). Clement Greenberg'in de altını çizdiği gibi gerçekçi ya da yanılsamacı sanat aracı gizlemeye çalışırken "[M]odernizm sanatı sanata dikkat çekmek için kullanıyordu" (Greenberg, 2011, s. 818).

Nasıl ki Cézanne ya da Magritte gibi modernist ressamlar kendi malzemeleri olan çerçeveye, yüzeye, boyaya, çizgiye ve şekle dikkat çekip onlar üzerine yine resimleri ile düşünmüşlerse, modernist sinemacılar da, klasik sinema gibi kendi araçlarını saklamak yerine onlara dikkat çekerek, seyirciyi sadece içeriğe değil, sinematografinin ve sinema sanatının kendi üzerine de düşünmeye davet etmişlerdir. Sinemadaki diğer öz-düşünümellik yöntemleriyle<sup>6</sup> birlikte, filmin

<sup>6</sup> Kamera arkası sürecin gösterilmesi sinemadaki öz-düşünümelliğin ya da dönüşlülüğün tek yolu değildir elbette. "En geniş anlamda, sinemasal dönüşlülük, filmlerin kendi üretim süreçlerini (örneğin Truffaut'un *La Nuit Americaine* [Amerikan Gecesi]), autörlüğü (Fellini'nin *8 1/2*), metinsel prosedürleri (Hollis Frampton'un ya da Micheal Snow'un avangard filmleri), metinlerarası etkileri (Mel Brooks'un parodik filmleri) ya da alımlamalarını (*Sherlock Jr.*, *The*

kendi yapım sürecinin ekrana getirilmesi de bu düşünme sürecinin bir parçasıdır. Hatta dönüşlülüğün, Stam'ın (2014, s. 163) öne sürdüğü gibi, türden türe, yönetmenden yönetmene ya da filminden filme değişen bir katsayısı olduğunu varsayarsak, bu katsayılarından en büyüğünün filmin gerçek yapım sürecini göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Filmler içerisinde başka filmlerin kamera arkasını göstermek, kurmaca film setleri düzenlemek, sinema dünyasında yaşananları öykü malzemesi yapmak, çekim tekniklerinde ya da mizansende başka filmlere göndermeler yapmak veya filmler üzerine diyaloglar kurmak gibi çok farklı dönüşlülük uygulamaları olsa da, sinematik aynalamayı en somut şekilde gerçekleştiren, diegetik yanılısamayı en çok alt üst eden, yapıntı bir dünya ile karşı karşı karşıya bulunduğu gerçeğini seyircinin yüzüne en net şekilde vuran uygulama, *Çinli Kız*'da ya da *Doğu Rüzgarı*'nda olduğu gibi doğrudan o filmin kendi gerçek kamera arkasını göstermektir. Bu nedenle, filmin yapım sürecine doğrudan bakmak, gerçek gibi görünme yanılısamasını kırarak ya da tiyatro terminolojisiyle söylersek, dördüncü duvarı yıkararak da modernist bir eyleme dönüşür.

Sinematik dördüncü duvarı yıkmanın akla gelen ilk yolu ve en çok karşılaşılanı Dixon'un (1995, s. 2) "geriye bakış" ya da "ekranın bakışı" dediği uygulama olan öykü karakterlerinin doğrudan kameraya / seyirciye bakması ya da daha da ileri giderek onlarla sohbet etmesidir. Erken dönem sinemada ya da parodi tarzı ticari komedilerde karşımıza çıkan versiyonları olsa da uygulama çoğunlukla Brechtien epik-diyalektik tiyatroyla ve modernist eğilimlerle ilişkilendirilmektedir. O nedenle, dramatik yanılısamayı kırmanın bu yolunun tiyatro temelli olduğunu söyleyebiliriz. Gölgede kalması gereken yapım ekibinin ve yapım sürecinin izleyicilerle paylaşılması ise, tiyatrodan da mümkün olsa da sinemada daha çok gözlenmektedir. Bu yüzden, kameranın arkasına bakmak ya da kameranın önündeki diegetik evreni bırakarak göstermemesi gereken şeyleri göstermesi, Brechtien yabancılaşmanın daha sinematik bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Kameranın ardına bakmak denildiğinde akla gelen ilk ismin Godard olması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Çünkü modernist sinema içerisinde "Brechtien mirasa en fazla sahip çıkan" isim olmasına rağmen Godard, filmlerinde teatral stile çok fazla yer vermiyordu (Kovács, 2010, s. 207). Onun, Brecht'in estetik ve düşünsel mirasını sinematik bir dile uyarladığını söylemek daha doğru olur. Kameranın geleneksel normların dışında yaptığı her türlü eylem (buna kendi ardına bakmak da dahil) epik-diyalektik ve Brechtien yabancılaştırmanın sinematik versiyonları olarak okunabilir. Peter Wollen'ın (Wollen, 2010, s. 113) ortodoks sinemanın yedi günahına karşın devrimci karşı sinemanın yedi erdemini ortaya koyduğu örnek olan *Doğu Rüzgarı*'nda da, geleneksel saydamlığın bu şekilde kırılmasına şahit oluruz. Yukarıdaki "Politik Perspektif" başlığında da ele alınan *Çinli Kız* ve *Her Şey Yolunda* gibi başka Godard filmlerinde de benzer örnekler görülebilir. Diğer taraftan Avrupa sinemasının modernizm defterini neredeyse tamamen kapattığı dönemde başka coğrafyalardan gelen birkaç film, kamera arkası süreci göstermenin filmin alınlanmasıyla ilgili daha karmaşık durumlar yaratabileceğini de göstermiştir.

### Yeni Perspektif: Tamamlayıcı Bir Metin Olarak Kamera Arkası Çekimler

Hollywood, 1970'lerden sonra kapanış jenerikleri uzamaya başlayınca bunları daha izlenebilir hale getirmek için farklı çözümler bulmuştur. *Yolun Sonu* (*The Cannonball Run*, Hal Needham, 1981) gibi aksiyon komedilerinin sonunda *NG* ("No Good") başlığıyla gösterilen çekim hataları da bu çözümlerden biridir (Bordwell, 2016, s. 94). Ama uygulamayı asıl popüler hale getiren yapımlar, Bordwell'in (2016, s. 94) bahsettiği *Bitirim İkili* de (*Rush Hour*, Brett Ratner, 1998) dahil olmak üzere, kung fu ve komedinin ince bir koreografiyle birleştiği Jackie Chan filmleri

*Purple Rose of Cairo* [Kahire'nin Mor Gülü] ön plana çıkarılmalarını sağlayan sürece referans verir" (Stam, 2014, s. 162).

olmuştur. Bu filmlerden sonra söz konusu uygulama o kadar popüler olur ki, her karenin piksel piksel sıfırdan yaratıldığı ve bu tür sahneleme hatalarının imkânsız olduğu Pixar animasyonları bile eğlence olsun diye benzer şeyler kurgulayıp jeneriğe eklerler. Ancak ister gerçek hata isterse de kurgulanmış hata olsun bu eğlenceli paylaşımların hepsi, kamera önü dünyaya aittir. Bunlar, ana kamerayla çekilen (animasyonlarda çekilmiş gibi yapılan) ve eğer başarılı olmuş olsalardı filmin diegetik evrenine dahil edilecek olan alternatif planlardır. İkinci bir kamerayla yapım ekibinin de kaydedildiği çekimlerin filmin sonuna eklenmesi ise daha nadiren görülen özel bir durumdur. Mesela *Cahil Periler'in (Le Fate Ignoranti, Ferzan Özpetek, 2001)* arka jeneriğinde oyuncularla birlikte, yönetmen ve diğer kamera arkası çalışanların görüntülerine de yer verilir. Öyküdeki sıcak insan ilişkilerinin ve dayanışmanın kamera durduktan sonra da devam ettiğini gösteren bu kayıtlar, filmin kurduğu dünyanın samimiyetine bir tür kanıt olarak hizmet ederler. Benzer bir samimiyet güçlendirme etkisi Asgar Farhadi'nin *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)* filminin, filminden bağımsız yayınlanan kamera arkası görüntüleri izlendikten sonra da hissedilir. Filmin en çarpıcı sahnelerinden birinin (gittikçe yalnızlaştığını hisseden adamın yaşlı ve hasta babasını yalnız yıkamak zorunda kaldığı bölüm) çekimleri sırasında ekibin de gerçekten hüznüldüğü ve hatta bazılarının ağladığı görülmektedir.

Bu uygulamalar, kameranın ardına ait görüntülerin film içi ya da film dışı kullanımıyla ilgili politik ya da modernist olmayan yeni bir durumun ipuçlarını verseler de öyküdeki duyguyla kamera arkasını bütünleştirmenin ötesine pek geçemezler. Yapım süreci görüntülerinin filmin alımlanışına katkısıyla ilgili çok daha detaylı ve derinlikli tartışma malzemesi veren başka örnekler bulunabilir. İranlı usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 tarihli *Kirazın Tadı (Ta'm e guilass)* filmi bunlardan biridir.

Kiyarüstemi bu filmde, intihar ettikten sonra kendini gömecek birini arayan bay Badii'nin (Homayoun Ershadi), bu arayışı sırasında arabasına aldığı insanlarla yaptığı diyaloglar üzerinden yaşama, doğaya, acıya ve mutluluğa dair bir anlatı inşa eder. Bu sade ama yoğun anlatının sonuna yerleştirdiği yarı belgesel ve amatör video çekimler ise öyküdeki temel temanın, yani yaşam ve ölüm ilişkisinin çağrıştırdığı şeyleri yeniden sorgular. Gerek film öyküsünden gerekse de Kiyarüstemi'nin sinema anlayışından hareketle bu kullanımın basit bir eğlencelik olmadığını ya da sadece duyguyu pekiştirmeye çalışmadığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan, bu kamera arkası görüntüler Godard'ın modernist ve Brechtien kullanımından da uzaktır. Bunu sadece "[B]ir zamanlar Godard'a ilgi duyuyordum ama çalışmalarımı doğrudan etkilemedi hiç" (Cronin, 2017, s. 182) diyen yönetmenin kendi sözlerinden değil, Yeni İran Sineması'nın dönemsel özelliklerinden, Kiyarüstemi'nin önceki filmlerinden ve nihayet *Kirazın Tadı'nın* öyküsünden de çıkarsayabiliriz. Shohini Chaudhuri ve Howard Finn'in söz konusu görüntüleri Yeni İran Sineması'nın özgün ve şiirsel gerçekçiliğiyle ilişkilendiren okumaları bu anlamda açıklayıcıdır:

*Verite* etkisi yaratan bu grenli video kaydı Yeni İran Sineması'nın bir özelliğidir. Daha önce Kiarostami'nin *Yakın Plan'*nda 'sahte Makhmalbaf'ın gerçek deneme çekimi sahnesinde bu video kullanımının örneği vardır. *Kirazın Tadı'*nda belgesel etkisi alt üst olmuştur. *Verite* finali, Brechtien tarzda, bahsedilen filmin bir temsil olduğunu iddia etmez, çünkü video gerçekliğinin keskin olmayan görüntüleri önceki anlatının somut öykü evreni gerçekliğinden daha tuhaftır, buna karşılık, bu tekinsiz gerçeğin araya girmesi şiirle geçişi işaret eder. Gecedan ve ölümden, gündüze ve aydınlığa geçiş, anlatıyı çözümlenmekten uzak, bir belirsizlik, bir açıklık yaratır - ana karakterimiz aslında ölmüş olsa da olmasa da - sanki ölüm sonrası hayattan görüntüler izliyormuşuz gibi. Kararmış görüntüyü izlerken, final ile önceki anlatı arasındaki zamansal ilişki karmaşık bir hal alır, tıpkı *diegesis* ve meta-diegetik belgesel arasındaki ilişki gibi. Final – çağrışım yapan rüya ya da *déja-vu* - bir geriye dönüş (*flashback*) veya bir



anımsama değildir, geçmişle şimdinin kristal imge oluşturan birleşmesi ya da kısa devresidir. (Chaudhuri & Finn, 2016, s. 156-157)

Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi, *Kirazın Tadı*'ndaki amatör kamera arkası görüntüler, postmodernist bir eğlence ya da modernist bir yabancılaştırmanın çok ötesinde işlevlere sahiptir. Bunlar, filmin öyküsüyle başka bir yerde yeniden örtüşmekte, onu tamamlamakta ve hatta çelişik bir şekilde (çünkü normalde öyküye yabancılaştırması beklenir) onun güvenilirliğini, samimiyetini ve gerçekçiliğini pekiştirmektedir.

Diğer taraftan, Chaudhuri ve Finn'in, bu çözümlemenin hemen devamındaki paragrafta söz konusu kayıtlar için "video belgesel" (2016, s. 157) tanımını kullanmaları da dikkat çekicidir. *Kirazın Tadı*'ndaki video görüntüler ayrı bir belgesel film olarak tasarlanmış olmasa da bunlar filme dair belge görüntüler olarak da kabul edilebilir. Zaten kamera arkası görüntülerin ayrı bir belgesel film olarak tasarlandığı ve paylaşıldığı yapımların sayısı 2000'lerden sonra oldukça artacaktır. Dijital kayıt teknolojisinin getirdiği olanaklarla da bağlantılı olan bu artışın izleri popüler filmlerde, sanat filmlerinde ve hatta pornografik<sup>7</sup> filmlerde bile görülebilir. Farklı amaçlarla çekilen kamera arkası videolar, gözlemci ya da betimleyici belgesel filmler şeklinde sinemasever kitleyle paylaşılmaktadır. Bunlardan bir bölümü, Pixar animasyonu *Işıkyılı*'nın (*Lightyear*, Angus MacLane, 2022) gösterime sokulmasından hemen önce dijital platformlardan paylaşılan *Sonsuzluğun Ötesinde: Buzz ve Işık Yılına Yolculuk* (*Beyond Infinity: Buzz and the Journey to Lightyear*, Tony Kaplan, 2022) isimli yapım öyküsü belgeselinde de olduğu gibi, filminden önce piyasaya sürülerek bir tür tanıtıcı film işlevini yerine getirebilmektedir. Büyük bir kısmı ise film gösterime girdikten sonra paylaşılıyor. Bu öncesi-sonrası durumu seyircinin filmi alımlayışı açısından oldukça önemlidir. Çünkü filmin yapım ve yaratım süreciyle ilgili bilgiler öncesinde görülmüşse bu doğrudan filmin alımlayışını etkilemekte ve belgeseli izleyen bir izleyici, yapıma dair bilgisi olduğu için filme başka bir gözle bakabilmektedir. Ama eğer yapım belgeseli filminden sonra görülmüşse bu kez de öyküyle ilgili bazı taşlar yerine oturmakta, anlaşılmayan noktalar netlik kazanmakta ya da filmde belirtilmeyen bazı bilgilerin altı çizilmektedir.<sup>8</sup> Bu yönüyle bakıldığında, filminden sonra izlenen yapım belgeselinin bir tür 'tamamlayıcı metin' işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Zira *Kirazın Tadı*'ndan sonra ortaya çıkan mini belgesel böyle bir işlevi yerine getirerek, film boyunca sorulan 'yaşamaya değer mi?' sorusunu öykü evreninin dışındaki bir gerçekliğe bağlayarak mesajını arka jeneriğe kadar sürdürmüştür.

<sup>7</sup> Kamera arkası belgesellerin en ilginçlerinden biri olan *Il n'y a pas de rapport sexuel* (Raphaël Siboni, 2011), pornografik filmler çeken Herve P. Gustave (HPG takma adını kullanıyor) isimli Fransız yönetmen ve yapımcının sette kullandığı ikinci bir kameranın görüntülerinden derlenerek oluşturulmuş. HPG'nin konuyu bir fiil takip ettiği aktüel kameradan farklı olarak çoğunlukla genel planda sabit duran bu kamera, aktüel kameralı çıplak HPG'yi ve oyuncularını göreceği şekilde arkada konumlanıyor. Kimi zaman resmî belgeleme (oyuncular için bir tür rıza beyanı) amacıyla, bazen de b-roll işlevi görerek dolgu çekimler alan bu kameranın görüntülerinden oluşturulan belgesel film, porno film sektörüyle ilgili olarak, buradaki resmi prosedüre, aslında hiç gerçekleşmeyen cinsel birleşmelere ve sahte orgazm performanslarına dair ilginç anekdotlar içeriyor.

<sup>8</sup> Burada konuyu dağıtmamak için girmedığımız nadir bir durum ise bir filmin kamera arkası görüntülerinin başka bir filmde kullanılmasıdır. Mesela *Tersyüz* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002) filminin girişinde *John Malkovich Olmak* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999) filminin yarı gerçek yarı kurmaca kamera arkası görüntüsüne yer verilir. Gerçektir çünkü filmin gerçek kamera arkası amatör video kayıtlarından faydalanılmıştır. Kurgudur çünkü her iki filmin de gerçek senaristi olan Charlie Kaufman, oyuncu Nicolas Cage tarafından canlandırılmıştır. Nicolas Cage'in olduğu kurmaca bölümler de amatör kamera ile çekiliyormuş izlenimi uyandırılarak gerçek görüntülere 'adapte' edilmiştir. Bu kamera arkası çekim, ileride değineceğimiz *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi, bir önceki filmin yapım sürecine bakılacağı izlenimi uyandırır da aslında, yeni senaryosu için çalışan Kaufman'ın hikayesine başlamak için kullanılmıştır. Hikâyenin geri kalanında buna tekrar dönülmez ve bir orkide tutkunuyla onun hikayesini yazan gazetecinin ilişkilerine odaklanan başka bir proje için çalışmalar başlar.

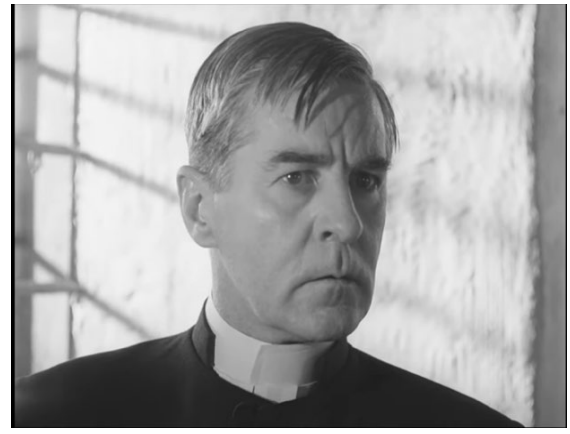
Filminden sonra izlenen her kamera arkası belgeselin tamamlayıcılığı bu kadar net olmayabilir ama yine de filmlerdeki dünyayı başka bir gözle bize yeniden yorumlatabilir. Özellikle karakterlerin iç dünyalarını, bilinçaltılarını ve gizli noktalarını anlama noktasında set çekimleri işlevsel olabilirler. Çünkü bilindiği gibi bir medyum olarak sinema, görünür ve duyulur somutluktaki olguları kullanabilmektedir. Öykü kişilerini, eğer iç ses gibi sinematik olmayan kolaycı çözümlere başvurulmamışsa, ancak fiziksel görünüşleri, somut eylemleri ve konuşmaları sayesinde tanıyabilmekteyiz. Eğer karakter arka öyküsüyle beraber detaylı bir şekilde yazılmış, senaryoya başarılı bir şekilde yansıtılmış ve doğru bir şekilde de canlandırılmışsa kendisiyle ilgili birçok şeyi seyirciye aksettirebilir. Ancak her şeye rağmen, basmakalıp (stereotip) olmayan her gerçekçi karakterin hiçbir şekilde dışavur(a)madığı kapalı yönler de mutlaka olacaktır. Özellikle Ingmar Bergman gibi karmaşık ve derinlikli karakterler inşa eden yönetmenlerin filmlerinde bu durumla sıklıkla karşılaşılır. Filmle ilgili akademik ya da sinofil okumalar bu boşluğu doldurmaya çalışsa da yine de yaratıcıların (yazar, senarist, yönetmen) kafasındaki kişiyi tam olarak çözemeyebilirler. İşte bu noktada, yönetmenin oyuncularıyla ve teknik ekibiyle yaptığı konuşmalara ait kayıtlar önemli birer materyal olabilir.

Sinema tarihindeki bu değerli kayıtların öncülerinden biri, tam da en çok ihtiyaç duyulan yönetmelerden birine, Ingmar Bergman'a aittir. Dijital videonun çok öncesinde 16 mm olarak çekilen ve *Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman gör en film, Vilgot Sjöman, 1963)* isimli bir belgesele dönüşen bu kayıtlar, yönetmenin önemli filmlerinden biri olan *Kış Işığı'nın (Nattvardsgästerna, 1963)* anlaşılmasında rehber niteliğindedir.

Bergman'ın tanrı inancını sorun edindiği yapımlardan biri olan *Kış Işığı'nın* ana karakteri, inancıyla ilgili ciddi ikilemler yaşamaya başlayan bir taşra papazıdır. İşiyle şüpheleri arasındaki bu gerilim onu, kafasındaki soruları okumakta zorlandığımız kısmen kapalı bir yapıya sokar. Ama kendisiyle baş başa kaldığı anlarda yaptığı mırıldanma formundaki yakarılar ve çevresindeki birkaç kişiyle yaptığı zoraki sohbetler rahip Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) 'tanrının sessizliğiyle' ilgili kaygılarını ortaya döker. Bunun dışında sinematografideki Sven Nykvist'in değişken ışık oyunları (aynı çekimden alınan Şekil 4 ve Şekil 5), Bergman'ın sahnelemedeki detaycılığı ve Björnstrand'ın oyunculuğu da, karakterin dinsel şüphelerini ve ruhsal acısını dışa vurur. Ancak filmde çok fazla üzerinde durulmasa da, Thomas'ın bu ıstırapının nedenini en net dile getiren kişi kilisenin kendi halindeki zangocu Algot Frövik'dir (Allan Edwall). Öykünün içsel acılardan mustarip rahip Thomas'ının, öğretmen Märta'sının (Ingrid Thulin) ya da balıkçı Jonas'ının (Max von Sydow) aksine Algot fiziksel acılar çekmektedir ve ilginç bir şekilde diğerlerine göre yaşamla daha barışık görünmektedir. Zangocun acı verici hastalığı onun Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında yaşadığı acı



Şekil 4: Kış Işığı ekran görüntüsü



Şekil 5: Kış Işığı ekran görüntüsü



hakkında fikir yürütebilmesine ve bununla ilgili empati kurabilmesine yardımcı olmuştur. Acılarıyla neredeyse bilgeleşmiş olan bu kendi halindeki adama göre İsa'ya asıl ıstırap veren şey fiziksel acılar değil, 'Tanrım neden beni terk ettin!' yakarışıyla dışa vurulan terk edilmişlik hissinin verdiği hayal kırıklığıdır. Bu, tam da Thomas'ın yaşadığı buhranın tanımıdır.

*Kış Işığı*'nin asıl meselesini çözmemizi sağlayan bu karakter filmde çok az görülür. Onunla ve hastalığıyla ilgili detayları ise ancak kamera arkası çekimlerden öğreniriz. *Ingmar Bergman Film Yapıyor* (*Ingmar Bergman gör en film*, Vilgot Sjöman, 1963) isimli belgeselde, fiziksel olarak zangoça çok benzeyen bir karakter görünür (Şekil 6). Filmin sahne dekorundan sorumlu olan K. A. Bergman, karaktere kaynaklık etmiştir. Thomas'ın sıkıntısını anlamamıza yardımcı olan diyalogun gerekçesini oluşturan, Bechterew isimli hastalıkla ilgili ayrıntıları da<sup>9</sup>, işindeki ustalığından dolayı yönetmen Bergman tarafından "sahne dekorunun Mozart'ı" olarak isimlendirilen bu adamın röportajından dinleriz. K.A. Bergman bunu, özellikle sorulduğu için cevaplamıştır. Çünkü kamera arkası çekimlerden anladığımız kadarıyla o da, ilham verdiği zangoç gibi, şartlardan ve kendi durumundan şikayetçi olmak yerine işine odaklanmaya çalışmaktadır.



Şekil 6: Ingmar Bergman Film Yapıyor belgeselinden ekran görüntüsü

Algot Frövik dışında, filmin ana karakteri olan rahip Thomas'ı da, kamera arkası konuşmalarla daha yakından tanıyoruz. Yönetmen Bergman ve oyuncu Björnstrand, karakterin nasıl yaratıldığıyla, kimden ilham alındığıyla ve role nasıl hazırlandığıyla ilgili standart bir röportajdan beklenebilecek yanıtlar veriyorlar. Sahne arkasındaki çalışmalarda ortaya çıkan beklenmedik anlar ve detaylar ise bu bağlamda çok daha aydınlatıcı oluyor. Örneğin makyaj masasında gördüğümüz Gunnar Björnstrand, kusursuz bir temsil için fiziksel görünümüyle de karakterine bürünmeye çalışırken kaşlarını da inceltiyor. Bunun gerekçesi sorulduğunda ise, gür çıkan kalın kaşlarının çok erkeksi göründüğünü ve 'bu yaşlı okul çocuğu' için biraz daha inceltilmesi gerektiğini söylüyor. İş başında söylenen bu bir anlık benzetme, Thomas'ın çevresindeki insanlara karşı takındığı bencilce ve şımarıkça tavırların arkasındaki

<sup>9</sup> Röportajda K. A. Bergman rahatsızlığını şöyle tarif eder: 'sırtta başlayıp disklerin arasındaki kıkırdağı felce uğratan romatizmaya bağlı kötü bir rahatsızlık. Sonra dizlerinize, bileklerinize ve sırtınıza vuruyor'.

olgunlaşmamışlığı mükemmel bir şekilde tarif ediyor. Oyuncu bu yorumuyla aynı zamanda, mesleğinin ritüellerini yerine getirirken ve ontolojik meseleler üzerine düşünürken oldukça bilge bir profil çizen Thomas'ın, röportajın devamında da birkaç kez vurguladığı gibi, aslında oldukça düz ve sıradan biri olduğunun altını çiziyor. Öyküdeki karakterin filmde görünenin neredeyse tam tersi bir yerde olduğunun kamera arkası sohbetlerle açıklık kazandığı başka bir örnek ise, *Kış Işığı*'na göre oldukça yeni olan 2018 yapımı Nuri Bilge Ceylan filmi *Ahlat Ağacı*'dir.

Sadece derinlikli karakterler yaratımıyla ve mizansendeki detaycılığıyla değil, kendi yaşamından ve yakın çevresindeki insanlardan yoğun olarak beslenme noktasında da Bergman'la benzerlikler gösteren Ceylan, film yapım sürecine bakmayı da bir tür öz düşünme ve öz eleştiri yöntemi olarak sıklıkla kullanıyor. Örneğin yönetmenin *Mayıs Sıkıntısı* (1997) filmi, ilk uzun metrajı olan *Kasaba*'nın (1997) çekim süreci üzerinden bir anlatı inşa ediyor. Ancak *Mayıs Sıkıntısı*, kurmaca olmasının ötesinde, filmin yapım sürecine bakmaktan ziyade yönetmenin çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkiye odaklandığından dolayı tam bir kamera arkası kaydı sayılmaz. Ceylan'ın son dönem filmleri bu konuda çok daha verimli. Özellikle son üç filminin detaylı kayıtları gerek bağımsız videolar olarak gerekse de derli toplu kronolojik (çekim süreciyle paralel) belgeseller şeklinde sinema severlerle paylaşılıyor. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın (2011), *Kış Uykusu*'nun (2014) ve *Ahlat Ağacı*'nin filmlerden daha uzun olan kamera arkası belgeselleri; sahneleme, oyuncu yönetimi, set ortamı, aydınlatma pratikleri, dekor, karakter yaratımı ve makyaj gibi konularda değerli birer eğitsel materyal olmanın dışında, tamamlayıcı metinler olarak da işlevseler. Karakterler hakkında oyuncularla detaylı sohbetler yapan yönetmenin sözleri, *Ahlat Ağacı*'nda olduğu gibi, öykü kişilerini farklı yönleriyle kavramamıza yardımcı olabiliyor.

Özünde bir baba-oğul öyküsüne odaklanan *Ahlat Ağacı*, yönetmenin de tanıdığı kişilerden hareketle yazılıp yönetildiği için oldukça gerçekçi karakterler barındırmaktadır. Çocukların, ebeveynlerinden sadece kalıtımla gelen fiziksel ya da ruhsal özellikleri değil, belki de bunlara bağlı olarak bir lanet ya da mükafat gibi onların kaderini de paylaştığı vurgusu, hem bir metafor olarak filmin adına hem de olay örgüsüne yansımaktadır. Bu lbsenci (*Hortlaklar* oyununa atfen) tez, hayallerinden ve ideallerinden çoktan umudunu kesmiş ve emekliliği yaklaşmış bir öğretmen olan İdris (Murat Cemcir) ile, yolun başında olduğu için vazgeçmemekte direnerek kitabını bastırmaya çalışan oğlu Sinan (Doğu Demirkol) üzerinden işlenmektedir. İdeallerini kaybettikten sonra bulaştığı alışkanlıkları babayı ekonomik olarak da tükettiği için saygınlığını da kaybetmiş görünüyor. Ne çevresindekiler ne ailesi ve hatta ne de kendisi İdris'i ciddiye almıyor. Ne kadar saklamaya çalışsa da bu duruma üzülen oğlunun aksine baba, bunu dert etmiyor ve saygınlığını tekrar kazanmak için herhangi bir girişimde bulunmuyor. Hatta bu durumdan garip bir haz aldığı dahi söylenebilir. İdris'in neden böyle davrandığıyla ilgili ipuçları onun insanlardan uzaklaşma ve doğaya yaklaşma isteğiyle ilgili tavırlarından bir parça anlaşılabilir da yine de adı tam olarak konulamıyor. Kamera arkası kayıtlar yine burada da açıklayıcı bir materyal olarak devreye girer ve oyuncuların karakteri daha doğru bir şekilde anlayabilmesi için uğraşan yönetmenin ağzından, psikanalitik ya da bilişsel çözümler yapamayacağı bir berraklıkta teşhisler konulur. İdris'in, 'bazı şeyleri aşmış olduğu', 'başkalarının önemsemediği olayları önemsemediği' veya 'toplumun değer yargılarıyla uyuşmadığı' gibi karakteristik özellikler doğrudan yönetmenin oyuncularla yaptığı sohbetlerden (tırnak içindeki ifadeler) dinlenir.

Nasıl ki *Kış Işığı*'nin kamera arkasında oyuncu Gunnar Björnstrand'ın rahip Thomas'a dair yaptığı yalın tanımlaması derinlikli ve ciddi görünen bir karakterin sıradanlığını ortaya döküyorsa, Ceylan'ın İdris'i oyunculara tarif ederken kullandığı bu basit gibi görünen sözler de, tam tersi bir yerden benzer bir etki gösteriyor. Maddi gücüyle ve idealleriyle beraber tüm saygınlığını da yitirmiş komik görünümü adamın, belki de bunların da bir sonucu olarak ulaştığı

nihilist ve varoluşsal bilgeliği işaret ediyor. Soğuk ve ciddi duruşuyla sıradanlığını gizlemeye, dışarıya karşı büyük 'Ben'ini ve kültürel kimliğini korumaya çalışan Thomas'ın aksine İdris, ciddiyetsiz tavırlarıyla bu kimliği bir fiil kendi yok etmeye çalışıyor. İdris'in en ciddi ve samimi görüldüğü yerlerden biri olan filmin final sahnesinde yaptığı 'İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli. İyi ve kötü anıları birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli' şeklindeki öğüdü, yönetmen tarafından set ortamında yapılan karakter tanımlarıyla birlikte düşünüldüğünde daha da fazla anlam kazanıyor. Bu film içi ve film dışı ifadeler; saygınlık, ün, haysiyet, vakur ve unvan gibi toplumsal kültürün yarattığı sahte görünüm, tavırlar, etiketler ve sembollerle bağını tamamen kesmiş doğallıktaki bir karakteri kesin hatlarıyla ortaya çıkarıyor. Sinan'ın dolabında fotoğraflarını gördüğümüz (Şekil 7) Albert Camus ve Emil Michel Cioran gibi varoluşçu filozofların düşünceleri de böylece doğrudan babası İdris'e bağlanıyor.<sup>10</sup> Bu bağlanma, filmin adına da kaynaklık eden 'çocuklar ebeveynlerinin izdüşümleridir'<sup>11</sup> şeklinde özetleyebileceğimiz tezini de başka bir yerden tekrar doğruluyor.



Şekil 7: Ahlat Ağacı filmi ekran görüntüsü

## SONUÇ

Ağırlıklı olarak *Kış Işığı* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin yapım süreci kayıtları üzerinden yapılan bu örnek çözümler; sanatsal özgünlük, edebi dil ya da siyaseten doğruculuk gibi kaygılarla bulanıklaştırılmayan set ortamındaki gündelik ve hatta bazen kaba konuşmaların, özelden filmlerdeki kurmaca dünyaları ve öykü karakterlerini, genelde ise yaşamı ve insan doğasını anlama noktasında bazen çok daha kullanışlı ve açıklayıcı olabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

Burada sadece karakterlerle ilgili sohbetler üzerinden değerlendirmeler yapılmış olsa da, set ortamı kayıtlarından, farklı bağlamdaki çalışmalar için çok farklı değerlendirme materyalleri

<sup>10</sup> Örneğin Cioran'ın gerçek bilgeliği günümüzün kabul görmüş entelektüel ya da akademik yetilerinden bağımsızlaştıran şu ifadeleri İdris'in kendine özgü derinliğini anlamamıza yardımcı oluyor: "En konuşkan gerileme devirleri bile, bizi mutsuzluk üzerine bir çobanın kekelemelerinden daha fazla aydınlatmazken; hâsılı, bir budalanın sırtışında laboratuvar araştırmalarından daha fazla bilgelik varken; zamanın yollarında -ya da kitaplarda- hakikatin peşine düşmek çılgınlık değil midir? Yalnızca birkaç şey okumuş olan Lao-Tse, her şeyi okumuş olan bizlerden daha safdil değildir. Derinlik bilgiden bağımsızdır" (Cioran, 2013, s. 52).

<sup>11</sup> Yine çekim sohbetlerinde, hafif şakayla karışık bir diyalogda, Sinan'ı canlandıran oyuncu Doğu Demirkol, babasını canlandıran Murat Cemcir'in kendi bakışını kopya ettiğiyle ilgili bir serzenişte bulununca yönetmen "onu da babandan almışsın işte" diyerek karşılık veriyor.

bulunabilir. Örneğin *Ahlat Ağacı*'nin kamera arkası kayıtlarında görünen ve büyük bir bölümü ciddi politik göndermeler içeren (politik grupların sloganlı yürüyüşleri veya polis-asker muhabbeti gibi) sahnelerin neden filmde görülmediğiyle ilgili, Türkiye'deki yapım koşullarından devlet destekli yapımların apolitik eğilimlerine kadar uzanan geniş bir yelpazede başka bir tartışma yürütülebilir. Ya da küçük kameralarla ve mobil aydınlatma sistemleriyle doğallığı ve sahnedeki gerçekçiliği yakalamaya çalışan, hatta bazı sahnelerde görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki'nin resimsel sorunlarla ilgili yaptığı uyarılarını dikkate almayan yönetmenin; biçimden içeriğe ve şekilden gerçekçiliğe kayan sanatsal serüveni, görsel kompozisyonuyla ve fotografik temizliğiyle dikkat çeken erken dönem işleriyle kıyaslanarak ve Deleuze'ün (2014, s. 26) 'fiziksel ve geometrik kompozisyon' ayırımından faydalanılarak değerlendirilebilir.

Ayrıca sadece Bergman'ın ya da Ceylan'ın değil, özellikle 2000'lerden sonra daha da küçülen dijital kameraların getirdiği kolaylıklarla oldukça artan sayıdaki başka kamera arkası kayıtlar üzerinden de benzer değerlendirmeler ve ek okumalar yapılabilir. Bu çalışma şimdilik bunun yeni bir metinlerarası okuma yöntemi olarak işlevselliğini göstermeye çalışmıştır sadece. Filmlerin sadece başka filmlerle ya da anlatılarla değil, kendi arka planlarıyla birlikte de ele alınabileceğine ve bu ele alışın ana metindeki meseleyi anlamamızda nasıl yardımcı olabileceğine odaklanılmıştır. İlerde başka bağlamlarda yapılan başka metinler arası çalışmalarla, çok daha başka sonuçlara ulaşılabilir.

## KAYNAKÇA

- Özpetek, F. (Yöneten). (2001). *Cahil Periler (Le Fate Ignoranti)* [Sinema Filmi].
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergman, I. (Yöneten). (1963). *Kış Işığı (Nattvardsgästerna, 1963)* [Sinema Filmi].
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. (Z. Atam, Y. C. Ekinci, & B. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Burch, N. (1983). *Theory of Film Practice*. (M. Secker, & W. Limited, Çev.) London: Praeger Publishers.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (1997). *Mayıs Sıkıntısı* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2018). *Ahlat Ağacı (2018)* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2019). *Ahlat'ın Yolculuğu* [Belgesel Film].
- Chaudhuri, S., & Finn, H. (2016, Bahar). *Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması*. (Ç. T. Toprak, Dü.) *sinecine*(7(1)), 139-161.
- Cioran, E. M. (2013). *Çürümenin Kitabı*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cronin, P. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*. (P. Arda, Çev.) İstanbul: Redingot.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dixon, W. W. (1995). *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Farhadi, A. (Yöneten). (2011). *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin)* [Sinema Filmi].
- Godard, J.-L. (Yöneten). (1967). *Çinli Kız (La Chinoise)* [Sinema Filmi].

- Godard, J.-L., & Gorin, J.-P. (Yönetenler). (1972). Her Şey Yolunda (Tout va Bien) [Sinema Film].
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim. C. Harrison, & P. Wood içinde, Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi (S. Gürses, Çev., s. 817-822). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ildırar, S. (2015). Film Okuryazarlığı: Bir Görsel İletişim Sistemi Olarak Devamlılık Sineması. Sinecine(6 (1)), 57-89
- Jacobs, L. (1994). Zaman ve Mekanın Anlatımı. Y. Demir içinde, Filmde Zaman ve Mekan Üzerine (Y. Demir, Çev.). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Jonze, S. (Yöneten). (2002). Tersyüz (Adaptation) [Sinema Film].
- Kaplan, T. (Yöneten). (2022). Sonsuzluğun Ötesinde: Buzz ve Işık Yılına Yolculuk (Beyond Infinity: Buzz and the Journey to Lightyear) [Sinema Film].
- Kiyarüstemi, A. (Yöneten). (1997). Kirazın Tadında (Ta'm e Guilass) [Sinema Film].
- Kovács, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (E. Yılmaz, Çev.) +1 Kitap.
- Siboni, R. (Yöneten). (2011). Il n'y a pas de rapport sexuel [Sinema Film].
- Sjöman, V. (Yöneten). (1963). Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman gör en film) [Belgesel Film].
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Vertov, G. D. (Yöneten). (1970). Doğu Rüzgârı (Le vent d'est) [Sinema Film].
- Wayne, M. (2011). Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri. M. Wayne içinde, Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler (E. Yılmaz, Çev., s. 7-36). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wells, P. (2007). Cartoons. B. K. Grant içinde, Schirmer Encyclopedia of Film (s. 221-227). China: Thomson Gale .
- Wilder, B. (Yöneten). (1950). Sunset Bulvarı (Sunset Boulevard, 1950) [Sinema Film].
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. A. Karadoğan içinde, Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar (s. 113-124). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema. Ankara: Kitle Yayıncılık.