

Sinema Alanında Güncel Tartışmalar

Editör
DEVİRİM ÖZKAN

BİDGE Yayınları

Sinema Alanında Güncel Tartışmalar

Editör: Prof. Dr. Devrim ÖZKAN

ISBN: 978-625-6707-87-0

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.12.2023

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Sinema, kültürel bir ifade biçimi olarak insanlık tarihinde önemli bir rol oynamaktadır. Film, duygularımızı harekete geçiren, düşündüren ve bizleri farklı dünyalara taşıyan güçlü bir araçtır. Ancak sinemanın kendisi de sürekli değişen ve gelişen bir alan olmuştur. “Sinema Alanında Güncel Tartışmalar” adlı bu kitap, sinemanın çeşitli yönlerini ele alarak güncel tartışmalara odaklanmayı amaçlamaktadır.

Sinema, sadece eğlence aracı olarak kalmamış, aynı zamanda kültürel, sosyal ve politik bir platform haline gelmiştir. Bu kitap, sinemanın bu çeşitli yönlerini inceleyerek, günümüzdeki sinema dünyasının karmaşıklığını anlamaya ve tartışmaya yönelik bir çaba içermektedir. Yazarlar, sinema sanatının evrimi, kültürel etkileri, toplumsal yansımaları ve sinema ile diğer sanat formları arasındaki etkileşim gibi konularda çeşitli bakış açıları sunmaktadır.

“Sinema Alanında Güncel Tartışmalar”, sinemanın bugünkü bağlamını daha derinlemesine anlamak ve sinema ile ilgili çeşitli görüşleri keşfetmek isteyen herkes için bir rehber olarak tasarlanmıştır. Umuyoruz ki, bu kitap sinemaseverleri sinemayla ilgili heyecan verici ve düşündürücü bir yolculuğa davet eder ve okuyucuları, sinemanın büyüleyici dünyasındaki mevcut tartışmalara daha yakından bakmaya teşvik eder.

Editör

Prof. Dr. Devrim ÖZKAN

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	3
İÇİNDEKİLER	4
Cem Yılmaz'ın Ayzek Karakteriyle Göstergebilim Bağlamında Bir İstanbul Etnografyası: Karakomik Filmler-2 Arada'da Mekân, Göç, Kimlik, Aidiyet Ve İdeoloji	6
Nurdan AKINER.....	6
Zeynep Yaren SARIKAYA.....	6
Gülsüm ÜLTEMEK	6
Erkeklik Çalışmaları Çerçevesinde Türk Sinemasında Jön Kimliğinin Dönüşümü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz	46
M. Özer ÖZKANTAR.....	46

Çağdaş Türk Sinemasında Anakronik Anlatı: Kal Filmi Örneği...	72
Erdoğan YILMAZ.....	72
Sinemada Bir İstanbul Etnografyası: Do Not Disturb-Ayazek’le Bir Gece Filminin Roland Barthes’ın Göstegebilim Kuramıyla Analizi	94
Nurhan AKINER.....	94
Tuna BİÇER.....	94
Senem KINCI	94

BÖLÜM I

Cem Yılmaz’ın Ayzek Karakteriyle Göstergebilim Bağlamında Bir İstanbul Etnografyası: Karakomik Filmler-2 Arada’da Mekân, Göç, Kimlik, Aidiyet Ve İdeoloji

Nurdan AKINER¹
Zeynep Yaren SARIKAYA²
Gülsüm ÜLTEMER³

Giriş

Başrolünü Cem Yılmaz’ın üstlendiği hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı Karakomik Filmler-2 Arada (2019), göstergebilim bağlamında filmin kahramanı Ayzek (Cem Yılmaz) karakteriyle analiz edildiğinde mekân, göç, kimlik, aidiyet ve ideoloji açısından bir İstanbul etnografyası sunmaktadır. İstanbul’un

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0003-0295-9373, nurdanakiner@gmail.com

² Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, ORCID: 0000-0003-0571-2528, yarensrky@gmail.com

³ Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, ORCID: 0009-0003-6799-4716, gulsumultemek1905@hotmail.com

en belirgin özelliği olan vapur, deniz, boğaz imgeleri Cem Yılmaz'ın 2 Arada filminde sıklıkla karşımıza çıkar. Buradaki vapur sadece ulaşım aracı olarak değil, adres ve aidiyet bağlamında ele alınarak İstanbul'un sınıfsal farklılıklarını yansıtan, mevcut hiyerarşinin hüküm sürdüğü bir imgedir. Bu çerçevede filmde toplum tarafından dışlanan bir birey olarak Cem Yılmaz'ın (Ayzek) mizahi öğelerle toplumsal yapıya nasıl vurgu yaptığı açıklanmıştır.

Birçok anlam yükünü barındırması bakımından sinemada mekân seçimi oldukça önemli bir öğedir. Bu şekilde sosyolojik, psikolojik ve ekonomik verileri iletmek için mekânın kişileştirilmesinden yararlanılmıştır. Filmin geçtiği İstanbul, Türk Sinemasının doğal bir fonu ve filmin ana mekânı olarak aktarılmıştır. Cem Yılmaz'ın Ayzek karakterinin kelimenin tam anlamıyla yuvası ve hikâyenin mekânı şehir hatları vapuru, İstanbul sularındaki nazlı ilerleyişini aslından 19. Yüzyıldan bu yana sürdürüyor.

İstanbul'un tüm vapur taşımacılığının Şehir Hatları İşletmesi bünyesinde birleştirilmesi, 1858 yılından bu yana Haliç hattında sefer yapan Haliç Vapurları Şirketi'nin 1941 yılında bu işletmeye katılmasıyla gerçekleşmiştir. 1851 yılında kurulan ve Boğaz hattında çalışan Şirket-i Hayriye'nin de 1945 yılında kamulaştırılmasıyla vapur taşımacılığı tek çatı altında birleştirilmiştir (Şehir Hatları, 2023). Yaklaşık 200 yıldır kent sakinlerini gidecekleri yere taşıyan şehir hatları vapuru, yapımcısı hangi ülke olursa olsun sinema filmlerinde kadim İstanbul manzaralarının başında gelmektedir.

1950'li ve 60'lı yıllarda Türk Sineması, göçü teşvik eden filmler üretmiştir. Bu dönemde çekilen filmlerde İstanbul, büyüleyici manzarası ile çekici bir kent olarak tasvir edilmiş, insanların hayallerini gerçekleştiren bir mekân olarak sunulmuştur. Bu durum Tıpkı Karl Marx'ın dediği gibi kırdan kente göç yaşanacak ve kentsel mekânda bir yığılmayı meydana getirecektir. Bu yapıtlarla birlikte insanların çoğu kırdan kente doğru göç etmiş, hızlı nüfus artışı beraberinde gecekondulaşmayı meydana getirmiştir (Turut ve Özgür, 2018:4). İstanbul'a ilk gelenler gurbete geldiler, çünkü bu şehirde hiç arkadaşları yoktu. Köylüler yorganlarını

sırtlayarak geldikleri İstanbul'da iş aramaya koyuldular. "Köyden indim şehre" ifadesi, göç ve gecekondü temalı filmlerde neredeyse mükemmel bir şekilde somutlaştırılmıştı. Göçmenlerin İstanbul'daki ilk deneyimi olan Haydarpaşa Garı'ndan Galata Köprüsü ve Eminönü'ne vapurla geçmeleri muhtemelen yüzlerce filmde canlandırılmıştır (Öztürk, 2004:9).

Cem Yılmaz'ın canlandırdığı Ayzek karakteri, 80'li yıllara damga vuran ve TRT ekranlarında yayınlanan Aşk Gemisi (The Love Boat 1977-1987) dizisindeki siyahi barmen Isaac Washington'dan esinlenerek oluşturulmuştur. Kendine has tarzı ve neşeli tavırlarıyla herkes tarafından sevilen bu karakter, 2 Arada'da arabalı vapurda çalışan Ayzek lakaplı Metin karakterine karşılık gelmektedir. Ayzek karakteri Aşk Gemisi'nin barmeni, gülüşüyle ünlü Isaac Washington'a büyük hayranlık beslemektedir. Senarist, yönetmen ve aynı zamanda Ayzek karakterine hayat veren oyuncu Cem Yılmaz, filmde adeta kendisine ün kazandıran stand-up gösterilerindeki gibi izleyici karşısında arabalı vapuru, mürettebatı ve yolcularıyla tiye almaktadır. Arabalı vapur ne okyanusta yol alan bir cruise gemisidir ne de üst düzey ekonomik seviyeye sahip yolcuları ve sağlıklı dişleriyle gülümseyen mürettebatı vardır.

Cem Yılmaz'ın anlatılarında tasarlanan karakterler, içinde bulundukları kültürün kodlarını taşıyan bireylerdir. Ayzek karakteri de İstanbul'un kültürel, toplumsal ve tarihi yapısına dair kültürel kodlarla donatılmıştır. Bu bağlamda filmde hegemonik davranış biçimlerinin egemen olduğu bir gemi ortamı gözlemlenmektedir. Filmleriyle gerek Yeşilçam'a gerekse Hollywood'a saygı duruşunda bulunan Cem Yılmaz, 2 Arada'da tek mekân kullanmıştır; filmin tamamı tek mekânda, arabalı vapurda geçmektedir. Kendi içerisinde hiyerarşik bir yapılandırmayı barındıran bu arabalı vapurda yaşanan psikolojik gerilim, Roland Barthes'ın göstergebilim kuramının yanı sıra büyümlü gerçeklik kavramı ve ilgili yaklaşımlarla da analiz edilmiştir.

SİNEMADA MEKÂN OLARAK İSTANBUL

Sinema tarihinde geçmişe dönüp bakıldığında Lumière Kardeşler (Auguste Marie Louis Nicolas ve Louis Jean Lumière) belgesel niteliğindeki “Trenin La Ciotat Garına Gelişi” ile tarihteki ilk film yapımcıları olarak kabul edilmektedir. Kaydedilen belgesel niteliğindeki görüntüler mekânlara tanıklık eder. Hikâye anlatma sonradan gelen bir oluşumdur. Dolayısıyla mekân sinemanın ana malzemesidir (Sontag, 1996). Sinemada en az oyuncu kadar önemli olan mekân, anlatıyı güçlendiren, olayların ve karakterlerin çevrenmesini sağlayan önemli bir unsurdur.

Sinema, sinema filmlerinin geniş seyirci kitleleri karşısında gösterilmeye başlandığı 19. yüzyılın sonlarından itibaren mimarinin iç ve dış mekânlarıyla birlikte yeniden yorumlanarak sergilendiği bir sanat dalı olmuştur. İlk filmlerdeki şehir sahnelerinden bu yana, mimari alanlar gerçekmiş gibi ya da setler üzerinde inşa edilmiş gibi tasvir edilmiştir. Film anlatılarındaki olayların geçtiği mekânlar zaman zaman olaylarla etkileşime girerek hikâyenin bir parçası olmuş ve filmlerde tekrarlanmıştır (Akıner ve Karakaya, 2023:15).

Sinemada mekânsal kararlar yalnızca kişinin yaşam ortamını tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda film kahramanının kimliğini ve statüsünü de tanımlar. Masalın geçtiği dış mekânlar olarak kullanılan şehirler, kasabalar ve köyler gibi kentsel alanlar, iç tasarımın yanı sıra filmin hikâyesini tamamlayıcı bir unsurdur. Sinemada kentsel mekân, hikâyenin geçtiği dönemin özellikleri, sosyal ve kültürel yapısı, teknolojideki gelişmeler gibi arka plan detaylarını tamamlama görevini üstlenmektedir (Torun, 2017: 149). Bu bağlamda sinemada mekânı, sadece fiziki olarak değil kültürel ve toplumsal mesaj taşıyan, karakterlerin iç dünyasını anlamlandırmamızı sağlayan bir araç olarak nitelendirmek mümkündür.

Türk Sineması göz önünde bulundurulduğunda bu mekânlar içinde en çok karşımıza çıkan İstanbul’dur. Lütfi Ömer Akad’ın yönetmenliğini yaptığı Kanun Namına (1952) İstanbul’u bir mekân olarak kullanan ilk filmidir. Kentsel bir mekân olarak İstanbul’un

Türk Sineması'nda sunumu zaman içinde değişime uğramıştır. 1960'larda "Güzel İstanbul" bakış açısıyla anlatılan filmler 1990'ların sonunda değişim geçirerek kente tutunmaya çalışan yalnız ve mutsuz insanların bireyselliğini konu alan "köhne" bir yer olarak gösterilmiştir. Öztürk'ün (2004: 6) deyişiyle başta rüya gibi sunulan ve zihinlere bu şekilde yerleşen İstanbul, daha sonra dönüşüm geçirerek filmlerde "karabasan" olarak yansıtılmıştır.

Özellikle Türk Sineması'nda 1960'lı yıllarda iç göçün etkisiyle İstanbul önemli bir çekim merkezi halini almıştır. İstanbul, mutluluğun vadedildiği bir alan şeklinde canlandırılarak masalımsı bir kent tasvir edilmiştir. Türk Sineması, Batı'yı arzulayan İstanbul burjuvazisinin gösterişli hayatından kesitler sunarak, özellikle İstanbul gibi büyük şehirlere göç etmek isteyenlerin, yoksul yerlerde yaşayan insanların hayallerini süsleyen bir araç haline gelmiştir (Öztürk, 2004: 5).

Bir kent mekân olan İstanbul'da, Haydarpaşa Garı, Haliç, Eminönü, İstiklal caddesi, Ayasofya, Sultanahmet, Adalar karşımıza en sık çıkan mekânların başında gelmektedir. Bu mekânlar İstanbul'un o büyüleyici dokusunu, tarihi zenginliklerini temsil eden anahtar mekânlar olarak öne çıkar. Şehre ilk varılan yer olan Haydarpaşa Garı, Halit Refiğ'in 1964 yapımı Gurbet Kuşları filminden sonra iç göç filmlerinde İstanbul'un en bilinen simgesi haline gelmiştir (Torun, 2017: 154). Haydarpaşa Garı sadece tren istasyonu olarak değil, köyden kente yaşanan göçün en önemli simgesidir. Bir diğer deyişle Haydarpaşa Garı, umudun ve şehrin fethetme arzusunun kapısı olarak sunulur (Çiçekkoğlu, 2014: 73).

İstanbul'a ait en çok kullanılan mekânlardan biri de vapurlardır. Vapurların İstanbul'da görülmeye başlaması 1820'li yıllara rastlar. II. Mahmut'a hediye edilen buharlı İngiliz vapuru İstanbul'a inen ilk vapurdur. Yapılan gezilerden memnun kalan Osmanlı bürokrasisi yerli sermayenin teşebbüsüyle Hazine-i Hassa Vapurlar idaresi yolcu taşımacılığına başlar. 1871 yılına gelindiğinde yolcu taşıyan vapur sayısı 25'e, 1872'de 50'ye ulaşır.

Vapurlar, aynı yıl, Kadıköy, Adalar ve Yalova'ya da yolcu taşımaya başlar (Öner, 2017: 211).

Vapurlar sadece bir taşıma aracı olmayıp, insanın ve toplumun değişimini gösteren, birçok farklı statüden insanları bir araya getiren ideolojik bir mekândır. Özellikle Yeşilçam filmlerinde tesadüflere ev sahipliği yapan, aşıkların bulunduğu romantik bir mekânken, 1990'lı yıllara gelindiğinde romantik bir unsur olmayı bırakıp tükenmiş insanların hayatlarını anlatır hale gelmiştir. Tüm bunlardan hareketle sinemada mekân sadece fiziksel bir arka plan değil, sosyal dinamikleri, sınıfsal ayrımı, dönemin sosyal ve kültürel dokusunu aktarabilen önemli bir araçtır.

SİNEMADA GÖÇ, KİMLİK, AİDİYET VE İDEOLOJİ

Göç, insanlık tarihiyle özdeşleşen çok geniş bir kavramdır ve birçok bağlamda ele alınabilir. Sosyal, politik, ekonomik veya kültürel nedenlerle coğrafi olarak yer değiştiren insanlara topluca göçmen adı verilir ve bu olgunun evrensel olduğu kabul edilir (Koçak ve Terzi, 2012: 164). Basit anlamda göçü, insanların bulundukları ve yaşadıkları yerden başka bir yere gitmesi şeklinde tanımlamak mümkündür. Bununla birlikte göçün ortaya çıkmasına neden olan birçok faktör vardır. Göç daha iyi yaşam koşulları arayışı içinde olan ya da yaşadıkları bölgelerde toplumsal baskı, siyasi baskı, savaş ve diğer risklerle karşılaşan insanların, yer değiştirmesiyle meydana gelmiştir (Barışık, 2020: 2).

Deleuze ve Guattari hareket eylemi yoluyla sağduyu pratiklerinin ötesine geçerek göçebe düşüncüyü yersiz yurtsuzlaşma olarak nitelendirir. Göçebe her yerdedir. Deleuze ve Guattari bu bağlamda göçün fiziksel olduğu kadar psikolojik bir süreç de olabileceğini ileri sürmektedir. Bir göçebe, aidiyetini kaybettiği yeri geride bırakarak, yeniden yurtlanabileceği yerin arayışındayken göç ve aidiyet arasında gelgitler yaşar (Cengiz vd., 2023: 1).

Göç, Türk Sineması'nda sürekli ele alınan temel konulardan biri olmuştur. Türkiye'de göçler çoğunlukla kırdan kente doğru gerçekleşmiştir. Halit Refiğ'in yönettiği Gurbet Kuşları (1964) Türk

Sineması'nda iç göçü temsil eden en önemli yapımlardan biridir. Filmde Anadolu'dan İstanbul'a göçen aile, trenden inip istasyonun denize açılan merdivenlerinde ilerlerken, şehri hayranlık ve merakla izlemektedir. İstanbul'u ilk kez kahramanların gözünden gösteren bu kadraj, Türk Sineması'nda uzun yıllar sıklıkla kullanılmıştır (Torun, 2017: 161-162). Türk Sineması'nda göç teması, farklı dönemlerde farklı şekillerle ele alınmıştır. Yeşilçam döneminde kırdan kente göç genellikle şehir yaşamının zorluklarıyla ilişkilendirilmiştir. Yeni Türk Sineması ile göç olgusu, karakterlerin kimlik arayışları, aidiyet duyguları, ekonomik problemleriyle ele alınmıştır.

Günümüz Türkiye'sinde, aidiyet sorununu çevreleyen gerilimin bir yönü de alt ve üst sınıflar arasındaki derinleşen sosyal ve ekonomik uçurumda gözlemlenir. Ancak bariz sınıf ayrımından ziyade, bunların "kimlik" sorunuyla eklenme biçimleri, söz konusu gerilimin en belirgin olduğu ve ele alındığı yer olacaktır. 1990'larda Türkiye'de sıklıkla tekrar edilen kimlik kavramı; sinemada bir alt metin olarak birçok filmde aidiyet meselesi etrafında kentli ve köylü insanın arasındaki uçurum çerçevesinde ele alınmaktadır. Ancak 1990'lı yıllarda Türkiye'de farklı kimlik tartışmalarının ötesine geçen, devam eden bir kimlik yaratma süreci daha vardı. Bu hiçbir ayırt edici özelliği olmayan çağdaş, kentli, Batılılaşmış, üst-orta sınıf Türk kimliğidir. Türkiye'nin yoksul ve modernleşmemiş kabul edilen yönleri ile "Batı dünyası" arasındaki çatışma, bir başka deyişle özdeşlik veya dışlanma gerilimi ele alınan egemen kimlik yapısının oluşmasında önemli bir faktördür (Suner, 2005: 22-23).

Toplumu oluşturan egemen mekânizmalar, öznel ve benzersiz bir kimlik geliştirmek için elimizden geleni yapmamıza rağmen kimliğimizi kısıtlar ve bizi yeni kimlikler aracılığıyla tanımlar. Söz konusu egemen yapıların oluşturduğu kimlikler, kimlik sorunlarının oluşumunda etkili mekânizmalardır (Kaçar, 2023: 308). Türk Sineması'nda kimlik ve aidiyet kavramları sıklıkla işlenen bir tema olup ideolojik bir mesaj taşımaktadır. Bu mesaj belirli bir dünya görüşünü, toplumsal düzeni, kültürel değeri veya politik duruşu yansıtarak sunulmaktadır. Bu noktadan ele alacak olursak sinema

gerçeği olduğu gibi değil ideolojik bir bakış açısıyla yeniden üretmektedir.

İdeolojinin filmle ilişkisi ve her filmin politik ve ideolojik olduğu iddiası, ideolojinin bu şekilde daha detaylı tanımlanmasıyla geçerlilik kazanır. Sinema, kurguyu, kurgusal karakterleri kullanarak gerçekliği yeniden yapılandırması ve gerçek dünyayla kurmaca etkileşimler yaratmasıyla görüldüğü gibi ideolojinin bir ürünüdür (Aksu Can, 2020: 115). Louis Althusser'in ideoloji kavramıyla ilgili düşünceleri bu noktada oldukça önemlidir. Althusser, ideolojinin insan zihni tarafından üretildiğine karşı çıkar. İdeolojinin sendikalar, kiliseler okullar ve medya gibi, insanların nasıl düşüneceğini belirleyen devletin ideolojik aygıtları tarafından üretildiğini öne sürer (McClellan, 2005: 46). Özellikle kapitalist toplumlar ele alındığında hâkim ideoloji sınıfsal farklılıkları görmezden gelerek mevcut sistemi meşrulaştırma eğilimindedir (Yaylagül, 2006: 84).

MEDDAHLIK GELENEĞİNDEN MODERN DÜNYAYA CEM YILMAZ

İnsan ve insanın çevresinde oluşan kültür, gülmenin ve mizahın temelini oluşturur. İnsanın olmadığı bir ortamda gülme eylemi mümkün değildir. Dolayısıyla gülme ve gülmece eylemleri insanın olduğu ortamda ortaya çıkar (Bilge, 2008: 16) Sözlü edebiyat geleneği sayesinde Orta Asya'dan gelen Türk kavimleri yeni yerleştikleri Anadolu'nun geleneklerinin ve tarihinin aktarıcısı olmuştur. Performans kültürü, İslam dünyasında tiyatronun gelişemediği bir ortamda telafi edici bir unsur olarak hareket ederek kendine yer bulmuştur.

Sözlü edebiyat geleneği, göçebe toplumunun yaşam tarzıyla uyumludur. Türkiye'de "meddah" olarak tanımlanan "hikayeci" gelişerek tiyatronun ve dramının unsurlarını benimser ve bir tiyatro haline dönüşür. Oyuncu, fiziğiyle, sesiyle ve aksesuarlarıyla, geleneksel repertuarıyla donanmış bir sanatçı haline gelir. Meddah, seyirciden etkilenir ve geleneksel repertuardan faydalanır. Hikâye anlattığı sırada yaşanan olayları anında zekice ele alır ve farklı edebi

seviyelerle köprü kurarak zengin, çevik diliyle seyirciye aktarır (Kaim, 2006: 272) Meddah, geleneksel unsurları kullanarak seyirciyle etkileşim haline girer ve seyirciyle bütünleşir. Ses seviyesiyle, sesinin farklı tonlarıyla yer aldığı sahnede odak noktası olmayı bilir. Basit aksesuarlarıyla (baston, mendil v.b.), özel bir kostümü olmadan anlatır hikayelerini. Eşzamanlı olaylarda ise kıvrak zekasını kullanır ve seyircisini güldürür.

Meddahlık tarihsel olarak sadece erkeklere özgü bir uğraştır. Meddahlar mizahları ve sosyopolitik eleştiriye canlı performanslarına dahil etme eğilimleri ile karakterize edilirler. Cem Yılmaz özellikle stand- up gösterilerinde, çağdaş Batılı sahne formatıyla meddahlık geleneklerini harmanlar. Bunlar tek kişilik gösterilerdir, taklit ve doğaçlamaya dayanırlar, aynı zamanda sahnede çok az obje bulunur. Cem Yılmaz sosyal eleştiriye ek olarak, şakacı bir şekilde mesafeli durma tekniği olan dördüncü duvarı yıkar (Örsler, Kennedy Karpat, 2020: 46).

Mizahın sahip olduğu güldürü unsurları, toplumda çeşitli amaçlara hizmet ederler. Mizah toplumsal düzeni aydınlatır. Mizah içerisinde toplumun isteklerini, manevi değerlerini, hayal kırıklıklarını, dolayısıyla kültür içerisindeki kodlarını taşır. Cem Yılmaz'ın anlatılarındaki karakterler, kültürel kodlara sahip bireylerdir. Anlatıcı ve izleyiciler de aynı kodları paylaştığı için Cem Yılmaz'ın gösterileri izler kitleyi etkilemekte ve güldürmektedir (Bilge, 2008: 7-18). Cem Yılmaz, 1990'larda karikatürleri ve stand-up gösterileriyle Türk popüler kültürüne girer ve Türkiye'de komedinin eş anlamlısı haline gelir. 23 Nisan 1973 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Cem Yılmaz'ın Annesi Selanik göçmeni Sebahat Hanım'dır. Babası ise Sivas Gürünlü Akif Bey'dir. Cem Yılmaz kardeşleri, Can Yılmaz ve Gözde Çevik'tir. Eniştesi de kendisi gibi oyuncu ve komedyen Tolga Çevik'tir. Cem Yılmaz İstanbul'da doğup büyümüştür. İstanbul Kocamustafapaşa'daki Mehmet Akif İlkokulu'ndan ve Kazım Karabekir Ortaokulu'ndan mezun olduktan sonra, lise eğitimini Etiler Anadolu Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi'nde tamamlamıştır. Ardından Boğaziçi Üniversitesi Turizm ve Otelcilik Bölümü'ne kaydolmuştur. Oteldeki

stajından sonra hayatının çok değiştiğini söyler. Hatta bununla ilgili “lisedeki macerada çok şey öğrendim, sosyal anlamda bana o kadar çok şey öğretti ki Fen ya da Edebiyat bölümünde değildim ben servistim” der (Cem Yılmaz Belgeseli, 2010).

Cem Yılmaz daha sonra karikatüre yönelir ancak karikatür çizme yeteneğinin farkında olmadığını belirtir (Cem Yılmaz Belgeseli, 2010): “Babam o zamanlar bir matbaacılık işindeydi ve kağıtla kalemle çok haşır neşirdik o zamanlar. O zamanlar eve çok ciddi miktarda kâğıt, kalem, mürekkep gibi şeyler geliyordu. Ben o zamanlar herkes bir şeyler çizebiliyor zannediyordum. Onun bir yetenekle ilgili olmadığını, kâğıt varsa kalem varsa herhalde çiziliyordur, diğer çocuklarda öyle vakit geçiriyordur diye düşünüyordum.”

Belgeselinde ifade ettiği üzere, Cem Yılmaz bir süre sonra mizah dergileriyle iletişime geçer. Yılmaz, karikatürist Mehmet Çağçağ sayesinde çizimlerinin Leman mizah dergisinde yayınlanmasıyla, 1990’lı yıllarda popüler olmaya başlar; dergide çalışırken, bir yandan da Leman Kültür Merkezinde stand-up gösterilerine başlar. İzleyicilerden büyük ilgi görünce kendi yapım şirketini kurar; yazıp yönettiği ve rol aldığı birçok yapım ile sinema dünyasına da katkı sağlar.

KARAKOMİK FİMLER-2 ARADA (2019) FİLMİNİN ROLAND BARTHESES’İN GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIMIYLA ANALİZİ

Roland Barthes’ın Göstergebilimsel Yaklaşımı

Roland Barthes’ın göstergebilimsel yaklaşımı, çekirdeğinde anlamlandırmanın iki düzeyini barındırır, bunlar düz anlam ve yan anlamdır. Düz anlam göstergenin herkes tarafından bilinen anlamına işaret ederken, yan anlam ise kullanıcının, duyguları ve kültürel birikimi tarafından şekillenir (Çilingir ve Can, 2021:164). Düz anlam, filmi izlerken karşımızda akan görüntülerden (nesneler, sahneler, karakterler) doğrudan temel anlamıyla ne algıladığımızı ifade etmektir. Yan anlam ise göstergenin çağrıştırdığı daha derin

anlamlar taşır. Burada kültürel kodlardan, sembollerden yararlanmak mümkündür.

Barthes'ın (1979:11) Göstergebilim İlkeleri adlı kitabında da dile getirdiği üzere yüzyıllar boyunca göstergelere ilişkin düşünceler dille ilgili görüşlerle karışıp kaynamıştır. Ferdinand de Saussure'ün dilbilim üzerindeki görüşlerinde gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösteren anlatım düzlemini, gösterilen ise içerik düzlemini ifade eder (Gültekin, 2021:71). Barthes'a (1979:31-35) göre bu ayrım sadece dilsel değil, dil dışı göstergelerin de incelenebilmesine olanak tanır

Barthes'ın (1979:4) düşüncesine göre göstergebiliminde dil baştan çıkarandır ve her yerdedir. Hem toplumsal bir kurumdur hem de bir değerler dizgesidir. Bu noktada dil ile uzlaşımın, içinde bulunduğumuz toplum tarafından yaratıldığını söylemek mümkündür. Barthes (1979:2) yapısal dilbilim bağlamında göstergebilim ilkelerini "I. Dil ve Söz; II. Gösterilen ve Gösteren; III. Dizge ve Dizim; IV. Düzanlam ve Yananlam" şeklinde sınıflandırır. Saussure'nin yapısalılık anlayışının temel kavramlarından biri olan ikili zıtlıklar, her işaret veya kelimeyi birbirinden ayırt etmek için ikili zıtlıkların kullanılmasıyla açıklanır. Varlık ve yokluk, içerik ve biçim gibi ikili kavramlar bu yaklaşımda önemli bir yere sahiptir (Aydingüler, 2023: 16). Paris Göstergebilim Okulu'nun en önemli temsilcilerinden Roland Barthes, Saussurecü dilbilim yaklaşımlarını dil dışı göstergelerin yorumlanmasına taşımaya çalışmıştır. Böylelikle Barthes'ın göstergebilim serüveni yapısalılıktan, postyapısalcılığa uzanan bir evrim çizgisini izlemiştir.

Roland Barthes'ın *Mytologies* (Çağdaş Söylenler) isimli ünlü eserinde mitleri ele alırken, onları çok geniş kültürel anlamlar taşıyan göstergeler ve baskın sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden karmaşık ve iyi biçimlenmiş bildirişim dizgeleri olarak tanımlar (Dervişcemaloğlu, 2008: 6). Barthes'a göre mit, bir şeyi kavramsallaştırmak ve onu anlamlandırmak için kültürel bir yol olarak kullanılır. Mitlerin her yer de aynı olması, dolayısıyla

evrensel bir mitin varlığı mümkün değildir. Mitler belirli bir kültürün taleplerine uyacak şekilde değişebilir. Metafor, bilinmeyen bir durumu ifade etmek için bilindiği kabul edilen kelimeleri kullanmak olarak tanımlanır. Benzerlik ve farklılığı eşanlamlı olarak kullanarak, araç ve anlamın aynı paradigmaya yerleştirilmesine yardımcı olabilir (Fiske, 2014: 181-189). Bu bağlamda ele alacak olursak günlük hayattaki sıradan olaylardan her türlü sanat etkinliklerine kadar birçok şey Roland Barthes'ın ortaya koyduğu göstergebilim kuramı çerçevesinde çözümlenebilmekte, birçok yönden anlamlandırılabilir.

Karakomik Filmler-2 Arada (2019) Filminin Konusu ve Künyesi

Cem Yılmaz'ın yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği 2019 yapımı Karakomik Filmler, Kaçamak ve 2 Arada adındaki iki farklı filmden oluşur. 2 Arada filmi, arabalı vapurda garsonluk yaparak hayatını idame ettirmeye çalışan Ayzek karakterinin yaşamına odaklanır. Kahramanımız, lakabını Türkiye'de 80'li yıllarda TRT'de yayınlanan Aşk Gemisi dizisinin siyahi barmen karakteri Isaac Washington'dan almaktadır. Gerçek adı Metin olan Ayzek, dişleri ile ilgili sorunlar yaşayan alt sınıftan bir emekçidir. Film tek bir mekân olarak vapurda geçer. Vapur, Ayzek için hem ev hem iş yeridir. Şirketin el değiştirmesi sonucu işyerinde çalışan herkes bir mülakata tabi tutulur. Dişlerinden dolayı işini kaybetmekten korkan Ayzek için vapurdaki diğer çalışanlar bir tehdit haline gelir. Eline güç geçtikçe kötüye kullanmaya, kötüye kullandıkça güçlenmeye, güçlendikçe yalnız kalmaya başlar. Aşık olduğu kadın tarafından hislerine karşılık bulamayınca işler daha da çığırından çıkar. Film üç bölüme ayırmak mümkündür. Filmin ilk bölümünde sessiz, sakın, iyi kalpli, başkaları tarafından itilip kakılan Ayzek'i izleriz. Vapurdaki alt-üst sınıf ilişkisini yönetenler ve yönetilenler üzerinden görürüz. Filmin ikinci bölümünde Ayzek'in değişimine tanık oluruz. Gemide kalabilmek için muhbirlik yapar, kendisinden daha zayıf olanı ezer. Gittikçe paranoyaklaşır. Yabancılaşma ve yalnız kalma hali gözlemlenir. Filmin üçüncü bölümünde tekrar, Aşk Gemisi'ndeki Isaac karakteri gibi herkes

tarafından sevilen, dürüst, arkadaş canlısı kişiliğine geri döner, yani ait olduğu yere. Filmin künyesi şöyledir (IMDb, 2023):

Filmin İsmi ve Vizyon Tarihi: 2 Arada, 18 Ekim 2019

Süre: 60 Dakika

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2019

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Renk: Renkli

Yönetmen: Cem Yılmaz

Yapımcı: Muzaffer Yıldırım

Senarist: Cem Yılmaz

Müzik: Jingle House

Görüntü Yönetmeni: Ahmet Sesigürgan

Sanat Yönetmeni: Burak Yıldırım

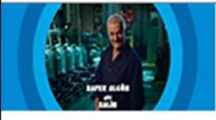
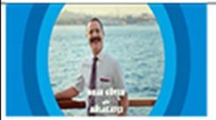
Kurgu: İlker Özcan

Yapım Şirketi: CMYLMZ Fikir Sanat, NuLook Production

Oyuncu Kadrosu: Cem Yılmaz, Zafer Alagöz, Ozan Güven, Cem Davran, Cemre Ebüzziya, Uraz Kaygularoğlu, Umut Kurt, Bala Atabek, Necip Memilli, Gürkan Deniz Akhanlı, Mehmet Küçükdurmaz, Anıl Durgun, Özkan Uğur, Can Yılmaz, Şirincan Çakıroğlu

Karakomik Filmler-2 Arada Filminin Analizi

Tablo 1 Karakomik Filmler-2 Arada Filmindeki Karakterlerin Sunuluşu

Filmin Karakterleri	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ayzek Gemideki garson	İstanbul'daki kültürel ve sosyoekonomik değişim alt sınıfı temsil eden Ayzek üzerinden aktarılır.
	Salih Gemideki bakımcı, çarkçı	Alt sınıfın umutsuz aynı zamanda isyankâr tarafını temsil eder.
	Önder Gemideki ocak çalışanı	Ayzek karakterine kötü davranan alt sınıfın alaycı kısmını temsil eder.
	Ercan Garson	Birlik, beraberlik, iyilik içindeki tavırları insanlık değerlerine olan inancı hatırlatır.
	Songül Ayzek'in hoşlandığı kadın	Orta sınıfı temsil eder. Ayzek karakterine daha çok acımamıza neden olan fîmice fatale bir kadın karakterdir.
	Ethem Songül'ün sevgilisi, patronun oğlu	Kent soylu burjuvazi sınıfını temsil eder.
	Mülakatçı Gemideki çalışanlarla mülakat yapan kişi, kimin kalıp kimin gideceğini belirleyen kişi	Kapitalist değerleri yansıtan bir karakterdir.
	Kaptan Gemiye kullanan kişi, çalışanlardan sorumlu olan kişi	Gemideki iktidarı temsil eder.

Ayzek karakteri

Ayzek karakteri'nin ismini aldığı kişi Aşk Gemisi dizisinin en güler yüzlü karakteri siyahi barmen Isaac'tır. Cruise gemisi Pasific Princess'in bembeyaz dişleriyle en sempatik mürettebattır. Isaac ismini alması tesadüf değildir. Isaac isminin etimolojik kökenine bakıldığında, İbranice'de Yişhāq "Gülüyor/gülecek" teriminden geldiği görülür. Üç semavi din açısından da kutsal kabul edilen İshak Peygamber'in ismidir, gülen anlamına gelir. Zaten Aşk Gemisi dizisinin jenerik şarkısı da bu gülüş için söz verir (Seiter, 1987:10):

"Aşk artık acıtmayacak (Love won't hurt anymore),

Açık bir kıyıda dostça bir gülümseme bu (It's a friendly smile on an open shore)."

Ayzek karakteri üzerinden gemilerde mevcut olan hiyerarşik düzen analiz edildiğinde, kaptan ve mürettebat arasındaki ilişkinin, toplumdaki iktidar ilişkileri ağıyla benzerlikler taşıdığı gözlemlenmektedir. Gemi, suyun ortasında kıyıdan ayrı olarak bağımsız bir devlet gibi işlev görür. Seyir yapabilmek için yetenekli bir mürettebata, komut verme yeteneğine sahip bir kaptana ve sağlam bir emir komuta zincirine ihtiyaç vardır (Koçer ve Ulucan, 2021: 209).

Ayzek'in fakirliğinin en büyük göstergesi, üst damaktaki eksik dişleridir. En büyük hayali implant diş yaptırmaktır. Gündelik hayatta alt ve orta sınıfa mensup bireylerin, ücretlerin döviz kuruyla belirlenmesinden dolayı implant diş parasını bir türlü denk getiremediği gözlemlenir. İşçi ve emekçi kesim, acil başka ihtiyaçlarını karşılarken, implant diş yaptırmayı sanki lüksmüş gibi erteler. Ayzek her gün platonik aşkı için alarm kurar. Kadın arabalı vapurla işine gidip gelirken, Ayzek yanına yaklaşıp özel servis yapar ve bol kaşarlı tost ikram eder. Fakat Ayzek kurban rolündedir. Hoşlandığı kadının, patronun oğlu ile evleneceğini öğrenince çıldırma derecesine gelir. Büyülü gerçeklikte, asla yapmayacağı şeyleri yapar. "Ben bir şey yapmadım. Hayat mücadelesi, kim olsa aynı şeyi yapar. Herkes böyle yapıyor" diyerek kendini savunur

(Time Code: 00:54:54-00:55:03). Büyülü gerçeklikte istediklerini elde edemediğini fark eder. Büyülü gerçeklikten sonra ise Aşk Gemisi’ndeki Ayzek karakteri gibi gemideki birleştirici kişi olur.

Salih Karakteri

Fromm’a göre umut; canlılık, duyarlılık ve akılcılık öğelerinin daha fazlasını gerektirir. Umut, toplumsal değişimlerin önemli ögesidir. Umuda ulaşılması için gayret sarf edilmesi gerekir. Fakat umut gerçekleşmesi imkânsız olan koşulların zorlanması da değildir (Fromm, 2014:20-27). Umut kavramı hayata ve geleceğe inanmaktır. Salih karakteri, filmdeki işçi sınıfının umutsuz tarafını temsil eder. Fromm, umut kavramında pasifliğin olmadığını vurgular. Gemideki herkes aktif bir şekilde görevini yapar ancak Salih karakteri filmin büyük bir kısmında pasif bir haldedir. Umutsuzluk beraberinde isyankarlığı da getirir. Salih karakteri alt sınıfın umutsuz ve isyankâr tarafını temsil eder.

Songül Karakteri

Film noir’ın (kara film) en belirgin özelliklerinden biri olan ve cinselliğini kullanarak bir erkeği tuzağına düşüren kadın karakter “femme fatale” diye adlandırılır. Fransızca’da ölümcül kadın anlamına gelen femme fatale karakter, genelde filmi ve kahramanı yönetir, kendinden başka kimseyi sevmez (Akıner ve Doğan, 2023: 9-10). Femme fatale karakterin, erkekleri büyüleme ve tuzağına çekme yeteneği vardır. Erkekler bu tuzak sonucunda kimliklerini, maddi varlıklarını ve sosyal statülerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır (Güler, 2008, s. 44). Songül orta sınıfı temsil eder. Alt sınıftan olan Ayzek ona komik gelir. Yolculuk sırasında Songül arkadaşı Didemle, Ayzek’in dişleri olmamasına rağmen android telefonun uygulaması ile ona tavşanlı filtre yapar ve gülerek dalga geçer. Dolayısıyla Songül, Ayzek karakterine daha çok acımamıza neden olur. Songül’ün sevgilisi üst sınıftan Ethem karakteridir.

Ethem Karakteri

Üst sınıf veya entelektüel kesim, geleneksel bir yaşam tarzı sürdürdüğünü düşündükleri insan grubuna karşı küçümseyici ve alaycı bir tavır sergiler genellikle (Anık, 2019:187). Ethem karakteri Songül üzerinde baskı oluşturur ve her istediğini elde etmeye çalışır. Büyülü gerçeklikte Ayzek her şeyi elde etmek üzereyken Ethem bunu sindiremez ve gemiye onunla hesaplaşmaya gelir. Her şey kendisinin olmasını istediği için Ayzekle karşı karşıya gelir ve şöyle der (Time Code: 00:52:43- 00:52:51): “Hem hırsızlık yapıcan hem geminin başına geçicen hem de finalde kızı alıcan. Hangi filmmiş o?”

Ercan Karakteri

Ayzek gemideki kimseye dış geçirememektedir. Ona yakın davranan tek karakter Ercan karakteridir. Ercan karakteri Ayzek gibi sevdiği kız için (Didem) birtakım jestler yapar ve Didem’den karşılık alır. Ayzek’in Songül’e bol kaşarlı tost yapması gibi o da Didem’e bol salçalı tost yapar. Ercan Ayzek’in yapmak istediğini ama yapamadığını yapar. Dolayısıyla bu olay Ayzek için büyülü gerçeklikte kıskançlığa yol açar ve “Annenin evinden mi getiriyorsun bu salçayı, nerden geliyor bu bolluk” der (Time Code: 00:40:58-00:41:08). Ayzek hırsından dolayı, normal koşullarda kendisine iyi davranan kişiye terslenir.

Mülakatçı Karakteri

Mülakatçı, kapitalist ideolojiyi temsil eden bir karakterdir. Alt sınıf için önemli bir yere sahiptir. İşlerinin sürekliliği mülakatçının kararına bağlı olduğu için alt sınıf onu el üstünde tutmaya çalışır. Ayzek dışlerinden dolayı işten çıkarılma korkusu yaşar. Dışı için biriktirdiği para kaybolduktan sonra büyülü gerçeklikte sadece implant dişinin parası için değil geminin sahibi olabilmek için mülakatçının her dediğini yapar. Kapitalist sistemin pençesindeki Ayzek, para ve iktidar için her şeyi yapar, hatta, arkadaşlarının ismini vererek onları işinden eder. Büyülü gerçeklik süresi boyunca

Ayzek belirgin bir şekilde kapitalist sistemin ve kentli burjuva değerlerinin etkisi altındadır.

Önder Karakteri

Ayzek'e kötü davranan alaycı bir karakterdir. Ayzek garsonken o gemideki ocak çalışanıdır. Dolayısıyla statü farkı vardır. Alaycı tavırlarının sebebi odur. Ayzek büyüleyici gerçeklik esnasında iktidar hırsına bürünmüşken gemide suçladığı kişilerden biri de Önder karakteridir çünkü kendisine kötü davranır.

Didem Karakteri

Ayzek'in platonik aşkı Songül'ün yakın arkadaşıdır. Orta sınıf mensubudur ve Ercan karakterinin hoşlandığı kadındır. Songül'ün Ayzekle dalga geçip güldüğü sahnelerde Didem de vardır.

Kıvanç Hacoğlu ve Merve Karakteri

Kıvanç Hacoğlu gemide çekilen filmin yönetmenidir. Setteki iktidarı temsil eder. Tüm sorumluluk ona aittir. Herkes onu memnun etmeye çalışır. Ataerkillik (patriyarka) erkeklerin kadınların emeğine ve bedenine hükmettiği, cinsiyete dayalı iş bölümünü içeren, cinselliği ve doğurganlığı kadınların iradesine karşı düzenleyen, kadınları toplumun birçok yönünden uzak tutan veya onlara eşit olmayan erişim hakkı tanıyan ve erkek şiddetiyle sürdürülen bir sistem olarak tanımlanır (Acar Savran, 2021). Aslında Kıvanç Hacoğlu karakteri, Türk Sineması'nın mutfağındaki çalışma koşullarına projeksiyon tutar. Film sektöründe setler, erkek yönetmenlerin domine ettiği bir ataerkil düzene sahiptir. Öyle ki yönetmenin asistanı ***Merve karakteri***, olumsuz sonuçlanan tüm işlerden sorumludur ve sıklıkla yönetmenin baskısına maruz kalır.

Merve gibi eril düzenin içine hapsolan kadınlar, her zaman ikinci konumdadır. Ataerkil toplumlarda kadınlar, toplumun çeşitli alanlarında kısıtlanırlar. Kadınlar ve erkekler eşit konumda değildirler. Ataerkil toplumun bu baskısını günlük hayatta ve birçok alanda gözlemlemektedir. Ekonomik düzlemdeki ikinci patriyarkal yapı ücretli çalışmadaki patriyarkal ilişkilerdir. Kapalı patriyarkal

örgütler karmaşıktır ve ücretli işte eşitsizliği dayatarak kadınları düşük ücretli, tatmin edici olmayan pozisyonlara kilitler ve kariyerlerinde ilerlemelerini engeller (Walby,1997:42).

Tablo 2 Karakomik Filmler-2 Arada'dan Seçilerek Analize Tabi Tutulan Göstergeler I

Seçilmiş Görüntüsel Göstergeler	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Filmin başlangıç sahnesi. Kentsel ulaşım aksı olan şehir hatları vapuru uzaktan görülmektedir.	İç göç filmlerindeki gibi kente atılan ilk adımı temsil eder.
	Geçici dışlar	Geçici dışları ile geçici güce sahip olur.
	Alt sınıftan bir birey olan Ayzek'in kişisel yaşam alanına ait eşyalar.	Aşk Gemisi dizisindeki Issac Washington karakterine gönderme.

Film, *Kentsel ulaşım aksı olan şehir hatları vapurunun Ayzek'in gözünden uzaktan görünümü* ile başlamaktadır (Time Code: 00:00:14-00:00:28). Filmin açılış sahnesi ile Cem Yılmaz, Yeşilçam'ın köyden kente göç temalı filmlerine saygı duruşunda bulunur adeta. Burada kamera amors çekim yaparak Ayzek'in sırtından arabalı vapuru ve İstanbul'un sembolü haline gelmiş boğazı bizlere gösterir. Yeşilçam'dan aşına olduğumuz bu görüntüler

bizlere iç göç filmlerindeki Haydarpaşa Garı'yla açılan sahneleri hatırlatır. İç göç temalı filmlerde İstanbul imgesini en iyi yansıtan filmlerin başında Halit Refiğ'in yönettiği 1964 yapımı Gurbet Kuşları gelmektedir. Yönetmen Haydarpaşa Garı'nı köyden kente göç eden ailenin geleceğe ilişkin umutlarının göstergesi olarak ele almıştır. Türk Sineması'nın pek çok filmindeki gibi, şehre gelenleri ilk karşılayan mekân Haydarpaşa Garı, İstanbul'un umut, hayranlık, şaşkınlık ve korku içinde seyredildiği ilk yerdir (Osmanoğlu 2015: 580).

Filmin geçtiği tek mekân olan vapur, Aşk Gemisi (The Love Boat) dizisindeki Pacific Princess'e de gönderme yapmaktadır. Cem Yılmaz, mürettebatının "Aşk Gemisi" adını verdiği yolcu gemisi Pacific Princess'ı mizah teorilerinden üstünlük kuramı bağlamında tiye almakta, ince ince alay etmektedir aslında. İstanbulluların ne okyanusu ne de cruise gemisi vardır; Osmanlı'dan bu yana Şirket-i Hayriye vapuru salınır durur boğazın iki yakası arasında. Aşk Gemisi yalnızca eğlence ve zevk için ancak yolcular tarafından deneyimlenebilir. Gemide yaşananlar kişisel yaşamdır: para kazanma çabası, evler, arabalar, komşular gibi günlük kaygılardan arındırılmış duygular vardır gemide. Kişilerarası rekabet yoktur, dürüstlük, sempati, yardımseverlik gibi duygular ön plandadır (Seiter, 1987:9-10). 2 Arada'nın Ayzek'i için evi bellediği vapur da aslında bu değerler içerisinde var olmaktadır. Salih, Ayzek'in çamaşırlarını yıkayacak kadar onu sever. Bilhassa Ayzek de ona soda limon yapmaktan hiç gocunmaz. Mülakat sırasında herkesin çok çalışkan olduğunu söyleyecek kadar başkalarının iyiliğini düşünen, merhametli bir kişidir Ayzek. Filmin sonunda mülakatçının "Ben size neden Ayzek dendiğini şimdi anlıyorum" demesi (Time Code: 00:59:16-00:59:18), onun inci gibi dişlere sahip olmasa bile Aşk Gemisi'nin Isaac'i gibi geminin birleştirici, yardımsever kişisi olduğuna da bizlere gösterir.

Geçici dişler, bir güç göstergesi olarak kullanılmaktadır. İnsanlar arasında sıklıkla kullanılan "diş geçirememek" deyimini; güç yetirememek, sözünü dinletememek anlamına gelmektedir. Ayzek'in dişinin olmayışı ise toplum içerisinde bir gücü, kabiliyeti

yok anlamına gelmektedir. Ancak geçici dişleri taktırdıktan sonra bu gücü elinde tutabilmeye, toplumda diş geçirebilmeye başlamıştır.

Ayzek'in kişisel eşyalarını, Aşk Gemisi dizisindeki Isaac Washington karakterine yönelik birçok nesne oluşturmaktadır. İnsanlar kullanmak istedikleri alanı kendilerine özgü, kimliklerini ortaya koyan eşyalarla işaretlerler. Aristo, eşyaların bu işlevini, insanların kimlik duygusu oluşturmak için eşyalara ihtiyaç duyduğu şeklinde ifade etmektedir (Berger, 2012:64). Filmin kahramanı Ayzek de odasını posterlerle, gemi, kaset, çevirmeli eski telefonlar gibi nesnelerle işaretlemiştir (Time Code: 00:01:38-00:02:06). Bir nevi mekânın iletişimsel işlevidir bu. Her mekân bir söz, bir mesaj barındırır. Ayzek için altı yıl yaşadığı vapur hem iş yeri hem evidir. İnsanın mekân ile iletişiminin iki şekilde gerçekleştiğini söyleyen Taşcıoğlu (2013:61) bu durumu şöyle ele alır: İlki mekân ile iletişime giren insanın mekânın üzerinde oluşturduğu yaptırımlarına göre davranış ve tutumlarının biçimlenmesi, ikincisi ise insanın kendi kültürel alışkanlıkları ve davranışları doğrultusunda bulunduğu mekânı biçimlendirmesi veya değiştirerek yeniden kurgulamasıdır. Bu iki yönlü etkileşimin birincisinde kişi pasif bir şekilde konumlanırken, ikincisinde aktif bir şekilde yer alır. Bu doğrultuda arabalı vapur Ayzek için hem pasif olduğu bir çalışma ortamıdır (rutin günlük işlerden sorumlu olduğu, yöneticilerden komut aldığı bir mekân) hem de aktif bir konumda bulunduğu ve biçimlendirebildiği evidir.

Tablo 3 Karakomik Filmler-2 Arada'dan Seçilerek Analize Tabi Tutulan Göstergeler II

Seçilmiş Görüntüsel Göstergeler	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Şehir hatları vapuruna ait poster.	80'lerde TRT'de de yayınlanan Aşk Gemisi dizisinin açılış jeneriğinden bir simge. 
	Gökkuşuğı ve Köstebek adında iki kitap.	Kentli alt sınıf ile üst sınıf ayrımını sembolize eder.
	Bol kaşarlı tost	Hoşlandığı kişiye duygularını ifade etme şekli.
	Kentsel ulaşım aksı olan şehir hatları vapuru ve İstanbul boğazının uzaktan görünümü.	İstanbul imgesi olarak kullanılmaktadır.

Şehir Hatları Vapuruna ait poster, 80'lerde TRT'de yayınlanan Aşk gemisi dizisinin açılış jeneriğinden bir simgedir. Posterin üzerinde yazan “Dalgalarla Gülümse” sloganı, film boyunca Aytek için hem ilham hem bir tehdittir (Time Code: 00:01:33 – 00:01:36). İlhamdır çünkü hayranı olduğu Isaac Washington karakteri gemide klasikleşmiş bir el hareketiyle tıpkı posterdeki gibi gülümser. Tehdittir çünkü dişleri yüzünden işten çıkarılacağından korkmaktadır. Kaptanıyla arasında geçen

konuşmada posteri kastederek şöyle söyler: “Ben dişleri yaptıracam için kaptanım, ne bileyim sorun çıkmaz dimi? Bir diş yüzünden. Şimdi her yerde afişlerde bir şey olunca.” Gülümsemenin bile bir sınıfı vardır. Aytek’in arkadaşı Önder konuşmasında buna yönelik şöyle söyler (Time Code: 00:28:38–00:28:45): “Hizmet sektörü. Mantalitesinde güler yüz var zaten gülemiyorsan yapma bu işi”.

16. Yüzyılda bile gülme edinimi kişinin statüsüne göre değişiklik göstermektedir. O dönem yoksulların portrelerine bakıldığında, insanlara bir şeyler satabilmek için yamuk ve eksik dişleri ile kocaman gülümsedikleri görülmektedir. Berger (2019:104), Görme Biçimleri isimli eserinde yoksulların gülümseyen resimlerini şu şekilde açıklar: Bu resimlerdeki yoksullar sattıkları şeyleri sunarken gülümsüyorlar. Dişleri görünecek bir şekilde gülümsüyorlar; resimlerde zenginler hiç böyle gülümsemez. Varlıklara gülümsüyorlar – kendilerini onlara kabul ettirmek, aynı zamanda bir şey satmak ya da bir iş çıkarmak umuduyla gülümsüyorlar. Böyle resimler iki şeyi bir arada söyler: Yoksullar mutludurlar; varlıklılar dünya için bir umut kaynağıdır. Dönem değişse de hizmet sektörünün zihniyeti yan anlam boyutuyla tıpkı Berger’in açıkladığı gibi yine gülümsemeye dayanmaktadır.

Gökkuşağı ve Köstebek adındaki iki kitap, Aytek’in odasındaki rafta yer almaktadır. Bu kitapların alt üst şekilde sıralanmış konumlarına bakıldığında Karl Marx’ın kapitalist kentleşmeye yönelik düşüncesine gönderme yaptığı şeklinde bir okuma yapmak mümkündür. Marx’a göre sanayileşmeyle birlikte kırdan kente göç yaşanacak ve kentsel mekânda bir yığılma meydana gelecektir. Yine Marx’a göre bu yığılma proletarya kültürünü meydana getirmektedir. Proletarya aynı zamanda hem fabrikada hem de yaşam alanlarında bir arada yaşamakta ve böylece ezilmişlik ve dışlanmışlık sürecini de birlikte yaşamaktadır (Şengül, 2001:54-55). Tıpkı köstebekler gibi. Köstebekler toprakları kazarak ve eşeleyerek yerin altında yaşamaktadırlar. Çoğu kültürde “pis, kötü kokulu” bir hayvan olarak görülmektedir. Kentte var olmaya çalışan işçi sınıfı, burjuva sınıfının içinde tıpkı bir köstebek gibi

yabancılaştırılmaktadır. Bu bağlamda “köstebek” alt sınıfı temsil ederken, “gökkuşuğu” ise bir karşıtlık olarak aydınlık tarafı, üst sınıfı temsil etmektedir.

Bol Kaşarlı Tost, filmdeki Ayzek karakterinin âşık olduğu kadına duygularını ifade etme aracıdır. Ayzek her sabah kalkar ve heyecanla platonik aşkı Songül için bol kaşarlı bir tost hazırlar (Time Code:00:04:00-00:04:37). Bol kaşarlı tost, temel anlam boyutuyla kısa sürede lezzetli bir şekilde karın doyurmaya yarayan bir yiyecekken, Ayzek’in ona yüklediği anlamla platonik aşkın gösterileni olmuştur. Grabb, toplumda eşitsizlik ve tabakalaşma olgusunu incelerken şu şekilde özetlemiştir. Bazı insanlar doğuştan zengindir, bazıları ise yoksul ailelerde doğdukları için yoksuldurlar. Burada ekonomik eşitsizliğin nedeni mirastır. Bununla birlikte, çok sayıda ek değişkenin çağdaş uluslardaki ekonomik eşitsizliğe katkıda bulunduğunu kabul etmeliyiz. Hatta modern uygarlıklarda bile sadece miras değil, ırk, cinsiyet, etnik köken ve hatta fiziksel görünüm de etkilidir. Bu unsurların hepsinin aynı etkiye sahip olduğu sonucuna varmak mümkün olmasa da çoğu durumda miras ve ırk genellikle fiziksel görünümünden daha büyük etkiye sahiptir (Grabb,1984:47-48). Grabb’ın bu düşüncesinden yola çıktığımızda Ayzek karakterinin hoşlandığı kişi için yapabileceği en lüks şey tostun kaşarını biraz fazla koyabilmektir. Bu şekilde ona duygularını ifade eder, Songül’ün aşkına talip olur. Çünkü bunu ne dış görünüşüyle sağlayabilir ne de sahip olduğu mülküyle. Grabb bu iktisadi eşitsizliğinin nedenini “miras” ile açıklamaktadır. Bazı insanlar (Ethem gibi) zengin doğarken, bazı insanlar da (Ayzek gibi) dünyaya yoksul gelirler.

Kentsel ulaşım aksı olan şehir hatları vapuru ve İstanbul boğazının uzaktan görünümü günümüzde romantik olmayı bırakmıştır. Bazı filmlerde daha önce İstanbul’un en belirgin özelliği olan vapur, boğaz, deniz, romantik birer gösterge olmayı bırakıp, yıkılmış ve tükenmiş insanların hikayelerini anlatan imgelere dönüşmüştür. Türk Sineması’nda 1990’ların sonuyla birlikte geleneksel eğilimler değişime ve dönüşüme uğramıştır. İstanbul’un tasviri bile değişmiştir. Artık daha genç, daha gerçekçi sinemacıların

yönettiği filmler, metropolde hayatta kalmaya çalışan küçük, yalnız insanların yanı sıra sıradan şehir sakinlerinin benzersizliğine odaklanmıştır (Elmacı, 2006: 60). Öteki kimliklerin sunulduğu kent İstanbul, artık gerçekliği temsil etmektedir (Torun, 2017: 156). İstanbul'daki değişimi ve yalnız kalma halini, sakin, durgun ve tepkisiz bir şekilde altı yıldır vapurda yaşayan Ayzek (Metin) karakteri temsil etmektedir.

Tablo 4 Karakomik Filmler-2 Arada'dan Seçilerek Analize Tabi Tutulan Göstergeler III

Seçilmiş Görüntüsel Göstergeler	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Kaptanın kamarası	Hiyerarşinin en üst basamağı.
	Kırmızı Ceket	Aşk Gemisi dizisindeki Issac Washington karakterinin ve ağısteki Ethem'in ceketi.
	Tuvalet	Büyülüğü gerçekliğin yaşandığı mekân.
	Hırsızlık	Kişinin sahip olduğu gelir düzeyinin arzu ettiği şeylere ulaşabilmesindeki sınırlayıcı etken olduğu

Kaptanın Kamarası, üzerinden gemilerde mevcut olan hiyerarşik düzen analiz edildiğinde, toplumdaki iktidar ilişkilerine benzediği görülmektedir. Gemilerde kaptan, hiyerarşinin en üst basamağıdır. Kaptanın kamarası da gemide en tepede yer alır. Kaptanın sınıfsal farklılığı konumlandığı yerde bile kendini

göstermektedir. Kişinin ekonomik durumu ile toplum içerisindeki sosyal statüsü doğru orantılıdır. Sosyal kapanma ve dışlanma sıklıkla benzer statüdeki insanlar arasındaki öznel farkındalığın sonucudur. Aynı statü grubundan evlilik, günlük yaşamda bir tür dışlanma olarak değerlendirilebilecek pek çok sosyal eylemin bir örneğidir. Weber'in belirttiği gibi, aynı vergi sınıfından olanlar, grubun sınırlı doğasından dolayı kendi aralarında dans ederler (Aydın 2018:255).

Kaptanın, kamarasının içinde en yukarda oturması onun gücünü ve prestijini gösterir. Ayzek karakteri, kaptanın nerede olduğunu şöyle açıklar (Time Code: 00:06:15- 00:06:21):

Mülakatçı: Kaptan Yukarıda mı?

Ayzek: Kaptan en dipte. Kaptan nerede olur? Kaptan yukarıda.

Ayzek karakteri, mürettebatın gemideki işlevini ilgili sekansta şöyle açıklar (Time Code: 00: 29:00-00:29:54): “Yani ben şöyle bakıyorum. Bizim güler yüzümüzle tebessümümüzle geminin yüzü olmamız lazım. Gemide filminde bizi çok kötü gösterdiler. Erkan Can daha sevimli. Güler yüzlü gösterilebilirdi. Benim adım Ayzek’ten (Isaac) geliyor. Onun gibi daha sevimli sempatik tebessümünle sempatiyle. Onlarda alkol var bizde yok. Ama yine de güler yüzümüzle müşterimize bir sembol olabiliriz gemide.”

Yönetmenliğini Serdar Akar’ın üstlendiği 1998 yapımı Gemide filminin açılış sekansında Kaptan İdris, gemi ve memleket benzetmesiyle kaptan ve mürettebat arasındaki hiyerarşik yapıyı, toplumdaki iktidar ilişkileri ağıyla ilişkilendirir. Toplumsal yapıda da tıpkı gemideki gibi statülere bağlı iktidar ve otorite hiyerarşileri, yönetenler ve yönetilenler, ast-üst ilişkileri ve iktidar yapılanması bulunur (Koçer ve Ulucan, 2021:209).

Kırmızı Ceket, Ayzek’in hayranı olduğu Isaac Washington’un ceketidir. Ayzek, sadece odasının içerisinde değil, gündelik yaşamında da Isaac karakterini taklit etmektedir. Onun ismini alır, onun kırmızı ceketini giyer, onun gibi davranır. Ancak bir türlü onun gibi gülümseyemez. Çünkü dişleri yoktur. Isaac olabilmenin en önemli unsuru ise o muhteşem bembeyaz dişlere sahip olabilmekten

geçmektedir. ay verme sahnesinde (Time Code: 00:16:04-00:16:16) yönetmen Ayzek'e gülmesini söyler. Ayzek kameraya doğru bakıp gülümsedikten sonra yönetmen bu komutundan vazgeçer. Bu durum yan anlam boyutuyla üst sınıf ile alt sınıf arasındaki sosyo-ekonomik eğitsizliğe gönderme yapmaktadır. Marx, sınıfsal iliğkilerin belirleyici olduğu tek boyutlu bir toplumsal tabakalağma anlayığını savunur ve sınıfı üretim araçlarına sahip olanlar ile olmayanlar üzerinden tanımlar (Aydın, 2018: 251). Burada retim araçlarına sahip olanlar burjuvazi veya kapitalist sınıf olarak anılmaktadır. Buna sahip olmayanlar ise proletarya sınıfıdır. Üretim araçlarına sahip olanlar (st sınıf) yüksek bir gelire sahiptir ve böylelikle sağlık hizmetlerine daha kolay eriğim sağlayabilmektedir. Ancak alt sınıflar (tıpkı Ayzek gibi) dğk gelir seviyeleri sebebiyle sağlık hizmetlerine ulağmakta zorluk yağamaktadırlar. Filmde, Ayzek'in diğlerini yaptıracak parayı bir türlü denkleğtirenememesi bu durumu özetler niteliktedir. İği emekçi kesim ocuk okutur, ev geindirir, yağamsal ihtiyaçlarını karėılamaya alığır ancak sıra bir türlü diğlere gelmez. Gelse bile para bulamaz.

Kırmızı ceketi giyen diğer kiği ise Ethem'dir. Ayzek nasıl diğlerinden dolayı Isaac gibi olamıyorsa, sosyal statüsünden dolayı da Ethem gibi olamamaktadır. Ethem burjuvazi sınıfını temsil eder, zengin doğmuğtur. Ethem ne gülümsemek için çabalamaya alığır ne de iğsiz kalmak gibi bir korkuya sahiptir. Ayzek o kırmızı cekete sahip olsa bile, Isaac'in bembeyaz diğlerini sergilediği muhteğem gülüş ve Ethem'in sosyal statüsü ondan çok uzaktadır.

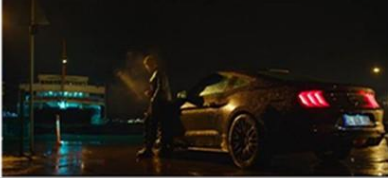
Tuvalet, büyülü gerçekliğin yağandığı bir mekândır. Tuvalettteki ayna bilinçaltında kalan duyguları yansıtan ve duygusal açıdan yzleğmeyi anlatan mekânsal bir göstergedir. Ayzek karakterini sık sık aynanın karėısına konumlanmış Şekilde görürüz. Büyülü gerçekliğin yağandığı yer de yine aynanın ndr. Büyülü gerçeklik, içinde yağadığımız gündelik dünyanın büyüsünü normal bir Şekilde sunar; zihin-beden, ruh-madde, yağam-ölüm vs. gibi konuların arasındaki sınırları ortadan kaldırarak i içe geçirip kaynağtırır. Büyülü gerçeklikte Ayzek'in yağadığı her olay aslında

onun en gizli arzularının bir yansımasıdır (Time Code: 00:24:01-00:24:29). Büyülü gerçeklik düşle gerçeğin aynı potada kaynaşmasıdır (Marquez, 2007:159). Büyülü gerçekliğin dünyasında büyü ve gizem günlük hayatın bir parçası haline gelerek, gerçek dünya ile birleşir. İzleyici buna şaşırılmaz ve yadırgamaz. Büyülü gerçeklik içinde çoğunlukla toplumsal eleştirileri barındırır (Arat, 2022: 29). Büyülü gerçeklikte kahraman, olmak istediği, sandığı kişi olur. Ancak giderek kendine yabancılaşır. Marx'ın da belirttiği gibi kapitalist üretim koşulları insanın (emeğinin) kendine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Yabancılaşma aynı zamanda, insanın kendi emeğiyle yarattığı her türlü ürünün üretim sürecinin sonunda onun denetiminden çıkarak ona yabancı bir gerçeklik kazanması demektir (Demir, 2018: 65). Ayzek, büyüülü gerçeklik içerisindeyken tıpkı bir makine gibi çalışır. Marx'ın deyişi ile "hayvanlaşır". Ayzek'i Ayzek yapan ise onun bu insani duygularıdır. O aslında vapurdaki herkesi güldüren, birleştirici kişidir. O kadar çalışır ki duygularını kaybeder artık kendine yabancılaşır. Olduğu kişiden giderek uzaklaşır ve müthiş bir mutsuzluğun esiri olur. Ayzek büyüülü gerçekliğin içerisindeyken aslında bize kapitalist toplumun bir eleştirisini sunar ve kentli burjuvazinin hezeyanlarını deşifre eder.

Hırsızlık, Ayzek'in kaptanın yüzüğünü çalmasıyla gerçekleşir (Time Code: 00:25:54). Bir şey çalmak, bir kişinin çeşitli nedenlerden dolayı başvurduğu bir yoldur. Yoksulluk, işsizlik, ekonomik zorluklar, kişiyi hırsızlığa yönlendiren en sık nedenler arasında gelmektedir. Güç olgusunu araştıran en ufuk açıcı modern düşünürler arasında yer alan Alman sosyolog Max Weber'e göre toplumsal bir ilişkide güç, kişinin kendi iradesini (direnişlere rağmen bile) gerçekleştirmesi için (bu şansın temeli ne olursa olsun) herhangi bir şanstır (Weber, 2009: 180). Dolayısıyla Ayzek'in kaptanın yüzüğünü çalması, yan anlam boyutuyla tıpkı Weber'in tanımladığı gibi bir tür şanstır, toplumsal bir ilişkideki güç kazanma şansıdır. Elitist teorisyenler, gücü, toplumun kritik kaldıraçlarına veya toplumsal kontrol araçlarına sahip olan seçkinlerin birikmiş sermayesi olarak görüyorlardı. Bu tür kaldıraçlar arasında siyasi

atamalar, kitle iletişim araçları, büyük şirketler, ordu ve Amerikalı sosyolog C. Wright Mills'in "toplumsal yapının stratejik komuta noktaları" olarak adlandırdığı diğer örnekler yer alabilir (Mills, 2000:110).

Tablo 5 Karakomik Filmler-2 Arada'dan Seçilerek Analize Tabi Tutulan Göstergeler IV

Seçilmiş Görüntüsel Göstergeler	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Salih'in çalıştığı makine bölümü	Hiyerarşinin en alt basamağı.
	Kaptanın ceketi	Sınıf atlama nesnesi
	Tornavida	Sosyoekonomik sınıf değişimi
	Ethem, vapurun önünde Songül'ü beklerken	Kara film anlatısı
	Titanik sahnesi	Üst sınıf kendini eğlendirmek için alt sınıfa mensup birini bulur ve onunla gülünç bir yakınlık kurar

Makine Bölümü, geminin en alt kısmı, aynı zamanda hiyerarşinin en alt basamağıdır. Gemiler, işlevlerine göre bölümlere ayrılmaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru sıralanmış bu sistemin en alt basamağında Salih karakterinin çalıştığı makine dairesi yer almaktadır. Salih’in çalıştığı bu bölüm hiyerarşinin en net görüldüğü alanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde çalışan Salih’in davranışları bunu destekler niteliktedir. Salih’in mutsuzluğu ve uyuşmuşluğu, toplumdaki alt sınıfın bir göstergesidir. İşçi kendi öz varlığının hiçe sayıldığı bu çalışma koşullarında ürettiği süre boyunca yoksullaşır, bedensel ve zihinsel olarak tükettiği enerji, onu tüketen bir hastalığa dönüşür. Kendine olan saygısı azalır. İşçi bu çalışma koşullarının zorunlu bir sonucu olarak üretim çarkının bir dişlisine, makinenin bir uzantısına dönüşür (Demir, 2018: 66) Salih, bu sistem içerisinde kaybolmuş kendisine olan saygısını kaybetmiş bir karakterdir. Geminin bu bölümünde rahatça alkolünü tüketir, insanlara umutsuzluk dağıtır.

Kaptanın Ceketi, yan anlam boyutuyla bir sınıf atlama nesnesine işaret etmektedir. Mülakatçı, Ayzek’in omuzlarına ceketini bıraktıktan sonra “Alex daha iyi değil mi ya senin gibi bir adama” diyerek Ayzek’i tamamen olduğu kişiden uzaklaştırmaktadır (Time Code: 00:47:43).

Ayzek’in sahip olduğu kimlik, bu ceket ile sınıf atlamış, Aşk Gemisi dizisinin bir başka karakterine, beyaz ırktan Alex Lambert’e dönüşmüştür. Toplumsal kimlik, başkaları ile iletişimde bulunurken kişinin kendi farklılıklarını ortaya koyduğu bir kavramdır. Ayzek’in çevresindeki insanların ona rahatça el kol şakaları yapabilmesi, kaptanın ona tokat atmaya cüret edebilmesi gibi davranış şekilleri Ayzek’in toplumsal kimliğinin, yani alt sınıftan biri olduğunun bilgisini vermektedir. Ayzek sahip olduğu toplumsal kimliği önce geçici dişleriyle daha sonra kırmızı ceketini ile en sonunda ise kaptanın ceketiniyle değiştirmeye çalışır. Alex, üst sınıftan biri olarak gemide kimin kalıp kalmayacağına kadar karar verebilen, gücü elinde tutan kişidir. Önce kaptanın ceketini giymiş, daha sonra geminin anahtarını ve ruhsatını alıp dümene geçmiştir. Kapitalist sistemde ekonomik gücü elinde tutan kişi olmuştur. Marksist teori, işçi

sınıfının tüm ayrımlarda varlığını sürdüren kimlik bileşenlerinin ve algısının, ırk ve cinsiyetten daha önemli belirleyiciler olduğunu savunur. Tam da bu nedenle sınıf konumlarının toplumsal kimliğin en önemli bileşeni olduğu söylenir (Şen, 2011: 89).

Tornavida, bir suç aleti olarak karşımıza çıkmaktadır tıpkı Norman Bates karakterinin bıçağı gibi. 1960 yapımı Alfred Hitchcock filmi Sapık'ta (Psycho) Marion Crane (Janet Leigh) karakterinin, ana karakter Norman Bates (Anthony Perkins) tarafından bıçakla öldürüldüğü duş sahnesi, sinema tarihinin kült örneklerinden biridir. Psikolojik gerilim ve korku türündeki Sapık'ta Norman Bates, kadınları artık hayatta olmayan ve çok sevdiği annesinin talimatıyla, yani süperegosunun yönlendirmesiyle öldürür. Freud ruhumuzda üç parça belirler: id, ego ve süpereo. İd ruhun, egonun bilinç gibi kontrol altına almaya çalıştığı kontrol dışı, bastırılmış parçasıdır; süperego ise bireyin ebeveynlerinden geçer ve bu bölüm daha çok emir ve yasaklara göre bir yol belirler (Hayward, 2012: 373). Ayzek, her öfkelenildiğinde tıpkı Norman gibi suç aletine, tornavidaya koşar. Ve en sonunda tamamen kontrolden çıkarak katile dönüşür. Ayzek'in kendisine emirler yağdıran süperegosunu, bu örnekte ebeveynleri kaynaklı değil, bir tür kent şizofrenisinin ürünüdür. Norman'ın en karakteristik objesi olan bıçağı gibi artık Ayzek karakterinin de tornavidası vardır.

Ethem'in vapurun önünde beklediği sahnede, kara film tarzı bir atmosfer kullanılmıştır (Time Code:00:50:39-00:50.42). Karanlık çökmüştür, yerler ıslaktır. Ethem tıpkı filmin kötü karakteri gibi sigara içiyordur. Bu unsurlarla gizem ve tehlike hissi yaratılmıştır. Birazdan bir cinayet yaşanması muhtemeldir.

Kara filmlerin en belirgin özellikleri, işlenen bir cinayet, karanlık sokaklar, mutlaka cinayeti çözümlmek isteyen bir dedektif, kötü oteller, alkolün etkisindeki dövüş sahneleri, sis ve gece, siyah ve beyaz kontrastı, keskin ve dramatik gölge kullanımı, flashbackler, paranoya, kıskançlık, femme fatale kadın karakterler olarak sayılabilir (Akıner ve Doğan, 2023: 9).

Jack ve Rose'un geminin pruvasına çıkarak kollarını açtıkları ***Titanik Sahnesi***, Songül ve Ayzek karakterleri ile tekrar canlandırılır (Time Code: 00:49:57-00:50:03). Zizek bu durumu Hollywood Marksizmi kavramıyla açıklar ve devam eder: James Cameron'un Titanic (1997) filminde Jack ve Rose'un ilişkisi, aslında alt sınıflara duyulan komik, sahte bir sempatinin ifadesidir, gülünç bir yakınlıktır. Hollywood sinemasında, varlıklı burjuva sınıfları, alt sınıfların yaşantılarını Hollywood Marksizmi ile deneyimler. Böylece üst sınıf mensupları, hayatları monotonlaştığında, alt sınıfla iletişime geçerek, onların yaşam enerjilerini emer ve yeniden doğar. Aslında zavallı Jack, burjuva sınıfının varlığını sürdürmesi için kendi hayatını feda etmiştir. Hayatını bir kadın için feda edecek ne ilk ne son erkekti Jack, tıpkı Ayzek karakteri gibi (Akıner, 2023). Ayzek ve Songül'ün aşkı da Jack ve Rose'unkine benzer; Songül de diğer kadın karakterler gibi filmin sonunda üst sınıftan biriyle evlenir.

SONUÇ

Cem Yılmaz, sinemaya taşıdığı anlatılarında yarattığı karakterleri bizzat hayatın içinden çekip çıkarmıştır. Bu karakterler genellikle gündelik yaşamın yüksek ritmi içerisinde, ekonomik sıkıntıların eşlik ettiği takıntıları, kompleksleri, korkularıyla kentte hayata tutunmaya çalışan kişilerdir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Cem Yılmaz'ın üstlendiği, aynı zamanda Ayzek karakterine hayat verdiği *Karakomik Filmler-2 Arada* (2019), mekân, göç, kimlik, aidiyet ve ideoloji açısından bir İstanbul etnografyası sunar sinema izleyicisine. Sinemada mekân anlatıyı güçlendiren bir unsurdur. İstanbul'a göç eden bir ailenin bireyi olan Cem Yılmaz, İstanbul'un simgesi haline gelen Galata Kulesi'ni ve Boğaz Köprüsü'nü kısa süreli de olsa izleyiciye gösterir. Fakat filmin büyük bir bölümü tek mekânda, üzerinden hiyerarşik yapının aktarıldığı arabalı vapurda geçer. Ayzek karakteri kapitalist sistemin pençesindedir, hırsla sınıf atlamaya çalışır ancak büyümlü gerçeklikte bile olsa bunu başaramaz. Çünkü toplumsal yapıda sınıflar arası geçiş bu kadar kolay değildir. Birey sahip olduğu ekonomik güçle sınıf atladığını sansa bile geldiği

sınıfın özelliklerini üzerinde taşımaya devam eder ve kent soylu burjuva sınıfı tarafından bir türlü kabul görmez.

Arabalı vapurda garsonluk yaparak hayatını sürdürmeye çalışan Ayzek karakteri ile farklı kimliklerin ve bu kimliklere paralel farklı sosyal eşitsizliklerin sunulduğu bir film olarak karşımıza çıkar 2 Arada. Filmin ismi de ilhamını Ayzek'in hayata karşı duruşundan alır. Ayzek filmde mülakatçı ile konuşurken "bir Alex değil, ben de iki Arada" kalıyorum" der. Çocukluk yıllarını yaşıtlarının da özlemle hatırladığı 80'lerde geçiren Cem Yılmaz, o yıllarda TRT'de yayınlanan ve ilgiyle izlenen Amerikan yapımı Aşk Gemisi (The Love Boat) dizisini tıpkı stand-up gösterilerindeki gibi mizah teorilerinden üstünlük kuramı bağlamında tiye alır aslında. İstanbulluların ne okyanusu ne de Pacific Princess gibi cruise gemisi vardır; boğazın iki yakasında salınan vapurların mürettebatı da yolcuları da toplumsal yapı, ekonomik düzey, kültür ve kimlikler bağlamında ABD'li versiyonlarından farklılık göstermektedir. Cruise gemisinin kocaman dişleriyle gülümseyen siyahi garsonu Isaac ile kendisine önerilen yeni kimlik beyaz ırka mensup Alex arasında kalır. Ayzek lakaplı Metin bu nedenle iki arada kalmaktan bahseder. Söz konusu dizinin her iki karakteri de temsil ettikleri sınıflar, ekonomik gerçeklikler, kimlikler ve toplumsal yapıdaki aidiyet düzeyleriyle birbirlerinden oldukça farklıdır.

Tıpkı Amerikan toplumunun ötekisi siyahiler gibi Ayzek de İstanbul'daki modern kent yaşamının ötekisidir. Sevdiği kadın duygularına karşılık vermediğinde ondan nefret eder, kendi çıkarları söz konusu olduğunda etrafındaki herkesi ele verebilir. Ancak sonunda karanlık tarafın yanında aydınlık bir taraf olduğunu da bize gösterir saf kalbiyle.

1960'larda yaşanan Anadolu kaynaklı büyük göç dalgası ile İstanbul'un toplumsal yapısı değişmiş, farklı sosyal sınıfların bir arada yaşadığı karmaşık bir metropole dönüşmüştür. Göçle birlikte bu büyük kentte hayata tutunmaya çalışan insanlar tıpkı Ayzek gibi zaman zaman öteki konumuna itilmiş ve farklılaşmıştır. Filmde esprili bir anlatım yapısı hâkim olmakla birlikte ekonomi, ideoloji,

göç, kimlik, aidiyet gibi birçok önemli noktaya eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Toplumsal statü farklılıkları, mülkiyet olgusu gibi kavramlar dikkat çeker. Özellikle büyüğü gerçekliğin yaşandığı sahneler, metropol yaşamındaki emek sömürülerinin, kapitalist üretim tarzının insanı kendisine nasıl yabancılaştırdığının, işçi emekçi sınıfın konumunun, hegemonik erkek temsillerinin göstergesidir.

Ayzek'in bir türlü parasını denkleştiremediği implantları, yan anlam boyutuyla ait olduğu sınıfı, kente tutabilmek için verdiği mücadeleyi, ızdıraplarını temsil ederek filmin sonunda beyaz perdede komik değil iç sızlatan bir iz bırakır.

KAYNAKÇA

Akner, N. ve Doğan S. (2023). *Cyberpunk Aleminde Arketiplerin İzini Sürmek: Dark City Filminin Jung'un Arketipsel Sembolizm Kuramıyla Analizi*. N. Akner, (Ed.), İletişim ve Medya Alanında Uluslararası Araştırmalar XIV (1) içinde (7-36). İstanbul: Eğitim Yayınevi.

Aksu Can, G. (2020). Sinemada İdeoloji ve Propaganda: 'Güz Sancısı' Film Çözümlemesi. *International of Social and Economic Sciences*, 10 (2):113-127.

Anık, M. (2019). Halka Karşı Entelektüel, Entelektüele Karşı Halk: Birbirine 'Yaban' İki Kesim. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (17):165-188.

Arat, B. (2022). Sanatsal Bir Kavramlaştırma Olarak Büyülü Gerçeklik. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. T.C Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Aydın, K. (2018). Max Weber, Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma. *Journal of Economi Culture and Society*, (57):245-267.

Aydingüler, M.H. (2023). Göstergebilimsel Açından Film Çözümlemesi: Eşkuya Film Örneği. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 8 (16):13-24.

Barışık, S. (2020). *Küreselleşen Dünyada Fırsat Eşitliği Arayışında Uluslararası Göç ve Türkiye'nin Suriye Deneyimi*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Berger, A A. (2012). *Kültür Eleştirisi*. (Çev. Emir, Ö.) İstanbul: Pinhani Yayınları.

Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Çev. Salman, Y.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz Anlatılar <Üstünlük Kuramı Bağlamında>. *Türkbilig*, (16):16-23.

Cengiz, B. B., Zengel, R. ve Türkseven Doğrusoy, İ. (2023). Göç-Aidiyet İlişkisinin Ara Mekân Üzerinden Sinemada Temsili” *Eksen Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4 (1):1-18.

Çiçekoğlu, F. (2014). *Şehrin İtirazı Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyen Eşiği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çilingir, A. ve Can, A. (2021). Kim Ki-Duk'un Bin Jip (Boş Ev) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46):162-178.

Demir, Z. (2018). Karl Marx’ın Bakış Açısından Kapitalist Toplumda Yabancılaşma ve Sonuçları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3 (5):63-67.

Elmacı, T. (2006). Son Dönem Türk Sineması’nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu. Yüksek Lisans Tezi. T.C Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Fiske, John (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: İrvan S.) Ankara: Pharmakon Kitap.

Fromm, E. (2014). *Umut Devrimi*. (Çev: Yeğin, Ş.) İstanbul: Payel Yayınları.

Güler, N. (2008). Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri. Yüksek Lisans Tezi. T.C Ankara Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gültekin, G. (2021). Umudun Öteki Yüzü Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi Bağlamında Mültecilik. *Aksaray İletişim Dergisi*. 3 (1).

Grabb, E. G. (1984). *Social inequality: Classical and contemporary theorists*. Toronto: Holt, Rinehart and Winston.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.

Kaçar, F. (2023). Fatih Akın'ın Filmlerinde Kimlik, Ötekilik ve Göç Olgusu. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25):305-320

Kaim, A.A. (2006). Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası 'Meddah' Tek Kişilik Tiyatro. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (46):271-282

Koçak, Y. ve Terzi, E. (2012). Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, 3 (3).

Koçer, Z. ve Ulucan, E. (2021). Gemide Filminde Ataerki ve Krizdeki Erkeklik Anlatıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (33):203-218.

Marquez, G. G. (2007). *Yüzyıllık Yalnızlık*. İstanbul: Can Yayınları.

McLellan, D. (2005). *İdeoloji*. (Çev. Yıldırım, B.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Osmanoğlu, Ö. (2015). *Yeşilçam Sineması'nda Göç Olgusu: Değişen Kültür ve Toplumsal Yapı*. Canatan vd. (Ed.), *Disiplinlerarası Göç ve Güç Politikaları Sempozyumu* (1) içinde (573-598). İstanbul: İstanbul Zaim Üniversitesi Yayınları.

Öner, H. (2017). Bir İstanbul Mekânı Vapur ve Türk Edebiyatı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (11):209-219.

Örsler, M.M. ve Kennedy Karpat, C. (2020). Cem Yılmaz and Genre Parody in Turkish National Cinema: Journal of Popular Film and Television, (4):38-48.

Öztürk, M. (2004). Türk Sinemasında Gecekondu. *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*, (1).

Seiter, E. (1987). Love Boat and Fantasy Island Television Utopias. *Jump Cut*, (32), 9-11.

Sontag, S. (1996). The decay of cinema. New York Times, 25(2), 96.

Suner, A. (2005). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şen, A.F. (2011). Kültürel Kimlikler Karşısında Sınıf Kimliği ve İşçi Sınıfı Kimliğinin Medyada Temsili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33.

Şengül, T. (2001). Şengül, T. 2001. Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekânı. *Praksis*, 2, 9-31.

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. İstanbul: Yem Yayınları.

Torun, A. (2017). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (52), 147-166.

Turut, H. ve Özgür, E. M. (2018). Klasik Kent Kuramlarından Eleştirel Kent Kuramlarına Geçiş Bağlamında Kentleri Yeniden Okumak. *Ege Coğrafya Dergisi*, 27 (1): 1-19.

Walby, S. (1997). *Patriyarka Kuramı*. (Çev: Osmanoğlu, H.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Weber, M. (2009). From Max Weber: Essays in Sociology. Routledge.

Wright, M. C. (2020). The power elite. In *Classes and Elites in Democracy and Democratization* (pp. 71-77). Routledge.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

İnternet Kaynakları

Acar Savran, G. (2021). Patriyarka, <https://feministbellek.org/patriyarka/>, (E. T.: 01.12.2023).

Akner, N. (2022). Aylak Sınıf, Gösterişçi Tüketim ve Mini
Mini Gatsbyler: İşimiz Gücümüz Daisy,

<https://www.akademikakil.com/aylak-sinif-gosterisci-tuketim-ve-mini-mini-gatsbyler-isimiz-gucumuz-daisy/nurdanakiner/>, (E. T.: 07.12.2023).

Dervişcemaloğlu, B. (2008). Göstergebilim, <https://www.ege-edebiyat.org>, (E. T.: 01.12. 2023).

Şehir Hatları,
<https://www.sehirhatlari.istanbul/tr/kurumsal/tarihce-58>, (E. T.: 07.12. 2023).

Belgesel

Cem Yılmaz Belgeseli, Habertürk, Özkarabekir C. (Yapımcı), Özkarabekir C. (Yönetmen), (2010), İstanbul.

BÖLÜM II

Erkeklik Çalışmaları Çerçevesinde Türk Sinemasında Jön Kimliğinin Dönüşümü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz

M. Özer ÖZKANTAR¹

GİRİŞ

Sinema ilk icadından günümüze kullandığı bazı formüller ve yarattığı imajlarla kendi anlatılarını oluşturmuş, kendi olanaklarını diğer sanatların olasılıkları ile birleştirerek çok daha katmanlı ve çok yönlü bir sanat olarak hayatlarımıza eklemlenmiştir. Türk Sineması da benzer şekilde kendi bağlamlarını ülke dinamiklerini esas alarak ve belirli kurallar, gelenekler ve beklentiler üzerine kurmuştur. Sinema bireylerin, kültürlerin ve toplumların olasılıklarını, değişimlerini ve dönüşümlerini görsel bir bağlamla gözlemlemenin

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ozerozkantar@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9364-5606

en önemli mecralarından biri olarak nitelendirilebilir. Bu durum seyirci için sinema evreninin salt bir izleme deneyiminden ibaret olmamasını sağlamaktadır.

Söz konusu toplumsal cinsiyet rolleri olduğunda da sinema, erkek ve kadın karakterlere yüklediği anlamlarla kültürel değişimleri merkezine taşımış, seyircilere bu dönüşümü kendi imkânları aracılığıyla sunmuştur. Bu bağlamda ilk icadından bu yana star kavramı üzerinden gelişen sinematik düzlem içinde jön kimliği önemli bir yer tutmaktadır. Erkek kimliğinin belki de alfa hali olarak görülen jönlük, kahraman bir erkeklik bağlamı ile sinemanın içerisinde yer almış, özellikle Türkiye gibi geleneksel toplumlarda ise yerel kodların etkisiyle çok daha katmanlı ve ataerkil bir yapılanma ile sinemanın içerisinde konumlanmıştır. 90'lı yılların sonundan itibaren kabuk değiştiren Türk Sinemasında durum geleneksel jön kimliğini de dönüştürmüş, yeni bir erkeklik örüntüsü ile yeni bir jön anlayışı ortaya çıkmıştır.

Jön kimliğinin anlaşılması noktasında ise Kadın Çalışmaları'nın bir alt kolu olarak doğan, yeşeren ve sonrasında kendi bağlamlarını geliştiren Erkeklik Çalışmaları ve Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve ona dair uzantılarının kavranması elzem görünmektedir. Dolayısıyla bu çalışma multidisipliner bir çerçeveyi kendine temel almakta, Erkeklik Çalışmaları literatürünü ve sinematik anlatıları bir araya getirerek bir bağlam oluşturmaya çalışmaktadır. Erkeklik Çalışmaları ve Yeşilçam'ın kesiştiği noktanın anlaşılması, bu hususta bu çalışmanın daha akademik bir zeminde tartışılmasına olanak sağlayacaktır. Ayrıca postmodern insanın dönüşümü ve bu değişimin erkekler üzerindeki dolaylı ya da doğrudan etkisi sinema üzerinden ve jönlük imajı açısından incelenecektir.

Bu çalışma ilgili argüman doğrultusunda geçmişten bugüne jön kimliğinin değişimini Yeşilçam Sinemasını ve Yeni Türk Sinemasını kendine esas alarak karşılaştırmalı şekilde ele almayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Yeşilçam'ın örnekleme olarak ilgili yapının önde gelen iki jönü Cüneyt Arkın ve Kadir İnanır belirlenmiş

olup Yeni Türk Sineması adına ise Kıvanç Tatlıtuğ ve Nejat İşler tercih edilmiştir. Seçilen örnekler ismi geçen erkek jönlere popülarlığı nedeniyle ve çalışmanın argümanına uygun olması sebebiyle kasti örneklem yoluyla belirlenmiştir. Analiz sürecinde ise *Battal Gazi'nin Oğlu* (1974) ve *Kan* (1977) filmleri Yeşilçam anlatısı ve erkeklik üzerinden tercih edilmiş olup Yeni Türk Sineması özelinde ise oldukça güncel olan *Boğa Boğa* (2023) ve *İyi Adam'ın 10 Günü* (2023) filmleri öne çıkarılmıştır. İlgili çalışma belirli kategoriler oluşturularak betimsel analiz yöntemiyle ele alınmış ve incelenmiştir. Ancak film analizleri öncesinde Erkeklik Çalışmaları'na dair genel bir perspektif ortaya konulmuş, Yeşilçam'ın erkeklik ile olan ilişkisine göz atılmış ve sonrasında yakın dönem Türk Sineması'ndaki erkeklığe dair genel bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu durumun ana nedeni ise film analizleri ve kavramsal çerçeve arasında mantıklı bir köprü kurmak ve film analizleri ve literatür taramasının bağına daha güçlü bir hale getirmektir.

Erkeklik Çalışmalarına Dair Genel Bir Bakış

Erkeklik ya da Eleştirel Erkeklik Çalışmaları, feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmaları kapsamında ortaya çıkan, 1960'lı yıllarla literatürde kendine yer edinmeye başlayan ve erkeklığın tıpkı kadınlık gibi çok yönlü, eleştirel ve dönüştürücü şekilde ele alınması gerekliliğinin altını çizen bir yaklaşımla ilerlemiştir (Sezer Şanlı, 2019: 287). Erkeklik çalışmalarının çok daha güçlü bir zeminde akademik bağlamlarla hareket etme süreci ise 1980'li yıllarda toplumsal cinsiyet çalışmalarının da katkısı ile hızlanmıştır (Eroğul ve Zabun, 2022: 1229). Dolayısıyla Kadın Çalışmaları ve kadın hareketinin güçlü ve akademik bir zeminde işlev göstermesi geçmişten günümüze Erkeklik Çalışmaları'nın da daha somut ve nitelikli çıktılar yaratabilmesine olanak sağlamıştır. Erkeklik Çalışmaları dendiğinde akla ilk olarak genelde ya Margaret Mead'ın Papua Yeni Gine'de yürüttüğü ve kadın ve erkek rollerini derinlemesine incelediği çalışma ya da Connell'in çoklu erkeklik kavramı gelmektedir (Şahin, 2018: 34-35). Connell hem erkeklik

alışmalarının tanımlanması hem de erkeğın cinsiyet rolünün anlaşılması noktasında temel yaklaşımların tek taraflı olduğunu belirterek farklı kùltùrlerdeki değişik erkeklikleri birçok açıdan ele almıştır (Connell, 2023: 63-64). Bu çalışmaların keşiştiği bazı ortak noktalar ise Connell (2000, Aktaran şahin, 2018: 36) tarafından şu şekilde kategorize edilmiştir:

- “1. Çoklu erkeklikler kavramına yùnelik bulgular
2. Hiyerarşı ve egemenlik kurumuna ilişkin bulgular
3. Kollektif erkeklik kavramına yùnelik bulgular
4. Beden yapılarına ilişkin bulgular
5. Etkin inşa sùrecine yùnelik bulgular
6. İ karmaşaya ve yadsımaya ilişkin bulgular
7. Değişebilirlikle ilgili bulgular”

Yukarıdaki kategoriler içerisinde birçok etmen erkeklik çalışmalarının şekillenmesinde öncù olmuştur. Özellikle oklu erkeklik kavramı, erkekliği hiyerarşik bağlamlarda ele alma sùreci ve erkekliğin aşama aşama elde edilen, değişkenlere açık olma durumu birçok çalışmada sıklıkla ele alınan ve erkeklik ile ilgili tespitlerde başvurulan meselelerden sadece birkaçıdır. Ancak Erkeklik alışmaları’na dair daha net ve anlaşılır bazı sınıflandırmalar da gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmaların birçoğu kendi içerisinde çelişkiler barındırır da, Erkeklik alışmaları’nın anlaşılması hususunda genel bir kanı oluşmasını mùmkùn kılan bazı iddialar barındırmaktadır.

Erkeklik alışmaları ele alınırken temelde iki kategori olduğunu iddia etmek de yanlış olmayacaktır. Bu noktada ilk grup Erkeklik alışmaları iken ikinci grup ise Eleştirel Erkeklik alışmaları olarak sınıflandırılabilir. Bu ayrımın temel nedeni ise bahsi geçen iki yaklaşımın farklı argùmanlara temas etmesinden ileri gelmektedir. Bu noktada Erkeklik alışmaları kendi içerisinde üç farklı açıdan ele alınmaktadır. Bunlar sırasıyla erkekçilik (masculinism), erkek kurtuluşçuluğu (men’s liberationist) ve son

olarak profeminizmdir. (Bozok, 2009: 432-433). Bu noktada ilk anlaşılması gereken kavram erkekçilik ya da farklı kaynaklarda antifeminist erkeklik yaklaşımı olarak bilinen kategoridir. Bu noktada erkekçilik kendi içerisinde bazı ayrımlar göstermekle beraber temelde ataerkilliği kendine esas alan, bir hayli geleneksel, fallusmerkezli, heteronormatif yapıları kendi bünyesinde bulunduran, doğuştan erkeğin kadından üstün olduğu düşüncesine odaklanmış, muhafazakâr bakış açısının ön plana çıkarıldığı bir yapıda açıklanabilir (Brittan, 1989: 4). Bu noktada kadın hareketinin tam zıttı şekilde konumlanan bu yaklaşım, erkekliği yücelten, kadını ikincilleştiren ve geçmişten günümüze gelen kadınlık ve erkeklik kodlarını değiştirmekten ziyade sürdürmekten yana bir tavır sergileyen bir kategori olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla günümüz feminist çalışmalarda sıklıkla rastlanan toksik erkeklik ya da hegemonik erkeklik kavramlarının da bu yaklaşımla organik bir bağlantısı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Erkeklik Çalışmaları'nın kendine merkez aldığı ikinci yaklaşımın erkek kurtuluşçuluğu olduğu söylenebilir. Bu kategoride ele alınan erkeklik, temelde erkekliğin erkeklik ile mücadelesi üzerine konumlandırılmıştır. Bu yaklaşım erkek olma deneyiminin sürekli olarak aşamalardan geçme zorunluluğuna dem vurmaktadır. Birçok açıdan erkek olmak imkânsız kodlarla kuşatılmıştır (Goldberg, 1996: 17). Egemen düzende erkekliğe yüklenen roller güç, otorite ve duyguları saklama üzerine kuruludur. Bu noktada kendi olmak isteyen erkek ise düzenin ötekisine dönüştürülmektedir (Selek, 2014: 10-12). Erkek kurtuluşçu yaklaşım, özünde erkeğin kendi olarak toplum içinde kabulüne odaklanan bir argüman üzerinden anlaşılabilir. Bir başka deyişle, “erkekliğe erme” ve “erkek olmayı hak etme” durumu bu kavramın özünü oluşturmaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2018: 4). Bu durumun hegemonik ve ideolojik ilişkilerle beslenerek erkeklerin hayatlarını nasıl zorlaştırdığı erkek kurtuluşçuluğu açısından önemli bir aşamadır (Sancar, 2013: 24-26). Ancak kadınlığı kendine hiçbir şekilde merkeze almaması, erkekliğin kurtuluşunun salt erkeklik üzerinden anlaşılması gerektiği üzerine odaklanması, bu yaklaşımın

da anti-feminist bir perspektif barındırdığı iddialarını beraberinde getirmektedir (Bozok, 2009: 438).

Erkeklik Çalışmaları'nın bir diğer önemli ayağı profeminist bakış açısı olarak nitelendirilebilir. Feminist düşünceleri kendine esas alan ve kadın ve erkek eşitliğini özümseyen bu yaklaşım, patriarkal bakış açısını reddetmekte, erkek egemen düzenin yıkılması gerektiği fikrine odaklanmakta ve kadınlar ve erkekleri ortak bir paydada ve eşit olma deneyimini merkezine yerleştirerek incelemektedir. Bu noktada erkekçilik yaklaşımının neredeyse tam zıttı olarak konumlandırılması mümkün olan profeminizm, feminizme inanan ve feminist düşüncüyü destekleyen erkekliklerin peşinden gitmektedir (Eroğul ve Zabun, 2022: 1230).

Erkeklik Çalışmaları'nın yanı sıra Eleştirel Erkeklik Çalışmaları'da, erkekliği çok daha güçlü ve önemli bir bağlama oturtması noktasında değerli yaklaşımlar barındırmaktadır (O'Neill, 2014: 104). Sosyoloji, edebiyat, felsefe, siyasal bilimler gibi farklı alanların kesiştiği noktadan beslenen, kadın çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve LGBTIQ+ çalışmalarından da ilham alan Eleştirel Erkeklik Çalışmaları, toplumsal cinsiyet eşitliği ve erkekliğin doğru anlaşılması, anlatılması ve kuramsal ve akademik düzlemde çalışmalar yapılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Çaylı Rahte, 2021: 518). Tıpkı kadın hareketinde olduğu gibi, Eleştirel Erkeklik Çalışmaları da üç temel dalgadan oluşmaktadır. Birinci dönem 1970'li yıllarda ideal erkek nasıl olmalıdır sorusuna cevap aramaktadır. İkinci dalga, 1980'li yıllardaki erkeklikler üzerinden tek bir erkekliğin varlığının mümkün olmadığı düşüncesine vurgu yapmaktadır. Üçüncü dalga ise 1990'lı yıllardan günümüze kadar ulaşan yaklaşımdır ve feminist teori ile birlikte kadınlığı ve erkekliği doğru şekilde anlama, analiz etme ve bu durumu diğer çıktılarla birleştirme kaygısı güden yaklaşımları kendine esas almaktadır (Eroğul ve Zabun, 2022: 1231).

Görüldüğü üzere, erkeği anlama üzerine oluşturulan akademik çalışmalar oldukça çok yönlü şekilde ele alınmıştır. Dolayısıyla bu konu ile ilgili hem feminist çalışmalar perspektifinden hem de erkek

egemen yapı üzerinden yaklaşımlara rastlamak söz konusudur. Bu çalışma kendi içerisinde Yeşilçam'ı ve Yeni Türk Sineması'nı kendine alan olarak belirlediği için film analizleri noktasında Erkeklik Çalışmaları ve onun temel kategorileri üzerinden çözümlemeler gerçekleştirilecektir. Fakat bu sürecin öncesinde Yeşilçam ve yakın dönem Türk Sinemasında erkeklik kavramı, bazı toplumsal süreçler ışığında ortaya konulacaktır.

Yeşilçam'da Eril Kodlar ve Yeşilçam'ın Jönleri

Yeşilçam, Türk Sineması'nın altın çağı olarak da bilinen 1960-1974 arası dönem için kullanılan, film üretimin üst seviyede olduğu ve belirli temaların, oyuncuların ve kavramların sık sık tekrar ettiği sürece verilen isim olarak nitelendirilebilir. Bu tarihler arasında üretilen filmler ise Yeşilçam filmleri olarak bilinmektedir (Evren, 2006: 248-249). Yeşilçam temelde yıldız sistemi üzerine kurulu filmlere odaklanmış, dolayısıyla filmler içerisinde hem jönler hem de kadın aktrisler büyük ölçüde rol oynamıştır (Şener, 1970: 121). Yeşilçam anlatıları sıklıkla melodrama üzerine kurgulanmış yapımlardır. İyi-kötü karşıtlığı, kader, aşk, sadakat, fedakârlık, zengin kız-fakir erkek temaları bu yapımlar içerisinde en çok öne çıkan konular olarak ifade edilebilir (Özön, 1995: 146). Dahası Yeşilçam'da kimlikler belirli kalıp yargılar dâhilinde izleyiciler ile buluşturulur. Bu nedenle iyi karakterlerin de kötü karakterlerin de rolleri nettir ve bu roller toplumsal normlarla uyumlu şekilde beyaz perdeye aktarılır (Abisel, 2005: 221-222). Bu durum, geleneksel olanın devamlılığını sürdürmek hususunda sinemanın etkisini ortaya koymak açısından önemli bir detay olarak ifade edilebilir. Öyle ki, iyi ya da kötü olma durumu dışında, kadınlık ve erkeklik rolleri de, tek yönlü şekilde Yeşilçam evrenine konumlandırılmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam'da yaratılan jön imgesi de, Türkiye'nin kültürel belleği ile uyumlu bir bağlam barındırmaktadır.

Yeşilçam'ın erkeklik kodları, daha önce de ifade edildiği üzere, Türkiye'nin toplumsal cinsiyet normları ile belirgin şekilde paralellik göstermektedir. Bu noktada erkeklere kültürel ve geleneksel olarak kodlanan birçok eril rol, jön kimliğinde çok daha

abartılı ve renkli şekilde sinema dünyasına taşınmıştır. Dünyanın birçok yerinde erkeklik inşası zorlu bir mücadele gerektiren aşamalardan oluşur (Kandiyoti, 2013: 32). Bu noktada erkek çocuk küçük yaştan itibaren birçok patikayı aşmak zorundadır. Önce erkeklığe ait rolleri benimseyen Türk erkeği ardından kültürel engelleri de geçmek durumundadır. Örneğin eğitim hayatı sonrası askerlik, iş bulma süreçleri, evlilik, çocuk sahibi olma ve ardından da babalık nitelikleri belirli toplumsal yargılarla çevrilidir (Sancar, 2013). Bu sıkışıklık içerisinde yaratılan eril kalıp yargılar da bir hayli zorlayıcıdır. “Erkekler ağlamaz”, “erkekler çok gülmez”, “erkekler duygularını belli edemez”, “erkekler eve ekmek getirmelidir” gibi birçok dayatma, geçmişten günümüze Türk toplumunun erkeklik algısı ile doğrudan alakalıdır. Bu bağlamda Yeşilçam’da yaratılan jön kimliği de bu dayatmaların dolaylı sonucu olarak ifade edilebilir.

Yeşilçam’da jön denince akla birçok isim gelmektedir. Örneğin Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Ediz Hun, İzzet Günay, Kartal Tibet, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Tarık Akan bunlardan sadece bazılarıdır. Tüm bu jönlerin belirli özellikler ile filmlere eklemlendiği iddiasında bulunmak yanlış bir argüman olmayacaktır. Çünkü çoğu Yeşilçam yapımı erkek egemen düzenin devamı niteliğinde filmler üretme eğilimindedir. Dolayısıyla Yeşilçam’ın jönleri genelde kahraman karakterlerdir. Eşlerini, sevgililerini, ailelerini korurlar. Toplumsal olarak kutsal görülen kavramlar jönler için de hayatı öneme sahiptir. Bu nedenle jönler bu değerler için canlarını seve seve verirler. Yeşilçam’ın jönleri güçlüdür. Asla kaybetmezler. Dahası duygularını belli etmezler ve kadınlığa dair yüklenen toplumsal imajlar jön kimliklerde nadiren bulunur. Bu noktada Yeşilçam’ın eril karakterleri dönemin kadın aktrislerinin tam tersi şekilde filmlerde betimlenmektedir. Bu eril kodlar, ataerkil yapıyla uyumlu göndermeler içermesi sebebiyle de, Yeşilçam jönleri için geleneksel Türk erkek kimliğinin idealize edilmiş ve mitleştirilmiş hali ifadesini kullanmak yanlış bir önerme olmayacaktır.

Değişen Toplumsal Cinsiyet Rollerı Çerçevesinde Yeni Türk Sinemasında Jön Kimliği

Toplumsal cinsiyet (gender), cinsiyet (sex) kavramından farklı bir terim olarak literatürde kendine yer edinmiştir. Buna göre, toplumsal cinsiyet “cinsiyetin biyolojik özelliklerinden bağımsız olarak kadın ve erkek olma süreçlerine işaret eder” (Demez, 2005: 29). Toplumsal cinsiyet rolleri de kadınlara ve erkeklere belirli kültürel yapı içerisinde giydirilen, öğretilen hatta bazen de dayatılan roller olarak tanımlanabilir. Bu roller, toplumdan topluma değişkenlik göstermekle birlikte, sosyolojik değişim ve dönüşümlerden de ciddi ölçüde etkilenmekte ve bu yönde bazı farklılıklar gösterebilmektedir (Sancar, 2013: 113). Bu noktada Türk toplumu özellikle 1980 sonrası yaşanan siyasi değişim ile ciddi bir dönüşüm geçirmiş ve bu hadise hemen her alanda birçok rolün tekrardan gözden geçirilmesiyle sonuçlanmıştır.

Hale Bolak Boratay, Güler Okman Fişek ve Hande Eslen Ziya’nın kaleme aldıkları *Erkekliğin Türkiye Halleri* (2018) isimli kitap, bahsi geçen değişim sürecini oldukça detaylı şekilde ele almaktadır. Erkek olma deneyimini baba, eş, sevgili, yeni erkeklik türleri, baba ile ilişkiler ve hiyerarşi, erkekliğe dair kimlikler gibi çok yönlü şekilde inceleyen ilgili çalışma, özellikle geçmişten günümüze ülkemizde erkek olmanın ABC’sini akademik bir düzlemde ortaya koyması ile değişen Türk toplumsal yapısı içerisinde erkek olma deneyimlerinin de nasıl ve hangi açılardan değiştiğine dair önemli tespitlerde bulunmaktadır. Buna göre, erkeklikle ilgili deneyimler özellikle 1980 sonrası, postmodern toplum ile beraber büyük bir değişim geçirmektedir. Kadınlar kamusal alanda çok daha önemli bir yer tutmakta, erkekler ise hem özel alanda hem de kamusal alanda alışılmışın dışında bir pozisyonda konumlanmakta ve dönem dönem ikinci plana düşmektedir (Boratav, Fişek, ve Ziya, 2018: 350-354). Buna ek olarak, erkeklerin baba olma deneyimi ve babalarıyla olan ilişkileri de dönüşmekte hatta bu durum bir erkeklik krizine dahi dönüşebilmektedir (Sancar, 2013: 114).

Erkekliğe dair beden politikaları, erilliğin şiddet ile olan sorunlu ilişkisi, ebeveynlik pratikleri, aile yapısının farklılaşması, erkeklik deneyiminden kaçış gibi meseleler de toplumsal dönüşümün çerçevesinde oldukça önemli yer edinen konular olmaya başlamıştır (Şahin, 2018: 230-337). Kısaca geleneksel rollerin dışında yeşeren yeni bir erkeklik ortaya çıkmaya başlamış ve bu durum doğal olarak kendini popüler kültürde de göstermiştir.

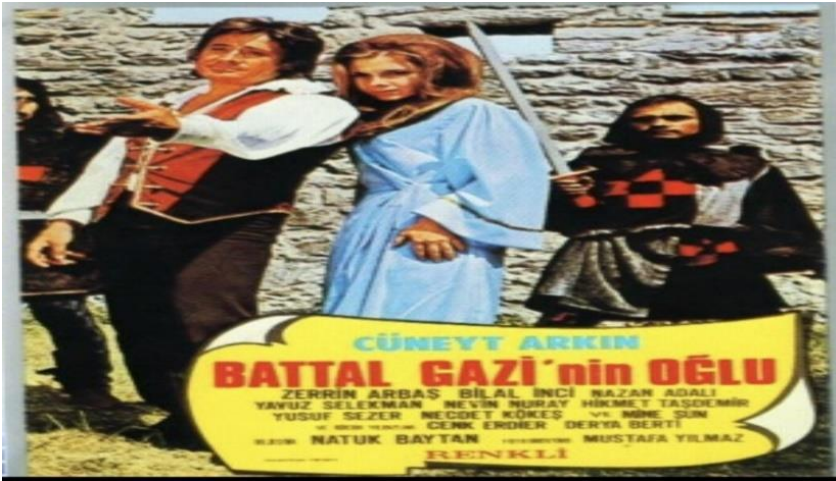
Bahsi geçen kadınlık ve erkeklik ile ilgili değişimler 1990 sonrası Türk Sinemasında kendine hızlı şekilde yer bulmaya başlamıştır. Yeşilçam özelinde Türk Sinemasında maço karakterler hep önemli kimlikler olmuşlardır. Ancak yakın dönem Türk Sinemasında artık erkeklik kaybeden erkeklikler üzerinden de tanımlanmaya başlanmıştır (Kabadayı, 2016: 174). Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1998) filmiyle başlayan sonrasında Çağan Irmak'ın *Issız Adam* (2008) filmiyle devam eden farklı bir erkek kimliği yeni dönem Türk Sinemasında artık net şekilde görülebilmektedir. Zeki Dermirkubuz'un da birçok yapımında erkek artık kaybedendir. Bu noktada erkekler artık filmlerde geleneksel rollerden sıyrılmıştır. Kimi zaman ise yeni ile eskinin tam ortasında sıkışıp kalmış bir erkeklik filmlerin atmosferine yansımaktadır.

Erkek olmak artık kadınlık ile ilişkilendirilen duygulardan kaçmak üzerine tanımlanmamakta aksine bu duyguların insanların ortak heyecanları ya da kaçışları olduğu vurgusu yapılmaya başlanmaktadır. Yeni Türk Sinemasında yaratılan jön kimlikleri de bu doğrultuda daha esnek, daha dönüşüm ile iç içe ve daha karamsar bağlamlar barındırmaktadır. Birçok Türk yapımında jönler hala güçlü imajlar ile betimlense de, artık filmlerin başrol erkek oyuncularını ilgili yapımlarda film ikliminin tek hâkimi değildir (Ulusay, 2004: 148-151). Kadın karakterler de en az erkekler kadar filmin akışı içerisinde önemli bir rol oynamaktadır. Dahası erkeklik belirli sınırlar dâhilinde tasvir edilmemektedir. Çoklu erkeklikler filmlerde daha fazla görülmektedir. Yeni dönem Türk filmlerinde eşcinsel erkekler de jön olabilmekte, erkeklik alışılmışın dışındaki rutinlerle resmedilmekte ve daha kaygan bir zeminde sinematik evrende kendine yer edinmektedir.

Yeşilçam'da Jön Kimliği Çerçevesinde ve Kalıplaşmış Erkeklik Algısı Kapsamında Cüneyt Arkın

Bu bölümde, aksiyon, kahramanlık ve dövüş filmlerinin Yeşilçam özelinde aranan ismi olarak bilinen efsane oyuncu Cüneyt Arkın (1937-2022) ve ona erkeklik üzerinden yüklenen roller ele alınmakta, ilgili oyuncunun sinema evreninde hangi dinamikler üzerinden beyaz perdeye yansıtıldığı Erkeklik Çalışmaları perspektifinden ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Battal Gazi'nin Oğlu (1974) Filmi'nin Yeşilçam'da Jön Kimliği Çerçevesinde Analizi



Görsel 1: *Battal Gazi'nin Oğlu* Film Afişi

Filmin Yönetmeni: Natuk Baytan

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Bilal İnci

Tür: Macera, Tarih

Battal Gazi'nin Oğlu tarihi ve aksiyon türünde bir yapım olarak bilinmektedir. Film, Türk kahramanı Battal Gazi'nin oğlunun maceralarını anlatır. Battal Gazi'nin izinden giden bu genç savaşçı, vatanını korumak için zorlu mücadelelere atılır ve cesaretini kanıtlar.

İlgili yapımda Battal Gazi'nin oğlu önce Bizanslılar tarafından kaçırılan bir Bizanslı olarak resmedilmekte sonrasında ise gerçek hayatta ünlü Türk akıncısı Battal Gazi'nin oğlu olduğunu öğrenmekte ve Bizans'a karşı bir intikam mücadelesi vermektedir. İlgili yapım bu noktada kahraman kimliği üzerinden oluşturulan bir anlatı ile izleyiciye sunulmaktadır. Tarihi ve dini unsurlarla harmanlanmış olan bu film, Türk mitolojisine ve tarihine saygı gösteren bir anlatı sunmaktadır. Söz konusu Jön kimliği olduğunda ise filmin başrolünde yer alan Cüneyt Arkın Yeşilçam dinamiklerine uygun bir kimlik ortaya koymaktadır.

Kahraman/Cesur Jön Kimliği: Filmde Battal'ın oğlu rolünde yer alan Cüneyt Arkın, gözü pek, korkusuz bir Türk akıncısını oynamaktadır. Film boyunca, elindeki kılıcıyla hemen her düşmanını tek hamlede yok eden bu karakter, erkeklik bağlamında cesareti sıklıkla ön plana çıkarmakta ve sinemadaki erkek kahraman imajına uygun şekilde ve Yeşilçam beklentilerini karşılar bir çerçevede yer almaktadır. Buna ek olarak, filmde kahraman olmak babadan oğula geçen bir nitelik olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla bu film özelinde Cüneyt Arkın'ın çizmiş olduğu jön imajı Yeşilçam'ın ataerkil kodlarıyla uyumlu bir bağlama sahiptir. Erkeklik Çalışmaları literatürü üzerinden bir analiz yapılırsa eğer, yaratılan imge ve imajların erkekçilik akımına daha uygun olduğu görülmektedir. Filmde kadın karakterler ya kaçırılan ya dışlanan kimlikler olarak beyaz perdeye yansımaktadır. Dahası kadın olmak kahramanlıkla ya da cesaret ile değil salt annelik, kız kardeşlik ya da sevgililik kavramlarıyla örtüştürülmektedir. Dolayısıyla film anlatısı erkeklik noktasında eril bir düzlemi kendine esas almakta ve kadınlığı anlatıların dışında tutmakta ya da kadın kimliğini dikkate almamaktadır. Bu bağlamda salt bir erilliğin yüceltildiği ve erkeklere yüklenen anlamların tek boyutlu ve objektiflikten uzak bir perspektif barındırdığını iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Kaybetmez/Yenilmez Jön Kimliği: Yeşilçam özelinde oluşturulan bir diğer kategori jön kimliğine dair yüklenen yenilmezlik rolüdür. Bu rol Erkeklik Çalışmaları noktasında ele alındığında, erkek kurtuluşçuluğu ve profeminist bakış açısının tam

da karşısında duran bir bağlam barındırmaktadır. Erkek kurtuluşçuluğu erkeklere yüklenen ağır rollerin yüzyıllardır erkekliği zor durumda bıraktığı düşüncesiyle hareket eden bir bağlama sahiptir. Bu noktada bu filmde Battal Gazi özelinde ortaya atılan kaybetmez/yenilmez jön, erkeklik kavramı üzerinden ele alındığında erkeklere hata yapma alanı bırakmayan ve erilliği köşeye sıkıştıran bir söylem olarak görülebilir. Öyle ki, ilgili filmde, Battal Gazi'nin Oğlu girdiği tüm savaşları kazanmaktadır. Örneğin Bizans ordusunu neredeyse tek başına yok eden bu karakter, Türk Sinemasında oluşturulan güçlü erkek kimliğini mitik bir boyuta taşımaktadır. Bu durum, erkekçilik yaklaşımını ve patriarkal düzenin sürdürülmesi gerekliliği üzerinden ele alındığında, sorunlu ve gerçeklikten uzak bir yaklaşıma neden olmaktadır. Bir başka deyişle, erkeklik, salt bir güç ve korkusuzluk simgesi olarak resmedilmekte, bu imajların sinema anlatısına bu yönde geçmesi ise ataerkil kodların daha sorunlu ve katmanlı şekilde pekişmesine dolaylı da olsa hizmet etmektedir.

Duygularını Gizleyen Jön Kimliği: Yeşilçam özelinde jön kimliğine dair bir diğer kategori ise duygusal olmayan erkekliktir. Film boyunca Cüneyt Arkın tarafından canlandırılan Battal Gazi'nin oğlu karakteri, duygusal özellikler barındırmamaktadır. Ancak filmin katarsis yaratan bölümlerinde seyircinin milliyetçi duygularını açığa çıkaran güçlü söylemler içeren ifadeler kullanan bir jön kimliği söz konusudur. Dolayısıyla ilgili yapımda jön kimliği zayıflık olarak görülen bir duygusal eril perspektif çizmemekte, onun yerine milliyetçi ve vatansever erkeklik imajı ile coşkun bir eril tipografisi sunmaktadır. Bu durum duygusalılığın, ağlamanın ya da duygu odaklı olmanın kadınlıkla ilişkilendirilmesi ile yakinen ilintilidir. Bir erkeğin ağlaması ya da ağlamaklı görünmesi Yeşilçam'daki jönlerde çok sık görülen bir tasvir değildir. Erkeklik Çalışmaları özelinde bakıldığında da erkekçilik yaklaşımın kadınlıktan uzak olmayı kendine esas aldığı hesaba katıldığında, Yeşilçam'ın yarattığı bu imaj oldukça heteronormatif ve tek düzlemli bir erilliği ön plana çıkartmaktadır. Cüneyt Arkın'ın bu film dışında yer aldığı çoğu tarihi filmde de ismi geçen jönün benzer özellikler

gösterir şekilde betimlendiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla Cüneyt Arkın ve Yeşilçam bağamları göz önünde bulundurulduğunda, Erkeklik Çalışmaları özelinde ilgili yapının ataerkil kodların devamı, yeniden üretimi ya da pekiştirilmesi hususunda bir yapılanma içerisinde olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir.

Yeşilçam'da Jön Kimliği Çerçevesinde ve Kalıplaşmış Erkeklik Algısı Kapsamında Kadir İnanır

Bu bölümde, Yeşilçam'ın en önemli ve güçlü jönlerinden biri olarak ifade edilebilecek Kadir İnanır (1949-), Erkeklik Çalışmaları açısından değerlendirilmiş ve İnanır'ın Türk Sinemasına dair dinamiklere hangi açılardan eklemlenmiş olduğu toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden ele alınmıştır. Eski bir tiyatro oyuncusu da olan İnanır'ın Yeşilçam çerçevesinde yarattığı erkeklik, Erkeklik Çalışmaları açısından da önemli bir örneklem olarak ifade edilebilir.

***Kan* (1977) Filmi'nin Yeşilçam'da Jön Kimliği Çerçevesinde Analizi:**



Görsel 2: *Kan* Film Afişi

Yönetmen: Remzi Jöntürk

Oyuncular: Kadir İnanır, Necla Nazır, Suna Yıldızoğlu

Tür: Dram

Kan (1977), başrolünde Kadir İnanır'ın yer aldığı bir Yeşilçam yapımıdır. Film, acımasız ve haksızlığa uğramış insanların hikâyesine odaklanmaktadır. Kadir İnanır'ın canlandığı karakter, toplumsal sorunlarla başa çıkmaya çalışırken güçlü bir kabadayıya dönüşen bir adamın hikâyesine kendine esas almaktadır. Kadir İnanır filmde adeta iktidarın temsili şeklinde yer almakta, kanun koyucu olarak işlev göstermekte ve geleneksel olanın dışında kalan hemen her şeyi yok etmektedir. Dolayısıyla bir jön olarak Kadir İnanır bu film özelinde Yeşilçam'ın erkeklik imajına uyumlu bir nitelik göstermektedir. İlgili yapımda Kadir İnanır, erkekliğin tek bir perspektif üzerinden resmedilmesiyle belli kodlara sıkışmış ve erkekçilik yaklaşımının dinamikleri üzerinden bir bağlamla film iklimine taşınmıştır. Bu doğrultuda, Kadir İnanır'a dair imajları belirli kategoriler üzerinden anlamak mümkün görünmektedir.

Kahraman/Cesur Jön Kimliği: Film boyunca Kadir İnanır'ın canlandığı Deli Kadir karakteri çocukluktan bu yana yaşadığı kötü olaylardan intikam almaya yemin eden bir kabadayı olarak alternatif bir kahraman örneği yaratmaktadır. Hem seri katil hem de kabadayı olan Deli Kadir, öte yandan fakirlere yardım eden cesur bir adamdır. Film boyunca Deli Kadir önüne çıkan hiçbir engelden korkmamakta ve çizdiği güçlü/maço eril imajıyla jön kimliğini tek yönlü bir erkeklik imgesine oturtmaktadır. Buna ek olarak, Deli Kadir kimliği kendi içinde de erkeklikle ilgili alt katmanlara sahip bir bağlamda değerlendirilebilir. Bu noktada cesaret ve kahramanlık bir yanıla kontrolsüz bir güç ile de ilişkilendirilmekte, Kadir İnanır'ın hayat verdiği bu eril karakter erkekliği salt güç kavramı ile sınırlamaktadır. Ayrıca film içerisinde Deli Kadir'e tanımlanan sevgili profili de kadınları korumayı kendine görev edinmiş bir çizgide ilerlemektedir. Bu doğrultuda Kadir İnanır hem fakir bireylerin her an yardımına koşan bir kahraman hem de kadınların ona sığındığı güçlü ve güvenli bir limandır. Ancak bu erkekliği belli imajlara sığdıran yaklaşım alternatif eril kimliklerin tamamen önünü kapatan yapısıyla toksik

ve hegemonik erkekliğe dair dolaylı da olsa izler barındıran bir çerçeve teşkil etmektedir.

Kaybetmez/Yenilmez Jön Kimliği: Deli Kadir, filmde öyle güçlü bir şekilde resmedilmektedir ki, hangi çatışmaya girerse girsin, seyirci Deli Kadir'in bu mücadeleyi kaybetmeyeceğini tahmin etmektedir. Deli Kadir, adeta kurşungeçirmez bir beden olarak filme eklemelenmekte, kötülüklerin karşısında iyiliğin temsilcisi olarak yer almaktadır. Öte yandan Deli Kadir bir kabadayı ve seri katildir. Dolayısıyla bu noktada erkeklik imajı ve yenilmezlik mesajı kendi içerisinde problemliliği alt anlatılar yaratmaktadır. Yenilmeyen, hata yapmayan erkeklik bir başka yönüyle katil kimliğiyle de aynı paydada yer almaktadır. Bu açıdan bakıldığında, erkekliğin şiddet ve hegemonik güç ilişkileri içerisinde resmedilmesi erkekçilik bakış açısı üzerinden değerlendirilebilir. Bu yenilmez erkeklik imajı Yeşilçam dinamikleri dikkate alındığında Kadir İnanır'ın birçok filminde de benzer şekilde görülebilmektedir.

Duygularını Gizleyen Jön Kimliği: *Kan* (1977) filminde Kadir İnanır'ın yarattığı ikonik Deli Kadir karakteri sadece Yeşilçam'ın klişe jön kimliğini yansıtmamakta, aynı zamanda erkeklik kodlarına dair toplumsal baskıların yarattığı ideal bir erkeklik sunumunu da ortaya koymaktadır. Kısaca ideal erkek güçlü, kaybetmez olmanın yanı sıra ne yaşarsa yaşasın duygularını gizlemeli ve ağlamamalıdır. Bu noktada Kadir İnanır'ın oluşturduğu jön kimliği birçok açıdan erkekliğin ataerkil kodlarla idealize edilmesini pekiştiren bir bakış açısı barındırmaktadır. Bir başka deyişle, duygusallık, kafa karışıklığı, kararsızlık, acı çekme gibi durumlar erkeklik ile ilişkilendirilmemesi gereken duygular olarak bu filme yansımaktadır. Özetle, tıpkı Cüneyt Arkın üzerinden oluşturulan güçlü jön imajı Kadir İnanır ile farklı bağlamlar kazanarak devam ettirilmiş, pekiştirilmiş, yeniden üretilmiş ve beyaz perdede kendine tekrar tekrar yer edinmiştir. Erkeklik Çalışmaları literatürü özelinde incelendiğinde de, Yeşilçam'ın birçok jöne benzer kodlar yüklediğini, Yeşilçam'ın erkeklik kodları noktasında oldukça ataerkil ve fallusmerkezli bir yapıyı benimsediğini ve bu imajlar

dışında kalan erkeklerin çok daha geri planda sinema ekranına yansdığını iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Yeni Türk Sinemasında Jön Kimliği Çerçevesinde ve Dönüşen Erkeklik Roller Kapsamında Kıvanç Tatlıtuğ

1983 doğumlu Kıvanç Tatlıtuğ oyunculuk öncesinde modellik yaparak medya dünyasında kendine yer bulmuş Best Model of Turkey yarışmasında birinci olduktan sonra ise önce Türk dizilerinde sonrasında ise beyaz perdede kendine güçlü bir yer edinmiştir. Kıvanç Tatlıtuğ gerek dizilerde gerekse oynadığı filmlerde Yeşilçam klişeleri üzerinden yaratılan erkeklik imajlarının dışında bağlamlarla sinema atmosferinde görülebilmektedir. *Kelebeğin Rüyası* (2013) filminde de oldukça hüzünlü bir hikâyenin başkahramanı olan Kıvanç Tatlıtuğ, yakın dönem jönlük algısını önemli ölçüde esnetmiştir. Ayrıca Erkeklik Çalışmaları kapsamında erkek kurtuluşçuluğunun kendine merkez aldığı bazı yaklaşımlar, yakın dönem Türk Sinemasında oluşturulan jön kimliklerinde de gözlemlenebilmektedir. Bu noktada Tatlıtuğ, bahsi geçen kategori kapsamında ve *Boğa Boğa* filmi özelinde detaylandırılmıştır.

***Boğa Boğa* (2023) Filmi'nin Yeni Türk Sinemasında Jön Kimliği ve Dönüşen Erkeklik Roller Kapsamında Analizi:**



Görsel 3: *Boğa Boğa* Film Afışı

Yönetmen: Onur Saylak

Oyuncular: Kıvanç Tatlıtuğ, Funda Eryiğit, Gürgen Öz

Tür: Gerilim

Bir Netflix yapımı olan *Boğa Boğa* (2023) oldukça ilgi çekmiş bir film olarak nitelendirilebilir. İstanbullu bir çiftin ani bir karar ile bir Ege kasabasına taşınması ve ardından gelişen eril iktidar mücadelesini kendine konu edinen ilgili yapım, alışılmış erkek jön kimliğini birçok açıdan yapı bozuma uğratması ve erkeklik kodlarına dolaylı da olsa saldırmasıyla dönüşen erkeklik kavramını Yeni Türk Sineması ve jönlük açısından oldukça net şekilde ortaya koymaktadır. Bu noktada, ilgili filmde jön olarak yer alan Kıvanç Tatlıtuğ, bilinen Yeşilçam jönlerinden birçok açıdan ayrılmaktadır.

Aldatılan/Terkedilen Jön Kimliği: Filmde Yalın karakterini canlandıran Kıvanç Tatlıtuğ gittiği Ege kasabasında nefret edilen ve sürekli ölümlerle yüz yüze kalan bir dolandırıcıyı canlandırmaktadır. Bu noktada Yeşilçam jönlerine yüklenen adil, güçlü, kusursuz erillik bu film özelinde Yalın'da bulunmamaktadır. Ayrıca filmin finalinde eşi Beyza tarafından ihanete uğradığını öğrenen ve karısını öldüren bir jön olarak Yalın karakteri alışılmış jön tasvirini birçok açıdan yerle yeksan etmektedir. Bu noktada değişen toplumsal yapı ve postmodern bireyin sinema perdesine eklemlenmesi, yakın dönem Türk Sineması anlatılarında jön kimliğine yüklenen anlamları belirgin ölçüde değiştirmiş ve dönüştürmüştür. İlgili yapım erkeklik meselesi noktasında da muğlak ve kaygan bir zeminde hareket eden bir anlatı içermektedir. Öyle ki Yalın için ne kötü bir karakter ne de iyi bir insan tanımı uygun görünmektedir. Dahası Yalın'ın eşiyle ilişkisi ve kadınlara olan tutumu da klasik Yeşilçam imajlarından oldukça uzaktır. Film patetik bir erilliği ele alması noktasında, erkeklerin temel sorunlarının yine erkeklik ile olduğunu ifade etmesi nedeniyle erkek kurtuluşçuluğu adı verilen yaklaşım üzerinden yorumlanmaya açık noktalara sahip görünmektedir. Hegemonik erkekliğin gölgesinde yaratılan alt katmanlar erkekliğe yüklenen roller ve sürekli olarak pekiştirilmesi ve sürdürülmesi gereken eril roller, Yalın gibi bireylerin hatalarını daha büyük hatalarla örtmek

zorunda kalmasına ve kısır bir döngü içerisinde kaybolarak yok olmasına neden olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, *Boğa Boğa* (2023) erkeklerin en çok kendi çıkmazlarına yenik düştüğünü ima etmesi noktasında jönlük kavramına yeni bir perspektif sunması ve bilindik jön kalp yargılarını ters düz etmesiyle oldukça ilgi çekici bir örneklem olarak görülmektedir.

Kaybeden/Yenilen Jön Kimliği: *Boğa Boğa* (2023) isimli filmde, Yalın yaptığı büyük yolsuzluk nedeniyle tutuklanmamak için mücadele eden bir karakteri canlandırmaktadır. Bu hususta eşine birçok yalan söylemek zorunda kalan Yalın, öte yandan kendine yeni bir hedef koymuştur. Kasabada karıştığı cinayetin ardından Yalın için tek yol artık ülkeden uzaklaşmaktır. Bu nedenle Yalın kasabadaki tehlikeden uzak kalmak için eşi ile yurt dışına kaçmaya çalışır ancak tüm çabaları boşa gider. Yalın filmin ana erkek karakteri olarak sürekli olarak hedeflerinden uzaklaşmak durumunda kalmaktadır. Yalın'ın kaybettiği sadece eşinin güveni değil tüm insanların ona olan inancıdır. Elini nereye atsa kaybeden, yenilen ya da yok edilmeye karşı karşıya kalan bir jön olarak bu noktada Yalın karakteri, alışılmış jön algısını ters düz eden bir yapıda sinemaya yansımaktadır. Buna ek olarak, erkeklik stereotipleri açısından incelendiğinde de, Yalın ataerkil bir kodun uzantısı olarak değil, hegemonik erkek ilişkileri arasında ezilen, bu ağ içerisinde kendine yer edinmek isteyen ve kuralları yeterince bilmeyen bir kimlik olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla bu film özelinde yaratılan jön imajı, erkeğin erkekle iktidar mücadelesini anlatması hususunda Erkeklik Çalışmaları'nın da bir şekilde içerisinde incelenmeyi hak etmektedir. Bir yanıyla toksik eril ilişkilerin merkezinde yer alan kimlikler söz konusuysa en sonunda pes etmek zorunda kalan bir jön kimliğinden bu film özelinde bahsetmek yanlış olmayacaktır.

Duygusal/Duygularını Belli Eden Jön Kimliği: *Boğa Boğa* (2023) yarattığı erkek tanımı üzerinden incelendiğinde de, sert erkek imajının dışında bir erkekliği kendine merkez almaktadır. Yalın, yaşadığı olaylar nedeniyle birçok kez öfke krizine giren, öte yandan yaptığı hataların bedelini ödemek durumunda kalan bir karakteri

canlandırmaktadır. Filmde birçok sekansta ağlayan Yalın, duygularını ifade etmekte net bir erkek olarak görülebilmektedir. Kıvanç Tatlıtuğ, daha önce *Kelebeğin Rüyası* (2013) filminde gördüğümüz alışılmışın dışındaki jön algısını *Boğa Boğa* filminde de sürdürmektedir. Bu filmde karıştığı kavganın sonucunda kasabadaki bir adamı yanlışlıkla öldüren Yalın, sonrasında işlediği cinayetin üstünü örtmek için ciddi bir mücadeleye girmektedir. Bu esnada birçok krizle karşı karşıya kalan Yalın, filmin karanlık atmosferine uyumlu şekilde bunalıma girmekte, bu durumu hem eşi ile paylaşmakta hem de iç dünyasının karmaşası filmin anlatısına doğrudan yansımaktadır. Geçmiş Yeşilçam anlatılarının yarattığı erkekler ağlamaz söylemi, bu filmde Yalın ile tam anlamıyla yapı bozuma uğramakta ve Yalın yaşadığı olaylar silsilesi sonucunda birçok sekansta korkularını, endişelerini ve inançlarını belirgin bir biçimde yansıtmaktadır. Bu noktada, yeni dönem Türk Sineması açısından jön kimliği oldukça akışkan ve postmodern bir yapıda filme eklenmektedir. Erkeklik anlatıları noktasında ise erkeklerin kendi içsel dünyalarını sinema evrenine taşıması hususunda *Boğa Boğa* (2023) son dönemde çekilen en güçlü yapımlardan biri olarak ifade edilebilir.

Yeni Türk Sinemasında Jön Kimliği Çerçevesinde ve Dönüşen Erkeklik Roller Kapsamında Nejat İşler

Bu bölümde, Türk Sineması'nın yakın dönem en önemli jönlerinden biri olarak kabul gören Nejat İşler (1972-) ve onun oluşturduğu jön imajı *İyi Adam'ın 10 Günü* (2023) özelinde ele alınacaktır. Geçmişten günümüze onlarca farklı filmde ve dizide rol alan sanatçı, birden farklı erkeklik stereotipi ile karşımıza çıkmış bir jön olarak nitelendirilebilir. Öyle ki, Nejat İşler'i karanlık işlere bulaşmış mafyatik bir karakter olarak da görmek mümkündür. Öte yandan kaybeden, hata yapan ve bu hatalarla başı çok daha büyük dertlere giren bir jön kimliği de yine Nejat İşler'in canlandırdığı birçok jön karakterinde beyaz perdeye yansımıştır.

***İyi Adam'ın 10 Günü* (2023) Filmi'nin Yeni Türk Sinemasında Jön Kimliği ve Dönüşen Erkeklik Rollerini Kapsamında Analizi:**



Görsel 4: *İyi Adam'ın 10 Günü* Film Afışı

Yönetmen: Uluç Bayraktar

Oyuncular: Nejat İşler, Damla Serim, Nur Fettahoğlu

Tür: Dram, Suç

İyi Adam'ın 10 Günü isimli filmde, Sadık isimli bir adamın hayatının 10 günlük bir kesitini sunmakta ve bu süreçte Sadık'ın başından geçen olaylar satirik bir dille anlatılmaktadır. Sadık karısı tarafından aldatılmış, mafya ile başı dertte olan, toplum tarafından dışlanmış bir erkekliğin sunumu olarak filmde yer almakta ve Yeşilçam'ın güçlü erkeklik imajını tersine çeviren bağlamlar barındırmaktadır. Tıpkı *Boğa Boğa* (2023) filmi gibi, *İyi Adam'ın 10 Günü* filmi de bir Netflix yapımı olarak dikkat çekmektedir. Bu noktada erkeklik anlatılarının dijital evrende çok daha ayrışması ve alışılmışın dışında resmedilmiş olması, yeni medya araçlarının çok daha esnek anlatıları kendine merkez alması ile de ilişkilendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında, bu yapımda erkekliği Yeşilçam dinamiklerinin dışına taşıması hususunda bir hayli cüretkâr uzantılar barındırmaktadır.

Aldatılan/Terkedilen Jön Kimliği: *İyi Adam'ın 10 Günü* isimli filmde Sadık karakteri eşi tarafından aldatılmış, birçok kez manipüle edilmiş bir jönü canlandırmaktadır. Jön kimliğinin kadınlar tarafından zarar gördüğü yapımlara Yeşilçam'da pek az rastlanırken 2023 yapımı bu filmde erkeklik jön kimliği bağlamında dahi olsa artık terkedilen ve kimsesizleştirilen bir kimlik olarak görülebilmektedir. İlk olarak Sadık ismi, bir jön için fazlasıyla uysal bir anlam barındırmaktadır. Buna ek olarak, Sadık eşinin işlediği bir suçu üstlenen, fedakâr, vefalı bir erkek olarak filmin içine konumlandırılırken diğer yandan eşi tarafından başka bir erkekle aldatılmış, suistimal edilmiş ve ardından terkedilmiş bir erkekliği de kapsamaktadır. Bu noktalar dikkate alındığında, Yeşilçam'da çok sık rastlanmayan bir jön algısının bu filmde kendine yer edindiği görülebilmektedir. Bu bağlamda, erkeklik postmodern insanın doğasını ortaya koyması açısından şekil değiştirmiş bir formda bu filme yansıtılmakta, Nejat İşler'in oyunculuk başarısı da bu yaklaşıma ciddi ölçüde katkıda bulunmaktadır.

Kaybeden/Yenilen Jön Kimliği: İlgili yapımda, Sadık eski karısının işlediği bir suçu üzerine alarak hapis yatan bir adam olarak ilgi çekici bir jön stereotipi oluşturmaktadır. Eski eşi için yaptığı bu fedakârlık onu bir kahramana değil bir tür kaybedene dönüştürmektedir. Sadık, sadece evliliği noktasında değil ticari ilişkileri ve arkadaşlık bağları noktasında da suistimal edilen ya da kullanılan bir erkek olarak filmde yer almaktadır. Sadık film içerisinde bu döngüyü kırmak adına ciddi bir mücadele içine girmeye karar verir. Eski eşinin onu ikinci kez aldatmasına bir şekilde karşı koymayı başarır ve hayatına yeni bir kadın olarak bu süreci aşmayı dener. Ancak bu noktada Sadık tek başına birçok problemi çözememekte ve etrafındaki kadınların manipülasyonlarına ciddi ölçüde yenik düşmektedir. Erkeklik çalışmaları açısından bakıldığında, Sadık hem hegemonik erkeklik ilişkiler ağı içerisinde sıkışıp kalan bir erilliği temsil etmekte hem de dönüşen erkekliğin, postmodern insanın mutsuzluğu ve umutsuzluğunu filme aktaran bir katalizör vazifesi görmektedir. Bu bağlamda, Sadık erkekliğin çıkmazlarını eril arzuları ve hataları ile

çözmeye çalışan bir karakter olarak erkek kurtuluşçuluğu yaklaşımına uygun nitelikler göstermektedir.

Duygusal/Duygularını Belli Eden Jön Kimliği: Sadık birçok açıdan duygusal bir erkek olarak film iklimine yansımakta, sert, güçlü, maço, otoriter erilliğin temsilcisi olarak değil, ağlayan ve bunu açık şekilde dile getiren bir jön olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca bu duygusallık onun eski evliliği ile ilgili birçok kez hata yapmasına neden olmuştur. Sadık, pişmanlıklarını ifade etmek noktasında oldukça net ifadeler kullanmakta, diğer yandan ise duygusal ve hassas bir erkek portresi çizmektedir. Yeşilçam'ın duygularını saklayan jön kimliğinin aksine Nejat İşler bu film özelinde mental gel-gitleri olan, buhranları içerisinde sıkışıp kalmış, yalnız, melankolik bir jön olarak görülebilmektedir. Bu noktada Nejat İşler'in hayat verdiği Sadık karakteri, geleneksel eril kodları esnetmesi ve alışılmışın dışında bağlamlarla jön kimliğini canlandırması hususunda oldukça ayıksı ve değerli bir sunum ile bu yapımda kendine yer bulmaktadır.

SONUÇ

Sinema, anlatısı yoğun, güçlü bir kültürel etkileşim aracıdır. Dahası sinema dokunduğu her temayı derinlemesine ele alma, anlama, özümseme ve sosyo-kültürel dinamiklere dair bir çerçeve ortaya koyma noktasında oldukça değerli bir sanattır. İlk icadından bu yana, sinema birçok farklı ülkenin çeşitli yönlerini tarihsel ve kültürel bağlamda ele alabilmeyi mümkün kılmıştır. Bu durum sinemayı çok daha farklı bir noktaya konumlandırmayı da olası hale getirmektedir. Sinema ayrıca farklı akademik alanlardan da beslenen ve bu alanların kesişim noktasında yer alan bir yapıdır. Özellikle Sosyoloji, Felsefe, Edebiyat ve Psikoloji, sinemadan beslenen ve de sinemayı doğrudan besleyen sosyal bilimler alanlarından yalnızca birkaçıdır. Bu akademik alanların içerisinde Kadın Çalışmaları ve Kadın Çalışmaları perspektifinden doğan Erkeklik ve Eleştirel Erkeklik çalışmaları da sinemanın spektrumunda yer alan alanlardır. Özellikle toplumsal cinsiyet alanında çalışmalar yürüten araştırmacıların kendine sinemayı örneklem seçmeleri de bu

etkileşimin doğal sonucudur. Çünkü sinema kültürel dönüşümleri çok yönlü ele alabilme kabiliyeti ve esnek anlatıları içinde barındırabilme potansiyeli ile kadınlık ve erkeklik rollerindeki değişimleri kronolojik olarak anlayabilmek noktasında önemli örnekler sunabilmektedir.

Dolayısıyla dönüşen ve değişen kültürel dinamiklerin toplumsal cinsiyet rollerine olan etkisi sinemada da kendine yer edinmiş, bu durum Türk Sineması özelinde de fark edilir ölçüde görülebilmektedir. Söz konusu jön kimliği olduğunda da Yeşilçam dinamiklerinin geride kaldığı ve yakın dönem Türk Sinemasında jön karakterinin farklılaştığı gözlemlenmiştir. Bu noktada bu çalışmada da bu argümanın ortaya konulması adına Yeşilçam'ın iki önemli jönü Cüneyt Arkın ve Kadir İnanır seçilmiş ve iki erkek kimliği Yeşilçam dinamikleri bağlamında ve klasik erkeklik stereotipleri çerçevesinde incelenmiştir. Ardından ise Kıvanç Tatlıtuğ ve Nejat İşler yeni dönem Türk Sineması içerikleri dikkate alınarak dönüşen jön kimliği bağlamında analiz edilmiştir. İncelemeler sonucunda Yeşilçam'ın büyük ölçüde erkek egemen düzenin uzantılarını merkeze aldığı açıkça görülmüştür. Yakın dönem Türk Sineması ise çok daha farklı bir bakış açısıyla jön kimliğini ele almıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, değişen ülke dinamikleri kadın ve erkeğe yüklenen rolleri de büyük ölçüde esnetmiştir. Artık jön karakteri tek yönlü bir erilliği temsil etmemekte, kaybeden, aldatılan, aldatan, korkak, yalnız, yabancılaşmış jön kimlikleri sinemamızda sıklıkla görülmeye başlanmıştır. Bu noktada Yeşilçam Erkeklik Çalışmaları açısından erkekçilik yaklaşımı ile yoğurulmuş bir yapıda hareket ederken Yeni Türk Sineması kendine erkek kurtuluşçuluğunu temel almaktadır. Bu noktada sinemamızda profeminist bağlamların ilgili örneklerle özelinde görülmediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Özetle değişen toplumsal yapının Türk Sinemasındaki jön kimliğine dair köklü bir dönüşüm yarattığı ilgili filmler ve bahsi geçen jönler özelinde net şekilde gözlemlenmiş ve bu durumun Erkeklik Çalışmaları ile bağıntısı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

Abisel, N. (2005). Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. *İçinde Türk Sineması Üzerine Yazılar*, (s.199-226). Ankara: Phoenix.

Bozok, M. (2009). Erkeklik İncelemeleri Alanındaki Başlıca Kuram ve Yaklaşımların Sosyalist Feminist Bir Eleştirisine Doğru. *VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi*, Ekim 2009, “Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar”, Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın, s. 431-445

Boratav, H. B, Fişek, G. O., Ziya, H. E. (2018). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Brittan, A. (1989). *Men's Power*. Oxford: Blackwell.

Connell, R. W. (2000). *The Men and The Boys*. Australia. Allen-Unwin

Connell, R. W. (2023). *Erkeklikler* (N. Konukcu, Çev.). İstanbul: Phoenix.

Demez, G. (2005). *Kabadayıdan Sanal Delikanlıya Değişen Erkek İmgesi*. İstanbul: Babil.

Eroğul, N. & Zabun, B. (2022). “Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Erkeklik Çalışmaları ile Eleştirel Erkeklik Çalışmaları Bağlamında Bir Değerlendirme”, *International Academic Social Resources Journal*, 7 (42), 1229-1237.

Evren, B. (2006). *Türk Sineması/Turkish Cinema*. Antalya: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları.

Goldberg, H. (1996). *Erkek Olmanın Tehlikeleri* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Totem.

Kabadayı, L. (2016). İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme. H. Kuruoğlu (Ed.). *İçinde Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri*. (s.167-165). Ankara: Nobel Yaşam.

Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, & F. Özbay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

O'Neill, R. (2014). Whither Critical Masculinity Studies? Notes on Inclusive Masculinity Theory, Postfeminism, And Sexual Politics. *Men and Masculinities*, 18(1), 100-120.

Özön, N. (1995). *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara: Bilgi.

Rahte Çaylı, E. (2021). Türkiye’de Eleştirel Erkeklik Çalışmaları. Eleştirel Erkeklik İnisiyatifi İle Söyleşi. *Moment*, 8(2), 517-524.

Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Selek, P. (2014). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Sezer Şanlı, A. (2019). Kültür Çalışmaları ve Feminizm Bağlamında Erkeklik Çalışmalarına Dair Bir Literatür Analizi, *İMGELEM*, 3 (5), 287-304.

Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera.

Türk Sinemasında Yılların Parlattığı Jönler. <https://kulturveyasam.com/turk-sinemasinda-yillarin-parlattigi-jonler/> (Erişim Tarihi: 01.11.2023).

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, *Toplum ve Bilim Dergisi (Erkeklik)*, 101, 144-162.

BÖLÜM III

Çağdaş Türk Sinemasında Anakronik Anlatı: Kal Filmi Örneği

Erdoğan YILMAZ¹

Giriş

Anlatı terimi birçok zihinde roman veya kısa öykü gibi edebi türleri çağrıştırmaktadır. Ancak, roman ve tarihi kurgu dışında da pek çok biçimde anlatı ile karşılaşmaktadır. Her şeyden önce anlatı, anlatma eylemiyle bağlantılıdır ve birinin bir başkasına bir şey anlattığı her yerde bulunabilir. Örneğin, radyodaki haber spikerleri, okuldaki öğretmenler, kamusal alanlarda karşılaşılan kişiler, bir yemekte bir araya gelen arkadaşlar, televizyon muhabirleri veya gazetelerdeki köşe yazarları bir şey anlatırlar. Dolayısıyla onlar, birer anlatıcı olarak tanımlanabilirler. İnsanlar arasında gerçekleşen günlük etkileşimlerde ve sohbetlerde her birey bir anlatıcıdır. Hatta bazı insanlar profesyonel anlatıcı olarak çalışmaktadır (Fludernik,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0003-1693-3481Email: ylmzrdnc@gmail.com

2009, s. 1). Herkesin anlatıcı olduğu bir dünyada, insan iletişiminin hayati bir bileşeni olan hikâye anlatma sanatı, kültürlerin oluşmasında ve bilginin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Anlatı, sözlü geleneklerin ve yazılı sözün başlangıcından bu yana deneyimleri ifade etmenin, bilgi aktarmanın ve insanlar arasındaki bağları güçlendirmenin etkili bir aracı olmuştur. İnsan anlatı tarihini şekillendiren zengin anlatı dokusu, birçok kültürün değerlerini, inançlarını ve özlemlerini yansıtmaktadır. Anlatı aracılığıyla insanlar, çevrelerini sarmalayan alanlara anlam verebilmekte ve onlar hakkında düşünce üretebilmektedir. Dolayısıyla insan, anlatan bir varlıktır ve her insan aslında bir anlatıcı olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada anlatının neyi ifade ettiğini tanımlamak önem taşımaktadır. Dünyanın önde gelen anlatı teorisyenlerinden Manfred Jahn (2020, s. 12), anlatının bir anlatı sayılabilmesi için en başta bir öykünün varlığına ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. “*Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Bundan dolayı, anlatı, karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim (communication) biçimidir*”. Jahn’ın tanımlamasında, anlatının en temel bileşeninin bir olaylar dizisinden oluşan öykü olduğu anlaşılmaktadır. Yapısalcı dilbilim çerçevesinden bakıldığında, Jahn’ın tanımlamasını destekler biçimde, anlatı teriminin iki temel bileşeninden bahsedilmektedir. Yapısalcı dilbilim kuramlarına göre anlatı, bir içerik veya eylemlerden oluşan bir olay örgüsü ve içeriğin iletildiği ifade biçimi olarak söylemin bileşiminden oluşmaktadır (Chatman, 1978, s. 19). Bu ikilik, “*derin yapı*” ve “*yüzeydeki manifesto*” olarak açıklanabilir. Yüzeyde bir manifesto olarak olay örgüsünün dışavurumu yer alırken, derinde ise dikkatle incelendiğinde ve üzerine düşünüldüğünde anlaşılabilen bir yapı bulunmaktadır (Herrstein Smith, 1980, s. 213). Dolayısıyla, bir anlatının iki düzeyinden bahsetmek mümkündür. Bir anlatı, art arda gelişen olaylar ve bu olayların arka planında inşa edilen bir söylemden oluşmaktadır.

Bordwell ve Thompson (2012, s. 79) ise anlatıyı “*zaman ve mekân içinde olan neden sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri*”

olarak tanımlamaktadır. Antik çağların sözlü epik anlatılarından itibaren zaman-mekân ve neden-sonuç ilişkileri anlatıların mantığa uygun bir şekilde inşa edilmesi bakımından önem arz etmektedir. Aristoteles'in M.Ö. 4. yüzyılda ürettiği *Poetika* adlı eserinde yer alan tragedya tanımı, anlatının temel özelliklerini sunması açısından önemlidir. “*Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir*” (Aristoteles, 1976, s. 20) tanımında yer alan “başı ve sonu belli olan” ifadesi anlatının belli bir süre boyunca devam ettiği ve neden-sonuç ilişkisine dayandığını göstermektedir.

Hikâye anlatma yöntemleri zaman içerisinde değişmiş, tiyatro, edebiyat ve 1895 yılından itibaren ise sinema gibi çeşitli medyalara uyum sağlamıştır. Öykü anlatan bütün janrların bu eylemi nasıl yerine getirdiği sorusu ise “anlatıbilim” olarak adlandırılan disiplinin araştırma konusudur. Bir araştırma alanı olarak anlatıbilim, “*öykü anlatan anlatılar, anlatı metinleri, görüntüler, gösteriler ve kültürel eserlere ilişkin olaylar üzerine üretilen teoriler bütünüdür*” (Bal, 2017, s. 3). Görüldüğü üzere anlatıbilim birçok disiplinin araştırma alanına girmektedir ve film çalışmaları da dâhil olmak üzere farklı disiplinlerden pek çok akademisyen hikâye anlatımının süreçleri, sonuçları ve işlevleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla, anlatıbilim özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren disiplinler arası bir alan olarak kabul edilmektedir (Heinen & Sommer, 2009, s. 1).

Sinema çalışmalarında da anlatıbilim dâhilinde üretilen teorilerden geniş bir şekilde yararlanılmaktadır. Filmlerde işlenen öykülerin anlatılma yöntemleri, bazen izleyicinin dikkatinden kaçsa da, sinema yazarları tarafından özenle incelenen bir araştırma konusu olmuştur. Film anlatısı, bir izleyici üzerinde belirli etkiler elde etmek için öykü malzemesini seçme, düzenleme ve işleme faaliyeti olarak incelenebilmektedir (Bordwell, 1985, s. xi). Bu durumda, filmlerin art arda görüntüleri sıralayarak öyküyü nasıl oluşturduğu, izleyiciyi nasıl yönlendirdiği ve onlara neleri düşündürdüğü soruları film anlatıbiliminin konusudur. Sinemasal öykü anlatımının temel bir bileşeni olan film anlatısı, izleyicinin

duygusal tepkisini ve katılım düzeyini şekillendirmektedir. Sinemasal anlatıların oluşturulmasına ve yorumlanmasına rehberlik eden teorik ilkeleri ve bilimsel tartışmaları incelemek ise film anlatısının inceliklerini anlamak için gereklidir.

Çağdaş Türk sineması, film yapımcılarının karmaşık bir anlatı örnek için çeşitli yöntemleri kullandıkları canlı ve sürekli değişen bir alandır. Bu çalışma, film anlatısında olay örgüsünün kronolojik dizilimine meydan okuyan anakronik anlatının Çağdaş Türk Sinema'sındaki izlerini sürmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, amaçlı örnekleme yoluyla seçilen *Kal* (Açıktan, 2022) filmi, nitel araştırma yöntemlerinden “anlatı analizi” yoluyla çözümlenmiştir. Olasılığa dayalı olmayan örnekleme yöntemlerinden biri olan amaçlı örnekleme, “*araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareket ederek araştırma sorunsalına uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği*” (Gürbüz & Şahin, 2017, s. 132) örnekleme tekniğidir. *Kal* (Açıktan, 2022) adlı film, anlatısında sinemasal zamanın akronolojik bir prensiple kullanılmış olması sebebiyle çalışmanın amacına uygun görülmüştür. Beşeri bilimlerde "anlatı analizi" terimi, hikayeleştirilmiş bir formu paylaşan çeşitli metin türlerini analiz etmeye yönelik bir yöntemler ailesini ifade etmektedir (Riessman, 2005). Anlatı analizi, insan deneyimlerini ve eylemlerini tanımlamak için öyküleri kullanmaktadır. İnsanlar, kendilerini sarmalayan alanlarla öykü anlatıcılığı aracılığıyla ilişki kurabildiklerinden dolayı, anlatı analizi insanların deneyimlerini incelemek için uygun bir araştırma metodolojisi sunmaktadır (Oliver, 1998, s. 244). Film çalışmalarında anlatı analizi, sinemasal öykü anlatımında kullanılan tematik bileşenlerin, yorumlayıcı çerçevelerin ve anlatı yapılarının kapsamlı bir şekilde incelenmesini mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda, Gerard Genette'nin geliştirdiği anlatı analizi modeli tercih edilmiştir. Genette'nin öykü ve söylem-zamanı arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak geliştirdiği anlatı analizi modeli, “sıralama”, “süre” ve “sıklık” kategorilerini sunarak bir filmin anlatısında zamanın kullanımını çözümlemeye imkân vermektedir. Dolayısıyla, Genette'nin anlatı analizi modeli *Kal*

(Açıktan, 2022) filminin anakronik anlatısını çözümlmek için uygun görünmektedir.

Sinema Anlatısının Temel İlkeleri

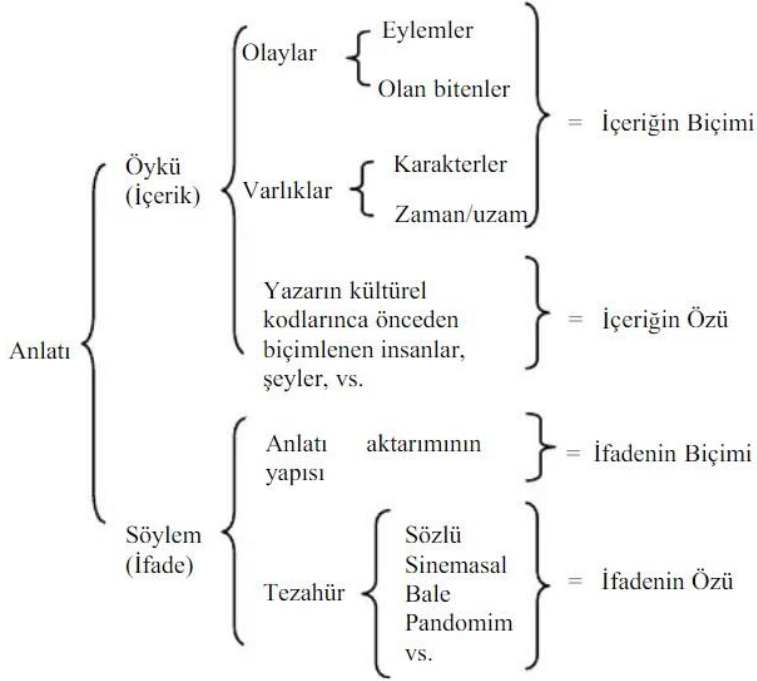
Sinema anlatısı ile ilgili teoriler Aristo'nun mimesis ve diegesis terimleri üzerinden yaptığı kavramsallaştırmaya dayanmaktadır. Aristoteles'in diegesis ve mimesis kavramları üzerine geliştirdiği fikirler, edebiyat ve sanat teorisini büyük ölçüde etkilemiş ve günümüzde hala akademisyenler tarafından sıkça tartışılan konulardan olmuştur. İlgili kavramlar, temsil, taklit ve hikâye anlatımının nasıl anlaşılması gerektiği noktasında önem taşımaktadır. Aristoteles'e göre mimesis, edebiyat ve sanat eserlerinde gerçek dünyanın taklit edilmesi ya da tasvir edilmesidir. Sanatçının hem doğal dünyanın hem de insan deneyiminin özünü tasvir etmek için gerçekliği yaratıcı bir şekilde taklit etme kapasitesini gerektirmektedir. Öte yandan diegesis, bir sanat ya da edebiyat eserinin betimleme, serimleme ve anlatma unsurlarını içeren hikâye anlatımı ile ilgilidir. Daha basit bir ifadeyle, mimesis, bir anlatıcıya ihtiyaç olmadan olay örgüsünün kendi kendisini “göstermesi”, diegesis ise olay örgüsünün bir anlatıcı tarafından “anlatılması” olarak ifade edilebilir (Evliyaoğlu, 2020, s. 350-351). Dolayısıyla bu iki kavram arasındaki temel fark, göstermek ve anlatmaktır. Diegetik teoriler, anlatıyı edebi veya analogik olarak anlatmak eylemi çerçevesinde ele alırlar. Diğer taraftan mimetik teoriler ise anlatıyı bir gösterinin temsili çerçevesinde incelerler (Bordwell, 1985, s. 3).

Aristoteles'in estetik teorisi ve anlatı inşası üzerindeki süregelen etkisi nedeniyle, mimesis ve diegesis kavramları sinema da dâhil olmak üzere sanatsal ve edebi türlerin üretimi ve yorumlanması için merkezi bir konumdadır. Aristoteles'in mimesis düşüncesi ile sanat arasında kurduğu bağlantı, onun felsefi sisteminin önemli bir bileşenidir. Aristoteles'e göre mimesis, sanatsal eserlerde doğanın taklit edilmesi ya da tasvir edilmesidir. Poetika adlı eserinde Aristoteles, yaratıcı süreçte mimesisin önemini vurgulamakta ve sanatı doğal nesnelerin benzerliğinin kopyalanması

olarak tanımlamaktadır (Lee, 2020, s. 24). Antik çağlardan bu yana mimesis fikri, gerçeklik ve sanat arasındaki bağlantının incelenmesinde kilit bir bileşen olarak kabul edilmektedir (Melberg, 1995). Dolayısıyla, görsel bir performans sanatı olarak sinema da Aristoteles'in mimetik sanatlar kategorisi dâhilinde incelenebilir. Aynı zamanda sinemada bir anlamın bir anlatıcı tarafından iletildiği birçok örnekle de karşılaşılmaktadır. Bu durumda, sinema, mimetik olduğu kadar diegetik bir sanattır. Bu dikotomi, sinema anlatısının merkezinde bulunan anlam, sinemanın anlatı öğeleriyle *“doğrudan izleyiciye mi sunuluyor yoksa anlatıcı dediğimiz biri tarafından mı dolayım lanıyor?”* sorusunun üzerine düşünüldüğünde daha açıklayıcı olacaktır (Chatman, 1978, s. 146). Bu soruya cevap vermek için izleyicinin konumu da konuya dâhil edilmelidir. İzleyicinin anlatıyla kurduğu algısal ilişki, anlatıcının varlığını ortaya çıkaran unsurdur. Eğer izleyici kendisine bir şey anlatıldığını hissederse bir anlatıcı olduğunu varsayar ve bu durum diegetik anlatıyı çağrıştırmaktadır. Diğer taraftan, izleyici olay örgüsünün ritmine kapılıp gösterilen imajlara doğrudan tanık olduğunu hissederse mimetik bir illüzyon yaratıldığı anlamına gelmektedir (Chatman, 1978, s. 147). Dolayısıyla, sinemanın hem mimetik hem de diegetik unsurları bünyesinde barındıran karmaşık bir sanat formu olduğu düşünülebilir.

Seymour Chatman (1978), sinemanın mimetik ve diegetik doğasını yapısalcı anlayışa taşıyarak, filmlerin ürettiği bazı anlatı unsurlarının bir benzerlikler kümesi oluşturduğunu ve bu kümenin incelenmesiyle filmler arasında bir analogi kurulabileceğini savunmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi, Chatman bir anlatının ne anlattığı (öykü) ve nasıl anlattığı (söylem) olmak üzere iki seviyeden bahsetmiştir. Yapısalcı kuramlar aracılığı ile ele alınabilecek bu ikiliğe sinema çerçevesinden bakıldığında, sinematografik öğeler, mizansen öğeleri ve senaryo gibi sinemanın bütün araçlarının karmaşık bir ilişkiyle anlam yaratımına hizmet ettiği görülmektedir. Chatman bu karmaşık yapının içerisinde bulunan öğeleri bir şema aracılığıyla açıklama yoluna gitmiştir. Bu şemaya göre, anlatının birincil öğeleri öykü ve söylemdir. Öykü,

olaylar, varlıklar ve yazarın kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler vb.den, söylem ise anlatı yapısı ve tezahürden oluşmaktadır (Chatman, 2008, s. 23).



Şekil 1. Seymour Chatman'ın (2008, s. 23) anlatı diyagramı.

Bu şemada, bu çalışma için özellikle önem taşıyan bir nokta, öykünün içindeki varlıkların birinin “zaman/uzam” olarak ifade edilmesidir. Daha önce de ele alındığı gibi, Aristoteles'in kavramsallaştırmasından beri anlatıbilimin önemli bir içeriğini zamansallık (temporality) ve nedensellik (causality) oluşturmaktadır. Chatman (2008, s. 129), bir anlatıda yer alan zaman/uzam elementini karakterlerin içinde var oldukları ve hareket ettikleri bir düzey olarak tanımlamaktadır. Zaman/uzam unsurunun öncelikli işlevi “*anlatının ruh haline katkıda bulunmaktır*” (Chatman, 2008, s. 132). Öte yandan, Labov'un sözlü anlatı analizi,

zamansallığı, eylem dizisiyle birlikte, doğrudan anlatının merkezine yerleştirmektedir (Baynham, 2015, s. 120). Film anlatısında zamansallık, olayların kronolojik veya akronolojik sırasını, devamlılık kurgusunun örölme biçimini, bir anlatıyı anlamlandırmaya dâhil olan sinirsel ve bilişsel süreçleri içeren karmaşık ve çok boyutlu bir olgudur. Anlatıda yer alan olay örgüsünün anlaşılması ve hatırlanması, büyük ölçüde sinema anlatısının zihnin çalışma prensibine uygun bir şekilde yapılandırılmasıyla ilişkilidir. Münsterberg'in sinema kuramı bu konuda aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Münsterberg'e göre sinemanın anlatı araçlarından geriye dönüşler (flashback) ve ileriye atlamalar (flashforward) karakterin ruhuna dair bir çeşit içgörü sunmaktadır. Fakat daha önemlisi, insan zihninin bu akışkan süreci kolayca idrak edebiliyor olmasıdır. Bunun sebebi, zihnin de akışkan bir prensibe göre çalışıyor olmasıdır (Langdale, 2002, s. 19).

Münsterberg'in psikolojik yaklaşımından, insan zihninin kronolojik veya akronolojik anlatıları kolayca ayırt ederek anlamlandırma kapasitesine sahip olduğu sonucuna varılabilir. Ancak, devamlılık kurgusunun kasıtlı olarak bozulduğu anlatılarda izleyicinin filmik zamanı kolayca takip edebilmesi amacıyla çeşitli zaman işaretleri kullanılmaktadır. Örneğin, zamanda geriye dönüşler veya ileriye atlamalar çoğu zaman sinematografide bir değişimle fark edilir hale getirilir. Bu şekilde izleyiciler geri dönüşler veya ileriye atlamalar yoluyla inşa edilmiş karmaşık bir anlatı inşasını zihinlerinde ayırtabilir ve kronolojik olmayan olay örgüsüne anlam verebilirler (Xu & Kwok , 2019, s. 1079).

Bahsi geçen anlamlandırma sürecinde önem taşıyan iki tür zaman kavramı vardır. Öykü zamanı ve anlatı zamanı (bazen “söylem zamanı” olarak da ifade edilir) olarak adlandırılabilir bu iki anlatı hattı, film evreninde geçen zamanın ve bu zaman içerisinde gerçekleşen olayların anlatıda kapladığı zamanın birbirinden ayırt edilmesini ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle öykü zamanı terimi, hikâyenin gerçek olaylarının ne kadar sürdüğünü tanımlamakta ve olayların gerçekleşme sırası ve hikâyenin ne kadar zaman aldığı ile ilgilidir. Buna karşılık anlatı zamanı, öykünün anlatılması (ya da

okunması) sırasında anlatıya ve onun söylemdeki sunumuna ayrılan süreyi ifade etmektedir. Zaman çerçevesinde yapılacak bir anlatı analizi, öykü zamanı ve anlatı zamanı arasındaki ilişkiyi incelemektedir (Ahmadian & Jorfi, 2015, s. 217). Örneğin öyküdeki önemli bir olaydan anlatıda hiç bahsedilmeyebilir ya da çok uzun zaman alan bir olaydan bahsedilebilir. Genette, zamanın farklı yönlerini düzenlemek için üç ölçüt kullanır: süre (duration), düzen/sıralama (order) ve sıklık (frequency) (Herman & Vervaeck, 2005, s. 60).

Gérard Genette'in süre, düzen ve sıklık üzerine teorileri, hem edebi hem de filmsel eserlerdeki anlatı yapılarını anlamak için çok önemlidir. Genette'in çerçevesi, anlatıların ardışık ve zamansal unsurlarının kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlayarak hikâye anlatımının içerdiği incelikler hakkında aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Genette'nin (1980, s. 86) ilk kavramı olan süre, metnin hızını ifade etmektedir. Metnin hızı hem metin içindeki olayların ve eylemlerin gerçekleştiği zamanı hem de onların ifade edildiği kelimelerin sayısıyla ilgilidir. Genette'ye (1980, s. 88) göre olayların süresi belirtilmedikçe idrak edilemez. Benzer şekilde, bir metnin ne kadar hızlı okunduğunu ölçmek zordur, çünkü bir metnin ne kadar sürede okunması gerektiğini belirlemenin belirli bir yolu yoktur ve bu okuyucuya göre değişmektedir. Ancak Genette'nin süre kavramında yer alan okuma hızı özelliği filmler için geçerli değildir. Filmlerin belli bir süresi mevcuttur ve bu süre her izleyici için aynıdır. Genette'nin ikinci kavramı olan "düzen", anlatının zamanına dair yapılacak bir analiz için önemlidir. Film anlatılarında düzen ölçütünü incelemek isteyen bir araştırmacı, anlatı olaylarının düzenlenmesine/sıralanmasına odaklanmalıdır. Başka bir ifadeyle düzen, anlatıcının olay örgüsünü yapılandırırken takip ettiği zamansal sırayı ifade etmektedir. Bir anlatıcı, hikâyeyi kronolojik sıraya göre ya da olayların gerçekleşme sırasına göre anlatma seçeneğine sahiptir (Ahmadian & Jorfi, 2015, s. 219). Bu nedenle Genette (1980, s. 35), öykünün doğrusal düzeninden sapan olay örgüsünü ve zamansal sıralamadaki düzensizlikleri tanımlamak için "anakroni" terimini kullanmaktadır. Genette'nin (1980, s. 113)

zamansallıkla ilgili öne sürdüğü üçüncü kavram olan “sıklık” ise hikâye unsurlarının nasıl tekrarlandığını ve yinelendiğini irdelemektedir. Araştırmacılar, Genette’in sıklık çerçevesini kullanarak tekrar eden temaların veya olayların genel anlatı yapısına nasıl katkıda bulunduğunu araştırabilmektedir. Bu şekilde, tekrar eden anlatı unsurlarının tematik ve yapısal önemi deşifre edilerek, bunların ne sıklıkla ortaya çıktığı yakından incelenerek bir eser yorumlanabilmektedir.

Sinema Anlatısında Anakroni

Anlatıların çoğu kronolojik olarak düzenlenmektedir. Bununla birlikte, bazı metinler, olay örgüsünün zamansal sıralamasını kasıtlı olarak değiştirmek suretiyle bir geri dönüşle açılabilir veya okuyucuyu/izleyiciyi dikkat çekici bir eylemin tam ortasına itebilirler. Anlatıbilimciler, Genette’in çalışmalarına dayanarak anakroni ya da kronolojik düzenden sapmalar üzerine odaklanmışlardır (Fludernik, 2009, s. 34). En basit tanımıyla anakroni bir metinde işlevsel bir şekilde kullanılan “sıralama çarpıtmaları”dır (Çıraklı, 2015, s. 39). Sanatta anakroni, *“yaşam ve sanat arasındaki doğal paralellikleri reddederek, insan belleğindeki zaman düzlemlerinin serbest çağrışımına ve kaynaşmasına atıfta bulunur, nesnel nedensel bağlantılardan ziyade önemli kişisel değerleri ön plana çıkarır ve doğrusal olmamanın psikolojik veya estetik niteliklerini vurgular”* (Ireland, 2005, s. 760). Dolayısıyla, anlatıda kronolojik düzlemde sapmak aslında bir düşünce sisteminin de reddi anlamına gelmektedir. Filozof ve sanat eleştirmeni Arthur C. Danto, kronolojik düzlemde sapma olarak tanımlanan anakroniyi modern sanattan çağdaş sanata dönüşüm sürecinde işlev gören bir uygulama olarak görmüştür. Danto, anakroninin *“belirli bir sanat tarihinin, yani her çağın bir önceki çağın üzerine inşa edildiği ve ondan geliştiği doğrusal ve teleolojik bir tarihin ölümünü”* ifade ettiği yönünde fikirlerini sunmuştur (Lund, 2019, s. 12).

Sinemada anakroniden özellikle son dönemlerde geniş bir şekilde yararlanılmaktadır. Dolayısıyla, çağdaş sinemada anakronik

anlatıların geçmiş dönemlere göre daha çok benimsendiği söylenebilir. Ancak, bu durum anakroninin sadece çağdaş sanat ve çağdaş sinemayla ilgili bir kavram olduğu anlamına gelmemelidir. Doğrusal olmayan film anlatısı modern bir buluş değildir. Çok sayıda sinemacı, sinema tarihi boyunca, bu yöntemi tutarlı bir şekilde kullanmıştır. Abel Gance'in 1927 tarihli *Napolyon* ve D.W. Griffith'in 1916 tarihli *Hoşgörüsüzlük* filmleri anakronik anlatının erken örneklerindendir (Bolewski, 2011). Diğer taraftan, *Memento* (Nolan, 2000), *Dönüş Yok* (Noe, 2002), *21 Gram* (İñárritu, 2003) gibi filmler anakroninin çağdaş sinema örnekleri arasında sayılmaktadır. *Memento* ve *Dönüş Yok* kronolojik zamanı tersine çevirirken, *21 Gram* ise zamansal düzlemi karmaşık hale getirmiştir (Cameron, 2008, s. 8).

Bu noktada anakroninin anlatıbilim çerçevesinde tanımlanması önemlidir. Bir kitabın yazılı metninde veya bir filmin görüntü kuşağında gerçekleştirilen sıralama çarpıtmaları, zamanda geriye dönüşler (flashback) ve ileriye atlamalar (flashforward) yardımıyla yapılmaktadır (Chatman, 1978, s. 64). Genette (1980, s. 48), zamandaki geriye dönüşleri “analepsis” ve ileriye atlamaları ise “prolepsis” terimleriyle ifade etmektedir. İlgili terimleri açıklamak gerekirse, analepsis birincil anlatının bir noktasında kronolojik zamanın gerisine dönülmesi, prolepsis ise zamanda geleceğe doğru yapılan bir yolculuk olarak açıklanabilir. Örneğin, yetişkin bir protagonistin yaşamının bir gününün işlendiği bir hikâyede karakterin çocukluğu ele alınırsa “analepsis”, karakterin gelecek yaşamından bir kesit ele alınırsa ise “prolepsis” oluşacaktır.

Analepsis ve prolepsis terimleri aynı zamanda bir öykünün bünyesinde barındırdığı birincil anlatı ve ikincil anlatı olarak adlandırılan anlatı hatlarının anlam yaratımı sürecinde örülmesi noktasında işlev görmektedir. Genette'ye göre, birincil anlatıda ön planda olan unsurla ilgili anlamlar üreten analepsis ve prolepsis “homodiegetik” olarak tanımlanmalıdır. Örneğin, ölmekte olan bir adam kendi hayatından bir sahneyi hatırlarsa homodiegetik bir analepsis meydana gelir. Ancak, ana hikâyede bulunmayan ya da çok az bahsedilen bir karakterle ilgili bir şey hatırlarsa analepsis

“heterodiegetik” olur (Herman & Vervaeck, 2005, s. 64). Bu durumda, zamanda geriye dönüşler ve ileriye atlamalar, anlatının ana eylem dizisiyle ilgili olabilir veya ana unsurlardan uzaklaşabilir.

Homodiegetik ve heterodiegetik zaman uygulamalarının farklı fonksiyonları vardır. Genette (1980, s. 49), heterodiegetik bir analepsisi “*dışsal analepsis*” (external analepsis) olarak tanımlamakta ve dışsal analepsislerin hiçbir şekilde birincil anlatıyla bir araya gelmediğini belirtmektedir. Benzer şekilde, Genette (1980, s. 51) homodiegetik analepsisleri de içsel analepsisler olarak tanımlamakta ve bu uygulamanın birincil anlatıyla aynı eylem çizgisini ele aldığını belirtmektedir.

Bahsi geçen türden bir ayrım, zamanda geri dönüşlerin veya ileriye atlamaların anlatı içerisindeki işlevleri hakkında bazı ipuçları sağlamaktadır. Çağdaş sinemanın düzlemsel olmayan zamansallığa bakışı, aslında hafıza ve unutmaya ilgilidir. Anakronik anlatılar, karakter belleğiyle doğrudan ilgilenmese de, anlatı yapıları aracılığıyla belleğe etki etmektedir. Bu etki, genellikle anlatıda bazı boşlukların ve detayların artmasına yol açarak anlatının temel çatışmalarının bir anda çözülmesini engeller. Bu şekilde film, izleyicinin anlatı ile ilgili detayları akılda tutma ve diegetik zamansallığı anlamlı bir şekilde organize etme becerisine kasıtlı olarak meydan okur. Film ilerledikçe, izleyici anlatıda oluşan boşlukların bağlamını bir araya getirebilir. Başka bir ifadeyle, anlatısal boşluklar yaratan anakroni, izleyiciyi filmin zamansal kodunu deşifre etme göreviyle karşı karşıya bırakır (Cameron, 2008, s. 79-80). Bu durumda, anakronik anlatılar, olayların geleneksel kronolojik sıralamasından saparak zamansal bir karmaşıklık yaratmaktadır. Bu karmaşıklık nedeniyle, izleyiciler anlatıyı bir araya getirmeye ve kronolojik boşlukları doldurmaya zorlanmakta ve öyküye aktif olarak katılmaktadır. İzleyicinin film anlatısının derinliklerinde zihinsel süreçlere dalması, izleme deneyiminin entelektüel hazzını artıran bir unsurdur. Bunun sebebi, kronolojik düzlemin dışına çıkan anlatıların olay örgüsünde bazı beklenmedik durumları ortaya çıkarmasıdır. Bu beklenmedik unsurlar izleyiciyi şaşırtmakta ve bir çeşit şüphe yaratmaktadır.

Kal (Açıktan, 2022) Filminin Anakroni Bağlamında Anlatı Analizi

Sami Berat Marçalı'nın senaryosunu yazdığı ve Ozan Açıktan'ın yönettiği *Kal* (2022) filmi genç bir çiftin ilişkilerinin başlangıcından sonuna kadar geçen süreyi ekrana taşır ve filmin protagonisti Semih'in ayrılık travmasını atlatma serüvenini tasvir eder. Seyirci, Semih ve Defne karakterlerinin deneyimlediği ilişkinin yarattığı olay örgüsüne tanık olur. İlişkinin başlangıcından sonuna kadar gerçekleşen çatışmalar ve karakterlerin bu çatışmalar içerisindeki konumlanışları filmin olay örgüsünün ana aksını oluşturur. Anlatı katı bir biçimde Semih karakterine odaklanır. Dolayısıyla, izleyiciye sadece Semih'in bakış açısı sunulur ve Defne tarafından deneyimlenen öykü konu dışı bırakılır. Bu durumda bir ilişki süreci senaryonun merkezinde yer alırken, gelişimine ve dönüşümüne odaklanılan karakter sadece Semih olur.

Film, her ne kadar kronolojik zamana meydan okuyan yapısıyla postmodern bir tavra sahip olsa da, çağdaş bir klasik anlatı örneğidir. Geleneksel bir tanıma göre, film bağlamında "klasik anlatı", genellikle belirgin bir başlangıcı, ortası ve sonu olan üç perde halinde düzenlenmiş, sıralı bir olay akışıyla işaretlenen geleneksel bir hikâye anlatma tekniğini ifade etmektedir (Edgar-Hunt vd., 2010, s. 53). Bu tür bir hikâye anlatımında, kahramanın genellikle filmin sonuna kadar çözülmesi gereken bir çatışması veya hedefi vardır. Klasik anlatılarda işlevsel bir şekilde kullanılan 3 parçalı anlatı iskeleti mevcuttur. Amerikan sinemasının önde gelen senaryo yazarlarından Syd Field (2020, s. 35), kuruluş (serim/giriş/başlangıç), yüzleşme (düğüm/gelişme), çözülme (çözüm/sonuç) bölümlerinden oluşan bir dramatik yapı sunmuştur. Field'e (2020, 44) göre, senaryonun dramatik yapısı “*dramatik bir çözülmeye doğru giden, birbiriyle ilgili olayların, bölümlerin, hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi*” olarak tanımlanabilir. Field'in şematize ettiği 3 aşamalı dramatik yapıda hâlihazırda bir düzen vardır, daha sonra bu düzenin bozulmasıyla birlikte karakterin çatışması başlar ve karakter bir hedefi gerçekleştirmek için çaba gösterir ve sonda ise çatışmalar çözümlenerek düzen yeniden kurulur

(veya yeni bir düzenin yaratılır). Örnek olarak seçilen filmde bu tanıma uygun olarak, başı, ortası ve sonu belli olan bir ilişki ve bu ilişkinin bitmesiyle baş etmeye çalışan Semih karakterinin öyküsü seyirciye sunulur. Ancak *Kal* filminin anlatı yapısına çağdaş bir yorum katıldığı filmin serim bölümünden itibaren net bir şekilde görülmektedir. Filmde birincil ve ikincil anlatı olmak üzere iki adet anlatının bir devamlılık kurgusu yaratacak şekilde inşa edildiği dikkati çekmektedir. Birincil anlatı Semih karakterinin yaşadığı ayrılık sonrası travmayla baş etmesini ele alırken, ikinci anlatı ise ilişki süresince iki karakter arasında geçen olay örgüsüne odaklanmaktadır.

Kal filminin anlatısı, bahsi geçen iki anlatı hattı arasındaki geçişlerle örülmüştür. Dolayısıyla, film boyunca kurgusal ritim büyük oranda geriye dönüşlerle (analepsis) oluşturulmuştur. Geriye dönüşler aracılığıyla, anlatının temel işaretleri sürekli olarak gizlenmektedir. Bu şekilde olay örgüsünün sonuca ulaşması ertelenmekte ve izleyicinin merak duygusu diri tutulmaktadır. Aynı zamanda, geriye dönüşlerle tanımlanan anakroni, filmin biçimi üzerinde önemli etkiye sahiptir. Bu noktada, öncelikle filmdeki anakronik anlatının Genette'nin süre, sıralama ve sıklık odağında detaylandırılmasında ve daha sonra bu uygulamanın biçimsel etkisi üzerinde durulmasında fayda vardır.

Genette'nin filmsel zamanın farklı yönlerini analiz etmek için başvurduğu ilk ölçüt "süre" kavramıdır. Bu kavramın *Kal* filmindeki karşılığına bakıldığında, filmin birincil ve ikincil anlatılarında tasvir edilen öykünün ne kadar süre aldığı saptanması gerekmektedir. Ancak, her iki anlatıda da süre hakkında herhangi bir işaret mevcut değildir. Bu sebeple, izleyici, anlatı zamanının ne kadar sürdüğü hakkında bir bilgiye sahip olamaz. Böylelikle, anlatı zamanının süresinden çok, olay örgüsü içerisinde eylemlerin ve çatışmaların önemli olduğu bir anlatı inşa edilmiştir veya anlatı içerisinde sürenin net bir şekilde saptanmasının gerekli görülmediği düşünülebilir. İlgili anlatının seyirci tarafından alımlanması noktasında süre, geçersiz bir veri olması nedeniyle anlatıya dâhil edilmemiştir.

Genette'nin ikinci ölçütü olan sıralama ise *Kal* filminin anlatısında hem anlam yaratımı hem de estetik yönünden başat bir konuma sahiptir. Semih karakterinin yaşadığı travma ile baş etme ve onu atlatma serüvenini anlatan birincil anlatı ve Semih'in Defne ile ilişki sürecini anlatan analepsislerle örülmüş ikincil anlatı, film içerisinde bir düalizm yaratmaktadır. Film boyunca yaklaşık birkaç dakika aralıklarla birincil ve ikincil anlatılar arasında geçiş yapılmaktadır. Bir filmin serim bölümünde seyircinin beklentisi karakterler, zaman ve mekân hakkında bilgi edinmektir. Ancak, *Kal* filminin serim bölümünün ikinci dakikasında seyirci ilk analepsis ile karşılaşır. Bu durumda, serim bölümünde karakterlerin tanıtılmasının yanı sıra, filmin anlatı yapısının da tanıtılması hedeflenmiştir. Filmin onuncu dakikasına kadar ise analepsis sayısı ve ritmi artarak devam eder. Bu bölümde seyirci, bir ilişkinin başlangıcına tanık olur, bu ilişkinin bitmiş olduğundan haberdar olur ve filmin anlatı yapısına alışkanlık geliştirir. Bu noktada Hugo Münsterberg'in film anlatısı yapısının, insan zihninin çalışma prensibine uygun olduğu yönündeki teorisini hatırlatmakta yarar vardır. Münsterberg'in öngörüsü *Kal* filminde yerini bulur. İzleyici, *Kal* filminin temel anlatı ögesi olan anakroniyi kısa süre içerisinde idrak eder ve filmin geri kalanında da anlatıyı kolayca takip edebilir hale gelir.

Anlaşılabacağı üzere, *Kal* filminde anakronik yapı tamamen analepsis uygulaması ile inşa edilmiştir. Filmde iki zaman hattının yer aldığı düşünüldüğünde birinin öncelikli olan ve şimdiki çağrıştıran zaman, diğerinin ise geçmiş çağrıştıran zaman olduğu düşünülebilir. Bu sebeple, filmde prolepsis yer almamaktadır. Birincil ve ikincil anlatılar son derece düzenli bir şekilde ve kendi içinde kronolojik bir yapıyla ilerlemektedir. Filmin ana zamansal aksının sürekli olarak analepsislerle bozulduğu ve bu yol ile anakronik bir yapı kurulduğu görülmektedir. Fakat, iki anlatı birbirinden ayrıldığı zaman hem birincil anlatı hem de ikincil anlatının kronolojik bir sıraya göre ilerlediği saptanmıştır. Bu kronolojik sıralama ile iki anlatı içerisinde aynı öyküye dair farklı süreçler anlatılmaktadır. Dikkatle incelendiğinde, birincil anlatının

protagonistin yaşamının son evresini, ikincil anlatının ise aynı karakterin geçmişini anlattığı ve bunların aslında sadece bir öyküye ait olsa da farklı süreçleri kapsadığı görülebilir. Birincil anlatı tamamen Semih karakteri ile ilgiliyken, ikincil anlatı Semih ve Defne karakterlerinin çatışmalı ilişkisi üzerinedir. Fakat her iki anlatıda, izleyici olay örgüsüne ve öyküye Semih karakterinin penceresinden dâhil olmaktadır.

Genette'nin anlatı zamanı konusunda ortaya koyduğu üçüncü ölçüt olan "sıklık" ise, daha önce de bahsedildiği gibi, tekrar eden unsurlarla ilgilidir. *Kal* filminde en önemli tekrarlanan unsur analepsistir. Filmde geriye dönüşler düzenli bir şekilde tekrar edilerek yeni bir anlam yaratma stratejisi oluşturulmuştur. Analepsisler karakterlerin geçmiş deneyimleriyle ilgili bilgi vererek izleyicinin özellikle Semih karakterinin zihninde geçmişe doğru bir yolculuk yapmasını sağlar. Bu sayede, izleyici hem olay örgüsü ve öykü hem de karakterin gelişimi hakkında yaratılan boşlukları belli aralıklarla doldurarak filmin sonuç bölümüne kadar anlatıyı takip eder. Analepsis aracılığıyla geliştirilen ritim, izleyicinin merakını sonuç bölümüne kadar uyanık tutar ve izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini, aynı zamanda alımlama sürecini zaman içine yayarak film anlatısına katkıda bulunur.

Kal filminde işlevsel bir şekilde kullanılan anakronik anlatı ile ilgili değinilmesi gereken başka bir nokta ise bütün analepsislerin homodiegetik bir yapıda olmasıdır. Anlatı içerisinde yer alan bütün geriye dönüşler karakterin zihnindeki sıçramalardan oluşmaktadır. Bu dönüşler, izleyiciyi protagonistin zihninde bir yolculuğa çıkarır. İkincil anlatıyı oluşturan analepsislerin tamamı protagonistin şimdiki yaşantısı ve geçmiş yaşantısı arasındaki bağlantılarla ilişkilidir. Dolayısıyla, filmde yer alan analepsisler ana karakterin çevresinde inşa edilen anlatının temel unsurlarını barındırmaktadır.

Kal filminde anakronik anlatı ile ilgili önemli bir başka nokta ise analepsislerin film biçimine etkisidir. Filmin serim ve düğüm bölümlerinde anlatı zamanı, birincil ve ikincil anlatılar arasında neredeyse eşit bölünmüştür. Çözüm bölümü ise neredeyse tamamen

birinci anlatıya ayrılmıştır. Dolayısıyla, filmin büyük bir bölümünde zamanda geriye dönüşler kurgunun temelini oluşturmaktadır. Filmde her birkaç dakikada analepsisler devreye girmektedir ve bu mekanizmanın etkin bir şekilde çalıştırılması ile filmin belli bir kurgu ritmine ve estetik stile sahip olması sağlanmıştır. Filmde zamanda geriye dönüşlerin sinematografik kullanımı estetik olarak farklılık yaratmaktadır. Analepsisler, izleyiciye çoğunlukla renk düzenlemesinde bir uygulama farklılığıyla veya saç, kostüm, makyaj gibi mizansen öğelerinin değiştirilmesiyle sunulmaktadır. İlgili filmde analepsisler farklı tekniklerden faydalanılarak izleyici tarafından alımlanabilir hale getirilmiştir.

Kal filminde zamanda geriye dönüşler öncelikle Semih karakterinin saç tasarımındaki değişikliklerle görünür kılınmıştır. Serim bölümünde izleyicinin Semih ve Defne karakterlerinin ayrıldığını öğrenmesinin akabinde Semih saçını boyatır. Bu değişim, Semih'in yaşantısında yeni bir sayfa açma arzusunu ve deneyimlediği travmayı bir an önce atlatma çabasını göstermektedir. Semih saç tasarımını değiştirmesinin ardından hızlıca yeni durumuna ayak uydurmaya çalışır, ancak başarılı olamaz. Filmin düğüm bölümü boyunca birincil anlatıda Semih karakterinin saçları yeni rengiyle görüntülenir. İkincil anlatı ise travma öncesini tasvir ettiğinden dolayı Semih'in saçları doğal rengindedir. Bu durum da izleyicinin birincil ve ikincil anlatılar arasında ayırım yapmasını kolaylaştırır. Filmin düğüm bölümü boyunca Semih karakteri çeşitli yollar deneyerek ayrılığın üstesinden gelmeye çalışır. Bu bölümde Semih bir dönüşüm sürecine girer ve benliğini yeniden inşa etmesi gerektiğinin farkına varır. Sonuç bölümünde ise Semih'in saçlarının doğal haline geri döndüğü görülür. Dolayısıyla, filmde mizansen öğelerinden saç tasarımı işlevsel bir şekilde kullanılarak karakterin dönüşümünün göstergesi haline gelir.

Örnek filmde flashbacklerin izleyici tarafından fark edilmesini sağlayan başka bir öğe ise ses tasarımıdır. Özellikle “ses köprüsü” tekniği kullanılarak, zamanda geriye dönüşler estetik bir öğe olarak görünür hale getirilmiştir. Sinemada ses köprüsü “*bir sahnede duyulan sesin -sahnenin değişmesine rağmen- devam edip bir*

sonraki sahneyle birleşmesi” durumunu ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Bazen bir sahnenin sesi, bir sonraki sahnenin görüntüsüyle örtüşebilir, bazen de yeni bir sahnede bir öncekinin sesi devam edebilir. Başka bir ifadeyle, bir sahne için üretilen ses, görüntü değişiminden önce başlayarak sahne değişiminin habercisi olabilir veya bir sonraki sahneye geçilse bile bir önceki sahnenin ses tasarımı devam edebilir (Sözen, 2013, s. 2106). *Kal* filminde bazı ses efektleri bir sonraki sahnede yer alacak olan analepsisin habercisi olarak işlev görmektedir. Örneğin, birincil anlatıda kapı çalar, Semih kapıyı açmaya gider ve ikincil anlatıya geçiş yapılır. Bu örneğe benzer olarak, telefon çalar, Semih telefona cevap verir ve o anda bir analepsisle ikinci anlatıya geçilir. Başka bir örnekte ise, Semih’in patronu Ceyda çalışanlarını azarlarken geçmişe geçilir ve eylem ikincil anlatıda devam eder. Bütün bu örnekler ses tasarımının işlevsel bir şekilde analepsis yararına kullanıldığını gösterirken aynı zamanda hafızanın da filmdeki önemini görünür kılmaktadır. Zamanda geriye dönüşlerin bir göstergesi olarak kullanılan ses öğeleri aslında Semih’in hafızasını tetikleyen unsurlardır. Bu durumda filmin anakronik anlatısının temelinde Semih karakterinin hafızası yer almaktadır. Semih, hafızasının derinliklerinde bir yolculuğa çıkarken izleyici de filmin anlatı zamanında yer alan boşlukları doldurmaktadır.

Sonuç

Çağdaş sinemada anakronik anlatı tekniklerinin kullanımı, yaratıcı bir hikâye anlatma tekniği haline gelmiştir. Film yapımcıları, doğrusal kronolojiden uzaklaşarak geleneksel zamansallığı altüst eden anlatılar yaratmaktadır. Zamanın kasıtlı olarak kronolojik sıradan uzaklaştırılması, biçimsel bir karar olmanın yanı sıra izleyicileri daha karmaşık ve sürükleyici bir sinema deneyiminin içine çekmek için kullanılan güçlü bir tekniktir. Film yapımcıları sahneleri dikkatlice düzenleyerek beklentileri altüst etmekte, izleyicilerin anlatı bulmacasını çözmesine ve çizgisel olmayan zamanın hikâye anlatımı üzerindeki önemli etkisini keşfetmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle, çağdaş sinemadaki anakronik

anlatılar, izleyicilere zamanın ve anlatı yapısının karmaşıklığına dair yeni bir bakış açısı sunmakta ve yeni anlamlar üretmektedir.

Çağdaş Türk Sineması'nda anakronik anlatının izlerini sürmeyi amaçlayan bu çalışmada *Kal* (Açıktan, 2022) filminin anlatı analizi yapılmıştır. Yapılan analizin sonucunda, örnek filmin anlatısında anakroninin egemen bir teknik olarak kullanıldığı saptanmıştır. Film içerisinde oluşturulan birincil ve ikincil anlatılar bir karakterin yaşantısında iki farklı süreci anlatmakta ve ikincil anlatı, birincil anlatının analepsisi olarak işlev görmektedir. Filmin serim ve düğüm bölümlerinde birkaç dakika aralıklarla geçmişe dönülmekte ve anlatı zamanının kronolojik yapısı bozulmaktadır. Bu durumda, filmin çözüm bölümü dışında kalan bütün süresinde anakronik anlatının izleri geniş bir biçimde görülmektedir. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki birincil ve ikincil anlatılar kendi içlerinde kronolojik bir sıra izlemektedir. Bu anlatılar birbirlerinden ayrı düşünüldüğünde kendi içinde çizgisel bir anlatıyı takip ettikleri görülebilmektedir. Fakat birincil anlatı hikâyenin ana aksını oluşturmaktadır ve ikincil anlatıya geçişi sağlayan analepsisler birincil anlatının çizgisel devamlılık kurgusunu bozmaktadır. Dolayısıyla filmin anlatısının anakronik özelliği kolayca fark edilebilmektedir. Filmde anakronik anlatının homodiegetik bir yapısı vardır. Açıklamak gerekirse, bütün analepsisler protagonistin yaşantısıyla ilgilidir ve ana öyküye hizmet etmektedir. Analepsislerin homodiegetik özelliği, izleyiciyi protagonistin belleğinde bir gezintiye çıkarmaktadır. Dolayısıyla, izleyiciye öznel ve bireysel bir öykü iletilmektedir.

Kaynakça

- Açıktan, O. (Yöneten). (2022). *Kal* [Sinema Filmi].
- Ahmadian , M., & Jorfi, L. (2015). A Narratological Study and Analysis of: The Concept of Time in William Faulkner's. *Advances in Language and Literary Studies*, 6(3), 215-224.
- Aristoteles. (1976). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Cilt 4. Baskı). Toronto: University of Toronto Press.
- Baynham, M. (2015). Narrative and Space/Time. A. De Fina, & A. Georgakopoulou içinde, *The Handbook of Narrative Analysis* (s. 119-140). West Sussex: Wiley Blackwell.
- Bolewski , C. (2011). *Nonlinear Narratives: Crossing Borders between Contemporary Film, Art and Digital Media Practice*. 12 03, 2023 tarihinde <https://core.ac.uk/download/pdf/288375091.pdf> adresinden alındı
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/Londra: Cornell University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2010). *The Language of Film*. Lozan: AVA Publishing.

Evliyaoğlu, S. (2020). Anlatının Temel Kavramları ve Sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 345-384.

Field, S. (2020). *Senaryo Yazımının Temelleri*. İstanbul: Alfa .

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. (P. Häusler-Greenfield, & M. Fludernik, Çev.) Routledge: Londra.

Gance, A. (Yöneten). (1927). *Napolyon* [Sinema Filmi].

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.

Griffith, D. W. (Yöneten). (1916). *Hoşgörüsüzlük* [Sinema Filmi].

Gürbüz, S., & Şahin , F. (2017). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Felsefe - Yöntem - Analiz* (Cilt 4. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Heinen, S., & Sommer, R. (2009). Introduction: Narratology and Interdisciplinarity. S. Heinen , & R. Sommer içinde, *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (s. 1-35). Berlin/New York: Walter de Gruyter .

Herman, L., & Vervaeck, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Herrstein Smith, B. (1980). Narrative Versions, Narrative Theories. *Critical Inquiry*, 7(1), 213-236.

İñárritu, A. G. (Yöneten). (2003). *21 Gram* [Sinema Filmi].

Ireland, K. (2005). Temporal Ordering. D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan içinde, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 759-770). New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Jahn, M. (2020). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (Cilt 3. Baskı). (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.

Langdale, A. (2002). The S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg. A. Langdale içinde, *Hugo*

Münsterberg on Film A Photoplay: A Psychological Study and Other Writings (s. 1-45). New York: Routledge.

Lee, C. H. (2020). Constructing an Aesthetic Discourse: Aesthetic Education Where Daoism Meets Postmodernism. *Education Inquiry*, 21-36.

Lund, J. (2019). *The Contemporary Condition*. Berlin: Sternberg Press.

Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Noe, G. (Yöneten). (2002). *Dönüş Yok* [Sinema Filmi].

Nolan, C. (Yöneten). (2000). *Memento* [Sinema Filmi].

Oliver, K. L. (1998). A Journey into Narrative Analysis: A Methodology for Discovering Meanings. *Journal of Teaching in Physical Education*(17), 244-259.

Riessman, C. K. (2005, 04 01). *Narrative Analysis*. 12 2023, 12 tarihinde Core: https://core.ac.uk/display/58322?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 adresinden alındı

Sözen, M. (2013). Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(8), 2097-2109.

Xu, X., & Kwok , S. (2019). Temporal-order Iconicity Bias in Narrative Event Understanding and Memory. *Memory*, 27(8), 1079-1090.

BÖLÜM IV

Sinemada Bir İstanbul Etnografyası: Do Not Disturb- Aytek’le Bir Gece Filminin Roland Barthes’ın Göstegebilim Kuramıyla Analizi

**Nurdan AKINER¹
Tuna BİÇER²
Senem KINCI³**

GİRİŞ

Başrolünü Cem Yılmaz’ın üstlendiği hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı Do Not Disturb: Aytek’le Bir Gece (2023), kültürel kimlik ve aidiyet arayışı kavramları çerçevesinde

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0003-0295-9373, nurdanakiner@gmail.com

² Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, ORCID: 0009-0002-7215-5258, tunabicer19@gmail.com

³ Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, ORCID: 0009-0007-1338-4460, senemkinci@gmail.com

İstanbul'un kentsel mekân, bu mekanlarda yaşayan insanların çoklu kimlikleri ve kültürel öğeleri bağlamında dikkat çekici detaylara sahiptir. Filmin kentsel mekânları, iç mekânlar ve karakterlerine dair sekanslar Roland Barthes'ın göstergebilim kuramı başta olmak üzere ilgili yaklaşımlarla analiz edildiğinde, göçün bireyler üzerindeki etkisinin çoklu kimliklerin oluşmasında etkili olduğu, daha da önemlisi insanların da çoklu kimlikler arasında denge kurmakta zorlandığı tespit edilmiştir.

Göçle gelen nüfusun bir parçası olduğu için çoklu kimliklerden biri olan Cem Yılmaz'ın İstanbul'un Fatih semtinde başlayan öz yaşam hikayesi *Leman* dergisi ile Beyoğlu'nun arka sokaklarına taşınmıştır. Bu sokaklar onun kimliğini inşa etmesine yardımcı olmakla kalmamış aynı zamanda bu çok kültürlü toplum manzaraları hakkında da gözlem yapmasına katkıda bulunmuştur. Ayzek karakterini vapurda tanıştığı ve orada yatıp kalktığını söyleyen gerçek bir kişiden esinlenerek tasarladığını belirten Cem Yılmaz (Oksijen TV, 2023), televizyonun bir kaçış olduğu klişesini gerçeğe dönüştüren Amerikan televizyon dizisi *Aşk Gemisi* (The Love Boat 1977-1987) dizisinden de oldukça etkilenmiştir. Cem Yılmaz'ın anlatılarında bir araya gelen insanlar, aslında kültürün kodlarını taşıyan bireylerdir. Dolayısıyla anlatıcı da anlatılarındaki bireylerle aynı kültürel kodlara sahiptir ve bu nedenle izleyenleri etkileyen bir mizah tarzı ortaya çıkmaktadır. Cem Yılmaz'ın mizah anlayışı, mizah teorilerinden “üstünlük kuramı” (superiority theory) ile açıklanabilir niteliktedir. Sosyolojiden beslenerek mizaha toplumsal bir bakış açısı getirmektedir. Kuramın temeli Platon ve Aristoteles'e dayanmaktadır. Yakın tarihte ise Gruner, Bergson ve Ludovici gibi bilim insanları tarafından desteklenmiştir. Adından anlaşıldığı gibi üstünlük kuramında herhangi bir gülmece öğesini okuyan, duyan ya da gören kişi, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olur, kendisini üstün hisseder, bu durumdan içten içe hoşlanır ve güler. Olayın komedi unsuru diğer insanların kusurlarından ve çirkin yönlerinden kaynaklanmaktadır. Bu duruma gülen kişinin kendisini ahlak, zekâ ve fiziksel çekicilik açısından herkesten üstün görmesi ile ilgilidir. Cem Yılmaz, stand-

up gösterilerinde insanların başına gelen talihsizlikleri anlatmak için küçümseme içeren bir dil kullansa da mimikleriyle de bu anlatımı destekler (Bilge, 2008, s.19).

Söz konusu durum beyaz perdede de devam eder. Filmlerinde hayatın içinden kusurlu kimlikler çizmiştir. İstanbul'un karmaşası ve sosyal ortamı içinde kendine yer bulmaya çalışan bu kimlikler, toplumla uyum içinde dengede kalma çabası içindedirler. Her bir kimliğin toplumun içinde kendini ait hissettiği ve temsil ettiği bir grup ve ideoloji bulunmaktadır.

SİNEMANIN BÜYÜLÜ MEKÂNI İSTANBUL

Mekân olarak birçok sinema filmine ev sahipliği yapan İstanbul, Türk Sineması'nda sıkça kullanılan mekânların başında gelmektedir. Kendine özgü atmosferi ile İstanbul hep biriciktir. Farklı kültürlerin bir arada bulunması, tarihi dokusu, büyülu boğaz manzarası, kalabalık sokakları ile İstanbul, sinemada sıklıkla tercih edilen, içinde çeşitli hikâyelerin geçtiği eşsiz mekanlara sahiptir. İstanbul birçok etnik grubun bir arada yaşadığı kozmopolit yapısı nedeniyle, zaman içerisinde kendine özgü bir kent kimliğine sahip olmuştur. Kent sadece insanlara büyük oranlarda iş ve yerleşim imkânı sağlayan bir mekân parçasını değil; uzak bölgelerden insanları kendine çeken, bölgeleri, insanları ve sosyal etkinlikleri belirli bir düzen çerçevesinde organize eden, bulunduğu coğrafya içerisinde ekonomik, siyasal ve kültürel yaşantıya öncülük eden, denetleyen mekânsal ve toplumsal bir yapıyı, bir merkezi ifade eder. Kentleşme, insanları sadece kent dediğimiz alanlara çekmekten ziyade insanların kentli yaşam biçimini özümsemesi anlamına da gelmektedir. Kentleşme aynı zamanda kentlerin büyümesiyle birlikte kentin kendine özgü yapılarının ve kentlilerin iletişim, ulaşım araçları aracılığıyla yarattığı cazibenin etkisinde kalan kişilerde kentli olarak tanımladığımız yaşam biçimindeki değişiklikleri de vurgular (Wirth, 2002, s. 77-79). İstanbul, zengin tarihsel mirasıyla birçok kültüre ev sahipliği yapmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan bu kadim kent, çok kültürlü yapısıyla Müslümanların ve Gayrimüslimlerin bir arada barış içinde

yaşadığı bir şehir olmuştur. Bu durum, şehrin kültürel çeşitliliğini ve zenginliğini artırmıştır. Saraylar, camiler ve çeşmeler gibi mimari yapılar, imparatorluğun gücünü göstermek için inşa edilmiştir. Bu yapılar, İstanbul'u kültürel mirasın merkezi konumuna getirmiştir. Bu merkezi konumda altıncı yüzyıldan kalan Ayasofya, 15. yüzyıl yapısı Fatih Külliyesi, Topkapı Sarayı'nın 19. yüzyıla kadar eklemelerle geliştirilen bölümleri, Mimar Sinan'ın öne çıkan eserleri 16. yüzyıl Süleymaniye ve Şehzade Camii Külliyesi, 17. yüzyıl eseri Sultanahmet Camii ve 1664'te tamamlanan Yeni Camii'nin minareleri bulunmaktadır. Özellikle Sultanahmet Arkeolojik Park, Süleymaniye Camii Külliyesi ve çevresi, Zeyrek Camii ve çevresi ile Blachernae Sarayı kalıntılarını kapsayan Kara Surları alanı önemli yapılardır (İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı, 2011). Cem Yılmaz, yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği aynı zamanda başrolünde oynadığı Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece'de mekân olarak İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Kocamustafapaşa semtinde yer alan Milli Müdafaa Caddesi'ni seçmiştir. İzleyici caddenin ismini taşıyan tabeladan ve ara ara duyulan gemi düdüğünden, olayların Kocamustafapaşa'da geçtiği hissine kapılır. Ancak çekimler Beyoğlu'nda gerçekleştirilmiştir. Böylece Yılmaz doğup büyüdüğü semte filminde saygı duruşunda bulunur. Osmanlı döneminde Koca Mustafa Paşa'nın adıyla anılmaya başlayan bu semt, geçmişte Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'na ev sahipliği yapmış, farklı kültürlerin bir arada yaşadığı zengin bir tarihe sahiptir. Aynı zamanda, pek çok önemli mimari yapıyı barındırmaktadır. Günümüzde hala birçok farklı etnik gruba ve kültüre ev sahipliği yapmaktadır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte modernleşme sürecine giren İstanbul, kültürel bir değişim ve dönüşüme uğramıştır. Modernleşmenin ve batılılaşmanın merkezi, İstanbul'un Beyoğlu ilçesi olmuştur. İlçenin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamasının sebebi Osmanlı döneminde ticaret merkezi olmasıdır. Bu süreçte kent dokusunda büyük değişimler yaşanmıştır. Batılılaşma süreciyle birlikte saray, çeşme gibi geleneksel mimariden, modern yapı inşalarına geçilmiştir. Batılı tarzda binalar, restoranlar, kafeler tiyatrolar gibi yapılar inşa

edilmiştir. Eğitim ve sanat merkezi olan Beyoğlu'na ilk olarak Galatasaray Lisesi sonra İstanbul Üniversitesi'nin birçok fakültesi taşınmıştır. Sinema salonları, tiyatrolar gibi sanat mekanları da bu bölgede yoğunlaşmıştır. İstiklal Caddesi, alışverişin ve ticaretin yoğun olduğu bir merkeze dönüşmüştür.

Göçle birlikte 1950'lerden itibaren farklı etnik grupların gelmesiyle, İstanbul'un nüfusu hızla artmış, demografik yapısı değişime uğramıştır. Farklı kültürlerin etkileşimine sahne olan İstanbul sürekli evrilen ve zenginleşen bir kent olmuştur. Bu dönemdeki göç akımları Beyoğlu'nu da etkilemiş, bu kadim semt göç ile ortaya çıkan kültürel ve sosyal karmaşaya sahne olmuştur. Beyoğlu İmam Adnan Sokak'taki Leman Kültür'de gerçekleştirdiği stand-up gösterileriyle ünlenen Cem Yılmaz, aslında önce Leman mizah dergisinde karikatürist olarak çalışmıştır. Bu sayede Yılmaz, Beyoğlu'nun arka sokaklarını yakından gözlemleme imkânı bulmuştur. Cem Yılmaz filmlerindeki mekânlara ve karakterlerin kültürel kodlarına detaylı bir biçimde bakıldığında ana ilham kaynağının Beyoğlu olduğu görülmektedir.

Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece filmi mekân olarak incelendiğinde Komodor Palas otelinin, Ömer Kavur'un Anayurt Otel'i'nin (1987) alaycı bir yansıması olduğu görülür. Türk Sineması'nın dikkate değer yapıtlarından biri olan ve Yusuf Atılgan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan Anayurt Otel'i'nin ana karakteri Zebercet ile Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece filminin ana karakteri Ayzek benzerlikler taşımaktadır. Bu iki filmde de hikâyenin merkezindeki kişiler, içsel çatışmalar, yalnızlık ve toplumsal izolasyon gibi duyguları yaşamaktadır. Ayzek toplum tarafından benimsenmek için büyük çaba sarf ederken, Zebercet toplumdan soyutlanıp, uzaklaşmayı tercih etmiştir. Her iki filmde de mekân olarak düşük standarttaki oteller kullanılmıştır. Anayurt Otel'i'nin çekimleri Nazilli'de, Ankara Palas Otel'i'nde yapılmıştır; romanda orijinal mekân Manisa'daki Anavatan Otel'i'dir. Komodor Palas ise Cem Yılmaz'ın 23 Nisan 1973'te dünyaya gözlerini açtığı tarihi semt Kocamustafapaşa'daki Milli Müdafaa Caddesi'nde bulunur (Beyazperde, 2023).

SİNEMADA GÖÇ, KİMLİK, AİDİYET VE İDEOLOJİ

Göç, kimlik ve aidiyet arasında bir etkileşim vardır ve bu etkileşim çok yönlüdür. Simmel modern kentli insanın daha önce sahip olmadığı bir özgürlük fırsatını yakaladığını ifade eder ancak kentsel ortamdaki sürekli temkinlilik ve karşılıklı kayıtsızlık, bedeli kaybolmuşluk ve yalnızlık olan bir özgürlük sunar (Güllüpinar, 2013, s.59). Örneğin filmdeki eczacı karakterinin sürekli temkinli olma halini, eczanesinin kepenkleri temsil etmektedir. Tehlikede olduğunu hissettiğinde hemen eczanesinin kepenklerini indirir. Tanım olarak göç anlamlı bir uzaklık ve etki yaratacak kadar bir süre içinde gerçekleşen bütün yer değiştirmeler olarak tanımlanmaktadır (Erder, 1986, s.15). Kente göçle gelen nüfus ya ait olduğu ilk topluma geri dönme ya da yeni toplumda ait olduğu sınıfa dahil olma ihtiyacı duyar. Kişi yeni topluma uyum sağlayıp, yeni bir kimlik benimser ancak köken olarak ait olduğu kimliğini de her zaman korur. Böylelikle eski ve yeni kimlik arasında bir sentez oluşur. Bu süreç içerisinde edinilen farklı iki kimlik arasında denge kurma çabasının sonunda hibrit bir kimlik oluşmaktadır. Yeni hibrit formlar, hareketlilik, göç ve çok kültürlülüğün bir sonucu olarak ortaya çıkan derin değişimlerin önemli göstergeleridir. Birey yaşadığı yerde etnik bir kimliğe sahiptir ve göç ettiği yeni toplumda, sosyal değişim sürecinde yeni bir kimlik edinir. Böylece etnik kimliği, yeni kimliği ve sonrasında kazanacağı bütün kimlikler hibrit kimlik olarak adlandırılır (Pieterse, 2004, s. 277-279). İstanbul'a göçle gelen bir ailenin bireyi olan Cem Yılmaz da hibrit kimlik sahibidir.

Filmin ana karakteri Ayzek, farklı kimlikleri arasında denge sağlamada zorlanmaktadır. Filmde İstanbul'a Anadolu'dan göçle gelen nüfus, bir başka deyişle tutunamayanlar, Ayzek karakteri ile temsil edilmektedir. Anadolu'da yaşayan pek çok insanın hayali taşı toprağı altın kadim kent İstanbul'a gitmektir. Televizyonda izledikleri filmlerde gördükleri İstanbul onlar için mutluluğu bulacakları ve yeni başlangıçlar yapacakları bir kenttir. Göç edenlerin serüvenli yolculuğunda İstanbul, mutluluğun vadedildiği bir masalın gerçeğe dönüştüğü kenttir (Öztürk, 2004, s.5).

Karakomik Filmler: 2 Arada filminde sahne açılışı Ayzek karakteri ile yapılır. Burada amors çekim tekniği ile Ayzek'in sırtından İstanbul Boğazı ve arabalı vapur görülür. Bu sahne bize Anadolu'dan kente göç konusunu işleyen eski Türk filmlerini hatırlatır. Yeşilçam sinemasında Haydarpaşa Garı'nda başlayan ve yine bu tren istasyonunda sonlanan Gurbet Kuşları, Türk sinema tarihinde ilk göç filmi olarak geçmektedir. Gar çekimleriyle ilgili ilk akla gelen filmidir (Özgüç, 2010). Anadolu'dan göçle İstanbul'a gelen nüfus Gurbet Kuşları ile Haydarpaşa Tren Garı'nda inip, hayata karışıp, 21. Yüzyılda bir arabalı vapurda tekrar karşımıza çıkmıştır.

Filmin Ayzek lakaplı karakteri Metin de birçok göçmen gibi beklenti ve umut içerisinde İstanbul'a gelenleri temsil eder; kent soylu değildir. Metin ikici veya üçüncü kuşak göçmendir ancak hala kente tutunamayandır. Metin'in hayranı olduğu ve lakabını aldığı karakter, seksenli yıllarda TRT'de yayınlanan unutulmaz dizi Aşk Gemisi'nin (The Love Boat 1977-1987) siyahi barmeni Isaac Washington'dur. Yayın hayatına Amerika Birleşik Devletleri'nin ABC kanalında başlayan dizi, tüm dünyada 1977'den bu yana bir televizyon efsanesi olmuştur. Dizi, kaptan ve mürettebatın sefer sırasında yolcularla yaşadığı serüvenlere izleyiciyi de dahil etmiştir. Aşk Gemisi dizisinin seyahat macerası ve duygusal motifleri, izleyicileri için "hafta sonu dışarı çıkma" deneyimine yakın olacak şekilde tasarlanmış gibi görünmektedir (Seiter, 1987, s. 9-10). Ayzek de İDO'da garson olarak çalışmaya başladığında, Isaac Washington karakterini kendisine rol model almıştır. Dizide güler yüzlü ve esprili kişiliğiyle dikkat çeken Isaac, genellikle yolcuların sorunlarını dinler, onlara yardım eder ve özel bir bağ kurar.

Alman sosyolog Georg Simmel, kapitalizmin hızlandırdığı metropolleşme ile kent insanının kendisine ve çevresine yabancılaşmasına odaklanmıştır. Simmel kent olgusunu Metropol ve Tinsel Hayat (The Metropolis and Mental Life, 1903) adlı eserinde yabancılaşma kavramı üzerinden açıklamaktadır. Kent insanı bir yabancıdır ve yabancı, yeri yurdu olmayan demektir. Kentin kişi için bir yurt haline gelmesi kişinin kent ile rasyonel ve duygusal bağ

kurmasıyla mümkün olmaktadır. (Güllüpinar, 2013, s.59). Simmel kentsel yaşamın insanları sosyal etkileşimlere maruz bıraktığını belirtir. Bu durum bireyin çeşitli sosyal ilişkiler içerisinde, sosyal becerilerini geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Ancak Simmel'e göre, yoğun bir sosyal etkileşim içinde olmak, bireyde yabancılaşma ve izolasyon hissi yaratabilmektedir. Özellikle kentteki anonim ilişkiler, insanlar arasındaki kişisel bağların zayıflamasına ve yabancılaşmasına yol açmaktadır. Kent sahip olduğu dinamik yapısından dolayı insanlar arasında güçlü bağların kurulmasına fırsat tanımamaktadır. Simmel'e göre, bu durum insanların içsel dünyasında bir tür "koruyucu duvar" oluşturabilmekte ve insanlar yaşamlarını bu koruyucu duvarlar içerisinde devam ettirmektedir. İnsanlar, anonim ilişkilerle çevrili hızlı bir ortamda yaşadıkları için, duygusal olarak kendilerini koruyucu duvarlar içerisinde izole hissedebilmektedirler. Georg Simmel, kent yaşamının kişilik üzerindeki etkilerini ve kişilikte yarattığı değişiklikleri inceleyerek, kentin modern insanın yaşamında çok önemli bir yer işgal ettiğini ve modern yaşamın en temel sorununun, devasa toplumsal güçler, tarihsel miras, dış kültür ve teknik karşısında, kişilerin kendi özerklik ve bireyselliklerini koruma çabasından kaynaklandığını savunmuştur (Koyuncu, 2011, s.34). Göç beraberinde ideolojik farklılıkları da getirmektedir. İdeoloji kavramı, bir toplumun, grubun veya bireyin inançları, değerleri, normları ve dünya görüşlerini içeren bir düşünce yapısını ifade etmektedir.

İdeoloji, göç eden bireylerin kendi kimliklerini inşa etme ve topluma uyum sağlama sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Anadolu'dan İstanbul'a göç eden insanlar bu süreçte, eski alışkanlıklar, inançlar ve değerler ile yeni yaşam ortamına uyum sağlarken, bazı zorluklar yaşanmaktadır. Sınıf çatışması bu zorlukların başında gelmektedir. Antonio Gramsci'ye göre, hegemonya, egemen sınıfın ideolojik üstünlüğünü ifade etmektedir. Toplumda yaygın olan, egemen sınıfın değerleri, dünya görüşü ve kültürel normlarıdır. Gramsci madun terimini ise toplumun dışlanmış, ezilmiş, sömürülen ve hegemonik bir düzenin baskısı

altında olan kesimlerini ifade etmek için kullanmıştır (Aydın, 2019, s.6). Filmin başkarakteri Ayzek, Yeditepeli Şehir İstanbul'un kültürel kimlik ve aidiyet arayışındaki göçle gelen nüfusunu bir başka deyişle madunları temsil eder. Pandemi öncesinde arabalı vapurda çalışan Ayzek, adeta madun kavramının vücut bulmuş halidir. Çünkü karakterimiz filmde otelin sahibi, otelde çalışanlar ve sokaktaki insanlar tarafından sömürülüp, dışlanan ve sesini duyuramayan bir karakterdir.

YEDİTEPELİ ŞEHRİN DÖRDÜNCÜ TEPESİ FATİH'TEN KOMODOR PALAS'A CEM YILMAZ

Cem Yılmaz Selanik göçmeni bir anne ve Sivas'tan İstanbul'a göç eden bir babanın ortanca çocuğu olarak İstanbul'un Fatih ilçesinin Kocamustafapaşa semtinde 23 Nisan 1973'te dünyaya gözlerini açmıştır. Fatih ilçesi, bu yedi tepenin dördüncüsü üzerinde yer alır. Şehrin tarihsel ve kültürel mirasını temsil eder. İstanbul'un yedi tepesi, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde inşa edilmiş ve bugün Tarihi Yarımada olarak bilinen "Suriçi" İstanbul sınırları içinde bulunmaktadır. İstanbul'un fethedilmesinin ardından, Fatih Sultan Mehmet bu tepe üzerine, tarihi On İki Havari Kilisesi'nin bulunduğu alana Fatih Camii ve Külliyesi'ni inşa ettirmiştir. 1463 Mart'ında başlayan bu büyük yapı, 1470 Aralık'ında tamamlanmıştır. 1766'daki Büyük İstanbul Depremi'nde ağır hasar gören camii, tamamen yenilenerek 1771 Nisan'ında ibadete açılmıştır (Büyükseçgin, 2021, s. 67,87-88). Bu kültürel zenginliklerin yer aldığı semt, Cem Yılmaz'ın hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Cem Yılmaz'ın mizaha ilgisi, babasının kendisini 1979 yılında Sıraselviler'de Devekuşu Kabare'nin "İnsanlığın Lüzumu Yok" oyununa götürmesiyle başlamıştır. Etiler Turizm ve Otelcilik Lisesi'nden mezun olduktan sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde Turizm İşletmeciliği bölümüne başlamıştır. Geçmişinde otelde çalışmış olması nedeniyle otellerin tanıdığı, bildiği mekanlar olduğunu ifade etmektedir (Pazar Sürprizi-Show TV, 2023). Karikatüristliğe giden yolu şöyle anlatmıştır bir röportajında (Vogue

Dergisi, Şubat 2019): “Üniversitenin birinci sınıfındayken ankesörlü telefonun başında ağlamıştım. Telefonla dergiye başvurdum. Dediler ki ‘Bu şekilde adam almıyoruz’. Zaten ‘Merhaba, ben dergiye gelebilir miyim?’ diyen adam mı alınır dergiye? Çizersin götürürsün.”

Cem Yılmaz, Leman dergisinde karikatüristlik yapmaya başlayarak kariyer yolculuğunda ilk adımı atmıştır ve ilk stand-up gösterisini de yine Leman Kültür’de yapmıştır. Cengiz Özkarakabekir’in editörlüğünü yaptığı Tek Başına (2010) belgeselinde ilk sahne deneyimini “Çok amatör bir gösteriydi, amatörü bırak gösteri bile değildi” sözleriyle ifade etmiştir. Sahne hayatını ise şöyle özetlemiştir (Bantmag, Ekim-Kasım 2014): “Ben sahneye çıktım, başarılı olarak da indim. Mesela neye dayanarak söylüyorum bunu, o başlık altında o mesleğin kaidelerini kusursuza yakın yerine getirmek, ben bunu yaşadım.” Yılmaz, yönetmenliğini Ömer Vargı’nın üstlendiği Her Şey Çok Güzel Olacak (1998) isimli filmle oyunculuğa başlamıştır. Cem Yılmaz’ın yönetmenle birlikte senaryosunu da yazdığı filmde, Nuri (Mazhar Alanson) ve Altan’ın (Cem Yılmaz) sorunlu abi kardeş ilişkisi ele alınmaktadır. Nuri, karıştığı bir kavga sırasında yıllardır görmediği kardeşi ile karşılaşır ve başlarına beklenmedik olaylar gelir. Cem Yılmaz bu filmdeki ecza deposu sahnesine Do Not Disturb’de bir gönderme de yapar. Vizonte (2001), Av Mevsimi (2010), Son Umut (2014), İftarlık Gazoz (2016) gibi filmlerde oyunculuk serüvenine devam etmiştir. Cem Yılmaz oyunculuğun yanı sıra hem yönetmenliğini hem senaristliğini üstlendiği Hokkabaz (2006) filminden sonra yapımcılığa da yönelmiştir. Bu dört görevi de üstlendiği filmler A.R.O.G. (2008), Pek Yakında (2014), Ali Baba ve Yedi Cüceler (2015), Karakomik Filmler (2019), Karakomik Filmler 2 (2020) ve son olarak Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece’dir (2023). Sektörün her alanında yer alan Cem Yılmaz kendi sözleriyle kariyerini “Basılı kâğıttan, sahneye, oradan perdeye, sonra dijitalde, yarın öbür gün uzay boşluğunda bir şey yapılması gerekiyorsa orada da yaparım” şeklinde özetlemektedir (Oksijen TV, 2023).

DO NOT DISTURB: AYZEK’LE BİR GECE FİLMİNİN ROLAND BARTHES’İN GÖSTERGEBİLİM KURAMIYLA ANALİZİ

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece (2023) bu araştırmada Roland Barthes’ın göstergebilim kuramı bağlamında geliştirdiği düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) kavramsallaştırmasıyla analiz edilmiştir. Bir gösterge başka bir şeyin yerine geçebilen herhangi bir şey olarak tanımlanabilir (Berger, 2022, s.98). Göstergeleri çözümlemek, medya metinlerinde gizli anlam yapılarını ortaya çıkarmak açısından önemlidir (Umu , 2021, s.185). Göstergebilimin iki kurucusu olarak görülen Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce görüş ve kavramlarını aynı zamanlarda ancak birbirlerinden habersiz olarak geliştirmişlerdir. Ferdinand de Saussure göstergebilimi (semiology) “Toplumda göstergelerin yaşamlarını inceleyen bir bilim” şeklinde tanımlamaktadır. Charles Sanders Peirce ise herhangi bir şeyin bir göstergebilim çalışması olmaksızın incelenmesinin olanaksızlığını belirterek, göstergebilimi (semiotics) tüm düşünsel ve bilimsel araştırmaların  er evesi olarak de erlendirmi tir (Mutlu, 2017, s.129-130).

Roland Barthes, Levi-Strauss ile 1950’li yılların yapısalcı kültür yaklaşımlarının önemli öncülerinden biri olarak görülmektedir. Barthes ilk çalışmalarında Saussure’ n izinden gitmiştir ve semiyotik kültür modelini savunmuştur. Saussure’den ayrı olarak Barthes soyut işaretler sisteminin sadece dilbilim göstergelerine değil, tüm semiyotik ba ımlara uygulanabileceğini savunur (Smith, 2005, s.148-149). Roland Barthes gösterge kavramını g l örneğiyle açıklamaktadır: g l ilk anlamında bir çiçektir ancak genç bir adam onu sevdiği kızı takdim ederse bu gösterge olur. Çünkü adamın romantik amacına gönderme yapmış olmaktadır ve kız arkadaşı da bu anlama geldiğini kabul etmektedir. Barthes, bu durumu “Göstergebilim bir biçimler bilimidir, çünkü anlamları içeriklerinden ayrı olarak inceler” diye açıklamaktadır (Mutlu, 2017, s.128-129).

Saussure'ün dilsel sistemleri çözümlemesine eş zamanlı olarak Peirce, dil dışı göstergeleri de çözümlemeye dahil etmiştir. Bu durum medya çözümlemesinin de temelini oluşturmuştur. Saussure'ün çalışmalarının dilin göstergeleri ile sınırlandırılmış olması, dilin farklı kültürel yapıdaki kimlikler için oluşturduğu farkı göz ardı etmesi, okuru ve izleyiciyi sürece dahil etmemiş olması, medya alanı için gösterge çözümlemesi konusunda bir eksikliğe sebep olmuştur. Roland Barthes, bu boşluğu görmüş ve gösterilenin içinde barındırdığı anlamın çözümlenebileceği yeni bir model üzerinde çalışmıştır. Barthes kuramının odağını anlamın iki düzeyi üzerine kurmuştur: Düz anlam ve yan anlam (Fiske, 2017, s.115). Arthur Asa Berger'e (2022, s.107) göre yan anlam bir terime ya da geniş anlamda bir imgeye, bir metindeki figüre ve hatta metne eklenen kültürel anlamı ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Karşıt olarak düz anlam, bir başka deyişle temel anlam, bir terimin, figürün, metnin vb. gerçek anlamını ifade eder. Her ifade düz anlamın dışında yan anlamlara da sahiptir. Yan anlamlar ideolojilerin taşınmasında ve aktarılmasında kullanılan üst dil olarak işlerler (Barthes,1979, s.90). Barthes'ın Mythologies yapıtı, Barthes'ın yazdığı ve Fransız günlük yaşamını ve kültürünü çözümleyen dergi yazılarının bir derlemesidir. Barthes'a göre, kültür içindeki işaretler asla masum değildir, aksine ideolojik yeniden üretimin karmaşık ağlarına bulaşıktır (Smith, 2005, s. 150-151).

Christian Metz "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler" isimli eserinde, her görüntünün bir şekilde bir yan anlama ve bir temel anlama sahip olduğunu belirtmektedir. Sinema göstergebilimi bir yan anlam göstergebilimi ya da bir temel anlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşım da ilgi çekicidir. Metz'e göre sinemada gösteren ve gösterilen arasındaki mesafe çok kısadır. Gösteren sinematik görüntü tarafından yaratılır. Film görüntüsünün temsil ettiği şey ise gösterilendir (Metz, 2012, s.92-93). Metz, bir göstergenin var olabilmesinin yalnızca iki yolu olduğu konusunda Barthes ve Saussure ile aynı fikirdedir: doğal ve kültürel olarak. Göstergebilimsel araştırma ve analizlerin amacı önceden var olan kodları açığa çıkarmaktır. Fiziksel olarak var olmasalar da kodlar

filmin mesajını şekillendirmektedir. Filme özgü olmayan kültürel kodlar, kişinin algılama alışkanlıklarına dayanan ve toplumda kolaylıkla benimsenen kodlardır (Wollen, 2008, s. 111-113).

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece Filminin Konusu ve Künyesi

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece’de, Ayzek lakaplı Metin (Cem Yılmaz) karakterinin, Komodor Palas adlı otelde gece müdürü olarak işe başlayışının ilk gecesinde yaşanan trajikomik olaylar konu edilmektedir. İzleyici kitlesi Ayzek karakteriyle ilk kez Karakomik Filmler: 2 Arada’da (2019) tanışmıştır. Ayzek Karakomik Filmler: 2 Arada’da, arabalı vapurda garsonluk yapmaktadır. Pandeminin etkisiyle işsiz kaldığı süreçte annesinin yanına taşınan Ayzek, deniz yaşamından ayrılmak durumunda kalır ve karaya uyum sağlamaya çalışır. Sıkıntılı günlerini atlatmak için antidepresan haplar kullanmaktadır. Sosyal medya paylaşımlarıyla takipçilerine pozitif telkinler veren influencer Peri’nin (Nilperi Şahinkaya) videolarını izlemekte ve önerilerini uygulamaya çalışmaktadır. Annesinin Ayzek’i evlendirmeye çalıştığı Suhal (Ahsen Eroğlu) vasıtasıyla Komodor Palas’ta gece müdürü olarak işe başlar. Ayzek, Suhal’i gördüğünde onu çok beğenir ancak kendisinin Suhal’e uygun olmadığını düşünür. Gecenin ilk müşterisi Bahtiyar (Celal Kadri Kınöğlu) otele depresif ve mutsuz bir şekilde gelir. Kendi yaşamına son vermek isteyen Bahtiyar bunu kendisine yapamayacak kadar da kendini seven bir karakterdir. İkinci müşteri Davut (Bülent Şakrak) pandemi nedeniyle tahliye olmuş eski bir mahkumdur. Komodor Palas’ta müşteri kaydı açtırmak istemez ve oldukça gizemli davranır. Hali tavrı şüphelidir ancak Bahtiyar’ın gecenin içindeki buhranları sırasında Ayzek’e yardımcı olur. Bu yüzden Ayzek ona güven duyar. Bahtiyar’ın ilk canına kıyma girişimi sonrasında Ayzek eczacı Saniye ile tanışır. Bu tekinsiz sokakta eczacılık yapan Saniye (Özge Özberk) güvende kalmak için kepenklerin arkasına saklanmaktadır. Eczacı Saniye, sokaktaki madde bağımlısı tarafından rahatsız edildiğinde, Ayzek ona yardım etmekte tereddüt etmez ancak kalçasından bıçaklanır ve ilacının reçetesi okunmaz hale gelir. Son ilacını da sakinleşsin diye Bahtiyar’a verdiği için bir yoksunluk

evresine girer. Bu sırada yaşadığı büyütlü gerçeklik sürecinde Bahtiyar'ı kurtarmak için kendini feda eden Ayzek, kendi zihinsel dünyasına geçiş yapar. Suhal'in kendisini beğenmeyişine, Bahtiyar'ın şımarıkça mutsuzluğuna, Peri'nin yaşamı yüksek sınıfa uygun bir şekilde standartlaştırmasına ve Saniye'nin seçilmiş kayıtsızlığına kızar. Kendi yetersizlikleriyle ve mutsuzluklarıyla yüzleşir.

Yoksunluk sürecini atlatıp kendine geldiğinde kendisine ne kadar zarar verdiğinin bilincine varır. Bahtiyar kendine zarar vermeden geceyi atlatır ancak Ayzek Bahtiyar'ın eşi Dora'ya uygun olmayan mesajlar göndermiştir. Dora, Bahtiyar'ı otelden alırken bunu Ayzek'in yüzüne vurmaktan çekinmez. Ayzek vardiyayı devredeceği Hacer'in geldiğini gördüğünde tüm gece ortalıkta dolanan Davut silahını çıkarıp Hacer'i vurur. Davut'un bu davranışı Ayzek'i hayal kırıklığına uğratar. Bunun üzerine Davut'u otele yönlendirir ve kaçmaması için onu bacağından vurur. Tüm gece Davut'un ona sessiz kalması için verdiği bahşışlerin vicdani yükünü hisseder. Parayı, kendi dişini yaptırmak ya da hayatını tekrar yoluna koymak için kullanmak yerine üniversiteye gitmek için maddi yardıma ihtiyacı olan Suhal'e verir. Suhal okula başlar, Bahtiyar bir jazz albümü çıkarır ve Davut polis tarafından tutuklanır. Ayzek günün kahramanı olsa da kendinden ödün veren ve kaybeden yine o olur (Netflix, 2023). Filmin künyesi ise şöyledir (IMDB,2023):

Do Not Disturb Filminin Künyesi

Yönetmen: Cem Yılmaz

Yapımcı: CMYLMZ- Fikir Sanat

Senarist: Cem Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Sanat Tasarım: Burak Yıldırım

Oyuncular: Cem Yılmaz, Ahsen Eroğlu, Celal Kadri Kınöğlu, Bülent Şakrak, Özge Özberk

Müzik: Cem Yılmaz, Sertaç Özgümüş

Kurgu: İlker Özcan

Dağıtıcı: Dijital Platform-Netflix

Çıkış Tarihi: 29 Eylül 2023

Süre: 1 saat 54 dakika

Ülke: Türkiye

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece Filminin Analizi

Filmin ismi son derece ironiktir, çünkü her ne kadar Türkçe anlamı ile “Rahatsız etmeyin” manasına gelse de karakterler film boyunca birbirlerinin alanına girerek, birbirlerini rahatsız ederler. Ayzek “Beni rahatsız etme” diyerek “Do Not Disturb” yazılı otel kartını boynuna asar (Time Code: 00:37:18). Bu durum aslında zihninin kapalı olduğu ve bir süre kendisine ulaşılmasını istemediğini göstermektedir. Filmin diyalogları genel olarak incelendiğinde bir sınıfsallık söz konusudur.

Akıl vermek, fikir almak, bilgiyle buluşmak gibi edimler üst zümreye ait vurgusu yapılmaktadır. Filmde martı sesleri ve gemi düdüğü, Ayzek’in çok sevdiği arabalı vapura hasretini ifade ederken aynı zamanda, martı sesleri kötü olayların yaşanacağını habercisi, gemi düdüğünün ötmesi ise otelde yaşanacak olaylar için bir uyarı niteliğindedir. Bu otelde kötü olayların yaşanacağı, kameranın alt çekim açısı ile gösterilmektedir. Göz seviyesinin altında konumlandırılmış kameranın alt çekim açısıyla Komodor Palas oteli haşmetli ve kasvetli görünmektedir. Bu duruma Kara Film türünde sıklıkla rastlanmaktadır (Schrader, 1972, s.1). Kara film, Hollywood’un film tarzını değiştiren karanlık ve ıslak kent sokakları, yozlaşmış karakterler, kaderci temalar ve umutsuz sesler ile suç dünyası içinde geçen filmler olarak tanımlanmıştır. Bu türdeki filmlere kara film denmesinin başlıca nedeni, filmin içindeki sahnelerin, karanlık, kapalı, kasvetli bir havada geçmesidir. Filmdeki mekânlar buna göre seçilir ve atmosfer yaratılır. Kara

filmler suçu, dedektiflik olaylarını ve gangsterler gibi tehlikeli insanları konu alır (Mayer ve McDonnell, 2007, s.7-33).

Tablo 1 Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece Filmindeki Karakterlerin Sunuluşu

Filmin Karakterleri	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen	Filmin Karakterleri	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Aytek, Komodor Palas'ın gece müdürü	Kimlik ve aidiyet arayışındaki, sesi çıkmayan, görmezden gelinen temsil edilmeyen grubu temsil eder.		Peni, sosyal medyadaki influencerlardan biri	Sınıf çatışmalarının görünümünü küçültten kültür endüstrisini temsil eder.
	Bahtiyar, akademisyen ve Komodor Palas'ın müşterilerinden biri	Burjuvazi sınıfının, içsel çatışmalarını temsil eder.		Suhail, Komodor Palas'ın kat hizmetleri görevlisi	İstanbul'a göçle gelen nüfusu ve işçi sınıfını temsil eder.
	Saniye, eczacı kadın	Kent yaşamının yenik düşenlerini temsil eder.		Hacer, Komodor Palas'ın kat hizmetleri görevlisi	Toplumsal sesi çıkmayan, temsil edilmeyen dezavantajlı grubunu temsil eder.
	Davut, Komodor Palas'ın müşterilerinden biri	Kadına yönelik, tekrarlanan şiddeti temsil eder.		Dora, otel müşterisi Bahtiyar'ın eşi	Kent soy/lu burjuvazi sınıfını temsil eder.
	Çarli, sokakta yaşayan uyuşturucu bağımlısı	Kent yaşamının kaybedenlerini ve en alt sınıfı temsil eder.		Pılavcı, sokakta pılav satan esnaf	Kentin kaybedenler kulübünün toplanma merkezi.

Tablo 1’de sunulduğu üzere Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece filminde sosyal değişim süreci içerisinde, alt ve üst sınıfa ait temsiller bulunmaktadır. Göç ile birlikte oluşan kentsel sınıf kodları yer almaktadır. Geminin alt katında yer alan Ayzek, Suhail, Saniye,

Hacer, Davut, Çarli, dümende yer alan Bahtiyar aynı gemidedirler. Tıpkı kentleşmenin beraberinde getirdiği sınıfsal çatışma gibi bilginin, yaşamanın, düşünmenin, konuşmanın, dış görünüşün, akıl vermenin ve bilgi birikimin bir sınıfsallığı söz konusudur. Bu çalışmada sınıfsallık göstergeler üzerinden Roland Barthes'ın göstergebilim kuramıyla analiz edilmektedir. En özlü tanımıyla gösterge, insanların kavramları başka kavramlarla açıklamasını ifade etmektedir. Gösterge boyutunda bir kavram kendisiyle benzerlik taşıyın veya taşımasını başka bir kavramın yerine geçebilmektedir. Bu noktada göstergeler temsil ettikleri kavramların temel anlamlarını iletirler (Guiraud, 2016, s.21). Göstergebilim tam da bu süreçte ortaya çıkmakta ve göstergeler üzerinden inşa edilen anlamlandırmaları açıklamaya çalışmaktadır (Fiske, 2017, s.122).

Ayzek karakteri; adını 80'li yıllarda TRT'de de yayınlanan The Love Boat (Aşk Gemisi) dizisindeki sevilen, yardımsever ve neşeli siyahi barmen Isaac Washington karakterinden almıştır. Hayali bir televizyon karakteri olan Isaac'ın özelliklerini benimseyen Ayzek, İstanbul'un ve İstanbul'da yaşayan insanların onu sevip kabul etmesi için çaba sarf etmektedir. Ancak Ayzek, kendisine hayaller kurduran cruise gemisi Pacific Princess'in barmeni Isaac karakterinden çok uzaktadır. Filmde Ayzek'in hibrit kimlikler arasında kaybolduğu ve içsel bunalımlar yaşadığı görülmektedir. Günümüzde hibrit terimi genellikle çeşitli kültürel öğelerin ve kimliklerin bir araya gelmesiyle oluşan karmaşıklığı ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu ifade farklı yaşam tarzlarını, davranışları ve uygulamaları çoklu kimliklerin bir sonucu olarak görmektedir (Cieslik ve Verkuyten, 2006, s.78). Kaç kuşak önce olursa olsun, kente göçle gelen ve burada tutunmaya çalışan çoklu kimliklerin beraberinde getirdiği adaptasyon, maddi ve manevi sorunlar Ayzek üzerinden görülmektedir.

Göç ile kent, kentleşme, sınıf ve sınıf çatışması kavramları ortaya çıkmıştır. Engels kenti, sınıf bilinci ve sınıf çatışması temelindeki analizlerinde sınıfsal ayrışmanın merkezine koymuştur. Frederich Engels 1845 yılında yazdığı İngiltere'deki Emekçi Sınıfların Durumu (Condition of the Working Class in England) adlı

eserinde o dönemdeki işçi sınıfı üzerine çözümlemeler yapmıştır. Engels'in yaptığı çözümlemeler Burjuva ve işçi sınıfının yaşam koşulları arasındaki farka ve kapitalist kentleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan mekânsal farklılığa dikkat çekmiştir. Marx, şehirlerin kapitalist toplumsal sürecin nedenleri olmaktan ziyade bizzat toplumsal değişim ve dönüşümün mekânları olduğunu savunur (Güllüpinar, 2013, s.54). Bir önceki macerası Karakomik Filmler: 2 Arada'dan hatırladığımız üzere, Ayzek karakterinin ister denizde ister karada olsun toplumsal değişim-dönüşüm sürecinde bocaladığı, uyum sağlayamadığı ve kente tutunamadığı gözlemlenmektedir.

Peri karakteri; kusursuz görünümüyle kent soylu burjuva sınıfını temsil eder ve influencer sıfatıyla sıradan vatandaşın kendi sınıfına yabancılaşmasında başrol oynar. Peri gündelik hayatta sosyal medyada sıklıkla rastlanan, yaşam tarzlarıyla, evrene mesaj göndermekle veya sorunları daha da çıkmaza sokan tavsiyeleriyle gündeme gelen influencerları temsil eder. Influencerlar dijitalleşen dünyanın yeni ünlüleri olarak kabul edilmektedir (Korotina ve Jargalsaikhan, 2016, s.20). Influencerlar sanat, spor, moda, siyaset, mizah, teknoloji, alışveriş gibi pek çok alanda takipçilerinin ilgisini çekebilecek içerikleri çeşitli platformlarda paylaşmaya özen gösterirler. Doğal olarak sosyal medya hesaplarını profesyonelce yönetirler ve kendilerine duyulan hayranlık sayesinde takipçi sayıları hem yüksek hem de uzun ömürlü olur (Marwick ve Boyd, 2011, s.140).

Peri, Ayzek'in algılarını, davranışlarını, yaşam tarzını şekillendirip onun için güvenli bir liman izlenimi oluşturmuştur. Ayzek Peri'yi ben merkezine almış ve bütün hayatını onun sosyal medyada paylaştığı reelslara göre şekillendirmiştir. Geleneksel yemeklerin ve su börenin yerini kinoalı salata ve bir dilim avokado almıştır artık (Time Code: 00:38:38). Özellikle pandemi sürecinde influencerlar tüm dünyada çok fazla rağbet görmüştür.

Kelimenin tam anlamıyla influencerlar tarafından dayatılan tüketim modelleri, kültür endüstrisi sayesinde kısa sürede geniş kitleler tarafından benimsenmektedir. Adorno (2014, s.109).

Horkheimer’la birlikte kaleme aldıkları 1947 yılında yayımlanan Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserinde, kültür endüstrisinin insan yaşamına ve kültüre dair ne varsa tüketimin bir unsuru haline getirdiğini söyler. "Kültür endüstrisi" bir kavram olarak, tüketici davranışlarını kitlesel tüketim kalıplarına göre kategorize eden ve kısıtlayan ürünlerin, tüketicileri nasıl kendisine mahkûm kıldığını ve pasifize ettiğini tanımlar (Yağlı, 2011, s.61-62).

Bahtiyar karakteri; kent soylu burjuva sınıfını temsil eden bir karakterdir. Gündelik hayatta Bahtiyar, edebiyat profesörü ve caz saksafoncusudur. Pierre Bourdieu’nun kültürel sermaye kuramı çeşitli boyutları olan bir kuramdır ve şunları içerir: sanat ve kültür, kültürel zevkler ve tercihler, resmi yeterlilikler (üniversite diploması veya müzik eğitimi gibi), kültürel beceriler ve teknik yeterlilikler (enstrüman çalma yeteneği gibi), zevk sahibi olma ve “iyi” ve “kötü” arasında ayırım yapma yetisine ilişkin nesnel anlayış (Smith, 2005, s.189-190). Buna göre saksafon çalabilen ve akademisyen olan Bahtiyar, kültürel sermayesi yüksek bir birey olarak tanımlanmaktadır. Bahtiyar burjuvazi sınıfının, içsel çatışmasını ve bunalımını temsil eder. Bu sınıf alt sınıfı, amaçları doğrultusunda sömürmektedir. Benzer şekilde, Bahtiyar da kendi amaçları için Ayzyek’i sömürmektedir. Buradan alt sınıfın varlığının üst sınıfa tabi olduğu anlaşılmaktadır. Kazanç odaklı düşünce ile kişisel sorumluluklarını dengeleme mücadelesi içerisinde sıkışmış Bahtiyar, zorlu dengeleme sürecinde intiharı çözüm olarak düşünmektedir; filmde tam da temsil ettiği sınıfa yakışır bir şekilde “Floyd Barcky’in bir lafı vardır, ölüme giderken geride size yalnızca asaletim kalır” diyerek (Time Code: 00:56:36) ölümü asilleştirir.

Suhal karakteri; kent yaşamı içindeki kadın işçi ve emekçi sınıfını temsil etmektedir. İzleyici Suhal’i ilk kez çamaşırhane görmektedir. İstanbul’a ilk göç eden kadınlar genellikle zengin insanların evlerinde temizlikçi, işyerlerinde bulaşıkçı ve çamaşırhane de çamaşırcı olarak çalışmıştır. Bu yüzden onu çamaşırhane de görmemiz sürpriz değildir. Fiziksel engelinden dolayı oteldekiler tarafından acınan bir karakterdir. Başta kendisinin göçle başlayan değişim dönüşüm sürecini tamamladığını düşünürüz

ancak onun sosyal değişim sürecinde bir aksaklık söz konusudur. Kadınlar, cinsiyet rolleri gereği göç sürecinde çeşitli yükümlölükler üstlendikleri için hem göçün hem de kadın olmanın mağdurudurlar; bu açıdan kadınlar hem hassas hem de iki kat dezavantajlı gruptur (Sam, 2006, s.408).

Eczacı Saniye karakteri; kentli insanın bunalımları içindedir. Kent yaşamı, Simmel'in işaret ettiği gibi, bazen sürekli bir temkinlilik ve bir tür yabancılaşma hissi yaratabilir. Özgürlük arayışı, karşılıklı kayıtsızlık ve yalnızlık gibi duygulara yol açabilmektedir. Saniye yalnızlık çekmektedir. Eczanesinde nöbetçi olduğu gecelerde, kepenkleri indirip içki içerek yalnızlığı ile baş başa kalmaktadır. Simmel, kentli insanın yalnız olduğunu söyler. Aslında kentsel alanlardaki insan yoğunluğu, insanların mekânsal bağlılığını ve topluluk duygusunu giderek aşındıran ortamlar yaratmıştır. Kent insanı bu nedenle rasyonel, dakik, anlamdan yoksun ve çelişkili tutumlarla karakterize edilen bir yaşam tarzı sürdürmektedir. Ayrıca her şeyi rakamlara indirgemektedir (Güllüpnar, 2013, s.57). Eczacı Saniye'nin koruma kalkanı da eczanesinin tehlike anında indirdiği kepenkleridir.

Hacer Karakteri; şiddet gördüğü kocasından kaçıp kente sığınmıştır. Kocasından kaçtığı için kocasının onu bulamayacağı türden işyerlerinde çalışmak durumundadır. Fiziksel şiddete maruz kalan kadınlar sıklıkla kaygı, düşük özgüven ve değersizlik duygusu yaşamaktadırlar (Uluocak, 2014, s.19). Bu zor durumdan faydalanan işveren, iş gücü olarak Hacer'i sömürmektedir. "Romalı köle, sahibine zincirle bağlıydı; ücretli işçi görünmeyen iplerle bağlıdır. Ücretli işçinin görünüşteki bağımsızlığı kendisini çalıştıran efendilerinin sürekli değişmesiyle ve sözleşmenin fiction juris'iyle (hukuki sanallığı ile) ayakta tutulur" der Marx (2011, s.554).

Davut karakteri; kadına şiddeti, çözölmemiş sorunları, öfkenin tetiklediği kontrolsüz davranışları temsil etmektedir. Uyguladığı şiddetin gerekçesi olarak sevgiyi göstermektedir. "Ölümüne sevdim. Ölürcesine sevdim" der (Time Code: 00:08:28).

Dora Karakteri; kentli burjuva sınıfının alt sınıflara duyduğu nefretin, vücut bulmuş halidir. Otel müşterisi Bahtiyar'ın eşidir.

Çarli Karakteri; sokakta yaşayan uyuşturucu bağımlısıdır ve kent yaşamının kaybedenler kulübünün başkanıdır adeta. Çarli Anadolu'dan göçle İstanbul'a gelen ve tutunamayan, yersiz yurtsuz sokak çocuklarını temsil eder.

Pilavcı; kentin kaybedenler kulübünün toplanma merkezidir. Bu kulübün üyeleri göçle gelen ve tutunamayan; trans bireyler, uyuşturucu bağımlıları, otel, eczane gibi işletmelerde çalışanlardır.

Tablo 2 Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece Filminden Seçilen Göstergeler I

Seçilmiş Görüntüsel Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	İşçi sınıfına mensup bir vatandaşın yaşam alanı.	Ayzek'in kendi küçük dünyasını yansıtan bir kuş kafesidir.
	Beyoğlu'nun arka sokaklarında bulunan bir oteldir.	Kent yaşamındaki toplumsal sınıfları ve ideolojiyi temsil eder.
	Çamaşırhane	Hiyerarşik yönetimin ilk basamağıdır.

Tablo 2’de görüldüğü üzere Do Not Disturb: Ayzek ile Bir Gece filmi, orta sınıfın mekânsal temsillerini içermektedir.

Ayzek’in Odası: Odanın ortasındaki çamaşır kurutma askısı, duvara asılı posterler, seksenli yılların modası sarı perdeler, yorganın üzerinde serili kareli battaniye ve yatağın başında duran ütü masası ile Ayzek’in odası ilk bakışta ardiyeyi andırsa da yan anlam boyutuyla bu objeler onun ait olduğu toplumsal sınıfı temsil eden önemli göstergelerdir. Sinemada mekân anlatımı olarak yatak odası, karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için kullanılmaktadır. Ayzek’in odası onun içsel dünyasını, yaşamının izlerini taşıyan, kişiliğini ve hayatındaki karmaşayı temsil eden sembollerle doludur. Yatak odası karmaşası ekonomik göstergeler bağlamında alt sınıfa ait bir kimliğin, gündelik yaşamına dair kesitler sunmaktadır. Odasındaki çamaşır kurutma askısı ve ütü masası, gibi zihni de ailesinin baskısı, işgali altındadır; Ayzek’i evlendirme planları başarılı olursa, ailesi bir oh çekip, evde ekstradan bir oda kazanacaktır sanki. Çalışma masasının duvarında yine kendisine adını veren Aşk Gemisi dizisinin siyahi barmeni Isaac Washington’un fotoğrafı bulunmaktadır; belki de bu onu hayata bağlayan nadide motivasyon kaynağıdır.

Komodor Palas: Düz anlam boyutuyla kentin kenar mahallesinde üçüncü sınıf bir oteldir. Yan anlam boyutuyla otel, karakterlerin geçici ve sürekli değişen hayatlarını simgeleyen, içinde birçok toplumsal sınıfı ve ideolojiyi barındıran hiyerarşik bir yapıyı temsil etmektedir, Egemen güç olarak toplumsal sınıfları kendi içinde barındıran otelde hakimiyet gücü her zaman otel sahibine aittir. Bahtiyar üst sınıfı temsil ederken, Ayzek, Suhal ve Saniye orta sınıfı, Hacer, Davut, Salih ve Pilavcı alt sınıfı, Çarlı en alt sınıfı temsil eder. Otelin tasarımı ve dekorasyonu, dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtmaktadır. Tekin olmayan karanlık ve puslu bir sokakta bulunan Komodor Palas’ın dış cephesi hava koşullarından dolayı aşınmış, tadilat yapılması gereken, bir görüntü sergilemektedir. İç cephede duvarlardaki boyalar soluk ve kirlidir. Otel, otelin bulunduğu semt ve sakinleri Engels’in Birmingham tarifıyla oldukça benzerlik taşımaktadır. Engels (2013, s.73)

Birmingham'ı şöyle anlatır: “Kentin eski bölgelerinde birçok yer pis ve bakımsızdır; pislik yığınları ve su birikintileriyle doludur. Birmingham’da oldukça fazla olan avlu sayısı aşağı yukarı 2000’e ulaşmakta ve kent işçilerinin büyük bir kısmını barındırmaktadır. Bu avlular genellikle dar, çamurlu, kötü havalandırılmış, su tertibatı bulunmayan 8 ila 20 ev tarafından çevrilmiş yerlerdir. Bu evlerin arka duvarlarının ortak olması nedeniyle sade ve yan taraflarında pencereleri bulunur. Birmingham’da birkaç mahzen iş yeri olarak kullanılmasına rağmen mahzen konutlar pek fazla değildir. Proleterlerin kaldığı pansiyonlarsa çoktur ve avlulara ya da kentin merkezine yapılmışlardır. Bunların hemen hepsi iğrenç ve kötü koku yayar. Bu pansiyonlar, rahatlığı ya da ahlakı hiç önemsemeden, sadece bu aşağı yaratıkların dayanabilecekleri bir atmosfer içinde yemek yiyen, kafayı çeken, sigara içen ve uyuyan dilencileri, hırsızları ve fahişeleri barındırırlar.”

Çamaşırhane: Sıradan insanların basit ve gerçekçi hayatlarını yansıtan, genellikle düşük sosyoekonomik göstergelere sahip insanların çalıştığı bir mekandır. Bu mekân yan anlam boyutuyla, burjuva sınıfının hayatta kalması için canını dişine takan işçi sınıfının günlük yaşam mücadelesinin geçtiği yerdir; temiz çamaşırlarla birlikte kapitalizm de her sabah küllerinden yeniden doğar. Suhal, Ayzek ve Hacer karakteri sosyal dinamikler, maddi imkanlar ve çalışma koşulları bakımından işçi sınıfını temsil etmektedir. Otelde burjuvazi sınıfını temsil eden Bahtiyar, yitip tükenmiş yaşam enerjisini yeniden kazanabilmek için alt sınıfa ait olan çamaşırhaneye iner, Suhal, Ayzek ve Davut ile sohbet eder. Burada sosyal sınıflar arasındaki mekânsal ayrımın, ihtiyaçlar doğrultusunda geçici olarak ortadan kalktığı görülmektedir. Kültürel teorinin Elvis’i olarak nitelendirilen Slavoj Žižek, söz konusu durumu Hollywood Marksizmi kavramıyla açıklar. Žižek’e göre Titanic (1996) filminin yönetmeni James Cameron bunu filmde ustaca başarmıştır. Filmin kahramanları Jack ve Rose’un ilişkisi, aslında alt sınıflara duyulan komik, sahte bir sempatinin ifadesidir, gülünç bir yakınlıktır. Hollywood Marksizmi ile Hollywood Sineması’nda varlıklı burjuva sınıfları, alt sınıfların yaşantılarını

deneyimler. Böylece üst sınıf mensupları, hayatları monotonlaştığında, alt sınıfla iletişime geçerek, onların yaşam enerjilerini emer ve yeniden doğar. Aslında zavallı Jack, burjuva sınıfının varlığını sürdürmesi için kendi hayatını feda etmiş, Atlantik Okyanusu'nun soğuk sularında kaybolmuştur, tıpkı Bahtiyar'ı hayata tutundurmaya çalışan Ayzek gibi (Akıner, 2022).

Tablo 3 Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece Filminden Seçilen Göstergeler II

Seçilmiş Görüntüsel Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Bahtiyar'ın otel odası	Hollywood Marksizmi'ni temsil eder.
	Ayzek'in ceketi	Ayzek'in tıpkı bir geminin kaptanı gibi otelde üstlendiği görev ve sorumluluğu temsil eder.

Bahtiyar'ın Odası: Yan anlam boyutuyla kent soylu burjuva bunalımını ve kendine yabancılaşan kent insanını temsil etmektedir. Edebiyat profesörü ve caz saksafoncusu Bahtiyar'ın intihar girişimindeki Ayzek'in kurtarıcı rolü, alt sınıfın üst sınıfa karşı gösterdiği fedakarlığı temsil etmektedir. Bahtiyar'ın Ayzek'in enerjisini emerek yeniden hayata tutunması, tam da Slavoj Žižek'in, Titanic filminin kahramanları Jack ve Rose'un aşkı üzerinden açıkladığı Hollywood Marksizmi kavramına uymaktadır. Bahtiyar'ı kurtarmaya çalışırken, Ayzek kendi bilişsel dengesini kaybeder. Bu kez Hollywood'da değil Türk Sineması'nda izleyici trajikomik olaylar zinciriyle Hollywood Marksizmine tanık olur.

Ayzek'in Ceketi: Düz anlam boyutuyla Komodor'un anlamı deniz kuvvetleri dışında, herhangi bir geminin kaptanı demektir (Britannica, 2023). Ayzek'in bu filmdeki ceketi yeşil renktedir ve armalıdır. Yan anlam boyutuyla Ayzek'in ceketi, gece müdürünün görev süresinin bitimine kadar, tıpkı bir geminin kaptanı gibi otelde üstlendiği görev ve sorumluluğu temsil eder. Bir kaptan, gemiyi batırmadan sağ salim limana yanaştırmakla yükümlüdür; gece müdürü Ayzek de Komodor Palas'ı müşterileri ve personeliyle birlikte sağ salim sabaha çıkarmakla. Kaptanın otoritesini simgeleyen ceket, otelde olmak istediği kimliğin sembolik bir yansımasıdır. Gece müdürü olarak otelde tıpkı bir kaptan gibi otorite ve disiplin sağlamaya çalışmaktadır; oteldeki en yetkili kişi artık Ayzek'tir (Time Code: 01:25:26): "Benim nöbette olduğum yerde hiç kimse gemiyi terk edemez."

SONUÇ

Do Not Disturb: Ayzek'le Bir Gece filminin başkarakteri Ayzek, üst ve alt sınıflar arasında denge ve kabul arayışında olan bir kimlik olarak öne çıkmaktadır. Bu arayış, toplumsal kabulün zorluklarını açığa çıkarırken, karakterlerdeki kimlik karmaşası ve kabul edilme arzusu derinlemesine işlenmektedir. Bu kaotik atmosfer içerisinde alt sınıfı temsil eden karakterler edindikleri bu çoklu kimliklerle dengede kalmaya çalışan kişiler olarak tasarlanmıştır. Kent yaşamında tutunmaya çalışan kimliklerin denge ve kabul arayışı, sınıf ayırt etmeksizin hem üst sınıf hem de alt sınıfta gözlemlenmektedir. Nitekim alt sınıfı temsil eden Ayzek ve üst sınıfı temsil eden Bahtiyar denge ve kabul arayışının temsilileridir. Cem Yılmaz filmlerine genel olarak bakıldığında hayatın içinden kusurlu karakterleri beyaz perdeye yansıttığı görülmektedir. Senaristliğini kendisinin yaptığı filmlerde oynadığı karakterler kendilerini ispatlamaya, başarıya ve kabul görmeye ihtiyaç duymaktadır. Hokkabaz filminde İskender başarısız bir illüzyonisttir, kendisini babasına kanıtlamak ister. Pek Yakında'da Zafer, eşini kendisinden boşanmaması için ikna etmeye çalışmaktadır. Ayzek kendini annesine ve çevresindeki insanlara kabul ettirmeye çalışmakta, kente tutunmaya çalışmaktadır. Yılmaz'ın filmografisine bakıldığında,

karakterlerin toplumsal sorunlara odaklandığı ve çözümsüzlükleriyle baş etmeye çalıştığı görülmektedir. Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece filmi Roland Barthes’ın göstergebilim kuramıyla analiz edildiğinde, temsil edilen toplumsal sınıflar arasındaki ilişkiye dair çarpıcı bir gerçeklik de tespit edilmiştir. İlk kez Žižek tarafından vurgulanan Hollywood Marksizmi, Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece’de de gözlemlenmiştir. Gece müdürü Ayzek içine düştüğü trajikomik olaylar zincirinin sonunda, kent soylu burjuvayı temsil eden edebiyat profesörü Bahtiyar için ilaç yoksunluğuna düşer ve bilişsel dengesini kaybeder. İdeolojik bağlamda yine bir üst sınıf mensubu, hayatı monotonlaştığında, yaşam enerjini yitirdiğinde alt sınıfla iletişime geçmiş, onların yaşam enerjisini emerek yeniden doğmuştur. Bahtiyar’ı intihardan vazgeçiren, aldığı bahşisi üniversiteye hazırlanan Suhal için feda eden ve Hacer’i kurtarabilmek için onu öldürmeye çalışan eski kocası Davut’u silahla yaralayan gece müdürü Ayzek, mürettebatını ve her şeye rağmen müşterilerini koruyarak, Komodor Palas’ı sağ salim limana yanaştırmıştır. Tüm bunların sonunda trajikomik bir şekilde Ayzek’in ayak bileğinde gördüğümüz kelepçe, yan anlam boyutuyla gemisini zaiyat vermeden limana yanaştıran kaptanın onurunu, gururunu ve kahramanlığını temsil eder. Anayurt Oteli’nin modern topluma uyum sağlayamamış, dışlanmış ve yalnız karakteri Zebercet’e inat her şeye rağmen hayata sıkı sıkı sarılan Ayzek, İstanbullu olmanın farkını her düştüğünde yeniden küllerinden doğarak izleyiciye gösterir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. N. Ülner). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık

Aydın, F. M. (2019). *Madunun Sesi ve Temsili: Kavramsal ve Teorik Değerlendirmeler*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı.

Barthes, R (1979). *Göstergebilim İlkeleri* (Çev. B. Vardar, M. Rıfat) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Berger, A. (2022). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*. (Çev. Ö. Emir). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. (Orijinal Çalışma Basım 1995).

Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz Anlatılar <Üstünlük Kuramı Bağlamında>. *Türkbilig*, (16):16-23.

Büyükseçgin, İ. (2021). İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Yerleşim. *Art-Sanat Dergisi*, (15), 61-92

Cieslik, A. ve Verkuyten, M. (2006). National, Ethnic and Religious Identities: Hybridity and the Case of the Polish Tatars. *National Identities* 8 (2). s.77–93.

Erder, S. (1986). *Refah Toplumunda Getto*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Engels, F. (2013). *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*. (Çev. O. Emre), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (Orijinal Çalışma Basım Tarihi 1845).

Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan). 5. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (Orijinal Çalışma Basım 1990).

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi. (Orijinal Çalışma Basım 1975).

Güllüpnar, F. (2013). Kent Kuramları. F. Güneş, (Ed.) *Kent Sosyolojisi* (1), içinde (50-83). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Korotina, A. and Jargalsaikhan, T. (2016). *Attitude Towards Instagram MicroCelebrities and Their Influence on Consumers' Purchasing Decisions*. Published master's thesis, University of Jönköping.

Koyuncu, A. (2011). Sosyoloji Kuramlarında Kent. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25, 31- 56.

Marwick, A. ve Boyd, D. (2011), To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 17(2), 139-158.

Marx, K. (2011). *Kapital* (1). (Çev. A. Selik, N. Satlıgan). İstanbul:Yordam Yayıncılık. (Orijinal Basım Tarihi 1867).

Mayer, G.ve McDonnell B. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. London: Greenwood Press.

Metz, C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü* (1. Baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özgüç, A (2010). *Türk Sinemasında İstanbul* (1.Baskı). İstanbul: Horizon International.

Pieterse, J. (2004). Capitalisms: Asian-European Dialogue after Enron. *Asian Journal of Social Science*, 32(2), 274-289.

Sam, Lackand D. (2006). Acculturation of Immigrant Children Island Women. *Acculturation Psychology* (2nd ed.) (403-418). Cambridge: Cambridge University Press.

Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8.

Seiter, E. (1987). Love Boat and Fantasy Island Television Utopias. *Jump Cut*, (32), 9-11.

Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*, (Çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Uluocak Ş., Gökulu G., Bilir O., Karacık N. E., Özbay D. (2014). *Tophumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Kadına Yönelik Şiddet* (1.Baskı), Edirne: Paradigma Akademi.

Umuñ, C. (2021). Yapısalcılık, Göstergibilim ve Medya. *Eleştirel Medya Kuramları* (1. Baskı) içinde (185-209).

Wollen, P. (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. B. Doğan ve Z. Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.

Yağlı, F. (2011). *Tüketim Kültürü ve İdeolojinin Yeniden Üretildiği Bir Alan Olarak Halkla İlişkiler Yönetiminin Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Yayınlanmış yüksek lisans tezi. Ege Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

Akner, N. (2022). Aylak Sınıf, Gösterişçi Tüketim ve Mini Mini Gatsbyler: İsimiz Gücümüz Daisy, <https://www.akademikakil.com/aylak-sinif-gosterisci-tuketim-ve-mini-mini-gatsbyler-isimiz-gucumuz-daisy/nurdanakiner/>, (E. T.: 07.12.2023).

Beyaz Perde; <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-100656/biyografi/>, (E. T.: 17.12.2023).

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece, https://www.imdb.com/title/tt23049270/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_q_do%2520not, (E.T.: 25.11.2023).

Do Not Disturb: Ayzek’le Bir Gece, <https://www.netflix.com/browse?jbv=81622665>, (E. T.: 25.11.2023).

Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/commodore>, (E. T.: 17.12.2023).

Karakomik Filmler:2 Arada, https://www.imdb.com/title/tt8456098/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_6_nm_2_q_2%2520arada, (E. T.: 25.11.2023).

Oksijen TV, 2023, Gülay Afşar'la,
https://www.youtube.com/watch?v=Ocub_84dKSA,
(E.T.:18.11.2023).

Özen, T. (2014), Cem Yılmaz ve Tülin Özen: Bir Masa Başında, Çay Eşliğinde, Saatlerce... (Aralık, 2023).
<https://magazine.bantmag.com/issue/post/34/394>,
(E.T.: 18.11.2023).

Özkarabekir, C. (Yapımcı). (Yönetmen). (2010) *Tek Başına* (1. Bölüm) [Belgesel] Türkiye: Habertürk,
<https://www.youtube.com/watch?v=p8S3ywIRacU>,
(E.T.: 17.11.2023).

Öztürk, Mehmet (2004). *Türk Sinemasında Gecekondu*.
European Journal of Turkish Studies 1, <http://ejts.revues.org/94>,
(E.T.: 27.11.2023).

Pek Yakında, <https://www.imdb.com/title/tt3698408/>, (E.T.: 25.11.2023).

Dergi, Gazete, Televizyon ve Belgesel

Gökpınar, B. (Ekim, 2023) *Pazar Sürprizi*, Show TV.

Zakuto, D. (Şubat 2019). Vogue Dergisi. (E. T.:25.11.2019).

İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı. (2011). İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı.

Sinema Alanında Güncel Tartışmalar

Sinema, kültürel bir ifade biçimi olarak insanlık tarihinde önemli bir rol oynamaktadır. Film, duygularımızı harekete geçiren, düşündüreren ve bizleri farklı dünyalara taşıyan güçlü bir araçtır. Ancak sinemanın kendisi de sürekli değişen ve gelişen bir alan olmuştur. "Sinema Alanında Güncel Tartışmalar" adlı bu kitap, sinemanın çeşitli yönlerini ele alarak güncel tartışmalara odaklanmayı amaçlamaktadır.

Sinema, sadece eğlence aracı olarak kalmamış, aynı zamanda kültürel, sosyal ve politik bir platform haline gelmiştir. Bu kitap, sinemanın bu çeşitli yönlerini inceleyerek, günümüzdeki sinema dünyasının karmaşıklığını anlamaya ve tartışmaya yönelik bir çaba içermektedir. Yazarlar, sinema sanatının evrimi, kültürel etkileri, toplumsal yansımaları ve sinema ile diğer sanat formları arasındaki etkileşim gibi konularda çeşitli bakış açıları sunmaktadır.

"Sinema Alanında Güncel Tartışmalar", sinemanın bugünkü bağlamını daha derinlemesine anlamak ve sinema ile ilgili çeşitli görüşleri keşfetmek isteyen herkes için bir rehber olarak tasarlanmıştır. Umuyoruz ki, bu kitap sinemaseverleri sinemayla ilgili heyecan verici ve düşündürücü bir yolculuğa davet eder ve okuyucuları, sinemanın büyüleyici dünyasındaki mevcut tartışmalara daha yakından bakmaya teşvik eder.