

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

e-ISSN: 2791-6790

Volume 05 / Number 01 / June 2025



Araştırma Makaleleri / Research Article

1. *Daisies* (1966): A Radical Exploration of Feminist Rebellion through Absurdity / *Küçük Papatyalar* (1966): Absürdite Üzerinden Feminist İsyanın Radikal Bir Keşfi / Dr. Henrieta Krupa

2. *Şiddetin Estetik Yüzü: Oldboy Filminde Anlatı ve Görsel Stil* / *The Aesthetic Face of Violence: Narrative and Visual Style in the Movie Oldboy* / Dr. Öğr. Üyesi Buket Akdemir Dilek

3. *Özel Gereksinimli Bireylerin Türk Filmlerinde Anlatımına Yönelik Bir İnceleme: Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize, Mucize 2 Aşk Filmleri Örneği* / A Review on the Narration of Individuals with Special Needs in Turkish Films: Sibel, Unconscious Love, Miracle in the 7th Ward, Miracle 2: Love Films / Dr. Aydın Kaymak

4. *Cafer Panahi Sinemasında Anlatı ve Varoluşsal İzlekler: Ayna Filmi Üzerine Postmodern Bir Okuma* / Narrative and Existential Motifs in the Cinema of Ja'far Panahi: A Postmodern Reading of The Mirror / Ferdi Candan & Doç. Dr. Nesrin Akıncı Çötök

5. *Postmodern Kentsoylu Krizi: Michael Haneke'nin Yedinci Kıta Filminin Tüketim Toplumu Bağlamında Göstergebilimsel Analizi* / Postmodern Bourgeois Crisis: A Semiotic Analysis of Michael Haneke's Seventh Continent in the Context of Consumer Society / Dr. Öğr. Üyesi Kamer İncedursun

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Yayıncı / Publisher

Film Araştırmaları Derneği / Film Research Association

Baş Editör/Editor in Chief

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye

aslanm@sakarya.edu.tr, Orcid: [0000-0001-5322-767X](https://orcid.org/0000-0001-5322-767X)

Editör/Editor

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Sakarya Üniversitesi, Sakarya / Türkiye

serhaty@sakarya.edu.tr, Orcid : [0000-0001-5674-0284](https://orcid.org/0000-0001-5674-0284)

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Serkan Öztürk

Yalova Üniversitesi, Yalova / Türkiye

serkan.ozturk@yalova.edu.tr

orcid.org/0000-0001-8882-3607

Doç. Dr. Mehmet Sefa Doğru

Selçuk Üniversitesi, Konya / Türkiye

sefadoğru@selcuk.edu.tr

Orcid: [0000-0002-2680-888X](https://orcid.org/0000-0002-2680-888X)

Doç. Dr. Mustafa Evren Berk

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya / Türkiye

meberk@erbakan.edu.tr

Orcid: [0000-0002-5395-6204](https://orcid.org/0000-0002-5395-6204)

Doç. Dr. Tunç Yıldırım

Düzce Üniversitesi, Düzce / Türkiye

tuncyildirim2@hotmail.com

Orcid: [0000-0003-2546-4517](https://orcid.org/0000-0003-2546-4517)

Doç. Dr. Yusuf Ziya Gökçek

Marmara Üniversitesi, İstanbul / Türkiye

yusufziya.gokcek@gmail.com

Orcid: [0000-0002-8585-7331](https://orcid.org/0000-0002-8585-7331)

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Sakarya Üniversitesi, Sakarya / Türkiye

serhaty@sakarya.edu.tr

Orcid : [0000-0001-5674-0284](https://orcid.org/0000-0001-5674-0284)

Alan Editörleri / Section Editors

Doç. Birgül Alıcı

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van / Türkiye

birgualici@hotmail.com

Orcid: [0000-0002-6769-5105](https://orcid.org/0000-0002-6769-5105)

Dr. Doğuşcan Gökçer

Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye

dgoker@sakarya.edu.tr

Orcid: [0000-0003-1446-7528](https://orcid.org/0000-0003-1446-7528)

Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Musab Yılmaz

Kırşehir Ahi Evran / Kırşehir / Türkiye

muzaffer.yilmaz@ahievran.edu.tr

Orcid: [0000-0001-9491-1048](https://orcid.org/0000-0001-9491-1048)

Dr. Alican Yıldırım

Sakarya Üniversitesi, Sakarya / Türkiye

alicanyildirim@sakarya.edu.tr

Orcid: [0000-0002-1403-7213](https://orcid.org/0000-0002-1403-7213)

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Türkçe Dil Editörü / Turkish Language Editor

Dr. Ömer Göktaş

Sakarya Üniversitesi, TÖMER, Sakarya, Türkiye
omergoktas@sakarya.edu.tr
Orcid: [0000-0003-4965-3208](https://orcid.org/0000-0003-4965-3208)

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Arş. Gör. Yasin Özener

Mütercim Tercümanlık Bölümü, Sakarya Üniversitesi, Sakarya / Türkiye
yasinozenir@sakarya.edu.tr
Orcid: [0000-0001-7583-5668](https://orcid.org/0000-0001-7583-5668)

İstatistik ve Etik Editörü / Statistics and Ethics Editor

Doç. Dr. Hakkı Bağcı

Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye
hbagci@sakarya.edu.tr
Orcid: [0000-0002-6211-9694](https://orcid.org/0000-0002-6211-9694)

Yardımcı Editör / Assistant Editor

Muhammed Özener

muhammed.ozenir1@ogr.sakarya.edu.tr
Orcid: [0000-0002-8851-721X](https://orcid.org/0000-0002-8851-721X)

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can

Selçuk Üniversitesi, Konya / Türkiye
aytekin@selcuk.edu.tr
Orcid: [0000-0002-7620-3766](https://orcid.org/0000-0002-7620-3766)

Prof. Dr. Cenk Demirkıran

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir / Türkiye
cenk.demirkiran@ike.edu.tr
Orcid: [0000-0003-4362-1141](https://orcid.org/0000-0003-4362-1141)

Prof. Dr. Burak Buyan

İstanbul Beykent Üniversitesi, İstanbul / Türkiye
burakb@beykent.edu.tr
Orcid: [0000-0002-3098-6099](https://orcid.org/0000-0002-3098-6099)

Prof. Dr. İsmail Arda Odabaşı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul / Türkiye
arda.odabasi@msgsu.edu.tr
Orcid: [0000-0002-7358-0953](https://orcid.org/0000-0002-7358-0953)

Prof. Dr. Jonathan Guy Stubbs

Cyprus International University, Lefkoşa / KKTC
jstubbs@ciu.edu.tr
Orcid: [0000-0002-2454-5676](https://orcid.org/0000-0002-2454-5676)

Prof. Dr. M. Frederic Sojcher

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
frederic.sojcher@univ-paris1.fr

Prof. Dr. Mehmet Öztürk

Marmara Üniversitesi, İstanbul / Türkiye
mozturk@marmara.edu.tr
Orcid: [0000-0003-2026-492X](https://orcid.org/0000-0003-2026-492X)

Prof. Dr. Nazım Ankaralıgil

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir / Türkiye
nankaraligil@yahoo.com
Orcid: [0000-0003-1125-7760](https://orcid.org/0000-0003-1125-7760)

Prof. Dr. Peyami Çelikan

İstinye Üniversitesi, İstanbul / Türkiye
peyami.celikan@istinye.edu.tr
Orcid: [0000-0003-4375-1448](https://orcid.org/0000-0003-4375-1448)

Prof. Dr. Rıdvan Şentürk

İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul / Türkiye
rsenturk@ticaret.edu.tr
Orcid: [0000-0002-9746-7445](https://orcid.org/0000-0002-9746-7445)

Prof. Dr. Jonathan Guy Stubbs

Cyprus International University, Lefkoşa / KKTC
jstubbs@ciu.edu.tr
Orcid: [0000-0002-2454-5676](https://orcid.org/0000-0002-2454-5676)

Dr. Andrea Reisz

Universitatea de Vest din Timișoara / Romania
andrea_reisz@hotmail.com

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

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

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

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

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

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

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Değerli Araştırmacılar,

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi'nin 5. cilt, 1. sayısıyla yeniden sizlerle buluşmanın memnuniyetini yaşıyoruz. Haziran 2025 tarihli bu sayımızda, sinema alanına kuramsal derinliği yüksek, disiplinlerarası yaklaşımlar sunan ve toplumsal meselelerle yakından ilişkili özgün araştırmalara yer veriyoruz.

Bu sayıda yer alan çalışmalar, çağdaş sinema kuramlarının güncel sorunlarla nasıl kesiştiğini gösteren örnekler sunmakta; film eleştirisi, göstergebilim, anlatı kuramları, feminist sinema teorisi ve varoluş felsefesi gibi farklı disiplinlerden beslenen analizlerle sinema araştırmalarına yeni tartışma alanları açmaktadır. Hem ulusal sinema yazınına katkı sunmayı hem de küresel düzeyde yürütülen eleştirel sinema tartışmalarına akademik bir zemin sağlamayı amaçlıyoruz.

Sayımızda ilk olarak, Çek Yeni Dalgası'nın öncülerinden Věra Chytilová'nın *Daisies* (1966) filmi üzerinden feminist sinema kuramını tartışan Henrieta Krupa'nın makalesi yer alıyor. Estetik ve politik açılımlar üzerinden sinemanın toplumsal cinsiyetle ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden bu çalışma, feminist film kuramına önemli katkılar sunmaktadır.

İkinci olarak, Park Chan-wook'un *Oldboy* filmi bağlamında şiddetin estetik temsiline odaklanan Buket Akdemir Dilek'in makalesi, Yeni Güney Kore Sineması'nın anlatı stratejilerini incelerken, sinema ile etik arasındaki sınırları da tartışmaya açmaktadır.

Üçüncü çalışma, Aydın Kaymak'ın Türk sinemasında özel gereksinimli bireylerin temsiline ilişkin analizidir. Greimas'ın anlatı çözümleme modeliyle gerçekleştirilen bu araştırmaya, sinemanın sosyal farkındalık yaratmadaki rolünü ve anlatı yapısının içerikle olan bağını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Dördüncü makale, Ferdi Candan ve Nesrin Akıncı Çötök'un birlikte kaleme aldığı "Cafer Panahi Sinemasında Anlatı ve Varoluşsal İzlekler: *Ayna* Filmi Üzerine Postmodern Bir Okuma" başlıklı çalışmadır. İran Yeni Dalgası'nın özgün yönetmenlerinden Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi üzerinden yürütülen bu analiz, postmodern anlatı yapısıyla Heidegger'in "Dasein" kavramını ilişkilendirerek bireyin varoluşsal sorgulamalarını estetik bir perspektifle yorumlamaktadır.

Beşinci ve son makalemiz, Kamer İncedursun tarafından yazılan "Postmodern Kentsoylu Krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* Filminin Tüketim Toplumu Bağlamında Göstergebilimsel Analizi"dir. Bu çalışma, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı ekseninde, tüketim toplumunun birey üzerindeki etkilerini Haneke'nin radikal sinema diliyle birleştirerek çok katmanlı bir çözümleme sunmaktadır.

Bu sayımızda yer alan tüm çalışmalar, sinema sanatının yalnızca görsel bir anlatım aracı olmadığını; aynı zamanda felsefi, sosyolojik ve kültürel çözümlemelere açık, çok katmanlı bir düşünsel alan sunduğunu bir kez daha göstermektedir. Her biri çift taraflı kör hakemlik sürecinden geçmiş bu nitelikli araştırmaların; akademisyenler, öğrenciler, araştırmacılar ve sinema meraklıları için önemli bir başvuru kaynağı oluşturacağına inanıyoruz.

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi olarak, sinema çalışmalarına disiplinlerarası bir perspektifle yaklaşan özgün araştırmalara ev sahipliği yapmayı sürdüreceğiz. Her sayıda hem genç araştırmacıların hem de deneyimli akademisyenlerin katkılarıyla düşünsel derinliği yüksek içerikler üretmeyi hedefliyoruz. Yeni sayılarda yeniden buluşmak dileğiyle...

Bu sayıya katkı sunan yazarlarımıza, değerlendirme sürecine destek veren hakemlerimize ve siz değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

Saygılarımızla,

Editör Kurulu adına

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Dear Researchers,

We are pleased to present to you the first issue of Volume 5 of the *Turkish Journal of Film Studies*. In our June 2025 issue, we feature original research that offers theoretical depth, adopts interdisciplinary approaches, and engages closely with pressing social issues in the field of cinema.

The articles in this issue provide compelling examples of how contemporary film theories intersect with current debates. Drawing on diverse disciplines such as film criticism, semiotics, narrative theory, feminist film theory, and existential philosophy, these studies open new avenues for discussion in film research. Our aim is to contribute to the development of national film scholarship while also offering critical insights into global cinema discourse.

The issue begins with Henrieta Krupa's article, which explores feminist film theory through the lens of Věra Chytilová's *Daisies* (1966), a key work of the Czech New Wave. This study rethinks cinema's relationship with gender by highlighting the film's aesthetic and political dimensions. Next, Buket Akdemir Dilek examines the aesthetic representation of violence in Park Chan-wook's *Oldboy*, offering a fresh perspective on the narrative strategies of New South Korean Cinema while interrogating the boundaries between cinema and ethics.

The third article, by Aydın Kaymak, investigates the representation of individuals with special needs in Turkish cinema. Utilizing Greimas' narrative analysis model, the study illustrates the power of cinema to foster social awareness and emphasizes the interplay between narrative structure and content.

Our fourth article, co-authored by Ferdi Candan and Nesrin Akıncı Çötök, is titled "Narrative and Existential Motifs in the Cinema of Jafar Panahi: A Postmodern Reading of *The Mirror*." This paper analyzes Panahi's *The Mirror*, a landmark film of the Iranian New Wave, in light of postmodern narrative structures and Heidegger's concept of *Dasein*, revealing how the film navigates the blurred boundaries between fiction and reality through a profound existential lens.

The final contribution, by Kamer İncedursun, is titled "Postmodern Bourgeois Crisis: A Semiotic Analysis of Michael Haneke's *The Seventh Continent* in the Context of Consumer Society." Drawing on Jean Baudrillard's theory of simulation, this article provides a multilayered reading of Haneke's critique of consumer culture and the alienation it produces.

Together, these contributions reveal that cinema is not merely a visual medium, but a multilayered narrative form open to philosophical, sociological, and cultural inquiry. Each article, having undergone a rigorous double-blind peer-review process, offers valuable insights for academics, researchers, students, and all those passionate about cinema.

As the *Turkish Journal of Film Studies*, we remain committed to publishing original research that approaches film from an interdisciplinary perspective. In each issue, we aim to present intellectually rich content shaped by the contributions of both emerging and established scholars. We thank all the authors for their contributions, the reviewers for their support throughout the evaluation process, and our readers for their continued interest.

We hope this issue provides new insights into cinematic thought. Looking forward to meeting you again in future issues.

Sincerely,

On behalf of the Editorial Board
Turkish Journal of Film Studies

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler / Ingredients

Dergi Kurullar / Boards.....	II
Açık Erişim Politikası / Open Access Policy.....	IV
Editörden / From the Editor.....	V

Araştırma Makaleleri / Research Articles

1. <i>Daisies</i> (1966): A Radical Exploration of Feminist Rebellion through Absurdity.....	1-23
<i>Küçük Papatyalar</i> (1966): Absürdite Üzerinden Feminist İsyanın Radikal Bir Keşfi Dr. Henrieta Krupa	
2. Şiddetin Estetik Yüzü: <i>Oldboy</i> Filminde Anlatı ve Görsel Stil	24-42
The Aesthetic Face of Violence: Narrative and Visual Style in the Movie <i>Oldboy</i> Dr. Öğr. Üyesi Buket Akdemir Dilek	
3. Özel Gereksinimli Bireylerin Türk Filmlerinde Anlatımına Yönelik Bir İnceleme: <i>Sibel</i> , <i>Şuursuz Aşk</i> , <i>7. Koğuştaki Mucize</i> , <i>Mucize 2 Aşk</i> Filmleri Örneği.....	43-60
A Review on the Narration of Individuals with Special Needs in Turkish Films: <i>Sibel</i> , <i>Unconscious Love</i> , <i>Miracle in the 7th Ward</i> , <i>Miracle 2: Love Films</i> Dr. Aydın Kaymak	
4. Cafer Panahi Sinemasında Anlatı ve Varoluşsal İzlekler: <i>Ayna</i> Filmi Üzerine Postmodern Bir Okuma	61-79
Narrative and Existential Motifs in the Cinema of Ja'far Panahi: A Postmodern Reading of <i>The Mirror</i> Ferdi Candan & Doç. Dr. Nesrin Akıncı Çötök	
5. Postmodern Kentsoylu Krizi: Michael Haneke'nin Yedinci Kıta Filminin Tüketim Toplumu Bağlamında Göstergebilimsel Analizi.....	80-94
Postmodern Bourgeois Crisis: A Semiotic Analysis of Michael Haneke's <i>Seventh Continent</i> in the Context of Consumer Society Dr. Öğr. Üyesi Kamer İncedursun	

***Daisies* (1966): A Radical Exploration of Feminist Rebellion through Absurdity**

***Küçük Papatyalar* (1966): Absürdite Üzerinden Feminist İsyanın Radikal Bir Keşfi**

Henrieta Krupa

Dr.

Ege Üniversitesi

elizabethhenrietakrupa@gmail.com

orcid.org/0000-0003-3066-8813

ror.org/04xfnd416

Abstract

This study employs feminist film critique to explore Věra Chytilová's *Daisies* (1966) as a radical feminist intervention within cinema. Drawing on thematic film analysis, it situates the film within the broader discourse of feminist theory, highlighting how Chytilová challenges patriarchal representations of femininity through a distinctive and subversive cinematic language. Utilizing absurdist techniques such as discontinuity editing, abrupt jump cuts, shifts in color saturation, and rapid non-diegetic inserts, the film deliberately disrupts conventional narrative coherence and visual norms, thereby destabilizing dominant systems of meaning shaped by phallogocentric logic. *Daisies* follows two young women whose anarchic behavior and playful defiance expose the artificiality and performative nature of socially constructed gender roles. Through the use of carnivalesque and grotesque elements, the film constructs a space where women resist conformity not through assimilation but by dismantling, mocking, and reconstructing the symbolic order on their own terms. The study analyzes key scenes and symbolic moments to demonstrate how the film uses absurdity as a tool to critique the restrictive frameworks imposed on women. Ultimately, this article positions *Daisies* as a timeless masterpiece of feminist cinema—one that not only captures the cyclical, often nihilistic struggles of women under patriarchy but also continues to provoke critical reflection and inspire new generations of feminist thought and artistic expression.

Keywords: *Absurdism, Daisies, écriture féminine, feminist cinema, patriarchal critique.*

Özet

Bu çalışma, Věra Chytilová'nın *Daisies* (Küçük Papatyalar, 1966) filmini feminist film eleştirisi ve tematik film analizi yöntemiyle inceleyerek, sinema alanında radikal bir feminist müdahale olarak değerlendirmektedir. Chytilová, süreksiz kurgu, ani kesmeler, dış-diegetik eklemeler, renk doygunluğu değişimleri ve absürt anlatım teknikleriyle geleneksel anlatı yapısını ve görsel normları altüst ederek, ataerkil kadınlık temsillerine karşı güçlü bir itiraz ortaya koyar. Film, iki genç kadının anarşik davranışları aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yapaylığını ve kırılganlığını görünür kılar. Karnavalesk ve grotesk anlatım stratejileriyle inşa edilen bu sinemasal başkaldırı, kadınların düzeni yeniden bozma ve kurma süreçlerini hicivsel ve eleştirel biçimde temsil eder. *Daisies*, kadınlara dayatılan sınırlamaları

Krupa, H. (2025). *Daisies* (1966): A radical exploration of feminist rebellion through absurdity. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 1-23.
<https://doi.org/10.59280/film.1537142>

absürtlük aracılığıyla sorgularken, kadın özgürleşmesinin ataerkil sistem içinde döngüsel, çatışmalı ve çoğu zaman nihilist doğasını ortaya koyar. Film, estetik düzeyde izleyiciyi sarsarken, ideolojik düzeyde anlam üretim süreçlerine müdahale eder. Çalışma, *Daisies*'i feminist sinemanın zamansız ve çarpıcı bir örneği olarak konumlandırmakta; filmin, hâlâ eleştirel düşüncüyü kışkırtan ve ilham vermeye devam eden bir sanat eseri olduğunu ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Absürdizm, Daisies, écriture feminine, feminist sinema, ataerkil eleştiri.*

Citation

Krupa, H. (2025). *Daisies* (1966): A radical exploration of feminist rebellion through absurdity. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 1-23.
<https://doi.org/10.59280/film.1537142>

Article Information

Article Type	Research Article
Ethical Statement	This study is a revised and transformed version of master thesis, which completed under the supervision of Dr. Ahmet Gürata in the Department of Media and Visual Studies at Bilkent University
Date of submission	22 August 2024
Date of acceptance	20 February 2025
Date of publication	30 June 2025
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
S. Development Goals	-
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Atıf Bilgisi

Krupa, H. (2025). *Daisies* (1966): A radical exploration of feminist rebellion through absurdity. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 1-23.
<https://doi.org/10.59280/film.1537142>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Etik Beyan	Bu çalışma, Bilkent Üniversitesi Medya ve Görsel Çalışmalar Bölümünde Dr. Ahmet Gürata danışmanlığında yazılan yüksek lisans tezinin gözden geçirilmiş ve dönüştürülmüş halidir.
Gönderim Tarihi	22 Ağustos 2024
Kabul Tarihi	20 Şubat 2025
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
S. Kalkınma Amaçları	-
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Introduction

Věra Chytilová (1929-2014) was a pioneering Czech film director, often hailed as a leading figure of the Czech New Wave.¹ Born in 1929 in Ostrava, Czechoslovakia, she initially studied philosophy and architecture before pursuing film direction at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), graduating in 1962. Chytilová gained international acclaim for her innovative and avant-garde filmmaking style, characterized by a bold blend of surrealism and dark humor.

Her most famous work, *Daisies* [*Sedmikrásky*], released in 1966, is a subversive and visually inventive film that mocks and critiques conventional norms in both content and form, establishing her as a revolutionary voice in cinema. Despite facing censorship and a temporary ban on her work during the Communist regime, Chytilová continued to create films that challenged political and social conventions. Throughout her career, she remained a staunch advocate for creative freedom and artistic integrity, producing notable avant-garde works like *Fruit of Paradise* (1970), which entered into the 1970 Cannes Film Festival, and *The Apple Game* (1976), which won the Silver Hugo award at the Chicago International Film Festival.²

Her later films were screened at various international film festivals, including *Wolf's Hole* (1987) at the 37th Berlin International Film Festival, *A Hoof Here, a Hoof There* (1989) at the 16th Moscow International Film Festival, and *The Inheritance or Fuckoffguysgoodday* (1992) at the 18th Moscow International Film Festival. Chytilová's contributions to cinema were recognized with numerous awards and honors, including a special award from the Czech Lion Awards in 1999 for her lifelong contribution to Czech cinema, the Ordre des Arts et des Lettres, and the Medal of Merit.

Chytilová's films, often emerging as highly-entertaining powerful critiques of societal norms, continue to inspire filmmakers worldwide. To mark the 10th anniversary of Věra Chytilová's passing in 2014, the present study seeks to honor her influential legacy by revisiting one of her most groundbreaking works—*Daisies* (1966). The aim of the paper is to contribute to the ongoing appreciation of Chytilová's contributions to film, and although through most of her life Věra Chytilová avoided being labeled as a feminist filmmaker, her *Daisies* emerges as an unambiguous expression of female rebellion and anti-patriarchal outrage, marking the film as a ripe feminist commentary on gender politics—which emerges as a contemporary theme even almost sixty years later after the release of the film. The article posits Chytilová's work within

¹ The Czech New Wave describes the rise of a group of talented young filmmakers during the political thaw of de-Stalinization in the 1960s. This period ended in August 1968 when the liberal vision, promoted by President Alexander Dubček, was crushed by direct Soviet military intervention. While some directors from this movement, like Miloš Forman and Jan Němec emigrated to the West, others, including Věra Chytilová, stayed in Czechoslovakia despite being banned from filmmaking for several years. Additionally, many New Wave films were permanently banned by government decree. For more on the Czech New Wave and the nationalized film industry in Czechoslovakia, see Peter Hames (1985), *The Czechoslovak New Wave*; and Bjorn Ingvoldstad (n.d.), *After the Velvet Revolution: An Industrial Survey of the Czech and Slovak Film Industries in the Cold War Era*. These works detail the impact of the 1945 nationalization of the Czech film industry.

² Some other films directed by Věra Chytilová are: *The Ceiling* (1961), *A Bagful of Fleas* (1962), *Something Different* (1963), "At the World Cafeteria" in *Pearls of the Deep* (1966), *Inexorable Time* (1978), *Prefab Story* (1979), *Calamity* (1981), *Chytilová Versus Forman—Consciousness of Continuity* (1981), *The Very Late Afternoon of a Faun* (1983), *Prague: The Restless Heart of Europe* (1984), *The Jester and the Queen* (1987), *Tomáš Garrigue Massaryk* (1990), *My Citizen of Prague Understand Me* (1991), *Trap, Trap, Little Trap* (1998), *Flights and Falls* (2000), *Exile from Paradise* (2001), *Searching for Ester* (2005), *Pleasant Moments* (2006). (1979), *Calamity* (1981), *Chytilová Versus Forman—Consciousness of Continuity* (1981), *The Very Late Afternoon of a Faun* (1983), *Prague: The Restless Heart of Europe* (1984), *The Jester and the Queen* (1987), *Tomáš Garrigue Massaryk* (1990), *My Citizen of Prague Understand Me* (1991), *Trap, Trap, Little Trap* (1998), *Flights and Falls* (2000), *Exile from Paradise* (2001), *Searching for Ester* (2005), *Pleasant Moments* (2006).

feminist discourse, employing feminist film critique in order to explore Chytilová's *Daisies* as a radical feminist intervention within cinema that keeps shaping feminist cinema.

Daisies, Chytilová's masterpiece, became a cornerstone of the Czech New Wave—a movement characterized by its creative avant-garde techniques and by being radically critical, often offering satirical commentaries on society. At first glance, *Daisies* appears as a bizarre, chaotic, and nonsensical film that breaks many established cinematic rules, unfolding in a wild and out-of-control narrative, stitched together in a disturbed flow. However, beneath its chaotic visuals and erratic editing, which uses absurd imagery that both confuse and entertain the viewer, the film conveys a profound critique of societal norms, particularly those related to gender roles and norms as this paper suggests. Utilizing *Dadaist techniques*³ in such a way that seems to aim to simply entertain, the film is rich in thought-provoking symbolism, emerging as an allegory for the desire for freedom—both artistic and ideological—as a woman. Even almost sixty years after its release, *Daisies* continues to entertain and awaken its audience.

While *Daisies* unfolds within feminist rhetoric, as this paper suggests, both in content and form, the context in which the film was made reflects the conservative feminism endorsed by Soviet Marxism, promoting the ideal of a hard-working, hopeful, and courageous woman. In this sense, Chytilová's film undermines not only the structures set up by institutionalized patriarchy but it also subverts the structured feminism of the communist patriarchy from within. Thus, the liberated, almost wild, feminism depicted in *Daisies* is far from that form of feminism that the Czechoslovakian government supported at the time. This is also depicted through the narrative mode of a female director, earning the film censorship due to its transgressive mode of representation that did not comply with the system nor respected the established structures and the conventional order set by authoritative forces. In other words, Chytilová's film embodies a feminist anarchic refusal to play the assigned roles established by ongoing systems, challenging and subverting norms both within its narrative and simultaneously, by its very form. Therefore, the film can be read as an allegory for female desire for freedom—both ideologically, as a woman, and artistically, as a female director. The personal and artistic gratification, even if counterproductive at the time, is thus viewed as a powerful act of rebellion against the male-dominated and male-centric order, socially and artistically. Hence, the protagonists' actions in *Daisies* align with the representation of the director's perspective, representing a radical alternative to conformity and obedience.

1. Theoretical Framework

To ground the analysis, the article briefly explores two key elements: Czech cinema within the context of absurdism, and feminist film theory. By zooming in on these components, this proposed framework provides the necessary context to interpret *Daisies* as a radical feminist intervention within cinema, highlighting its significance in challenging socio-political and gender norms.

1.1. Czech Cinema and Absurdism

Czech cinema, particularly during the 1960s, is renowned for its bold experimental approach that frequently challenged social, political, and artistic conventions. This period, known as the Czech New Wave, marked a cultural renaissance in Czechoslovakia, where filmmakers

³*Dadaism* is an avant-garde art movement originating in the early 20th century as a reaction to the horrors of World War I. Characterized by absurdity, irrationality, and the rejection of established artistic conventions, Dadaist techniques often utilize collage, fragmentation, and playful disorder to critique societal norms and values. In *Daisies*, Věra Chytilová incorporates these techniques to destabilize cinematic conventions and challenge patriarchal and ideological structures, reflecting the spirit of rebellion central to both Dadaism and feminist art.

embraced innovative techniques to critique authoritarian regimes and oppressive societal norms. The Czech New Wave thus often employed satire, surrealism, and absurdist storytelling, creating films that blurred the boundaries between reality, fantasy, and chaos.

Věra Chytilová, as one of the most prominent figures of this movement and the first female filmmaker in this tradition, pushed these boundaries even further. Her work subverted traditional cinematic language, utilizing formal experimentation such as discontinuous editing, fragmented narratives, and visual dissonance to deliver biting social critiques operating on multiple levels. Recognizing this background is crucial to interpreting *Daisies* as part of a lineage of Czech cinematic tradition that valued and embraced visual innovation and aesthetic experimentation and prioritized ideological resistance. Situating *Daisies* within the context of the Czech New Wave allows for a deeper understanding of how Chytilová's work both reflects and transcends the movement's conventions, offering a unique feminist critique within a historically male-dominated and male-centric cinematic landscape by strategically utilizing absurdism.

Rooted in existential philosophy and the works of thinkers such as Albert Camus and Jean-Paul Sartre, absurdism articulates the chaos and inherent meaninglessness of human existence. In film, absurdism manifests through chaotic narratives, disjointed storytelling, and the portrayal of nonsensical behavior, often challenging the audience's expectations and disrupting the viewers's sense of coherence and logic. Thriving on the act of undermining traditional structures, absurdism destabilizes reality and exposes the futility of rational systems. In *Daisies*, absurdism becomes central to both form and content. The protagonists, Marie I and Marie II, embody anarchic rebellion as they reject societal norms through subversive and often nonsensical acts. Their purposeless actions, depicted in ongoing fragmentations—from indulging in excess to destroying conventional symbols of femininity—exemplify the absurdity of their existence within a patriarchal bureaucratic system. Chytilová's formal techniques, such as jump cuts, rapid visual juxtapositions, and surreal imagery, further amplify this absurdity, destabilizing conventional expectations regarding the plot, character development, and cinematic continuity.

By embracing absurdism, Chytilová's approach aims to critique not only the rigid societal expectations imposed on women by male-centric structures but also the broader social structures that maintain and perpetuate these restrictions. In this way, *Daisies* utilizes absurdity as a technique to expose the hypocrisy when it comes to gender roles, paradoxically revealing the futility of seeking meaning or even liberation within such male-serving, patriarchal frameworks. Thus, absurdism becomes both a stylistic choice and a powerful feminist statement that seeks to underscore the cyclical struggles of female resistance.

1.2. Feminist Theory

Feminist film theory provides a critical framework for analyzing how cinema constructs, reinforces, or subverts established notions of gender and traditional gender roles. Emerging in the 1970s alongside second-wave feminism, this theoretical approach examines the ways in which films both reflect and shape societal attitudes toward gender. One of the foundational contributions to feminist film critique is Laura Mulvey's 1975 seminal essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", which introduced the fundamental concept of the *male gaze*. Mulvey argues that mainstream cinema often objectifies women by positioning them as passive objects of visual and narrative pleasure for the heterosexual male viewer. In other words, a female form of screen serves to address male desire through practices of fabricating and imposing the *male gaze* on the viewer. This dynamic, according to Mulvey, is perpetuated through cinematic

techniques such as camera angles, framing, and narrative structures that prioritize the perspective of male characters and implied male spectators (Mulvey, 1975). Feminist film theory critiques this dynamic by interrogating the representation of women in film, focusing on how they are often reduced to stereotypes and symbolic figures that either serve the development of male characters or uphold and perpetuate patriarchal norms by performances of established gender roles. Female characters are frequently depicted as either idealized figures of desire (the Madonna) or dangerous and destructive forces (the Femme Fatale or the Monstrous-Feminine⁴), reinforcing a binary that limits the complexity of women's identities and experiences.⁵ Additionally, feminist film criticism not only explores how such portrayals are designed to align with patriarchal expectations but also how many of female directors strive to challenge these entrenched norms precisely through innovative storytelling.⁶

Beyond Mulvey's concept of the objectifying *male gaze*, feminist film theorists have further expanded the conversation to include issues such as intersectionality, the impact of race and class on gender representation, and the ways in which many female filmmakers aim to challenge traditional cinematic codes. For example, in *Black Looks*, bell hooks expands Mulvey's theory to consider how race intersects with gender in cinematic representation, coining the term *oppositional gaze* to describe how women of color engage critically with films that marginalize or ignore their presence (1992). Feminist theorists also examine how women's agency is portrayed on screen, analyzing whether female characters possess autonomy, complexity, and depth beyond their relationships to male characters. Filmmakers like Agnès Varda, Chantal Akerman, and Jane Campion have been celebrated for disrupting traditional cinematic norms by presenting nuanced and multifaceted portrayals of women, often centering female subjectivity and experiences. Within this context, the work of Kaja Silverman, particularly her psychoanalytic approach, sheds light on the ways female voices are constructed in film, foregrounding the importance of reclaiming female subjectivity within visual arts.⁷ Similarly, Linda Williams's studies explores the ways in which visual and narrative techniques are used to frame female sexuality and power, particularly in genres that challenge or reinforce patriarchal ideologies.⁸

Besides the practices of representation, feminist film theory also explores how cinematic forms and aesthetics may be deployed to subvert entrenched patriarchal norms. For instance, in *And the Mirror Cracked*, Anneke Smelik discusses how experimental feminist filmmakers often reject linear narratives and traditional forms of storytelling, employing instead fragmented structures, nonlinear editing, and direct address, precisely in order to disrupt the viewer's passive reception and instead, encourage critical engagement with the film (1998).⁹ Another notable study is Patricia White's *Feminism and Film*, in which the author covers various ways

⁴ For more on the Monstrous-Feminine, see Barbara Credd (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, investigating various types of monsters that women are portrayed as in horror films, such as vampires, archaic mothers, witches, mythical creatures (Medusa), possessed monsters, and so on.

⁵ For more on feminist approaches to film theory and criticism, especially focusing on the representation of a woman and female spectatorship, see Annette Kuhn (1982), *Women's Pictures: Feminism and Cinema*.

⁶ For more on the relationship between women as spectators, filmmakers, and subjects in film, including insights on practices of female filmmakers in challenging patriarchal norms in cinematic representation, see E. Ann Kaplan (1983), *Women and Film: Both Sides of the Camera*.

⁷ For more on feminist criticism that particularly explores the representation of women's agency and autonomy on screen, see Kaja Silverman (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*.

⁸ For more on the representation of gender and sexuality in film, especially focusing on the visual and narrative dynamics and on how certain genres, such as melodrama and pornography, frame women in terms of power and visibility, see Williams, Linda (1989), *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*.

⁹ For an overview of feminist film theory and its application to various cinematic works, see Anneke Smelik (1998), *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*.

of feminist approaches to subverting patriarchal cinematic codes, provides a broader historical overview, and analyzes how feminist approaches to filmmaking evolved alongside queer theory and postcolonialism, further enriching the field (2015).

Within the context of contemporary cinema, feminist film theory continues to evolve, further addressing intersectional feminist topics such as queer theory, postcolonialism and neocolonialism, racialisation and class, ecocriticism, issues regarding (dis)ability, and the role of digital media in reshaping gender narratives, to name just a few. For instance, within feminist intersectionality, Sue Thornham's work highlights how feminist film theory intersects with other critical frameworks, emphasizing its relevance in understanding modern cinematic representations of gender (1999).¹⁰ Feminist film theory thus remains an essential tool for understanding how films influence and reflect societal attitudes toward gender, serving both as a critique of patriarchal structures and a celebration of subversive, often empowering representations of women both on screen and behind the camera.

Going back to *Daisies*, Chytilová's film subverts the patriarchal cinematic constructs by refusing to conform to traditional depictions of femininity. Her protagonists are not portrayed as passive objects of the *male gaze*; instead, they actively resist, and even mock, gender expectations that the system aims to impose upon them. Through their playful, anarchic behavior and the refusal to adhere to everyday societal norms, Marie I and Marie II reclaim agency over their female bodies and identities. Chytilová's formal disruptions—including fragmented editing, *grotesque* imagery, and visual excess—aims to further dismantle precisely those conventions that are typically deployed to objectify the representation of women in film. Moreover, *Daisies* also aligns with the feminist critique of consumer culture and the patriarchal oppression that is linked to consumerism, precisely in its practices of regulating the female body. The protagonists' hedonistic indulgence in food, fashion, and destruction can be therefore interpreted as a satirical commentary on commodification of women's bodies and on regulation of their roles. By embracing chaos and absurdity, the film challenges viewers to question the very structures that confine and even define femininity and womanhood, exposing their inherent limitations. In this sense, Chytilová's work not only critiques patriarchal norms but also foreground the radical potential of absurdism to serve as a feminist tool for resistance and liberation. By combining Czech cinema's subversive traditions, absurdist philosophy, and feminist film theory, the present framework positions *Daisies* as a pioneering feminist artifact, designed to disrupt societal (content) and cinematic (form) conventions in order to draw attention on those issues that indeed impact everyday life. Thus, Chytilová's innovative techniques and her entertaining feminist critique continue to inspire contemporary discussions about gender, power, and the role of cinema in challenging oppressive systems.

2. Film Analysis

2.1. Synopsis: The Story of Marie and Marie

The film centers on two teenage girls, both named Marie, played by Jitka Cerhová and Ivana Karbanová. Neither actress had prior acting experience, which contributes to the raw, unpolished energy they bring to their roles. The Maries are best friends and partners in crime who decide that since the world is spoiled and corrupt, they will be too. The film follows their journey, marked by hilarious, destructive pranks, silliness, and rowdiness, as they rebel against the materialistic and the patriarchal society in which they live.

¹⁰ For more on various aspects of feminist film theory, including its intersections with queer theory and psychoanalysis, see Sue Thornham (1999), *Feminist Film Theory: A Reader*.

The plot unfolds depicting their *carnavalesque* overindulgence, performed purely for the sake of doing it: manipulating men, stealing money from a woman, lying, and pretending by role playing—all these actions the Maries dismiss as common behavior. Additionally, the film continually depicts the Maries as willingly *abjectifying* themselves for instance, by littering the space around them and by constantly eating and wasting food in indulgence. This rebellion is portrayed as a female celebration of meaningful chaos on multiple levels as the Maries find immense joy in toying with men, overindulging in food, and causing chaos wherever they go for no apparent reason.

2.2. The Opening Scene

The opening shot of *Daisies* is in black-and-white, introducing the audience to the main characters, Marie I and Marie II, sitting side by side and looking bored (Figure 1). Suddenly, one of the Maries refers to them as “Panna,” which translates to “doll” and/or “virgin” in Czech, and the other agrees. Taking this definition of themselves literally, the girls start to move like dolls, with the scene formally depicting their stiffness and lifelessness, portraying their arms and legs creaking as they move.



Figure 1: Opening Scene: Marie and Marie Bored

Even after their rebellious action in the following scene, where the Maries eat the symbolic apples of knowledge, Marie I and Marie II are both portrayed as superficial, almost two-dimensional, cardboard cut-out stereotypical images of women rather than developed into complex, well-rounded characters. The director, Věra Chytilová, herself stated: “We made the girls look like dolls or puppets from the beginning because it was our intention to make it clear that this was not a psychological portrayal. This was not actually realistic.”¹¹ Thus, the film addresses feminism precisely by not depicting the Maries as conscious feminists who try to challenge the patriarchal order but rather as mere images of the representation of a woman, signifying the emptiness of such representations constructed by the patriarchal system that reduce the meaning of being a woman and womanhood itself to a ridiculous, even absurd, image.

This portrayal of the Maries becomes symbolic of how women like them might feel in a male-dominated society before realizing that they can use the patriarchal view of them to their own

¹¹ See Panel discussion with Věra Chytilová, Milena Jelinek, Amos Vogel, and Jerry Carlson, translated by Caterina Pavlitová; Brooklyn Academy of Music, New York, 19 November 2000.

advantage. *Daisies* thus becomes a narrative that depicts living dolls who realize the limits of their subject position within patriarchal structures and thus, set out to over-perform their constructed-ness to the point that their compliance subverts from within the patriarchal establishment that is designed not only to limit but also define female subjectivity. In other words, Marie I and Marie II are stereotypes who are aware of their stereotypical roles, and they overplay their constructed femininity, taking advantage precisely of their stereotyped femininity. The Maries therefore decide to become hyper-feminine caricatures playing innocence, ridiculing the men who pursue them, and exposing the absurdity of societal norms that contract gender roles.

The director's approach addresses and aligns with the concept later developed by feminist theorists like Laura Mulvey, whose work discussed the mechanism of the *male gaze* in cinema (Mulvey, 1975). By portraying the Maries as hyper-feminine dolls, Chytilová critiques the way women are often reduced to mere objects of visual pleasure, serving the *male gaze* in film and by extension, in society.¹² This method of over-performing their roles can be therefore seen as a form of *strategic essentialism*—a term coined by postcolonial theorist Gayatri Spivak—where the Maries exaggerate their performance of femininity precisely to undermine the stereotype-ness imposed on them (Spivak, 1987).¹³ In summary, the opening scene of *Daisies* sets the tone for the film's critique of patriarchal society by introducing its protagonists as stereotypical dolls who eventually use their constructed identities to subvert the very system that confines their female identities. The film's strategy of aligning with over-performance and utilizing caricature serves as a powerful feminist statement, challenging the audience to question the gender norms and imposed stereotypes that shape women's lives.

2.3. A Satirical Take on Female Stereotypes

Chytilová uses the Maries' childlike and immature behavior as a satirical tool aiming to undermine the common practice when women are being treated as childlike and dependent by the system of patriarchy. By embracing and exaggerating stereotypical representations of femininity and portraying the Maries as perpetually child-like and beautiful—figures who, despite their adult age, are never treated as adults—the film subverts the traditional *Madonna-like* ideal from within, using the very conventions of the stereotype to undermine it. Moreover, by depicting the Maries' exuberant enjoyment in manipulating male affections—tricking older men into lavish spending only to mock them for their age—the film destabilizes the opposing stereotype of the *fallen woman* and challenges patriarchal structure through acts of playful disobedience and defiance

By portraying Marie and Marie as constantly overindulging in food in a distinctly *carnavalesque* manner—willingly *abjectifying* themselves—and instigating disorder wherever they go, the film presents a transgressive vision of female behavior that defies normative boundaries of decency. Their exaggerated actions disrupt the socially constructed divide between private and public identities, particularly as they pertain to women. This deliberate transgression offers a critical commentary on the restrictive expectations imposed on female conduct, suggesting the need for

¹² *Hyper-femininity* refers to the exaggerated performance of conventional feminine traits, such as physical appearance, mannerisms, and behaviors and emphasizes the mechanism of societal gender norms. While the performance of hyper-femininity might be seen as reinforcing stereotypes, hyper-feminine performances can also serve as subversive tools when used deliberately to expose gender politics and critique patriarchal expectations of established gender roles.

¹³ In *In Other Worlds*, Gayatri Spivak introduced the concept of *strategic essentialism* to describe the temporary and conscious adoption of essentialist identities by marginalized groups as a means of political resistance (1987). In this context, the Maries' exaggerated femininity acts as a strategic tool to highlight and destabilize gender stereotypes, illustrating how compliance with constructed identities can be turned against the system itself.

more expansive and pluralistic conceptions of femininity and womanhood that move beyond stereotypical representations. This subversive approach is deeply informed by Mikhail Bakhtin's theory of the *carnavalesque*¹⁴ and the *grotesque*¹⁵, which describe aesthetic modes of expression that undermine dominant social norms through humor, excess, and chaos (Bakhtin, 1968). In *Daisies*, the Maries' anarchic and irreverent behavior mirrors these concepts, transforming the film's world into a *grotesque* carnival that challenges conventional authority and hierarchies.

Chytilová's approach in *Daisies* can be also understood as an amplification of Judith Butler's theory of *gender performativity*¹⁶, which conceptualizes gender not as an innate identity but rather as a series of repeated acts and behaviors sanctioned by societal norms (Butler, 1990). By deliberately over-performing femininity, the Maries expose the constructed and imitative nature of gender roles, revealing them as performances rather than essential truths.

Additionally, the film aligns with Julia Kristeva's theory of the *abject*¹⁷, which defines the *abject* as that which is cast out or repressed—as the *other* or the *unclean*—in order to maintain the illusion of a coherent identity and social order (Kristeva, 1982). Kristeva views the *abject* as a site of both horror and fascination, precisely because it challenges identity and order. The Maries' acts of *abjection*—manifested through *grotesque* excess, unrestrained consumption, and willful disorder and chaotic behavior—challenge the very boundaries that delineate the proper and the improper, the clean and the unclean, thus rebelling against the norms designed to discipline and contain female subjectivity.

Therefore, the interpretation of *Daisies* calls for a view acknowledging its staging a rebellion against the *Lacanian Symbolic* order¹⁸—the network of law and structure (social, linguistic, and so on) that mediates subject formation (Lacan, 1977). For Lacan, a human subject operates within the Symbolic by having internalized, been enacting, and perpetuating rules and conventions of the (male-centric) order. By defying the logic, rules, and hierarchies of this symbolic system through their erratic, chaotic actions, the Maries resist integration into the normative structures of meaning and identity that would otherwise confine them.

¹⁴ The *carnavalesque* is a term introduced by Bakhtin to describe a literary and cultural mode that uses humor, chaos, and inversion to challenge dominant norms and hierarchies. In *carnavalesque* spaces, the ordinary rules of society are temporarily suspended, allowing for subversion and liberation through play, satire, and excess. For more on the concept of *carnavalesque* as a liberating force that subverts dominant ideologies, see Mikhail Bakhtin (1968), *Rabelais and His World*.

¹⁵ The *grotesque*, also discussed by Bakhtin, refers to a form of representation that distorts, exaggerates, or deforms the human body and societal norms to create a sense of the bizarre or absurd. It often highlights the material, physical aspects of existence, contrasting the refined ideals of dominant culture. In *Daisies*, grotesque imagery amplifies the Maries' rebellion against patriarchal and social constraints. For more on the concept of *grotesque* as a subversive force, see Mikhail Bakhtin (1968), *Rabelais and His World*.

¹⁶ *Gender performativity*, as theorized by Judith Butler in *Gender Trouble* (1990), refers to the idea that gender is not an innate quality but rather a social construct performed through repetitive acts and behaviors. These acts, regulated by societal norms, give the illusion of a stable gender identity. Butler's theory challenges the essentialist view of gender, highlighting how it is continuously reproduced and reinforced through performance.

¹⁷ The *abject* is a concept introduced by Julia Kristeva in *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982). It refers to what is cast off, excluded, or considered impure within society to maintain a sense of identity and order. Kristeva describes the *abject* as that which provokes both disgust and fascination, as it disrupts boundaries between self and other, subject and object.

¹⁸ The *Symbolic* is a key concept in Jacques Lacan's psychoanalytic theory, referring to the social world of language, laws, and cultural norms that individuals enter after the so-called *Mirror Stage*. The Symbolic is the domain where subjectivity is constructed, but it also imposes limits and rules that define an individual's place within society. Lacan argues that to become a subject, individuals must accept the Symbolic's structures, which inherently involve repression and alienation. For more on the concept of *Symbolic* order, see Jacques Lacan (1977), *Écrits: A Selection*.

Through the lens of these critical frameworks, Chytilová's satirical take on female stereotypes emerges as a radical feminist intervention. Rather than simply rejecting patriarchal norms, the film deconstructs these norms from within—mocking and exaggerating tropes such as the virginal maiden or the femme fatale. In doing so, *Daisies* not only critiques the absurdity of gendered expectations but also reclaims space for female agency, pleasure, and disobedience outside the confines of traditional roles.

2.4. Key Scenes and Symbolism

Several scenes in *Daisies* are laden with symbolism and latent meaning. After the black-and-white opening scene, the following sequence is suddenly vivid in color, dropping the characters into a field resembling the Garden of Eden, with an apple tree placed centrally in the frame (Figure 2). This scene invokes the iconography of Eve and the apple—a traditional representation of female temptation and rebellion. This use of Biblical imagery not only critiques the image of a woman within a binary structure of representation (as one or the other), imposed by patriarchal discourse on women, but also reclaims the Biblical Eve as a figure of feminist subversion. This cinematographic choice on the part of the female director serves to further emphasize the concept of female rebellion, precisely by challenging the established modes of representation and signifying practices.



Figure 2: *The Apple Tree Scene: Marie and Marie Dancing*

The space in this scene is depicted as a single field with a centered tree, transporting the viewer from the real world into a mythical space almost magically through a cut scene. This technique uses classical Hollywood continuity editing but notably it subverts its intended purpose. The film employs match on action not to maintain but to violate spatial continuity, creating a radically discontinuous transition from one space to another. Additionally, the shot composition of the Garden of Eden has a flat, almost two-dimensional quality, reminiscent of medieval paintings lacking the Renaissance perspective. This intentional violation of conventional spatial depiction further disorients the audience's sense of three-dimensional space.

When the Maries begin to dance around the tree and eat its apples, the scene serves as a visual metaphor for the Tree of Knowledge, initiating their rebellious actions. The sequence is disrupted by a series of abrupt cuts and jump cuts, depicting the Maries's dancing interspersed with rapid, non-diegetic inserts, each frame presenting a different image. This technique, which is a form of avant-garde anti-animation, exposes the cinematic apparatus, revealing the individual frames that compose a film played at 24 frames per second. Chytilová's use of this

technique highlights the constructed nature of cinema, thematically and formally rejecting conventional filmmaking norms.

The film's flow is further continuously interrupted with fast-edited clips of symbolic visuals, reinforcing the thematic representation of chaos. Suddenly, without any establishment, the characters are transported from the mythical space to their flat, lying on a bed surrounded by apples (Figure 3). This abrupt change in location, using the apples as a graphic link, does not disrupt the narrative flow, however paradoxically; it rather enhances the film's sense of chaos. The seamless yet sudden shift from mythical to real space further adds to the overall sense of disorder, aligning the film's form with its content.



Figure 3: At Home Scene: Marie Lying on the Bed

In this way, Chytilová masterfully employs a blend of surreal imagery, avant-garde techniques, and symbolic storytelling to critique and even subvert traditional representations of women by traditional means and signifying practices. By juxtaposing mythological and real spaces, and using disruptive editing techniques, the film challenges the audience's perceptions and expectations, creating a narrative that is as chaotic and rebellious as its protagonists. This innovative approach not only reinforces the film's feminist themes but also solidifies Chytilová's filmmaking position as a trailblazer in avant-garde cinema, whose work continues to inspire and elicit meaningful dialogues.

2.5. The Subversive *Grotesque* as Feminist Liberation

In *Daisies*, the portrayal of the protagonists as dolls is taken to a *grotesque* extreme in a scene towards the film's conclusion, where the Maries engage in the literal dismemberment of their limbs. This act, depicted with a surreal and absurd quality, literally transforms the Maries into two-dimensional figures, further reinforcing their representation as mere objects rather than human subjects. The *grotesque* exaggeration of their two-dimensionality, with their body parts joyfully floating and spinning around the screen, also aims to subvert traditional notions of women as passive, pretty, and static objects, shifting the subject position of Maries into a subversive *grotesque* depiction (Figure 4).



Figure 4: The Scissoring Scene: Marie and Marie Cutting off their Body Parts

This scene, while ostensibly absurd, serves as a profound commentary on the construction of female identity within a patriarchal framework. The Maries's playful and joyful scissoring of each other's limbs introduces a subversive twist to the *grotesque*, transforming what might be a disturbing act into a form of liberating rebellion.¹⁹ The humor and excitement the Maries exhibit in the process provide comic relief, but also invite further exposure, especially through the lens of *Queer theory*.²⁰ The act of cutting off limbs can be thus interpreted as a metaphor for the *deconstruction*²¹ of normative gender roles as well as an act of dismantling of societal expectations imposed on women.

The scene's vibrant and playful aesthetic contrasts sharply with the literal dismemberment depicted on screen, infusing the *grotesque* with a *carnavalesque* quality that underscores the film's subversive tone. This juxtaposition intensifies *Daisies*' critique of patriarchal discourse, which reduces women to flat, stereotypical images devoid of complexity or agency. By presenting such disturbing *grotesque* imagery in a colorful and seemingly joyful manner, Chytilová not only destabilizes traditional representations of femininity but also disrupts the viewer's sense of comfort. The result is a powerful confrontation with the mechanisms of female objectification and the arbitrary, performative boundaries that shape gender identity.

This subversion is emblematic of Chytilová's broader cinematic project, which employs the *grotesque* to critique and deconstruct entrenched gender norms. Through this exaggerated portrayal, the film liberates itself from traditional constraints, offering a radical reimagining of femininity and womanhood that is both provocatively entertaining and deeply unsettling. By pushing the boundaries of conventional narrative and visual representation, *Daisies* engages with feminist and *Queer theories* to challenge and transform the discourse around female identity and agency.

¹⁹The *grotesque*, as theorized by Bakhtin, challenges established norms by blending the comic with the disturbing, often through bodily exaggeration or disruption.

²⁰*Queer theory* interrogates and deconstructs normative gender and sexual identities, advocating for fluidity and resistance to binaries. By challenging fixed gender roles, the Maries' actions can be read as aligning with Judith Butler's exploration of performativity in *Gender Trouble* (1990) and Eve Kosofsky Sedgwick's articulation of queer disruptions in *Epistemology of the Closet* (1990).

²¹*Deconstruction* is a concept, rooted in Jacques Derrida's philosophy, which involves exposing and dismantling hierarchical binaries and assumptions in cultural texts. In this context, the protagonists' playful dismemberment symbolizes the destabilization of socially constructed gender norms. For more on deconstruction, see Jacques Derrida (1976), *Of Grammatology*.

2.6. The *Abject* as Feminist Subversion

In *Daisies*, the concept of the *abject* is strategically employed to challenge and destabilize traditional constructions of femininity. The film repeatedly portrays the Maries engaging in acts of *self-abjection*, most notably through scenes of excessive and uncontrolled consumption (Figure 5). These moments depict the female body in states of disorder and excess, deliberately transgressing societal norms of acceptable feminine behavior. Through its *carnavalesque* and *abject* imagery, the film reframes the female body not as an object of male desire but as an active site of resistance and liberation. By highlighting the Maries' indulgence in food—often portrayed in chaotic, messy, and exaggerated ways—Chytilová offers a pointed critique of patriarchal and phallogentric frameworks that seek to regulate and discipline female bodies within narrowly defined standards of decorum and restraint.

One particularly striking scene features one of Marie's suitors professing his love over the phone with obsessive persistence. The Maries, entirely indifferent to his romantic declarations, instead turn their attention to and engage in playful and exaggerated consumption of phallic-shaped foods such as bananas, cucumbers, and sausages. Their act of cutting these foods with scissors serves as a symbolic performance of Freudian *castration anxiety*²², ridiculing and undermining the male fear of losing phallic potency and control. Through this scene of irrelevant display, the Maries subvert traditional gender roles and defy the patriarchal gaze, asserting their autonomy through ironic detachment and *carnavalesque* humor.



Figure 5: *The Abjectifying Scene: Marie and Marie Eating Symbolic Food*

The culmination of the film's *abject* aesthetics occurs in the final scene, where the Maries break into an opulent dining hall and immerse themselves in a *carnavalesque* spectacle of *hedonistic*²³ excess. Here they voraciously devour lavishly arranged food and drink, engage in

²²*Castration anxiety* is a concept from Sigmund Freud's psychoanalytic theory, referring to a male's unconscious fear of losing power, particularly symbolized by the phallus. It arises from the perceived threat of emasculation and is central to Freud's discussion of psychosexual development and the Oedipus complex. For more on castration anxiety, see Sigmund Freud (1900), *The Interpretation of Dreams*; Sigmund Freud (1905), *Three Essays on the Theory of Sexuality*; and Sigmund Freud (1924), "The Dissolution of the Oedipus Complex".

²³The term *hedonism* is a philosophical concept that refers to the ethical theory that pleasure (in the sense of the satisfaction of desires) is the highest good and proper aim of human life. While often associated with indulgence and excess, hedonism can also serve as a form of resistance against societal constraints, especially in contexts where pleasure—particularly women's pleasure—is stigmatized or controlled. In the context of feminist and poststructuralist film theory, hedonistic excess can thus function as a political act, especially when it subverts norms of bodily control and feminine decorum. In *Daisies*, the Maries' hedonistic actions challenge patriarchal norms by

chaotic play by hurling food, undress, and dance atop the table (Figure 6). This scene's uninhibited abandon functions not only as a defiance of socially accepted norms but also as an affirmation and a celebration of excess, bodily autonomy, and a rejection of conventional decorum. Through this ecstatic disruption, the Maries embody the liberatory potential of the *abject*, challenging normative constructions of *docile* femininity and the disciplined female body.²⁴



Figure 6: The Dining Hall Scene: Marie and Marie in Food Fight

Prior to the final sequence, the film presents a striking scene where the Maries play in a trash yard, adorning themselves with discarded metal scraps as if they were fashion accessories (Figure 7). This playful performance is interspersed with rapidly flashing non-diegetic images of women clipped from magazine. Symbolically, this juxtaposition of the *grotesque* and the idealized underscores the superficiality and objectification of women perpetuated by mass media.²⁵ By embracing and playfully exaggerating these *abject* and commodified images, the Maries parody, humorously subvert, and critique the media's reduction of women to mere passive, decorative objects. Overall, Chytilová's strategic use of the *abject* in *Daisies* operates as a radically potent feminist intervention, one that both confronts and dismantles conventional representations of femininity, women, and womanhood. Through *grotesque* aesthetics and excessive, transgressive (*abject*) consumption, the film challenges the patriarchal regulation of the female body, offering instead a radical, subversive reimagining of female identity and agency.

reclaiming bodily autonomy and celebrating uninhibited enjoyment. For more on hedonism within feminist context, see Elizabeth Grosz (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*.

²⁴Foucault's concept of the *docile body* has been widely adopted by feminist scholars to describe how social institutions and cultural norms regulate and produce compliant, disciplined female bodies. Sandra Lee Bartky, in particular, expands on this in her essay "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power" (1988), arguing that femininity itself becomes a disciplinary regime through practices such as dieting, makeup, and posture training, all of which aim to produce a body that is small, controlled, and aesthetically pleasing. For more on the outline of *docile body*, see Michel Foucault (1977), *Discipline and Punish*;

²⁵ For a discussion on how media constructs and perpetuates the objectification of women, see Laura Mulvey's foundational essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), in which the author explores explicitly how women are often positioned as passive objects of the male gaze in visual culture. Mulvey's theory has been extended in feminist film and media criticism to analyze how female bodies are commodified and fragmented in advertising and popular culture.



Figure 7: *The Trash Yard Scene: Marie and Marie Playing with Trash*

2.7. Visual and Auditory Chaos

Daisies is renowned for its use of innovative, avant-garde cinematic techniques, including discontinuity editing, jump cuts, and rapid non-diegetic inserts. These formal choices however not only reflect experimental innovation but also function as a visual feminist subversion, foregrounding female creativity and celebrating the anarchic joy embodied by liberated female performance (of the protagonists and well as the filmmaker). Under the direction of pioneering female filmmaker Věra Chytilová, the film thematically and formally rebels against and resists institutionalized patriarchal structures; one way of which is disrupting and subverting the *male gaze* and undermining phallogocentric modes of signifying practices. This is achieved through chaotic, vibrantly constructed visual scenes, often punctuated (and symbolically penetrated) with non-diegetic photographic frames rich in symbolic meaning, while all is accompanied by graphically intense and auditorily graphic, disruptive sound design.

Transitions between scenes and spaces often rely on purely graphic associations without causal or narrative logical, enhancing the sense of disorder and contributing to chaos that mirrors the Maries's own anarchic conduct. This non-linear approach celebrates a non-phallogocentric form of signifying, conveying meaning through graphic (visual) and auditory associations rather than through traditional plot development. For instance, in the club scene where the Maries steal drinks and disrupt a live performance, the film abruptly shifts between monochrome, full color, and tinted monochrome, visually echoing the Maries's unruly, disruptive, boundary-defying behavior (Figure 8).



Figure 8: *A Celebration of Discontinuity Technique: Graphic Associations-Colors*

Although *Daisies* maintains a persistent visual chaos that contributes to its manic atmosphere (just for the sake of it), this disarray unfolds within an internally fluid cinematic logic.

Scene transitions frequently occur mid-shot, not through abrupt cuts but via smooth zooms in on objects that guide the viewer from one space to another through graphic associations rather than narrative causality. For instance, the camera zooms in on a clock in the Maries's flat, synchronized with the rhythmic clicking of its mechanism. This sound motif triggers a sequence of rapidly changing non-diegetic inserts that follow the beat, transporting the viewer into a surreal, non-space sun-tanning scene. There, the clicking rhythm corresponds with shifting color filters. The sequence continues uninterrupted as one Marie removes the other's flower cap; the scene shifts back to realistic coloration, and as the cap is thrown, the camera zooms in on it floating in water. Unexpectedly, apples begin to bubble to the surface, seamlessly leading into a restaurant scene where apples are being served (Figure 9). This fluid but non-causal progression privileges visual and sonic association over narrative coherence, celebrating discontinuity and symbolic excess as aesthetic values in their own right.



Figure 9: A Celebration of Discontinuity Technique: Graphic Associations-Objects

The film presents a distinctly female perspective on artistic expression, deliberately departing from conventional phallogocentric cinematic modes of representations and signifying practices. Even in its portrayal of the protagonists, *Daisies* resists traditional storytelling conventions by casting the Maries simultaneously as heroines and anti-heroines (villains)—mischievous figures who cheat, steal, lie, and manipulate others, thereby unsettling societal order. Chytilová's narrative method rejects the male gaze and the phallogocentric, cause-effect linearity typical of dominant cinematic discourse. Instead, she adopts a feminine- oriented mode of storytelling that emphasizes female agency and exposes the philosophical and ethical complexities of choice—on both thematic and formal levels.

Through disorienting camera angles, unconventional editing techniques, and surreal, fever-dream-like music, the film crafts a sense of chaos that mirrors the Maries's anarchic pursuit of liberation. The vibrant colors and playful sound used to frame their transgressions (pranks and foolery) provide viewers with constant aesthetic pleasure while simultaneously offering a form of cathartic escape from entrenched forms, norms, and constraints. In this way, the film is subversive not only in content but also in form. What appears at first to be a purely absurdist narrative subtly destabilizes the very premise of absurdism by imbuing it with political purpose: the celebration of formal freedom and the rejection of normative gender roles. This dual-layered approach invites viewers to reconsider not only the cinematic representation of women but also the broader societal structures that govern gender and expression.

2.8. The Final Act and its Irony

The film offers two ironic and richly layered endings, both of which serve as sharp feminist critiques. The original ending culminates in a *carnavalesque* performance of the *abject* taken to its extreme. The Maries engage in an excessive, chaotic food fight—undressed, dancing on a banquet table, and stomping through the opulent remnants of their feast (Figure 10). The scene

reaches an absurd climax as they swing from a chandelier, only for a sudden cut to drop them into a lake where they appear to drown (Figure 11). This surreal and disorienting conclusion delivers a stark, ironic commentary: without male attention or validation, the Maries's existence seemingly dissipates. In doing so, Chytilová underscores the societal construction of female identity as contingent upon the male gaze, while simultaneously ridiculing that very notion through *grotesque* parody.



Figure 10: *The Food Waste Scene: Marie and Marie Dancing on the Table*



Figure 11: *The Chandelier Scene: Marie and Marie Swinging*

This absurd ending echoes an earlier scene in which the Maries, having realized that men are no longer paying attention to them, begin spitting out bites of stolen corn, littering the streets, and marching while chanting “WE EXIST!”—an attempt to leave both a visual and auditory trace of their presence (Figure 12). This moment reveals their fear of invisibility and suggests that their sense of existence is tethered to male recognition. By portraying their desperate performance for validation, the film foreshadows the Maries's surreal demise and offers a biting feminist critique: the idea that a woman's existence is contingent upon being seen—even objectified—through the *male gaze*. Chytilová amplifies the absurdity of this condition, mocking the patriarchal logic that renders women invisible or non-existent when unobserved by men. This nihilistic view is punctuated by the final inter-title, “EVEN IF THEY HAD A CHANCE THEY

WOULD HAVE ENDED UP THIS WAY,” implying a fatalistic conclusion: that within a patriarchal structure, all women are doomed regardless of their choices.



Figure 11: *The Street Scene: Marie and Marie Marching and Chanting*

Departing from a conventional plot resolution, *Daisies* presents an alternative, metaphorical epilogue in which the Maries return to the chaotic dining hall and attempt to clean up their earlier mess. Dressed in makeshift outfits crafted from newspaper, their clothing becomes a literal and symbolic representation of how women are discursively constructed by dominant narratives.²⁶ These newspapers—texts that shape and circulate social truths—function as a metaphor for the internalization of external discourses that define and constrain femininity. Performing obedience, the Maries whisper to themselves that being good, hardworking girls will make them happy. Yet their efforts are hollow; there is no male gaze to observe or reward their submission. Trapped within yet another restrictive stereotype, they gain no satisfaction or liberation from conforming to this ideal.

The film concludes with the Maries lying side by side on the table. One insists, seemingly to herself as much as to the other, that she is happy. The other smiles and responds, “It doesn’t matter”—a moment of eerie resignation that is immediately undercut by the *grotesque* collapse of the chandelier, crushing them (Figure 12). This final, violent image functions as a powerful symbol of their ultimate failure and the cyclical entrapment of female rebellion. Whether they transgress or conform, perform chaos or obedience, the end is the same: silencing, invisibility, and erasure. In this absurd and nihilistic conclusion, Chytilová critiques the futility of women’s efforts to find agency within a patriarchal framework that renders all paths—rebellion or submission—equally doomed.

²⁶ Virginia Woolf critiqued the ways in which literary and historical discourse have shaped and constrained women’s identities, highlighting that male-authored texts often define womanhood from an external, patriarchal perspective (Woolf, 1929). The notion that woman is discursively constructed by dominant (male) narratives became a foundational concept in feminist theory. Simone de Beauvoir famously argued, “One is not born, but rather becomes, a woman,” emphasizing that femininity is not innate but culturally and ideologically imposed (de Beauvoir, 1949). This idea was later theorized within poststructuralist frameworks by Michel Foucault, who emphasized the role of discourse in producing subject positions (Foucault, 1972), and further developed by Judith Butler, who argued that gender itself is performatively constituted through repeated discursive acts (Butler, 1990). In this context, the Maries’s newspaper outfits in *Daisies* serve as a literal and ironic manifestation of women being *written into* identity by dominant narratives.



Figure 12: The Alternative Ending Scene: The Second End of Marie and Marie

The never-ending cycle conveyed through the film's dual endings renders the Maries's rebellion ultimately hollow and futile. The freedom the Maries pursue proves illusory and non-existent—not only because they appear to seek validation through male attention, but also because the film suggests that escaping the patriarchal system is virtually impossible.²⁷

Within this framework, the only form of liberation available is aesthetic freedom—an act of subversive artistic autonomy that challenges dominant structures from within rather than seeking to escape them. This notion of aesthetic resistance resonates with Hélène Cixous's concept of *écriture féminine*,²⁸ which advocates for a distinctly feminine mode of expression through experimental, disruptive aesthetics, language, and signifying practices as a challenge to phallogocentric discourse and patriarchal norms (Cixous, 1976). Interpreting *Daisies* through this lens positions the film as a formal feminist rebellion—where aesthetic innovation becomes a feminist praxis in itself.

Conclusion

Daisies stands as a radical cinematic intervention into the gendered norms and expectations imposed on women. Through its chaotic visual language, experimental editing, and satirical narrative structure, the film destabilizes dominant discourses and invites viewers to reconsider socially constructed notions of femininity. The Maries's anarchic rebellion—though ultimately rendered futile—serves as a sharp critique of the oppressive systems that seek to discipline and contain female identity. By deploying *carnavalesque* absurdity, *grotesque* imagery, and liberating *abject* excess, Chytilová creates a feminist aesthetic that is both subversive and

²⁷ Simone de Beauvoir's argument in *The Second Sex* that "One is not born, but rather becomes, a woman," highlighting how womanhood is a discursive construction that positions women as the *Other* within a male-defined system, indicates that femininity is constructed through patriarchal discourse—a system from which there is no external position (de Beauvoir, 1949). Luce Irigaray further contends that women cannot find a space outside of patriarchal symbolic structures—thereby are always situated *within* a system of masculine discourse and representation—because these very systems constitute the terms of their subjectivity and resistance (even attempts at rebellion are already inscribed within patriarchal logic) (Irigaray, 1985). For more on the idea that women, as constructed by male-dominated symbolic systems, cannot access a position outside of patriarchy, see Luce Irigaray (1985), *This Sex which Is Not One*.

²⁸ The term *écriture féminine* was introduced by Hélène Cixous in her seminal essay *Le Rire de la Méduse* (*The Laugh of the Medusa*, 1976), where she calls upon women to write themselves into history through forms that defy patriarchal language structures. Cixous argues that traditional language is inherently phallogocentric, and that women must forge a new form of writing—fluid, nonlinear, embodied—that reflects female experience and resists male-dominated discourse.

liberatory. The visual and auditory dissonance does not merely entertain—it disturbs, disrupts, defies, and re-signifies normative forms of representation.

Nearly sixty years after its release, *Daisies* remains a groundbreaking and enduring contribution to feminist cinema. It boldly challenges the absurdities of gender roles and reveals the repetitive cycles of rebellion and containment that shape women’s experiences. In portraying the impossibility of absolute liberation within patriarchal structures, the film asserts the importance of aesthetic resistance. Through its formal innovation and ideological critique, *Daisies* claims a space for feminist expression that resists containment and insists on the power of *écriture féminine*, making it a landmark in the history of feminist filmmaking.

Kaynakça / References

- Bakhtin, M. M. (1968). *Rabelais and His World*. (H. Iswolsky, Trans.). The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bartky, S.L. (1988). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power, In I. Diamond and L. Quinby (Eds.). *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Northeastern University Press, pp. 61-86.
- Beauvoir, S. de. (1989). *The Second Sex* (H. M. Parshley, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1949).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Chytilová, V. (Director). (1966). *Daisies*. [Motion Picture]. Czechoslovakia. Filmové studio Barrandov.
- Cixous, H. (1976). *The Laugh of the Medusa* (K. Cohen & P. Cohen, Trans.). *Signs*, 1(4), 875–893. <https://doi.org/10.1086/493306>.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. (G. S. Spivak, Trans.). John Hopkins University Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.
- Freud, S. (1961). The Dissolution of the Oedipus Complex. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 19*. (J. Strachey, Trans.). Hogarth Press. Pp. 173-179. (Original work published 1924).
- Freud, S. (1997). *The Interpretation of Dreams*. (A. A. Brill, Trans.). Wordsworth Classics of World Literature. (Original work published 1899).
- Freud, S. (2017). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. (U. Kistner, Trans.). Verso Books. (Original work published 1905).
- Hames, P. (1985). *The Czechoslovak New Wave*. University of California Press.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- Ingvoldstad, B. (n.d.). After the Velvet Revolution: An Industrial Survey of the Czech and Sloval Film Industries in the Cold War Era. Retrieved [June 25, 2024], from <http://www.mediaguide.hu/book/bookID19.html>.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex which Is Not One* (C. Porter & C. Burke, Trans.). Cornell University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Routledge.
- Kristeva, J. (1984). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Verso.

Krupa, H. (2025). *Daisies* (1966): A radical exploration of feminist rebellion through absurdity. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 1-23.
<https://doi.org/10.59280/film.1537142>

- Lacan, J. (1977). *Écrits: A Selection*. (A. Sheridan, Trans.). W.W. Norton & Company.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press.
- Smelik, A. (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Palgrave Macmillan.
- Spivak, G. C. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge.
- Thornham, S. (ed.). (1999). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh University Press.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press.
- White, P. (2015). *Feminism and Film*. Columbia University Press.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Hogarth Press

Şiddetin Estetik Yüzü: *Oldboy* Filminde Anlatı ve Görsel Stil

The Aesthetic Face of Violence: Narrative and Visual Style in the Movie *Oldboy*

Buket Akdemir Dilek

Dr. Öğr. Üyesi

Hasan Kalyoncu Üniversitesi

buket.adilek@hku.edu.tr

orcid.org/0000-0001-7809-2935

ror.org/054g2pw49

Özet

Şiddet, resim, tiyatro, fotoğraf ve sinema gibi farklı sanat dallarında merkezi konumda kullanılmaktadır. Sanat dallarında bir anlatı aracına dönüşen şiddet, doğrudan temsil edilebileceği gibi çoğu zaman estetize edilmiş bir hâlde bireylere ulaştırılmaktadır. Sinema sanatı, sahip olduğu teknik imkânlar nedeniyle şiddeti estetize şekilde sunan sanat dallarının başında gelmektedir. Kültür endüstrisinin bir ürünü olan sinema, gündelik hayatta bireylerin sergileyemedikleri şiddeti görünür hâle getirmekte ve suni bir haz sunmaktadır. Günümüzde sinema sanatında şiddetin estetize edilerek sunulması, izleyici üzerinde sanatsal bir etki yaratmakla birlikte, bu durum şiddetin algılanış biçimini de dönüştürmektedir. Bu bağlamda, Yeni Güney Kore Sineması'nda şiddetin estetik bir anlatı aracı olarak nasıl kullanıldığı ve bu kullanımın izleyici üzerindeki etkileri tartışma konusudur. Bu çalışmanın temel sorunu, Park Chan-wook'un *Oldboy* filmi özelinde, şiddetin hangi sinematografik unsurlar aracılığıyla estetize edildiğini ve bu estetikleştiriminin anlatıya nasıl hizmet ettiğini ortaya koymaktır.

Buradan hareketle çalışmada, Yeni Güney Kore Sineması'nda şiddeti rahatsız etmeye değil ilgi çekmeye yönelik estetik bir araç olarak kullanmayı tercih eden yönetmen Park Chan-wook'un çektiği *Oldboy* filmi içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Analiz öncesinde Güney Kore sinema estetiği hakkında fikir sahibi olmak için ülke sinemasından kısaca bahsedilmiştir. Anlatı, dövüş sekansları ve işkence, sinematografik öğeler (kamera hareketi, çekim ölçeği, renk vb.) kodları üzerinden filmde şiddetin ne şekilde estetize edildiği, içerik analizi yöntemi ile ortaya konulmuştur. Yapılan analizler sonucunda, filmde dövüş ve işkence içeren sahnelerde kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve açıları, kurgu teknikleri, metafor kullanımı, ses ve müzik unsurları aracılığıyla şiddetin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Oh Dae-su isimli başrol karakterinin intikam hikâyesini konu alan filmde şiddet özellikle sinematografik öğelerle estetize edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Güney Kore Sineması, Sinema ve Şiddet, Sanat ve Estetik, *Oldboy*

Abstract

Many different art areas such as violence, painting, theatre, photography and cinema are used as centers. As it becomes a narrative element within these mediums, violence can be portrayed directly, but more often it is delivered to audiences in an aestheticized form. Among these art forms, cinema stands out for its technical capacity to present violence in a stylized and visually appealing manner. As a product of the culture industry, cinema makes visible the forms of violence that individuals may be unable to express in their daily lives, offering a constructed sense of pleasure.

Today, the aestheticization of violence in cinema not only generates an artistic impact on audiences but also alters their perception of violence itself. In this context, the ways in which violence is used as an

Dilek, A., B. (2025). Şiddetin estetik yüzü: *Oldboy* filminde anlatı ve görsel stil. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 24-42.
<https://doi.org/10.59280/film.1626561>

aesthetic narrative tool in New South Korean Cinema—and the implications of this usage on the audience—remain subjects of critical debate. The central question of this study is to explore how violence is aestheticized through cinematographic elements and how this aestheticization contributes to the narrative, with a particular focus on Park Chan-wook's film *Oldboy*.

Based on this, the study examined the *Oldboy* film directed by Park Chan-wook, who preferred to use violence as an aesthetic tool to attract attention rather than to disturb in the New South Korean Cinema, using the content analysis method. Before the analysis, the country's cinema was briefly mentioned in order to have an idea about South Korean cinema aesthetics. The study investigates how violence is aestheticized through narrative structure, fight sequences, torture scenes, and various cinematographic elements (such as camera movement, framing, color, etc.). The analysis reveals that in scenes involving combat and torture, violence is conveyed through camera movements, shot scales and angles, editing techniques, metaphorical imagery, and the use of sound and music. In *Oldboy*, which centers around the revenge story of the protagonist Oh Dae-su, violence is notably stylized through these cinematographic means.

Keywords: *South Korean cinema, Cinema and violence, Art and aesthetics, Oldboy*

Atıf Bilgisi

Dilek, A., B. (2025). Şiddetin estetik yüzü: *Oldboy* filminde anlatı ve görsel stil. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 23-42.
<https://doi.org/10.59280/film.1626561>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi	26 Ocak 2025
Kabul Tarihi	10 Haziran 2025
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
S. Kalkınma Amaçları	
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Citation

Dilek, A., B. (2025). The Aesthetic face of violence: narrative and visual style in the movie *Oldboy*. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 23-42
<https://doi.org/10.59280/film.1626561>

Article Information

Article Type	Research Article
Date of submission	26 January 2025
Date of acceptance	10 Jun 2025
Date of publication	30 Jun 2025
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
S. Development Goals	
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Giriş

Sinemasal anlatı gerek sinematografi anlatısı gerekse hikaye anlatısı ile birçok farklı yargı, tutum ve davranışı içinde barındırmaktadır. Klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması, farklı konulara ve olgulara odaklanıyor olsa da anlattıkları hikâyelerin büyük kısmı gündelik hayat, duygular, tutumlar ve davranışlarla ilgilidir. Mutluluk, endişe ve korku gibi duyguların yanı sıra şiddet de sinemada bir anlatı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada şiddet, bir anlatı aracı olarak kullanılırken, yalnızca doğrudan temsille sınırlı kalmayıp, estetik kaygılar gözetilerek farklı temsil biçimleriyle de sunulmaktadır. Güney Kore sinemasında şiddet, yalnızca bir anlatı unsuru ya da çatışma aracı olarak değil, aynı zamanda estetik bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır. Sinemada şiddetin estetize edilmesine en çarpıcı örneklerden biri, Park Chan-wook'un yönetmenliğini yaptığı *Oldboy* (2003) filmidir. Güney Kore sineması, tarihsel süreç içerisinde anlatı yapısında şiddeti bir araç olarak kullanmıştır. Özellikle 1990'ların sonundan itibaren uluslararası alanda dikkat çeken Yeni Güney Kore Sineması, şiddeti çıplak bir gerçeklik olarak sunmaktan ziyade, görsel ve duygusal olarak etkileyici biçimlerde işlemeye yönelmiştir. Çalışmanın örneklemini olan *Oldboy* filminin yönetmeni Park Chan-wook (*Lady Vengeance/İntikam Meleği*-2005) ve Kim Ki-duk (*Pieta/Acı*- 2012, *Moebius*-2013) gibi Güney Koreli yönetmenler, şiddeti yalnızca fiziksel zarar verme eylemi olarak değil, insan doğasının karanlık yönlerini ve ahlaki ikilemleri görselleştirmenin bir yolu olarak kullanmıştır. Güney Kore sinemasında şiddetin estetize edilmesi, izleyiciyi sadece olaylara tanıklık eden biri olmaktan çıkarıp, aynı zamanda görsel ve duygusal bir deneyimin parçası hâline getirmektedir. Bu yaklaşım, şiddeti hem eleştirel bir perspektifle sorgulayan hem de sanatsal bir biçimde sunan çok katmanlı bir anlatım tarzı yaratmaktadır. Güney Kore sinemasının tarihsel gelişimine kısaca değinmek, sinemadaki şiddet anlatısının nedenlerini anlamak açısından önemli bir çerçevedir.

Kore, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı'nın ardından Kuzey Kore ve Güney Kore olarak ikiye ayrılmıştır. SSCB destekli Kuzey Kore'deki komünist yönetim ile ABD destekli Güney Kore yönetimi savaştı ve 1953 yılında imzalanan ateşkes antlaşması ile Kore, iki ayrı ülke olarak yoluna devam etmiştir (Neill, 2006, s. 807). Kore sineması tarihinden söz edilirken, 1953 yılına kadar Güney Kore ve Kuzey Kore sinemaları birlikte ele alınmaktadır. Kore'de ilk film çekimi, 1899 yılında ABD'li bir gezgin olan Burton Holmes'in Kore gezisini kamerayla kaydetmesiyle gerçekleşmiştir (Çimen & Gögebakan, 2007, s. 276). Kore'de ilk sinema salonu 1903 yılında açılmıştır. Bu dönemde ülkede gösterilen filmler, ABD ve İngiltere'den ithal edilmiştir (Oylum, 2017, s. 100). Yerli sinemacıların desteklenmesiyle ülkede film üretimi başlamıştır. Uzun yıllar boyunca yurt dışından gelen filmler gösterildikten sonra, 1919 yılında Kim Do-san'ın çektiği *The Righteous Revenge (Haklı İntikam)*, ilk Kore filmi olarak kabul edilmektedir (Gyu-lee, 2019). 1923 yılında üretilen ve bir edebiyat uyarlaması olan *Chunhyangjeon (İlkbahar Kokularının Öyküsü)* filmi de Kore sinemasının ilk önemli ürünlerinden biridir (Teksoy, 2005, s. 599). Filmlerin kitlelerce izlenmeye başlamasının ardından, Koreli iş insanlarının sinema sektörüne finansal destek vermesiyle yerli sinemacılar teşvik edilmiş ve ülkede film üretimi başlamıştır (Oylum, 2017, s. 100). 1910 yılında Japonya'nın Kore topraklarını işgal etmesi nedeniyle, ilk film gösterimlerinin üzerinden uzun zaman geçmesine rağmen yerli film üretimi yapılamamış ve ulusal sinemanın oluşumu sekteye uğramıştır. İşgal süresince Kore'de, Japonya hakimiyetinde gelişen bir sinema söz konusudur. 1910'dan 1945'e kadar Japon işgali altındaki Kore'de ulusal sinemanın oluşumu bilinçli olarak engellenmiştir. İşgalciler, kendi çıkarlarını korumak amacıyla ulusal görüşleri dile getiren birkaç Koreli sinemacıya 1937 yılından itibaren büyük baskılar yapmıştır (Betton, 1990, s. 67). Japonya, Kore sinemasını özellikle Kore halkının asimilasyonu amacıyla aktif olarak kullanmıştır. Betton'un da belirttiği üzere, çekilen ilk Kore filmleri Japon propagandası yapan yapımlardır. Kore'nin ilk sesli filmi olan *The Tale of Chunhyang (Chunhyang'ın Hikayesi)*, Lee Myeong-Gu tarafından 1935 yılında Japon sermayesiyle

çekilmiştir. Kore sineması, sessiz sinema döneminde oldukça fazla üretim yapmış olmasına rağmen, sesli sinemaya geçişle birlikte film yapımı azalmıştır. Üretimin azalmasının en büyük nedeni ise sinemadaki ağır sansürdür (Teksoy, 2005, s. 599). Uzun yıllar Japonya'nın hâkimiyetinde film üretimi yapmaya çalışan Kore sinema geleneğinde Japon etkilerinin görülmesi doğaldır. Özellikle Japonya'nın Kore'de ürettiği filmlerde Japon kültürel değerlerinin ön plana çıkarılması ve Japon egemenliğini yücelten söylemlere yer verilmesi, Japonya'nın sinemayı Kore'de bir asimilasyon ve propaganda aracı olarak kullandığını göstermektedir. Bu durum, aynı zamanda Kore sinemasının Japon sinema geleneğine daha da yakınlaşmasına neden olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın ardından Japonya'nın Kore'den çekilmek zorunda kalması ile ülkede iki başlı bir yapı ortaya çıkmış, ülke Kuzey Kore ve Güney Kore olarak ikiye ayrılmıştır. Güney Kore Amerika egemenliğine girerken, Kuzey Kore ise SSCB egemenliğine girmiştir. Ülke yönetiminde yaşanan bu çatışmaların sonucunda başlayan Kore Savaşı sinema sektörünü de olumsuz etkilemiş, savaş sırasında Kuzey Kore, Güney Kore'de bulunan stüdyoları bombalamıştır (Güvemli, 1960, s. 226). Savaştan sonra yaşanan tahribat nedeniyle ekonomik olarak zor günler geçiren ülkede film çekmek giderek zorlaşırken, Kuzey Kore'nin Güney Kore'deki film stüdyolarını bombalaması film üretimini durma noktasına getirmiştir. Politik ve ekonomik açıdan sıkıntılı bir dönemden geçen ülkede, stüdyoların yıkılması doğal olarak film üretiminde ciddi azalmalara yol açmıştır. 1960'lı yıllarda gerçekleşen iktidar değişikliğiyle sinema, devletin kontrolü altına girmiştir. Korumacı film politikası ve yeni üretim sistemi sayesinde sinemada altın çağ yaşanmıştır. Bu dönemde hükümet, sinema sektöründe sanayileşmeye önem vererek kitlelere yönelik eğlence amaçlı film üretimine yönelmiştir. Hükümet desteğiyle birçok film üretilirken, ulusal ideolojinin sinema aracılığıyla yayılmasının etkili olduğunu düşünen yönetim, propaganda filmlerine ağırlık vermiştir. Sinema sektörü hükümet destekleriyle gelişirken, devletin sinema üzerindeki kontrolü de giderek artmıştır (Yecies & Shim, 2016, s. 19-36). Bu altın çağda edebiyat uyarlamalarının yanı sıra dövüş filmleri de ön plana çıkmıştır. 1960'larda zirveye ulaşan Güney Kore dövüş filmleri, 1970'li yıllara kadar yoğun bir şekilde üretilmeye devam etmiş ve yurt dışına da ihraç edilmiştir (Lee, 2011, s. 190, 191). Ülke sinemasının dövüş filmleriyle dış pazara açılması, bir süre sinema sektörünü kalkındırmada önemli bir rol oynamıştır. Özellikle dış pazara satılan filmler, sinema endüstrisi için büyük bir gelir kaynağı olmuştur. Birçok film şirketi kurulsa da 1973 yılında hükümet bu stüdyoların denetlenmesine yönelik sıkı düzenlemeler getirmiş ve film dağıtımı üzerindeki kontrolü az sayıdaki şirkete devretmiştir (Thompson & Bordwell, 2003, s. 662). 1970'li yıllarda seyirci sayısındaki azalmanın bir diğer temel nedeni, birçok ülkede olduğu gibi televizyonun evlere girmesiyle doğrudan alakalıdır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte film izleme deneyimi, sinema salonlarına kıyasla daha az masraflı olan ev ortamına taşınmıştır.

Japonya egemenliği süresince sansürle mücadele edilmiştir. Güney Kore'de, 1980'li yıllarda iki aşamalı sansür sistemi uygulanmaya başlanmıştır. Bu sistemde, film senaryosu tamamlandıktan sonra çekim izni almak için sansür kuruluna başvurulmaktadır. Senaryo, kurul tarafından incelenip uygun bulunursa çekim izni verilmektedir. Çekimler tamamlandıktan sonra film, yeniden sansür kuruluna gönderilmekte ve onay alındığı takdirde izleyiciyle buluşabilmektedir (Paquet, 2009, s. 14). Sinemada iki aşamalı sansürün uygulanması, Güney Kore sinema endüstrisinde hükümet baskısının ne denli yoğun olduğunu göstermektedir. 1961-1988 yılları arasında ağırlıklı olarak diktatörlük rejimleri tarafından yönetilen ülkede, sinemacılar özgürce istedikleri konularda film çekmekte büyük zorluklar yaşamıştır (Pugsley, 2013, s. 27). Ülke sinemasında bu denli yoğun bir hükümet sansürünün uygulanması, yönetmenleri doğrudan etkilemiştir. Böyle bir ortamda, bağımsız sinema olarak nitelendirilebilecek film üretimi neredeyse imkânsız hâle gelmiştir. 1990'lardan sonra Güney Kore sineması, dünyanın en dinamik ulusal sinemalarından biri hâline gelmiştir. Sinema sektörüne yönelik baskıların azalması, medya

ve popüler kültür ürünlerinin yükselişe geçmesiyle birlikte yerli film şirketlerinin sayısı artmıştır (Yecies & Shim , 2016, s. 2-4). Yecies ve Shim'in belirttiği gibi sansür gölgesinden kurtulan ülke sineması, kısa süre içinde toparlanmış; kendi anlatı üslubunu geliştirerek stilize edilmiş bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. Özellikle popüler kültürden beslenen yeni sinema anlayışı, seyirci tarafından da karşılık bulmuştur. 90'lı yıllarda yerli seyirci sayısı artmış, Güney Kore sineması 2000'li yıllarda sınırları aşarak uluslararası bir popülerlik kazanmıştır. 2000'li yıllarda Güney Kore, *The Promise* (Söz-Chen Kaige, 2005) ve *Red Cliff* (Kızıl Uçurum-John Woo, 2008) gibi mega bütçeli uluslararası projelere dahil olmuştur. Bu büyük projeler sayesinde Güney Kore, Asya ve küresel pazarda kendi kültür ürünlerini ihraç etmeye başlamıştır (Lee, 2012, s. 93, 94). Güney Kore sinemasında yerel şirketlerin güçlü bir pozisyona sahip olması, yerel kültürün ihraç edilmesini hızlandırmıştır. Bu doğrultuda ulusal kimlik ve kültür üzerine yoğunlaşan birçok eser üretilmiş ve bu filmler yurt dışına ihraç edilmiştir. Özellikle Avrupa ülkelerine ihraç edilen filmlerden alınan geri dönüşler oldukça olumlu olmuştur (Howard, 2008, s. 90-93). Sinemanın ilk icat edildiği yıllardan itibaren farklı ülkelerin kültürlerini yansıtan Güney Kore sineması, 2000 yılından sonra büyük bir dönüşüm geçirerek kendi kültürünü ihraç eden bir konuma ulaşmıştır. Sansürün kalkmasıyla özgürleşen sinema anlatısı, film içeriklerini doğrudan etkilemiş ve günümüz Güney Kore bağımsız sinema örneklerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Bu çalışmada, *Oldboy* filminde şiddet temsili içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. İçerik analizi, metinlere ve kullandıkları bağlamlara yönelik anlamlı ve gerekli çıkarımları yapabilmek adına başvuru bir yöntemdir (Krippendorff, 2004, s. 18). Sözlü, yazılı ve görsel kodları incelerken kullanılmaktadır ve mesajın ilk bakışta algılanan içeriği yerine örtülü içeriğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Bilgin, 2006, s. 1). İçerik analizinde amaç, herhangi bir metnin içinde bulunan ve daha önceden belirlenmiş kavramların veya sözcüklerin sıklığını ortaya çıkarmaktır. İçerik analizi, metinlerde seçilen kavram veya sözcüğün sıklığını belirlemek için kullanılmaktadır (Stemler, 2001, s. 1). *Oldboy* filminde şiddetin temsili bağlamında dövüş ve işkence sahnelerinde kullanılan kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve açıları, kurgu teknikleri, metaforlar, ses ve müzik kullanımı incelenmiştir. Tema olarak belirlenen "şiddet" ve "şiddetin estetik sunumu" kodunun sinematografik öğeler yoluyla nasıl inşa edildiği analiz edilmiştir. Estetize edilmiş şiddet teması çerçevesinde dövüş sekansları ve işkence sahneleri, anlatının temel yapı taşları olarak ele alınmış; bu anlatı biçimi, sinematografik öğeler aracılığıyla çözümlenmiştir. Kamera hareketi, çekim ölçeği ve renk kullanımlarının karakterler üzerinden şiddet teması ile nasıl anlamlandırıldığı, kurgu teknikleri, metafor kullanımı ile ses ve müzik bağlamında değerlendirilmesi sahne ve sekansların incelenmesi ile ortaya konulmuştur. Anlatı, dövüş sekansları ve işkence, sinematografik öğeler başlıkları ile sinemasal anlatı ve görsel stil içerik analizi ile incelenmesi gerçekleştirilmiştir. Farklı söylemler üzerinden kullanılan metodolojik araçlar ve teknikler ile denetimli bir yorumlama yapılmaktadır.

1. Şiddet ve Estetik

Türk Dil Kurumu'na (TDK, 2025) göre şiddet; kaba güç, karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, duygu veya davranışta aşırılık ve sertlik olarak tanımlanmaktadır. Bunun dışında, şiddet toplumsal düzene başkaldırı ve saldırı olarak da nitelendirilebilmektedir. TDK'ya göre estetik ise, sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi olarak tanımlanır. Ayrıca, güzellik duygusuna uygun olan ve güzel kavramı duysal olarak da ifade edilmektedir.

Düşünür Frantz Fanon, çalışmalarında şiddetin bireysel düzeyde arındırıcı bir güç olduğunu belirtmektedir. Ona göre, şiddet sömürge toplumlarını umutsuzluk ve pasiflikten kurtararak onlara cesaret ve özgüven kazandırmaktadır (Fanon, 2007, s. 98). Bu açıklama, şiddetin meşrulaştırılması yönünde bir değerlendirmedir. Sanat tarihinde şiddet, farklı sanat dallarında

çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Şiddet ve estetik, etik ve estetik çerçevesinde bir arada üretilebilmektedir. Şiddet ve estetiğin kesişme noktalarının ve birbirleriyle kullanılmasının tesadüf olmadığı söylenebilir. Psikanalist Erich Fromm, çalışmasında insanların bir nedene dayanmaksızın kendi türünü öldürebildiğini, kendi türüne işkence edebildiğini ve bu eylemlerden haz duyabildiğini belirtmektedir (1993, s. 23). Fromm'un ortaya koyduğu bu düşünce, yoğun şiddet ve işkencenin insanların haz duygusuna ulaşmak için kullanılan keyfi bir uygulama olduğu yorumunu ortaya çıkarmaktadır. Fromm'un bu meselesine Burke farklı bir perspektiften yaklaşır. Ona göre, tehlike ve acının kişiye yakın olması durumunda, bu hisler korkutucudur ve keyif verici değildir. Ancak, birey tehlike ve acıya belirli bir mesafeden tanık olursa, bu durum keyif verici hâle gelebilir. Düşünür Edmund Burke, bu düşünceyi genişleterek sanat ile ilişkilendirir. Felaket ve dehşetin izleyici konumunda deneyimlenmesi, haz, canilik ve sadist eğilimler gibi içgüdülere atıfta bulunur. Bu içgüdüler, "yüce" kavramına dayandırılarak; dehşet, güç, belirsizlik, zorluk, ihtişam, yüksek ses, anilik, tiksinti ve acı gibi duyguları uyandırmaktadır (2008, s. 43-48). Bu düşünceler, her türlü sanat yapıtı (resim, öykü, sinema vb.) ile izleyici arasındaki mesafe, şiddetin temsili sırasında keyif verici bir etki yaratmaktadır yorumunu yaptırmaktadır.

Sanat, bir yanıyla şiddeti içerebilir; ancak şiddetin kendisi sanat değildir. Toplum nezdinde hoş karşılanmayan korkunçluklar, tecavüz, sakat bırakma gibi eylemler sanatın anlatısında yer alabilmektedir. Bunun nedeni, sanatın imgelemi aracılığıyla olup bitenler hakkında mesaj verebilmesidir (Paglia, 1986, s. 100). Sanatta şiddetin estetik bir kaygı ile ele alınması, sosyal hareketler ve psikolojik açıklamaların devamı olarak "iktidar, şiddet ve yaratıcılık" kavramlarını bir bütün içinde değerlendirmektedir. Max Scheler, Rollo May, Otto Rank ve Nietzsche gibi birçok düşünür, bu kavramların sanatla olan bağlarını açıklamaya çalışmıştır. Scheler, 'Ressentiment' kavramı üzerinden şiddet ve sanat ilişkisini ele alarak, kapitalist sistemin bireyleri tüketime zorladığını ve sanatçıların da bu ortamdan etkilendiğini savunmaktadır. Ona göre, kapitalist düzenin bireyler üzerindeki baskısı ve şiddeti, sanat eserlerine yansımaktadır. May ve Rank ise, modern dünyada bireylerin giderek yabancılaştığını, bu yabancılaşmanın korku ve endişe yarattığını ve bunun bireyler arasında şiddet olarak tezahür ettiğini belirtmektedir. Nietzsche ise bu yıkıcılığı toplumsal bir çerçevede değerlendirerek, toplumsal olayların bir sonucu olarak gelişen akıldışılığın sanata yansıdığını öne sürmektedir (Can G. Ş., 2018, s. 213). Şiddetin toplumsallaşmasında kitle iletişim araçlarının, suç ve suçluları görünür hale getiren yayınların büyük bir önemi vardır. Bu yayınlar aracılığıyla şiddet estetize edilerek kitlelere ulaştırılmaktadır. Medya araçları sayesinde şiddet, doğal ve zararsız bir biçimde estetik bir bakış açısıyla temsil edilerek olağanlaştırılmaktadır. Sanatsal anlatılar yoluyla ise şiddet estetize edilerek sınır ihlalleri ve yasaklanmış ya da imkânsız olan unsurlar normalleştirilmektedir (Çevikalp, 2020, s. 93-112).

İnsanlık tarihi boyunca yoğun şekilde yaşanan şiddete karşı sanat duyarsız kalmamış ve bunu anlatısının bir parçası haline getirmiştir. Bunun temel nedeni, şiddetin hayatın bir parçası olmasıdır. Şiddet yalnızca klasik sanatlarda değil, II. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok farklı sanatsal alanda kullanılan bir öğe haline gelmiştir. Farklı metaforlar ve nesneler aracılığıyla şiddet dolaylı ya da dolaysız bir şekilde temsil edilmiş, birçok sanatçı şiddeti sanatsal anlatısına dahil etmiştir (Çelebi Erol, 2016, s. 198). Anlatısı içerisinde şiddeti kimi zaman dolaylı kimi zaman da dolaysız şekilde kullanan sanat dallarından biri sinemadır.

2. Sinemada Şiddetin Estetize Edilmesi

Sinema, tarihsel süreç içerisinde şiddet olgusunu anlatı yapısına dâhil eden sanat dallarından biri olarak öne çıkmaktadır. Görselliğin gücü ve erişilebilirliğinin yüksekliği sayesinde, diğer pek çok sanat dalına kıyasla daha geniş kitlelere ulaşabilmekte; böylece estetik üretimini eşzamanlı olarak çok sayıda izleyiciyle buluşturma imkânı sunmaktadır. Sinemada şiddet, bir anlatı aracı olarak

tercih edilmektedir. Ancak sinemadaki şiddetin temsil ediliş biçimi farklılık gösterebilir. Şiddet, bazen yenilik veya düzen değişikliğine etkisi, üslubu ve zarıflığı ile övülürken, kimi zaman da dehşet verici ve sarsıcı bir nitelik taşıyabilmektedir (Grønstad, 2008, s. 39).

Geçmişten günümüze şiddetin sinemasal temsili dönüşüme uğramıştır. İlk dönemlerde şiddet, gerçekçilikten uzak, alegorik bir biçimde yansıtılmıştır. Zamanla bu temsil, doğallığa daha fazla yaklaşarak daha çarpıcı bir anlatı biçimine bürünmüştür. Şiddetin olumsuz duyguları tetikleyici etkisine rağmen, sinemasal temsili seyirci üzerindeki çekiciliği artırmakta ve izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini güçlendirmektedir. Şiddetin estetikleştirilmesi ise, şiddet içeren olay ve eylemlerin sıradanlaştırılarak toplum nezdinde normalleştirilmesine zemin hazırlayabilmektedir. (Orta, 2020, s. 360-361). Meşru ve gerekli bir kültürel ifade olarak açıklanan şiddet, günümüz dünyasını tanımlayan bir öge olarak kullanılmaktadır. Estetize bir şekilde gösterilen şiddet, doğal ve zararsız bir şekilde temsil edildiği için olağan bir hal almaktadır (Bauman, 2001, s. 186.). Şiddetin bir seyir olarak kullanılmasının temeli insanların birbirleri ile ilk etkileşime girdikleri dönemlere kadar gitmektedir. İnsanlar şiddeti kendi türüne uygulayabildiği gibi gücün ispatı, iktidar gücü, eğlence, doyum duygusu yaratmak için de kullanabilmektedir. Mağara serimlerinde av ritüellerinin gösteriminden gladyatör dövüşlerine kadar birçok farklı alanda şiddet gösterimleri tarihsel süreçte var olmaktadır. Gül ve Sepetçi'nin de belirttiği üzere, sinema bir sanat formu olduğundan, filmlerde temsil edilen şiddet, belge niteliğinden ziyade sinemasal anlatının ve estetik yapının bir parçası hâline gelmektedir. Sinema filmlerinde kurgusal olarak işlenen şiddet, tıpkı pornografi gibi izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle şiddet, sinemada kimi zaman pornografik bir biçimde kurgulanmakta ve sunulmaktadır (2018, s. 25, 26). Şiddetin birey üzerinde yarattığı haz duygusu şiddetin estetize edilmesi noktasında önem arz etmektedir. Sanatın her alanında kullanılan şiddet kimi zaman müzikte, kimi zaman heykelde kimi zaman tiyatrodan bir dışavurum aracı olarak kullanılmaktadır. Picasso, Kahlo, Caravaggio gibi ressamlardan başlayarak temsil edilen görsel şiddet aynı şekilde sinemada da temsil edilmiştir. Sinema; şiddeti anlatısına kimi zaman dolaylı kimi zaman da doğrudan dahil eden en güçlü sanat dallarından biridir. Sinemada farklı türlerde (örneğin aksiyon, korku, dram, savaş ve suç filmleri) şiddet, anlatıyı güçlendirmek, karakterleri derinleştirmek veya toplumsal eleştirilerde bulunmak için kullanılmaktadır. Şiddet, Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal, 1996) filminde (Erdem, 2020, s. 1212), Michael Haneke'nin *Funny Games* (Ölümcül Oyunlar, 1997) ve daha birçok örnekle farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. İsmi geçen filmlerden önce, Dışavurumcu Alman Sineması, film noir ve western gibi sinema akımları ile türlerinde, şiddet olgusu sinemasal bir estetik içerisinde izleyicinin karşısına çıkmıştır. Ekspresyonizm sanat akımından beslenerek gelişen Dışavurumcu Alman Sineması, tıpkı sanat alanındaki yansımasında olduğu gibi; karanlık, kimi zaman korkutucu ve şiddet öğeleri içeren anlatı biçimlerini benimsemiştir. Bu akıma ait filmlerde, öfke ve delilik temaları kaba ve barbar görüntülerle birlikte sunulurken, ölüm ve düşük yaşam koşullarını simgeleyen nesneler de bu temsile eşlik etmektedir (Biryıldız, 2012, s. 40). Dışavurumcu Alman Sineması'na benzer şekilde, Film Noir türünde de şiddet unsurları sinemasal bir anlatı aracı olarak kullanılmaktadır. Film Noir, genel olarak kasvetli ve melankolik anlatı yapılarıyla öne çıkmakta; karanlık atmosferi, suç ve şiddetle örülü temalarıyla izleyici üzerinde derin bir etki bırakmaktadır (Crowther, 1988, s. 2). Film Noir, suç, mutsuzluk, karamsarlık, melankoli, çaresizlik, şiddet ve yozlaşma gibi unsurları olay örgüsüne dâhil ederek; sisli gecelerde geçen mistik olayları ve cinayetleri karanlık bir atmosfer içerisinde anlatmaktadır (Ryan & Kellner, 1997, s. 137, 138).

Şiddet unsurlarının estetize edilerek sunulması, geniş kitlelere ve üretildiği ülkedeki izleyiciye hitap eden, kolay pazarlanabilir bir içerik ve formül hâline dönüşmüştür. (Trend, 2007, s. 16). Şiddet, kimi zaman aksiyonu yükseltmek için kullanılabileceği gibi kimi zaman da pornografik bir anlatımla estetize edilebilmektedir. Adorno'nun "*Kültür Endüstrisi*" kavramında kullandığı

sunu olaylar ve olay örgüleri ile yaratılan haz duygusu (2011, s. 20-23) gibi, şiddetin sinemadaki sunumu da benzer şekilde kullanılmaktadır.

Chong'un belirttiği üzere, sinemadaki şiddet algılama süreci ile doğrudan ilişkilidir. Gündelik hayatta toplumsal yargılar ve bireysel kaygılar nedeniyle şiddeti kullanmayan seyirciler, sinema aracılığıyla gerçekleştiremedikleri eylemi başka bir mecraya taşıyabilmektedir (2004, s. 265). Şiddete arzu duyan seyirciyi etkilemek için şiddetin estetize edilmesi, olguyu karmaşık bir anlamlandırma sürecine sokmaktadır. Şiddetin gerçek hayattan uzaklaşarak sunulmasıyla, şiddeti arzulayan seyirci estetize edilmiş şiddet temsili ile karmaşık bir anlamlandırma sürecine girmektedir (Kendrick, 2004, s. 108). Maddi aşırılık, yoğun cinsellik temsillerinde olduğu gibi, şiddet de güçlü bir hayal sistemi üzerine kuruludur ve ticari bir yapı içerisinde konumlanmaktadır. Bu bağlamda, üretim-tüketim ilişkisi doğrultusunda söz konusu temsillere yönelik yoğun talep, anlatının popülerleşmesine zemin hazırlamaktadır (Trend, 2007, s. 19). TV programları, filmler, oyunlar, dergiler, gazeteler ve kitaplarda şiddet dikkat çekici hâle getirilerek kendini bir yönüyle tüketicilere pazarlamaktadır. Ticari başarı için estetize edilen şiddetin dayandığı nokta, şiddetin satılmasıdır (Whitaker, 2000, s. 55, 56). Eleştirmen Susan Sontag'ın belirttiği üzere, ekranda çekici beden bozulması ve parçalanmasına ait görüntüler bir yanıyla pornografiktir. Kimi zaman tiksindirici düzeyde olan bu görüntülerin bir yanıyla akıl çeliciliği yüksektir (2004, s. 96).

Rekabetin yoğun olduğu ve seyirciyi heyecanlandırmanın zorlaştığı bu dönemde, yönetmenler ön plana çıkmak ve seyircinin dikkatini çekmek amacıyla filmlerde şiddet unsurlarını artırmaktadır (Taylor, 2010, s. 60). Pomerance, filmlerde gösterilen şiddeti mekanik, mitsel, özbiçimsel ve dramaturjik olarak dört türe ayırmaktadır. Bu dört tür içinde geçişken alanlar olsa da ortak nokta, şiddetin estetize edilmesidir (2004, s. 47).

Estetik bir temsille doğal ve zararsız gösterilen şiddet, bu temsiller aracılığıyla etkisiz hâle getirilmeye çalışılmakta ve kabul görür bir hâle getirilmektedir. Şiddeti estetize etmek için medya araçları, şiddeti sanatsal anlatılarla ön plana çıkarmaktadır. Modern estetikte, sınır ihlalleri ve tabular korunarak şiddet estetize edilmektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan *Oldboy* filminde olduğu gibi sinema ve medya araçları ilgiyi sürekli kılmak adına şiddeti başvurabilmektedir. Sembolik çıkarımlar, kültürel kodlar ve kültürel alanlarla iç içe ve karşıt sahneler aracılığıyla filmlerde şiddet estetize edilerek ön plana çıkarılmaktadır (Çevikalp, 2020, s. 100). İnsanların şiddete dönük doğaları nedeniyle filmlerde sıklıkla şiddet kullanılmaktadır. Medya araçları başta olmak üzere beyaz perde üzerinde inşa edilen şiddet yalnızca o salon içerisinde kaldığı için seyirci, bu eylemin dikizcisi olmaktan haz duymaktadır. Seyirci, beyaz perdede tehlikelerle arasına mesafe koyarak ve güven içerisinde izlediği şiddet görüntülerinden heyecan ve korku duygularını karanlık içinde keyifle yaşamaktadır.

3. Analiz ve Bulgular: Şiddet ve Estetiğin Harmanlaması *Oldboy* Filmi

Güney Kore sinemasında, 1980'lerde üretim yapan yönetmenler, özgürleşen ortamın etkisiyle filmlerinde farklı estetik ve anlatı biçimleri denemiştir. Özellikle Lee Jang-ho bu konuda ön plana çıkmıştır. Yönetmen, ana akım içinde bir yandan ticari filmler üretirken bir yandan da ana akım dışında kalan sanatsal filmler çekmiştir. Jang-ho'nun Güney Kore sinemasındaki bir diğer rolü ise bu dönemdeki gençlere rehberlik etmesi olmuştur. Yeni Güney Kore Sineması içinde yer alan filmlerde zamanla şiddet, çok sık başvurulan bir öğe haline gelmiştir. Bunun nedeni, Yeni Güney Kore Sineması yönetmenlerinin şiddeti estetik bir araç olarak görmeleridir. Aynı zamanda şiddet, ironi değil, bir semboldür (Jae-Cheol, 2006, s. 53-55). Yeni Dalga içinde yer alan yönetmenler, Yeni Dalga stratejisini auteurizm ve gerçekçilikle birleştirerek *auteur-realizm* olarak adlandırılan yeni bir yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Batı'da auteurizm sanat olarak vurgulanırken, Güney Kore'de auteur-realizm kuramının yeni bir meydan okuma ve pratik bir strateji doğurduğu

yorumu yapılabilir. Yönetmenin yaratıcılığını, sosyal sorumluluklara yapılan vurgu ile sergilemesi, filmin sadece sanatsal yönüne odaklanan diğer bağımsız sinema örneklerinden farklı bir anlatının izleyiciye sunulmasına olanak tanımıştır.

Yeni Güney Kore Sineması oluşumunda Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho gibi yönetmenler yer almıştır. Ticari auteurs olarak adlandırılan bu yönetmenler, sanat filmleri ile ticari filmler arasındaki hayali çizgiyi ortadan kaldırarak karma bir film anlatısı ortaya koymuştur (Yecies & Shim , 2016, s. 138). Özellikle Park Chan-wook, bireysel stilini Asya estetiğinde devam ettiren bir yönetmen olmuştur (Pugsley, 2013, s. 66). 1998 yılında Güney Koreli genç yönetmenler, Güney Kore sinemasına yeni bir estetik boyut getirmiştir. 1990'ların Yeni Güney Kore Sineması, önceki dönemin baskı altında üretilen filmlerinden oldukça farklı algılanmaya başlanmıştır. 21. yüzyılda ana akım endüstriden bağımsız olarak ilerleyen film hareketine, 1990'larda çekilen kısa filmler, belgeseller ve uzun metrajlı filmler örnek olarak gösterilebilir. Güney Kore sinemasında yaşanan ticari başarı, bağımsız sinema örneklerinin de artmasını sağlamıştır. Yeni Güney Kore Sineması olarak adlandırılan bu sinema hareketiyle birlikte, hareket, özne ve çekim tarzı çeşitliliğinin artmasıyla ana akım ve bağımsız estetik arasındaki çizgi bulanıklaşmış ve bağımsız sinema ivme kazanmıştır (Paquet, 2009, s. 63-108).

Yeni Güney Kore Sinemasının biçim ve içerik olarak değerli temsilcilerinden biri Park Chan-wook'tur. Özellikle yönetmenin çektiği ve *intikam serisi* olarak isimlendirilen filmleri, Yeni Güney Kore Sinemasının başarılı örnekleri arasında gösterilmektedir. Yönetmenin *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Haklı İntikam*- 2002), *Oldboy* (*İhtiyar Delikanlı*- 2003) ve *Sympathy for Lady Vengeance* (*İntikam Meleği*- 2005) isimli filmleri, şiddetin estetik halini gözler önüne sermektedir. Özellikle dünya çapında büyük ses getiren *Oldboy* filmi, birçok ödül kazanarak anlatının sanatsal gücünü kanıtlamıştır. Popüler sinemada eğlence ve heyecan unsuru olarak kullanılan yapay aksiyon sahneleri, Yeni Güney Kore Sinemasında estetik bir üslup bürünerek sanatsal anlatıyı destekleyen bir unsur haline gelmiştir. Bu çalışmada, örneklem olarak bu üçlemeye ait olan *Oldboy* filmi, içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Yönetmen	Park Chan-wook
Senarist	Hwang Jo-yoon Im Joon-hyeong Park Chan-wook
Yapımcı	Im Seung-yong Kim Dong-joo
Oyuncular	Choi Min-sik (Oh Dea-su) Yoo Ji-tea (Lee Woo-jin) Kang Hye-jung (Mi-do)
Yıl	2003
Süre	119 dakika
Ülke	Güney Kore

Tablo 1: *Oldboy* Filmografi

Park Chan-wook'un intikam üçlemesinin ikinci filmi olan *Oldboy*, bir gece kaçırılıp 15 yıl boyunca bir odaya hapsedilen Oh Dae-su'nun hikayesini anlatmaktadır. 15 yıl sonra serbest bırakılan Oh Dae-su, kendisini hapseden kişiyi bulmayı ve intikam almayı amaçlamaktadır. Hapsedildiği dönemde hipnoz ile yönlendirilen karakter, bir restoranda tesadüfen Mi-do ile tanışır ve onunla bir ilişki yaşamaya başlar. Film boyunca Oh Dae-su ve Lee Woo-jin karakterlerinin intikam süreci işlenmektedir. Film, dünya sinemasında büyük yankı uyandırmış ve 2004 yılında

Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü de dahil olmak üzere birçok uluslararası ödül kazanmıştır. Ayrıca, film 2013 yılında Hollywood tarafından aynı isimle yeniden uyarlanmıştır. *Oldboy* filmi; suç, suçlu, intikam ve şiddet gibi kavramları harmanlayarak anlatı yapısını oluşturmakta ve derin bir karanlık atmosfere sahiptir. Bu karanlık atmosfer hem filmin konusu hem de sahneleriyle hissettirilirken, şiddet yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Şiddet, yalnızca bir araç veya olay olmanın ötesine geçerek anlatının kendisi haline gelmektedir. Film baştan sona şiddet ile harmanlanmakta ve estetik bir şekilde sunulmaktadır.

3.1. *Oldboy* Filminin Anlatı Yapısı



Görsel 1: Açılış (Dakika 00.53)

Görsel 2: Karakol (Dakika 01.52)

Sinema, sinematografik öğeleri kullanarak belirli tema ve olay örgülerini izleyicilere sunmaktadır. Çekilen bir film sadece tek bir olay örgüsünden veya anlatı tekniğinden oluşmamaktadır. Bazı durumlarda filmin teması doğrudan izleyiciye sunulurken, kimi zaman anlatı, örtük biçimde farklı bir tema üzerinden yapılandırılabilir. Nasıl ki sanatın amacı yalnızca görüneni yansıtmak değilse, sinemada da görüntünün amacı sadece olanı aktarmakla sınırlı değildir. Sinema, farklı anlatı katmanları aracılığıyla doğru soruları sorarak yalnızca görüneni değil, görünmeyenin ardındaki gerçeği de yansıtmayı hedefler (Erkanı, 2013, s. 16).

Sinema, ilk yıllarından günümüze kadar şiddeti anlatısının bir parçası olarak kullanılmaktadır. Sinemada şiddetin temsili, şiddetin kullanımı ve birey ile toplum üzerindeki etkileri uzun yıllar boyunca tartışılmakla birlikte, şiddetin temsil edilme sıklığı geçmişten günümüze artış göstermiştir. Bu artışın temel nedeni ise, postmodern toplumlarda medya ve tüketimin, şiddeti eğlence ve tüketim nesnesi haline getirmesidir (Kurttaş, 2020, s. 429). *Oldboy* filmi, olay örgüsü itibarıyla intikam teması etrafında gelişen bir yapımla birlikte, örtük tema olarak şiddeti de ön plana çıkarmaktadır. Şiddet teması gerek Hollywood gerekse diğer ülke sinemalarında en sık kullanılan temalar arasında yer almaktadır. Filmde, Oh Dea-su karakterinin yolculuğu şiddet üzerinden kurgulanmış ve karakterin şiddete başvurma nedenleri, yaşadığı deneyimlere bir tepki olarak sunulmuştur. Görsel 1, filmin açılış sahnesidir. Filmin ilk dakikalarından itibaren, görsellerde de görüldüğü üzere, şiddet anlatının içine dahil edilmiştir. Görsel 1'deki sekansın tamamı doğrudan bedensel şiddet içermese de çatı üzerinde kravatıyla hayata tutunan bir adamın ölümüne engel olan başrol oyuncusu, sahnenin devamında karakterin sıkıntısını dinlememekte ve ona herhangi bir empati göstermemektedir. Seyirci ile başrol karakteri arasında özdeşleşme yaratabilmek amacıyla, Oh Dea-su'nun şiddete itilmesinin sebepleri açıkça ortaya konmuştur. Örneğin, Görsel 2'de olduğu gibi, karakterin esir alınmadan önceki yaşamında da şiddete maruz kaldığı gösterilmektedir. Ayrıca, filmin ilerleyen bölümlerinde, karakterin esaretten kurtulmasının ardından sokaktaki gençler tarafından şiddete uğraması, şiddet uygulamasını haklılaştıran sahnelerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Sinema endüstrisi, şiddeti yaşamın bir parçası olarak kabul etmekte ve sinema anlatısında şiddeti çatışmanın bir aracı olarak kullanmaktadır. Ayrıca, şiddet beyaz perdede temsil edildiği için izleyiciye doğrudan zarar vermemektedir (Özer, 2017, s. 13). *Oldboy* filminde şiddet, ilk sahneden son sahneye kadar sürekli bir şekilde kendini göstermektedir. Görsel 2'de, kaba kuvvet içermeyen bu sekansın devamında, karakterin köpeğiyle birlikte çatıdan atladığı ve bu durumun Oh Dae-su'nun arka planı olarak sunulduğu görülmektedir. Başrolün bu olaya herhangi bir tepki vermemesi, olayın sıradanlaşmasına yol açmaktadır. Görsel 1 ve Görsel 2'de dikkat çeken bir diğer unsur ise beyaz rengin kullanımıdır. Görsel 1'de, sahnenin kompozisyonu gereği hayatın sınırda olma hali, beyaz bir köpek aracılığıyla masumlaştırılmaktadır. Beyaz bir terrier köpeği üzerinden verilen masumiyet olgusu, Görsel 2'de dayak yiyen başrol karakterinin kanlı yüzündeki bir pamukla ekrana yansıtılmaktadır.



Görsel 3: *Yemek yeme* (Dakika 27.50)

Görsel 4: *Sokakta yürüyüş* (Dakika 46.40)

Filmde estetize edilen şiddet, dövüş sahnelerinin yanı sıra anlatıdaki rahatsızlık uyandıran farklı unsurlar da aktarılmaktadır. Görsel 3'te, Oh Dae-su karakteri 15 yıl sonra odasından çıkıp bir restorana gitmektedir. Bu sahnede, restoranda küçük parçalara ayrılmamış canlı bir kalamarı yediği görülmektedir. Yönetmen, bu sahneyi göğüs plan çekimiyle vermiş ve kalamarın başrol oyuncusunun ağzında hareket ettiği anları uzun süre göstererek, seyirciyi rahatsız etmeyi bilinçli bir tercih olarak kullanmıştır. Görsel 4'te ise başrol karakteri, sıradan bir günde ve sıradan insanların bulunduğu bir caddede, kanlar içinde ve dayak yemiş bir halde yürümektedir. Bu sahne, karakterin mevcut durumunun toplumsal normlarla uyumsuzluğunu ve şiddetle özdeşleşmiş benliğinden dolayı toplum içinde yabancılaştığı hissini görsel olarak pekiştirmektedir.



Görsel 5: *İşkence* (Dakika 01.45.40)

Filmin finaline yakın sahne olan Görsel 5'te başrol karakteri Oh Dae-su'nun kendi bedenine uyguladığı şiddet anlatısı yer almaktadır. Bireyler kendilerini geliştirme ve ilerletme konusunda sınırlı olanaklara sahip olduklarında, şiddet ve saldırganlık gibi yolları seçebilmektedirler (Tezcan, 1997, s. 107). Film süresince şiddet anlatısı, daha çok Oh Dae-su'ya uygulanan ya da onun başkalarına uyguladığı şiddet biçiminde sunulurken, bu sahnede karakter şiddeti kendi eliyle

kendisine yöneltmektedir. Örneğin; filmin başından sonuna kadar intikam almak istediği kişi karşısında çaresiz ve güçsüz hissettiği bir noktada, karşı tarafın gücünü ve otoritesini kutsamak amacıyla kendi dilini makasla kesmektedir. Bu eylem, yaşadığı çaresizlik ve sıkışmışlığı kendi bedeni üzerinden düşmanına hissettirme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

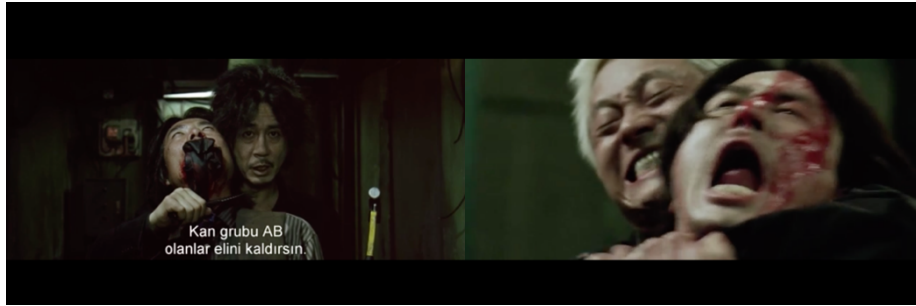
Sinema anlatısında üretilen şiddet, bir paradoks olarak sunulmaktadır. Şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan kişiler ile alakalı çıkarımlar çelişkilidir. Filmde, şiddeti düşman olarak etiketlenen kötü karakter üretiyorsa bu şiddet kötü ve uygunsuz olarak kabul edilirken, yapılan yanlışa karşı başrol veya kahraman tarafından üretilen şiddet doğru ve meşru olarak görülmektedir (Young, 2010, s. 24). *Oldboy* filminde şiddet anlatısı, başrol karakterinin yaşadığı deneyimlerin bir sonucu olduğu ve intikam alma arzusuyla perçinlendiği için şiddetin kullanımı meşruluk kazanmaktadır.

3.2. Dövüş Sekansları ve İşkence



Görsel 6: Dönüş (Dakika 43.10)

Görsel 7: Dövüş (Dakika 01.29.52)



Görsel 8: Dövüş (Dakika 42.40)

Görsel 9: Dövüş (Dakika 01.39.06)

Görsel 6 ve Görsel 7'deki planlarda olduğu gibi, filmdeki birçok dövüş sahnesi görsel olarak estetize edilmiş, bir kompozisyon içerisinde sunulmaktadır. Başrol karakteri Oh Dae-su'nun karşısındaki kişilerle dövüştüğü sahneler, adeta bir dans gösterisi şeklinde temsil edilmektedir. Kamera hareketleri, çerçeveleme, kullanılan renkler, müzik ve kurgu geçişleri, sahnelere neredeyse müzikal bir izlenim kazandırmaktadır. Olay örgüsü içindeki bu dövüş sahneleri, melodramatik anlatıyı destekleyici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bu sahneler, Giroux'ın belirttiği 'törenselleşmiş şiddet' formatına uymaktadır. Görsel 6 ve Görsel 7'de olduğu gibi, şiddet unsurları estetik harmanlanarak seyirciye görsel açıdan etkileyici bir şekilde sunulmaktadır. Bu ve benzeri sahnelerle, *Oldboy* filmindeki şiddet kullanımı; çılgılık, silah sesi gibi işitsel şiddet unsurlarından ziyade, doğrudan görsel öğeler aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde şiddet, yalnızca bir ima olarak değil, doğrudan gösterilen kavga ve işkence sahneleriyle bir anlatı aracına dönüşmektedir. Görsel 8 ve Görsel 9'de olduğu gibi, şiddet ve estetiğin kesiştiği noktada

güçlü bir görsel anlatı ortaya çıkmaktadır. Siyah arka plan ve koyu tonların üzerine yerleştirilmiş karakterlerin bulunduğu sahnelerde, kırmızı kan adeta bir leke gibi perdede belirginleştirilmektedir. Ayrıca, karakterler, “öteki” olarak işaretledikleri bireyler üzerinde şiddet uygulamaktadır. Aşk, sevgi ve tutku gibi duyguların yanı sıra, bu sahneler aracılığıyla kin ve nefret gibi duygular da estetik bir biçimde yansıtılmaktadır. Görsel 8 ve Görsel 9’deki sahneler, Pomerance’ın filmlerdeki şiddet türlerine dair belirttiği “gri alanlar” aracılığıyla şiddetin estetize edilmesine örnek teşkil etmektedir. Gündelik hayatında şiddetle iç içe olmayan bireyler, bu sahneler sayesinde gerçeklik duygusuna daha fazla yaklaşmakta; sinemada deneyimledikleri dehşet ve korkuyla beslenerek bir tür duygusal boşalım yaşamaktadır (Çakır, 2008, s. 166). Gündelik hayatında bu yoğunluktaki şiddete mesafeli duran seyircinin, *Oldboy* gibi filmler aracılığıyla şiddeti yalnızca basit bir olgu olarak görmekten ziyade, dramatik yapının içine entegre edilen yoğunluk sayesinde karakterlerle özdeşleşme imkânı bulduğu yorumu yapılabilmektedir.

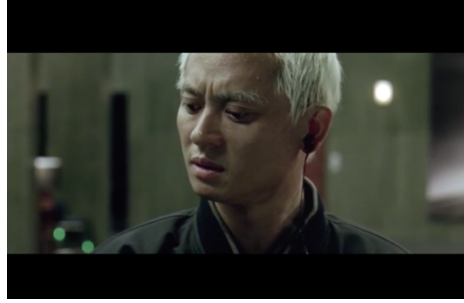


Görsel 10: *İşkence* (Dakika 58.03)

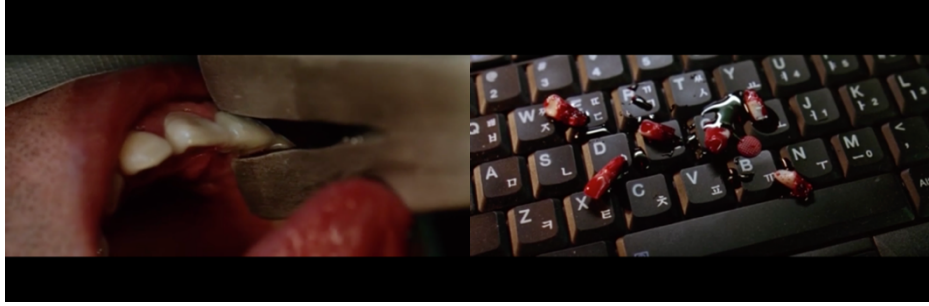
Görsel 11: *İşkence* (Dakika 41.20)

Görsel 10 ve Görsel 11’de olduğu gibi, *Oldboy* filmindeki işkence sahneleri, güçlü bir şekilde hikâyeye entegre edilerek dramatik gerilimi artırmaktadır. Estetik bağlamda şiddet, sinemadan resme kadar birçok farklı sanat dalında bir anlatı aracı olarak kullanılmaktadır. Şiddet, kaybedenleri, kurban edilenleri, kurban edenleri ve kazananları belirlemek için bir araç olarak işlev görmektedir (Gerbner, 2014, s. 392). Bu bağlamda, filmin başrolü Oh Dae-su karakteri için şiddet, filmin ilk sahnesinden itibaren onun hayatını yönlendiren ve şekillendiren bir faktör haline gelmektedir. Başrol karakterinin kaçırılmadan önceki hayatını anlatan sekansıdır. Bu sahnede, yaşadığı travmalardan önce dahi karakterin şiddetle çevrilmiş olduğu gösterilmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, ilgili görsellerde görüldüğü üzere Oh Dae-su, şiddeti uygulayan/üreten kişi olarak temsil edilmektedir. Ayrıca filmin açılış sekansında, Görsel 9 ve Görsel 10’da ise Oh Dae-su, şiddete maruz kalan kişi olarak gösterilmektedir. Başrol karakteri Oh Dae-su’nun film süresince kimi zaman şiddeti üreten, kimi zaman ise şiddet mağduru olan bir karakter olarak temsil edilmesinin temel nedeni, seyirciye özdeşleşme yaratacak bir alan açabilmesidir. Seyirci, pasif bir kurban olan bir karakterle özdeşleşmektense, güçlü ve intikam duygusu taşıyan bir karakterle özdeşleşmeyi daha kolay sağlayabilmektedir. Bu nedenle, film süresince seyirciler Oh Dae-su’yu mağdur olarak görmemektedir. Karakter, Görsel 11, Görsel 13 ve Görsel 14’te olduğu gibi, rahatlıkla düşman olarak gördüğü kişilere işkence yapabilmektedir.

3.3. Sinematografik öğeler (kamera hareketi, çekim ölçeği, renk vb.)



Görsel 12: Omuz plan (Dakika 01.38.52)



Görsel 13: Detay plan (Dakika 41.37)

Görsel 14: Detay plan (Dakika 41.45)

Sinema, şiddeti temel bir bileşen olarak biçimsel yapısının bir parçası olarak kullanmaktadır (Prince, 2003, s. 3). Sinemada şiddet temsili bu derece çarpıcı olmasının başlıca nedenlerinden biri, kullanılan araçlardır. Sinema, sahip olduğu sinematografik anlatı imkânları sayesinde çerçeve içerisindeki temayı istediği ölçüde yoğunlaştırabilmektedir. Çerçeve içinde anlam yönlendirmeyi sağlayan öğelerden biri, çekim ölçekleridir. Olay örgüsü doğrultusunda, sekans içinde yakın çekim veya detay plan gibi çekim ölçeklerinin kullanılması, vurgulamak istenen görüntüleri seyirciye etkili bir şekilde sunma imkânı tanımaktadır. Başrol karakteri, kendisinden çalınan 14 yılın hesabını sormak amacıyla şiddete başvurmaktadır. Daha önce standart bir hayat süren Oh Dae-su, intikam duygusuyla dönüşüme uğrayarak giderek daha fazla şiddete yönelmektedir. Görsel 12'deki Bay Han karakter ise şiddeti bir görev ve iş olarak icra etmektedir. Bay Han, patronunun emirlerini sorgusuz sualsiz yerine getirirken, bireylere uyguladığı şiddet konusunda herhangi bir pişmanlık duymamaktadır. Filmde, karakterlerin hikâyeleri içinde şiddetin temsili, dramatik yapıyı destekleyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Film boyunca şiddetin en yoğun olduğu ve estetik hale getirildiği sahneler, yaralanma ve işkence sahneleridir. Görsel 10, Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13 ve Görsel 14'te olduğu gibi, şiddet sahneleri, seçilen çerçeve, renk kullanımı ve kamera açılarıyla estetik bir biçimde seyirciye sunulmaktadır. Bu sahnelerde doğrudan dövüştürme ziyade, beden bütünlüğünü bozma ve işkence teması ön plana çıkmaktadır. Neredeyse tüm sahnelerde kan detayı güçlü bir şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca, Görsel 11 ve Görsel 12'te tercih edilen çekimler, Görsel 13 ve Görsel 14'te detay plan tercih edilerek şiddetin boyutu ve izleyici üzerindeki etkisi bilinçli bir şekilde artırılmaktadır. Detay plan, izleyiciyi sahnenin içerisine taşıyabilmesi özelliği nedeniyle sinematografik anlatıda önemli bir yere sahiptir. Detay plan ile çerçeve içerisindeki gereksiz ayrıntılar atılarak, anlatısal vurgu seyirciye yönetmenin isteği doğrultusunda verilmektedir (Mascelli, 2002, s. 183). Görsel 13 ve Görsel 14'te yer alan detay plan sahneleri, işkencenin etkisini güçlendirmek için tercih edilen bilinçli bir çekim ölçeğidir. Yönetmen, seyirciye sekans içindeki şiddeti daha görünür hale getirebilmek

için sinematografik öğeleri kullanarak şiddeti güçlendirmekle kalmamış, çerçeve içindeki kompozisyonu ve sekansın tamamındaki çekim ölçeklerinin yanı sıra kamera hareketleri, müzik ve renk gibi öğelerle şiddeti estetik bir şekilde perdeye yansıtmıştır. Yönetmenin, özellikle işkence içeren şiddet sahnelerinde detay planı tercih etmesinin nedeni, seyircinin dikkatinin dağılmasını önlemek ve şiddeti daha görünür hale getirmektir. Görsel 2, Görsel 9, Görsel 10, Görsel 11 ve Görsel 12’de görüldüğü gibi, filmin birçok sahnesinde baş plan çekimleri sıklıkla tercih edilmiştir. Çerçeve içerisinde yer alan nesne veya öznenin duygusunun izleyiciye aktarılmasında büyük kolaylık sağlayan detay plan, film süresince dramatik etkiyi artırmak amacıyla yönetmen tarafından bilinçli şekilde kullanılan sinematografik bir araçtır.

Oldboy filminin tercih ettiği renk paleti, anlatıyı etkileyen bir diğer sinematografik yapıdır. Renk, görsel yapılarda bir anlatı ögesi olarak kullanılabilir. Her ne kadar renklerin anlamları kültürler göre farklılık gösterse de sinematografideki kullanımı evrenseldir. *Oldboy* filminde genel olarak hâkim olan gri ve siyah tonlar, filmin karanlık ve kasvetli atmosferini izleyiciye ilk andan itibaren hissettirmektedir. Görsel 9, Görsel 11 ve Görsel 14’te olduğu gibi, filmde koyu tonlar tercih edilmiştir. Dövüş ve işkence içeren şiddet sahnelerinde ise kan rengi, yani kırmızı, çerçeve içerisinde adeta bir tuvaldeki leke gibi dikkat çekecek şekilde vurgulanmaktadır.

Oldboy filminde kullanılan estetik, şiddet, işkence, cinsellik gibi unsurlar, yönetmenin görsel anlatım biçimi aracılığıyla izleyiciye mesafeli bir şekilde sunulmakta ve böylece haz duygusu inşa edilmektedir. Sinema, seyirciye yoğun duygusal heyecan yaratan bir araç olduğundan, şiddet, en yaygın kullanılan sanatsal araçlardan biri olarak öne çıkmaktadır (Arter & Weaver , 2003, s. 43). Kullanılan teknik özellikler sonucunda, seyirci üzerinde yarattığı duygular arasında şiddet ve heyecan ön planda yer almaktadır (Kendrick, 2009, s. 32). Kültür endüstrisi üretiminin bir parçası olan sinemada üretilen şiddet sahneleriyle yaratılan suni hazlar, izleyicileri bu anlatılara karşı ilgili hale getirmektedir. Bu ilgi ve popülerlik karşısında yönetmenler, bilinçli olarak bu sahneleri filmlerinde artırmakta ve şiddeti estetize edilmiş bir biçimde sunmaktadır. *Oldboy* filminde, intikam alma duygusu ile inşa edilen şiddet, Oh Dae-su karakterinin kaybettiği öz saygıyı yeniden kazanması için bir araçtır. Oh Dae-su, kendini önemsiz ve değersiz hissettiği anlarda şiddetin dozunu artırmakta ve filmin sonlarına doğru kendi bedeni üzerinde de şiddet uygulamaktadır. Film, bu noktada şiddeti bir intikam aracına dönüştürerek izleyicinin özdeşleşme duygusunu artırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca filmde şiddetin temsil şekilleri, kültür endüstrisi içinde estetik bir hal almaktadır.

Sonuç

Sinemada şiddet, sıkça kullanılan bir anlatı aracı olmuştur. Estetize edilmiş bir şekilde sunulan şiddet, zamanla olağan ve zararsız bir unsur gibi algılanmaya başlamıştır. Sanatın birçok alanında şiddet, bir dışavurum aracı olarak kullanılmıştır; müzikte, heykelde, tiyatrodan ve resimde kendine yer bulmuştur. Sinemada şiddet, kimi zaman aksiyonu artırmak, kimi zaman ise pornografik bir anlatımla estetize edilerek kullanılmaktadır. Günlük hayatta toplumsal normlar ve bireysel kaygılar nedeniyle şiddete başvurmayan izleyiciler, sinema aracılığıyla bu eylemi farklı bir boyutta deneyimleyebilmektedir. Şiddete duyulan arzu, yönetmenler tarafından estetize edilerek sıradan bir olgu olmaktan çıkarılıp karmaşık bir anlamlandırma sürecine dönüştürülmektedir. Seyirci, sinemada gerçek hayattan kopararak sunulan şiddeti arzulamakta ve anlamlandırmaktadır. Günümüzde rekabetin yoğunlaşması ve seyirciyi etkilemenin zorlaşması, yönetmenleri şiddet unsurlarını daha belirgin hale getirmeye itmiştir. Filmlerde şiddet unsurları artırılırken, sunumları da estetik bir hale getirilmektedir. Medya araçları, şiddeti sanatsal anlatılarla ön plana çıkararak, modern estetik anlayışıyla sınır ihlallerini ve tabuları korumakta ya da yıkmaktadır. Bu durum, kültürel kodlar ve karşıt sahneler aracılığıyla sembolik anlamlar oluşturulmasına da olanak tanımaktadır.

Günümüz dünyasının getirdiği baskılar nedeniyle bunalan bireyler, katarsis yaşamak amacıyla film seyir deneyimini tercih etmektedir. Bireyler, günlük hayatlarında deneyimledikleri öfke duygusunu, beyaz perdede şiddet uygulayan aktörler aracılığıyla gidermektedir. Özellikle Uzak Doğu sineması ve Japon sinemasında, gangster filmleri gibi türlerde pornografi ve şiddet sıkça kullanılmaktadır. Bu filmlerde yoğun bir şekilde işlenen şiddet teması, seyircilere bir tür katarsis fırsatı sunmaktadır. Popüler edebiyat ve sinemada temsil edilen sadizm, mazoşizm, işkence ve diğer şiddet türleri aracılığıyla boşalma yaşayan bireyler, gündelik yaşamlarında daha sakin ve kontrol sahibi kişiler olabilmektedirler. Yeni Güney Kore Sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Park Chan-wook şiddeti sinema anlatısı içerisinde kullanan yönetmenlerden biridir. Moeran'ın dile getirdiği seyircinin boşalma duygusunu yaşaması durumu, *Oldboy* filminde temsil edilen şiddet ile gerçekleştirilmektedir. Şiddetin estetize edilmiş halde sunumunun yanı sıra Ruggero Deodato'nun yönetmenliğini yaptığı *Cannibal Holocaust* (Yamyam Soykırımı-1980), Tom Six'in yönetmenliğini yaptığı *The Human Centipede (İnsan Kırkayak-2009)*, Srđan Spasojević yönetmenliğini yaptığı *Srpski film (Bir Sırp Filmi-2010)* örneklerinde rahatsızlık verme şeklinde de sunumu yapılabilmektedir.

Bu çalışmada analiz edilen *Oldboy* filmi, sinemanın anlatı gücünü kullanarak şiddet temasını hem örtük hem de açık biçimde yapılandırmaktadır. Film yalnızca intikam eksenli bir olay örgüsü sunmakla kalmayıp, aynı zamanda birey-toplum ilişkisi bağlamında şiddetin normalleştirilmesini ve estetize edilmesini de irdelemektedir. Sinema sanatının yalnızca görüneni aktarmakla sınırlı kalmadığı, görünmeyeni de sorgulama işlevine sahip olduğu gerçeğinden hareketle, *Oldboy* filminde şiddet, çok katmanlı bir anlatı düzlemi olarak yapılandırılmıştır. Filmde başrol karakteri Oh Dae-su'nun yaşadığı deneyimler üzerinden şiddet meşrulaştırılmakta ve karakter ile izleyici arasında bir özdeşleşme kurulması hedeflenmektedir. Özellikle filmde yer alan görsel sekanslar, şiddetin gündelik yaşamın olağan bir parçası olarak temsil edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda film, postmodern toplumlarda medya ve tüketim kültürünün şiddeti bir eğlence nesnesi haline getirme eğilimini de yansıtmaktadır. Şiddetin anlatıdaki sürekliliği, karakterin hem başkaları tarafından maruz bırakıldığı hem de kendi bedenine yönelttiği eylemlerle pekiştirilmektedir. Film boyunca şiddet, sadece çatışma unsuru olarak değil, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını ve psikolojik dönüşümünü yansıtmanın bir aracı olarak kullanılmaktadır. Final sahnesine yakın bir noktada Oh Dae-su'nun kendi bedenine şiddet uygulaması, bireysel çaresizliğin ve güçsüzlüğün somut bir göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Şiddetin estetize edilmesi; anlatı yapısı, dövüş sahneleri ve işkence gibi unsurlar aracılığıyla sinematografik öğelerle desteklenmiş ve güçlendirilmiştir. Bu estetize edilmiş anlatı sayesinde filmde şiddeti uygulayan başrol karakteri Oh Dae-su, bir tür idolleşmektedir. Ayrıca olay örgüsü içerisinde şiddet meşrulaştırılmaktadır. Özellikle kamera hareketleri, çekim ölçekleri, açıların yanı sıra metaforlar gibi sinema anlatısını destekleyen öğeler ile şiddet temsili farklı bir boyuta taşınmıştır. *Oldboy* filmi örneğinde olduğu gibi, Uzak Doğu sinemasında sıklıkla şiddet tercih edilmesinin başlıca nedenlerinden biri, yönetmenlerin şiddeti bir estetik araç olarak görmeleridir. Popüler sinemada eğlence ve heyecan yaratmak amacıyla kullanılan yapay aksiyon sahneleri, Yeni Güney Kore Sineması'nda sanatsal anlatımı destekleyici bir unsura dönüşmüştür. Sonuç olarak, *Oldboy* filmi, sinemada şiddetin yalnızca bir içerik unsuru değil, aynı zamanda anlam üretici ve sorgulayıcı bir anlatı stratejisi olarak nasıl işlenebileceğini ortaya koymaktadır. Filmdeki şiddet temsili, iyi ve kötü arasındaki çizgiyi izleyiciye sorgulatmakta ve kahramanlıkla meşru şiddet arasında kurulan paradoksal ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu yönüyle *Oldboy*, sinemanın toplumsal ve bireysel şiddeti nasıl yapılandırdığına dair güçlü bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça / References

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & N. Ülnel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arter, C., & Weaver, K. (2003). *Violence and Media*, Buckingham. Philadelphia: Open University Press.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat postmodern ahlak denemeleri*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya kadar*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2006), *Sosyal Bilimlerde 161 İçerik Analizi "Teknikler ve Örnek Çalışmalar"*, Siyasal Yayınevi, Ankara.
- Biryıldız, E. (2012), *Sinemada Akımlar*, Beta, İstanbul.
- Can G. Ş. (2028), "Şiddet ve Sanatsal Yaratı", *International Journal of Social Scienc*, 66, 211-222
- Chong, S. (2004). From 'Blood Auteurism' to the Violence of Pornography: Sam Peckinpah and Oliver Stone. S. J. Schneider içinde, *New Hollywood Violence* (s. 249-269). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Crowther, B. (1988). *Film noir: reflections in a dark mirror*. London: Virgin Books.
- Çakır, S. (2008). Medya ve Şiddet. *Doğu Batı*, 43, 160-180.
- Çelebi Erol, C. (2016), "Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları", *İdil Dergisi*, 5(19), 193-214.
- Çevikalp, A. (2020). Günümüzde Şiddetin Medya Aracılığıyla Pazarlanması ve Ürünlerin Sanatsal Şiddete Dönüşerek Estetikleşmesi. *Anadolu Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 93-112.
- Çimen, A., & Gögebakan, G. (2007). *Tarihi Değiştiren Savaşlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Erdem, M. N. (2020). Medya içeriğinde şiddetin sunumu üzerine argümantatif bir çalışma . *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(2), 1198-1217.
- Erkanı, E. (2014). "Sinemasal Şiddet". *Sanat - Tasarım Dergisi*, 1(4), 15-21.
- Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı*. (G. Ayas- V. Batmaz - İ. Kovancı Çev.). M. Morgan (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gül, M.E&Sepetci, T. (2018) "Sinemada şiddetin estetize edilmesi: Zincirsiz ve Birkaç Dolar İçin filmlerinin metinlerarası karşılaştırması". *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(5): 21-42.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Grønstad, A. (2008). *Trans-Figurations Violence, Death, and Masculinity in American Cinema*. Holland: Amsterdam University Press.
- Gyu-lee, L. (2019, 10 27). 'Righteous Revenge' marks birth of Korean cinema. The Korea Times: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/05/398_277694.html adresinden alındı

- Howard, C. (2008). Contemporary South Korean Cinema: 'National Conjunction' and 'Diversity'. L. Hunt, & L. Wing-Fai içinde, *East Asian Cinemas Exploring Transnational Connections on Film* (s. 88-102). New York: I.B. Tauris.
- Jae-Cheol, M. (2006). The Meaning of Newness in Korean Cinema: Korean New Wave and After. *Korean Journal*, 46(1), s. 33-59.
- Kendrick, J. (2004). The Many Shades of Red, Review of Steven Jay Schneider. *Film-Philosophy*, 10(3), 104-108.
- Kendrick, J. (2009). *Film Violence History Ideology Genre*. New York: Colombia University Press.
- Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction To Its Methodology*. New York: Sage Publication.
- Kurtdaş, Ç. (2020) "Sinemada Şiddetin Kutsanması (Joker Filminin Şiddet Bağlamında Sosyolojik Analizi)", *AVRASYA Uluslararası Araştırma Dergisi*, 8 (23), 428-446.
- Lee, S. (2011). Martial Arts Craze in Korea: Cultural Translation of Martial Arts Film and Literature in the 1960s. K. Yau Shuk-ting içinde, *East Asian Cinema and Cultural Heritage From China, Hong Kong, Taiwan, to Japan and South Korea*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lee, S. (2012). The Genealogy of pan-Asian Big Pictures and the Predicament of the Contemporary Korean Film Industry. *Transnational Cinemas*, 3(1), s. 93-106.
- Mascelli, M. J., (2002) *Sinemanın 5 Temel Ögesi* (Hakan Gür (Çev), İmge Kitabevi, Ankara, 2002.
- Moeran, B. (1989). "Şiddetin Güzelliği: Japon Sinemasında Jidaigeki, Yakuza ve "Çıplaklı" Filmler". (Ş. Hattatoğlu Çev.). *Antropolojik Açısından Şiddet*. David Riches (Yay.Haz.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Neill, W. H. (2006). *Dünya Tarihi*. (A. Şener, Çev.) Ankara : İmge Kitabevi.
- Orta, N. (2020). "Komedi filmlerinde şiddetin sunumu: Türkiye'de en çok izlenen komedi filmleri üzerine içerik analizi". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (34), 354-376
- Oylum, R. (2017). *Uzakdoğu Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Özer, Ö. (2017). "Medyada Şiddet Kullanımı: Şiddet Ekonomisi, Medyanın İdeolojik Şiddeti ve Yetiştirme Kuramı Açısından Bir Değerlendirme". *Marmara İletişim Dergisi*. (27), 1-19.
- Paglia, C. (1986). *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*, İstanbul: İyi Şeyler Yayınları.
- Paquet, D. (2009). *New Korean Cinema, Breaking the Waves*. New York: Wallflower.
- Pomerance, M. (2004). Hitchcock and the Dramaturgy of Screen Violence. S. J. Schneider içinde, *New Hollywood Violence* (s. 34-57). Manchester and New York:: Manchester University Press.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating in Hollywood Cinema 1930-1968*. USA: Rutgers University Press.
- Pugsley, P. C. (2013). *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*. Ashgate e-Book.
- Scheler, Max (2004). *Ressentiment (Hınc)*. çev: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Kanat Yayınları.

Dilek, A., B. (2025). Şiddetin estetik yüzü: *Oldboy* filminde anlatı ve görsel stil.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 5(1), 24-42.
<https://doi.org/10.59280/film.1626561>

- Stemler, S. (2000). "An overview of content analysis". *Practical Assessment, Research and Evaluation*, 7(1), 1-6.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylor, E. (2010). Quentin Tarantino'nun Rezervuar Köpekleri ve Abartının Heyecanı. G. Peary içinde, *Quentin Tarantino* (s. 51-62.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tezcan, M. (1996). "Bir Şiddet Ortamı Olarak Okul". *Cogito*. S. 6-7: s.105-108.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film History an Introduction*. New York: Mc GrawHill.
- Trend, D. (2007). *Medada şiddet efsanesi*. (G. Bostancı, Çev.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Whitaker, L. (2000). *Understanding and Preventing Violence : The Psychology of Human Destructiveness*. US: CRC Press.
- Yecies, B., & Shim , A. (2016). *The Changing Face of Korean Cinema 1960-2015*. New York: Routledge.
- Young, A. (2010). *The Scene of Violence Cinema, Crime, Affect*. New York: Routledge.
- Yurdigül, Y. (2019). *Görüntü ve Anlam*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

İnternet Kaynağı:

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 03.06.2025)

Özel Gereksinimli Bireylerin Türk Filmlerinde Anlatımına Yönelik Bir İnceleme: *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize, Mucize 2 Aşk* Filmleri Örneği

A Review on the Narration of Individuals with Special Needs in Turkish Films: *Sibel, Unconscious Love, Miracle in the 7th Ward, Miracle 2: Love* Films

Aydın Kaymak

Dr.

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

aydinkaymak8484@gmail.com

orcid.org/0000-0001-8534-9516

ror.org/04f81fm77

Özet

Çalışmanın temel amacı, özel gereksinimli bireylerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini, bu temsillerin ardında yatan anlamları ve topluma iletilmek istenen mesajları ortaya koymaktır. Bu bağlamda çalışma, “Özel gereksinimli bireylerin özne (başkahraman) olduğu Türk filmlerinde bu bireyler nasıl anlatılmaktadır?” ve “Bu anlatılarla izleyiciye hangi mesajlar verilmektedir?” sorularına odaklanmaktadır. Anlatı çözümlemesine uygun bir yöntem sunan Greimas’ın Eyleyenler Modeli ve Anlatı İzlenesi, bu soruların yanıtlarını sistematik biçimde ortaya koymak amacıyla kuramsal çerçeve olarak tercih edilmiştir. Bu model, karakterlerin rollerini, işlevlerini ve anlatı içindeki konumlarını anlamada analitik bir yapı sağlamaktadır. Çalışmada, 2019 yılında vizyona giren ve özel gereksinimli bireyleri merkezine alan dört Türk filmi örneklem olarak seçilmiştir: *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize* ve *Mucize 2: Aşk*. Bu filmlerde, özel gereksinimli bireylerin çeşitli toplumsal engellerle karşı karşıya kaldıkları; dışlandıkları, damgalandıkları, ötekileştirildikleri ve zaman zaman kötü muameleye maruz bırakıldıkları görülmüştür. Buna rağmen söz konusu bireyler, genellikle içten, iyi niyetli, sevecen, yardımsever, mücadeleci, azimli ve kararlı karakterler olarak betimlenmiştir. Film anlatılarında özel gereksinimli bireyler, yalnızca fiziksel ya da zihinsel farklılıklarıyla değil; aynı zamanda duygusal, toplumsal ve ahlaki yönleriyle ele alınmakta; güçlü kişilik özellikleriyle öne çıkarılmaktadır. Filmler aracılığıyla izleyiciye, özel gereksinimli bireylerin de en az diğer bireyler kadar duygulara sahip olduğu, fiziksel, duygusal ve cinsel istismara açık olabildikleri, çoğu zaman toplumun önyargılarıyla mücadele ettikleri ve tüm engellere rağmen hayata tutunmayı başardıkları mesajı verilmektedir. Bu bağlamda sinema hem empati geliştirme hem de farkındalık oluşturma işleviyle önemli bir sosyal temsil alanı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Özel Gereksinimli Bireyler, Sinemada Anlatım, Greimas, Anlatı İzlenesi, Türk Filmleri*

Abstract

The aim of the study is to determine how individuals with special needs are narrated in Turkish films and what messages are given through this narration. In the study, the answers to the questions such as ‘How are individuals with special needs portrayed in Turkish films in which individuals with special needs are the subjects (protagonists)?’ and ‘What messages are given through narration?’ are sought. In the study, Greimas’s Actor Model and Narrative Syllabus, which have a formulation that can answer these questions, were preferred. As a sample in the study, the films *Sibel, Unconscious Love, Miracle in the 7th Ward, Miracle 2: Love*, which were released in 2019 and whose subjects are individuals with special needs, were

selected. As a result of the study, it was seen that individuals with special needs experience great difficulties, are excluded, stigmatised and subjected to maltreatment due to prejudices, malicious people, social environment and chaotic environments. On the other hand, it was found that individuals with special needs were described as well-intentioned, caring, helpful, struggling, determined and determined individuals. It is thought that a perspective close to reality is presented in film narratives in which individuals with special needs are in a constant struggle due to their physical or mental disabilities. In film narratives, messages are given about individuals with special needs that they have feelings like individuals without special needs, that they are open to physical, emotional and sexual abuse, that they experience great difficulties due to prejudices, that they can hold on to life despite their disabilities, and that they achieve significant success in life.

Keywords: *Individuals with Special Needs, Narrative in Cinema, Greimas, Narrative Spectacle, Turkish Films*

Atıf Bilgisi

Kaymak, A. (2025). Özel gereksinimli bireylerin Türk filmlerinde anlatımına yönelik bir inceleme: *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize, Mucize 2 Aşk* filmleri örneği. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 43-60
<https://doi.org/10.59280/film.1564379>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi	11 Ekim 2024
Kabul Tarihi	14 Nisan 2025
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
S. Kalkınma Amaçları	-
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaların CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Citation

Kaymak, A. (2025). Özel gereksinimli bireylerin Türk filmlerinde anlatımına yönelik bir inceleme: *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize, Mucize 2 Aşk* filmleri örneği. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 43-60
<https://doi.org/10.59280/film.1564379>

Article Information

Article Type	Research Article
Date of submission	11 October 2024
Date of acceptance	14 April 2025
Date of publication	30 Jun 2025
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
S. Development Goals	
License	CC BY-NC 4.0 / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Giriş

Dünya genelinde bir milyardan fazla özel gereksinimli birey vardır. Bunlar arasında aşağı yukarı 200 milyon birey ise ciddi oranda işlev bozuklukları yaşamaktadır. Kronik hastalıkların artması, nüfusun yaşlanması, kanser, ruh sağlığı bozuklukları, kalp-damar bozuklukları, diyabet gibi nedenlerle özel gereksinimlilik oranları artmaktadır (Chan & Zoellick, 2011, s. 9). Türkiye’de özel gereksinimli bireylerin nüfusu hususunda kesin bir sayı yoktur. Buna karşın, özel gereksinimli bireylerin sayısına yönelik belirli araştırmalar mevcuttur. 2002’te Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından özel gereksinimli bireylerin nüfusunun yüzde 12,29 olduğu belirtilmiştir (Eyder, t.y.). “Türkiye ve Yaşlı İstatistik Bülteni Temmuz-2021” bülteninde “Ulusal Engelli Veri Sistemi” kayıtları esas alınarak belirtilen özel gereksinimli sayısı “1.414.643’ü erkek, 1.097.307’si kadın olmak üzere 2.511.950’dir. Ağır engeli olan kişi sayısı 775.012’dir.” (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2021, s. 15). “Engelli ve Yaşlı İstatistik Bülteni Ocak 22” bülteninde “Nüfus ve Konut Araştırması” sonuçlarına göre, “En az bir engeli olan (3 ve daha yukarı yaş) nüfusun oranı %6,9 (4.876.000 kişi)’dur. Erkeklerde %5,9 olan bu oran kadınlarda %7,9’dur. Yaş grubu arttıkça en az bir engeli olan nüfus oranının artma eğiliminde olduğu görülmektedir.” (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2022, s. 7).

Kısaca “bireyin yaşam aktivitelerini sınırlayıcı ve kısıtlayıcı zihinsel-fiziksel bozukluklar” (Öztabak, 2017, s. 355) olarak tanımlanabilecek engellilik bireyler açısından pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Özel gereksinimli bireylerin fiziksel mekânlara ve dijital platformlara erişememe, eğitim ve istihdam fırsatlarında kısıtlanma, toplumsal dışlanma gibi pek çok sorunu vardır (Türkiye Engelliler Vakfı, 2023). Özellikle özel gereksinimli bireylerin yaşadığı problemler, konunun akademik alanda tartışılmasını, çalışılmasını elzem kılmaktadır. Bu bağlamda özel gereksinimli bireylerin hayatlarını geniş kitlelere ulaştırabilme, toplumsal gerçekliği aktarabilme, bu gerçekliği dönüştürebilme potansiyeline sahip olan sinema aracılığıyla incelemek anlamlı ve önemli bir konu olacaktır.

Sinema, olay, olgu, gelişme ve problemlerin sanatsal, estetik ve çarpıcı şekilde işlendiği önemli ve etkili bir iletişim aracıdır. Sinema her ne kadar teknik bir buluş olarak ortaya çıksa da ilerleyen yıllarda sinemanın sanatsal anlatım olanakları da keşfedilmiştir. Sinema, bir sanat olarak diğer sanatlardan toplumsal gerçekliği doğrudan aktarabilme ve bu gerçekliği dönüştürebilme potansiyeline sahip olmasıyla ayrılmaktadır. Öteki sanatlara nazaran gerçeğe yaklaşma mahareti sinemanın belirgin özelliğidir (Serdaroğlu, 2016, s. 113). Ayrıca sinema toplumun değerlerini, geleneklerini, kültürünü yansıtan, bireylerin duygularına hitap eden bir sanat dalıdır. Yalnızca bireyselle odaklanmaz, toplumlara da seslenir. Bu bağlamda sinema kolektif bir yapıya sahiptir. Toplumlara bir araya getiren kültür, değer, gelenek ve görenekler insanları birbirine yaklaştırır. Bu sayede sinemanın toplumla iletişim kurması kolaylaşır. Toplumsal yapı sinemanın sahip olduğu potansiyelle değişebilir, güçlenebilir, şekillenebilir (IENSTITÜ, 2021). Bu özellikleri sinemayı etkili bir iletişim aracı haline getirmektedir.

Her film bir anlatıya sahiptir. Olay, olgu ve gelişmeler sistematik bir anlatı içinde izleyiciye sunulur. Anlatımda başkahraman ve diğer aktörler, bunların işlevleri, özellikleri, karşılıklı ilişki ve iletişimleri önemli rol oynar. Bu sistematik içinde anlatımın çözümlemesi filmin anlatımına yönelik nesnel bir bakış açısı yakalamaya yardımcı olur. Bu düşüncelerden hareketle çalışmada özel gereksinimli bireylerin Türk filmlerinde nasıl anlatıldığı üzerine odaklanılmıştır. Çalışmada şu sorulara yanıt aranmaktadır: “Özel gereksinimli bireylerin özne (başkahraman) olduğu Türk filmlerinde özel gereksinimli bireyler nasıl anlatılmaktadır?”, “Anlatımla hangi mesajlar verilmektedir?” Çalışmada bu soruların yanıtını verebilecek bir formülasyona sahip olan Greimas’ın Eyleyenler Modeli ve Anlatı İzlenesi seçilmiştir. Çalışmada örneklem olarak 2019

yılında vizyona giren ve ana karakteri özel gereksinimli bireyler olan *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize, Mucize 2: Aşk* filmleri seçilmiştir.

Yapılan literatür taramasında Türk sinemasında özel gereksinimli bireylerin anlatımı ve temsiline yönelik çeşitli akademik çalışmalar yapıldığı görülmüştür (Paftalı, 2013; Tınaz, 2017; Özkar, 2020; Gezgin & Yılmaz, 2022; Şahin & Aslantürk, 2023; Güloğlu, 2023). Yapılan çalışmalarda özel gereksinimli bireyler genellikle bir film üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca film analizleri yapılırken farklı yöntemler uygulanmış, Greimas'ın Eyleyenler Modeli ve Anlatı İzlenesinin uygulandığı bir analize rastlanmamıştır. Bu çalışmada ise seçilen dört film özel gereksinimli bireyler açısından sinemasal anlatım bağlamında ele alınmaktadır. Bu anlamda çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca yapılan çalışmayla özel gereksinimli bireylere yönelik sosyal farkındalık yaratmak, gerçekliğe yaklaşma gücü yüksek olan sinema aracılığıyla özel gereksinimli bireyleri anlamaya yönelik bir çerçeve oluşturmak amaçlanmıştır. Bu amaç çalışmanın bir başka önemli noktasını ortaya koymaktadır.

1. Özel Gereksinimli Bireyler

Özel gereksinim alanına yönelik kullanılan kavramlarla ilgili genel kabul görmüş, açık, standart uluslararası bir tanım bulunmamaktadır (Şişman, 2012, s.69; Yenipazarlı, Çondur & Cömertler, 2020, s. 79). Bu sebeple birçok yeni tanım yapılmakta, bunun da ötesinde yeterli oranda tanımlanmamış kavramlar geliştirilerek, konu daha da karmaşık bir hal almaktadır. Kamusal kurumlarda ve hukuki metinlerde genellikle “özürlü” kavramı kullanılırken, birçok kişi “engelli” kavramını kullanmayı tercih etmektedir (Şişman, 2012, s. 69). Bu çalışmada özel gereksinimli birey kavramının kullanılması uygun görülmüştür.

Özel gereksinimli olma durumu kısaca, bireyin günlük aktivitelerini sınırlayan ve kısıtlayan fiziksel-zihinsel bozukluklar şeklinde tanımlanabilir. Özel gereksinimli olma aynı zamanda bireyin güç ve yeteneklerini kullanabilme yönündeki sınırlılık ve eksikliği de kapsar (Öztabak, 2017, s. 355). Özel gereksinimli olma durumu; psikolojik bozukluklar, dikkat eksikliği bozukluğu, anoreksiya, kanserler, otoimmün hastalık, otistik spektrum engeller, travmatik beyin yaralanmaları, omurilik yaralanmaları, bunama gibi tanı kategorilerini kapsar. Fakat özel gereksinimli olmak, herhangi bir sınırlama ya da zorluk gibi, insan olmanın doğasında vardır ve hayatın bir parçasıdır. Özel gereksinimli olmak, etkili ve verimli bir şekilde nasıl yaşanabileceğini öğrenmeyi zorunlu kılar. Bununla beraber, özel gereksinimli olma hali bu zorluklara maruz kalmayan insanların iş birliğini ve farkındalığını gerektirir (Garland-Thomson, 2017).

Özel gereksinimli bireylerin sosyal hayatta çeşitli engellerle karşılaştığı bilinmektedir. Özel gereksinimli bireylerin karşılaştığı yaygın engel türlerinden birisi işverenler, hizmet sağlayıcıları, sağlık profesyonelleri tarafından uygulanan farklı tutumlardır. Bir diğeri özel gereksinimli bireyleri dikkate almayan uygulama ve tasarımlardan doğan politikalardır. Başka bir engel türü ise çevrenin tasarımı ve ulaştırma sistemleri yoluyla yapılan fiziksel engellemedir. Özel gereksinimli bireylere yönelik yapılan fakat onların dinlenmediği ve dâhil edilmediği, onlara danışılmayan her türlü politika ve düzenlemeler de önemli bir engeldir (Unit, P. M. S. S. 2005, s. 5). Bunlara ek olarak özel gereksinimli bireylere yönelik ayrımcılık özel gereksinimli bireylerin karşılaştığı engel türlerinden birisi olarak sayılabilir.

Özel gereksinimli olma durumuna yüklenen anlamların kültürel boyutu vardır. Özel gereksinimli bireylere yüklenen kültürel anlamlar toplumsal etkileşim sürecinde kazanılır. Özel gereksinimli olma durumunun kültürel ve sosyal anlamı, bireyin kendisinin olduğu kadar toplumun da özel gereksinimlilik haline yönelik tepkileriyle şekillenir. Bu anlamda bireyin özel gereksinimine yüklenen çeşitli anlamlar onun damgalanarak engellenmesine neden olur (Burcu, 2011, s. 37).

Dolayısıyla özel gereksinimli bireylere yönelik ayrımcılık onlara yönelik bir engel teşkil eder. Özel gereksinimli bireylere yönelik ayrımcılık sosyal bir sorun olarak onların bağımsız yaşam amacının ve topluma tam katılımının önündeki en büyük engeldir. Ayrımcı uygulama ve davranışlar nedeniyle özel gereksinimli bireyler boş zaman aktivitelerine, istihdama, eğitime ve toplumsal sistemlere katılımlarında güçlüklerle karşılaşır (Karaca & Nam, 2021, s. 167).

Özel gereksinimli bireylere yönelik istismar da değinilmesi gereken bir başka konudur. Bütün toplumlarda istismar olayları her kesim için yaygın bir sorundur. Özellikle özel gereksinimli bireyler açısından daha büyük bir sorundur. Zira onlar diğer bireylere nazaran kendini ifade etme, iletişim kurma, istismarı yorumlayabilme ve ifade edebilme konularında genellikle daha düşük kapasiteye sahiptirler. Bu bağlamda aile, okul ve sosyal çevrenin konu hakkında bilgili ve bilinçli olması istismarın ortaya çıkarılması açısından son derece önemlidir (Bulut & Karaman, 2018, s. 287).

Günümüzde özel gereksinimli bireylere ilişkin yapılan pek çok düzenlemeyle onların sosyal ortamlara girmeleri, buralarda vakit geçirmeleri, günlük hayatta ihtiyaçlarını karşılamaları geçmişe kıyasla nispeten daha kolay hale gelmiştir. Özel gereksinimli birey istihdamı, özel gereksinimli bireylere yönelik çevre düzenlemeleri, toplu taşıma araçlarında yapılan düzenlemeler özel gereksinimli bireylere yönelik olumlu gelişmeler olmakla beraber gelişmiş pek çok ülkeyle karşılaştırıldığında yeterli düzeyde değildir (Esatbeyoğlu & Karahan, 2014, s. 53). Özel gereksinimli bireylerin sosyal hayata katılmaları açısından yapılan düzenlemelerin onların da düşünceleri alınıp geliştirilerek devam ettirilmesi, özel gereksinimli bireylere yönelik hakların (ücretsiz toplu taşıma aracı vb.) korunması ve artırılması, eğitime, sağlık hizmetlerine ulaşmalarının kolaylaştırılması büyük önem taşımaktadır. Ayrıca Özdemir'in de (2017, s. 138) vurguladığı gibi, özel gereksinimli bireylerin sorunlarını ifade edebilmeleri, günlük hayatta karşılaştıkları engelleri aşabilmeleri açılarından doğru iletişim tekniklerini de kapsayan eğitimler verilmesi büyük önem taşımaktadır.

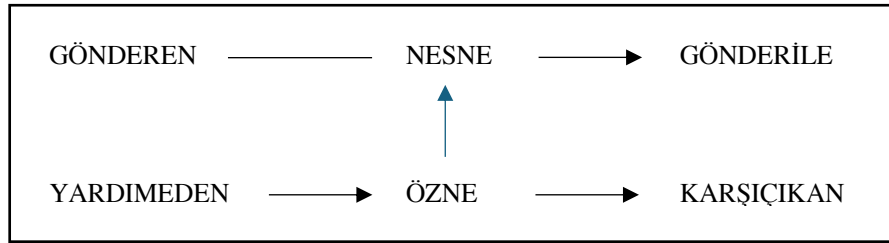
2. Yöntem

Çalışmanın amacı, özel gereksinimli bireylerin Türk filmlerinde nasıl anlatıldığını, bu anlatımla hangi mesajların verildiğini tespit etmektir. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmada şu soruların yanıtı aranmaktadır: “Özel gereksinimli bireyler Türk filmlerinde nasıl anlatılmaktadır?”, “Anlatımla hangi mesajlar verilmektedir?” Çalışmada örneklem olarak 2019 yılında vizyona giren *Sibel*, *Şuursuz Aşk*, *7. Koğuştaki Mucize* ve *Aşk 2: Mucize* filmleri seçilmiştir. Örneklem seçiminde “tanımlanmış bir evrendeki tüm birimlerin/elemanların, örneklem olarak seçilmek için eşit ve birbirinden bağımsız olarak şansı” bulunan basit rastlantısal (tesadüfi) örneklem tekniği kullanılmıştır. Örneklem seçiminde son on yıl (2014-2024) dikkate alınmıştır. Buna göre filmlerin vizyon tarihi esas alınarak son on yıl içinde vizyona giren filmler ait olduğu yıllar bazında ayrılmış, akabinde yılların yazılı olduğu kâğıt parçacıkları arasından rastgele bir seçim yapılmıştır. Seçim sonucunda 2019 yılına ait özel gereksinimli bireylerin özne olduğu filmler örneklem olarak alınmıştır. Sonrasında 2019 yılında vizyona giren, başkahramanı (öznesi) özel gereksinimli birey olan filmler araştırılmış, tespit edilen dört filmin tamamı araştırma kapsamına alınmıştır.

Çalışmada Greimas'ın “Eyleyenler Modeli” ve “Anlatı İzlenesi” tercih edilmiştir. Greimas'ın eyleyenler modelinin seçilme nedeni göstergebilim çözümlemesinde kahramanların, kişilerin farklı özelliklerini, işlevlerini, karşılıklı ilişkilerini eyleyenlere indirgeyebilmesi, biçimsel ve nesnel kolaylıklar sunması (Kıran, 1990, s. 56) önemli rol oynamıştır. Anlatı izlenesinin tercih edilme sebebi ise çalışmada eyleyenler modelinin sunduğu sistematigi ayrıntılarla

desteklemesidir. Ayrıca iki modelin birbirini tamamlayan bir yapıya sahip olması nedeniyle iki model bir arada kullanılmıştır.

Algirdas Julien Greimas'ın en temel amacı, bireylerin içinde bulunduğu durum ve bu durumun yazınsal etkinliğe dönüşmesini açıklayabilmektir (Şahin, 2014, s. 59). Anlatılar çok farklı şekillerde gerçekleşme imkânı bulsalar da bir anlatıdaki olay ve olgular aynı tip kişiler (eyleyenler) etrafında gelişirken; bu kişilerin özellikleri de anlatıdaki ilişkileri baz alınarak belirlenir. Eyleyenler, anlatı sözdiziminin (anlatı dilbilgisinin) farklı kişileridir. Greimas'ın modeli gönderen, nesne, özne, karşı çıkan, yardım eden, gönderilen şeklinde altı eyleyenden oluşur (Rifat, 2014, s. 73-74).



Şekil 1. Greimas'ın Eyleyenler Modeli (Rifat, 2014, s. 74).

Şekil 1'de görüleceği üzere Greimas'ın eyleyenler modeli belli bir sistem içinde işlerlik kazanmaktadır. Özne, başkahramanı ifade eder. Bir anlatı içinde yer alan kişilerin en önemlisi öznedir (kahraman). Nesne ise başkahramanın ulaşmayı istediği, arzuladığı şeydir. Gönderen, anlatıyı harekete geçiren unsur olarak gönderen özneyi (kahramanı) göreve çağırır. Bu bağlamda gönderen gücü elinde bulundurur (Rifat, 2014, s. 74; Uçan, 2015, s. 118; Göngör, 2022, s. 129). Gönderilen, özne tarafından ulaşılacak istenen şeyi (nesneyi) öznenin arayışı neticesinde ödüllendiren ya da cezalandıran eyleyendir (Rifat, 2014, s. 74). Yardım eden, öznenin arayışına yardım ederken, karşı çıkan öznenin arayışının önüne engeller çıkaran, öznenin amacına ulaşmasını engelleyen eyleyendir (Uçan, 2015, s. 118; Güngör, 2022, s. 129).

Greimas tarafından geliştirilen anlatı izlencesinin dört aşaması vardır: Eyletim, edinim, edim ve yaptırım. Eyletim aşamasında gönderen, öznenin bir eylemde bulunmasını ister. Yani gönderenin özneye bir şeyi "yaptırtması" söz konusudur (Günay, 2004, s. 7). Edinim aşamasında özne eylemine yönelik olarak nelere ihtiyacı olduğuna karar verir ve bunları elde etmeye çalışır. Bu aşamada özneye destek olan iki eyleyen gönderen ve yardımcıdır. Yapma eyleminin evresi olan edim aşamasında özne eylemine odaklanarak bütün çabasını bu yönde sarf eder. Bu aşamada özne arzu nesnesiyle karşılaşır. Son aşama olan yaptırım aşamasında özne ve gönderen tekrar karşılaşır. Gönderen yaptırım aşamasında eylemin sonucunu dikkate alarak özneye olumlu veya olumsuz bir geri dönüş yapar. Eylemin sonucuna göre ödül veya ceza verir. Özne eyleminde başarılı olmuşsa gönderen ödüllendirmek ister; başarısız olmuşsa gönderen özneyi sorgular. Bu durum cezalandırma şeklinde değerlendirilir (Güneş, 2013, s. 25-27).

3. Film Çözümlemeleri

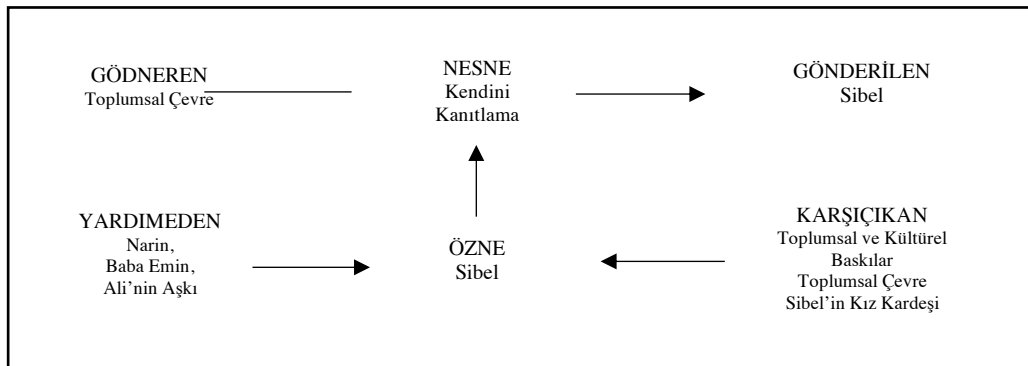
Bu bölümde yöntem kısmında bahsedilen araştırma sorularına *Sibel, Şuursuz Aşk, 7. Koğuştaki Mucize* ve *Mucize 2: Aşk* filmleri üzerinden cevap aranacaktır. İlgili filmlerin çözümlemeleri aşağıda yer almaktadır.

3.1. *Sibel* Filminin Çözümlemesi

3.1.1. Filmin Konusu

Sibel filmi, babası ve kız kardeşiyle Karadeniz'in kırsal bir bölgesinde yaşayan dilsiz bir genç kızın hikâyesini anlatmaktadır. Sibel, çocukken geçirdiği bir hastalık sebebiyle konuşma yetisini kaybetmiştir. Sibel, dilsiz olması nedeniyle çevresi tarafından uğursuz sayılan, aşağılanan, dışlanan yirmi beş yaşında genç bir karakterdir. Sibel'in hırçın, öfkeli, kendi halinde bir yapısı vardır. Sibel çevresiyle yöreye özgü ıslık çalma yoluyla anlaşabilmektedir. Çevresi tarafından dışlanan, aşağılanan Sibel çevresine kendini kanıtlamak için ormanda yaşadığı söylenen bir kurdun avlamak istemektedir. *Köyde, Gelin Kaya'sı* denilen bir taş bulunmaktadır. *Önceleri gelin olacak kızlar bu taşla gidip ateş yakarmış. Fakat köydeki söylentiye göre ormana bir kurt girmiş, bu sebeple de kimse Gelin Kaya'sı denilen yere gitmez olmuş. Sibel bu kurdun peşindedir. Sibel'in bir gün kurdun avlamak amacıyla ormanda dolaştığı sırada Ali adlı bir kaçakla karşılaşması* hayatında birtakım değişikliklere sebep olacaktır. Ali asker kaçağı olduğunu, askere gitmek istemediği için saklandığını belirtmektedir. Ali de kaçak olduğu için Sibel gibi dışlanmış bir karakterdir. Böylece ikisinin yolları ormanın derinliklerinde, dışlanmışlık ekseninde kesişmektedir. Sibel zamanla Ali'ye âşık olur. Sibel'in kız kardeşi Sibel ve Ali'yi ormanda görür. Kız kardeşi önce babasına ardından da köy halkına gördüklerini anlatır. Sibel bu sefer de namus kavramı çerçevesinden aşağılanıp dışlanır.

3.1.2. Greimas'ın Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Film Çözümlemesi



Şekil 2. *Sibel Filminde Yer Alan, Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Belirlenmiş Eyleyenler*

Filmin anlatısı film boyunca özne olan Sibel karakteri çerçevesinde kurgulanmaktadır. Dilsiz olan, babası ve kız kardeşiyle Karadeniz'in kırsal bir bölgesinde yaşayan Sibel, çalışkan, azimli, cesur, dışlanmışlığı nedeniyle öfkeli, hırçın, görünüş olarak zayıf bir karakterdir. Sibel ıslık diliyle çevresiyle iletişim kurabilmektedir. Toplumsal çevresi tarafından dilsiz olması nedeniyle uğursuz sayılan, dışlanan, kendisinden nefret edilen, sosyal ortamlarda istenmeyen genç bir kızdır. Birlikte yaşadığı kız kardeşi tarafından da dışlanan Sibel'in film boyunca arayış içinde olduğu nesne kendini kanıtlama isteğidir. Bunun için ormanda yaşadığı söylenen bir kurdu avlamak istemektedir. Kurdu avladığı zaman kendini toplumsal çevresine kanıtlamış olacaktır. Sibel'in bir gün kurdu avlamak amacıyla ormanda dolaştığı sırada Ali adlı bir kaçakla karşılaşması hayatında birtakım değişikliklere sebep olacaktır. Sibel bir süre Ali'ye bakım ve yiyecek konusunda yardımcı olacak sonrasında ise Ali'ye âşık olacaktır. Bu aşk nedeniyle Sibel her gün ormanda saklanan Ali'nin yanına gidecek, kurdu avlayarak kendini kanıtlama arzusuna bir de Ali'ye duyduğu aşk eklenecektir. Bu durumun önce kız kardeşi akabinde de köylüler tarafından duyulması nedeniyle Sibel ve birlikte yaşadığı ailesi çeşitli olumsuz durumlara maruz kalacaklardır. Zaten dışlanan, hor görülen Sibel bu sefer de namus kavramı çerçevesinde

toplumsal baskıya maruz kalacaktır. Sibel'in Ali'ye âşık olmasıyla Sibel öz bakımına özen göstermeye, hayata gülümsemeye başlamıştır. Sibel'i elinde tüfekte ormanda kurdu avlamak için koşturmaya neden olan gönderen eylemi özel gereksinimli birey olması nedeniyle kendisini dışlayan toplumsal çevredir. Arayış sonucunda ödüllendirilen veya cezalandırılan eyleyen yani gönderilen Sibel'in kendisidir. Filmde Sibel'e (özneye) yardım eden eyleyen yaşlı ve zihinsel problemleri olan, tek başına bir evde yaşayan, o da toplumsal çevre tarafından istenmeyen, dışlanan bir kadın olan Narin, babası Emin ve Ali'ye duyduğu aşktır. Karşı çıkan bağlamında eyleyenler ise toplumsal ve kültürel baskılar, toplumsal çevre, kız kardeş Fatma'dır.

3.1.3. Greimas'ın Anlatı Çözümlemesine Göre Filmin Analizi

Birinci Evre- Eyletim (Gönderme): Bu evreyle olaylar dizisi başlar. Çocukken geçirdiği bir hastalık nedeniyle konuşma yetisini kaybeden Sibel, yaşadığı köyde çevresi tarafından uğursuz sayılan, aşağılanan, dışlanan özel gereksinimli bir bireydir. Özne olan Sibel önyargılı çevresine karşı kendini kanıtlama çabası içine girmektedir. Bunun için ormanda yaşadığı söylenen bir kurdu avlamak ister. Sibel'in arzu nesnesi olan kendini kanıtlama isteğiyle olaylar dizisi başlar.

İkinci Evre – Edinim (Yeterlilik, Güçlenme): Bu evrede Sibel, nesne olan kendini kanıtlama amacına ulaşmak için elinde silah ormanda gün boyu dolaşır. Babasıyla nişancılık, atıcılık konusunda eğitim yapar. Sibel'in bir gün kurdu avlamak amacıyla ormanda dolaştığı sırada Ali adlı bir kaçakla karşılaşması hayatında birtakım değişikliklere sebep olacaktır. Sibel, Ali'ye bakım ve yiyecek konusunda yardımcı olur. Sonrasında ise Ali'ye âşık olacaktır. Sibel'in Ali'ye âşık olması onu güçlü kılan edinimlerden biridir.

Üçüncü Evre – Edim (Gösterme): Bu aşamada Sibel kendisini güçlü kılan unsuru (Ali'ye aşkı) elde etmiş olarak kendini kanıtlama adına eylem aşamasına geçer. Filmde, Sibel bir yandan kurdu avlamak için uğraşırken bir yandan da Ali'ye duyduğu aşkla hayata farklı bakmaya başlar. Âşık olması nedeniyle özsaygısı artan Sibel toplum içine çıkmaya çalışır. Fakat önyargılar nedeniyle dışlanır ve aşağılanır. Sibel ormanda çeşitli kemikler bulur. Bu kemiklerin avlamaya çalıştığı kurda ait olduğunu düşünür. Fakat Ali bu kemiklerin bir insana ait olduğunu söyleyerek, peşinde olduğu kurdun hiç var olmadığını sert bir şekilde Sibel'e ifade eder. Filmin devamında bu kemiklerin köy halkından uzak bir kulübede tek başına yaşayan zihinsel gereksinimli olan bir kadının yıllarca yolunu beklediği, âşık olduğu insana ait olduğu ortaya çıkar. Bu arada Sibel'in ormanda Ali'yle buluşması önce kız kardeşi tarafından görülür, akabinde de köylüler tarafından duyulur. Bu durumun köylüler tarafından duyulması nedeniyle Sibel ve birlikte yaşadığı ailesi çeşitli olumsuz durumlara maruz kalacaklardır. Zaten dışlanan, hor görülen Sibel bu sefer de namus kavramı çerçevesinde toplumsal baskıya maruz kalacaktır. Bu olaylar yaşanmadan önce Sibel'in kız kardeşine görücü gelmiştir. Bu olaylardan sonra kardeşine gelecek görücü vazgeçecek; köy halkı aileye yönelik dışlayan ve hor gören bir tavır takınacaktır. Uzun süren baskılar karşısında Sibel, kardeşine destek olur. Onun elinden tutarak köylülerin arasında başları dik, kendinden emin şekilde yürürler. Artık kendini kanıtlamak için kurdu avlamaya ihtiyaç duymadan kendinden emin şekilde köylüler arasında dolaşmaktadır.

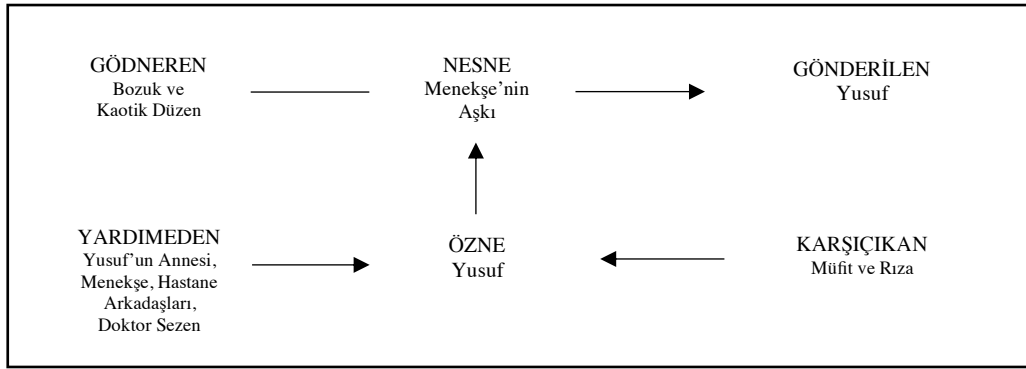
Dördüncü Evre – Yaptırım (Teyit etme): Öznenin arayışı neticesinden ödüllendirildiği ya da cezalandırıldığı aşama bir çözüm aşamasıdır. Sibel, kurdu avlayarak kendini kanıtlama arayışı içine iten toplumsal çevre tarafından sürekli hor görülür, dışlanır. Fakat Sibel kendini kanıtlama arzusundan vazgeçmez. Dışlandığında ve hor görüldüğünde her seferinde daha fazla arayış içine girer. Film sonunda olduğu gibi, kurdu avlama gibi bir zorunluluk hissetmeden, kardeşine de manevi destek olarak köylüler arasında dolaşır.

3.2. Şuursuz Aşk Filminin Çözümlemesi

3.2.1. Filmin Konusu

Şuursuz Aşk, İstanbul'da annesiyle müstakil, kiralık bir evde yaşayan doğuştan zihinsel yetersizliği olan Yusuf'un akıl hastanesinde geçen aşk hikâyesini anlatıyor. Yusuf, zihinsel gereksinimli birey olması sebebiyle çevresi tarafından yardım edilen, iyi niyetli, saf, çekingen, içine kapanık bir delikanlıdır. Yusuf bir okulun önünde simit satarak evin geçimine yardım etmektedir. Yusuf, 1980'li yılların kaotik ortamında simit sattığı arabaya konulan bir silah nedeniyle polisler tarafından işkence görür. Zihinsel gereksinimli olduğu anlaşılınca akıl ve ruh sağlığı rehabilitasyon merkezine gönderilir. Yusuf'un burada Menekşe isimli geçmişte yaşadıkları nedeniyle hastanede uzun süre kalan genç bir hastayla yolları kesişir. Yusuf ve Menekşe zamanla birbirini tanımaya ve âşık olmaya başlarlar. Aşk duygusu her iki hastanın genel durumlarına iyi gelir. Bu durum hastane içinde görevli, kötü niyetli kişiler olan Müfit ve Rıza'yı rahatsız ederek Yusuf ve Menekşe için sıkıntılı günlerin yaşanmasına neden olur. Hastane görevlilerinin Yusuf ve Menekşe'ye yaşattığı zor ve sıkıntılı günler aynı hastanede yatan Dünder isimli kişinin hastane görevlilerini kendi yoluyla cezalandırmasıyla son bulur.

3.2.2. Greimas'ın Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Filmin Çözümlemesi



Şekil 3. *Şuursuz Aşk* filminde Yer Alan Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Belirlenmiş Eyleyenler

Filmin anlatısı film boyunca özne olan Yusuf karakteri çerçevesinde kurgulanmaktadır. Doğuştan zihinsel gereksinimli birey olan Yusuf, iyi niyetli, saf, çekingen, içine kapanık bir delikanlıdır. Annesiyle beraber müstakil, kiralık bir evde yaşamaktadır. Çevresiyle iletişimi zihinsel engelinden dolayı konuşma bağlamında zayıftır. Toplumsal çevresi tarafından sevilen ve kendisine yardım edilen bir karakterdir. Yusuf, 1980'li yıllarının kaotik ortamında simit sattığı arabaya konulan bir silah nedeniyle polisler tarafından işkence görür. Özel gereksinimli birey olduğu anlaşılınca akıl ve ruh sağlığı rehabilitasyon merkezine gönderilir. Burada Menekşe ile tanışır ve ona âşık olur. Yusuf'un filmde arayış içinde olduğu nesne Menekşe'nin aşkıdır. Yusuf'un akıl hastanesine düşmesine neden olarak gönderen eylemini başlatan 80'li yılların bozuk ve kaotik düzenidir. Arayış neticesi sonucunda ödüllendirilen veya cezalandırılan eyleyen yani gönderilen Yusuf'un kendisidir. Filmde özneye (Yusuf'a) yardım eden eyleyen Yusuf'un annesi, Menekşe, hastane arkadaşları, Doktor Sezen'dir. Yusuf ve Menekşe'nin karşılıklı birbirine âşık olmaları kötü niyetli hastane çalışanları olan Müfit ve Rıza'yı rahatsız eder. Müfit Menekşe'den hoşlanmaktadır. Bu sebeple ikilinin aşkına engel olmak istemektedir. Bu uğurda arkadaşı Rıza ile ikiliye özellikle de Yusuf'a çeşitli işkenceler yapar. Bu bağlamda filmde karşıçikan hastane çalışanları olan Müfit ve Rıza'dır.

3.2.3. Greimas'ın Anlatı Çözümlemesine Göre Filmin Analizi

Birinci Evre – Eyletim (Gönderme): Zihinsel gereksinimli birey olan Yusuf bir okulun önünde simit satarak evin geçimine yardım etmektedir. Yusuf, 1980'li yılların kaotik ortamında simit sattığı arabaya konulan bir silah nedeniyle polisler tarafından işkence görür. Özel gereksinimli olduğu anlaşılınca akıl ve ruh sağlığı rehabilitasyon merkezine gönderilir. Bozuk ve kaotik sistem Yusuf'un akıl hastanesine gönderilmesine neden olur. Yusuf'un akıl hastanesine gönderilmesi ve burada Menekşe adlı bir hastaya âşık olmasıyla olaylar dizisi başlar.

İkinci Evre – Edinim (Yeterlilik, Güçlenme): Bu evrede Yusuf arayış nesnesi olan Menekşe'nin aşkına ulaşmak için çeşitli yeterliliklere sahip olmaktadır. Yusuf akıl hastanesinde diğer hastalarla iyi arkadaşlıklar kurar. Ayrıca Doktor Sezen de kendisiyle yakından alakadar olmaktadır. Burada Yusuf bir hastadan okuma yazma öğrenmeye başlar. Menekşe ile duygusal ilişkisi de ilerlemeye başlar. Bunlar Yusuf'u güçlü kılan edinimleridir.

Üçüncü Evre – Edim (Gösterme): Bu evrede özne olan Yusuf eylem aşamasına geçer. Filmde, Yusuf Menekşe ile duygusal ilişkisini ilerletir. Fakat çeşitli zorluklarla karşılaşır. Hastane çalışanları Müfit ve Rıza kendisine türlü işkenceler ve kötü muamelelerde bulunur. Yakınlık kurmamaları için Müfit ve Rıza tarafından tehdit edilirler. Yusuf ve Menekşe ise tehditlere boyun eğmeyerek birbirinden uzaklaşmaz. Yusuf özellikle Müfit ve Rıza'ya boyun eğmez. Bu şekilde eylem aşamasına geçer. Okuma ve yazmayı öğrenmeye başlayan Yusuf Menekşe'ye yazı diliyle duygularını ifade etmeye çalışır. Kendisini hastanede ziyarete gelen annesiyle Menekşe'yi tanıştırır.

Dördüncü Evre – Yaptırım (Teyit etme): Öznenin arayışı neticesinde ödüllendirildiği ya da cezalandırıldığı aşama olan çözüm aşamasında, Yusuf kendisini akıl hastanesine gönderen bozuk ve kaotik düzen tarafından çeşitli şekillerde cezalandırılır. Bu sistemin bir parçası olan hastane çalışanları Müfit ve Rıza tarafından sürekli kötü muamele görür. Kafasını suya sokmak, bağlanmak, fiziksel, duygusal ve sözel şiddet görmek gibi çeşitli cezalara maruz kalsa da Menekşe'nin aşkından vazgeçmez. Her defasında yeniden toparlanarak Menekşe'ye daha fazla bağlanır. Filmin sonunda her türlü zorluğa rağmen Menekşe'yle beraber hastaneden taburcu olarak annesiyle beraber yaşadığı eve döner. Bu seferde annesinin akıl hastalığına yakalandığını görür. Annesi Yusuf'un yokluğunda hasta olmuştur. Kaotik ve bozuk düzenin cezasını annesi de bu şekilde ödemiştir.

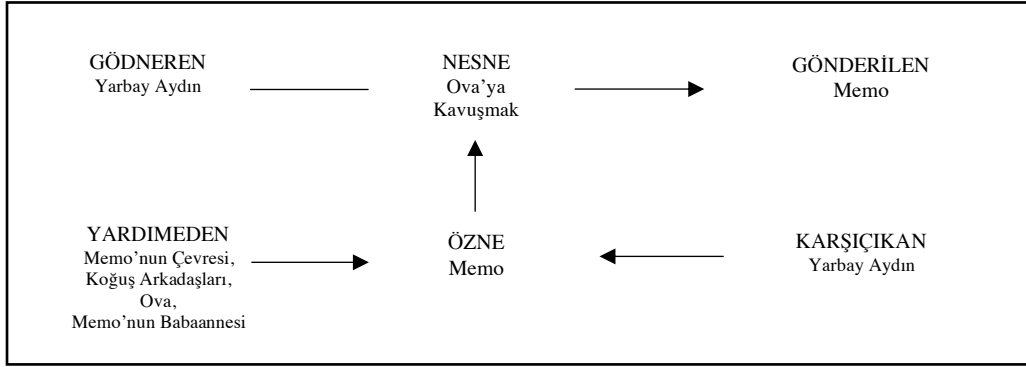
3.3. Yedinci Koğuştaki Mucize Filminin Çözümlemesi

3.3.1. Filmin Konusu

7. Koğuştaki Mucize filmi, bir Ege kasabasında küçük kızı ve babaannesiyle yaşayan Memo'nun adalet arayışının hikâyesini anlatıyor. Memo zihinsel gereksinimli bir gençtir. Memo yedi yaşındaki kızıyla aynı zekâ yaşına sahiptir. Memo kızına çok düşkün bir babadır. 1983 yılında kasabada küçük bir kız ölür. Ölen kız sıkıyönetim komutanı Yarbay Aydın'ın kızıdır. Kızın ölümünden Memo sorumlu tutulur. İktidar ve söz sahibi olan Yarbay Aydın kızının ölüm acısını hafifletmek adına katil olduğunu düşündüğü Memo'dan intikam almak için hırslanır. Memo, suçsuz olduğunu ifade etmeye çalışsa da sıkıyönetim komutanının talimatıyla hapse atılır. Memo'nun kaldığı koğuşta Askorozlu isimli, herkesin kendisinden çekindiği bir koğuş ağası vardır. İlk başta onun suçsuz olduğunu bilmeyen Askorozlu ve diğer mahkûmlar Memo'ya türlü işkenceler yaparlar. Fakat zamanla Memo'nun suçsuz olduğuna inanırlar. Koğuşta yaşanan bir olay nedeniyle Askorozlu kendini Memo'ya borçlu hisseder. Askorozlu Memo'nun kızını bir defa da olsa görmesi için elinden geleni yapar. Böylece Memo'ya olan borcunu ödeyebilecektir. Memo'nun kızı Ova koğuşa bir şekilde sokulur. Baba ve kızı hasret giderir. Devam eden süreçte Memo idam cezasına çarptırılır. Memo'nun hapishane arkadaşları ve çevresi adaletin tecelli

etmesi için çaba gösterir. Bu arada Memo ve kızı Ova birbirine kavuşmak için mücadele eder. Nihayetinde hapishanede geçmişinin izlerinden kurtulamayan, kızını öldürüp bir ağacın dibine gömen, bu nedenle de vicdan azabı çeken, kimseyle çok fazla iletişim kurmayan Yusuf adlı bir mahkûmun fedakârlığı sayesinde Memo kızına kavuşur.

3.3.2. Greimas'ın Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Filmin Çözümlemesi



Şekil 4. 7. *Koğuştaki Mucize* Filminde Yer Alan Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Belirlenmiş Eyleyenler

Filmin anlatısı filmin öznesi olan Memo karakteri çerçevesinde kurgulanmaktadır. Zihinsel gereksinimi olan Memo, iyi niyetli, kızına çok düşkün, bir çocuk hassasiyetinde duygusal yapıya sahip, zekâ seviyesi bir çocuk seviyesinde olan genç bir delikanlıdır. Babaannesi ve kızıyla beraber Ege'nin bir kasabasında yaşamaktadır. Zihinsel engelinden dolayı çevresiyle iletişimi kısıtlıdır. Memo, 1983 yılında sıkıyönetim komutanı Yarbay Aydın'ın kızının ölümünden sorumlu tutulur. Bu nedenle işkence ve kötü muameleye maruz kalır; hapishaneye atılır. Hapishaneye atılması nedeniyle çok sevdiği kızı Ova'dan ayrı kalır. Filmde Memo'nun arayış içinde olduğu nesne kızı Ova'ya kavuşmaktır. Memo kızına kavuşmak yönünde güçlü bir istek duyar ve bunun için çevresindekilerle beraber mücadele eder. Memo'nun hapishaneye düşmesine neden olan gönderen eylemini başlatan Yarbay Aydın'dır. Arayış neticesi sonucunda ödüllendirilen veya cezalandırılan eyleyen yani gönderilen Memo'nun kendisidir. Filmde özneye (Memo'ya) yardım eden eyleyen Memo'nun çevresi, koğuş arkadaşları, Ova ve Memo'nun babaannesidir. Karşıçikan ise Memo'yu kızının ölümünden sorumlu tutan bu şekilde acısını hafifletmeye çalışan Yarbay Aydın'dır.

3.3.3. Greimas'ın Anlatı Çözümlemesine Göre Filmin Analizi

Birinci Evre – Eyletim (Gönderme): Zihinsel gereksinimli olan Memo, 1983 yılında kasabada küçük bir kızın ölümünden sorumlu tutulur. Ölen kız sıkıyönetim komutanı Yarbay Aydın'ın kızıdır. İktidar ve söz sahibi olan Yarbay Aydın kızının ölüm acısını hafifletmek adına katil olduğunu düşündüğü Memo'dan intikam almak için hırslanır. Memo, suçsuz olduğunu ifade etmeye çalışsa da tutuklanır, çeşitli işkenceler görür ve hapse atılır. Memo'nun Yarbay Aydın tarafından hapse gönderilmesi ve kızı Ova'dan ayrı kalmasıyla olaylar dizisi başlar.

İkinci Evre – Edinim (Yeterlilik, Güçlenme): Bu evrede Memo kızı Ova'ya kavuşmak için çeşitli yeterliliklere sahip olmaktadır. Memo hapiste Askorozlu adlı mahkûmun hayatını kurtarır. Bunun üzerine kendisiyle ve diğer mahkûmlarla yakın arkadaşlık kurar. Askorozlu kendini Memo'ya borçlu hisseder. Memo Askorozlu'nun desteğini alır. Memo'nun çevresi onun suçsuz olduğuna inanarak adaletin tecelli etmesi için gayret eder. Bunlar Memo'yu güçlü kılan edinimlerdir.

Üçüncü Evre – Edim (Gösterme): Bu evrede Memo eylem aşamasına geçer. Filmde, Memo hapishanede Askorozlu sayesinde kızıyla koğuşta görüşür. Birlikte bir süre zaman geçirirler. Fakat Memo kendisine düşman olan, intikam ateşiyle tutuşan Yarbay Aydın'ın baskıları nedeniyle idama mahkûm edilir. Memo Yarbay Aydın tarafından büyük baskılara maruz kalmasına rağmen Ova'ya kavuşma inancını kaybetmez. Yusuf adlı bir mahkûmun fedakârlığı sayesinde kızına kavuşur.

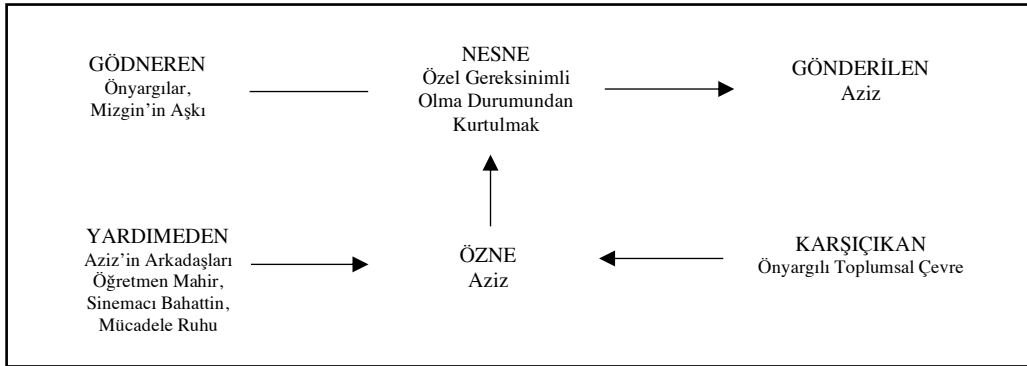
Dördüncü Evre – Yaptırım (Teyit etme): Öznenin arayışı neticesinden ödüllendirildiği ya da cezalandırıldığı aşama olan çözüm aşamasında, Memo kendisini hapishaneye gönderen Yarbay Aydın tarafından çeşitli şekillerde cezalandırılır. İşkence ve kötü muamele görür. Çok sevdiği kızından ayrı düşürülerek cezalandırılır. Üzülür, kızının sürekli adını sayıklar. Kızıyla hapishane duvarı arkasından iletişim kurmaya çalışır. Fakat ona dokunamaz, onu göremez, yalnızca sesini duyar. Bu durum ona daha fazla acı çektirir. Fakat Ova'ya kavuşma isteğinden asla vazgeçmez. Filmin sonunda da nihayet kızına kavuşur.

3.4. Mucize 2: Aşk Filminin Çözümlemesi

3.4.1. Filmin Konusu

Fiziksel yetersizliği olan Aziz ile görücü usulüyle evlendiği eşi Mizgin bir dağ köyünde yaşarlar. Çift, köylülerin önyargıları nedeniyle köyü terk edip Batı'da yer alan Foça kasabasına giderler. İlk başlarda gittikleri kasabada da çeşitli önyargılarla karşılaşır. Kasabada yaşayan bazı kişiler Aziz ve Mizgin'e resmi nikâhları olmadıkları, Aziz'in özel gereksinimli birey olduğu gerekçesiyle kötü muamelede bulunurlar. Çocuklar da sürekli Aziz'in özel gereksinimli olması sebebiyle onu küçümseyen, küçük düşüren davranışlarda bulunur. Aziz ve eşi Mizgin bütün olanlara rağmen insanların önyargılarını yıkıp, hayata bütün güçleriyle tutunmaya çalışırlar. Bir gün Aziz denize düşen bir çocuğu, kendi hayatını tehlikeye atarak kurtarmaya çalışır. Bu olaydan sonra kasabada yaşayan yetişkin ve çocukların Aziz'e davranışları değişir. Artık Aziz'e karşı önyargılı davranmazlar. Eşini çok seven Aziz, onun için engellerinden kurtulma kararı alır. Bu uğurda büyük bir mücadeleye girer. Başta Mahir öğretmen ve sinemacı Bahattin olmak üzere çevresinin de yardımıyla kaslarını geliştirme, yüzme gibi fiziksel güç gerektiren aktiviteleri düzenli olarak yapmaya başlar. Ayrıca konuşma yetisinin gelişmesi için kitap okur. Bu arada da Adara Sinemasında Bahattin'in yanında çalışır. Aziz'in zamanla bir erkek çocuğu olur. Bunun üzerine Aziz engelinden kurtulmak için daha fazla mücadele eder ve beklenen müzice gerçekleşir. Aziz fiziksel gereksiniminden kurtulur.

3.4.2. Greimas'ın Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Filmin Çözümlemesi



Şekil 5. Mucize 2: Aşk Filminde Yer Alan Greimas'ın Eyleyenler Modeline göre Belirlenmiş Eyleyenler

Filmin anlatısı özne olan Aziz karakteri çerçevesinden kurgulanmaktadır. Fiziksel gereksinimli birey olan Aziz, iyi niyetli, eşini çok seven, azimli, mücadele ruhuna sahip bir insandır. Engelinden dolayı konuşma yetisi de son derece zayıftır. Eşi Mizgin ile bir dağ köyünde yaşarken, köylülerin önyargıları nedeniyle eşiyle birlikte Batı'da yer alan Foça kasabasına taşınır. Burada da bazı kasabalıların önyargıları nedeniyle eşiyle beraber sıkıntılı zamanlar geçirir. Zaman zaman psikolojik travmalar yaşar. Aziz çevrenin önyargılı tutumları ve eşine duyduğu aşk nedeniyle özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak için mücadele etme kararı alır. Filmde Aziz'in arayış içinde olduğu nesne özel gereksinimli olma durumundan kurtulmaktır. Aziz özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak için çok güçlü bir istek duyar ve bunun için başta öğretmen Mahir, sinemacı Bahattin olmak üzere, arkadaş çevresinin de yardımıyla kaslarını geliştirmek için ağır kaldırma, yüzme gibi fiziksel güç gerektiren aktiviteleri yapar. Bu arada konuşma yetisinin gelişmesine yönelik kitap okumaya başlar. Aziz'in özel gereksinimli olma durumuyla mücadele etmesine neden olan gönderen eylemini başlatan çevrenin önyargılarıdır. Arayış sonucunda ödüllendirilen veya cezalandırılan eyleyen yani gönderilen Aziz'in kendisidir. Filmde özneye (Aziz'e) yardım eden eyleyen Aziz'in arkadaş çevresi, öğretmen Mahir, sinemacı Bahattin ve sahip olduğu mücadele ruhudur. Karşıçikan eyleyen özel gereksinimli bireylere yönelik önyargılarla dolu olan toplumsal çevredir.

3.4.3. Greimas'ın Anlatı Çözümlemesine Göre Filmin Analizi

Birinci Evre – Eyletim (Gönderme): Fiziksel gereksinimli birey olan Aziz, eşi Mizgin ile bir dağ köyünde yaşarken, köylülerin önyargıları nedeniyle eşiyle birlikte Batı'da yer alan Foça kasabasına taşınır. Burada da bazı kasabalıların önyargıları nedeniyle eşiyle beraber sıkıntılı zamanlar geçirir. Çok sevdiği eşini mutlu etmek ve insanların önyargılarından bıktığı için özel gereksinimli olma durumundan kurtulmaya karar verir. Böylece olaylar dizisi başlar.

İkinci Evre – Edinim (Yeterlilik): Bu evrede Aziz özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak için çeşitli yeterliliklere sahip olmaktadır. Aziz denize düşen bir çocuğun hayatını, kendi hayatını tehlikeye atarak kurtarır. Bu şekilde kasabanın sevgisini kazanır. Ayrıca çocuklar bir daha kendisiyle alay etmez. Yetişkinler de Aziz'i hor gören, dışlayan davranışlardan vazgeçer. Ayrıca Aziz sinemada çalışarak sosyal ve maddi anlamda yeterlilikler kazanmaya başlar. Bunlar Aziz'i güçlü kılan edinimlerdir.

Üçüncü Evre – Edim (Gösterme): Bu evrede Aziz eylem aşamasına geçer. Aziz özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak için arkadaşlarının da yardımıyla ağır kaldırma, yüzme gibi fiziksel aktiviteler yapar. Konuşma yetisinin gelişmesi için kitap okumaya başlar. Sinema, toplu yemek gibi çeşitli sosyal ortamlarda yer alır. Sonunda da özel gereksinimli olma durumundan bütünüyle kurtulur. Artık herhangi bir fiziksel engeli olmayacağı gibi konuşma yetisi de tamamen düzelir. Akıcı bir şekilde konuşan Aziz şiir okur, eşine sözel komplimanlarda bulunur. Engelinden kurtularak eşinin de daha fazla sevgisini kazanır.

Dördüncü Evre – Yaptırım (Teyit etme): Öznenin arayışı neticesinden ödüllendirildiği ya da cezalandırıldığı aşama olan çözüm aşamasında, Aziz toplumsal çevresi tarafından kötü muamele görür. Çocuklar tarafından sürekli kendisiyle alay edilir. Zaman zaman psikolojik travmalar yaşar. Fakat özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak düşüncesinden asla vazgeçmez. Bunun için sürekli mücadele eder. Filmin sonunda da beklenen mucize olur ve nihayetinde özel gereksinimli olma durumundan kurtulur ve toplumsal çevresinin saygısını kazanır.

Sonuç ve Değerlendirme

Greimas'ın Eyleyenler Modeli ve anlatı çözümlemesi bağlamında incelenen dört filmin anlatım evrelerinin öznelere yaşam tarzları, dünya görüşü, ortam ve şartlar, konuya yaklaşım açılarından

farklılıklar içerdiği görülmüştür. Buna karşın verilen mesajlar açısından benzerlikler olduğu anlaşılmaktadır.

İncelenen filmlerin ilk evresi olan eyletim evresinde gönderen eyleyenlerinin neredeyse tamamının olumsuz olay, olgu ve kötü niyetli kişilerden oluştuğu görülmektedir. Toplumsal çevre (*Sibel*), bozuk ve kaotik düzen (*Şuursuz Aşk*), Yarbay Aydın (*7. Koğuştaki Mucize*), önyargılar (*Mucize 2: Aşk*) şeklinde ortaya çıkan gönderen eyleyenleri öznelere çeşitli arayış nesnelerine yönelmektedir. İlgili filmlerde öznelere arayış içinde olduğu nesne (öznenin ulaşmayı istediği şey) kendini kanıtlama (*Sibel*), aşk (*Şuursuz Aşk*), Ova'ya (kızına) kavuşmak (*7. Koğuştaki Mucize*), özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak (*Mucize 2: Aşk*) şeklindedir. Öznelere arayış nesneleri mücadele, fedakârlık gerektiren durumlardır. Öznenin mücadele etmesini gerektiren arzu nesneleri toplumsal ve kültürel anlamda değerli ve anlamlı olgulardır. Bu bağlamda filmlerde özel gereksinimli bireylerin arayışlarının değerli ve anlamlı olduğu mesajı verilmektedir.

Arayış nesnelerinin kimi filmlerde kendini kanıtlama (*Sibel*) ve özel gereksinimli olma durumundan kurtulma (*Mucize 2: Aşk*) şeklinde olması özel gereksinimli bireylerin içinde yer aldığı toplumsal çevrede mevcut önyargıların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda özel gereksinimli bireylere psikolojik ve sosyal açıdan büyük zararları olan önyargılar onları arzu nesnelerine yönlendiren kamçılayıcı bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Bu durum özel gereksinimli bireylere yönelik önyargıların olumlanmasından ziyade bir zorluğu merdiven gibi kullanıp amacına ulaşmaya çalışan ve nihayetinde de ulaşan özel gereksinimli bireylerin azim ve kararlılığını ortaya koyması açısından önemlidir. Bu bağlamda gönderen anlamında filmlerde özel gereksinimli bireylerin azim ve kararlılığını ortaya koymaya yönelik olumlu mesajlar verilmektedir.

İkinci evrede öznelere arzu nesnelerine erişmek için sahip olmaları gereken edinimleri elde etmektedirler. Arzu nesnesine göre elde edilmesi gereken edinimler farklılıklar göstermektedir. Filminde kurdu avlayıp kendini kanıtlamak isteyen *Sibel* her gün düzenli olarak ormanda elinde silah saatlerce dolaşmakta, ormanın ıssız bölgelerine girerek iz sürmektedir. Ayrıca babasıyla beraber silah talimleri yapmakta, nişancılıkta kendisini geliştirmeye çalışmaktadır. Bu arada Ali'ye âşık olan *Sibel* öz bakımına özen göstermeye, toplumsal etkinliklere katılmaya çalışmaktadır. *Şuursuz Aşk* filminde Yusuf Menekşe'nin aşkına ulaşmak için elinden geleni yapar. Okuma yazma öğrenmeye, çekingen yapısını yenmeye başlar. Ayrıca çevresiyle arkadaşlık kurar, çevresinde sevmeye başlar. Menekşe'nin aşkına engel olmaya çalışan hastane çalışanlarına karşı koyar. *7. Koğuştaki Mucize* filminde Memo hapiste Askorozlu adlı mahkûmun hayatını kurtarır. Bunun üzerine kendisiyle ve diğer mahkûmlarla yakın arkadaşlık kurar. Askorozlu kendini Memo'ya borçlu hisseder. Memo Askorozlu'nun desteğini alır. Memo'nun çevresi onun suçsuz olduğuna inanarak adaletin tecelli etmesi için gayret eder. Ayrıca kızına kavuşmak için Memo'ya yardım ederler. Bunlar Memo'yı güçlü kılan edinimleridir. *Mucize 2: Aşk* filminde Aziz'in denize düşen bir çocuğun hayatını kurtarması ve bu şekilde kasabanın sevgisini kazanması onu güçlü kılan edinimlidir. Ayrıca sinemada çalışması, sosyal ortamlara girmesi kendisini güçlü kılan diğer edinimleridir.

Üçüncü aşama olan edim evresinde gerekli yeterlilikleri kazanan öznelere eylemi gerçekleştirme aşamasına geçmektedirler. Bu evrede, *Sibel* filminde kendini kanıtlamak isteyen özne (*Sibel*) kurdun peşinde ormanda her gün saatlerce dolaşır. Kurdu bulamayarak hayal kırıklığına uğrayan *Sibel*, kendisini hor gören, dışlayan köylülere karşı olduğu haliyle, engeliyle, başı dik, kendinden emin şekilde dolaşmaya başlar. Ayrıca kendi kardeşine de sahip çıkarak ona da örnek olur. *Şuursuz Aşk* filminde Yusuf, Menekşe'nin aşkı için kötü niyetli hastane çalışanlarına baş eğmez,

onlarla mücadele eder. Okuma ve yazma öğrenmeye çalışarak duygularını Menekşe'ye yazı diliyle ifade etmeye çalışır. Ayrıca hastane arkadaşlarına kendini sevdirek onların desteğini alır. *7. Koğuştaki Mucize* filminde Memo hapishane arkadaşlarının desteğini alarak kızını zor koşullar altında da olsa görmeyi başarır. İdamdan, masum olduğuna inanan hapishane arkadaşı Yusuf'un fedakârlığı sayesinde kurtularak kızına kavuşur. *Mucize 2: Aşk* filminde özne olan Aziz özel gereksinimli olma durumundan kurtulmak için arkadaşlarının da yardımıyla ağır kaldırma, yüzme gibi fiziksel aktiviteler yapar. Konuşma yetisinin gelişmesi için kitap okumaya başlar. Sinema, toplu yemek gibi çeşitli sosyal ortamlarda yer alır. Sonunda da özel gereksinimli olma durumundan bütünüyle kurtulur. İncelenen filmlerin eylem aşamasında öznelerin büyük özveri gösterdiği, mücadele ettiği, azim ve irade ortaya koyarak arzu nesnelere odaklandığı görülmektedir. Bu durum filmleri izleyen özel gereksinimli bireylere bir motivasyon kaynağı olabileceği gibi özel gereksinimli bireylerin gerekli azim, irade ve kararlılıkla hedefe odaklanmaları durumunda başarılı olabilecekleri konusunda önemli bir mesaj vermektedir.

Aynı zamanda incelenen filmlerin tamamında özne olan özel gereksinimli bireylerin iyi niyetli, duygusal, mücadeleci, azimli, engelleri aşma kararlılığında, kendini geliştiren, dönüştüren bireyler olarak anlatıldığı dikkat çekmektedir. Bu durum da filmi izleyen özel gereksinimli bireylerin motive olması yönünden olumludur. Ayrıca özel gereksinimli bireylerin damgalanması, ötekileştirilmesiyle mücadele açısından da son derece önemli bir mesaj niteliğindedir. Bir başka dikkat çeken mesaj ise özel gereksinimli bireylerin çevresi veya içinde bulunduğu, ortam ve koşullar bağlamında haksızlığa uğradığı veya uğrayabileceği yönündedir. Zira incelenen *Şuursuz Aşk* ve *7. Koğuştaki Mucize* filmlerinde öznelerin içinde bulunulan durum ve koşullar nedeniyle haksızlığa uğradıkları şeklindedir. Bu durum özellikle zihinsel gereksinimi olan bireylerin kendilerini ifade edebilme yeteneklerinin sınırlı olduğuna dikkat çekerek bu konuda ailelerin ve toplumun bilinçli olması gerekliliğine vurgu yapılmaktadır.

Filmin son evresi olan yaptırım evresinde özneler gönderen tarafından veya kötü niyetli kişiler tarafından çeşitli şekillerde cezalandırılır. Filmlerde öznelerin gönderen tarafından veya içinde bulunduğu toplumsal çevrede kötü niyetli kişiler tarafından çeşitli işkence, aşağılanma, hor görülme şeklinde kötü muamelelere, fiziksel ve psikolojik istismara maruz kaldığına yer verilmiştir. Öznelerin dışında diğer özel gereksinimli karakterlerin de benzer şekilde cinsel, psikolojik, fiziksel istismara maruz kaldığı görülmektedir. Toplumsal gerçekliğe yakın bir perspektif sergileyen sinemada bu tür anlatıların yer alması özel gereksinimli bireylerin içinde bulunduğu ortamda kötü niyetli kişiler tarafından fiziksel, cinsel, psikolojik istismarlara uğradığı/uğrayabileceği mesajı verilmektedir. Filmlerde özellikle öznelerin arzu nesnesine ulaşma arayışında ve öncesinden çevresinde veya içinde bulunduğu ortamlarda önyargılı kişiler tarafından aşağılandığı, yok sayıldığı, ötekileştirildiği, damgalandığı görülmektedir. Bu durum özel gereksinimli bireylerin sosyal gerçeklikle de örtüşen önemli bir sorununu yansıtmaktadır.

İncelenen filmlerde gönderilen, yani arzu nesnesine ulaşan ve özneye (başkahraman) arayışının sonunda ceza veya ödül veren eyleyenlerin yine öznelerin kendileri olduğu görülmüştür. Filmlerde öznelere yardımeden konumunda olan eyleyenlerin genellikle onların çevresinden kişiler olduğu dikkat çekmektedir. Bu kişiler kimi zaman bir öğretmen kimi zaman bir arkadaş kimi zaman da içinde bulunulan ortamda yer alan iyi niyetli, önyargısız kişilerdir. Aynı zamanda yardımeden konumunda aşk, mücadele ruhu gibi bireyi motive eden olguların da ön planda olduğu görülmektedir. Filmlerde öznelere karşı çıkan olarak ise kız kardeş gibi yakın kişiler, içinde yaşadıkları toplumsal çevre, bozuk ve kaotik düzen, içinde yer aldığı ortamdaki kötü niyetli kişiler şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Hemen her toplumda çeşitli engeli olan bireylere rastlamak mümkündür. Özel gereksinimli bireylerin sorunları, ihtiyaçları olduğu dikkate alındığında onlara yönelik çeşitli düzenlemelerin yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bunun için de özel gereksinimli bireylerin sesini duyurabilmeleri, onlara ses olabilecek mecralarda temsil edilebilmeleri son derece önemlidir. Bu mecraların en etkililerinden birisi de sinemadır. Zira sinema geniş kitlelere hitap edebilme özelliğine sahiptir. Sıklıkla da vurgulandığı gibi gerçekliğe yakın bir perspektif sunmaktadır. Zira sinema konusunu büyük oranda toplumsal gerçeklikten alır. Bilim kurgu filmlerinin konusu dahi toplumda konuşulan, tartışılan konulardan oluşmaktadır. Bu nedenle sinemada özel gereksinimli bireylerin yaşam öykülerine, sorunlarına, ihtiyaçlarına, yaşadığı zorluklara yer verilmesi büyük önem taşımaktadır. Ayrıca özel gereksinimli bireylerle ilgili akademik anlamda sinema ve diğer kitle iletişim araçları bağlamında çalışmalar yapılarak hem sinemada özel gereksinimli bireylerin daha kaliteli bir şekilde yer alabilmesi özendirilmeli hem de özel gereksinimli bireylere yönelik toplumsal alanda bir hassasiyet oluşturulmalıdır.

Kaynakça / References

- Bulut, S., & Karaman, H. B. (2018). Engelli bireylerin cinsel, fiziksel ve duygusal istismarı. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, 19(2), 277-301.
- Burcu, E. (2011). Türkiye'deki engelli bireylere ilişkin kültürel tanımlamalar: Ankara örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(1), 37-54.
- Chan, M. & Zoellick, R. B. (2011). Dünya engellilik raporu sunuş yazısı. <https://static.ohu.edu.tr/uniweb/media/portallar/engelsizuniversite/duyurular/1345/diwnu3i5.pdf>
- Engelsiz Yaşam Derneği (EyDer). (t.y.). Sayılarla dünyada ve Türkiye’de engellilik. <https://ey-der.com/ana-sayfa/turkiye-ve-dunyada-engelliler/>
- Esatbeyoğlu, F., & Karahan, B. G. (2014). Engelli bireylerin fiziksel aktiviteye katılımlarının önündeki engeller. *Spor Bilimleri Dergisi*, 25(2), 43-55. <https://doi.org/10.17644/sbd.171307>
- Garland-Thomson, R. (2017). Becoming disabled. In *beginning with disability* (pp. 15-19). Routledge.
- Gezgin, T. & Yılmaz, C. (2022). Türk sinemasında engellilik temsili üzerine bir değerlendirme. *Sosyoloji Notları*, 6(2), 78-99.
- Güloğlu, F. K. & Karasu, B. (2023). Türk sinemasında engelli kadın temsiliinin sosyal hizmet bakış açısıyla incelenmesi. *Selçuk İletişim*, 16(1), 1-33.
- Günay, V. (2004). Fransız göstergebiliminde yeni açılımlar. *Dilbilim Dergisi*, (12), 1-12.
- Güneş, A. (2013). Halit Ziya Uşaklıgil’in Mai ve Siyah adlı romanın göstergebilimsel çözümlemesi. *Akdeniz İletişim*, 9, 9-31.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı*. İstanbul: Gamze Yayıncılık.
- IIENSTITÜ (2021). Toplumsal yapı ve sinema. <https://www.iienstitu.com/blog/toplumsal-yapi-ve-sinema>
- Karaca, Z. E. & Nam, D. (2021). Kronik bir sosyal sorun: Engellilere yönelik ayrımcılık. *Bilgi*, 23(1), 167-194.
- Kıran, A. (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1, 51-62.
- Özdemir, S. (2017). Engelli bireylerin mânevî rehabilitelerinde iletişimin önemi, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 137- 159.
- Özkar, M. (2020). Türk sinemasında engelli bireyin temsili: “Tamam mıyız?” ve “Benim Dünyam” filmleri örneğinde bir değerlendirme. *Kurgu*, 28(1), 159-168.
- Öztabak, M. Ü. (2017). Engelli bireylerin yaşamdan beklentilerinin incelenmesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (9), 355-375.
- Paftalı, E. (2013). Yakın dönem (1996-2013) Türk sinemasında engellilerin temsili. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Serdaroğlu, F. (2016). Sinema neden sanattır? Sinemayı sanat olarak ele alan bir araştırma ne tür bir yaklaşım benimsemelidir? *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 24(2), 113-125.

- Şahin, S. (2014). *Göstergebilim ve tarihsel gelişimi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Şahin, Y. & Aslantürk, O. (2023). 7. Koğuştaki mucize: Siyaset ve engellilik üzerinden değerlendirmeler. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, (40), 113-130.
- Şişman, Y. (2012). Özürlülük alanında kullanılan kavramlar üzerine genel bir değerlendirme. *Sosyal Politika Çalışmaları*, 7 (28), 69-85.
- T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü (2021). Engelli ve yaşlı istatistik bülteni Temmuz-2021.
https://www.aile.gov.tr/media/88684/eyhgm_istatistik_bulteni_temmuz2021.pdf
- T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü (2022). Engelli ve yaşlı istatistik bülteni Ocak'22.
https://www.aile.gov.tr/media/98625/eyhgm_istatistik_bulteni_ocak_2022.pdf.
- Tınaz, P. (2017). Türk sinemasında engelli bireylerin temsili. (Doktora Tezi). T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı.
- Türkiye Engelliler Vakfı. (2023). Engellilerin karşılaştığı problemler ve çözüm önerileri.
<https://www.turev.org.tr/engellilerin-karsilastigi-problemler-ve-cozum-onerileri/>
- Uçan, H. (2015). *Yazınsal eleştiri ve göstergebilim*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Unit, P. M. S. S. (2005). *Improving the life chances of disabled people*. London: Cabinet Office, 74.
- Yenipazarlı, A. Çondur, F. & Cömertler, N. (2020). Engelli bireylerin kamu hizmetlerinden memnuniyeti: Nazilli ilçesi örneği. *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 77-93.

Cafer Panahi Sinemasında Anlatı ve Varoluşsal İzlekler: *Ayna* Filmi Üzerine Postmodern Bir Okuma

Narrative and Existential Motifs in the Cinema of Ja'far Panahi: A Postmodern Reading of *The Mirror*

Dr. Ferdi Candan

Doktora, İletişim Bilimleri
T.C. Millî Eğitim Bakanlığı
cinferdi@hotmail.com
orcid.org/0000-0001-6912-4501
ror.org/00jga9g46

Nesrin Akıncı Çötök

Doç. Dr.
Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Öğretim Üyesi
nakinci@sakarya.edu.tr
orcid.org/0000-0003-3577-8325
ror.org/04ttnw109

Özet

Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, İran sinemasında postmodern anlatı unsurları ile varoluşsal temaların birleştiği özgün bir yapıyı temsil etmekte olup, bu çalışma filmi tematik film analizi yöntemiyle incelemektedir. İran Yeni Dalga sineması gerçekliğin kırılganlığı, öznenin merkezsizleşmesi ve mikro anlatılar gibi postmodern unsurları içeren özgün bir anlatı dili geliştirmiştir. *Ayna* filmi, küçük bir kız çocuğu olan Mina'nın, Tahran'ın kaotik sokaklarında kendi yolunu bulma çabası üzerinden bireyin otantik varoluş arayışını işler. Film, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırarak Lyotard'ın büyük anlatılara olan inançsızlık kavramını desteklerken, Jameson'ın çok katmanlı yüzeyler anlayışına da uyum sağlar. Tematik film analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışmada, filmin yüzeydeki çok katmanlı yapısı ve değişken anlamları ele alınarak, Mina karakterinin Heidegger'in *Dasein* kavramıyla ilişkilendirilmesi hedeflenmiştir. Araştırma, İran sinemasında postmodern ve varoluşsal unsurların kendine özgü bir çerçevede nasıl ele alındığını ortaya koymakta; bu bağlamda İran sineması üzerine yapılacak daha kapsamlı çalışmalara zemin hazırlamaktadır. Sonuç olarak, *Ayna* filmi, İran sinemasında özgün bir yere sahip olan yönetmen Cafer Panahi'nin, postmodern anlatı özelliklerini kullanarak bireyin varoluşsal sorgulamalarını ekrana taşıdığı çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca gelecekte yapılacak araştırmaların İran sinemasında postmodern unsurların daha geniş bir yelpazede incelenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: İran Sineması, Cafer Panahi, *Ayna*, Postmodern Anlatı, Varoluşsal İzlekler, *Dasein*

Abstract

Ja'far Panahi's *The Mirror* represents a unique structure where postmodern narrative elements intersect with existential themes in Iranian cinema, and this study examines the film through the thematic film analysis method. Iranian New Wave cinema has developed a unique narrative style that incorporates postmodern elements such as the fragility of reality, the decentering of the subject, and micro-narratives. *The Mirror* addresses the authentic existential search of an individual through the story of a little girl, Mina, who tries

to find her way amidst the chaotic streets of Tehran. By blurring the lines between fiction and reality, the film aligns with Lyotard's concept of disbelief in grand narratives while also resonating with Jameson's idea of multilayered surfaces. Using thematic film analysis, this study examines the film's complex, multilayered surface and variable meanings, aiming to connect Mina's character to Heidegger's concept of Dasein. The research reveals how postmodern and existential elements are framed in a unique way within Iranian cinema, laying the groundwork for more comprehensive studies on Iranian cinema. In conclusion, *The Mirror* stands out as a striking example of how director Ja'far Panahi, a unique figure in Iranian cinema, employs postmodern narrative elements to portray an individual's existential questioning on screen. Furthermore, future studies are expected to contribute to a broader examination of postmodern elements in Iranian cinema.

Keywords: *Iranian Cinema, Ja'far Panahi, The Mirror, Postmodern Narrative, Existential Motifs, Dasein*

Atıf Bilgisi

Candan, F & Akıncı Çötök, N. (2025). Cafer Panahi sinemasında anlatı ve varoluşsal izlekler: *Ayna* filmi üzerine postmodern bir okuma. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 61-79.
<https://doi.org/10.59280/film.1583321>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi		
Gönderim Tarihi	11 Kasım 2024		
Kabul Tarihi	26 Mayıs 2025		
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025		
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem		
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik		
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.		
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net		
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.		
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.		
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Yazar Katkıları	Araştırmanın Tasarımı (CRediT 1)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Veri Toplanması (CRediT 2)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Araştırma - Veri Analizi-Doğrulama (CRediT 3-4-6-11)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Makalenin Yazımı (CRediT 12-13)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
	Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14)	Yazar-1 (%50)	Yazar-2 (%50)
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.		
S. Kalkınma Amaçları	-		
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.		

Citation

Candan, F & Akıncı Çötök, N. (2025). Narrative and existential motifs in the cinema of Ja'far Panahi: a postmodern reading of the *Mirror*. *Turkish Journal of Film Studies*, 5(1), 61-79.
<https://doi.org/10.59280/film.1583321>

Article Information

Article Type	Research Article		
Date of submission	11 November 2024		
Date of acceptance	26 May 2025		
Date of publication	30 June 2025		
Reviewers	Two External		
Review	Double-blind		
Plagiarism checks	Yes - intihal.net		
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.		
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.		
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com		
Author Contributions	Conceptualization (CRediT 1)	Author-1 (%50) -	Author-2 (%50)
	Data Curation (CRediT 2)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Investigation - Analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Writing (CRediT 12-13)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
	Writing - Review & Editing (CRediT 14)	Author-1 (%50)	Author-2 (%50)
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.		
S. Development Goals	-		
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under		

Giriş

Yirminci yüzyıldan günümüze kadar kendi benzersiz stilini ve estetiğini geliştiren İran sineması, üretkenliği ve tarihi geçmişiyle Üçüncü Dünya ve Orta Doğu sinemaları arasında en fazla ilgiyi görendir (Naficy, 2003, s. 146; Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). Çağdaş İran sineması, uluslararası sahnede geniş bir başarı elde etmiş, dünyanın birçok ülkesinde ilgiyle takip edilmiştir (Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). Bugün, İran sineması dünyanın en saygın ulusal sinemalarından biridir ve filmleriyle düzenli olarak festival ödülleri ve eleştirel beğeni kazanmıştır. Cannes Altın Palmiye’de: *Abbas Kiarostami* (1997); Venedik Altın Aslan’da: *Cafer Panahi* (2000); Berlin Altın Ayı’da: *Asghar Farhadi* (2011); olağanüstü sanatsal boyutları ve sosyal ilişkileri birleştiren Yıllık Akademi Ödülleri’nde (Oscar): *Asghar Farhadi* (2012) ödül kazanmıştır (Habibi vd., 2016). Ayrıca İran sineması, yıllar boyunca yurtiçinde ve yurtdışında etkileyici bir tarihi ve eleştirel literatüre yol açmıştır. Bölgedeki az sayıda film kültürünün, bu tür yoğun bir çalışmanın konusu olduğu iddia edebilir (Partovi, 2012, s. 439). İran sineması üzerine yapılan çalışmalar son yirmi yılda yeni bir boyut kazanmıştır. Saljoughi’ye (2018) göre, bir zamanlar İran İslam Cumhuriyeti’nin yeni film endüstrisi bağlamında yapılan auteur sineması çalışmalarının hakim olduğu yerde, şimdi İran’daki hareketli görüntünün tarihini ele alma eğilimi güçlenmiştir. Bu yeni çalışmalar, yeni dönemlendirme, eleştirel türler, okuma ve yorumlama yöntemleri sunarak alanın önceki anlayışlarını ileriye taşımaktadır. Konuların ve yaklaşımların genişlemesinin yanı sıra, disiplinler arası metodolojilerde de bir çeşitlenme söz konusudur. Ortadoğu çalışmaları, film çalışmaları, karşılaştırmalı edebiyat, tarih ve antropoloji gibi farklı alanlardan beslenen İran sineması araştırmaları, kültürel ve toplumsal bağlamlarda sinemanın derinlemesine analizini yapmaktadır (Saljoughi, 2018, s. 99).

İran sineması, İran yönetimi tarafından kimi zaman beslenen ve finansal olarak teşvik edilen, ancak diğer zamanlarda sansürlenene veya yasaklanan bir kadere sahiptir (Poudeh ve Shirvani, 2008, s. 323). İran’da devrim sonrası sinema, uzun zamandır İslami hükümet ve film formu ve içeriğinin sosyo-politik ve dini sansürüne direnmeye çalışan film yapımcıları arasında bir çatışma alanı olmuştur. 1979’daki İran Devrimi’nin ardından, filmlerin İslam hukukuna uygun olarak devrimci değerlere ve tevazu kodlarına uymasını sağlamak için katı sansür kılavuzları başlatılmıştır (Langford, 2015, s. 1). Devrim sonrasında ortaya çıkan toplumsal yasakları, kadınlara ve çocuklara uygulanan baskıları, binlerce yıllık kültürel geleneği ile harmanlayan İran; yaşanan bu sancılı süreçten ve edebiyatından ilham alarak kendine özgü bir sinema dili oluşturmuştur (Candemir vd., 2007). Diğer ülke sinemalarıyla karşılaştırıldığında İran sinemasının kendi yerel kültürüyle ön plana çıkan nadir sinemalardan biri olduğu söylenebilir. İran sineması, temalarındaki insan unsuruna yaptığı vurgudan ve kendine has çok katmanlı anlatı yapısından gücünü alır. İran’da sinema, kitleleri eğlendirmenin yanında, insanları ve yaşamı şekillendirerek hem yansıtan hem de yönlendiren bir pratik olmuştur (Uğur, 2017, s. 334).

1979 Devrimi’nden sonra, İran’ın film endüstrisinde düzenleme sorunlarıyla ilgili iç hükümet çatışmaları nedeniyle bir durgunluk yaşanmıştır. Bununla birlikte, İslam Cumhuriyeti sinemayı İran için ulusal bir sanat olarak kullanmanın muazzam potansiyelini anlayınca, İslami sansür kurallarına uymaları şartıyla hükümet kaynaklarını istekli film yapımcılarına tahsis etmiştir (Chan, 2016; Gow, 2011, s. 16). İslami Hükümet tarafından film çekimlerine getirilen kısıtlamalar, İran’da “yeni dalga” bir “yeni gerçekçilik” sinemanın oluşmasında bilmeden büyük rol oynamıştır. Smith ve Manoukian (2016), İranlı film yapımcılarının, kendi sınırları içinde İran’ın toplumsal yapısına, Hollywood’un etkisine, Batılı perspektiflere ve İslam devletinin toplumsal ideallerine meydan okuyarak özgün bir sinema alanı oluşturduklarını ifade etmektedir (s. 29). 1987’den 1997’ye kadar Yeni Dalga sineması, Oscar’a aday gösterilen *Cennetin Çocukları*

veya Altın Palmiye'yi alan *Kirazın Tadı* gibi filmlerle dünya çapında etkileyici bir beğeni toplamıştır (Chan, 2016; Mirbakhtyar, 2015, s. 161).

İran ulusal sineması, özellikle 1980'lerin sonları ve 1990'larda Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin uluslararası alanda tanınmasıyla büyük bir yükseliş yaşamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve "İran Yeni Dalgası" olarak bilinen sinema akımı, kurgusal ve belgesel unsurları radikal bir şekilde harmanlayarak toplumsal gerçekçiliğe dayanan filmler üretmiştir (Gol Bakhsh, 2021). Kiarostami ve Panahi gibi İranlı sinema ustaları, bu akımın öncüsü olarak siyasi muhalefeti keşfetmiş ve izleyiciye sosyal eleştiri sunan bir sinema dili geliştirmişlerdir. Onların öncülüğünde, İran Yeni Dalgası, direnişin gerçek hayattaki isyanlarıyla ayrılmaz bir bağ kurarak dünya çapında tanınmıştır (Devarajan, 2021). Gol Bakhsh'a (2021) göre bu filmlerde, toplumdaki çelişkiler çoğunlukla çocuk karakterler aracılığıyla keşfedilmiştir. Çocuklar, cinsellik ve cinsiyete dair geleneksel sınırlamalardan bağımsız bir bakış açısı sunmuş; aynı zamanda yönetmenin öznel perspektifini de yansıtabilecek bir anlatı aracı haline gelmiştir. İran Yeni Dalgası, savaşın yıkıcılığını eleştirmiş; yoksulluk, işsizlik, konut sorunları ve toplumsal çatışmalar gibi yeniden yapılanmanın merkezinde yer alan temaları işlemiştir (Sadr, 2006).

Abbas Kiarostami, İran Yeni Dalgası'nın önemli yönetmenlerinden biri olarak bu sinema hareketine özgün bir katkı sunmuştur. Panahi de onun toplumsal gerçekçilik geleneğini sürdürerek, İran'daki sosyo-politik meseleleri ele alırken bireysel hikâyelere de yoğunlaşmıştır (Saeed-Vafa & Rosenbaum, 2018). Panahi'nin filmleri, özellikle marjinalleştirilmiş grupların-kadınların, çocukların ve sıradan bireylerin - yaşamlarını merkeze alarak, İran toplumundaki yapısal çelişkilere dikkat çekmiştir (Mottahedeh, 2008). *Beyaz Balon* (1995), *Ayna* (1997) ve *Daire* (2000) gibi filmlerinde, sıradan insanların günlük mücadelelerini anlatırken baskıcı sosyal ve politik koşulları eleştirmiştir. Panahi'nin kamerası, çoğunlukla sansürden kaçınmak amacıyla doğrudan ama incelikli bir dille toplumsal eleştiri yapmış; bu açıdan, İran Yeni Dalgası'nın en cesur ve yenilikçi seslerinden biri olarak kabul edilmiştir (Dabashi, 2001). Sinemasal dili ve minimalist anlatım tarzıyla Panahi hem İran sinemasında hem de uluslararası sinema dünyasında kendine özgü bir yer edinmiştir (Varzi, 2006).

1. Kuramsal Çerçeve: İran Sinemasında Postmodern Anlatı, *Dasein* Kavramı ve Cafer Panahi Sineması

Günümüzde düşünce ve sanat anlayışının, modernizm ve postmodernizm arasındaki karşıtlık ekseninde şekillendiği söylenebilir (Yücel, 2019). "Postmodernist görsel kültür ürünlerinde, anlatının ana akım gelenekleri altüst ettiğini söylemek mümkündür" (Gürkan ve Doğan, 2020, s. 633). Devarajan'a (2021) göre, sinemada postmodernizm, modernist film teorileri ve kavramlarıyla çatışan bir duruş sergiler. Postmodern sinema, modern teorilerin normlarına karşı bir başkaldırı niteliğinde olup, önceden yerleşik bakış açılarını yenilikçi bir yaklaşımla değiştirme amacını taşır. Jean-François Lyotard (1979) da postmodernizmi, büyük ve kapsayıcı anlatılara duyulan inançsızlık olarak tanımlar ve bu kavramı, modern toplumda bilginin nasıl kullanıldığı ve dolaşıma girdiği bağlamında ele alır. Lyotard'a göre, modern toplumun artık kapsayıcı anlatılara (büyük anlatılar) güven duymaması, bilginin küçük ve yerel ölçeklerde (mikronarratifler) ifade edilmesine yol açmıştır (s. xxiv, 60). Kapsamlı sorunlara odaklanan anlatılardan ziyade, bireylerin daha küçük, günlük meseleler etrafında toplanması, postmodernizmin en belirgin özelliklerinden biridir. Örneğin, sinemada epik hikayeler yerine sıradan konuların, hatta gündelik diyalogların vurgulanması, postmodernizmin bir yansıması olarak görülebilir. Bu yaklaşım, toplumsal kaygılardan çok bireysel ve sıradan anların kutlanmasına odaklanarak postmodernizmi, geleneksel anlatılardan ayırır (Lyotard, 1979, s. xxiii-xxiv).

Brooker & Brooker (1997), Hebdige (1986) ve Stam (2000) gibi araştırmacıların postmodernizmi “protean” (değişken), “mercurial” (oynak) ve “nomadic” (göçebe) gibi sıfatlarla nitelendirerek ortak bir tanıma ulaşmanın zorluğunu vurgulamaları, postmodernizmin çok yönlü yapısının bir yansımasıdır. Bu belirsizlik, postmodernizmin kimlik, tarih, toplumsal cinsiyet ve anlatı gibi farklı alanlarda ele alınmasına olanak tanır (Norman, 2011). Bu bağlamda, postmodernizm sanatın tüm dallarında, geleneksel anlayışlardan kurtularak yeni eserlerin yaratılmasına olanak sağlar ve böylece izleyiciye farklı bakış açıları sunarak anlatıya dikkat çeker (Devarajan, 2021, s. 14).

Postmodernist filmler, metinlerarasılık, pastiş, parodi; epizodik, kesintili veya konu dışına sapmalar içeren anlatı yapısı; melez kimliklerin işlenmesi ve sinematik gelenekle ya da geleneksel ahlakla ilgilenmeme gibi radikal karşıtlıklar gibi temel özelliklerle öne çıkar. Ancak, postmodern olarak etiketlenen filmler, bu özelliklerden yalnızca birini barındırabilir, bu da büyük tematik ve üslup çeşitliliğine sahip, belirgin bir ideolojiyi paylaşmayan bir postmodern eserler külliyyatının ortaya çıkmasına neden olur (Norman, 2011, s. 67). Postmodern filmlerin birçoğu geçmişe ait tarzları yeniden canlandırma eğilimindedir ve Jameson, bu uygulamayı “pastiche” olarak tanımlar. Ona göre, bu filmler bireysel yeniliği değil, ölmüş tarzları taklit etmeyi içerir (Jameson, 1998, s. 7).

Bu bağlamda, Hutcheon’un (1991) belirttiği gibi, postmodernizm her ne kadar modernizmin reddi anlamına gelmese de, çağdaş anlatılarda referansın doğası ve onun gerçek ile tarihsel dünyayla ilişkisini problematize etme özelliği, metinler arası ve kendine-dönük bir yapısalılık ile ortaya çıkar. “Postmodernizm’in önemli bir özelliği modernleşme düşünürlerinin ‘büyük anlatı’ veya ‘üst-anlatı’larına karşı çıkmasıdır” (Gürkan, 2013, s. 138). Hutcheon (1980), izleyiciyi veya okuyucuyu anlatının inşa sürecine dair bir farkındalığa davet eden metanarratif (meta-anlatı) eserleri “metinsel narsisizm” olarak tanımlar. Bu tür anlatılar, izleyiciyi anlatının sadece bir temsil olduğunu, dolayısıyla gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmadığını fark etmeye yönlendirir.

Filmlerde postmodern anlatı, geleneksel yapısal unsurlar ve derin anlam katmanlarını geri plana atarak yüzeyde kalmaya, fragmanlar ve bağımsız sembollerle çok katmanlı bir deneyim sunmaya odaklanır. Postmodern anlatı, izleyicinin anlatı içindeki anlam arayışını boşa çıkararak, sembolik derinliği olan bir hikâye yerine parçalanmış, referanslardan kopuk ve çok yönlü bir yüzey sunar (Begley, 2004, ss. 186-192). Bu tarz anlatılar, klasik anlatının sunduğu bütünlük ve anlamın aksine, izleyicinin parçalı bir yapı içinde bağlantılar kurmasını zorlaştırır. Postmodern anlatıda karakterler ve olay örgüsü, geleneksel bir derinlikten yoksundur; bunun yerine geçmişten alınan referanslar veya ikonlar yüzeyde bir araya getirilir, ancak bu birleşimler belirli bir sembolik veya anlatsal derinlik sunmaz (Begley, 2004, ss. 186-192). Jameson’a göre postmodern filmler, geleneksel anlatının sunduğu derinliği reddederek, ‘metinsel oyun’ ve ‘çok katmanlı yüzeyler’ yoluyla derinliksiz ve yüzeysel unsurlara odaklanır (Jameson, 1998, s. 318). Bu bağlamda, izleyici, yüzeydeki bu çeşitli ve çoğu zaman uyumsuz unsurlar arasında anlam bulmakta zorlanır ve klasik anlatıya özgü hermenötik çabaya direnç gösteren bir yapı ile karşılaşır.

Devarajan’a (2021) göre, 1990’ların sonlarından itibaren etkisini göstermeye başlayan postmodernizm, 2000’li yılların başlarında İran sinemasında estetik bir anlayış olarak belirginleşmiş; filmlerde gerçekliğin kırılabilirliği, öznenin merkezsizleşmesi ve çoğulculuk gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. İran sinemasındaki bu postmodern anlatılar, klasik anlatı yapısına meydan okuyarak izleyiciye farklı bakış açıları sunar ve onları ahlaki yargılarını sorgulamaya davet eder (s. 12). Bu bağlamda, Kiarostami ve Panahi gibi yönetmenlerin toplumsal eleştiriyi ve siyasi muhalefeti merkeze alan çalışmaları, İran sinemasının dünya çapında tanınmasını sağlamış ve postmodernist bir yaklaşımın kapılarını açmıştır.

Panahi'nin ilk iki filmi *Beyaz Balon* (Badkonake Sefid, 1995) ve *Ayna* (Ayneh, 1996), her ne kadar *Bu Bir Film Değil* (This Is Not a Film, 2011) ve *Perde* (Pardé, 2013) gibi politik olgularla açıkça yüzleşme de İran'daki film yapımı ve dağıtımını yönlendiren sınırları doğrudan sorgulamaktadır. Özellikle *Ayna*, devrim sonrası İran sinemasının önemli bir örneği olarak sıkça anılmaktadır (Saljoughi, 2014).

Ayna (1997) filmi, Panahi'nin İran Yeni Dalgası'nın estetik ve tematik özelliklerini taşıırken, geleneksel anlatı kalıplarını kırması ve karakterin “gerçek” ile “kurgu” arasındaki sınırı aşarak kendini ifade etmesiyle dikkat çeker. Bu film, İran sinemasının sansür ve ifade özgürlüğü ile ilgili sorunlarına dolaylı yoldan değinirken, Panahi'nin özgün sinematografik üslubunu da gözler önüne serer (Konde, 2024). Film, karakterin rol yapmayı bırakıp kendi varoluşunu ifade etmesiyle izleyiciyi şaşırtır ve gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır.

Bu anlatım tarzı, *Ayna* filmine hem bireysel varoluşu sorgulayan bir boyut kazandırır hem de izleyiciyi filmin bir parçası haline getirir. Panahi'nin bu tercihi, İran sinemasının geleneksel yapısına bir meydan okuma olarak görülmüş ve filmi bir varoluşsal uyanışın anlatımı olarak değerlendirmeye olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, karakterin “oyun”dan çıkıp kendi gerçekliğini ifade etmeye başlaması, izleyiciye bir farkındalık anı yaşatır. Filmde karakterin kurmaca ile gerçek arasındaki çizgiyi aşarak kendi varlığını ifade etmesi, bireyin kendi kimliğini bulma ve dış dünyayla ilişkisini yeniden tanımlama çabasına dair bir anlatı sunar.

Bu durum, Martin Heidegger'in varoluşçu felsefesinde *Dasein* kavramıyla örtüşen önemli bir unsurdur. Heidegger'e göre *Dasein*, bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma sürecini ve dünya ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla kendini inşa etmesini ifade eder. Tülüce'nin (2016) açıkladığı gibi, *Dasein* kendi “öz”ünü, yani otantik varoluşunu dünyada var oldukça imar eder ve diğer bireylerle olan ilişkileriyle anlam kazanır. Ancak modern toplumda birey, toplumsal araçların ve gündelik yaşamın karmaşası içinde kendilik bilincini kaybetme tehlikesi altındadır. *Dasein*'in otantik bir varlık olarak kalabilmesi, bu toplumsal baskılar karşısında kendi özünü koruyabilmesine bağlıdır. Bu nedenle *Dasein*'in, yani bireyin, kendisi olarak kalabilmesi ve sahiciliğini kaybetmemesi sorunu, filmdeki varoluşsal uyanış temasıyla örtüşmektedir.

Heidegger'in *Dasein* kavramı, bireyin kendini ve dünyayla ilişkisini anlamlandırması bağlamında önemli bir kavramdır. *Ayna* filmindeki karakterin, toplumsal rollerden sıyrılarak kendi varoluşunu ifade etme çabası, Heidegger'in *Dasein* düşüncesiyle anlamlandırılabilir. Bu açıdan bakıldığında film, sadece bir çocuğun bireysel yolculuğunu değil, aynı zamanda bireyin kendini keşfetme ve toplumsal normlardan sıyrılma çabasını da ele alır.

Panahi'nin film prodüksiyonu, estetik ve dil açısından ikili bir rol oynar; bu da, kendi film yapımı süreçlerine dair özgün bir analiz sunmanın yanı sıra bir ihbar ve suçlama stratejisi oluşturur. Panahi, sinema üretim sürecini sorunsallaştırarak politik bir militanlık sergiler ve bu yaklaşım, özellikle “Bu Bir Film Değildir” dikkat çeker (Garcia & Piccinin, 2021). Panahi, Abbas Kiyarüstemi'nin asistanı olarak başladığı kariyerinde, ilk uzun metraj filmi *Beyaz Balon* (1995) ile yönetmenliğe adım atmıştır. Cafer Panahi'nin 1997'deki *Ayna* filmi, kurgu ile gerçeklik arasındaki ince sınırları belirsizleştirerek sinemada yenilikçi bir yaklaşımı ortaya koyar. Filmin sahne arkası ile olay örgüsünü ustalıkla harmanlayan Panahi, izleyiciye hem karakterin hem de yönetmenin dünyasına dair çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu stratejiler, Panahi'nin sinemasında bireyin kimlik ve varoluş sorunlarını ele almasının bir yansıması olarak, derin bir varoluşçu sorgulama alanı oluşturur.

Heidegger'in *Dasein* kavramı da tam olarak bu kimlik ve varoluş sorgulamalarının merkezinde yer alır. *Dasein*, yalnızca bir bilinç hali değil; geçmişe, şimdiye ve geleceğe açık, sürekli değişen ve kendini yeniden var eden bir varlık olarak ele alınır. Bu yaklaşım, postmodernizmin, kimliği sabit ve kapalı bir yapı olarak değil, zaman içinde sürekli bir oluş sürecinde anlamlandırma fikriyle uyumludur. Öznellik, burada belirlenmiş bir kimlikten ziyade, çok katmanlı ve geçici bir deneyim olarak kavranır (Aylesworth, 2015; Heidegger, 1962). Heidegger'in 'Gestell' (çerçeveleme) kavramıyla ortaya koyduğu bu eleştiri, modernitenin insanı sabit bir özne olarak çerçeveleme girişimine karşı çıkarak, postmodernizmin özne ve kimlik kavrayışını zenginleştirir. Böylece *Dasein*, modernitenin sunduğu mutlak anlamlara meydan okuyan postmodern bir özne anlayışını ortaya koyar (Aylesworth, 2015). Bu araştırmanın odağında yer alan Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, postmodern anlatının sınırlarını zorlayan ve Heidegger'in *Dasein* kavramıyla uyumlu, varoluşsal bir kırılma anı sunar. Niazi, filmin bu sıra dışı yapısını ve beklenmedik kırılma anını şu sözlerle aktarır:

Beklenmedik bir sapma, filmin yaklaşık yarısında, kaybolmuş küçük kız Mina'nın evine giden doğru otobüsü bulma çabalarına kapılmışken gerçekleşir. Genç oyuncu kostümünü çıkarır, kameraya doğrudan bakarak artık bu filmde oynamaya devam etmeyeceğini ilan eder. Dördüncü duvar aniden yıkılmıştır. Sinematografi dramatik bir şekilde değişir ve seyirci sarsıntılı, el kamerasıyla çekilmiş sahnelerle karşılaşır. Film görüntüsü grenli görünür, renk dengesi bozulmuştur ve çekimler artık çerçeveli ve odaklanmış gibi görünmez. Bu el kamerası çekimleri sırasında, Panahi'nin kendisi ve ekibi Mina'yı rolüne devam etmesi için ikna etmeye çalışırken görünür (ancak o reddeder). Mina hâlâ radyo kontrollü mikrofonunu taktığı için film ekibi, bu noktada film yapım sürecini devam ettirmeye ve onun (artık 'gerçek') evine dönüş yolculuğunu çekmeye çalışır (Niazi, 2010, ss. 3-4).

Gilles Deleuze'ün *Cinema 2: The Time-Image* (1986) eserinde tanımladığı zaman-imge sineması, özellikle postmodern anlatılarda belirginleşen bir özelliktir. Deleuze, zamanın bir hareket olarak değil, doğrudan bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini vurgular. *Ayna* filminde, karakterin rol yapmayı bırakıp kendi gerçek yolculuğunu başlatması, Deleuze'ün zaman-imge kavramını açıkça yansıtır (Deleuze, 1986). Zamanın bu şekilde kırılması, seyircinin doğrudan bir varoluşsal deneyime dahil edilmesi şeklinde yorumlanabilir (Deleuze, 1986, 2019). Bu bağlamda, Panahi'nin yapıtı, geleneksel sinema anlatılarından sıyrılarak izleyiciyi bilinçli bir sorgulamaya davet eder.

Panahi'nin film yapımında, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması, Deleuze'ün zaman-imge kavramının yanı sıra, izleyiciyi anlatının inşa sürecine dair bir farkındalığa davet eden postmodern bir yaklaşımı da temsil etmektedir. Bu bağlamda, bu makalenin amacı, Cafer Panahi'nin *Ayna* (1997) filmi Martin Heidegger'in *Dasein* kavramı ve postmodern anlatının özellikleri ışığında analiz etmektir. Filmde karakterin kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları aşarak rol yapmayı reddetmesi, hem Heidegger'in varoluşsal farkındalık ve kendini anlama sürecine dair kavramlarıyla hem de postmodernizmin geleneksel anlatı yapılarına meydan okuyan yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Bu çalışma, filmin başkarakterinin ani varoluşsal uyanışı aracılığıyla, *Dasein*'in bireyin kendi gerçekliğini idrak etme ve toplumsal rollerden sıyrılarak öz varlık bilincine ulaşma süreciyle nasıl örtüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, Panahi'nin filmindeki yapısal ve anlatsal yeniliklerin, izleyiciye sunulan varlık bilinci ve postmodern bir perspektifle nasıl bütünleştiği ele alınacaktır.

2. Yöntem

Etike'ye (2018) göre, postmodernist bilim anlayışı, gerçekliğin sabitlenemez, çoğulcu ve göreceli olduğu varsayımıyla, nesnel bir gerçeklikten ziyade söylemsel olarak kurulan bir dünya görüşünü destekler. Bu anlayış, yapıbozum ve postmodern yorum gibi yöntemlerle bilgiyi göreceli ve

bireysel algılara dayalı bir şekilde ele alarak, anlamın nesnel olmayıp yalnızca görelî olabileceği fikrini metodolojik olarak öne çıkarmaktadır (Etike, 2018, s. 94).

Postmodern eleştiri, modernist büyük anlatılara ve sabit ideolojik yapıların dayatmalarına karşı mesafeli duran bir yaklaşımdır. Bu bağlamda bu çalışmada Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, postmodern eleştiri perspektifinde *Dasein* teması etrafında analiz edilecektir. Bu eleştirel yaklaşım, filmin derinlemesine anlamından ziyade yüzeydeki çok katmanlı yapısına, anlamın değişkenliğine ve bireysel anlatıların ön plana çıkarılmasına odaklanır (Jameson, 1991; Lyotard, 1979). Filmin ana karakterinin, gerçek ile kurgu arasındaki sınırları zorlayarak varoluşsal bir arayış içerisine girdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda, Heidegger'in *Dasein* kavramı, karakterin kimlik ve varoluş sorgulamalarını ele alan bir tema olarak belirlenmiştir.

Çalışmada tematik film analizi yöntemi kullanılmıştır. Tematik film analizi, bir filmin belirli bir tema etrafında inşa edilen anlatı unsurlarını ve yapısal özelliklerini çözümlemeye yönelik bir yaklaşımdır. Film eleştirisi kapsamında gerçekleştirilen metin okumalarında bu yöntemin iki temel özelliği öne çıkmaktadır: İlk olarak, temel eleştiri yaklaşımlarından birinin üzerine yoğunlaşmak; ikinci olarak ise, metinde analiz edilmek üzere belirlenen bir olgu etrafında tematik film analizi yapmaktır (Kapıcı, 2020; Yılmaz ve Candan, 2018). Bu doğrultuda, bu analiz yöntemi ile *Ayna* filminde *Dasein* temasının nasıl işlendiğinin ve karakterin varoluşsal sorgulamalarının postmodern bir bakış açısıyla nasıl sunulduğunun anlaşılmasını hedeflenmektedir.

Çalışma, filmin olay örgüsü ve karakterlerinin, *Dasein* temasıyla ilişkisini derinlemesine inceleyerek, izleyiciye sunduğu varoluşsal mesajları çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, filmin belirli bir temaya yönlendiren yapısal unsurları ve karakterin varoluşsal uyanışını ifade eden anlatı stratejileri, postmodern eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

3. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatı ve Varoluşsal Temaların İncelenmesi

3.1. *Ayna* Filmi: Konusu/Olay Örgüsü

Ayna filmi, küçük bir kız olan Mina'nın okul çıkışında Tahran'ın karmaşık şehir manzarası içinde evine gitme çabasını konu alır. Film, Tahran'ın kaotik günlük yaşamını betimleyen, bir trafik çemberinde 360 derece dönen üç buçuk dakikalık uzun bir çekimle başlar; bu çekim, şehrin dinamiklerini ve günlük hayatın akışını gözler önüne serer. Mina, kalabalık içinde yürürken kimi zaman gözden kaybolur ve tekrar ortaya çıkar; bu, büyük şehirde bireyin görünmezlik ve var olma mücadelesini simgeler niteliktedir.

Mina, doğru otobüsü bulduğunu düşünerek biner. Otobüste birbirini uzaktan izleyen genç bir çiftin çekingen bakışmalarına, İran milli futbol takımının maçını dinleyen erkeklerin coşkusuna ve yaşlı bir kadının ailesi tarafından ihmal edildiğini anlatışına şahit olur. Mina'nın bu gözlemleri, izleyiciyi Tahran'ın gündelik hayatına ve şehrin içinde yaşanan bireysel zorluklara dair bir perspektif sunar. Tahran, sadece bir arka plan değil, Panahi'nin sinematik tercihleriyle bir karakter olarak da varlık gösterir.

Ancak, beklenmedik bir anda Mina durur, kostümünü çıkarır, kameraya doğrudan bakarak artık bu filmde oynamak istemediğini söyler. Bu sahneyle birlikte dördüncü duvar yıkılır ve izleyici, anlatının gerçeklik ile kurgu arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran ikinci bir aşamasına geçer. Kamera, el çekimine geçer; görüntü kalitesi düşer, renk dengesi bozulur ve çerçeveleme dağılır. Panahi ve ekibi, Mina'yı rolüne devam etmesi için ikna etmeye çalışsalar da, Mina bunu reddeder ve kendi yolculuğuna çıkar.

Filmin bu ikinci yarısı, Mina'nın kendi başına yolunu bulmaya çalıştığı "gerçek" yolculuğa odaklanır. Bu yolculuk, Tahran'ın sokaklarında ona eşlik eden film ekibinin kontrolünden bağımsız gelişir ve Mina'nın özgürlüğünü ve kimliğini keşfetme sürecine dönüşür. Otobüste karşılaştığı yaşlı kadının yalnızlık ve görünmezlik hikâyesi, Mina'nın kendi yolculuğuyla örtüşür; her iki karakter de şehirde var olmaya çalışırken bir tür dışlanmışlık hissi yaşar.

Bu yolculuk boyunca Mina, şehirdeki yabancılarla karşılaşır; herkes, günlük yaşamın akışı içinde kendi mücadeleleriyle meşguldür. Karakterlerin arasındaki bu dolaylı temas, izleyiciye büyük şehirde birey olmanın ne anlama geldiğine dair bir pencere sunar. Panahi, küçük bir çocuğun yolculuğu üzerinden İran toplumunun karmaşık yapısına dair bir bakış açısı sunar.

Mina'nın serbestçe evine dönme çabası, filmde tekrarlanan dairesel yolculuk motifiyle örtüşür. Bu yolculuk, bir çocuğun büyük şehirde yön bulma ve aidiyet arayışını yansıtırken, bireyin şehirdeki yalnızlığına ve özgürlük arayışına dair ipuçları verir. Panahi, bu sıradan görünen hikâye aracılığıyla, toplumsal sınırlamaların ve bireyin kendi yolunu bulma çabasının altını çizerken, izleyiciyi gerçek ile kurgu arasındaki sınırda düşünmeye davet eder.

3.2. *Ayna* Filminin Tahran Temsili: Postmodern ve Karmaşıklık İlişkisi

Cafer Panahi'nin *Ayna* filmi, Tahran'ın karmaşık ve kaotik yapısını gözler önüne seren etkileyici bir açılış sahnesiyle başlar. Okul zili çaldığında öğrenciler hızla dışarı çıkar ve bir görevlinin eşliğinde yaya geçidinden geçmeye başlarlar. Kamera, bu öğrencilerin arasından süzülerek Tahran'ın gündelik hayatının karmaşık yapısını gözler önüne serer; satıcılar, hamallar, yaşlı bir adam ve bebek arabasıyla okula gelen bir anne gibi ayrıntılar şehrin dokusunu oluşturur. Trafiğin düzensiz akışı ve dükkânlardan ya da araç radyolarından duyulan İran-Kore maçı sesleri, bu kaotik atmosferin tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu sırada kamera, yoğun bir caddeden geçmeye çalışan yaşlı bir adamı takip eder; bastonuna rağmen geçmeyi başaramaz. Ardından, adamı bırakıp sırtlarında kırmızı minderler taşıyan iki genç işçiye yönelir; onlar, Tahran'ın yoğun trafiğini hızlıca aşarlar. Tüm bu ayrıntılar, Tahran'ın kendiliğinden organize olan ve merkezsiz bir yapı olarak izleyiciye sunulmasını sağlar. Film boyunca bu karmaşa devam eder; şehir, kendi kaotik düzeni içinde izleyiciye aktarılır.



Görsel 1: Okul Çıkışında Tahran Caddeleri

Bu anlatım tarzının, postmodernizm ve karmaşıklık üzerine yazılarıyla bilinen Cilliers'in düşünceleriyle paralellik gösterdiği söylenebilir. Cilliers'e (1998) göre, "karmaşıklık, geleneksel olarak 'her şeyi çezebilecek tek bir anahtar' bulmakla değil, sürekli değişen ilişkilerin kabulüyle

anlaşılabilir. Karmaşıklığın kabulü, bu değişimleri geçici olarak değil, karmaşık sistemlerin kurucu özellikleri olarak görmek anlamına gelir” (s. 113). Ayrıca, “postmodern yaklaşıma göre, karmaşıklık, merkezi bir kontrol olmaksızın kendini organize eden ve temsil teorisini reddeden bir sistemi kabul etmektir” (Cilliers, 1998, s. 113). “Postmodern durum, birbiriyle rekabet eden pek çok yerel anlatının bir arada var olmasıdır; bu çoğulluk, anlamın dinamik bir süreçte yaratılmasını sağlar” (Cilliers, 1998, s. 117).

Açılış sahnesinde ve diğer sahnelerde de var olan bu çok katmanlı yapının, *Ayna* filmine anlatım açısından farklı, postmodern anlatıya özgü geçici ve akışkan anlam katmanları kazandırdığı ifade edilebilir. Filmde her karakterin ve olayın kendi içinde bir anlatısı ve yönelimi bulunur; bu da sahnelerin statik değil, sürekli devinen ve dinamik bir yapıda olduğunu gösterir. Her bir karakter ve eylem, merkezi bir kontrol olmaksızın kendi içinde anlam kazanırken, izleyiciye çoklu anlatılar arasında dolaşma olanağı sunulur. Böyle sahnelerde merkezi bir otorite veya sabit bir anlam kaynağı bulunmaz; bunun yerine, bireylerin bağımsız hareketleriyle sahnelere dinamik anlamlar hâkimdir. *Ayna* filminin bu üslubunun, postmodern anlatının derinlemesine bir anlam yerine yüzeyde çoklu katmanların etkileşimiyle geçici ve akışkan anlamlar yaratması fikriyle uyumlu olduğu söylenebilir.

3.3. Mina’nın Kendi Varoluşunu Anlamlandırma Yolculuğu: *Dasein*

Ayna filmi, annesi okul çıkışı kendisini almaya gelmeyince tek başına eve gitmeye çalışan küçük bir kız çocuğu Mina’nın öyküsünü anlatır. Filmde açılış sahnesinin ardından ana karakterin öyküsü izleyiciye sunulur: Kamera, okul çıkışında arkadaşına veda eden, kolu alçılı genç bir öğrenci olan Mina’ya odaklanır. Annesi ortalarda yoktur, bu yüzden Mina eve tek başına gitmeye karar verir. Saati öğrenmek için yoldan geçen birine sorar, ancak adamın saati çalışmamaktadır. Ardından, çantasını karıştırıp kalabalık bir caddeden geçerek bir telefon kulübesine ulaşır. Tek koluyla ve kısa boyuyla zorlansa da annesini aramaya çalışır. Ne yazık ki yanıt alamaz ve arkasındaki sabırsız bir kadın tarafından kulübeden dışarı çıkarılır. Mina, okula geri dönerek bir öğretmenden yardım ister; fakat öğretmen de uygun kıyafet giymesi gerektiğini söyleyen yaşlı bir adamla ilgilenmektedir. Tüm bu sahneler oldukça sıradan ve gerçekçi bir şekilde aktarılır. Sonunda, yaşlı adam küçük kızı motosikletiyle yakındaki bir otobüs durağına bırakmayı kabul eder.



Görsel 2. Mina Annesini Beklerken

Mina’nın öyküsü, Martin Heidegger’in *Dasein* kavramı; yani bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma ve dünya ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla kendini inşa etme süreci perspektifinde

de okunabilir. Heidegger, *Dasein* kavramını, bireyin “dünya içinde varlık” ve “ötekilerle birlikte varlık” olarak konumlanması şeklinde açıklar (Tülüce, 2016, s. 250). Ona göre, modern birey, toplum içinde kendini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır; ancak yalnızca *Dasein* bu kayıptan sıyrılarak sahici bir varoluşa ulaşma potansiyeline sahiptir (Tülüce, 2016, s. 245). Aynı zamanda *Dasein*, dünyada kendi varlığını özgün bir şekilde inşa etme arzusunu taşır (Tülüce, 2016, s. 251). Yine de Heidegger’e göre *Dasein*, gündelik yaşamın akışı içinde “herkesleşme” eğilimi gösterir ve bu da sahici varoluştan uzaklaşmasına yol açar (Tülüce, 2016, s. 252).

Bu bağlamda *Ayna* filminde Mina’nın hikâyesi, Heidegger’in *Dasein* kavramının önemli bir örneği olarak görülebilir. Annesinin yokluğunda tek başına eve gitmeye çalışırken Mina, bireysel varoluşunu anlamlandırma ve çevresiyle ilişkilerini yeniden şekillendirme sürecine girer. Modern dünyada bireylerin sahici varoluşlarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığına dikkat çeken Heidegger’e göre, *Dasein*, kendi yolunu bulmak ve özgün varoluşuna erişmek için toplumsal normlardan sıyrılmalıdır. Mina, bu süreçte yetişkinlerin ilgisizliği karşısında bağımsız kararlar almak zorunda kalır; bu da onun “herkesleşme” eğiliminden uzaklaşıp kendi özgün yolunu keşfetme fırsatını yaratır. Kendi varoluşsal yolculuğunda karşılaştığı zorluklar, onu yalnızca eve değil, aynı zamanda kendine ve çevresine dair daha derin bir farkındalığa taşır. Bu bağlamda, Mina’nın öyküsü, bireyin otantik bir varoluşa ulaşma arayışının simgesi olarak *Dasein* kavramıyla güçlü bir şekilde örtüşür.

Ayrıca *Ayna* filminde Mina’nın öyküsü, Heidegger’in *Dasein* kavramıyla güçlü bir paralellik sergilerken aynı zamanda postmodern anlatının gündelik ve sıradan olanı kutlama eğilimini de yansıtır. Postmodernizm, büyük ve kapsamlı sorunlardan ziyade bireylerin günlük deneyimlerine odaklanarak toplumsal kaygılardan çok bireysel anların değerine vurgu yapar. Mina’nın annesinin yokluğunda evine ulaşma çabası, yüzeyde küçük bir olay gibi görünse de onun varoluşsal yolculuğunun bir simgesi haline gelir. Bu yolculuk, epik ya da dramatik değil, günlük yaşamın sıradan akışı içindedir; ancak bu sıradanlık, bireyin özgün varoluşunu keşfetme sürecine alan açar. Yetişkinlerin kayıtsızlığı ve toplumsal beklentilerin dışında, Mina’nın kendi yolunu bulma çabası, onu hem kendi kimliğiyle yüzleşmeye hem de bireysel farkındalığını derinleştirmeye iter. Bu anlamda, Mina’nın hikâyesi, bir yandan Heidegger’in *Dasein* anlayışına uygun bir varoluşsal keşfi anlatırken, diğer yandan da postmodernizmin küçük ve bireysel anlara odaklanan yaklaşımını temsil eder.

3.4. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatının Çok Katmanlı Yapısı ve Mikro Anlatılar

Ayna filminin ilerleyen sahnelerinde, Mina’nın otobüs yolculuğunda karşılaştığı bireylerin hikâyeleri, Lyotard’ın “büyük anlatılara duyulan inançsızlık” ve Jameson’ın “yüzeysel, çok katmanlı yapılar” kavramları doğrultusunda okunabilir. Bu sahneler, filmin karakterlerinin bireysel hikâyelerine odaklanarak toplumsal ve bireysel deneyimleri bir araya getirdiği bir anlatı sunar. Mina otobüs durağına ulaşınca eve gitmek ve annesine ulaşmak için otobüse binmeye karar verir. Ön kapıdan binmeye çalışırken şoför tarafından kadınlar tarafına, yani arka kapıya yönlendirilir. Arka tarafa geçtiğinde, birbirine karışan sohbetler arasında kendini bulur. Mina, el falı bakan bir kadının yorumlarına ve yaşlı bir kadının gelini ve oğluna dair dertlerine kulak verir. Genç bir kızın arkadaşının düğünü hakkında anlattıkları da bu sohbetlerin arasında yer alır. Otobüsün arka kısmında, herkesin kendi hikâyesini paylaştığı yoğun bir konuşma atmosferi vardır. Bu sırada Mina, kadınlar tarafında oturan bir kadının erkekler tarafındaki kocasına bakıp ona gülümsediğine dikkat eder. Otobüsün içi, akordeonla şarkı söyleyen bir sokak şarkıcısının girişiyle daha da farklı bir atmosfere bürünür. Şarkıcıyı izleyen bir kadın, ona para uzatmak için Mina’dan yardım ister. *Ayna* filminin geneline hâkim olan bu anlatım tarzı, izleyiciye bu sahnelerde daha belirgin bir şekilde sunulur. Farklı karakterlerin bireysel hikâyeleriyle örülen bu

sahneler, postmodern anlatının çeşitlilik ve çok katmanlı yapı gibi özelliklerini izleyiciye sezdirir niteliktedir.



Görsel 3. Mina'nın Otobüs Yolculuğu

Jean-François Lyotard, postmodernizmi 'büyük anlatılara inançsızlık' biçiminde tanımlayarak, bireylerin günlük hayatlarında daha küçük ölçekli anlatılar etrafında anlam arayışına yöneldiklerini ortaya koymuştur (Lyotard, 1979). Bu yaklaşımda, bireysel hikâyeler büyük anlatıların yerini alarak toplumsal veya evrensel açıklamalardan uzaklaşır. Lyotard'ın vurguladığı bu bireysel odak, toplumsal kaygılardan çok kişisel deneyimlerin ve sıradan anların değerini ön plana çıkarır. Fredric Jameson da postmodern yapıların 'çok katmanlı yüzeyler' sunarak izleyiciyi klasik anlatıdaki anlam bütünlüğü yerine yüzeyde gezinmeye davet ettiğini belirtir (Jameson, 1998). Jameson'un bu açıklaması, postmodernizmin bireysel hikâyeleri çoğulcu bir yapıda ele aldığını vurgular.

Mina'nın otobüs yolculuğunda yaşadıkları, Lyotard'ın mikro anlatılar görüşünü destekler niteliktedir. El falı bakan kadın, ailesiyle ilgili sorunlardan bahseden yaşlı kadın, arkadaşının düğünü hakkında konuşan genç kız, eşine gülümseyen kadın ve sokak şarkıcısı, kendi bağımsız hikâyelerini sunar. Her karakter, toplumsal bir tema etrafında birleşmek yerine bireysel bir hikâye anlatır; böylece, klasik anlatının merkeziliği yerine, çoklu mikro anlatıların yan yana geldiği bir yapı ortaya çıkar. Bu sahneler, Lyotard'ın büyük anlatılara duyulan inançsızlık vurgusuyla uyumludur ve izleyiciyi her karakterin kendi küçük hikâyesi içinde anlam bulmaya iter.

Ayrıca, Jameson'un yüzeyde kalan anlam katmanları kavramı, bu sahnede kendini hissettirir. Otobüsteki karakterlerin her biri yüzeyde kalan, derinlikten uzak gündelik hayat kesitleri sergiler. Bu anlatım biçimi, izleyiciyi klasik anlatıya özgü merkezi anlam arayışından uzaklaştıran bir yapı oluşturur. Mina'nın otobüsteki gözlemleri, sıradan bireylerin bağımsız hikâyelerine bir pencere açarken, izleyiciye postmodern bir deneyim yaşatır. Bu yapı, günlük yaşamın kaotik ve parçalı yapısını yansıtarak postmodern anlatının dinamik ve çok sesli doğasını ön plana çıkarır.

3.5. *Ayna* Filminde Postmodern Anlatının Gerçeklik-Kurgu Sınırları ve Otantik Varoluş Arayışı

Ayna filminde, Mina'nın otobüs yolculuğunun son durağa varmasıyla birlikte hikâye, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaştığı, anlatının farklı bir boyut kazandığı önemli bir aşamaya ulaşır. Son durakta herkes otobüsten inmişken, Mina dışarı bakar ve bulunduğu yerin doğru yer olmadığını anlar. Mina, şoförle konuşarak gideceği durağı tarif eder ve ondan yardım ister. Ancak şoför, mesaisinin bittiğini söyleyerek başka bir şoföre onu emanet eder. Mina, yeni

otobüse binmeye çalışırken erkekler girişinden bindiği için muavin tarafından indirilir. Otobüse tekrar alındığında yüzünde beliren sert ifade eşliğinde kameraya bakar ve ' oynamak istemediğini' söyleyerek film çekimini reddeder. Bu noktada kurgu sona erer ve gerçeklik başlar: Kamera kaydı kesilir, el kamerasına geçilir, Mina film kostümünü çıkarır ve kendi eşyalarını ister. Üzerinde ses cihazı kalmış olmasına rağmen Mina, artık filmde yer almak istemediğini yineleyerek evine tek başına gitme kararı alır. Bu sırada set ekibi, Mina'ya onu eve bırakmayı teklif eder; ancak Mina, kendi başına evine gidebileceğini belirterek bu teklifi reddeder. Yönetmen, ses cihazını çıkarmaz ve uzaktan kayıt almaya devam eder; Mina'nın Tahran sokaklarında evine ulaşma çabasını filme çeker. Böylece, dördüncü duvar yıkılır, kurgu ve gerçeklik iç içe geçer.



Görsel 4. Mina Son Durakta

Lyotard'a göre postmodernizm, tekil bir gerçeklik anlayışı yerine farklı anlatıların birlikte var olduğu bir yapı önerir. Bu görüş, postmodernizmin büyük anlatılara olan eleştirisini, alternatif ve çoğulcu anlatılara duyduğu ilgiyi öne çıkarmaktadır (Lyotard, 1984). Ayrıca, Sinha (2015) postmodern kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi tartışırken, postmodernizmin gerçekliğin 'kesin' bir tanımını reddettiğini ve kurgunun gerçeklikle oynayarak yeni, çoklu gerçeklikler sunduğunu belirtir. Bu bağlamda, toplumsal kabullerle sınırlı olmayan, dinamik ve yapısökümcü bir 'gerçeklik' anlayışıyla postmodern kurgunun, gerçekliği değişken ve göreceli bir yapı olarak ele aldığını vurgular.



Görsel 5. *Ayna* Filminde 4. Duvar Yıkılıyor

Ayna filminde, Mina'nın artık filmde oynamak istememesi ve sonrasında yaşananlar, anlatının farklı bir boyut kazandığı önemli bir dönüm noktasıdır. Bu olay, Lyotard'ın postmodernizmde tekil bir gerçeklik yerine birden fazla anlatının bir arada var olabileceğini öne süren görüşüyle uyumludur. Lyotard'a göre postmodernizm, mutlak gerçeklik anlayışına meydan okur ve farklı anlatıların bir arada varlığını savunur; filmde kurgusal anlatının belgesele dönüşmesi de bu çoğulcu yaklaşımı yansıtır.

Sinha (2015), postmodern anlatının göreceli gerçeklikler sunduğunu belirtir. Bu bağlamda, Mina'nın "oynamak istememesi" ve kendini karakter olmaktan çıkarıp bireysel bir özne olarak yoluna devam etmesi, postmodernizmin gerçekliğin kesin bir tanımını reddetmesiyle örtüşür. Sinha'nın bu yaklaşımı, Mina'nın hem kurgu içinde bir çocuk karakter hem de kendi yolunu bulmak isteyen bağımsız bir birey olarak var olmasıyla pekişir. Bu durum, toplumsal kabullerin dışında, dinamik ve yapısökümcü bir gerçeklik anlayışını gösterir.



Görsel 6. Mina Evine Ulaşmaya Çalışırken

Mina'nın kamera karşısındaki rolünden sıyrılması, kurgunun sona ermesi ve gerçekliğin başlaması anlamına gelir. Yönetmenin Mina'yı uzaktan gizlice çekmeye devam etmesiyle, film izleyiciyi Tahran sokaklarında kendi yolunu bulmaya çalışan Mina ile baş başa bırakır. Bu geçiş, kurgu ve gerçeklik arasında geçişken ve akışkan bir yapı oluşturur. Böylece *Ayna*, Lyotard'ın çoğulcu gerçeklik ve Sinha'nın göreceli gerçeklik anlayışını yansıtarak izleyiciye çok katmanlı bir anlatı sunar.

Ayrıca filmdeki bu kritik an Heidegger, *Dasein* kavramı çerçevesinden de okunabilir. Onwuatuegwu'ya (2022) göre, Heidegger, *Dasein* kavramıyla insan varoluşunu otantik (özgün) ve otantik olmayan olmak üzere iki farklı varoluş biçimi olarak ele alır. *Dasein*, Heidegger'in insanın dünyadaki varlığını ifade etmek için kullandığı terimdir ve bu varoluş iki biçimde gerçekleşebilir. Otantik varoluş, bireyin kendine dair tam bir bilinç geliştirmesiyle oluşur ve bu bilinç, onu kendini gerçekleştirmeye ve tatmine götürür. Ancak otantik olmayan varoluş, bireyi "onlar"ın etkisi altında tutarak, onun en kendine özgü varoluş potansiyelini "onlar"ın içinde sıkışmış bırakır (Onwuatuegwu, 2022).

Heidegger'in *Dasein* kavramı çerçevesinde, Mina'nın filmde "oynamak istememesi" ve kendini kurgu dünyasından ayırarak kendi yolunu bulmaya karar vermesi, otantik bir varoluş arayışı

olarak okunabilir. Bu tercih, Mina'nın "onlar" ın (toplumsal dayatmaların) etkisinden sıyrılıp kendi özgün varoluşunu inşa etme çabasını ve kendisi olarak var olma arzusunu yansıtır. Kurgusal bir karakter olarak kalmayı reddedip kendi yolunu seçmesi, Mina'nın başkalarının çizdiği bir rolü oynamaktan vazgeçerek otantik varoluşa adım attığını gösterir.

Ayrıca, Heidegger'in *Dasein* kavramı ile postmodernizmin otantiklik anlayışının birbiriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Mazan'a (2023) göre, postmodern toplumda bireyler, yüzeysel ve yapay olanı reddederek daha derin ve anlamlı deneyimlere ulaşmayı amaçlayan bir otantiklik arayışı içindedir. Mina'nın kendi yoluna gitme arzusu da bu postmodern otantiklik arayışını yansıtır. Kendi yolunu bulma çabası, ona filmdeki rolünden daha derin ve kendine özgü bir anlam sağlar; böylece Mina, yüzeysel ve kurgusal bir varoluştan uzaklaşıp kendi otantik deneyimini yaşamayı seçer.

Sonuç ve Öneriler

İran sineması, postmodernizmin estetik unsurlarını bünyesine alarak kendine özgü bir anlatı geliştirmiştir. Gerçekliğin kırılmalı, öznenin merkezleştirilmesi, yazarın ölümü gibi postmodern özellikler, İran sinemasındaki bazı filmlerde klasik anlatı kalıplarına meydan okuyarak izleyiciye eleştirel bir bakış sunmaktadır (Aqababae & Ghanbari, 2016). Ayrıca, Sözen'e (2012) göre yeni İran sineması, hayatın sıradan kesitlerini yalın bir gerçeklik üzerinden işleyerek varoluşsal temaları kendi özgün sinematografik diliyle anlatmaktadır. Bu sinema, bireyin hayatındaki derin çatışmaları ve insanın kendi varlığını anlamlandırma çabasını öne çıkarırken, izleyicide düşündürücü sorular uyandırmayı hedeflemektedir.

Ayna filmi, İran sinemasında özgün bir yere sahip olan yönetmen Cafer Panahi'nin, postmodern anlatı özelliklerini kullanarak bireyin varoluşsal sorgulamalarını ekrana taşıdığı çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Film, Mina'nın şehri dolaşarak kendini bulma yolculuğuna odaklanarak bireyin varoluşunu anlama çabasını anlatır; bu süreçte, geleneksel anlatı kalıplarını kırarak kurgu ve gerçeklik sınırlarını bulanıklaştırır. Mina karakterinin Tahran'ın karmaşık ve kaotik caddelerinde yaptığı yolculuğu konu edinen *Ayna* filmi, postmodern anlatının çoklu gerçeklik, çoğulcu bakış açısı ve mikro anlatılar gibi temel unsurlarını yansıtarak, izleyiciyi bireysel özgünlük ve anlam arayışı üzerine derin bir sorgulamaya yönlendirir. Bu bağlamda film, büyük anlatılara duyulan inançsızlık, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması, çok katmanlı yüzeysel yapılar, merkezleştirme ve otantik olmayan varoluşun reddi ile gündelik yaşamın bireysel ve sıradan anlarına odaklanma gibi postmodern anlatının ana özelliklerini taşır.

Filmin ikinci yarısında Mina'nın rol yapmayı reddetmesi, bir yandan Heidegger'in *Dasein* kavramı bağlamında otantik bir varoluş arayışını temsil ederken, diğer yandan izleyiciyi kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırların ötesine geçmeye davet eder. Mina, film ekibinin dayattığı rolü bırakıp kendi yolculuğunu seçerken, toplumsal kabullerin ve dış etkenlerin bireyin varoluşsal kimliğini nasıl şekillendirdiğine dair güçlü bir eleştiri sunar. Mina'nın sahici bir birey olarak yoluna devam etme arzusu, onun sadece bir karakter olmaktan çıkıp kendi özgün deneyimini yaşamasına olanak tanır.

Bu bağlamda, *Ayna* filmi yalnızca bir çocuğun bireysel yolculuğunu değil, aynı zamanda bireyin otantik varoluşunu keşfetme sürecini anlatır. Filmin sunduğu çok katmanlı anlatı, hem Lyotard'ın büyük anlatılara olan güvensizliğini hem de Heidegger'in bireyin öz varoluşunu arayışı fikrini görselleştirir. Panahi'nin bu sinematografik yaklaşımı, İran toplumunun karmaşık yapısını ve bireyin bu yapı içindeki yerini yeniden değerlendirmeye olanak sağlar.

Sonuç olarak bu çalışmanın ele aldığı *Ayna* filmi, İran sinemasında postmodern anlatının ve varoluşsal sorgulamanın başarılı bir örneği olarak izleyiciye, kendine özgü sinematografik dili ve tematik derinliğiyle, sıradan bir çocuğun hikâyesi üzerinden geniş bir arayışın kapılarını açar. Bu film, klasik anlatının sunduğu tekil gerçeklik yerine, bireyin çok katmanlı bir dünya içinde kendi özgün yolunu bulma çabasını izleyiciye sunarak, postmodernizm ve varoluşçuluğun kesişim noktasında güçlü bir anlatı sunmaktadır.

Bu çalışma, Panahi'nin *Ayna* filmi üzerinden, İran sinemasındaki varoluşsal izleklerin ve postmodern etkinin sinematografik anlatıdaki yerini anlamak için güçlü bir örnek sunmaktadır. Ancak bu çalışma yalnızca *Ayna* filmi üzerine odaklanmış olup, İran sineması ile ilgili geniş bir anlayış oluşturma iddiasında değildir. Gelecekte bu konularda yapılacak araştırmalar için, İran sinemasındaki varoluşsal izleklerin ve postmodernizmin sinematografik anlatıdaki rolünü daha geniş bir bağlamda ele almak, açılımlı ve bütüncül bir kavrayış sağlayabilir.

Kaynakça / References

- Aqababae, E., & Ghanbari, B. A. (2016). Postmodern discourse and Iranian cinema (Case study: the movie 'The Empty Chair'). *Journal of Applied Sociology*, 61(1), 67-76.
<https://doi.org/10.22108/jas.2016.20481>
- Aylesworth, G. (2015). Postmodernism. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition).
- Begley, V. (2004). "Blade Runner" and the postmodern: A reconsideration. *Literature/Film Quarterly*, 32(3), 186-192.
- Brooker, W., & Brooker, P. (1997). *Postmodern after-images: a reader in film, television, and video*. Arnold.
- Candemir, T., Candemir, T., Sülün, E. N., & Alkandemir, D. (2007). Türk-İran sinema afişlerinde kültürel yaklaşımlar. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 159-179. Ankara, Türkiye
- Chan, A. (2016). Cultural frontiers: women directors in post-revolutionary new wave Iranian cinema (Doctoral dissertation, University of Pittsburgh).
- Cilliers, P. (1998). *Complexity and postmodernism: Understanding complex systems*. Routledge.
- Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian cinema: past, Present and Future*. Verso.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 2: the time-image*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2019). *Cinema I: the movement-image*. In P. R. Smith & D. Whistler (Eds.), *Philosophers on film from Bergson to Badiou: A critical reader* (pp. 152-176). Columbia University Press.
- Devarajan, M. P. (2021). Postmodernism in Iranian cinema: a study of Asghar Farhadi's films. In *Modern narratives in literature, cinema, culture, and society: Select conference papers of LUMOS, English Conference-2021* (pp. 12-20).
- Etike, Ş. (2018). Kültürel dönemeç: postmodernizmin eleştirel iletişim çalışmalarına etkisi üzerine bir tartışma. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 5(1), 91-109.
- Garcia, P. P., & Piccinin, F. Q. (2021). "This is not a film" by Jafar Panahi: denunciation against censorship by metanarrative language. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 44, 173-189.
- Gol Bakhsh, G. (2021). Monsters, slackers, lovers: exploring cultural identity in Iranian diasporic cinema 2007-2017 (Doctoral dissertation, ResearchSpace@ Auckland).
- Gow, C. (2011). *From Iran to hollywood and some places in between*. IB Tauris.
- Gürkan, H. (2013). Modernleşme ve postmodernizm içerisinde Gilles Deleuze'un tarih anlayışı üzerine bir inceleme. *Electronic Turkish Studies*, 8(11).
- Gürkan, H., & Doğan, B. (2020). Yeni dönem Alman gerçekçi televizyon dramalarında postmodern öğeler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 629-652.
- Habibi, M., Farahmandian, H., & Mojdehi, R. B. (2016). Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades. *Cities*, 50, 228-238.
- Hebdige, D. (1986). Postmodernism and 'the other side'. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 36-47.

- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927)
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Verso.
- Kapıcı, E. P. (2020). Bilim kurgu sinemasında bir anlatı unsuru olarak paralel evren olgusunun sunumu (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi, Ordu.
- Konde, F. (2024). Visual activism, censorship, and Political dissent: A study of Jafar Panahi's work in the Iranian context [Master's thesis, Università Ca' Foscari Venezia].
<http://hdl.handle.net/10579/26542>
- Langford, M. (2015). Iranian cinema and social media. *Social Media in Iran: Politics and Society after 2009*, 251-269.
- Lyotard, J.-F. (1979). *The Postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester University Press.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- Mazan, İ. (2023). An evaluation on post-modern tourist, authenticity and glocalization in tourism. In: Bayram, A. T. (ed.), *Researches on Tourism*. Özgür Publications.
- Mirbakhtyar, S. (2015). *Iranian cinema and the Islamic revolution*. McFarland.
- Mottahedeh, N. (2008). *Displaced allegories: post-revolutionary Iranian cinema*. Duke University Press.
- Naficy, H. (2003). Iranian cinema. In *Companion encyclopedia of middle eastern and North African film* (pp. 146-238). Routledge.
- Niazi, S. (2010). Urban imaginations and the cinema of Jafar Panahi. *Wide Screen*, 1(2).
- Norman, S. Ç. (2011). *Postmodernist film: A cinematic genre*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 65-79.
- Onwuatuegwu, I. N. (2022). Explicating Martin Heidegger's "dasein" as being-in-the-world. *International Journal of Health Sciences*, 5218-5227.
- Partovi, P. (2012). Review essay: reconsidering popular Iranian cinema and its audiences. *Iranian Studies*, 45(3), 439-447.
- Poudeh, R. J., & Shirvani, M. R. (2008). Issues and paradoxes in the development of Iranian national cinema: An overview. *Iranian Studies*, 41(3), 323-341.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: A political history*. I.B. Tauris.
- Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2018). *Abbas Kiarostami: expanded second edition*. University of Illinois Press.
- Saljoughi, S. (2014). Jafar Panahi's the mirror: on political film in post-revolutionary Iranian cinema. *Film International*, 69(12).
- Saljoughi, S. (2018). Ten theses on Iranian cinema. *Iran Namag*, 3(3).

- Sinha, B. P. (2015). Structures of reality: postmodernist fiction and reality. *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3(1), 7-10.
- Smith, C., & Manoukian, S. (2016). Iranian cinema: A new wave cinema of resistance. In *The Middle East Studies Research Seminar (MEST 495)*.
- Sözen, M. (2012). İran yeni dalga sinemasında varoluşsal temalar ve yönelimler. *Selçuk İletişim*, 7(3), 218-233.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Blackwell., 88–100.
- Tülüce, H. Â. (2016). Martin Heidegger’de dasein kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 16(1), 245-259.
- Uğur, U. (2017). İran yeni dalga sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333-342.
- Varzi, R. (2006). *Warring souls: Youth, media, and martyrdom in post-revolution Iran*. Duke University Press.
- Yılmaz, M., & Candan, F. (2018). Psikanalitik bir kavrayış ile “Kelebek Etkisi” serisi: Dissosiyasyon dehlizlerinde dolaşan ana/vaka karakterlerin çekici öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(4), 2407-2431.
- Yücel, A. (2019). Andy Warhol çalışmalarının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 1–10.

Postmodern Kentsoylu Krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* Filminin Tüketim Toplumu Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

Postmodern Bourgeois Crisis: A Semiotic Analysis of Michael Haneke's *Seventh Continent* in the Context of Consumer Society

Kamer İncedursun

Dr. Öğr. Üyesi

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

kamerincedursun@gmail.com

orcid.org/0000-0001-7083-2206

ror.org/04z33a802

Özet

Bu çalışmada Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* (*Der siebente Kontinent*, 1989) filmi Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı olarak bilinen kuramsal eleştirileri çerçevesinde sinema göstergebilimi üzerinden ele alınmıştır. Jean Baudrillard'ın postmodern Batı toplumlarını derinlemesine gözlemleyen düşüncelerinin, Michael Haneke'nin postmodern kentsoylu yaşam krizini -toplu bir şekilde intihar etmeye karar veren bir burjuva ailesi üzerinden- ele alan *Yedinci Kıta* filmi bu kez Jean Baudrillard'ın bahsettiği tüketim toplumu ve hipergerçeklik perspektifinden ele alınmıştır. Çünkü Batı toplumlarında 1960'lı yıllar itibariyle üretilen zenginliğin toplumsal kesimler arasında daha dengeli bir şekilde paylaşılması sonucunda sınıfsal çelişkilerin geçmişe kıyasla oldukça azaldığı bir tarihsel döneme girilmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak Batı toplumları büyük ölçüde burjuvalaşmıştır. Dolayısıyla erken kapitalist dönemde emek-sermaye çelişkisinden doğan yabancılaşma duygusu ve sınıf mücadelesi artık yerini tüketim kültürüne dayalı hiper uyumluluk sürecine bırakmıştır. Artık tarihin öznesi sınıf mücadeleleri değil tüketim ideolojisi. Çalışmada araştırma nesnesi olarak seçilen *Yedinci Kıta* filmi post-modern Batı toplumlarının mikro kozmosunu temsil etmekte ve tüketim ideolojisine endeksli sosyal yapının yarattığı derin sosyo-psikolojik kriz incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Jean Baudrillard, tüketim toplumu, yedinci kıta, göstergebilim, Micheal Haneke

Abstract

This study examines Michael Haneke's film *The Seventh Continent* (*Der siebente Kontinent*, 1989) through the lens of cinema semiotics, within the framework of Jean Baudrillard's theoretical critiques known as the Theory of Simulation. It is believed that Jean Baudrillard's observations of postmodern Western societies offer a unique perspective for understanding Michael Haneke's film *The Seventh Continent*, which addresses the crisis of postmodern urban life through the story of a bourgeois family that collectively decides to commit suicide. In this study, the film *The Seventh Continent*, which is usually analysed with reference to Marxist alienation theory, is examined from the perspective of Jean Baudrillard's consumer society and hyperreality. This is because Western societies entered a historical period in which class contradictions decreased significantly compared to the past as a result of the more equitable distribution of

İncedursun, K (2025). Postmodern kentsoylu krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* filminin tüketim toplumu bağlamında göstergebilimsel Analizi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

wealth among social groups since the 1960s. As a natural consequence, Western societies have become largely bourgeois. Therefore, the alienation and class struggle that arose from the labour-capital contradiction in the early capitalist period have now been replaced by a process of hyper-conformity based on consumer culture. The subject of history is no longer class struggles, but consumer ideology. The film *The Seventh Continent*, selected as the research object in this study, represents the microcosm of post-modern Western societies and examines the deep socio-psychological crisis created by the social structure indexed to the ideology of consumption.

Keywords: Jean Baudrillard, consumer society, seventh continent, semiotic, Michael Haneke

Atıf Bilgisi

İncedursun, K (2025). Postmodern kentsoylu krizi: Michael Haneke'nin *Yedinci Kıta* filminin tüketim toplumu bağlamında göstergebilimsel Analizi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

Makale Bilgileri

Makale Türü	Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi	12 Mart 2025
Kabul Tarihi	11 Haziran 2025
Yayın Tarihi	30 Haziran 2025
Hakem Sayısı	İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Taraflı Kör Hakemlik
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - intihal.net
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
Etik Bildirim	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
S. Kalkınma Amaçları	-
Lisans	CC BY-NC 4.0 / Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Citation

İncedursun, K (2025). Postmodern bourgeois crisis: a semiotic analysis of Michael Haneke's *Seventh Continent* in the context of consumer society. *Turkish Journal of Film Studie*, 5(1), 80-94.
<https://doi.org/10.59280/film.1656758>

Article Information

Article Type	Research Article
Date of submission	12 March 2025
Date of acceptance	11 Jun 2025
Date of publication	30 Jun 2025
Reviewers	Two External
Review	Double-blind
Plagiarism checks	Yes - intihal.net
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Complaints	turkishjournaloffilmstudies@gmail.com
Use of Artificial Intelligence	No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.
S. Development Goals	-
License	CC BY-NC 4.0 /Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Giriş

Batı toplumlarında genel olarak 1960'lı yıllara gelindiğinde ekonomik, politik, kültürel, tarihsel anlamda yeni bir döneme geçildiğini ve mevcut bütün kuramsal yaklaşımların (özellikle de Dünya'ya alternatif toplumsal bir model sunan Marksizm'in) artık içinden çıktığı batılı toplumları açıklama konusunda geçerliliğini önemli ölçüde kaybettiğini ileri süren Baudrillard; Batı'nın toplumsal anlamda "Simülasyon Evreni" olarak adlandırdığı bir aşamaya geçtiğini belirtmiştir. Kültürel fenomenlerin kapsamlı bir eleştirisi olarak kabul edilen Simülasyon Teorisi, çağdaş kapitalizmin hemen hemen tüm yönlerini ve ona özgü günlük deneyimleri kapsayan sosyal ve tarihsel incelemeyi temsil eder. Baudrillard, 1960'lardan bu yana geleneksel kapitalist üretim ve toplumsal ilişkilerinde gerçekleşen köklü değişimler sebebiyle Batılı toplumlarının sosyal anlamda kolektif bir geleceğe doğru ilerlemesini mümkün kılan *Gerçeklik ilkesi* kavramının hem ahlaki hem de nesnel anlamda ortadan kaybolduğunu belirtmektedir. Simülakr, simülasyon ve hipergerçeklik gibi kavramlar, Baudrillard'ın otantik gerçekliğin yerini alan tarihsel durumu açıklamakta başvurduğu terminolojiyi oluşturur.

Baudrillard, Marx'ın 19. yüzyılın tarihsel-politik dönemini diyalektik bir çerçeve içinde konumlandıran ve antagonizmi tarihsel ilerlemenin temel itici gücü olarak algılayan bir bakış açısına sahip olduğunu iddia eder. Marx'a göre, kapitalist üretim sistemi, işçilerin kendi emeklerinin ürünlerine yabancılaşmasına neden olur; çünkü işçiler, ürettikleri malların sahibi değildir ve üretim sürecine yabancılaşmışlardır. Bu durum, işçinin kendi özüne, emeğine ve diğer insanlara yabancılaşmasına yol açar (Ross, 2020). György Lukács'a göre ise kapitalist toplumda insan ilişkileri ve emek süreçleri, nesnelere indirgenir ve bu nesneler, insanlardan bağımsız bir gerçeklik kazanır. Bu durum, toplumsal ilişkilerin ve insan bilincinin nesneleşmesine, yani şeyleşmesine neden olur (Worrell, 2015). Bu noktada Marx'ın meta fetişizmi kavramı, şeyleşme olgusunun temelini oluşturur. Meta fetişizmi, insanların kendi emeklerinin ürünlerini, sanki onlara yabancı ve kendi başına var olan nesneler gibi algılamalarını ifade eder. Bu durum, toplumsal ilişkilerin nesneler aracılığıyla gizlenmesine ve insanların kendi toplumsal gerçekliklerine yabancılaşmasına yol açar (Ross, 2020). Bu yüzden Marx'a göre kapitalist modernitenin demir ökçesi altında ezilen proletarya, sınıf bilinciyle hareket ederek önce üretim araçlarına el koymalı ve sonrasında ise siyasal iktidarı ele geçirerek önce sosyalist toplum daha sonra ise komünist toplum ütopyasına ulaşmalıdır.

Marx tarafından inşa edilen diyalektik tarihsel materyalizm anlayışının formüle ettiği ve işçi sınıfının üretimden gelen gücünü siyasal düzeni değiştirmek amacıyla kullanmayı isteyen politik yaklaşım; kapitalist ilerlemeci aklın ulaştığı teknolojik gelişmişlik ve sermaye birikim düzeyi sonucunda en azından Batılı sanayi toplumlarında tarihsel olarak başarısızlığa mahkum olmuştur. Özellikle de ikinci dünya savaşı sonrasında dünyada kurulan yeni ekonomik ve siyasal istikrar sistemi neticesine Batılı Burjuva devletlerinin artık *mezar kazıcılarına* (işçi sınıfı) bir zamanlar olduğu kadar çok ihtiyaç duymadığı bir sistemin ortaya çıkmıştır. Yani bir zamanlar Marx'ın formüle ettiği biçimiyle artık işçi sınıfının devrim mücadelesi tarihin itici gücü olmaktan çıkmıştır (Baudrillard, 2012, s. 10). Günümüzde kapitalizmin üretim ve üretim araçlarının kullanımı konusunda işçilere duyduğu ihtiyaç büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Öte yandan sermaye birikimi o kadar artmıştır ki sistem zaten işsizlere bile maaş bağlayabilmektedir. Dolayısıyla diyalektik tarihsel materyalizm anlayışının geçer akçesi olan tez, anti-tez ve sentez formülasyonunun anti-tezi (sınıf mücadelesi, devrim vs.) sisteme entegre olarak buharlaşmıştır. Antonio Gramsci (2018, s.52) bu noktaya özellikle dikkat çekerek sistemle bütünleşen işçi sınıfının Proletaryanın yapısal değerini yok ederek tarihsel ülküsünü erozyona uğrattığını söylemektedir. Baudrillard ise diyalektiğin egemen olduğu tüm toplumsal sistemlerin belirli ilkeler üzerine inşa edildiğini ve bu ilkelerin bir arada yaşamayı kolaylaştırıp ortak ülkülere ulaşmayı amaçladığını söyler. Bu anlamda toplumsal denildiğinde üzerinde büyük oranda

uzlaşılmış olan ortak değerler, ortak hedefler ve değiş-tokuş sistemleri akla gelmektedir. Toplumsallığın çekirdeğindeki nedensellik ve ereklilik bu ilkeler ışığında ortaya çıkar. Özne ve nesneyi çevreleyen karşıtlıklar üzerine oturmuş denge sistemi var olduğu sürece o toplumu oluşturan normlar geçerliliğini sürdürmektedir. Fakat bu diyalektiğin çökmesi söz konusu olduğunda; yani artık şeyler kendi gönderen sistemleriyle olan bağıyı yitirdiğinde toplumsal düzenin dengesini ayakta tutan herhangi bir dayanak noktası kalmaz. Böylece Baudrillard'ın bahsettiği toplumsal anlamda kendi içine kapaklanan bir görünüm ortaya çıkar. Bu görünüm hipergerçeklik evrenidir. Bu evrende tüm değerler, kavramlar ve kurumlar kendi biçimsel özelliklerini (görünümlerini) korurken içleri tamamen boşalmıştır. Gerçeğin tüm gösterenlerine sahip olup da gerçeğin kendisi olmayan bu toplumsal evrede tüm sistem fenomenolojik bir kriz ile karşı karşıyadır. (Baudrillard, 2012, s. 12; Baudrillard, 2011, s. 3). Ayrıca yine Baudrillard'a göre Gerçeklik kavramı modernizm serüveni içerisinde Batı zihniyeti tarafından üretilmiştir ve bu kavram Batılı evrenselcilik anlayışının inşasındaki önemli bir kilometre taşıdır (2015, s.35). Bu anlayış Aydınlanma düşüncesinin yarattığı zihinsel devrim sürecinin dünyayı maddi ve metafiziksel olarak iki parçaya bölmesi sonucunda ortaya çıkmış ve Gerçeklik artık ampirik bir olgu haline gelirken toplumsal yaşam ise bilim aracılığıyla sırlarından arındırılmıştır. Dolayısıyla artık nesnel olan gerçek olandır. Akılcılık ise gerçeğe içkin olan karmaşık haldeki bilgiyi düşünce ve mantığın süzgecinden geçirerek anlaşılabilir hale getirmektedir. Bu anlayışa paralel olarak ortaya çıkan toplumsal idealler, XVIII. yüzyıl itibariyle burjuva kapitalist toplum modelini evrensel bir gelişme modeli olarak tekilleştirmiş ve böylece evrenselcilik anlayışına giden tarihsel söylem doğmuştur. Fakat 20. yüzyılın ikinci yarısı (özellikle 1960'lı yıllar) itibariyle bir zamanlar belirli bir aklı ve bakışı yansıtan bu *Gerçeklik ilkesi* Batı toplumlarında ortadan kaybolarak yerini simülasyon ve hiperuyumluluk düzenine bırakmıştır (Baudrillard, 2012, s.121).

Diyalektiğin ortadan kaybolduğu bir evrende eleştirel düşüncenin de herhangi bir şekilde hakikat ile bağıntı kurabilmesi mümkün değildir (Baudrillard, 2019, s. 47). Ereklere eyleyen ve hedeflerine doğru ilerleyen bir toplumsaldan (erken Modernizm) hedefsiz ve amaçsız yığınların toplumsalına (Hipergerçeklik) geçilerek ahlaki, kültürel, politik uzamda anlam nosyonu ortadan kalkmış; salt hazza ve tüketime dayalı bir yaşam biçimi öne çıkmıştır. Kitleler artık bir tepkisizlik yumağıdır ve kendilerine yapılan her türlü anlam çağrısını boşa çıkartmaktadırlar (Baudrillard, 2010, s.11). Örneğin geçmişte üretim araçları üzerinde hakimiyeti olan proletarya sınıfına mensup olmak demek -tarihsel zorunluluğun bir gereği olarak- komünist olmak ve devrimci mücadeleyle kapitalizmi yıkıp sömürü düzenine bir son vermek anlamına gelirken, günümüzde proletarya ya da komünist olmak ise kapitalizm içerisinde daha insancıl bir dünya kurma söylemini benimsemeye dönüşmüştür. Gramsci'nin de eleştirdiği ve işçi sınıfının sistemle suç ortaklığına yöneldiği sapma noktası burasıdır (2018, s.52). Başka bir deyişle liberal demokrasilerin sınıf mücadelelerini tarihsel olarak ortadan kaldırmasıyla birlikte tüm sınıflar tüketim ideolojisinin güdümüne sokularak sisteme entegre edilmiştir.

Baudrillard'ın kuramsal çözümlemesinin sacayaklarını oluşturan konulardan biri de iletişim araçları ve mesajlarla güdümlenen tüketim ideolojisidir. Ona göre artık tüketimi zorunlu ihtiyaçların karşılanması için üretimin doğal bir sonucu olarak görmek yanlıştır. Tüketim salt metaların mübadelesi olmanın ötesinde bütün bir kültürel evrenin üzerinde yükseldiği yaşamsal (toplumsal) bir anlam kurma zemini. Bu anlamda buna bir çeşit ideoloji de denebilir (Baudrillard, 2014, s. 240). Geçmişte belirli bir ihtiyaçlar hiyerarşisinden kaynaklanan geleneksel üretim ve tüketim ilişkilerinin belirleyici olduğu dünyanın artık sonuna gelinmiştir. Çağımızda üretim ve tüketim ilişkileri arasında herhangi bir mantıksal ilişki yoktur. Ayrıca tüketimi salt maddi anlamda bir yaşam biçimi ya da bollukla ilgili bir söyleme indirgemekte eksik kalacaktır. Tüketim; yediğimiz yemekler, giydiğimiz kıyafetler, kullanılan çeşitli türde zerzevatlar ya da imgesel düzeydeki içerikler de değildir. Tüketim tüm bunların belirli bir sistematik içerisinde bir

araya geldiği bir anlam dünyası (sorulara cevap verme şekli) ile ilgilidir (Baudrillard, 2014, s. 241) Bu yüzden Baudrillard esas ilgilendiği konunun nesneler değil onların oluşturduğu göstergeler sistemi olduğunu belirtmiştir.

1. Batı toplumları ve simülasyon evreni üzerine

Baudrillard *Simülakrlar ve Simülasyon* isimli eserinde “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (2014, s. 13) diye belirterek simülasyon evreninin toplumsal anlamda hem gerçekliği hem de düşsel olanı aynı anda yok ettiğini söylemektedir. Baudrillard modernleşme serüvenini iki döneme ayırmaktadır. İlki sanayi devrimiyle birlikte başlayan ve ilerlemeci aklın hedefleri doğrultusunda yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar gelen dönem, ikincisi ise 1960’lı yıllardan sonra ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal anlamda tersine çevrilmiş (içi boşalmış) olan bir diğer modernleşme dönemidir (Adanır, 2008, s. 33). Bu tarihsel incelemeyi eşyanın anlamındaki değişimden yola çıkarak sürdüren Baudrillard, ilk çalışması olan *Nesneler Sistemi’nde (The System of Objects, 1968)* eşyanın soy kütüğüne yönelik giriştiği bir soruşturmada eşyanın “nesne” haline gelmesindeki statüko değişiminden bahseder. Ona göre geçmişte eşyalar insanların toplumsal sınıflarını, değerlerini ve kültürlerini temsil etme noktasında önemli bir yere sahip olmuştur. Eşyaların ev içindeki dizilimleri ve konumlandırılmaları bile belirli bir dönemin aile ve toplum yapısı hakkında fikir verebilmektedir. Çünkü insanlar ve eşyalar tarihsel olarak birbiriyle sıkı sıkıya bağlanmış haldedir ve evin içi bir göstergeler kümesidir. Fakat modern nesnenin yaşama dahil olmasıyla eşyanın tabiatı da dönüşmüştür. Nesne sınıfsız bir niteliğe sahiptir. Pratik, işlevsel ve yenilenebilirdir. Eşyadan nesneye doğru gerçekleşen bu dönüşüm esasında birey, aile ve toplum yaşamında gerçekleşen köklü bir dönüşümün sonucudur. Artık nesnelerin ve bireylerin ortak bir tarihinden söz edilememektedir; çünkü nesne her şeyden önce kısa ömürlüdür (Baudrillard, 2014, s. 21-23).

Modernizm öncesi Batılı toplumların kendilerini teokrasi ve aristokrasinin boyunduruğundan kurtarmaları için burjuvazinin iktidarı devralması gerekmiştir. Rönesans döneminden başlayan ve Fransız ihtilaline kadar devam eden bu iktidar mücadelesi sürecinde; burjuvazi, bilimsel düşünce ve teknik buluşların gelişimini destekleyerek Bilimsel Devrimler dönemi olarak tarihe geçecek olan atılım sürecini himaye etmiştir. Bronowski’ye göre entelektüel temelleri 16. yüzyılda başlayan ve 18. yüzyıla kadar devam eden Bilimsel Devrim, temel olarak bireylere yeni bir bilişsel yeti kazandırmıştır. Bronowski, bu atılımların özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde Sanayi Devrimi olarak bilinen kapsamlı buluşlar silsilesini yarattığını söylemektedir. Ayrıca bilimsel aklın yükselişe geçmesiyle şeylerin değişmez olduğu düşünülen doğasına içkin mutlak görüşlerin yıkılıp yerini dinamik ve akışkan bir doğa anlayışına bıraktığını belirtmektedir (Bronowski & Mazlish, 2012, s. 166). Bu gelişmeler dört başı mamur bir modernleşme hareketinin kuramsal ve pratik temellerini oluşturmuştur. Zaten kapitalizm ve uygarlık kelimelerinin ortaya çıkışı da aynı dönemlere rastlamaktadır (Febvre, 1995: 62). Çağdaş Batı toplumları ile eski dünya arasındaki tarihsel kopuşun bir diğer önemli sembolü Gerçeklik ilkesinin kavramsal olarak icat edilmesi olmuştur. Daha kesin terimlerle söyleyecek olursak bu kavram rasyonalizmin ve ilerlemeciliğin felsefi anlamda özünü oluşturur. Dahası, gerçekliği kavramsal olarak icat eden bu bilişsel devrim, ekonomik ve politik paradigmaları da derinden etkileyerek yeniden yapılanmaya yönelmiştir. Böylece modern iktisat bilimi ortaya çıkmıştır. Bataille, Orta Çağ ekonomisinin fazla serveti üretken olmayan bir şekilde tükettiğini -yani akılcı olmayan bir biçimde yok ettiğini- söylerken, Modern ekonomi anlayışının ise zenginliği (artı değeri) kapitalistin yararına yatırıma çevirerek üretim aygıtının büyümesini öncelediğini -yani rasyonel davrandığını- ileri sürmektedir (Bataille, 2016, s. 124). Kısacası Bataille’a göre serbest girişim, kâr ve kapitalizmin içsel yasaları ile karakterize edilen bir ekonomik sistem, Orta Çağ paradigmasıyla temelde uyumsuzdur (Bataille, 2016, s. 124). Bu geçiş süreci sonunda Batı dünyası hem entelektüel hem de teknik-

ekonomik gelişmeler açısından, dünyanın geri kalanından kopmuş ve kapitalist moderniteyi inşa etmiştir. Fakat Yirminci Yüzyıl'ın ilk yarısında kapitalist devletlerin emperyalist hevesleri sonucu gerçekleştirdiği iki büyük savaş neticesinde Aydınlanma Çağı'nın felsefi temelleri üzerinde yükselen amaçsal akıl ahlaki açıdan tamamen çökmüştür. Kapitalizmin nicelik ve faydaya endeksli pozitivist doğası Batı toplumlarını düşünsel ve ahlaki değerler açısından gerileme sürecine sokarken, her türlü eleştirel söylemi de kültürel alana enterne ederek yerine kitle iletişim araçları aracılığıyla salt tüketim ideolojisini pompalamıştır.

Baudrillard'a göre ise tüketim ideolojisi, nesne kavramını kavramsallaştıran ve estetik olarak rafine eden Bauhaus Okulu etkisiyle ortaya çıkmıştır. Endüstriyel toplumun teknolojik ve kültürel anlamda metamorfozu ile nesneler de gösterge kabiliyeti kazanmıştır. Metalürjik bir toplumdan *semiurgique* bir toplum aşamasına geçilmesiyle birlikte meydana gelen bu süreç üretim, çevrim ve mübadele biçimi ve anlayışını derinlemesine değiştirmiştir. Böylece nesnelerin işlevsel değeri ile gösterge değeri sorunu ortaya çıkmıştır. İşlevden yoksun bir nesnenin, belirli bir işleve sahip olan bir nesneyi değer olarak aşmaya başladığı bir zamanda değişim ve kullanım değerlerine göre işleyen ekonomik mantık ortadan kalkmıştır (Baudrillard, 2009, s.233) Bauhaus Okulu öncesinde hiçbir araç gerecin hiçbir şekilde *nesne* olarak adlandırılmadığını söyleyen Baudrillard, artık nesnelerin kullanım ve değişim değerinden ziyade gösterge değerinden bahsedebileceğini söylemektedir. Ayrıca Bauhaus Okulu'nun temelde sanat-teknoloji, biçim-fonksiyon, estetik-fayda gibi sentezlerin üzerine oturan bir tasarım akımı olduğunu ve bir yanıyla çevreyi (doğayı) bütüncül bir anlayışla rasyonel bir çerçeveye oturtmaya çalışan ilk girişim olduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2009, s. 234).

Simülasyon evrenini gerçekliğin evreniyle karşılaştırmadan ne kastedildiğini anlamak zordur. Günümüzde Batı toplumlarındaki gerçeklik algısı gündelik yaşamlarında hissettikleri bir tür sübjektif *duygu* olarak öne çıkmaktadır. Oysaki gerçeklik ilkesi (ahlaka benzer bir norm ve töz anlamında) ancak toplumsal olarak nesnel bir uzlaşıyla mümkün olabilir (Adanır, 2007, s.80-88). Baudrillard'a göre Batı dünyasında özellikle 18. yüzyıldan 1960'lı yılların sonuna kadarki süreçte gerçek ve gerçeklik algısı metafiziksel olarak çeşitli yoğunluklarda kolektif bir anlama sahiptir. Bu süreç yeni bir toplumsal diyalektiğin yükseldiği ve yaşamı modern bir akılla biçimlendirme ereği üzerine kurulmuştur. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte yeni bir ekonomik sistem inşa edilmiştir. Bu yeni ekonomi-politik anlayışının yarattığı dünyada ise sınıfsal çelişkiler ya da toplumsal gerilimler ilerleme sürecinin doğal bir aşaması olarak kabul edilmektedir. Kamusal yaşam genel olarak siyasi ve ekonomik egemenliği elinde tutan azınlıktaki kapitalist sınıfla, sosyalist ve komünist toplum ütopyasını benimseyen muhalefetteki işçi-köylü sınıfından oluşan bir diyalektik üzerine kuruludur. Basitleştirecek olursak o dönemde toplumsal yaşamın tıpkı bir pilin çalışma prensibindeki gibi bir artı ve bir de eksi kutupları vardır ve bu zıt kutuplar arasındaki gerilim toplumsal ilerlemenin itici gücüdür (Adanır, 2013). Yirminci Yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan Bolşevik devrimi sonucunda Marksizm ilk kez iktisadi, politik ve askeri anlamda gerçek bir alternatif güç ve model olarak tarih sahnesine çıkmıştır. SSCB ile Batı ittifakı arasında küresel ölçekte süren bu politik rekabet, üstünlük ve caydırma mücadelesi özellikle Batılı devletlerin önemli reformlar geçirmesine sebep olmuştur. Bu reformlar İkinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik, hukuki ve kültürel açıdan önemli atılımları gerçekleştirerek Avrupa'da gerçekleşebilecek potansiyel sosyalist devrimlerin önüne geçmiştir (Bataille, 2017, s.176-180). Fakat her alanda kendini gösteren ve neredeyse kırk beş yıl süren soğuk savaş rekabeti her türden bilimsel bilgiyi egemenlik mücadelesi kapsamında araçsallaştırarak Batı medeniyetinin tüm ahlaki yapısının hızla yozlaşmasına sebep olmuştur. Böylece teknoloji ve tüketim kültürü kitlelerin önündeki yegâne *değer* haline gelmiştir (Virilio, 2003, s. 7-8). Baudrillard, kapitalist sistemin teknolojik, ekonomik ve toplumsal olarak ulaştığı tarihsel gücün sonucunda büyük bir

atalete girdiğini ve artık tüm gücünü elindeki zenginlik, hegemonya ve teknolojik ayrıcalığı yitirmemek için kullandığını belirtmektedir (2011, s. 31).

2. Yöntem

Sinema filmlerinin çözümlemesinde göstergebilimsel yaklaşım en çok kullanılan analiz yöntemlerinden birisidir. Jean Baudrillard göstergebilimi doğrudan doğruya herhangi bir filme uygulamamış olsa da yazmış olduğu yazılarda yüzlerce kez sinema konusuna değinmiş ve birçok filme çeşitli bağlamlarda atıfta bulunmuştur. Ona göre sinema yoğun imgelerle bezenmiş mitik anlama sahip bir fenomendir ve yüz yıllık sinema tarihi boyunca filmsel imgeler mitik ve fantastik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru bir seyir izlemiştir (Coulter, 2010, s. 6-20). Oysa aslında imgenin gücü yanılsamanın gücüyle doğru orantılıdır ve yanılsama yaşamdan bir boyutun eksiltilmesiyle gerçekleşir (Baudrillard, 2011, s. 28). Fakat sinematografik görüntünün gittikçe artan kusursuzluğu imgeyi gönderenlerinden soyutlamaktadır. Baudrillard'a göre iki boyutlu düzlemde derinlik yanılsaması üreten klasik sinemada imgeler belirli kavramları ve gönderenleri temsil etmektedir. Ancak geline nokta sinematografik imge 3, 4 ya da 10 boyutlu olacak şekilde duyularımızı son raddesine kadar uyararak imgelerin içini boşaltmaktadır. İmgeyi yok eden süreç onun mükemmelleştirilmesiyle yani hiper-imgeye dönüştürülmesiyle gerçekleşir (Baudrillard, 2011, s. 29).

Baudrillard (2011, s. 29-30) imgenin gücüne yönelik olarak Pekin Operası'nı örnek gösterir ve sandal üzerinde düello yapan iki aktörün bedensel hareketlerinin hızla akmakta olan bir nehir üzerinde karanlıkta mücadele ettikleri izlenimini yaratmaya yettiğini belirtir. Ona göre nehrin fiziksel olarak bulunmadığı bir ortamda onu varmış gibi gösteren şey aktörlerin beden hareketlerinin zihnimize yarattığı canlandırma etkisidir ve imgelememizi harekete geçiren de tam olarak bu eksik kalan kısımdır. Günümüzde böyle bir sahneyi yaratmak ya da çekmek için büyük ölçekte su harcanır, son teknoloji kızılötesi kameralarla çekimler yapılır ve üzerine de bol bol görsel efektler kullanılırdı (Baudrillard, 2011, s. 30-31). Böylece seyircinin hayal gücüyle filme ekleyebileceği hiçbir boş alan bırakılmazdı.

Baudrillard'ın hipergerçeklik, sanallık ve simülasyon kavramları sinemayla doğrudan bir ilişki içerisindedir. Özellikle tarih anlayışımız sinema ve diğer medya aygıtlarından yayılan imgeler aracılığıyla filtrelenerek (şekillenerek) birer tarih Simulakrına dönüşür ve böylece bir anlamda gerçek *Tarih*'i ortadan kaldırarak yerini tarihin kusursuzlaştırılmış gösterenlerine bırakır (Coulter, 2010, s. 6-20). Ancak buna rağmen sinema filmleri içinde üretildikleri kültürlerin doğal birer yansıtıcıları olmaya devam ederler. Filmler yönetmenlerin dünyaya karşı öznel bakışını yansıttığı kadar tarihsel ve toplumsal olarak birçok nesnel veriyi de içlerinde barındırırlar. Öyleyse filmler üzerinden hareket ederek bir toplumun tarihin belirli bir dönemindeki görünümünü imgelerin sunduğu göstergeler üzerinden okuyabilmek mümkündür. Çünkü sinematik imgeler en karmaşık anlam yumağını bile rahatlıkla ifade edebilme ve insan bilincini sarsan fenomenleri gözler önüne serme yeteneğine sahiptir (Wollen, 2017, s.108; Kracauer, 2015, s131).

Sinemanın kendine özgü bir anlam oluşturma biçimi vardır ve birçok kuramsal yaklaşım filmlerden faydalanarak sinemanın bu kendine has anlatım dilini çözmeye ilgi duymuştur. Göstergebilimsel yaklaşım ise sinema filmlerini çözümleme noktasında en bilinenlerden bir tanesidir. Çünkü sinema şüphesiz ki bir göstergeler sistemidir ve belirli kurallar çerçevesinde gerçekleştirilen çekimlerin ses ve müzik eklenmesiyle birlikte bütünsel bir anlam meydana getirdiği bir sanattır. Ayrıca sinema başka hiçbir sanatta rastlanmayacak ölçüde toplumsalla yakın ilişki içerisindedir (Adanır, 2012, s.53).

Christian Metz, sinema göstergebilimi konusunda Eisenstein gibi yoğun kurgu kullanımını öne çıkaran yönetmenlerin filmlerinde sözdizimsel yapıya benzeyen özellikler bulunduğunu ileri sürse de sinema son kertede sözlü diller gibi çift eklemlili yapıya sahip değildir. Filmlerin en küçük yapı taşı olan çekimler dildeki cümlelere denk düşmektedir. Dildeki kelimelerin tekil olarak herhangi bir anlamları yoktur. Ancak filmlerdeki çekimler (tekil) cümleler gibi bir anlatıma sahiptir. Kelimeler bir ya da daha fazla sesbirimden meydana gelirler fakat sinemada sesbirimin karşılığı olabilecek bir şey yoktur. Yakın çekimler katıksız gerçekliğin bir parçasıdır bu sebeple de sesbirim olarak kabul edilemezler. Öte yandan sinemasal anlatıda dildeki anlambirime denk gelecek bir karşılık da bulunmamaktadır. Bu nedenle sözlü dillerdeki gibi bir çift eklemlmeden bahsedilemez (Büker, 2010, s.42). Sinemada gösterme ve çağrışım an anda zuhur eder. Temelanlam ile yananlam aynı anda gerçekleşir. Bu yüzden de filmsel imgeler göstergebilimsel olarak sadece temelanlamları ile çözümlenemezler. Temelanlam bir görüntünün içerdiği şeylerin herkes tarafından fark edilen nesnel özelliklerini belirtirken yananlam ise o şeylere yüklenen psikolojik ve düşünsel anlamlar demektir (Andrew, 2018, s.30; Adanır, 2013, s.13). Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* isimli çalışmasında sinemadaki temelanlam ve yananlam hakkındaki düşüncelerini dile getirirken şöyle demektedir:

Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. (...) film sanatı yazıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (...) yananlamsal yinlemeler olarak kabul edilmektedirler. Üstelik bu yananlam yazında tamamen dilbilimsel bir anlama sahip olurken, yararlanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır. (...) Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamanın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik 'stil', herhangi bir 'tür' (destan ya da western), herhangi bir 'simge' (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir 'şüisel atmosfer' olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamlı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır. Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamanın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlamanın gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıktandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamanın göstereni). Görüldüğü gibi temel anlamında göstereniyle gösterileni birleşip yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır. Aynı rıhtımların sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır (2012, s. 96).

Adanır (2013, s.21-23) yukarıdaki film sahnesi örneğini aşağıda aktardığımız şekilde şemaştırdıktan sonra Metz'in filmlerde gösterenlerle gösterilenlerin arasındaki gidiş gelişin metodolojik bir prensip olarak kabul edilmesini önerdiğini söyler. Çünkü Metz'e göre parçaların birer birim şeklinde anlaşılmasını mümkün kılan şey bizatihi olarak bu gidiş gelişin kendisidir. Öyleyse imgeler salt birer imge değil belirli bir bakış açısından planlanmış ve anlamlandırılmış imgelerdir.

Temelanlamanın Göstereni Vinçler ve sandıkların yer aldığı belli ölçekte çekilmiş rıhtım görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Belli bir ışık altında çekilmiş vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlar
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Rıhtımın parıldayan sokak taşlarının insanda uyandırdığı korku ve acımasızlık duygusu)	

3. Yedinci kıta (der siebente kontinent)

1987 senesinde Avusturya'nın Linz şehrinde sosyo-ekonomik olarak oldukça iyi şartlarda yaşayan üç kişilik bir ailenin intihara giden süreçte yaşadıklarının hikayesi anlatılmaktadır.

Simülasyon evreninde yaşayan bir toplumun bireylerinin sosyo-psikolojik durumunu belki de en iyi ele alan filmlerden biri olan *Der Siebente Kontinent* (*Yedinci Kıta*, M. Haneke, 1989) klostrofobik bir araç yıkama sahnesiyle açılıyor. Açılış sahnesinden itibaren üç dakika boyunca araç içinden yapılan kesintisiz çekimde hareket halinde olan (hareketi yaşam belirtisi olarak kabul edersek) ve yaşayan tek şey araç yıkama aletleridir. Georg, Anna ve kızları ise bu süre zarfında hiçbir şekilde konuşmadan hareketsiz bir şekilde durmaktadırlar. Bu uzun sahne filmin psikolojik tabiatıyla ilgili ilk önemli vurgudur. Yıkama alanından çıkarken reklam tabelası üzerindeki "Welcome to Australia" yazılı sahil manzaralı tatil görüntüsü dikkatimizi çeker. Bu resim *Yedinci Kıta*'nın sembolik ve ütöpk görselidir. Karakterlerin kafasındaki kaçış ve kurtuluş imgesini betimler. Afişteki ütöpk görüntü filmin sonunda gerçek bir görüntü olarak yeniden görülecektir.

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Araç yıkama makinelerinin ve otomatik kurutma bezlerinin yer aldığı sabit ölçekle çekilmiş istasyon görüntüleri	Doğal ışıktaki çekilmiş otomatik yıkama hattının aydınlığı ile aracın iç görüntüsünün bunaltıcı karanlığı
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Araç içinde karanlığa gömülmüş karakterlerin insanda uyandırdığı yalnızlık ve keder duygusu)	

Yıkama istasyonunu takip eden sahnede, günün başlangıcı saat 06:00'da çalar saatle gösterilir. Anlatı, bir dizi hızlı geçişle gösterildiği gibi ağırlıklı olarak cansız varlıkları vurgularken, karakterlerin ifadeleri filmin ilk sekiz dakikasında belirsiz kalır. Karakterler, varlıklarına nüfuz eden nesnelerin ve zaman baskısının (koşuşturmacanın) baskısı altındadır. Bu tercihi hakkında Haneke şunları vurgulamaktadır:

(...) Almandaki *Die Verdinglichung des lebens* dediğimiz ve 'hayatın maddileştirilmesi' diye tercüme edebileceğimiz hali yakalamak istedim. Bir başka deyişle, gündelik hayatı nasıl da tamamen nesnelere, eşyalara kelimenin tam manasıyla yapışarak yaşadığımızı göstermekti maksadım. Gerçek anlamlarını yitirerek hayatımız üzerinde tahakküm kurar hale gelen nesneleri iyice yakın plan görüntülememin ve hızlı tempoyu tercih etmemin sebebi buydu (Cieutat & Rouyer, 2014, s.171-172).

Baudrillard gündelik yaşantı içerisinde şeyler (nesneler, ürünler vs.) ile insanlar arasındaki ilişkiyi bozan temel faktörün yoğun teknolojiyle donatılmış nesneler olduğunu ve bu nesneleri insanın kendi kabiliyetlerine olan güveni sarsarak insan becerilerini gerilettiğini söylemektedir. Çünkü bu teknolojik nesneleri kullanabilmek için herhangi bir yeteneğe ihtiyaç yoktur ve minimum enerji harcayarak onları kullanabilmek mümkündür. Bunun uzun vadeli negatif etkileri insanların teknolojinin yüksek yoğunlukla egemenli altına girmesidir. (Baudrillard, 2008; Baudrillard, 2014, s.61-62).

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Çalar saat, diş fırçası, kahve makinesi, havlu, ayakkabı, çanta gibi nesnelerin yer	Soğuk ışık altında çekilmiş nesnelerin karmaşası

aldığı yakın planda çekilmiş ev içi görüntüleri	
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Her yeri kaplayan nesnelerin insanda yarattığı şeyleşme duygusu)	

Filmdeki karakterler onları çevreleyen işlemsel nesneler tarafından yutulmuş durumdadırlar. Her anlarına eşlik eden nesneler yaşamları içerisinde merkezi bir konuma yerleşmiştir. Georg işe geldiğinde de bu durum değişmez. Çalışma bölgesine doğru giderken yanından geçtiği makinelerin küçük bir ayrıntısı gibi görünmektedir. Makineler ve onların ürettiği nesneler merkeze oturmuştur. Makineler çalışma prensipleri doğrultusunda minimum ölçüde yönlendirmeye ihtiyaç duymaktadır. Aslında insanlar makinaları gözetlen bir ayrıntıdan ibarettir. Tüm sistem Georg'un dahil olduğu merkezi ofis tarafından -bilgisayarların oluşturduğu bir kontrol paneli aracılığıyla- gözetlenmektedir.

Temelanlamanın Göstereni Makine ve büyük boruların yer aldığı belirli bir ölçekten çekilmiş santral görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Soğuk ışık altında çekilmiş makine ve büyük boruların yer aldığı ıssız ve gri tondaki santral görüntüleri
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Fabrikanın mekanik ve ruhsuz atmosferinin insanda yarattığı huzursuzluk ve yalnızlık duygusu)	

İlerleyen sahnelerde alışveriş için markete giden Anna ve Georg'un alışveriş sürecinde tek kelime konuşmaz ve sadece bir şeyleri satın alırlar. Alışveriş sonrasında akaryakıt alıp eve gelen çift, evin içerisinde kendi alanlarına dağılırlar. Georg banyo yaparken kol saatini de hemen yanı başında tutarak hızlıca duş alır. Film boyunca birçok çekimde saat üzerinden zamanın öne çıkarılması filmin karakterlerinin özgür olmadıklarını gösteren en önemli işaretlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Zaman Georg ve Anna açısından iki sorumluluk arasındaki bir bağlaç ve hatırlatıcı olmaktan başka bir şey değildir. Çünkü Saat, zamana bir işlev/anlam kazandırarak onu tüketilmesi gereken bir nesne ya da yetiştirilmesi gereken görevlerin sayacına çevirmektedir (Baudrillard, 2014, s.118). Tüketim ve zamanın kölesi haline geldikleri bu dünyanın içerisinde insani hiçbir pırıltının olmaması onlar için gittikçe çekilmez bir hale gelmektedir.

Filmin ikinci bölümünde aradan bir yılın daha geçtiğini öğreniyoruz. Georg ve Anna'nın seviştiklerine şahit oluyoruz ancak ikisi de geceliklerini üstlerinden çıkarmadan ve sadece cinsel organları birbiriyle temas edecek şekilde işlemsel olarak sevişiyorlar. Minimal hareketlerin -evliliğe ilişkin sorumluluk bilinciyle- eşlik ettiği ve sıkıntı ile haz karışımı denebilecek türde karmaşık seslerin duyulduğu sürecin sonunda Georg orgazm oluyor ve saat tam 06:00'ı gösteriyor. Sevişmek gibi ayartmaya ilişkin olan kontrolsüz ve zamansız bir eylemin bile gündelik rutini aksatmayacak şekilde aradan çıkartılması ailenin cinselliği de belirli bir tüketim ve sorumluluk mantığı çerçevesinde ele alarak yaşamlarının diğer kısımları gibi rasyonalize ettiğini işaret ediyor. Georg ve Anna arasındaki cinsel ilişki sahnesi, gerçek bir cinsel ilişkiden ziyade cinsel bir ilişkinin parodisi şeklinde gerçekleşiyor. Baştan çıkarmanın en ufak bir parıltısının bile

görülmeyen bu cinsel aktivite, esasında çiftin uzun zaman önce yok olmuş olan cinsel arzularını gizlemeye yarayan bir belge niteliği taşıyor (Baudrillard, 2013, s.29). Yani düşselliği olmayan bir arzunun işlemsel hale gelerek bir arzu simülakrına dönüştüğünü görüyoruz (Baudrillard, 2005, s.14). Bu anlamda Georg ve Anna için aslında sevişmenin dış fırçalamaktan özü itibarıyla hiçbir farkı bulunmamaktadır. Onlar için cinsel birliktelikleri yalnızca yerine getirilmesi gereken sorumluluklardan bir tanesidir. Erotizmin tüm göstergelerine sahip olup da erotik olmayan bu sevişme Simülakrı Georg'un saat tam 06.00'ı gösterdiği anda orgazm olması ile son buluyor. Georg gülümseyerek memnun bir ifade takınıyor. Ancak buradaki memnuniyet duygusu Georg'un orgazma ulaşmasından dolayı değil de saat 06:00'ı geçmeden, ekstra vakit kaybetmeden yani hayatın olağan akışını etkilemeden orgazm olmasından dolayı yaşadığı bir memnuniyete benziyor.

Filmin toplu intiharla sonuçlanan son kısmına geçmeden önceki önemli sahnede Georg, Anna ve Eva araçlarıyla yolda ilerlerken trafik kazasında feci şekilde can vermiş olan iki insanın yerde yatmakta olan cesetlerini görürler. Manasız bakışlarla yerde yatan cesetlerin izlerken Anna'nın ve Georg'un hiçbir duygu yansıtmayan nötr bakışlarına şahit oluruz. Bu sahne karakterlerin yaşamlarının beyhudeliğine kanaat getirdikleri oldukça önemli bir sahnedir.

Temelanlamanın Göstereni Trafik kazasına karışmış araçların ve insanların yer aldığı belli bir ölçekten çekilmiş kaza yeri ve ceset görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Dramatik bir ışıktaki ve yağmurlu bir atmosferde çekilmiş kaza ve ceset görüntülerinin trajik görüntüsü
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Cesetlere kayıtsızlık içinde bakan Anna, Georg ve Eva karakterlerinin insanda uyandırdığı hissizlik duygusu)	

Aradan başka bir yıl daha geçer ve ailenin varlığındaki homojenlik devam etmektedir. Ailece Georg'un ebeveynlerine yaptıkları bir hafta sonu ziyaretinden sonra Georg, Anna'ya gazete aboneliklerini sonlandırma gerektiğini bildirir ve daha sonra ailesine hitaben yazdığı mektupta mesleki pozisyonundan istifa ettiğini iletir. Daha sonra Anna'yla birlikte karar verdikleri toplu intihar kararı hakkında da kısa bir açıklama sunar. Çift, biriktirdikleri fonların tamamını bankadan çeker, araçlarını ikinci el bir otomobil alıcısına satar ve Eva'yı okulundan alarak kaydını sildirirler. Georg, ticari bir perakende kuruluşundan balta, motorlu testereler ve elektrikli matkaplar gibi aletleri satın alırken, Anna haneyi erzak ve içeceklerle doldurur. Georg kendilerini dış dünyadan ve toplumsal tüm denetim mekanizmalarından tamamen ayırdıktan sonra yaşamları boyunca ilk defa hür iradeleriyle verdikleri intihar kararını detaylandırırken “Yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca sonu kabullenmek zor değil” demektedir.

Georg'un betimlediği hayatı film boyunca incelediğimizde güçlü düzeyde iyi ekonomik gelir düzeyi, toplumsal anlamda saygın meslekler ve ortalama olarak her insanın özeneceği müstakil bir hayattan başka bir şey göze çarpmamaktadır. Öyleyse içinde yaşadıkları toplumun üst gelir grubunda yer alan bu ailenin kendisini ortadan kaldırmaya karar vermesi nasıl açıklanmalıdır? Bu süreci salt yabancılaşma kavramına indirgeyerek açıklamak yeterli olabilecek midir? Bu soruya cevap vermeden önce filmin final kısmından bahsedelim: Georg, almış olduğu tüm kesici, delici ve kırıcı ekipmanlarla evdeki tüm eşyaları (nesneleri) yerle bir etmeye başlar. Buna paralel olarak Anna elbiselerini, Eva da kendi resimlerini paramparça ederler. Bu tüm nesneleri yok etme

bölümü filmin içerisinde yaklaşık 20 dakika boyunca sürer. Sonunda ev içinde tüm nesneler yerle yeksan olur. Fakat tüm bu parçalama, kırma ve dökme işlemi yapılırken bile dikkate değer bir duygusal dışavurum gerçekleşmemektedir. Çünkü her bir aile üyesinde (özellikle Anna ve Georg) geriye döndürülemeyecek biçimde yitirilmiş bir şey vardır. Bu şey edimlerimizi ve kararlarımızı anlamlı kılan *töz*dür. Bu *töz*ün yok olması sonucu aile bireyleri birer birey simülaklarına dönüşmüştür. Böylece bir anlamda zombileşmiş olarak sürdürdükleri yaşamlarını tersine çevirmenin olanaksızlığı anlaşıldığında sisteme karşı verilecek tek cevap intihar etmektir. Bu noktada Georg ve Anna'nın nesneleri tamamen parçaladıktan sonra intihar etmeleri onları intihara götüren nesneler sisteminden alınan sembolik bir intikam çabası olarak görülebilir. Haneke nesnelerin parçalandığı bölüm ile ilgili şunu söylüyor:

(...) Hikâyenin sonunda aile fertleri sahip oldukları bütün eşyaları tahrip ediyor. Ama trajik olan, bunu tam olarak özgürleşmeyi başaramadan yapmaları. O güne kadar nasıl yaşadılarsa, eşyalarını yine öyle, aynı mekaniklikle tahrip ediyorlar. Filmin en hüznü yanı bence bu. Büyük bir devrim gerçekleştirebilir ve kendilerini kirlüten bütün bu boktan şeylerden bir tür orgazmik intiharla özgürleşebilirlerdi. Lakin böyle bir şeyi tahayyül dahi edemiyorlar. Hikâyenin sonunda zaten insan yok ortada; çünkü insan dediğimiz, bütün alışkanlıklarından ibaret. Her şeyi tahrip ettiklerinde bile hiçbir şey değişmiş değil. Maddi dünyaları iç dünyalarını ele geçirmiş çünkü. O nedenle de hiçbir şeye yaramayacak olsa da intihar etmekten başka çareleri yok! (Cieutat & Rouyer, 2014, s. 173).

Filmin sonunda verilen bilgiye göre Georg'un ailesi -geride bıraktıkları mektuba rağmen- yaşanan şeyin intihar olduğuna şüphe ile yaklaşmış ve soruşturma başlatılmasını talep etmiştir. Çünkü onlara göre Georg, Anna ve Eva'nın intihar etmesi için ortada *anlaşılar* hiçbir neden yoktur. Anlaşılar olmayan sebep gerçeklik ilkesi ve yaşamsal illüzyonun (amaç, erek, gaye, anlam vs.) yitirildiği bu simülasyon evrenidir. Bu sebeple yaşanan intiharın açıklamasını yabancılaşma (nesnelerle ilişkilerimizde meydana gelen psikolojik mesafe) terimiyle yapmak bizleri herhangi bir yere götürmeyecektir. Çünkü filmdeki ana problem bireylerin şeylerle aralarında oluşan mesafe-uzaklık kaynaklı değil, tam tersine şeylerle aşırı yakınlaşma ve geri dönüşü olmayacak şekilde onların içine çekilmekten kaynaklanmaktadır. Filmdeki intihar kararı nesnelerle ve tüketimle gittikçe daha fazla iç içe geçerek şeylerle aralarındaki mesafeyi yitiren ve onların geri dönüşsüz tahakkümü altına girdiklerini idrak eden bir aile için katlanılmaz hale gelen *şeyleşme* duygusunun en son evresini işaret etmektedir. Filmin ismi bu yüzden *Yedinci Kıta*'dır. *Yedinci Kıta* hipergerçekliğin tahakkümü altındaki hiper-maddeci bir dünyanın ötesindeki başka bir dünyayı imlemektedir. Aile fertleri bu ütopyayla ancak intihar ederek düşsel bir ilişki kurabilmektedir.

Sonuç

Batı kökenli sosyal bilimlerle sinema arasındaki kuramsal ilişki neredeyse sinema tarihi kadar eskidir. Ancak bu ilişki özellikle Postmodernizm süreciyle birlikte yoğunlaşmış ve filmler sosyal bilimlerin yoğun olarak beslendiği bir alan haline gelmiştir. Günümüzde sinema filmlerinin, toplumlarla ilgili sosyolojik, psikolojik, ekonomik, kültürel ve tarihsel bilgileri kapsadığı evrensel olarak kabul edilmektedir. Sinema eserleri yaratılırken tipik olarak belirli bir sosyolojik niyetle üretilmezler; ancak, bir kez meydana getirildikten sonra, doğası gereği sosyolojik fenomenlere dönüşürler ve işitsel-görsel temsiller aracılığıyla içinden çıktıkları toplumları yansıtır.

Bu çalışmada Michael Haneke'nin sosyo-psikolojik temalı *Yedinci Kıta* filmi üzerinden gerçeklik ilkesinin ortadan kalktığı Batı toplumlarında Hipergerçekliğin bireyleri sosyo-psikolojik anlamda nasıl etkilediğini inceledik. *Yedinci Kıta* filmi izleyicilerinin kendilerini ve yaşadıkları hayatı birçok noktada sorgulamasına neden olmaktadır. Filmde ele alınan model aile Batı dünyasına ait

tarihsel bir ütopyanın (maddi beklentilerin büyük oranda tatmin edilmiş olduğu neşeli dünya miti) hem semböli hem dekadansıdır. Ortada *mantıklı* ve *maddi* bir sebep yokken Burjuva ailesinin neden intihar etme kararı aldıkları konusu üzerine düşünmek önemlidir. Bu fasit daire Batı toplumlarının günümüzde de içinde bulunduğu sosyo-psikolojik ve ahlaki dekadansın çekirdeğine göndermektedir.

Simülasyon evrenindeki her şeyin tıpkı gerçeklik evreninde olduğu gibi görünümlerini koruduğunu ancak özlerini yitirerek kendileri içten içe yok ettiğini düşündüğümüzde bu sürecin aynısının o evreni oluşturan bireyler için de geçerli olduğunu kabul edebiliriz. İnsanlar da tıpkı kurumlar gibi kendilerinden beklenen belirli temsilleri biçimsel düzeyde yerine getirmektedirler. Vatandaşlık, ebeveynlik, karı-kocalık, kardeşlik ve diğer içi boşalmış birçok toplumsal rol biçimsel düzeye indirgenerek sürdürülmeye devam etmektedir. Bu hipergerçeklik evreninden bir çıkışın olup olmadığını kesin olarak iddia etmek mümkün olmasa da (Baudrillard bu durumun süresiz olarak devam edebileceğini öne sürer); bununla birlikte, sinemanın sosyokültürel bir perspektiften bakıldığında önemli bir yansıtıcı olarak işlev görebileceği ileri sürülebilir. Sinema filmleri toplumu oluşturan bireylerin zihninde yeni pencereler açabilir ve olguları farklı bir açıdan göstererek değişime giden yolları aralayabilir. *Yedinci Kıta* filmi bu arayışa verilebilecek en güçlü örneklerden biridir.

Sonuç olarak sinema filmleri yoğunlaştırılmış kültürel imgeler olarak dünyanın çeşitli toplumlarının içinden geçtikleri sosyal, ekonomik, tarihsel ve kültürel süreçlerin anlaşılmasını ve diğer toplumların da kendileri ile ilgili gelecekteki potansiyel sorunları aşmaya yarayacak yeni yönelimler keşfetmesini ya da en azından bunların üzerine düşünmesini sağlayabilir. Sinema dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek konusunda insanlığa yardımcı olabilir.

Kaynakça / References

- Adanır, O. (2010). *Baudrillard*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınevi.
- Adanır, O. (2007). Hangi evrende simülakrlar gerçeğin yerini alamadılar. *Birikim Dergisi*, 216, 80-88. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Adanır, O. (2013). *Osmanlı ve ötekiler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Adanır, O. (2008) *Simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Andrew, J. D. (2018). *Büyük sinema kuramları*. (Zahit Atam, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bataille, G. (2017). *Lanetli pay* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2005). *Baştan çıkarma üzerine*. (Ayşegül Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Çaresiz stratejiler*. (Oğuz Adanır, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Foucault'yu unutmak*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge ekonomi politiği hakkında bir eleştiri*. (Oğuz Adanır & Ali Bilgin, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *İmkânsız takas*. (Ayşegül Sönmezay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019). *Karnaval ve yamyam*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Kötülüğün şeffaflığı aşırı fenomenler üzerine bir deneme*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet*. (Necmettin Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Neden her şey hala yok olup gitmedi?* (Oğuz Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Nesneler sistemi*. (Oğuz Adanır & Aslı Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat komplosu*. (Elçin Gen & Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim toplumu*. (Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bronowski, J. & Mazlish, B. (2012). *Leonardo'dan Hegel'e batı düşünce tarihi*. (Elvan Özkavruk Adanır, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Büker, S. (2010). *Sinemada anlam yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Cieutat, M. & Rouyer, P. (2014). *Haneke, Haneke'yi anlatıyor*. (Siren İdemen, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Coulter, G. (2010). Jean Baudrillard and cinema: the problems of technology, realism and history. *Film-Philosophy*, 14(2), 6-20. Edinburg University Press.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle sosyoloji*. (Sona Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gramsci, A. (2018) Sosyalizm ve Marksizm 1917-1918. *Gramsci Kitabı: Seçme yazılar 1916-1935*. (Haz. D. Forgacs). (Çev. İ. Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Haneke, M. (1989). *Der siebente kontinent*. Wega Film, 20th Century Studios, Hammer Film Productions. Avusturya.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi, fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Özge Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ross, L. (2020). On Disentangling Alienation, Estrangement, and Reification in Marx. *Rethinking Marxism*, 32(4), 521–548. <https://doi.org/10.1080/08935696.2020.1809835>
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon bombası*. (Çev. Kaya Şahin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). Metis Yayınları.
- Worrell, M. P. (2015). Alienation and Reification. *Critical Sociology*, 41(7-8), 1183-1186. <https://doi.org/10.1177/0896920514562651>