

T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA GÖRSELLİK
YOLUYLA MEŞRULAŞTIRMA**

Süleyman DUYAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Aytakin CAN

Konya-2013



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

Adı Soyadı : SÜLEYMAN DUYAR

Numarası : 094223001009

Ana Bilim / Bilim Dalı Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon

Programı : Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tezin Adı : Kitle İletişim Araçlarında Görsellik Yoluyla Meşrulaştırma

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

| | |
|------------------------|--|
| Adı Soyadı | Süleyman Duyar |
| Numarası | 094223001009 |
| Ana Bilim / Bilim Dalı | Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon |
| Programı | Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> |
| Tez Danışmanı | Prof. Dr. Aytekin Can |
| Tezin Adı | Kitle İletişim Araçlarında Görsellik Yoluyla Meşrulaştırma |

ÖZET

İnsan beş duyu organı aracılığıyla dünyayı algılamaktadır. Duyularımızdan gelen bilgiler bizim gündelik yaşam pratiklerimizin tamamını oluşturmaktadır. İnsan gözünü kullandığı gibi diğer duyu organlarını yoğun olarak kullanmamaktadır. Yediği gıdanın, sokaktaki seslerin, kokladığı çiçeğin anlamına ulaşmak için göz sürekli olarak taramaktadır. Devamlı olarak yeni deneyim arar ve görme alanının içindeki her şeyi yakalamaktadır. Midede giden gıda gibi görülen her nesne insanın bütün fiziksel ve düşünsel yapısını etkilemektedir. Beyin tarafından algılanan görüntü bilinçaltına gönderilmektedir. İnsan sürekli olarak yenilenen görüntüler sistemi içinde yaşar bu yüzden önceki görüntüler yeni görüntüden daha önemsizmiş gibi hissedilir, yinede bilinç yeni görüntüleri öncekilerin üzerine eklemekte insanın bütün yaşamı bu deneyim üzerinde şekillenmektedir. İnsanın görme ve algılama yeteneğinin farkında olan totaliter kurumlar elbette teknoloji çağında bu araçları da denetlemek, bu gücü elinde tutmak isteyecektir. Sürekli yeni baskı ve kontrol yöntemleri geliştiren kurumlar her çağda yenilenmektedir. Ayrıca bu araçların hepsinin insan ihtiyacı doğrultusunda değil bu kurumların varlığını ve otoritesini pekiştirmek için ortaya çıktığını ve yaygınlaştığını belirtmek gerekmektedir.

Bu çalışmada tüm sanatların temel gereksinimi olan 'görme' ele alınacaktır. Bunun yanında televizyon ve sinema gibi araçlarda, olaylar aktarılırken kurulan anlatıların düzenlenmesinde izlenen yöntemler ele alınacaktır. Böylelikle insan algısının bu araçlar yoluyla istenildiği takdirde nasıl kasıtlı bir şekilde değiştirilebileceği, düşüncelerin canlandırma-taklit ve kurgu yoluyla nasıl meşrulaştırıldığı anlaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Görmek, İzlemek, Meşrulaştırma, Algı, Anlatı Kurgusu*



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



| | | |
|---------------------|------------------------|--|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Süleyman Duyar |
| | Numarası | 094223001009 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> |
| | Tez Danışmanı | Prof. Dr. AYTEKİN CAN |
| Tezin İngilizce Adı | | Legitimization in Mass Media Through Sense Of Sight |

SUMMARY

Human beings perceive the surrounding world with five senses. Information we acquire through our senses make up all our daily life practices. People use their other senses as densely as they use the sense of sight. Eyes continuously scan to make sense of the food eaten, sound heard in the street and flower smelt etc. It constantly seeks for new experiences and catches everything in visual space. Every object affects individual's physical and mental structure like any food digested. Images perceived by the brain are sent to subconscious. Human beings live in a system of images which are continuously refreshed and thus previous images are considered to be less important than new images. Yet, conscious adds new images on previous ones and whole life of human beings takes shape based on this experience. Totalitarian institutions, which are aware of human beings sense of sight and perception, will of course want to take on the might of this era of technology. Institutions which continuously develop new methods of pressure and control are renewed in every new age. Besides, it must be noted that these means come up and spread not as a result of human beings needs but to consolidate existence and authority of these institutions.

In this article, the sense of "sight" which is fundamental for all kinds of artistic endeavors will be discussed. In addition, the methods employed in the arrangement of narrations set up when events are conveyed in means like television or cinema. In this way, how people's perception can deliberately be changed by these means and how ideas are justified through animation-imitation and fiction can be understood.

Key Words: *Sense of Sight, Watching, Justification, Perception, Narrative Fiction*



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Adı Soyadı : Süleyman Duyar

Numarası : 094223001009

Ana Bilim / Bilim Dalı
Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon

Programı

Tezli Yüksek Lisans Doktora

Tez Danışmanı
Prof. Dr. AYTEKİN CAN

Tezin Adı : Kitle İletişim Araçlarında Görsellik Yoluyla Meşrulaştırma

Öğrencinin

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan 'Kitle İletişim Araçlarında Görsellik Yoluyla Meşrulaştırma' başlıklı bu çalışmada 14/01/2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman
Prof. Dr. AYTEKİN CAN

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Meral SERARSLAN

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Sedat ŞİMŞEK

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|----|
| GİRİŞ | 1 |
| 1.BÖLÜM | 3 |
| MEŞRULAŞTIRMA | 3 |
| 1.1. Meşruiyet Süreci | 3 |
| 1.2. İktidar Kavramı ve Meşrulaştırım | 7 |
| 2.BÖLÜM | 16 |
| GÖRSEL KÜLTÜR VE ANLATI | 16 |
| 2.1. Görmek ve Algılamak | 16 |
| 2.2. Benlik İnşası | 23 |
| 2.3. Bakış Açısı | 25 |
| 2.4. Görsellikle Pazarlanan Hayali Metalar | 30 |
| 2.5. Bir Kurgusal Anlatım Aracı Olarak Sinema Ve Televizyon | 34 |
| 2.5.1. Anlatı | 34 |
| 2.5.2. Zaman | 46 |
| 2.5.3. Mekan | 48 |
| 2.6. Nedensellik ve Kurgu | 50 |
| 3.BÖLÜM | 56 |
| EŞKİYA FİLMİNİN PROPP'UN BIÇIMBİLİMSEL YÖNTEMİNE GÖRE ÇÖZÜMLEMESİ | 56 |
| 3.1. Araştırmanın Amacı | 56 |
| 3.2. Araştırmanın Yöntemi | 58 |
| 3.3. Araştırma Modeli | 66 |
| 3.4. Evren ve Örneklem | 66 |
| 3.5. Verilerin Toplanması | 67 |
| 3.6. Bulgular ve Yorum | 67 |
| 3.7. Filmin Künyesi | 67 |
| 3.8. Çözümleme Uygulaması | 68 |
| SONUÇ | 88 |
| KAYNAKÇA | 91 |

GİRİŞ

İnsanoğlu dünyaya ilk gözlerini açtığı, daha bilincinin oluşmaya başlamadığı günlerden itibaren etrafındaki dünyayı anlamlandırmada izleyici konumundadır. Duyularından elde ettiği bilgiler kendi gündelik yaşam pratiklerinin tamamını oluşturacaktır. İnsan diğer duyu organlarına oranla gözünü gündelik yaşamında daha yoğun olarak kullanır. Yediğı besinin, duyduğu seslerin, kokusunu aldığı çiçeğın anlamına ulaşmak için göz sürekli olarak devinmektedir. Devamlı olarak yeni deneyim arar ve görme alanının içindeki her şeyi yakalamaktadır. Midesine giden besinler gibi görülen her nesne insanın bütün fiziksel ve düşünsel yapısını etkilemektedir. Beyin tarafından algılanan görüntü bilinçaltına gönderilmektedir. İnsan sürekli olarak yenilenen görüntüler sistemi içinde yaşar. Bu yüzden önceki görüntüler yeni görüntüden daha önemsizmiş gibi hissedilir, yinede bilinç yeni görüntüleri öncekilerin üzerine eklemekte insanın bütün yaşamı bu deneyim üzerinde şekillenmektedir.

İnsanın görme ve algılama yeteneğinin farkında olan totaliter kurumlar elbette teknoloji çağında bu araçları da denetlemek, bu gücü elinde tutmak isteyecektir. Sürekli yeni baskı ve kontrol yöntemleri geliştiren kurumlar her çağda yenilenmektedir. Ayrıca bu araçların hepsinin insan ihtiyacı doğrultusunda değil bu kurumların varlığını ve otoritesini pekiştirmek için ortaya çıktığını ve yaygınlaştığını belirtmek gerekmektedir.

Bu çalışmada tüm sanatların temel gereksinimi olan görme ve görmeyle birlikte insana etki eden görüntünün gerçekliği ele alınacaktır. Bu gerçekliğin kişileri etrafını tanımaya başladığı bebeklik döneminden itibaren çevresi tarafından şekillendirilir. Modern toplumun bizim için öngördüğü bu çevrede en büyük yerin medya araçlarının kaplamasıyla birlikte, öncelikle bireyin kendisini ve geniş anlamda toplumu şekillendiren eylemleri bireyin, (Aynı zamanda toplumun) birincil isteğı değildir. Kurmaca tarafından yaratılmıştır. Kurmaca bir şekilde var olan öznenin, hayat standardını belirleyen toplumsal süreçlerde aktif olması bir yana temel ihtiyaçlarından mahrum bırakılmasının sebebinin yine bu

kendisine öngörülen kurmaca yapılar tarafından oluşturulması, bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Çalışmada aynı zamanda televizyon ve sinema gibi görsel araçlarda kurmaca olaylar aktarılırken kurulan anlatıların düzenlenmesinde izlenen yöntemler ele alınacaktır. Böylelikle bu çalışmada insan algısının bu araçlar yoluyla nasıl kasıtlı olarak inşa edilebileceğini var olanın değiştirilebileceği, düşüncelerin canlandırma-taklit ve kurgu yoluyla nasıl meşrulaştırıldığı anlaşılacaktır.

1.BÖLÜM

MEŞRULAŞTIRMA

1.1.Meşruiyet Süreci

Bir süreç olarak meşrulaştırım, en güzel biçimde, ‘ikincil’ bir anlam nesnelleşmesi olarak tanımlanabilir. Meşrulaştırım, hâlihazırda farklı kurumsal süreçlere bağlı anlamları bütünleştirmeye hizmet eden yeni anlamlar üretir. Meşrulaştırımın işlevi, kurumsallaştırmış olan ‘birincil’ nesnelleşmeleri nesnel olarak geçerli ve öznel alarak makul hale getirmektir (Okumuş, 2010:45).

Berger ve Luckman’a göre meşrulaştırımın düzeylerinden birisini sembolik evrenler meydana getirir. Sembolik evrenler, farklı anlam alanlarını bütünleştiren ve kurumsal düzeni sembolik bir bütünlük içinde saran teorik geleneğin gövdeleridirler. Başka bir tanıma göre sembolik süreçler gündelik deneyimin gerçekliklerinden başka gerçekliklere atıf yapan anlam süreçleridir. Sembolik alanın meşrulaştırımın en genel düzeyi ile nasıl ilişkili olduğu kolayca görülebilir. Pragmatik tatbik alanı ilk ve son kez olarak aşılır. Günümüzde meşrulaştırım, gündelik hayatta hiç tecrübe edilemeyen sembolik bütünlükler vasıtasıyla gerçekleşir (Aktaran: Okumuş, 2010: 49).

Sembolik evren, sosyal olarak objektifleşmiş ve sübjektif olarak reel olan bütün anlamların matriksi olarak kavranır; bireyin tam biyografisi ve tam tarihsel toplum bu evren içinde gerçekleşen olaylar olarak görülür. Asıl önemli olan şey birey hayatının toplumda gündelik varoluşun gerçekliğine dahil edilmeyen durumları aynı zamanda sembolik evren tarafından kuşatılmasıdır. Bu durumlar, gündelik hayattan ayrılan anlam alanları olarak, rüyalar ve fantezilerde tecrübe edilir ve kendilerine özgü bir gerçekliğe sahip olurlar. Sembolik evrende gerçekliğin bu ayrılmış evrenleri, onları ‘açıklayan’, belki de haklılaştıran bir anlamlı bütünlük içinde bütünleştirilebilir. Sembolik evren, elbette sosyal nesnelleşmeler vasıtasıyla inşa edilir. Bununla birlikte onun anlam bahşedici kapasitesi, sosyal hayatın nüfuz sahasını çok aşar ve böylece birey kendini, en münzevi deneyimlerinde dahi onun içine yerleştirebilir (Aktaran: Okumuş, 2010: 50).

Meşruluk sorunu ilk bakışta sadece hukuksal bir sorun olarak gözükse de aslında meşruiyet, hukuk alanını aşan, hukukun ötesinde bir sorundur. Bu nedenle yasallık kavramı ile meşruluk kavramını birbirinden ayırmak gerekmektedir. Yasalar çerçevesinde yürütülen bir uygulama, bir örgütlenme, toplum tarafından kabul görmeyebilir. Bu durum sosyolojik ve politik açıdan meşruiyet elde edememe anlamına gelmektedir. Bunun tam tersi de mümkün olabilmekte; geniş halk kitleleri nezdinde kabul gören bir uygulama, bir örgütlenme yasal açıdan sorun yaratabilmektedir (Biber, 2003:44).

Meşruiyet kaynakları, toplumların yapılarına ve özelliklerine göre farklılıklar göstermektedir, tarihsel süreç içerisinde değişebilmektedir. Ancak, kamu vicdanı, temel ahlak değerleri, evrensel değerler tüm zamanlar için meşruiyetin ortak paydası olarak kabul edilmektedir (Biber, 2003:45).

Politik iktidar ve meşruiyetin kaynakları bağlamında, her şeyden önce siyasal sistemin bir inanç sistemi, birtakım temel değerleri, topluma sunduğu amaçlar olduğu; toplumun politik iktidarın belirlemiş olduğu söz konusu değer, ideolojik ilkeler ve amaçları kabul edip, buradan kaynaklanan emir ve eylemlere itaat etmesi durumunda, o iktidarın meşru olduğu söylenebilir. Politik iktidarın, birçoklarına göre ikinci meşruiyet kaynağı, siyasal iktidarın sahip bulunduğu anayasal destektir. Siyasal yapıyı düzenleyen hukuki, iktisadi, bürokratik ve politik yapının ve bu yapıyı şekillendiren normların toplum tarafından benimsenmesi durumunda, yine o siyasal iktidarın meşru olduğu kabul edilir. Nihayet, politik iktidarı elinde tutan liderlerin kişiliğinde toplumun siyasal iktidarın başarılı bir şekilde temsil edildiğine inanması durumunda, siyasal iktidar meşruiyet kazanır (Cevizci, 2010: 1088).

İktidarı oluşturan bu kaynakların kendine haklı bir zemin bulabilmesi için geniş kitleler tarafından anlaşılması ifade biçimlerinin benimsenmesi gerekir. Söylemlerin halkın en ileri kesimini temsil etmesi, liderliğin alınabilmesi ve aynı geri dönüşle halkın daha büyük kesimleri içinde anlaşılabilir olması gerekmektedir. Bu yüzden söylemlerin aynı zamanda geleneklerle ilişki kurması onları geliştirmesi ve en sonunda dönüştürmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu nedenle

meşruluk toplumun nedensel bileşenlerini oluşturması bakımından içinde erittiği bakış açısı aslında iktidarın bakış açısıdır. Meşruiyet toplumun amaçlarını ve yaşama biçiminin bir öngörüsü, iktidarın doğrudan istencidir.

Sosyolojik olarak açıklamak gerekirse, toplumun verili niteliğini koruyup sürdürmek için gerekli aygıt, ajan, süreç veya yöntemlere meşrulaştırmalar denilebilir. Meşrulaştırmalar, eşyanın yapılma tarzını ifade eden çok basit, anlaşılması kolay ifadelerden moral, felsefi ve dini açıklama sistemlerine kadar değişiklik arz ederler. Böylece söz gelimi eğitimin neden dışarıda bir ağacın altında değil de bir sınıfta yapılması gerektiğini kendisine veya başkasına, sivil veya resmi makama soran kişiye, kolayca, Türkiye’de veya başka bir ülkede eğitimin bu şekilde yapılmasının kural olduğu biçiminde cevap verilebilir (Okumuş, 2005:20) .

Genel iletişim modellerinde gönderilen mesajın içeriğindeki bilgi hedefin doğasına yöneliktir ve iletişimi akımını sağlayan ve dönüştüren katalizör konumundadır. Bu nedenle dikkatli bir şekilde bakıldığında görülebileceği gibi meşrulaştırım, makro düzlemde, sosyal düzenin, sosyal olarak nesnelleşen bilgiyle açıklanma ve haklı kılınmasında, toplumsal bütünleşmenin muhafazasında işlev ve hizmet gören bir fenomendir. Bu anlamda meşrulaştırma ile sosyal düzeni açıklama ve haklı kılmaya hizmet eden sosyal olarak nesnelleşmiş bilgi kastedilir.

Meşrulaştırım, sadece bir değerler meselesi değildir; Meşrulaştırım aynı zamanda bilgiyi ifade eder. Örneğin bir akrabalık yapısı, sadece o yapının tabu etikleri tarafından meşrulaştırılmaz. Öncelikle yapı içinde hem doğru hem de yanlış eylemleri belirleyen rollerin bilgisi olmalıdır. Meselâ birey klan içi evlilik yapamaz. Fakat o, ilk olarak kendisini bu klanın bir üyesi olarak bilmelidir. Bu bilgi ona, genelde klanların, özelde ise kendi klanının ne olduğunu açıklayan bir gelenek aracılığıyla gelir. Tipik olarak, konuyu anlamlandırmadatoplumun bir tarih ve bir sosyolojisini oluşturan ve var olan yasakları konusunda aynı zamanda bir antropoloji de içeren bu açıklamalar, geleneğin etik elemanları kadar çok meşrulaştırıcı araçlardır. Meşrulaştırım, sadece bireye, onun niçin şu veya bu davranışı icra etmesi gerektiğini söylemez; meşrulaştırım, aynı zamanda şeylerin

niçin onlar olduklarını da söyler. Başka bir ifadeyle bilgi, kurumların meşrulaştırımında değerleri önceler. Dolayısıyla meşrulaştırım, sadece ne olması gerektiğini değil, ne olduğunu da belirler; sadece fert, grup, cemaat veya toplumun niçin öyle bir eylemde bulunması gerektiğini söylemez, aynı zamanda şeylerin veya düzenin niçin öyle olduğunu da söyler (Okumuş, 2010:21).

Toplumsal olarak nesnelleşmiş bilgi gündelik yaşam düzenini açıklama, onaylama ve haklılaştırmada önemli bir işlevdedir. Bilgiye ulaşabilme aynı zamanda iletişime geçmenin temel amaçlarından birisidir. Bu nedenle Habermas'ın iletişim kuramının dört evresinden birini oluşturan insan bilgisi, iş, etkileşim ve güç/iktidar olarak üç temel yönelime sahiptir. Bu yönelim insanın biyolojik doğasından gelir: Hepimiz kendi çevremizle çalışırız. Güç ilişkilerini içeren sosyal konumlarda birbirimizle doğamız gereği etkileşimde bulunuruz (Erdoğan ve Alemdar 2010:281-284).

Tekniksel ilgi doğayı kontrole izin veren temel bilmelerdir. Bu bilgi bilişsel analitik bilim içinde sistemleştirilir. Bu bilim varoluşun gereksinimleri için dünyayı kontrolde temeldir. Enstrümantal rasyonellik araçlar/amaçlar türü düşüncelerimizdir. Etkileşimi insanlar sembollerin kullanımından geçerek sağlarlar. Bu etkileşimse insanın pratik ilgisinden kaynaklanmaktadır; ortak anlayışa doğru gitme gereksinimidir. Bilmenin biçimsel tarzı, anlamı yorumlayan veya tarihsel bilimlerde gerçekleşir. Bütün insanlar sosyal gruplarda egemenlik ve güç ile uğraşmak zorunda kalmışlardır. Herkes gereksiz güç ve kontrolden serbest olmayı ister, fakat gereksiz güç ideolojiler sürekli olarak çarpıtılmış iletişim biçimlerinden şekillenir. Bu ideolojilerin insanlar farkında değildir (Erdoğan ve Alemdar 2010:281).

Neil Postman; "*Çocukluğun Yokluğu*" kitabında televizyonun altı ve altmış yaşındakiler için eşit oranda bilgi sağlama yeterliliğine sahip olduğunu söyler. Bu nedenle, dünyevi bilgiyi dışlaması ve dolayısıyla çocukluk ile yetişkinlik arasındaki asıl farklılıkların birini bertaraf etmesiyle çocukların çocukluk bahçesinden kovulduklarını söyler. Postman'a göre bu etki, toplumsal

yapının temel bir ilkesinden kaynaklanır: Grup, büyük ölçüde üyelerinin paylaştığı enformasyonun dışlayıcılığı ile tanımlanır (Postman, 1995).

1.2.İktidar Kavramı ve Meşrulaştırım

İktidar kavramı formel olarak A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti olarak açıklanır (Cevizci, 2010:840). BertrandRussel'a göre iktidar alınması düşünülen sonuçların ürünü olarak tanımlanabilir bu bakımdan nicel bir kavramdır. Aynı isteklere sahip A ve B diğlerinin gerçekleştirdiği bütün istekleri ve bunların yanında başka istekleri de gerçekleştirirse ondan daha iktidardır. Ne varki biri bir grup isteği, öteki de başka bir grup isteği gerçekleştiren iki kişinin arasında bir ölçüştürme yapmaya olanak yoktur. Eğer A gerçekleştirmeyi düşündüklerinin çoğunu B'de gerçekleştirmeyi düşündüklerinin azını gerçekleştirmişse, A'nın iktidarı B'ninkinden daha fazladır (Russel, 2002:33).

Fransız sosyolog Colson'a göre, iktidar, edinilen, kopartılan ya da paylaşılan bir şey değildir, korunan ya da kaçmasına izin verilen bir şey de değildir; iktidar sayısız noktadan yola çıkarak, eşitsiz ve hareketli ilişkilerin oyunu içinde uygulanır ve İktidar ilişkileri, bilgi ilişkileri, ekonomik ilişkiler, sosyal ilişkiler gibi diğer ilişki türleri karşısında dışsal bir konumda değildir. Bu ilişkiler onları da kapsar. İktidarın rasyonelliği taktiklerin rasyonelliğidir. Bu taktikler dahil oldukları sınırlı düzeyde genellikle çok belirgindirler ve birbirlerine zincirleme eklenerek, birbirlerini çağırarak ve yayılarak, desteklerini ve koşullarını başka yerde bularak, sonuçta bütünsel düzenekleri belirtirler (Colson 2011:22).

İktidarın bir zincir ve ağ olarak tüm toplumsal alana yayıldığı öngörüsü, modern kavramsallaştırmanın iktidarı devlete odaklayan anlayışını da sorgulamaya götürür. Bir ilişki olarak devlet, iktidar ilişkilerinin işlediği yerlerden sadece biridir. Foucault, devletin önemsiz olduğunu söylemez. Ancak iki açıdan modernist anlayışı sorgular. Birincisi Marksist yaklaşım da dâhil olmak üzere modern yaklaşımlar, iktidar sorununun merkezine devleti alıp iktidar ilişkilerini bu alana sınırlayarak, iktidarın çok sayıda irili ufaklı ağlar biçiminde toplumun tüm

gözeneklerine sirayet edişini ve bu geniş işleyişini görmeyi engellemektedir. Oysa iktidar, çok sayıda ve birbirinden bağımsız ağ ve zincirler biçiminde çalışmaktadır ve devlet, bu odaklardan sadece biridir. Aile, yerel topluluklar, devlet dışı birçok örgüt ve kurum bu iktidar ağları etrafında şekillenir ve yaşar (Şengül, 2012:49).

Meşruiyet kavramı, latincesi‘legitimiare’ olan ‘yasal ilan etmek’ kelimesinden gelmektedir ve genel olarak yasallık anlamına gelir. Siyaset felsefecileri ise meşruiyeti ahlaki veya rasyonel bir ilke, hükümetlerin vatandaşlarından itaat etmelerini talep edebildiği temeller olarak ele alır. Bu nedenle meşruiyet ve iktidar kavramı birbirini destekleyen ve asırlar boyunca iç içe geçmiş şekilde işleyen bir yapıya sahiptir (Heywood, 2011,278).

Meşruiyet kavramına ilk katkıyı yapan MaxWeber, belirli hakimiyet sistemlerini sınıflandırır ve her sistemde, meşruiyetin üzerine kurulduğu temeli tanımlar. Bunu siyasi yönetimin karışık doğasını anlamaya yardımcı olmak için üç kavramsal model tanımlar. Bu ideal tipler üç tip otorite anlamına gelir. Bunlar geleneksel otorite, karizmatik otorite ve yasal-rasyonel otoritedir (Heywood, 2011,276).

Geleneksel otorite her zaman varolduğu’ için meşru kabul edilir: Önceki nesiller bunu kabul ettiği için tarih tarafından kutsallaştırılmıştır. Tipik olarak bu otorite biçimi, somut kurallardan oluşan bir yapıya göre çalışır; bu yapı içinde bir takım şeylerin bugüne kadar nasıl olageldiğini yansıttığı için haklılaştırılmasına gerek duyulmayan değişmez ve sorgulanamaz gelenekler mevcuttur. Geleneksel otoritenin en açık örneği, patriarkalizm (aile içinde erkeğin veya köleleri üzerinde ‘efendi’nin hâkimiyeti) ve gerontokrasi (yaşlıların yönetimi, genellikle bir köydeki yaşlıların otoritesi şeklinde görülür) biçiminde kabileler veya küçük gruplar arasında mevcuttur (Heywood: 2011,277).

Geleneksel otorite aşiret reislerinin sihirli niteliklerinden kralların uluhiyetine, oradan şövalyeliğe, şövalyelikten de mavi kanlı aristokrata kadar gelen uzun tarihli bir kavramın az çok dejenere olmuş bir biçimidir. İktidarın geleneksel olduğu yerde, hayranlık duyulan nitelikler, bol bol boş vakte ve tartışmasız üstünlüğe sahip bulunmanın yarattığı niteliklerdir. İktidarın monarşik

olmaktan çok aristokratik olduğu yerde, terbiye içine, kendinden aşağı sınıftan kişilerle ilişkide kendini sertliğe başvurmadan kabul ettirmeye ek olarak, eşit olanlara da incelikle davranmak girer. Ama geçerli terbiye kavramı ne olursa olsun, sadece ve sadece, iktidarın, geleneksel iktidar biçimi içinde bulunduğu yerlerdedir ki, insanlar davranışlarının inceliğine göre ölçülür. Centilmen'e duyulan hayranlıktan zamanımıza kalabilen taraf, kalıtım yoluyla elde tutulan servete dayanır ve ekonomik iktidarla birlikte siyasal iktidar da babadan oğula geçemez hale geldiği zaman ise, hızla yok olmaya mahkûmdur (Russel, 2002:40).

Geleneksel otorite sistemi Weber'in de tanımladığı gibi güç ve imtiyazın kalıtımsal sistemleriyle yakından ilgilidir. İktidar kavramı bu kalıtımsal yapının oluşturulduğu her yerde karşımıza çıkar. Temelde güç ilişkileri üzerine kurulan her yapıda sosyal hayatın getirdiği ahlak, kültür, gelenek gibi davranış biçimleri hatta yiğitlik, cesaret, cömertlik, sadakat gibi erdemler, söylemlerin değişmesiyle değişikliğe uğrayabilir (Özdemir, 2012:173).

Geleneksel otoritenin bu ataerkil yapısı içinde iktidar sahiplerinin görüşlerinin değişikliğe uğramasının mümkün olduğu gibi, zamanın getirdiği araçların değişikliğe uğramasıyla da bütün düşünce yapısının değişikliğe uğraması mümkündür. Bu değişikliği daha iyi anlayabilmek için meşrulaştırmanın başladığı ilk anlara Lacan'ın "Homelette" olarak adlandırdığı başlangıçtaki farklılaşma anına bakmak gerekir. İnsanın gelişim süreci içinde özne kavramının sorgulanması Descartes'ın cogito'sundan (düşünüyorum öyleyse varım) Heidegger'in zaman ve mekan (aynı zamanda Sartre'ın varlık ve hiçlik) eleştirisine kadar bir çok tartışmadan felsefe ve bilim tarihi boyunca izi sürülebilir. Fakat bu bölümde Marx'tan sonra eleştirel teorinin evrimine en büyük katkıyı yapan Sigmund Freud'un psikanalitik teorisini yapısal dilbilimi üzerine yapılandıran, Hegel, Heidegger gibi isimlerden ve sürrealistlerden etkilenen Jacques Lacan'ın 1949'da Zürich'de sunduğu "Ben işlevinin Oluşturucusu olarak Ayna Safhası" adlı ünlü çalışması, kitle iletişim araçlarının eylemleri meşrulaştırma ve bu araçların benlikle olan ilişkisinde yol gösterici olacaktır.

Lacan'a göre simgesel alan 0-6 aylık bebeklerde görülen benlik öncesi bilinç devresi ve bebeğin kendini ilk kez tanıdığı Ayna evresidir. Doğum sürecinden sonra anneye bağlı bir yaşam sürmektedir. Bebeğe göre kendisi ve annesi arasında bir fark, bir ayırım yoktur, anne ve bebek bütündür. Bebek sadece yaşamının devamı için gerekli olan gereksinimler tarafından güdülenir. Yeme, içme, güvenlik, rahat etme vb. gibi gereksindiği nesnelere arasında bir fark tanımaz her nesne gibi kendisi de nesnelere dünyasına aittir (Çoban: 2005:282).

Yine Lacan'ın görüşlerine göre bebek; aletsel zekâda şempanzeden geri kaldığı bu dönemde bile kendi imgesini bir aynada olduğu gibi tanıyabilir. Bebeğin yürüyemez hatta ayağa bile kalkamazken, bütün engellemelere rağmen kendi imgesini kendi bakışında yakalayabilmek için imgenin bir anlık özelliğini geri getirmeye çalışır (Lacan, 2011:661). Bebeğin bu dönemde ötekiyi kavrayış biçimi, kendi varlığını ötekinin üzerine tanımlaması ve dünyayı ötekinin dili ve sembolleri aracılığıyla kavraması nedeniyle geleneksel otorite medya aracılığıyla çözülür. Aile içinde sürekli olarak bir medyanın yer alması diğer üyeleri dolayısıyla Lacan'ın bahsettiği bu safhada bebeği etkilemeye başlar. Bütün dünya aynı dil ile anlam kazandığı için birey daha sonra bu dili derin düşünceleri içinde kullanmaya başlayacak, bilinçaltı ve bilinçdışı algı düzeyi ötekiyle olan ilişkisinde yapılanacaktır (Lacan, 2011:661).

Bilinçdışının yapılaşması aileye ve önemli bir oranda toplumsal unsurlara bağlıdır. Bilinçdışının kullandığı temsiller, ego ve süperego kuruluş sürecinde içselleştirilen nesnelere bu nesnelere içgüdüsel yatırımı bütün bunlar toplumsal kaynaklıdır ya da toplumsal bakımdan belirlenmiştir. Buna karşılık, bu toplumsal belirleyenler, bilinç ya da eylem düzeyinde bilinçdışı içeriğin tezahürlerinin toplumsal geçerliliğe de sahip tezahürlerin ardında yatar. Bu yüzden bilinçdışı, psişe yoluyla toplumsal yeniden üretimin önemli bir düzeyidir. Ve bu yeniden üretimde içkin belirlenimsizlik unsurlarının tamamı bilinçdışıyla ilişkili olmasa bile, radikal olarak yeni'nin ortaya çıkış imkânı da dahil olmak üzere, en önemli unsurlar bilinçdışıyla ilgilidir (Leledakis 2000:239).

Weber'in ortaya koyduğu ikinci meşru hâkimiyet biçimi karizmatik otoritedir. Bu otorite biçimi bireyin kişiliğinde mevcut olan güce yani karizmasına dayanır. Kişinin statüsü, toplumsal konumu veya göreviyle hiçbir biçimde ilgili olmayan karizmatik otorite tamamıyla bir liderin bir çeşit kahraman veya aziz olarak takipçileri üzerinde doğrudan ve kişisel etki yaratma yeteneği vasıtasıyla işler.

Karizma esasında tanrı vergisi anlamına gelen teolojik bir kavramdır. Bu, İsa'nın havarileri üzerindeki gücünün ve Katolik teolojide azizlere atfedilen gücün kaynağıdır. Ancak sosyo-politik bir kavram olarak karizma diğer insanlar üzerinde psikolojik açıdan denetim kurmak suretiyle liderlik oluşturma yeteneği olan cazibe veya kişisel güç manasına gelir. Dolayısıyla karizmatik otorite hemen hemen mistik bir niteliğe sahiptir ve sadakati duygusal bağlılığı ve hatta kendini adamayı teşvik etmeye muktedirdir.

Başkanların, iktidara bürünmüş kişilerin sanki onlar da başkaları gibi insan değillermiş gibi, her zaman çevrelerinin bir saygı aylasıyla kuşatılmasının nedenini Thomas Hobbes şöyle açıklar; bütün güç ve kudreti tek bir insana vermek insanların ortak seçimidir. Çünkü insan en fazla rahatta iken sorun yaratır çünkü bilgeliğini göstermeyi ve devleti yönetenlerin eylemlerini denetlemeyi o zaman sever (Hobbes, 2001:130).

Bundan dolayı ahde dayalı yapay bir mutabakat kurarlar. Kendi kişiliklerini ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenecek bir kişi veya heyet seçerler. Oluşturulan bu mutabakatı sabit ve sürekli kılmak için hepsini korku içinde tutacak ve eylemlerini ortak faydaya yöneltecek bir güce ihtiyaç vardır. Böylelikle herkes kendi iradesini ve muhakemesini kişi veya heyetlerin iradesine bırakır. Herkesin iradesini temsil eden bir başkan bir çeşit kutsal korkuyla kuşatılır. Her başkan birazcık tabu olmak ve etrafını kuşatan korkuyu sürekli canlı tutmak zorundadır. Yoksa başkanlığı bir an bile sürmez. Bu nedenle tanrılarla akrabalıklar icat etmişlerdir. Kimi zaman da yeryüzündeki tanrılar sayılmışlardır. Sonuç olarak bir başka insana körü körüne boyun eğmek hiçbir insanın hoşuna gitmez. Onu biraz insandan öte saymayı yeğler böylelikle kendini aşağılanmış

duymaksızın ona daha gönüllüce boyun eğer. Bu gönüllüce boyun eğme ve başka bir insana, insandan öte özellikler atfetme evresinde meşrulaştırmanın bütün safhaları rahatlıkla görülebilir (Savater, 2000:43).

Yazının bulunması söylene, masallar ve bireysel bellekten daha güvenilir bir destek sağlar fakat topluma yol gösterme konusunda yaşlılar deneyimleri, olgunlukları ve soğukkanlılıklarıyla kitle iletişim çağına kadar topluma yol göstermeyi sürdürürler. Kitle iletişim çağının araçları toplumsal deneyimi kültürü ve yaşlar arasındaki bilgi farkını eşitler. Bu nedenle en hızlı şekilde bilgi alabildiği aynı zamanda arzu üretebilen araçlara yönelir. Yaşlanmak demek artık bu araçları kullanamayıp enformasyon sistemi içinde faydasız olmak anlamına gelmektedir.

Hızla değişen zamanla ve araçlarla birlikte 'iyi başkan' olabilmenin koşulları da sürekli değişmektedir. Avcılıkla geçinen kabilelerde fiziksel güç, avlanma ya da topluluğa iyi bir yer sağlama yeteneği ve deneyimi boyun eğilmeye hak kazanma olanağı sağlayan ilk ölçütlerdi bu kabileler tarımla uğraşmaya başladıklarında toprağa yerleşik duruma geçtiler bu noktada ortaya mülkiyet sorunu, miras, evlilik töreleri, kamu işlerinin örgütlenmesi gibi bir çok anlaşmazlık ortaya çıktı. Bu dönemde en iyi başkan en çok savaş kazanan değil komşu kabilelerle verimli bir barış ve alışveriş içinde olan kişidir. Daha gelişmiş toplumlarda güç ve deneyim uygulanması daha güç hale gelir yasalar, yasa koyucular, yasaları uygulayanların olduğu görece karmaşık toplumlarda yasalar; geleneklere, söylencelere, mitlere yani topluluğun belleğine dayanıyordu. Bu bilgiyi sağlayanlar, yasanın yapılmaya alışık olunan şey ile yapılmak istenen şey arasında bir ayrım gözetmedikleri için bu konularını her zaman yapılmış olan şey'e dayandırmışlardır. Bir yasaya toplumun uyum sağlamasının nedeni onun her zaman yapılmış olmasıdır. Niye her zaman böyle yapıldığı sorusu geçmişteki bir kahramana, toplulukla ilgili mitlere yani toplumdaki yaşamakta olan anlatılara mal ediliyordu. Pratikte bir sorun için ortaya atılan çözümler tartışma konusu olmaması için geçmişin kuyusuna atılıyor böylece kimse sorgulamaya gitmiyordu. Böylece kabile şefleri bu şekilde meşrulaştırmanın bilgisini kullanır, soydan gelenler bu bilgiyi takip eder. Bu bilgi firavunların satrapların, kralların vb.

erklerinin dayanağını oluşturur. Bu bilginin yayılmaması ile olası taht kavgalarının ve ayaklanmaların sayısı azaltılır (Savater, 2000:45).

Weber'e göre karizmatik otorite tamamıyla bir liderin bir çeşit kahraman veya aziz olarak takipçileri üzerinde doğrudan ve kişisel etki yaratma yeteneği vesitasıyla işler (Heywood, 2006:278). Karizma sosyolojik olarak, bir insanı diğerlerinden ayıran, doğaüstü ya da insanüstü veya en azından olağandışı kabul edilen bireysel güç ve niteliklere sahip olmaktır. (Uysal, 1993:4) Karizmatik otorite anlayışı ve bir insana doğaüstü bir otorite atfedilmesi ilkel toplumların büyü anlayışla örtüşür. Büyüde kutsal şeylerin ve doğaüstü niteliklerin açınlanmasını törensel bir yücelikle donatmak için toplumsal birlik zorunludur (Malinowski, 2000: 64). Aynı toplumsal katılım ideoloji ve otorite içinde gereklidir. İdeoloji, bir toplumda insanlar arası iletişimin uyumluluğunu sağlar. İnsanlar, aralarında ortak olan ideoloji yoluyla hayatlarını uyumlu bir biçimde görebilirler (Öztürk, 1980:10).

Büyücü psikolojik araçlarla doğa üzerine etkide bulunur. Ona göre dünya sözlerle kandırılabilir, evcilleştirilebilir ve yönlendirilebilir güçlerden meydana gelir. Dünya ruhlarla doludur ve büyü animizmin stratejisinden başka bir şey değildir. Büyücü öznel benzerlikleri nesnel eylem araçları olarak kullanır. Büyüde ve ideolojide sembolü ele geçiren aynı zamanda nesneyi de ele geçirir (Bumin, 2002:18).

Voltaire'e göre büyücü doğanın yapamadığı şeyi yapmanın sırrını elinde tuttuğu iddaasında olan biridir. İkel toplumlar doğayla - doğa üstü arasında ayırım yapamazlar bu ayırım ancak mekanik nedensellik bilgisi insanlara ulaştığı zaman açık olacaktır. Büyünün esrarlı yönüne ve gizli özelliğine işaret eden olgu, büyücünün bildiği esrarlı reçeteleri yalnızca öğrencilerine vermesidir (Bumin, 2002:20). Büyücülük yeteneği kalıtımla, başka büyücülerden satın alınarak ya da her iki sürecin birlikte işlemesiyle edinilebildiği gibi, büyücünün kendisi tarafından da yaratılmış olabilir (Britannica, 1990:103-108).

İdeoloji ve büyüünün meşrulaştırmada bu kadar yaklaşmasının nedeni ikisinin de insana ve doğaya ilişkin olaylar arasında neden sonuç ilişkisine

simgesel bir anlam yüklemesinden ve sahip olunan araçlarla bir simge oluşturabilmesinden kaynaklanır. Üreticisinin ya da tüketicisinin istediklerini elde etmek için geçerli ve yeterli bir yöntem olduğuna inanması bunların amaca ulaşmak için birer araç olmasına bağlıdır. Amaca yöneltilen bu iki aracın da simgesel bir işlevi vardır. Toplumda daha önceden var olan herhangi bir kültür ürününe yöneltebileceği gibi dinsel sistemin bir parçası olarak da görünebilir. Her ikisinde de her şeyden önce şeyleri değiştirmek isteyen, dünyayı elinde hiçbir güç olmayan bir gözlemci olarak seyretmekle yetinmeyen özneler vardır ve her ikisi de kendi yarasını dikte etmek için uğraşır. Etkide bulunabilecekleri nedensellik, yanlış bir şekilde psikolojik nedensellik modeline göre, yani bizi ikna eden, korkutan, kandıran bir nedensellik olarak tasarlanmıştır. Şüphesiz ikisi de talepler doğrultusunda varlığını sürdürebilmektedir. Kürsüden veya televizyondan konuşan birinin, büyücünün sayıklamaları arasında insan kendi gücüne olan inancını ilan etmekten geri durmamaktadır (Bumin, 2002:18).

Trobriandlıların açık denizde avlanırken büyüye başvurmaları ama bir lagünde avlanacakları zaman büyü yapmamaları büyüün güven sağladığının bir örneğidir. Aynı şekilde kamusal insan hükümetin düzenlemelerine tabi olan kamuoyuna, kamusal erke ve ideolojik erke vakit geçirmeden sahip çıkar (Habermas, 2005:93) bu eylem sistemleri içinde ortaya çıkan kendi iç dünyasında ve sosyal hayatında sahip olduğu fikirleri var olan düzenin yapısına göre meşrulaştırma yoluna gider. Böylelikle kendini görünmez kılarak kendini güvende hisseder. Antik çağdan beri bedeni öz-disiplin altına alma yönünde cinsellik, beslenme ve hijyenle ilgili söylemler oluşturulur, bütün bunlarda olduğu gibi özneler kamusal sistemin yapısına göre kendilerine bir denetim dayatır, bu denetimin kendisinde de görev duygusu çağrıştırmaları ve boyun eğme biçimini meşrulaştırmak için buldukları düzende iktidar alanları yaratırlar. Böylece patron-işçi, alt-üst ilişkisi bütün yaşam alanına yayılır.

Büyü katılanların sıkı bir biçimde uyması gereken tabular ve arınma ile kuşatılmıştır ve gerekli önlemler alınmazsa büyü bozulur bu kuralların iki nedeni vardır. İzleyicilerin gözünde törenin ve amaçlanan sonucun önemini arttırır, böylece büyü töreninin gündelik sıradan işlerle bir tutulmaması ve kutsallıkla

donanması sağlanmış olur. Aynı şekilde ideoloji insan ilişkileri, tüm olguları ve jestleri kendi bilinçlerinin ürünüymiş gibi yaratıcı bir güce sahip mantıklı kategoriler kurmaya çalışır. Marx, Alman ideolojisinde; ideolojiyi belirli bir insan grubunun, kendi kendilerini meşrulaştırmak için kullandıkları bir uydurma bir imal olduğunu ileri sürer. Bir ideoloji içindeki kavramlar, bütünüyle öznel ve toplumun yönetici sınıfını meşrulaştırır, her zaman onların çıkarlarını yansıtır (Baradat, 2012:14).

İktidar alanları içinde zorba için köle ne ise düzenbaz için de batıla inanan adam odur. Dahası batıla inanan kişi batılı üreten kişinin sözünden çıkmaz ve kendisi de o kişi olur. Voltaire'e göre bu kişi sadece bir takım sözler mırıldanmak için sizden para alır ve asıl amacı budur (Voltaire: 1995:364).

Günümüzde sinemanın halen bir tür sihir, büyü gibi algılanan bir illüzyon aracı olmayı sürdürdüğü bir gerçektir. İlkel insanın somut görüntülerle düşünmekte olması gibi, insanlar da birbirleriyle zihinsel düzeyde karşılıklı (soyutlanmamış) görüntüler üreterek anlaşmaktadırlar. Bu düşünce biçiminden soyutlama aşamasına geçen modern insanlar birbirleriyle genellikle soyut ifadeler üzerine oturan sözlerle ve yazıyla iletişim kurabilmektedir. Oysa sinematografik imgeleri üreten yönetmen seyircisine bir bakıma ilkel insanın düşünce üretme biçimine özgü somut görüntülerle seslenmektedir, ancak bu görüntülerdeki sözler kadar jestler, davranışlar, ses tonlamaları, nesnelere ve varlıklar da seyirciye birçok bilgi sunabilmektedir. Sinematografik imgeyle ilkel insanın iletişim kurma biçimi arasındaki benzerliğin burada sona erdiği, zira sinematografik imgenin çok daha karmaşık olduğu, çünkü zihinsel açıdan soyuttan somuta, somuttan soyuta gidiş gelişleri zorunlu kıldığı söylenebilir. Ancak bir kez daha bu zorunluluğun bütün seyirciler için geçerli olmayabileceği, seyircinin filmde, filmin vermek istedikleri yerine yalnızca almak istediklerini alabileceği göz ardı edilmemelidir (Adanır: 2012:91).

2.BÖLÜM

GÖRSEL KÜLTÜR VE ANLATI

2.1.Görmek ve Algılamak

Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenmektedir (Berger, 1995: 7). 6 ile 18 ay arasındaki çocuk şaşırtıcı bir keşif yaparak, kendisini aynada birleşik ve bütünsel bir imge olarak tanımaya başlamaktadır. Böylelikle çocukta ‘kendim’ duygusu dışarıdan, bir yansından, yani imgesel olandan gelmektedir. Bu nedenle Lacan hepimizin, gerçeklik içine değil, gösterenlerin bir aynalar galerisinden ibaret dünyası içine hapsoldüğümüzü söyler (Aktaran, Garrat, 1997: 65-66).

Görmenin nasıl başladığını, gözyuvarının ışığı nasıl bir elektrik koduna dönüştürdüğünü anlamak modern sinirbilimin en doyurucu yanıt verdiği keşiflerinden biridir. Başka hiçbir duyu bu şekilde teşhir edilememiştir. Bugün görmenin atomik bir uyarmayla başladığını biliyoruz. Işık parçacıkları retinadaki reseptörlerin ince molekül yapısını değiştirir. Bu hücrel titreme bir ışık çakmasıyla sonlanan zincirleme bir reaksiyona yol açar. Böylece fotonun enerjisi bilgi haline dönüşür. Bu ışık kodu görmenin yalnızca başlangıcıdır. Eğer görme basitçe retinanın fotoreseptörleri olsaydı, Cezanne’ın tuvaleri belirsiz renk kütlelerinden başka bir şey olmazdı. Keza dünyamız da şekilsiz bir şey olurdu. Oysa evrimleşerek bugüne gelmiş sistemimizde gözyuvarının ışık haritası tekrar tekrar dönüşüm geçirir, ta ki saniyenin binde biri kadar bir süre sonra tuvalin tasviri bilincimize girene kadar. Biz bu renk cümbüşü içinde elmayı görürüz (Lehrer, 2011:119).

Görmenin asıl enstrümanı zihindir, gözlerin rolü bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir. O halde gördüğümüz olaylar yalnızca zihni değil bedeni de etkiler (erotik imgelerin beden üzerinde doğrudan yarattıkları fiziksel etkiler gibi) (Leppert, 2002: 17-18). Lacan ve Cezanne hakkında yazan MerleauPonty’e göre imgeyi haysiyetli kılan, Bizans ikonalarında olduğu gibi, imgenin içindeki kurucu boşluk ögesidir. İmgeyi görünmezleştiren bu

boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur ve görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardında saklanan gözbebeğini yerinden oynatır (Sayın, 2003: 10) .

Bir şeyin görme sınırı üzerindeki ışık etkisi, kendisini, görme sinirinin kendi öznel duyarlılığı olarak değil, gözün dışındaki bir şeyin nesnel biçimi olarak gösterir. Ama, görme olayında, gerçekten de, bir şeyden, yani dışarıdaki nesneden, bir başka şeye, yani göze ışık fırlatılır (Marx, 2010:82).

Gözler bizim ileri projeksiyonlarımızdır. Yansıtılan fotonların dış dünyasını temsil ederler. Görme bu izlenimlerle başlasa da, hemen izlenimlerin düşündürdüğü muğlâk şeylerin ötesine geçerler. Sonuçta pratik insan beyni fotoğraf makinesinin yakaladığı türden doğrularla ilgilenmez; yalnızca sahnenin bir anlam ifade etmesini ister. Beyindeki görsel işlemin ilk aşamalarından en sondaki parlak imgeye kadar, çoğunlukla da kesinlik pahasına, iç bütünlülük ve karşıtlık vurgulanır. Sinirbilimciler bugün görme sürecinin sonunda algıladığımız şeyin yukarıdan yani beyinden fazlasıyla etkilendiğini biliyorlar. Gözden gelen veriler beyne ulaştıktan sonra, hemen biri hızlı diğeri yavaş olan iki ayrı yola gönderilir. Hızlı yol hemen prefrontal kortekse (beyinde bilinçli düşünceden sorumlu bölgeye) kaba ve bulanık bir resim yollar. Bu arada yavaş yol görme korteksi üzerinden dolambaçlı bir yol tutturur ve bu süreçte ışık çizgileri titizlikle analiz edilip inceltilir. Yavaş imge prefrontal kortekse hızlı imgeden yaklaşık bir salise geç varır ve zihin her şeyi iki defa görür çünkü görme korteksimizin yardımı ihtiyacı vardır. Prefrontal korteks kusurlu resmini aldıktan sonra, beynin 'yukarı' kısmı derhal 'aşağı' kısmın ne gördüğüne karar verir ve duyu verilerini işlemeye başlar. Biçimsiz yığına biçim dayatılır; dış dünya beklentilerimize uymaya zorlanır. Bu yorumlar olmazsa gerçekliğimiz tanınmaz hale gelir (Lehrer, 2011:120).

Görmek kişiye göre bir evren inşa etmektedir. Renkli basit armonik imajlarla kompoze edilmiş, doğrudan algılanabilir bir gerçekliğin kapılarını açar. Kişi görerek kardeşinin ve düşmanın yüzünü tanımayı öğrenir. Gönderilen imajlar bir diğere imaja eklenir ve sonuçta kişi verilen imajın bir gerçeklik bağlamına ait

olur. O bir başka imajı uyandırır ve görmekte olunan şey önceden sezilir (Ellul, 2004:30).

Aristoteles ve Porphry gibi antik yazarlar ise gözü askeri bir stratejiste benzetir; onu insansı bir varlık olarak görürlerdi. Göz, onlar için bakışlarını yönelttiği her nesneyi tutsak alan, güçlü ışınlar yayan bir komutandır. Görmek fiziksel ve saldırganı. Fark edilir bir güçtür (Sanders, 1999: 30).

Gözün bu saldırgan, Balzac'ın deyimiyile 'gastronomik yapısı'nın, gustosu bozuk obeze dönüşmesinin tarihsel sürecini ise görme üzerine temel görüşlere sahip Rus düşünür Florenski'nin '*Tersten Perspektif*' adlı eserine hazırladığı sunuşta Zeynep Sayın şöyle özetlemektedir:

'Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona bu dünyanın ve onun ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Yeniçağa özgü görme biçiminde ilk aşama, kaçınılmaz olarak perspektiftir. Bu sanatsal yöntem kartezyen egemenliğin uzantısıdır. Onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan 'beden' de dahildir.'

Görme iktidarının araçsallaşmasında dönemsel gelişmeler; merkezi perspektif, cameraobscura, stereoskop ve panopticum ile kavramsallaştırılır.

'Lacan, cameraobscura'yı 'Özel mülk betimi' olarak tanımlamaktadır. İmgelerin satılabilir ve satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve cameraobscura'nın icadı ile koşut gitmektedir. Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayırıştırın ve aynı bağıntılar dengesinde buluşturan bu alet, Descartes'a göre dış dünyanın perspektifsel varoluşunun kanıtıdır. Cameraobscura, dış dünyayı özel mülke, gözü de onun malikine çevirir. Kullanımı 19. yüzyılda doruğa ulaşan stereoskop ise gözlemcinin hareket etmemesine ve bir mercekten dünyaya bakmasına dayanan bir alettir. Üç boyutlu imgeler oluşturan bu yöntem, cihazın pencereden seyredilen dünyayı düzenlenmiş, 'üçlü katman bütünü' olarak algılamaya yarar (Florenski, 2001:11).'

Görsellik dediğimiz şey, bizim dünyayı algılayışımızı ve onu görsel olarak yeniden kurgulayışımızı etkileyen en güçlü araçtır. Kubizm, Minimalizm, Suprematizm, Ekspresyonizm gibi görsellik sistemleri doğada bulunan şeyler değildir. Onları biz tanımlar ve biçimlendiririz. Bu özellikleri nedeniyle de doğaya ve bizim alışkanlıklarımıza yabancıdır. Yerli yerine oturabilmeleri için uzun bir sürenin geçmesi gerekir. Fakat bir kez yerleştikten sonra bizim gündelik gerçeğimizin bir parçası niteliğini kazanırlar ve orada da durmazlar. Bizi, o andan başlayarak dünyayı bambaşka bir gözle algılamaya zorlarlar (Kahraman, 2003:76).

Zaman içinde, bu yeni görsellik, doğayı dönüştürmemizin bir aracı haline gelir. Çünkü, görsellik, yeni bir bilincin, yeni bir teknolojinin doğmasına katkıda bulunmakta, bizim, insanlık olarak kendimizde sakladığımız ve çoğu kez farkında olmadığımız gerçeklerimizin anlaşılmasına yol açmaktadır. Çünkü bir kültür oluşmaktadır. Örneğin Rönesans görselliği doğduktan sonra Hıristiyan metafiziği değişmiştir. Aynı şekilde üstgerçekçiliği (surrealism), Giacometti'nin, o düşüncenin etkisi içinde yaptığı ve Sartre'nin '*dünyanın tozunu üstlerinde taşıyorlar*' dediği varoluşçu heykellerini anımsarsak bu sürecin nasıl işlediğini daha iyi kavrayabiliriz. Kısacası, görsellik giderek yeni bir zihinsel yapının gelişmesine önyak olmaktadır.

Bu oluşumun ortaya çıkması daha çok görsel sanatlar aracılığıyla olur. Çok yakın bir zamana kadar resim bu işin en etkili aracıydı. Zamanla yerini farklı görsel üretim alanlarına bıraktı. Özellikle televizyon bu işlevi üstlendi (Kahraman, 2003:75-76).

Kitle iletişim araçlarının ve haberleşme sistemlerinin gelişmesiyle birlikte, dünyayı egemenliği altına alan medya çeşitli kanallar vasıtasıyla, her mekâna girmiş durumda öyle ki günümüzdeki mekânlarda aynadan daha çok televizyona rastlamak olasıdır. Böyle bir ortamda yetişen bireyler kendim duygusunu kendinin yansıyan imgesinden değil, kitle iletişim araçlarının popüler ikonlarından almaktadır. Bu nedenden dolayı televizyondan yansıyan görüntüler kişilerin günlük hayattaki deneyimlerine göre içselleştirilir.

İçselleştirme kişiye ve kültüre göre değişir. Haviland, Sanat ve antropoloji ilişkisini açıklarken Güney Afrika kaya sanatını inceler şekilleri anlamlandırma konusunda Bushman kabilesi üzerine yapılan çalışmalarda, evrensel bir bilgiyi aktarır.

“Bushmanetnografisi ve transın özellikleri. Transla ilgili bilgilerimiz, hem etnografik verilerden hem de laboratuarlarda yapılan deneylerden elde edilmiştir. İster ABD’li kentliler olsun, ister Güney Afrika’daki yiyecek toplayıcılar ya da Amazon ormanındaki bahçıvanlar, bütün insanların sinir sistemi aynı olduğu için transa girerken üç evreden geçerler. İlk evrede, sinir sistemi parlak, titreşimli, dönen ve sürekli değişen geometrik şekiller yaratır ve buna göz içi olgusu denir.”

Haviland migren ağrıları çeken herkesin bu şekilleri gördüğünü de ekler. Kişi transın içinde derinleştikçe beyin, tıpkı değişik bilinç halinde olduğu gibi, soyut biçimleri anlamlandırmaya çalışır. Bu sürece yorumlama denir ve bu süreçte kişinin kültür ve deneyimi devreye girer. Transa girmiş Bushman; ızgara biçimlerini zürafanın derisindeki beneklere, eğimli çizgileri arı kovanına (bal Bushman lezzetlerinden biridir ve transta duyulan vızıldama sesi de bu yanılsamayı güçlendirir), noktaları da transa girmiş Şamanlarda görülen nu/m’a benzetir. Bir Eskimo’nun ya da Los Angeles’li bir insanın bu şekilleri aynı biçimde yorumlaması beklenemez (Haviland, 2008: 700-701).

Transın üçüncü ve en derin evresinde kişiler artık gördüklerini gözlemlemekten çıkar ve onun bir parçası olurlar. Bu evrede kendilerini sürekli dönen bir tünelin ya da kenarları kafes gibi bir burgacın içinde hissederler. Bu sırada hayvan, insan ve çeşitli canavar imgeleri görürler. Önceki evrelerde görülen göz içi olgu biçimleri, bu kutsal simgelerle (ikonik imgeler) bütünleşir. Göz içi imgeleri geri planda kalsa bile genel imgeden pek ayırt edilemeyebilir. Kutsal imgeler kültüre özgüdür; bireyler kendi kültürlerinin kendilerine yüklediği imgeleri görürler, çoğu zaman bu imgeler duygusal içeriklidir. Bushmanlar genelde Afrika geyiği görürler, bu hayvanın özellikle yağmur yağdırma gücü olduğuna inanırlar. Bushman kabilesinin kaya sanatında sık sık geyik imgesinin görülmesinin sebebi kabilenin bu hayvana yüklediği kutsal anlamdan kaynaklanır.

Farklı kültürlerin görüntüleri okuması konusunda James Monaco iki inişli merdiven örneğini verir; inişi ve çıkışı aynı olan merdivende A çıkış ve B iniştir. Hile sözcüklerdedir kuşkusuz, çünkü merdivenlerden her zaman inilir ve çıkılır. Ama Batılılar soldan sağa doğru okudukları için A merdivenini çıkış ve B merdivenini iniş olarak görme eğilimindedirler (Monaco, 2001: 187). Bu nedenle gündelik hayatta karşılaşılan imgeler kişilerin hayal dünyasına göre şekillenir.

Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir. Artık doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayanlarla gösterme eğilimi olarak gösteri, görmeyi doğal olarak insanın ayrıcalıklı duyusu - ki eski dönemlerde bu ayrıcalık dokunma duyusunundu- kabul eder; en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer. Fakat gösteri, sadece bakışla özdeşleştirilemez; bakış, duymayla birlikte olsa bile. Gösteri, insanların etkinliklerine tabi olmayan, insanların yapıp ettikleri tarafından ve düzeltilemeyen şeydir. O, diyalogun karşıtıdır. Bağımsız temsilin olduğu her yerde gösteri kendini yeniden yaratmaktadır (Debord, 2006:41).

Sinema taklit güçlerimiz için yeni bir okul olmuştur: ‘Genişletme dahilinde, mekân çekilip uzatılmaktadır; yavaş çekimdeyse hareket genişletilmekte’ ve ‘maddenin tümüyle yeni yapısal oluşumları’ açığa çıkarılmaktadır:

Bu nedenle kamerayla konuşan özün çıplak gözle konuşan özden farklı olduğu açıktır her şeyden öte şu farkla ki, insanların bilinciyle iç içe geçmiş mekânın yerine, kişiye bilinçsizce iç içe geçirilmiş bir mekân sunulmaktadır.

Şimdi ilk defa bu ‘bilinçsizce iç içe geçirilmiş’ mekânı analiz etmek mümkün olmaktadır. Sinema kameracısı, tıpkı bir cerrah gibi ‘faal bir şekilde’ malzemeye ‘nüfuz eder, oyuncunun performansını ‘bir dizi optik teste’ tabi tutar. Dahası ve siyasal açıdan önemi, kameraya açılan dünyanın bunun içinde oynamakla ilintili bilgi sağlamasıdır (Buck-Morss, 2010:294).

Sinema, dökümünü aldığı nesnelere yakın plandan bakarak, bizim açımızdan tanıdık nesnelere olan aksesuarların saklı ayrıntılarını vurgulayarak, merceğin neşeli rehberliğinde sıkıcı muhitleri keşfederek, bir yandan yaşamlarımızı yöneten zorunluluklar karşısındaki içgörümüzü artırırken diğer yandan bize muazzam ve beklenmedik bir eylem alanı sunmaktadır (Morris, 2010:294-95).

Teknolojik yeniden üretim, teknolojik üretimin geri almakla tehdit ettiği deneyim yeteneğini bu şekilde geri vermektedir insanlığa. Sanayileşme zamanının hızlanması ve mekânın parçalanması neticesinde algıda bir krize yol açıyorsa, sinema da zamanı yavaşlatarak ve montaj sayesinde yeni mekânsal-zamansal düzenler olarak ki burada parçalanmış imgeler yeni bir yasaya göre bir araya getirilir, sentetik gerçeklikler inşa ederek iyileştirici bir potansiyel çıkartır ortaya. Hem montaj hattı hem kent kalabalıkları insan duyularını birbirinden kopuk imgelerle ve şok edici dürtülerle bombardımana tutmaktadır. Sürekli bir dikkat dağınıklığı durumunda kolektif bilinç bir tür amortisör gibi davranır duyu izlenimlerini gerçekten deneyimlemeden kayda geçirir: Travmatik bir etkinin önüne geçmek için şokların önü kesilir, bunlar bilinç tarafından savuşturulmaktadır (Morris, 2010:294-95).

Homeros'un Odyseia'sı ile çıktığı yolculuğunun ve kuşkusuz bu yolculuğun sayesinde vardığı Aydınlanmanın açık ufuklarından sonra, bugün, dünyayı sadece evinde ve televizyonunun başında görebilmekte... dar bir yaşam sürdürdüğü işlikteki zamandan sonra geldiği evinde, kapısını dünyaya kapadığı zaman seyrettiği bu ikame dünya karşısında, gerçek dünyanın hayaletinin tüketicisi olarak penceresiz bir ideaya, dönüşmektedir. Penceresiz monad'ın yaşadığı bu dünya, 'kendisine gidilmeyen, kendisi gelen' bir dünyadır. O nedenle; işlikteki, bürolardaki, tezgâh başlarındaki saatlerin dışında çağdaş insan dünyada yaşamamakta; dünya hayalet olduğu oranda insan da hayalet bir varlık olmakta, olaylar yaşanmamakta, haber ve görüntü olarak taşınabilirleştirildiği için mekânsal yerlerini yitirip evlerimize birer meta olarak girmekte; gerçek olaylar, ancak, yeniden üretilmişlikleri ile toplumsal işlev ve anlam kazandıkları için, olay ile matrix'i birbirine karışmakta ve matrix'ler olay gibi görünmeleri sayesinde

gerçek olaylardan fazla önem kazanmakta, çağdaş iletişim bireyselliği kaldırmakta; matrix'lerden oluşmuş ve idealistte oryantasyonu arttırıcı nitelik kazanmış bulunan algılama biçimlenmeleri nedeniyle insanların hepsi birbirine benzemektedir (Oskay, 2000:10).

Televizyon, radyo ve internet her zaman yayındadır. Nasıl elektrik kullanılmadığı zaman ortadan kaybolmuyorsa, iletişim araçları da izleyiciler kapama düğmelerine bastıklarında ortadan kaybolmazlar. Bu sürekli mevcudiyet, insan hüneri ve yaratıcılığı sayesinde kurulmakta olan, inşa edilmiş yeni bir çevrenin parçasıdır (Burnett, 2006:34).

İmgeler, giderek karmaşıklaşan imge-dünyaların farklı katmanları arasındaki dolayımlayıcılarıdır. Hiçbir teknolojinin, imgelerin bu gelişmekte olan tarihi üzerinde televizyonunki kadar büyük bir etkisi olmamıştır (Burnett, 2006:30).

Çağdaş insanın kendi dış gerçekliği ile etkileşimi dolaysız yollarla olmamaktadır. Hele, bir yaşam biçimini anlamlandırarak kadar geniş kapsamlı olan iletişimlerinde çağdaş insan, dış gerçekliğini, kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişimi türlerinin aracılığı ile algılamakta, değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır (Oskay, t.y:60).

2.2.Benlik İnşası

Herhangi bir ideolojik ürün, herhangi bir fiziksel bedende, üretim aracında ya da tüketim ürününde olduğu gibi yalnızca gerçekliğin (doğal ya da toplumsal gerçekliğin) bir parçası olmakla kalmaz; fazladan olarak bu fenomenlerin tam tersine, kendi dışındaki başka bir gerçekliği yansıtır ve saptırır. İdeolojik her şey gönderene sahiptir: Kendi dışındaki bir şeyleri temsil, tarif ya da ikame eder. Başka bir anlatımla, bir göstergedir. Gösterge olmaksızın ideoloji de yoktur. Fiziksel bir beden, deyim yerindeyse, kendi kendisine denktir; başka hiçbir şeyi göstermez; kendi tikel, verilmiş doğasıyla tamamen çakışır. Bu durumda bir ideoloji söz konusu değildir (Voloşinov, 2001:48).

Gelgelelim, herhangi bir fiziksel beden bir simge olarak algılanabilir; örneğin, söz konusu bu tikel şeyde cisimleşen doğal eylemsizlik ve zorunluluk simgesi. Tikel bir fiziksel nesnenin doğurduğu bunun gibi herhangi bir sanatsal-simgesel imge daha şimdiden ideolojik bir üründür. Fiziksel nesne bir göstergeye dönüştürülür. Böyle bir nesne, maddi gerçekliğin bir parçası olmaktan çıkmaksızın, başka bir gerçekliği de bir ölçüde yansıtır ve saptırır (Voloşinov, 2001:48).

Aynı durum herhangi bir üretim aracı için de geçerlidir. Bir alet kendi başına herhangi bir özel anlamdan yoksundur; önceden tayin edilen bir işlevi - üretimde şu ya da bu amaca hizmet etme işlevi-yürütür yalnızca. Alet, nasıl verilmişse o haliyle, tikel haliyle, başka herhangi bir şeyi yansıtmaksızın ya da temsil etmeksizin, o amaca hizmet eder. Gelgelelim, bir alet aynı zamanda ideolojik bir göstergeye de dönüştürülebilir. Örneğin, Sovyetler Birliği'nin çekiç ve orak simgeleri böyledir. Bu durumda çekiç ve orağın katıksız ideolojik bir anlamı vardır. Buna ilaveten, her türlü üretim aracı ideolojik olarak donatılabilir (Voloşinov, 2001:48).

Fransız Sosyolog Jean Baudrillard'a göre (tarih) tıptaki vücut referansı *kadavradır*. Bir başka deyişle kadavra tıp açısından düşünülebilecek en ideal vücuttur. Yaşamın korunması adına, uygulama düzeyinde tıbbın üretilmesi ve yeniden üretilmesini o sağlamaktadır. Din açısından ideal vücut referansı *hayvandır*. Bir hayvana benzeyen ve tensel bir metafor olarak ölüm ötesine geçerek yeniden yaşama dönen vücut. Ekonomi politik açısından ideal vücut tipi *robottur*. İşlevsel anlamda bir emek gücü olarak robot, 'özümlenmiş' bir vücut modelidir. Cinsellikten yoksunluk, katıksız bir rasyonel üretkenlik anlayışının genelleştirilmesidir. Göstergenin ekonomi politiğine ait sistemdeyse örnek vücut referansı (tüm değişkenleriyle birlikte) *mankendir* (2002:203). Göstergelerin dünyasında ekonomi politiğe hizmet edecek her imge değerlidir. Üstelik bu üretilen imgenin yeniden üretilebilirliği ve pazarlanabilirliği kolaylaştıkça daha değerli hale gelir. Bugs Bunny gibi bir ikon herhangi bir moda ikonundan daha çok kazanacaktır çünkü hedef kitlesi harcama gücü en yüksek seviyede olan çocuklardır. Amerika'da 12 yaş ve altı çocukların 2000'li yıllarda harçlıklarından

harcadıkları para 28 milyar dolardır buna ek olarak etkiledikleri 250 milyar dolarlık aile harcamaları vardır. Bu miktar 1990 ve 2000 yılları arasında ikiye katlanmıştır (Gunter, Oates ve Blade 2004: 2).

Beden, çocuklarla aileler arasında, çocukla denetim mercileri arasında bir mücadele konusu haline gelmiştir (Foucault2003:40). İktidar moda ürünlerinden güzellik ürünlerine kadar kişinin bedenini iktisadi ve ideolojik olarak sonuna kadar sömürmek ister. Bunun içinse bireyleri kuşatan mesajlarını bilinçaltına daha çocuk yaşta yerleştirerek onları birer bilinçsiz birer tüketiciye çevirmek için bütün araçları kullanacaktır. Bu nedenle Foucault (2003: 39); iktidarın en büyük fantomasının istençlerin evrenselliğiyle oluşturulan toplumsal bir beden fikri olduğunu söylemiştir. İktidar için bu toplumsal bedeni ortaya çıkaran şeyin fikir birliği değil bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliği olduğunu söylemiştir.

Marx öncelikle metalar hakkında yazmışsa da aynı gözlem beden için de geçerlidir. Değişim değerinin egemen olduğu toplumlarda bedensel sunumun ifadesi ve imgesi, ekonomik ve toplumsal açıdan önem kazanır. Çekici olmak ve arzu yaratabilmek, pazarda aranan özellikler haline gelir. Beden yalnızca arzunun meydana geldiği yer olmaktan çıkar, farklılığı ve cazibeyi gösteren bir görünüm haline gelir. Bu böyle olduğu ölçüde de, beden bir meta haline gelir. Başka bir deyişle, doğrusunu söylemek gerekirse, beden kişisel bir mülk değil, başkalarında arzu uyandırmak ve kamu üzerinde etki yapmak amacıyla tasarlanıp paketlenmiş bir tüketim nesnesidir (Rojek 2003:112). İletişim toplumunun hızlı dünyasında kendimize arşivlerde, bir anıda, bir tasarı ya da gelecekte kimlik arayacak zamanımız yoktur. Bize şipşak bir bellek, doğrudan bir bağlantı, anında doğrulanabilecek bir tür reklam kimliği gerekmektedir. Moda ve görünüş terimleriyle söylenirse, aranan şey güzellik ya da cazibe değil artık; görünümdür (Baudrillard: 1995: 28).

2.3.Bakış Açısı

Bölünmüş benlik çalışmasında Laing benliğin diğer insanlara göre şekillendiğini belirtir. İnsanın kendisi olduğu gibi diğerleri içinde bir kimlik

oluşturduğunu ve bu iki kimliğinde ‘Normal’ kişi olmasının gerekli olduğunu savunur yani insan kendisini hem kendi gözleriyle hemde aynadan diğerlerinin ona bakış açısıyla izler. Bloch, aynadan bakan kişinin kendine yönelttiği bakışın egemen bakış açısı olmasını şöyle açıklar;

‘Kendine bir bakış bile atmamak, bu elbette bir şeydir. Ama küçük memur için bu, olağan şartlarda, sona gelmiş olmak demektir. Henüz sona gelmediyse ve gelmek de istemiyorsa, talihin kendisinin hoşluğuna dair bir bilince sahip olması ve buna göre giyinmesi gerekir. Giyinmek için bir ayna gerekir; tehdit altında ki, efendisinin gözleriyle bakar kendine. Patronu, memuruna itimat etmek istediğinde onun nasıl olmasını arzu ediyorsa, o gözle. Aynadaki gerçi kendi olduğu gibi, olmayı arzuladığı gibi gördüğüne inanır kendini; evet, işyerinde, insanların arasına çıkmadan hemen önce, alelacele baktığı aynada da böyle görür. Yüzü olabildiğince pürüzsüzdür, memur tıpkı elbisesi gibi iner, kırışksız olmak ister ve öyle durur aynanın karşısında. Böylece bir avantaj sağlar; ne var ki, gerçek efendilerin küçük adamdan elde edecekleri avantajdır bu. Velhâsil, ayna, onun kendi kendisiyle ilgili arzusunu bile yansıtmaz da, onu nasıl arzuluyorlarsa öyle yansıtır. Buna benzer biçimde, genelleşmiş ve talimata bağlanmış her şey, tıpkı dükkândaki eldivenler gibi, tıpkı satıcının gülümsemesi gibi, norma bağlanmıştır. Korku altında ve boşlukta gülümsemek -aslında efendi olmayan efendilerin işareti şimdi budur. Bununla arzulanan, bir yumurtanın diğerine benzediği gibi birbirlerine benzemeleri- ve bir yığın civciv çıkmasıdır. (Bloch, 2007: 414)’

Bir insan iki-boyutlu değilse, diğerleri-için-kimlik ve kendi-için-kimlik bağlamında iki-boyutlu bir kimliğe sahip değilse, eğer nesnel olduğu kadar öznel varolamıyorsa, yalnızca öznel bir kimliği, bir kendisi-için-kimliği varsa gerçek olamaz.

Bu yüzden ‘Normal’ kişinin birçok hareketleri hemen hemen mekaniktir. Mekanik davranışın bu alanları, muhakkak her yaptığını kaplamak durumunda değildir, spontane ifadelerin ortaya çıkmasını tamamiyle engellemez ve yapısına yerleşmiş yabancı şeyler gibi alıp reddedeceği, tamamiyle ‘isteğine aykırı’ nitelikleri yoktur. Dahası, bireyin onları yaşaması yerine onların onu ‘yaşaması’

veya daha iyisi öldürmesine yol verecek kendi bağlayıcı yolları yoktur. Söz konusu olay, hiçbir şekilde bireyin kendi içinde onu, hemen hemen ayrı bir (kişisel) varlığa sahip yabancı bir gerçekliği yok etmeye veya gerçekliğe saldırmaya yöneltecek bir yoğunlukla yaşamasına yöneltmez (Laing, 1993:96).

John Berger *Görme Biçimleri* 'nde kadına ve toplumun bakış açısına değinir. Kadına bakış açısının erkeğe bir yetkelik sağladığını ve kendi yapabileceklerini ona göre düzenlediğini söyler. Erkeğin varlığı üretilebilir bir varlık olur, çünkü yapamayacağı şeyleri yapabilecek yetkedeymiş gibi davranır. Bu yalancı davranış onun başkaları üzerinde de etkili olmak için kullandığı bir davranışa yönelmektedir.

Kadının varlığıysa tam tersi bir konumdadır. Oda Sürekli kendi varlığına katkıda bulunacak şekilde hareket eder. Kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkar.

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona (Berger, 2009: 46).

Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar. Kadın, olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkeklere nasıl görüldüğü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır (Berger, 2009: 46).

Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu yüzden bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirler. Bu süreci bir ölçüde denetleyebilmek için kadın bunu kabul etmeli ve benimsemelidir. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki sonunda tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Böylece kadının, bir eşi daha bulunmayan bu kendi kendini etkileme süreci onun kişiliğini oluşturur. Her kadının varlığı, kendi içinde ‘nelere izin verilip nelere verilemeyeceğini’ düzenler. Eylemlerinin her biri -amacı ya da dürtüsü ne olursa olsun- o kadının kendisine nasıl davranılmasını istediğini gösteren birer simgedir. Bir kadın tutup bardağı yere atarsa bu o kadının kendi kızgınlığını nasıl ele aldığını, bu yüzden başkalarından nasıl bir davranış beklediğini gösterir. Erkek aynı şeyi yaparsa bu, yalnızca onun öfkesini dışavurmasıdır (Berger, 2009: 46).

Özetle Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederekler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (Berger, 2009: 47).

Klasik sinemanın sergilediği, ‘sahneye koyduğu’ şey, öteki ya da karanlık kıta olarak kadına atfedilen fetiş imgedir ve buradan hareketle kadın sistemden kaçan ya da kaybolandır; diğer yandan cinsellik kadının bedeninde seyirlik bir gösteri, fallik arzunun nesnesi veya özdeşleşim biçiminde dondurulmaktadır. Burada gerçek bir açmaz vardır ve bu açmaz kendisini teori düzleminde yeniden üretir. Zira eğer kadının farklı ya da dışarıda olarak tanımlanması bu fallik göndermeye dayanıyorsa ve sinemasal mekânın düzenlenişi ve tutarlılığı da bu göndermenin güvenceye alınmasına bağlıysa, o halde bunun öteki yüzünü kadın lehine yeniden sinematik uzama taşımak, kadına başlangıçta tayin edilen olumsuz konumu kaçınılmaz olarak teyit etmek anlamına gelecektir (Rose, 2010: 205).

Film izleme karmaşık bir süreçtir ve seyirci ile filmdeki karakterler arasında özdeşleşme açısından dinamik bir alışveriş söz konusudur. Metz’e göre

‘seyircinin özdeşleşmeden başka yapacak şeyi yoktur’ İzleyici filmde hedef gösterilen (iyi-kötü bağlamında) iyi karakterle özdeşleşip kötü karakteri yok sayma eğilimindedir. Buna göre popüler filmlerdeki temsil unsurlarını ve temsil politikalarını yeniden düşünmek gerekir (Kırel, 2010: 171).

Sinemada kameranın kendisi seyirciyi filmin içine taşır... Koltuklarımızda oturduğumuz halde... Romeo ve Juliet’i oradan göremeyiz. Juliet’in balkonunda Romeo’nun gözüyle ve aşağıda duran Romeo’ya Juliet’in gözüyle bakarız. Gözümüz ve beraberinde bilincimiz, filmdeki karakterle özdeşleşmiştir, dünyaya onların gözlerinden bakarız, kendi görüş açımız yoktur. Kahramanla birlikte kalabalıklar arasından yürür, ata biner, uçar ya da düşeriz ve diğerinin gözlerine bakan bir karakter, perdeden bizim gözlerimize bakar, çünkü gözlerimiz kameranın içindedir ve karakterlerin nazarıyla özdeşdir. Onlar, bizim gözlerimizle görürler (Kırel, 2010:174).

Burada bakış açısını yeniden sorgulamak gerekir. Lacan’a göre, Sade’cı özne kendisini kuran bölünmeden, onu kendi ötekisine (kurbana aktararak ve kendini nesneyle özdeşleştirerek kaçır, yani -kendi istenci değil, ‘Üstün Kötü Varlık’ biçimine bürünmüş büyük Ötekinin istenci olan- keyif alma-istencinin (volonte-de-jouir) nesnesi-aracı konumunu işgal ederek kaçır. Lacan bildik ‘sadizm’ anlayışından işte bu noktada kopar: Bu anlayışa göre, ‘sadist sapık’ ötekinin bedeninden sınırsızca keyif alma hakkını gasp eden, onu kendi iradesini tatmin etmenin nesnesine-aracına indirgeyen bir mutlak özne- konumunu benimser. Gelgelelim, Lacan nesne-araç konumunda, kendisine son derece dışsal bir iradenin icracısı konumunda olanın ‘sadist’in kendisi olduğunu, bölünmüş öznenin de onun ötekisi (kurban) olduğunu ileri sürer. Sapık kendisi haz almak için değil, Öteki’nin keyfi için faaliyette bulunur - o keyfi tam da bu araçsallaşmada, Öteki’nin keyfi için çalışmada bulur (Zizek, 2008:148).

Mesele, şu veya bu şekilde şiddete maruz kalmış kurbanların dehşetini göstermek-gerek /göstermemek-gerek meselesi değildir. Kurbanın, görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası olarak kurulmasıdır. Hiçbir görüntü tek başına çıkmaz karşımıza. Her görüntü, temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür

bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine aittir. Mesele, şu veya bu düzeneğin ne tür bir dikkat uyandırdığıdır (Ranciere, 2010:91).

2.4.Görsellikle Pazarlanan Hayali Metalar

İnsan ihtiyaçlarını karşılayan nesne, insan ihtiyaçlarının doğası, mideden mi yoksa hayallerden mi kaynaklandıkları, hiçbir değişikliğe yol açmaz. Arzu ihtiyaç demektir; o ruhun iştahıdır ve vücut için açlık ne kadar doğalsa, o da o kadar doğaldır. Şeylerin büyük kısmı ruhun ihtiyaçlarını giderdikleri için değere sahiptir. Burada şeyin, insan ihtiyacını, doğrudan doğruya geçim aracı, yani tatmin nesnesi olarak mı, yoksa dolaylı bir yoldan, yani üretim aracı olarak mı giderdiği de önemli değildir (Marx, 2010: 49).

19. yüzyıl Paris’inde tüketiciliğin kökenlerine dair arkeolojik kazılarında Walter Benjamin, Paul Siaudin’e dair bir yoruma rastlamıştır. Uzun yıllar tiyatrodan faal olan Siaudin, daha sonra bir şekerleme dükkânı açar ki burayla ilgili şunlar yazılmıştır: ‘La Paix sokağındaki geniş vitrinden... badem şekerleri, bonbonlar, ballı kekler ve tatlı krakerler halka Kraliyet Saray’ındaki bir perdelik dramatik skeçler olarak sunuluyor (Buck-Morss, 2010: 286-289).

Tüketimci kapitalizmin bu fosilinin bugün vardığı nokta işçiler ve insan hakları sürekli kısıtlanır ve göz ardı edilirken, şirket logolarının bir dizi yasal hakla ve yürütme mekanizmasıyla korunması gibi olgulardır. Logolar (tıpkı Siaudin’in şekerlemeleri için olduğu gibi) dramatik bir yaşama veya başta onları yaratan şirketlerden bağımsız bir kariyere bile sahip olabilirler; örneğin iflas eden ITV Digital şirketi en değerli varlıklarından birinin zamanında yayınlarının reklamlarını yapmak için kullandıkları o çok sevilen doldurulmuş maymun olduğunu keşfetmişti. Şirket çalışanları işten çıkarılma tebliğlerini alırken ITV Digital ile maymunu yaratan reklam şirketi arasında bir mülkiyet kavgası çıktı. Şeyler toplumsal eylemlilik kazandığı ve insanlar sırf maddi şeylere dönüştüğü zaman yaşam işte bu hale gelir (Buck-Morss, 2010: 287).

Günümüzde medya halka pırıltılı yaşamların gösterildiği vitrin konumundadır. Medya dijital maymunlar yaratır ve bunları pazarlar. Rojek’e göre;

Şöhret kültürü tarafından harekete geçirilen arzu soyuttur. Kapitalist birikim mantığı, tüketicilerin aralarında isteklerini devamlı olarak değiş-tokuş etmelerini gerektirir. Endüstri kültüründeki huzursuzluk ve çatışma, kısmen, kapitalist sistemin sürekli malların ve yeni markaların piyasaya sürülmesini gerektirmesinden ileri gelir. Bu koşullar altında arzu yabancılaşmaya eğilimlidir, devredilebilir, çünkü istekler pazardaki gelişmelere karşılık devamlı değiştirilmelidir. Pazar, şöhretin topluma sunulan yüzünü kaçınılmaz olarak bir metaya dönüştürür. Şöhret kültürüyle meta kültürünün değişmez biçimde birbirine bağlı olduğunu kabul etmediğimiz sürece, günümüzde şöhretlerin üzerimizde kurduğu kendine özgü egemenliği anlayamayız (Rojek, 2003:16).

Ne var ki tüketiciler, sırf ticari mallar pazarının bir parçası değil, aynı zamanda duygular pazarının da parçasıdır. Kapitalist örgütlenme, insanların hem arzulayan nesnelere, hem de arzu nesnelere olmalarını gerektirir. Çünkü ekonomik büyüme meta tüketimine, kültürel bütünleşme de toplumsal cazibe bağlarının yenilenmesine bağlıdır. Şöhretler, meta tüketimi sürecini insanileştirirler. Şöhret kültürü, insan duyguları pazarını yapılandırmanın başlıca düzeneği olarak ortaya çıkmıştır. Şöhretler, tüketicilerin onlara sahip olma arzusu duymaları anlamında metadırlar (Rojek, 2003:16-17).

Yabancılaşmış emeğe dayalı bir toplumda duygular körleşmiştir: İnsan şeyleri ancak var olan toplum tarafından verildikleri biçim ve işlevleriyle, yapıldıkları ve kullanıldıkları şekilleriyle, dönüşüm olasılıklarını da sadece var olan toplumun tarifi ve sınırları içinde algılar. Böylece, var olan toplum sadece insanın zihninde ve bilincinde değil, duygularında da yeniden üretilmiş olur ve bireylerin yerleşmiş ve taşlaşmış duyarlılıkları 'çözülmediği,' yeni bir tarih boyutuna açılmadığı, verili nesne dünyasının baskıcı alışılmışlığı kırılmadığı sürece, hiçbir inanç, hiçbir kuram, hiçbir akıl yürütme bu zindanı yıkamayacaktır (Marcuse, 1998:67).

Bazı ideolojiler, kitle iletişim araçları tarafından daha bir yüceltilerek, meşrulaştırılarak, ayrıntılı olarak ele alınırlar ve geniş izleyici kitlelerine ikna edicilik ve parıltılı bir çekicilik içinde dağıtılırlar. Televizyon, kültürel birtakım

parçaların bilişsel kesitlerini oyunlaştırarak ve popülerleştirerek sunmak için eşsiz bir beceriye sahiptir. Bu, eğlence programları, haberler ve reklam programlarının rutin akışı içinde oldukça başarılı bir biçimde yapılır. Öyle ki bu parçalar ve kesitler toplumsal dönüşüm ve etkileşim içerisinde ideolojinin akışını gerçekleştirirler. Ama onlar hiçbir zaman yalnız kalmazlar. Çünkü televizyon gündeminin yazarlığı, sonunda toplumun siyasal, ekonomik, kültürel egemenlerinin ellerinde kalmakta, seçmeli bilgi de genellikle güçlünün çıkarlarını gereğinden fazla temsil ederken, güçten yoksun olan diğer kesimleri çok düşük düzeyde temsil eden ideolojik alanları oluşturan bir pıhtılaşma olarak dikkati çekmektedir. Bu yönüyle televizyon, belki de egemen ideolojinin en güçlü aktarıcısı olarak ele alınmalıdır. Ama aslında bu, bütün kitlesel medyayı, hatta daha az tanınan vitrinleri, pulları, otomobil sistemlerini, tişörtleri, hatta müzeleri, lokanta menülerini bile kapsamaktadır ve bütün bunlar bazı grupların çıkarlarını daha fazla yansıtırken diğer bazılarınınkini yeterince yansıtmamaktadır (Lull, 2001:22-23).

Laing'in gerçekte kişiliğinde var olmayan, özdeşleşmeyle veya o anlık görünmek istediği rolün kişinin benliğinin yavaş yavaş bir parçası olmasını verdiği bir hasta örneğinde şöyle açıklar;

'Bir hasta okulda matematiğe meraklı olduğunu fakat edebiyattan nefret ettiğini hatırlamıştı. Onikinciyece'nin bir oyunu oynanmış ve öğrencilerin bu konuda bir ödev yazmaları istenmişti. O zaman oyundan nefret ettiğini hissetmiş fakat yetkililerin ondan ne bekleyeceğini düşünerek ve buna uyararak oyun hakkında çok olumlu bir metin yazmıştı. 'Tek bir kelimesi bile düşündüklerimin ifadesi değildi. Hepsi nasıl hissetmem beklendiği düşünülerek yazılmıştı.' Veya o zaman öyle düşünmüştü. Gerçekte ise, sonra kendisine kabul ettirdiği gibi, oyundan gerçekten hoşlanmış ve hakkında ne yazmışsa gerçekten onu hissetmişti. Bu olasılığı kendine kabul ettirme cesaretini gösterememişti çünkü bu onu aşılannmış değerlerle şiddetli bir çatışmaya itecek ve ne olduğu hakkındaki düşüncesini bozacağı (Laing, 1993:97).'

Kişi, ortamında algıladığı her yeni uyarıyı daha önceki yaşam deneyimlerinin ürünü olan kendi dünya görüşü içinde değerlendirir. Fakat dış ortam sürekli olarak değişim içinde bulunduğundan, ortamdaki algılanan uyarılar, çoğunlukla, yeni anlamlandırmaları gerektirir. Bu anlamlandırma ise, zor ve sakıncalı bir iş gibi görünmektedir. İnsanlar, çoğu kez, yeni olan uyarıları, algıladıkları andan itibaren, kendilerine karşıt bir olgunun uyarısını sayarlar; algılamayı, uyarının uyarıcılarını algıladıkları noktadan itibaren keserler, sürdürmezler. Buna rağmen, eğer yaşam ortamında bu yeni sayılan uyarılar varılmaya devam eder ve bu iş uzun sürerse, reddetme işlemi algılama düzeyinde güçleşmekte; önce, yeni uyarıya, o zamana kadar kazanılmış tutumların dengesini bozmayacak bir biçimde anlam verilmekte; olmazsa, yeni uyarıyla algılanan nesne, olgu ya da simgeye o konudaki tutumlarımızın kendi iç uyumluluğunu bozmayacak bir anlam veremezsek bu da yetmemektedir. Çünkü dış dünyanın sürekli olarak yeni uyarılar vermesi, kişide, bildiği dış dünyanın değişmekte olduğu endişesi yaratmaktadır. Bu ise yeniden güvensizlik içinde yaşamak demektir. Sonucu ise, insanın, yeniden, çözümlenmesi oldukça güç bir çelişki içine düşmesidir. Bir yandan, dış dünya hakkında açık-seçik ve istikrarlı bir ‘resme sahip olmak’ isterken, bir yandan da, durmadan değişen bir dış dünyadan gelen uyarı ve enformasyonun yarattığı ikilemleri çözmeye uğraşmak durumuyla karşılaşmaktadır (Oskay, 2000: 11).

Dünyadaki yaşamımıza ister söz, ister basılı yayınlar, ister televizyon kamerası merceğinden bakalım, medya-metaforları dünyayı bizim adımıza sınıflandırır, bir sıraya sokar, bir çerçeve çizer, genişletir, küçültür, renklendirir ve dünyanın görünümüne ilişkin savlar ortaya atarlar (Postman, 1994:19).

Fiziksel gerçeklik, insanın sembolik faaliyetlerindeki gelişmelerle orantılı olarak geri çekiliyor gibidir. İnsan, şeylerin kendileriyle ilgilenmenin yerine, bir bakıma durmadan kendi kendisiyle konuşmaktadır. İnsan dilsel biçimler, sanatsal imgeler, mitsel semboller ya da dinsel ayinlerle kendi etrafına öyle bir zar örmüştür ki, yapay bir aracın dolayımı olmadan hiçbir şey göremez ya da bilemez (Postman, 1994:19).

Gösteri, görme kategorilerinin hâkimiyetindeki bir etkinlik anlayışı olan Batılı felsefe projesinin tüm zayıflığının mirasçısıdır; üstelik bu düşüncenin sonucu olan açık seçik bir teknik rasyonelliğin sürekli yayılması üzerine kuruludur. Gösteri, felsefeyi gerçekleştirmez, gerçekliği felsefeleştirir. Spekülatif ‘evrende değerini yitirmiş olan şey, herkesin somut yaşamıdır (Debord, 2006:41).

2.5.Bir Kurgusal Anlatım Aracı Olarak Sinema Ve Televizyon

Benjamin, Eisenstein, Pudovkin ve Balâzs çalışmalarını sürdürürken, gösteri toplumu henüz bütün gücüyle ortaya çıkmamıştı. Son on yıllarda, o, sinematografik tekniğin eleştirel gücünün geniş ölçekte yayılmasını engelledi. Gerçekte, gösteri filmi, Benjamin’in ortaya koyduğu yenilikçi özelliklerin sistemli bir yadsınmasını sunarak, II. Dünya Savaşı’ndan hemen önce son bulmuştu. ‘İnsanın teknik aygıtlar tarafından temsilinde, temsilin yabancılaşması, son derece üretken bir kullanımı deneyimlemiştir,’ biçimindeki diyalektik çelişki, neredeyse bütünüyle dikkatlerden kaçmıştır. Montaj, artık -Benjamin’in umduğu gibi dolaysız birliğe indirgenemez farklılığa ait değildir, tam tersi olmuştur; yani, bir görüntüden diğerine geçişi gizleyen, rol yapmayı homojenleştiren, seyircinin aktörle (artık onun tek gölgesiyle) antik özdeşleşme süreçlerini yeniden canlandıran incelikli bir tekniğe. Teknik aygıt, kuşkusuz, çekim anının tamamında varlığını sürdürür, ama seyircinin bilincini yapımcınınkinden kökten ayırarak üründe fark edilmez olur.

2.5.1. Anlatı

Laughey’e göre iki temel medya anlatı biçimi vardır: ‘açık’ ve ‘kapalı’. Açık anlatılar süreğendir ve kesin bir sona sahip değildir. Televizyon dram ve melodram dizileri açık anlatılardır ve düşük izlenme oranları ya da kilit çalışanların ayrılmaları gibi sorunlar çıkmadığı sürece perde inmez. Benzer şekilde, kimi haber öyküleri de açık ve çözümsüz kalabilir: ‘Dava devam ediyor...’ türünden mahkeme süreci bildirim alışkanlıklarında olduğu gibi. Öte yandan, kapalı anlatılar tıpkı filmler ve pop şarkıları gibi net bir giriş, gelişme ve sonuca sahiptir. Bir anlatının açık ya da kapalı olması bir dizi sonucun da

belirleyenidir. Açık anlatılar en az mevcut izleyicilerin yanına yeni izleyiciler eklemelidir ki karakterler ve eylem önceki anlatı gelişmelerine atıfta bulunma gereksinimi duysun. Oysaki kapalı anlatılar baştan sona sabit bir izlerkitle gerektirir. İki anlatı biçimi arasındaki bir diğer fark ise, karakterizasyon ile ilgilidir. Açık anlatılar karakterlerin kolaylıkla farklı durumlara girmelerine olanak tanır. Bir dizi karakteri bir hafta talihsizliklerden yaka silkerken, bir sonraki hafta şans merdivenini hızla tırmanmaya başlayabilir. Tersine, kapalı bir film anlatısında karakterlerin konumlarını değiştirmeleri daha az muhtemeldir (belki sonlara doğru), hiyerarşi genellikle korunur (Laughey, 2010: 151).

Her anlatı bir sonraki anlatıdan farklıdır. Sözelimi, bir roman ile bu romanın film uyarlamasını (ve tabii senaryosunu) dahi iki ayrı anlatı olarak görmek gerekir. Yine de, iki seçkin anlatı kuramcısı, iletişimsel ve kültürel özellikleri bir kenara bırakarak, tüm öykülerde görülen kimi benzer özellikler saptamıştır.

Klasik gerçekçilik terimi ilk olarak on dokuzuncu yüzyıl romanıyla birlikte ortaya çıkmıştır. İngiliz roman yazarları Charles Dickens ve Thomas Hardy, örneğin, klasik gerçekçi kabul edilirler. Romanları, yaşamın gerçekliğini yansıtır. Her şeyi bilen anlatıcı bu nesnel gerçeklik yeniden yapımının merkezindedir. Her şeyi bilen anlatıcılar her şeyi gören bir gözle olay ve karakterleri yukarıdan izleyerek adeta tanrılığa soyunur. Benzer şekilde, okur da her şeyi bilen anlatıcının sahip olduğu bütün bilgi ve güce ortak olur. Birinci şahıs anlatılar açık bir biçimde bunlardan yoksundur. Klasik gerçekçilikte, öznellik ve çoklu karakter yaklaşımları yasaktır. Klasik gerçekçilik; birleşik, süreğen ve hep mevcut anlatıcı sesin rehberliğinde, gerçeği sunar (Laughey, 2010: 149).

Anlatılar, söylemler ve mitler, denilebilir ki söz ya da anlamdan farklı olarak örneğin, geçici bir boyut düzeyinde anlamlandırılmaktadır. Nedenin ve etkinin rasyonelliği, gerçekçi anlatı içinde açıklık kazanmaktadır. Gerçekçi kültürel biçimler genelde bir giriş, gelişme ve sonuç içinde yapılmış olayların mantıklı ve nedensel akışından oluşurlar. Klasik romanlar, tarihin sürekli akışı içinden ‘bir yaşam kesiti’ olarak sunulurlar da bu tür bir formata sahiptirler. Bunun bir başka

örneği olarak tipik Hollywood filmini ele alabiliriz. O da söz konusu üç öğeden oluşur. Başlangıç, durağanlık kesitini ya yeni bir durağanlık kesiti izler ya da sona ulaşılır (Abercrombie, Lash, ve Longhurst, 1999: 414).

Gerçekçi fotoğraflar ve resimler çoğu zaman çerçevede yakalanmış belirli bir kesitin dışında bir ‘önce’ ve ‘sonra’ya sahiptirler. Onlar bir öykü içindeki kesitlerdir ve kendi imajlarının doğası içindeki anlatının geri kalanını ve onların inşa ettiği anlamları içermektedirler. Resmin anlamı, söz konusu bir anlatının içinde sahip olduğu konum tarafından verilmektedir. Gerçekçi olmayan formlar ise böyle bir anlatıya sahip değiller. Onlar, gündelik yaşamın akışını ve onun rasyonel neden ve etki inşasını kesintiye uğratan düşünceye davet etmeye benzer bir öyküyü ima etmezler (Abercrombie, Lash, ve Longhurst, 1999: 415).

Gerçekçi kültürel formlar, kendilerini, zaten inşa edilmiş olarak veya olaylar üzerinde bir açıklayıcı olarak sunarlar. Pek çok gerçekçi metin, izleyiciyi, yazarın aklına hiç gelmeyen şeyi düşünmeye teşvik eder. Bu, az önce belirtildiği gibi, yazarın yerini alan bir gönderge gibidir. Form, bizi belirleyen bir üretici veya üreticiler seti tarafından belirli bir moda içinde inşa edilmiş olan bir şeyi okumadığımızı veya izlemediğimize inandırmaya yarar (Abercrombie, Lash, ve Longhurst, 1999 : 415).

Gündelik yaşam olarak gerçeklik basitçe sayfada, filmde veya televizyon ekranında yeniden üretilir. Başka bir deyimle gerçekçi metinler kurmacadır, ancak kendilerini kurmaca olarak sunmazlar. Çoğu incelemeci için gerçekliğin bu özelliği, izleyicileri, edilgin gözleyiciler durumuna getirmektedir. İzleyicilerin, metne yönelik etkin katılımcılar olmaları istenmez. Çünkü metnin nasıl yapıldığını görebilirler. Ancak arkalarına yaslanıp kolay yoldan yamasız bir bütünü seyretmeye zorlanırlar. Böylece izleyicilerin, metinler üzerinde herhangi bir çalışma yapmaları önlenmiş olur (Abercrombie, Lash, ve Longhurst, 1999: 415).

Burada belirtmek gerekir ki gerçekçiliğin bir ideolojisi olduğu gibi yanılısamanın da izleyiciyi çeken, yoğunluğu tehdit edici boyutlara ulaşan bir yanı vardır, burada çift yönlü bir tuzak kurulmuştur bize: a) temsil edilen şeyin

tasavvuru, gerçek ile kurmaca arasındaki sınır çizgisini iptal edecek ölçüde yanılsamaya teslim olmuştur; b) bu olgunun, gerçek sanat eserine özgü bir yapı ve estetik değerinin mevcudiyetine ilişkin yanılsamayla iç içe geçmesiyle, ikame doyumuna mükemmel bir zemin hazırlanmıştır. İzleyicisi gerçek bir sanat eserinin karşısında olduğundan asla kuşku duymazsa; bu inancın şaşkıncı ölçüde saf ve masum olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan gerçek ile kurmacanın mutlak örtüşme tarzı, göstereni gösterilenden ayıran bilinç niteliğinin bulanmasıyla, statükonun sürekliliği için kusursuz bir tuzaktır hiç şüphesiz ideolojik dünya görüşüne bağlı her yorum, önce gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi dondurup, sabit hale getirir. Yalan ile gerçeğin birbirine karıştığı bu ortam, faşizm için hayati önem taşır; zira baskı rejimine kayıtsız itaatin özgür iradeyle gerçekleştiği yanılsaması ancak bu sayede korunabilmektedir (Ergüven, 1998: 19).

Sanat eseri, kendine gönderme yaparken, gerçek ve yalan arasında ikiye bölünmüştür; dolayısıyla görüntü malzeme estetiği bağlamında kendine gönderme yapmaksızın, muhtemel herhangi bir sorgulamayı peşinen iptal edecek şekilde doğrudan doğruya temsil ettiği şeyin yerine geçip, ona inanmayı şart koşar kartpostaldaki ağlayan çocuğun resmi resim değil, resim-gibi'dir sadece; sahte niteliği ne denli güçlüyse, gözü yaşlı çocuk o ölçüde dokunaklıdır; bu aşamada, gösteren aradan çekilmiştir neredeyse; çünkü aslını çepeçevre kuşatan suret, kusursuz yalana dönüşmüştür artık. Bir şeyle eksiksiz yalan söylenebiliyorsa, o her an doğru kabul edilmeye hazırdır artık (Ergüven, 1998: 20).

Anlatım; duygu, düşünce, deneyim ve olayların başkalarına hareket, ses, çizgi, renk, sözcükler vb. ile aktarılması işidir. Bu aktarımın biçimi, kullanılan araca ve bu aracın kullanım biçimine göre değişir. Aristoteles Poetika'nın 1. bölümünde sanatı, taklit (mimesis) olarak niteler ve sanatları taklit etmede kullandıkları araçlar ve taklit tarzları bakımından sınıflandırır. Bunlardan ilki hikaye etme yoluyla taklit etme'dir hikaye etmede iki farklı türde yapılabilir birinci durumda hikayenin karakteri üzerinden anlatıcı deneyimlerini veya olayları kendi başından geçmiş gibi anlatır. Diğer durumda gözlemlenen olay olay ve durumlar anlatılır. Mimesis'in ikinci şekli ise gösterme yoluyla taklit

etme'dirPoetika'da 'taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme' olarak açıklanır. Burada anlatıcı aradan çıkar ve öykünün anlatılması değil eylem içinde canlandırılması söz konusudur. Karakterler belirli bir mekanda olay örgüsü içinde olayı aktarırlar. Bu etkinliğe dramatik anlatım denir (Aristoteles, 2009: 22-33).

Dramatik anlatım birçok göstereni içinde barındırır. Bir sanat biçimi olarak öteki sanatların tümünden daha melez, daha karmaşıktır. Dramatik medyalar, görsel ve işitsel yapıları dural olmadığından, hareketlerle birleşmiş bir dizi durum açısından çözümlenmek zorundadır. Öncelikle ekran bir çerçeve ile bölünür Boş çerçeve, beklentilerin tersine, bir 'tabularasa' (üzerinde hiçbir şey bulunmayan yüzey) değildir. Görüntü belirmeden önce bile, çerçevenin uzamını bilimsel olarak ölçülebilecek belirli niteliklerle düzenleriz. Bu nedenle, görüntü daha belirmeden önce çerçeve anlam ile düzenlenir. Alt, üstten daha önemlidir, sol, sağdan önce gelir, alt sabit, üst değişkendir. Sol alttan sağ üstte doğru diyagonaller, sabit oluştan belirsizliğe doğru giderler. Yatay çizgiler dikey çizgilerden daha etkili olacaktır: eşit uzunluktaki yatay ve dikey çizgilerle karşı karşıya geldiğimizde, yatay çizgileri daha uzun okumaya eğilim gösteririz, bu da çerçevenin boyutlarının öne çıkardığı bir olgudur. Görüntü ortaya çıktığında biçim, çizgi ve renk, çerçevedeki bu gizli değerlerden etkilenir. Biçim, çizgi ve rengin de kendi içsel yön ve yoğunluk etkileri vardır. Eğer görüntünün tasarımında keskin çizgiler varsa, onları soldan sağa doğru okumaya yöneliriz. 'Işıklı' bir objeye biçim aracılığıyla 'güçlü' bir anlam verilebilir. Kuşkusuz renk de tümüyle yeni bir boyut kazandırır. Biçim, çizgi ve renk öğelerinin her biri içsel bir önem taşır. Bunlar karmaşık sistemler içinde birbirlerine karşı koyar, birbirlerini destekler ya da dengelerler, birbirleriyle uyumludurlar. Her biri çerçeveye dair gizli beklentilerimize karşı ve bir araya getirilen derinlikli ve yüzeysel kompozisyonlara dair duyumumuzla okunur (Monaco, 2001:182-183).

Bir dizi 'çerçeve' ile bölünebilenler yalnızca sinema ve televizyon değildir, tiyatro oyunları da, aynı anlamda, bir dizi resim'den oluşur; bunların kapsadığı çok sayıda gösterge -resim bu akışın dışında bırakıldığı takdirde- bir yağlı boya resmin göstergeleri gibi incelenmek zorundadır.

Burada işi iyice zorlaştıran şey, dramatik gösterilerdeki bazı göstergelerin bir süre devam etmelerine karşılık, bazılarının yalnızca kısa bir an var olup kaybolmalarıdır (örn. bir diyalog parçasını ortaya çıkaran özel sözcükler, bir jest ya da anlık yüz ifadeleri). sahne gösterisindeki dekor, örneğin, genellikle bir süre olduğu gibi kaldığından, seyirciye, gösterinin öteki öğelerine dikkati azaldığında, ilk izlenimlerinden sonra da, ayrıntıları üzerinde düşünüp göstergeleri açıklama fırsatı verir. Böylece, seyirci bir odadaki her eşyanın, duvardaki resimlerin anlamlarını daha iyi anlamaya başlar; bu da onlara bu odada yaşayan karakterlerin konumları ve yaşamları üzerinde ipuçları sağlar. Aynı şey, oyuncuların giysileri ve genel tasarım için de geçerlidir. Örneğin, sinemada, yönetmen uzak çekimle genel görünüşü verdikten sonra, seyircinin dikkatini ayrıntılar üzerine çekebilir (Esslin, 1996: 88).

Dramatik anlatım çelişki ve çatışmalar, olayların çokluğu, değişimin sürekliliği ve duyguların şiddeti açısından ‘yoğun’ bir anlatım biçimidir. Çünkü ancak eylem ve sözlere dışa vurulabilecek kadar güçlenmiş duygu durumları anlatılabilmekte yoksa eylem ve söze dökülmeyen, duygu ve niyetler açığa çıkamadan kalmaktadır. Oyunun yoğun duygusallığı izleyiciyi içine çeken ana niteliktir. ‘Schiller’in söylediğine göre tiyatro ve dramatik tür, insanların ‘kendilerini yoğun duygusal bir katılım içinde duymak istemelerinden’ doğmuştur. Bu yüzden özellikleri açıkça belirginleştiren karakterler keskin duygular ve bıçak sırtı çatışmalar söz konusudur (Oluk, 2008: 36).

Bir anlatıda anlatıcının anlattığı şeye (anlatıya) olan mesafesi, alımlayıcı ile anlatı arasındaki mesafeye eşittir. Sinema açısından bakıldığında, anlatıcının yokluğu nedeniyle izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırdır. İzleyici, filme uzaktan bakıp, düşünce üretecek eleştirel tavır alacak fırsat bulamaz, çünkü film evreninin yanılısamaya dayalı doğasını fark edecek kadar mesafesi yoktur. Sinematografik anlatım yöntemlerinin (görsel ve işitsel) toplamı; filinin kurgusu, ışığı, dekor ve kostüm tasarımı, müziği, kamera hareketleri, açıları ve tüm düzenleme taktikleri filmde anlatıcı işlevini yerine getirirler. Bu noktada, klasik anlatı sinemasında, anlatıcı anlatıya dönüşürken izleyici de anlatı kişilerine, özellikle başkarakterlere dönüşür (Oluk, 2008:34).

Yönetmenin beyaz perdeye aksettirdiği duygu ve düşüncelere kendininkileri gönderen seyirci, olaya uyumlandığı takdirde öyküdeki kişilerle özdeşleşmekte ve perdeden gelen imgeleşmiş duygu ve düşünceleri iç dünyasına aksettirmektedir. İnsanın beş duyu aracılığıyla bir saniyede binlerce şey algıladığı saptanmıştır. Sinemadaysa filmin izlenmesi sırasında. Bu duyular arasından görme ve işitme ilk sırayı alarak insanın diğer duyularından ekonomi yapmasını sağlamaktadır. Bu iki duyuyu üstünde yoğunlaşan beyin ise perdeden gelen verilere açık bir tür film kamerasına dönüşmekte ve bilinç yansıyan görüntüleri düşünsel ve duygusal yoğunluklarıyla, ilginçliğiyle ilgili olarak bu bellek şeritine kaydetmektedir. Çoğu kez seyircide bir filmde birkaç görüntüyle, bir iki diyalogdan başka bir şey kalmadığı saptanmıştır (Kirel, 2010:171).

Yanılsama yaratma konusunda mimesise dayalı anlatım biçimi kuşkusuz diegesise (anlatıma) dayalı anlatım biçiminden daha yetkindir. Sinema sanatı da temelde mimesis esasına dayalı bir anlatım sanatıdır.

Fotoğrafın inandırıcı gücü, çevrenin de etkisiyle daha fazlalaşır. Filmin gösterildiği sessiz ve karanlık ortam, burada, başlıca etkendir. İzleyici kendi evinden uzakta, yabancı bir ortamdadır. Sağında solunda hiç tanımadığı ve belki de ömrü boyunca bir daha hiç görmeyeceği insanlar vardır. Plato'nun karanlık bir mağarada zincire vurulmuş adamları, bu ortam içinde, gerçek sandıkları kimi görüntüler görmeye başlar (Carriere, t.y : 71).

Bu ortamda, her ne kadar, insanın gözleri önünde aldatıcı görüntüler canlanırsa da, bizler bu kandırmacaya çok açığızdır. Sanki beynimiz aldatılmak ister, çevrenin bu etkisine teslim olmak ister. İnsanın aldatılmaya olan meylini Bloch şöyle aktarır;

‘Gayet iyi bilirsiniz, insanlar aldatılmak ister. Sadece, aptallar çoğunlukta olduğundan değil. İnsanlar sevinç için doğup sevinç bulamadıklarından, bağıra çağıra sevinci aradıklarından. Budur, daha akıllı olanları bile zaman zaman bölneştiren, bakışlarını daraltan; bir parıltıya kapılıverirler ve o parıltının altın vaad etmesi bile gerekmez, parıldıyor olması yetebilir. Bir musibet öğretir; fakat çok geçmeden iptilâ galebe çalar ve bu defa aldanmayacağını umar insan. Ciddi

bir durumun ortaya çıkması halinde hazır bulunmak, o fırsatı kaçırmak istemiyordur. Oysa bu esnada sürekli yeni ve ham çocuklar yetişmekte, hep yeni dolandırıcılar, aslında kuvvete de dönüşebilecek olan bir zaafa kanca atmaktadırlar. Zira mutluluğa bir zaafi vardır insanın, gülmeye bir zaafi vardır ve bundan sonra daha iyi bir şeyin pek olamayacağına, o ağzı burnu kırılmış kanaate meyletmez. Zaafın istismarının, küçük veya büyük sahtekârlarca gerçekleştirilmesi gerekmez. Güzel göstermecilik her yerde aranır. Sinema seyircileri ve magazin hikâyelerinin okurları, pespembe yükselen hayatlar görürler, sanki hâlihazır toplumda kural olan buymuş da, tesadüfler, tesadüfen bizim o izleyiciyi bundan alıkoymuş gibi. Evet, bugünkü mevcut toplumda yükselme fırsatları azaldıkça, toplum ne denli az yükselme umudu sundukça, mutlu sonlar kapitalizm açısından o denli vazgeçilmez hale gelir. İyi sonun ‘ahlaki’ dozajını da ekleyelim; zira herkes zengin ve mutlu olamaz, o kadar çok şeker magazin dünyasında bile bulunmaz. Sadece erdemli olana düşer bir banka hesabı, sefalet de sadece kötü’ye tahsislidir; gerçek durumun tersine çevrilmesinin en küstah biçimlerinden biridir bu. Zengin Adam otelinde hep iyiler oturur; açlık, teneke mahalleler, hapishaneler gibi, egemen toplumun ortadan kaldıramadığı ve inkâr da edemediği onca kötülük, maksada uygun olarak, ahlaken kötü olanlara pay edilir. Yüksek duygulara hitap eden eski dokunaklı Pazar vaazlarıdır bunlar, şimdi tümüyle sahtekârlığa dönüşmüşlerdir, ilâveten süsleme sanayine’ O halde, son ne kadar uzaktaysa, o kadar fazla maskeye ve uslu duranın mutlu olacağı bir ‘Son’a ihtiyaç duyar (Bloch, 2007:533-534).

Kimi bilim adamları, görmek ayırt etmektir, derler. Hiçbir şeyin bütünü görüp algılamak mümkün değildir. Bir eşyayı tam anlamıyla görmek, gördüğünden emin olmak; o eşyayı çevresindeki her şeyden soyutlamaktır. Buna göre, bilimsel açıdan görmek, bir teknik gerektirdiği gibi, biraz da kandırmadır. Her türlü görme olgusu görecedir ve eksiktir. Gözlerimiz ışığa karşı duyarlı olduğundan, ışığın altındaki şeyleri görebiliriz. Diyelim, güneş ışığının atomları, gözlerimizle bir iletişim kurar, bir dil konuşur. Gözümüz bundan başkasını algılamaz, görmez. Ne kızıl altı ne kızıl ötesi ışığı görebiliriz. Ne de evrendeki

başka ışınları. Bunları görmek istersek, ancak başka bir göz ile görebiliriz. Burada da teknik ya da teknoloji devreye girer (Carriere, t.y : 74).

Temsil kuramlarının temel görüşü; görünenin aksine televizyon gerçekliğin herhangi bir parçasını temsil etmekten (yeniden-sunmaktan) çok, onu üretir ya da inşa eder. Gerçeklik görgülcülüğün nesnellğinde varolmaz, söylemin bir ürünüdür. Televizyon kamerası ve mikrofonu gerçekliği kaydetmez, onu kodlar: kodlama ideolojik olan bir gerçeklik duygusu üretir. Dolayısıyla yeniden-sunulan gerçeklik değil, ideolojidir ve bu ideolojinin etkililiği televizyonun görselliğiyle sağlanır. Böylelikle doğruluk iddiasını gerçeğin nesnellği içinde konumlandırmaya çalışır ve dolayısıyla ürettiği her ‘doğrunun’ gerçeklik değil ideoloji olduğu gerçeğini gizler. Dolayısıyla televizyon, endüstriyel sistemin ekonomik alanda yaptığını göstergebilimsel alanda yapar. Endüstriyel sistem yalnızca mal üretimi ve yeniden üretimi yapmaz: son kertede ve kaçınılmaz olarak yeniden ürettiği şey kapitalizmin kendisidir. Televizyon da, telegörsel gerçeklik üretimi sırasında nesnel gerçekliği değil kapitalizmi yeniden üretir. Elbette bu maddi değil ideolojik bir yeniden üretimdir. Taklitçi (mimetik) yaklaşım, bir imgenin kendi göndergesinin bir yansıması olduğu ya da en azından olması gerektiği varsayımına dayanır. Kamera merceğini dünyaya açılan bir pencere olarak inşa eden bir saydamlık eğretilmesi üzerine temellendirilmiştir. Ancak, bu büyülü pencere gördüğünüz şeylerin imgelerini kaydedip dolaşımını sağlayabileceği gibi, imge ile göndergesi arasındaki gerçek ya da mantıksal olarak doğru ilişkiyi tersine de çevirir: imgeyi göndergesinden daha önemli hale getirir. Bunun sonucu, doğruluk değerinden çok imgelerin yeniden üretimi ve dağıtımını üzerinde yoğunlaşan bir ‘imge manipülasyonu’ endüstrisinin gelişmesidir. Gerçekten de, bu olgusal doğruluk değeri, genelde imge etkisi yaratmak için gerçekliğin sahnelenmesi pratiği aracılığıyla doğrudan bozulmaya uğratılır, iddiaya göre, bu tür ‘yalan’ pratikler imge kültüründe yaşayan insanların imge ile göndergesi arasında ayırım yapmasını güçleştirmektedir (Fiske, 1992:32-33).

Sinemada görüntünün çerçevesi kesin çizgilerle belirlenmiştir ve bu çerçevenin çevresi tümüyle karanlıktır. Görebildiğimiz tek şey perdeye aktarılanlardır; yani düzenli bir fotoğraf silsilesidir. Göremediğimiz kısım ise, bu

ışıklandırılmış çerçevenin dışındaki gölgeli, karanlık ve seçilemeyen Őeylerdir. Aslında, ışıklandırılmış sinema perdesinde de böyle görünmeyen bir kısım vardır. Bir filmi izlerken, ancak, keskin görüntülere ve odak noktasındaki görüntülere dikkatimizi toplarız. Aynı ereve içindeki diğer görüntüler ikinci planda kalır ve gözümüz bu görüntüler üzerinden oylesine geçip gider.

Böylelikle, sinema perdesinde ışık ve karanlığı, keskin odaklanmış noktalarla ayrıntıları ayırt eden bir öge vardır. Sinema teknolojisi, görülmesi istenen görüntüleri diğerlerinden ayırt edebilmemizde ek bir öge kullanabilmektedir. Perdenin tam ortasına neredeyse parmağıyla ışaret eden biri, Bakmanı istediğim yere bak, diyormuşasına, bir tek o noktaya bakarız (Carriere, t.y: 74).

Zaman da, görüntüyü ayırıcı etkenlerden biridir. Bir filmi izlediğimiz süre içinde, bütün dünyadan sıyrılırız. Sanki yaşamın sorunlarından iki saat için kaçarcasına, zamanı unuttur gideriz. Modern bir mağaraya sığınıp dışarıdaki her türlü kötülüklerden korunuruz neredeyse.

Bu dondurulmuş iki saat içinde, bir başka ayırıcı etken daha vardır: Sessizlik. Bir filmi izlediğimiz süre içinde hemen hemen hiç konuşmayız. Kimi zaman fısıltıyla bir Şeyler söyleyecek olsak bile, tüm sinema salonu bir sessizlik yemini etmiş gibidir. Bu karanlık ve sessiz iki saat, karşımızdaki görüntüler konuşur ve yalnızca onlar vardır.

Bu geleneksel film izleme ortamı ve bu ortamla birlikte gelen ayırıcı etkenler, televizyonda kimi teknik değişikliklere uğramıştır. Sinema salonundaki karanlık içinde sürekli olarak karşımızdaki fotoğrafların gerçekçi gücü bizi sarar. Bu ortam, bize görüntüleri iletilen gerçekle aramızdaki iletişimi yoğunlaştırır. Bu koşullar değiştiğinde, karşımızdaki gerçekle iletişimimiz de değişir. Sinemada perdeye aktarılan görüntüler, arkamızdan gelip başımızın üzerinden geçen bir ışık huzmesiyle yansır. Oysa televizyonda, görüntü doğrudan doğruya karşımızdadır. Beyaz perdedeki çerçeveye kıyasla çok daha kkk bir ekran üzerindedir. Sinemada bizi saran, üstelik yutan bu perdenin yerine, televizyon ekranı üzerinde biz üstünlük kurarız.

Televizyon ekranı da ölçüleri belirlenmiş bir çerçevedir ama artık, bu, karanlığın ortasında dikkatimizin yoğunlaştığı bir ekran değildir. Çevremiz kitaptan sandalye ve koltuklara, telefona kadar günlük eşyalarla doludur. Görüntü olarak hepsi görüş alanımız içinde, dikkat dağıtıcı öğeler oluşturur. Dahası, telefon çalar ya da bir bardak su içmek isteriz. Bütün bunlar da bölücü öğelerdir ve bu öğelerin hepsi televizyon ile rekabettedir. Gerçek yaşam bizi kışkırtan yönleriyle gizli gizli sahnededir. Evimizde ve yaşamımızın içindeyizdir. Televizyon izlerken, sinemanın kutsal havasına elveda deriz (Carriere, t.y: 76).

Bölücü öğeler bu kadarla da kalmaz. Televizyonun kendisi sürekli ve hızlı bir biçimde karşımıza art arda programlar getirir. Burada tek amaç, izleyicinin kanalda kalmasını sağlamaktır.

Bir filmi, bir önceki ya da bir sonraki programdan, üstelik film arası reklam ya da haber programlarından ayırmak istesek bile, sinemadan daha gerçek olan bu görüntülerin tuzağına kolaylıkla düşebiliriz. Televizyonda kim bilir kaç kez, uygulandığımız bir olayı izlerken birdenbire çılgın bir müzik ya da komik bir görüntü bu duygularımızı bölüvermiştir.

İnsanın kendi belleği, tıpkı görme duyusu gibi, ayırıcı bir öğe gerektirir. İnsan, yalnızca diğerlerinden ayırdığı bir anısını anımsar. Bu anıyı saklamak istiyorsak, başka anılarla karıştırmamamız gerekir. Bir anlamda, bu anımızı, diğer anıların bir mikrop gibi bulaşmasından korumamız gerekir. Oysa televizyonda tüm görüntüler aynı kefeye sokulmuş gibi, karşımıza gelip gider. Hiçbir spiker, Bundan sonraki görüntüyü sakın izlemeyin, diye bir uyarı yapmaz. Ya da, Şimdi özellikle bunu izleyin, diye bir uyarı da yoktur. Dolayısıyla, televizyon unutma eğilimimizi özendirir. Görüntüler arasında bir ayırım yapmamızı uyarmadığı gibi, buna fırsat da bırakmadığı için, belleğimizi yorar. Görüntülerdeki her şey birbirine geçer; ciddi, acıklı, komik ya da hayal ve gerçek iç içedir. Sonuç olarak, televizyonun bize gördüklerimizi unutturmak gibi bir rolü olduğunu söyleyebiliriz (Carriere, t.y: 75).

Filmlerin bize kendimiz ve çevremizi, üstelik kültürümüzü unutturduğu olur. Fransa'da tutukluların bir avukat tutma hakkına sahip oldukları, tıpkı

filmlerdeki İngilizce deyimleriyle benimsenmiştir. Fransız yasalarını bir kenara itip Amerikan yasalarını ve haklarını aramaya varan bu yanılgı, bir gerçeğin diğer gerçeği yok edişinin güzel bir örneğidir. Daha da garip olan, yanılgının galip gelişidir.

Varyete show'larda herkes gülmektedir. Sanki çok mutluymuşlar gibi, biz de buna inanırız. Ya da Brezilya dizilerindeki mini etekli kadınların, pırıl pırıl giyinmiş küçük çocukların hiçbir zaman Brezilya sokaklarındaki gerçek yaşamı yansıtmadığını düşünmeyiz.

Böylece karşımıza getirilen olaylar gitgide birbirinin aynı görünmeye başlar. Bizi şaşırtması, tedirgin etmesi, kısacası, etkilemesi olanaksız bir duruma gelir. Gözlerimiz kapanırken televizyona bakarız ve ağırlaşan göz kapaklarımızın arasından görüntüler aldatici bir biçimde geçer durur. Biz baktığımızı sanırız, üstelik, görüntülerin bizi hipnotize ettiğini sanırız. Ama aslında bizi hiç ilgilendirmiyordur. Evimizdeki televizyonda her türlü dehşet olayı ya da komiklikler, bizi tedirgin etmeksizin ekrana gelip gidebilir. Afrika'daki açlık karşısında, iştahla yemeğimizi yeriz. Bir bakıma, bu görüntülerin hiçbiri bizi etkilemiyordur (Carriere, t.y:78).

Televizyon öyle bir araç durumuna gelmiştir ki, evine gelip televizyonun düğmesini çeviren her insan ya da aile için her şey yolunda gidiyor demektir. Düzen ve huzur yerindedir. Ekranda gördüğümüz gerçek olaylar bile bizden uzaktır; bu gösterilenler başka bir yerde, başka bir ülkede, belki de başka bir gezegendedir. Televizyon her evi, dört duvar arasında emniyetli bir kale haline getirmiştir. Temel olarak ortaya çıkan sonuç şudur: Televizyonda gördüklerimiz bu dünyaya ve bize ait değildir.

Bu noktada, sinema tarihinin ilk döneminin inanılmaz bir hızla sürecini bitirdiğini görüyoruz. Estetik devrim hız kazandıkça, izleyicini tepkisi de büyük ölçüde değişmiştir. Beyaz perdedeki trenin üzerlerine geleceği korkusuyla koltuklarında dikilen izleyici, artık bugün için aptal durumuna düşmüştür. Bugünün izleyicisi göz kamaştırıcı görüntülerden çarpıcı haber programlarına

kadar, karşısındaki görüntülere tepkisiz ve kayıtsız kalabilmektedir (Carriere, t.y : 80).

Görüntüler gözlerimizin önünden gelip geçtikçe, daha doğrusu uçup geçtikçe bizim de duyularımız köreliyor. Bugün bir hayal uygarlık içinde yaşadığımızı inanmayan yoktur. Bu sürekli bize işlenmektedir ve biz de bunu duydukça inanır, yineleriz. Çevremizde, sokakta, işte, evde gördüklerimizle çevremize bir duvar örülür. Çok yakında insanların evlerinde, manzaraların ve her oda için ayrı tema görüntünün oluşturulacağı halüsinasyonlardayışması olasıdır. Dünyamız hareket eden, konuşan, gürültü yapan bir sürü görüntüyle dolu bir gezegen durumuna gelecek. Bizlerin huzurunu ve yalnızlığını bozan, ancak buna çare bulmak için çaba gösterilmeyen bir keşmekeş sürüp gidecektir.

Sürekli birbiri üstüne binen bu görüntüler de sürekli olarak gerçeği ortadan silmektedir. Görüntülerin fazlalığı kendi kendini yok etmektedir ve insanda bir iz bırakmadan karışıklığa neden olmaktadır. Bu gidişle, dünyamızı giderek daha az anlayabileceğimiz kesindir.

2.5.2. Zaman

Zaman olayların birbirlerini izledikleri sonsuz bir ortam olarak düşünüldüğü soyut bir kavramdır. Şimdinin geçmiş olmasına yol açan (ve genellikle süre olduğu düşünülen) kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütündür. Parçaları önce ve sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren terimlerle ifade edilen ve değişmeden ayrılmaz olan bütündür (Cevizci, 2010:1675). Zamanın harekete tabi olarak, art arda gelme ile açıklandığı ilk felsefi zemin, antikçağ felsefesidir. Antikçağ felsefesinde hareket, 'değişim'in kendisinden yola çıkılarak art arda gelen 'ansal' yer değiştirmeler olarak açıklanır. 'Zaman' kavramının açıklanmasında da en genel anlamda, şeyler ve bu şeylerin hareketleri temel alınır (Sütcü, 2005 :56).

Şeylerin hareketine ilişkin zamanın değişme algısıyla ilgili ilk kez Elealizenon; Eğer uçan bir ok, uçuşunun her anında, uzunluğuna eşit bir şekilde uzayda hareketsiz ise, ne zaman hareket etmektedir? Sorusunu ortaya atmıştır.

Böylelikle zamanın hareket ve değişimle özdeş olduğu iddiasını eleştirir. Aristo'ya göre bir tek zaman olduğu halde birçok hareket vardır bu nedenle hızlı ya da yavaş olamaz yine de değişmeyi gerektirir (Ross, 2002:111).

Sosyal düzlemdeki zaman düzenlenmeleri, bireyin sosyal hayatının daha ilk evrelerinde bireyselleşmeye başladığı için, yani insanlar zamanın düzenlenişinden kaynaklanan zorlamayı içselleştirdikleri için, insanların 'zaman vicdanları' sağlam, sarsılmaz, güvenilir ve sesine hep kulak verilen bir vicdan niteliğine bürünmüştür. Zamanın neresinde bulunduğumuzu, saatin, günün, ayın kaçını olduğunu durmadan soran iç sesimiz, işte bu baskının hemen hiç susmayan sesidir. Böyle olunca da, insanların edindikleri bu kişilik yapısının gereği olarak bütün doğal ve sosyal düzlemlere ve kendi hayatlarına ait olay ve süreçleri, kendi doğalarının, hatta genelde insan doğasının karakteristik özelliklerinden biri gibi algılamalarında da şaşılacak bir yan kalmamaktadır (Elias, 2000:38).

Sinemadaki görüntülerde, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan ve görüntülerdeki sıralamayı sağlayan şey ritimdir ve tam anlamıyla egemendir. Zaman akışının kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde gözlemlenebileceği olgusu tamamen görecelidir ve bütün bunlardan tamamen vazgeçilse bile gene de söz konusu filmin varlığı zedelenmez. Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla düşünülebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez (Tarkovski, 2007:101). Zamanla oynama yeteneği sinema için, fiziksel gerçekliği araştırma becerisi kadar geniş kapsamlı ve önemlidir. Filmler tıpkı roman gibi, bir insanın yaşamındaki olaylar arasında bir ileri bir geri giderek, zamanda serbestçe hareket ediyormuş izlenimi yaratabilirler. Sinema yalnızca yaşamın bir yanılsamasıdır: Saniyede yirmi dört kez ışıldayan görüntüler ve görüntülerin değişimi sırasında araya giren aynı sayıda küçük karanlık. O halde sinema, yalnızca düşlerimizde ve imgelemimizde yapabildiğimiz gibi zamanla oynayabilir (Armes, 2011:228). Alim Şerif Onaran'a göre sinemasal zaman değişkendir, yönetmenin veya senaryocunun elinde gerçek bir oyuncaktır (Onaran, 1986:26).

Sinema çekim kurgu tekniğiyle zamanı manipüle edebilir;

- Hızlı çekim (fastmotion/undercranking): Kamera saniyede 24 kareden (fps: framepersecond) daha düşük bir hızda çalışabilir, böylelikle görüntü hızlanır.
- Yavaş çekim (slowmotion/overcranking): Kamera daha pürüzsüz bir yavaş çekim görüntü elde edebilmek için saniyede 24 kareden daha hızlı çalışabilir. Bu teknik, bugün özellikle spor müsabakalarının çekiminde hareketi yakından daha detaylı incelemek için sıklıkla kullanılmaktadır.
- Yavaş çekim efektini, kareleri çoğaltarak yapmak da mümkündür, fakat bu daha sallantılı, daha az akışkan bir görüntü elde etmenizi sağlar.

Ayrıca dijital kurgu ve efekt tekniklerinin gelişmesi zamanla oynama konusunda imkanları çoğaltmıştır(Hunt, Marland ve Rawle, 2012:136).

2.5.3. Mekan

Mekanvar olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklüktür (Cevizci, 2010:1080). Heidegger'e göre bu uçsuz bucaksız sonsuzluk, içerdiği cisim ve enerjilerle vardır (Akt. Öztürk, 2012: 11). Aristoteles'e göre mekan kapsayan cismin sınıridir(Ross, 2002:108). Mekân, genellikle fiziki bir gerçeklik, coğrafi bir alan olarak algılanır; zaman, kişi ve eylemin ardında kalır ancak, sinemasal anlatının en temel öğelerinden biridir (Özçınar, 2010:51).

Bütün anlatıların bir mekâna ihtiyacı olmasına rağmen mekân sinemada ayrıcalıklı bir kullanım alanına sahiptir. Filmin başladığı andan itibaren, yönetmenin bakış açısı, filmin türü, izleyicinin dikkatinin çekileceği nokta üzerine önemli ipuçları verir. Western filmlerinde kullanılan, Batı Amerika'nın kovboy kasabası, fiziki gerçekliğin ötesinde toplumsal ve kültürel değerlerle tanımlanan bir mekânı tasvir eder (Özçınar, 2010:51). Sinemasal mekân fiziksel ve görsel sınırlarla tanımlanırken, dokusu, malzemesi, rengi, ölçeği, ışık kalitesi ile karakter kazanır. Aynı hacmin farklı malzeme, farklı ışıklandırma ile bambaşka mekânlara dönüşebilir (Tüzün, 2008:7). Filmde mekan, statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır (Can, 2010:22).

En basit bir filmde bile, seyircinin perdede geçen olayları kavrayabilmesi ve anlamlandırabilmesi için, her şeyi yerli yerine oturtması, farklı çekimler yoluyla kendisine sunulan parçaları doğru olarak birleştirerek olayların içinde geçtiği mekânı kafasında oluşturabilmesi gerekmektedir. Mekânın kavranamaması anlama güçlüğü'nün yanı sıra endişe, korku, gerilim, sıkıntı yaratan bir öge olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden sinemada bu etkiler yaratılmak istendiğinde, bilinçli olarak kullanılmaktadır. Görsel verilerin belli bir sınırın altında olması durumunda izleyici gördüklerini bir bütünlüğe kavuşturamaz, tanımlayamaz, belirsizliğin tehdit edici baskısı altında kalır (Gülüş, 2006:26).

Filmin çeşitli parçalarını kurgulayıp bir sahneyi oluştururken, görüntüden beliren ve seyirciyi saran yeni bir mekân yaratılabilir.

Yeni bir mekânın oluşturulabileceği fikri ilk defa kurgu deneyleri yapan LevKuleşov'a aittir (1920) ve Pudovkin'in aktarımı sayesinde günümüze kadar gelebilmiştir. Sahne şöyledir.

1. Bir genç sağdan sola doğru ilerler.
2. Bir kadın soldan sağa doğru yürür.
3. Buluşurlar ve el sıkışırlar. Genç eliyle bir şey gösterir.
4. Merdivenle çıkılan beyaz bir binadır bu...
5. İki birlikte merdivenlerden çıkarlar.

Seyirci, birleştirilen parçaların bir tek olayı ortaya koyduğu izlenimini edinir (Birbirine doğru) ilerleyen gençlerin bir bina önünde buluşurlar ve birlikte merdivenleri çıkarlar. Oysa bu oluşumda her film parçası ayrı birer mekânda çekilmiştir. Hatta aynı ülkede bile çekilmemiştir. Bununla kurgunun gerçekte mevcut olmayan, ama bir seyirciye gerçek izlenimi verecek yeni bir mekân yaratılmıştır (Onaran, 1986:25).

2.6.Nedensellik veKurgu

Kurgu bir rastlantı sonucu sinemaya girdi. Rastlantı şuydu: Melies, Olace de l'Opera'da çekim yaparken kamerası aniden durdu. Bu sırada çerçevedeki yaşam sürdü. Sonra kamera kendi kendine çalışıp görüntü kaydetti. Melies, görüntüleri işlerken bir kadının aniden bir erkeğe, bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü gördü. Böylece, 'hareketli resmin büyü kapasitesi' bulunmuş oldu (Asiltürk, 2008:43).

İlkin öyküsel düzlem bağlantısı olan çekimlerin eklenmesinde kullanılan kurgu; bindirme, maskeleye, karma-açılma, zincirleme hareketsiz (donuk) görüntü tekniklerinin yapılmasında da kullanılmaya başlandı, ama bu işlemin sanatsallığından söz edilemez. İçeriksel açıdan farklı çekimlerin (genellikle de, genel çekimlerin...) kurgusu, Brighton Okulu zamanında (1900'lerde...) bilinmekteydi. Williamson, Çin'deki Bir Görevliye Saldırı (Attack on a China Mission-1900) adlı filminde, değişik uzamlarda geçen sahneleri bir öykü anlatmak için gelişen olaylar perspektifinde kullanmıştır (Aktaran: Asiltürk, 2008: 43).

Mimarlıkla duvar örmek arasındaki ilişki kurgu ile kesim yapmak arasında da vardır. Birisi bir sanattır, diğeri bir zanaat. Her mimar çok parlak birisi değildir ve her mimari de üst düzey bir sanat eseri sayılmaz ama en iyi koşullarında mimarlık inkâr edilemez bir biçimde yaratıcılıktır. Kurgu da öyle. Bununla birlikte, sinemada 'mimar' aynı zamanda 'duvarcı' da olabilir ya da, daha doğrusu, tam tersi: Kesici, kurgucu olabilir ama bu mutlaka gerekli değildir (Dmytryk, 1993:).

Bir filmin kurgulanmasının ya da yeniden kurgulanmasının her zaman standart bir işlem olmadığı bilinmesi gereklidir. Bazı senaryolar iyi yazılmışlardır ve eğer gerekliyse, yapılacak küçük değişiklikler çekim sırasında yapılır. Sahneler iyi sahnelenmiş, iyi oynanmış ve iyi çekilmiştir. Bu durumda kesicinin işi nispeten basittir; yapması gereken şey yalnızca seçilen çekimlerdeki uygun kısımları en etkili ve en uygun hıza sahip bir yöntem içinde birleştirmektir (Dmytryk, 1993:23).

Kurgu, yalnızca, devamlılık kurallarının bozulmamasına dikkat ederek iki film parçasının birleştirilmesi değildir. (Doğaldır ki, bu, uyulması gereken temel kurallardan biridir) Ancak kurgu kesmelerinin nerede, nasıl ve ne zaman yapılacağını öncelikle filmin tümünün tarzı belirler. Belirli bir durum için doğru olan bir kesme bir başka durum için yanlış olabilir.

Kesmeler, izleyiciyi olaya katmak için yapılabildiği gibi, tamamen uzakta tutmak için de yapılabilir. Filme çektiklerimizde anlamlar araştırdığımız gibi, filme çektiklerimizi anlamlar yaratmak için kullanabiliriz.

Sonuçta, kurgu tarzı (üslubu) filmi yapan kişinin, yansıtmaya çalıştığı unsurlarla kurduğu ilişkiye bağlıdır, iki aşırı örneği ele alalım: Bir yanda, kamerasını doğrulttuğu gerçek dilimi ile hiç ilgilenmeyen bir yapımcı vardır; bu yapımcı hammaddenin parçalarını anlamlar yaratmakta kullanmaktadır. Bu anlamlar gerçekte hammaddede bulunmamakta fakat yapımcının parçaları belli bir biçimde birleştirmesi sonucunda yaratılmaktadır. Bu durumda, gerçek dünya hiçbir değer taşımamakta fakat ana amaç için alt düzeyde bir araç olmaktadır. Ana amaç, anlatım ya da soyut tartışmadır, öte yanda ise, kendisine hemen hemen yabancı olan bir gerçek dilimini inceleyen, bu gerçek dilimini olabildiğince özgün haliyle (en azından kendisi tarafından) değiştirilmemiş durumda yakalamaya çalışan bir film yapımcısı vardır. Bu örnekte zamanı, mekanı ve hareketi parçalara bölüp bölmek belirleyici bir tercih haline dönüşmektedir. Bu, gerçeğe de yapıntıya da uygulanabilir (Foss, 2009:110).

Sinema hiç kuşkusuz örnek bir gösterge sistemidir. Bir film şeridi üstündeki hareketli görüntüler belli bir çekim sistemi içinde gerçekleştirilmiş, seslendirilmiş ve müziklendirilmiştir.

Sinemanın kendine özgü kuralları vardır. Göstergibilimsel açıdan Metz, ilk ve en önemli sinematografik kodun kurguya ait olduğunu göstermiştir. Sinemada pek çok alt kod vardır. Film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tipler, kültürel, sosyolojik, antropolojik, etnolojik alt kodlar gibi (Adanır, 2003:53).

Özellikle sinema sanatında, filmsel anlatım kodları açısından kamera ve kurgu olgusu dışında kesinlik taşıyan herhangi bir veri yoktur. Çünkü Mitry'ye göre filmin anlatım mantığı şöyledir:

‘Olguların ya da nesnelerin belli bir zamansal süreklilik içinde birbirleriyle ilişkiye geçmelerinden doğan içermeler mantığını tanımlamak oldukça güçtür, içermeler, mantıksal olarak bu ilişkilerin zihnimize ima ettikleri değere sahiptirler. Öyleyse yan anlamlar, temel anlamların anlamıyla yönlendirilmelidir. Öyle ki onların belirsizliğinden bile belirgin bir şekilde yararlanılabilmelidir’.

Görüldüğü gibi burada anlamla anlatımı birbirinden ayırabilmek çok güçleşmektedir. Çünkü anlam sözdizimsel bir yapıyı zorunlu kılmakta ve ancak böyle bir yapıda kendini dışa-vurmaktadır. Sözdizimsel yapı ise anlatımın da temel faktörüdür. Bir başka anlamda, yan yana konmuş ya da anlamlı birimler arası ilişkiler sözdizimi ya da anlatımın temel unsurunu oluşturur.

Görüntüler, artık kendi yapaylıklarını açıkça ortaya koymaz, onun yerine çıplak gerçeğin bir yansıması olarak belirir; aktörlerin maceralarında anlatılan yansılanmış dünya, gündelik varoluşta meydana gelenlerden farksızdır. Montaj, görüntülerin yapaylığını bütünüyle gizlemek yerine onları tanınabilir kılmak ve göstermek için belirsiz biçimde şeyleri birleştirir.

Kurgu, Bazin tarafından; sürprizin kaynağı ve rastlantının işareti bir göz belleğinin berrak taşıyıcısı olarak değil, ölü deri olarak ele alındığı, soğuk, analitik, soyut, yapay bir işlem gibi, olumsuz biçimde düşünülür. Laboratuvar işlemleri, rastlantının, gerçek'in rastlantısının yerine, gerçek'i budayan, zorunlu bir noktalamayı geçirir.

Montajın (Vertov'tan) önce ve (Godard'dan) sonra farklı bir biçimde kavrandığı olmuştur: egemenlik üzerindeki haklarını geri alan emek olarak; gözü çıldırtan, perspektifi kıran, ekran denen dört köşe deliği yeni bir ürpertiyle kat eden, olumlu, allak bullak edici bir üretim olarak. Bugün ara kesimler, harfler, yazı kartonları, siyahlıklar, beyazlıklar, film kenarları, filmsel harekete müdahale edebilmekte, onun egemenliğini yıkıp emeği (montajla özdeşleşen emeği) kölelikten kurtarabilmekte, böylece sinemayı oyuna açabilmektedir.

André Bazin'e göre, seyirciyle perde arasında bir bağ oluşması, filmin derinlikteki kompozisyonlarının sonucudur. Kadrajda çarpıcı yan yanlıklar düzenlenir ve planlar, seyircinin karakterler arasındaki ilişkiyi incelemesini ve sahnenin şiirsel ve duygusal anlamlarını belirlemesini sağlayacak kadar uzun sürer. Bazin, bu tür düzenlemenin, seyircinin gözüne ve aklına, ticari sinemanın (özellikle sesli sinemadan sonra) hem çekim hem de montaj geleneklerinin reddettiği bir özerklik verdiğini kanıtlamaya çalışmıştır: 'Klasik montaj, objelerle aramızdaki bu tür karşılıklı özgürlüğü tamamen bastırır. Klasik montajda, özgür bir düzenlemenin yerine, planların mantığının, bir eylemin özgürlüğümüzü tam anlamıyla uyuşturan bir şekilde bildirilmesiyle kontrol edildiği zorunlu bir çözümlenme vardır.

Canlandırılmış bir imge olan filmsel imge, ard arda gelen bir dizi enstantane görüntüden oluşmaktadır. Her enstantane dizisi belli bir bakış açısından belli bir eylem ya da nesneyi amaçladığından ortaya 'plan' denen şey çıkmaktadır. Plan filmsel bir birimdir ancak onu oluşturan fotografik elemanlar 'fotogramlar' olarak adlandırılmaktadır.

Fotografik bir imge: selülozik bir dayanak üstüne sabitlenmiş duyarlı bir emülsiyonun foto kimyasal reaksiyon aracılığıyla, konu olarak seçilmiş nesnenin aydınlatılmış yüzlerinin kaydedilmesi ve bir objektifle yakalanmış gerçeğin 'mekanik' bir yeniden üretimidir. Bu yeniden üretimin neredeyse tamamıyla denetim dışı gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz.

Ancak her fotoğrafın arkasında bir fotoğrafçı vardır. Herhangi bir gerçeği kaydetmek isteyen fotoğrafçı bir seçim yapmak, çerçevesini belirlemek zorundadır. Gerektiğinde çerçeve içindeki elemanları düzenleyerek uyumlu ilişkiler kurar. Işığın yoğunluğunu düzenleyerek gölge ve ışık aracılığıyla kompozisyonlar gerçekleştirerek hacimlerin 'tıpkısını' verir ya da tam tersini yaparak küçültür. Diyafram açıklığı ve ses miktarının karanlık odadaki izdüşümleri imgeye ya da yeniden canlandırılan nesnelere özel bir değer kazandırmaktadır (Mitry, 1989: 85).

Öyleyse fotografik imgenin her zaman için belli bir yorumun sonucu olduğu söylenebilir. Fotoğraf bir bakışın tanıklığıdır ve böyle olduğu için de belli bir öznellik yüküdür. Fotoğrafın belli bir nesneye kişisel bir şekilde bakışın ‘mekanik’ aynısı olduğu söylenebilir. Üstelik bu nesne daha önceden kompoze edilmiş olabilir. Kısaca bu imge aynı zamanda hem estetik nitelikler hem de belli bir istekle yüklü olabilir (Mitry, 1989: 86).

Eleştirel-anlatımcı sinemada, montaj işlemi, seyirci tarafından algılanabilir ve fantazmagorinin edilgen heyecanını uyararak onu görüntünün etkin bir yorumuna ve okumasına dâhil eder. Gösteri sinemasında ise, montaj, süreksizlik deneyimini engeller ve onun belirleyici gücünü etkisizleştirir.

Görmenin sürekliliği kuramının, en etkili tanımlarından birini Plateau yapar;

‘Biçim ve konum açısından belli bir sıra içinde birbirinden farklılaşan birçok nesne birbiri arkasından yeterince yakın ve çok kısa aralıklarla göze gösterildiklerinde retina üzerinde ürettikleri izlenimler hiç karışmadan birbirleriyle harmanlanacaktır ve kişi tek bir nesnenin yavaş yavaş biçimini ve konumunu değiştirdiğine inanacaktır (Aktaran, Crary, 2004: 120)’.

Kurguyu sinemadan alan televizyon da, format ya da anlatım tekniği açısından sinema ve tiyatronun geleneklerinden yararlanmaktadır. Tek bölüm canlı televizyon oyunlarının sunduğu Amerikan televizyonculuğunun altın çağı olan 1940’lı yılların sonuyla 1950-1960’lar döneminde birden çok kameranın görüntüsü, çekim anında yayına verildiği için, kurgunun anında yapılması zorunluydu. Anında yapılan kurgu televizyon oyunları ile sinema için yapılan filmlerin en önemli kurgusal farkıdır. Gerçek amacı, bir programın arasına yerleştirilen ‘reklam’ iletilerinin etkilerini artırmak olan televizyon filmi formatının gerçeği sorgulaması gerek malzeme, gerekse malzeme kurgulanması açısından olanaksızdır. Sinemadaki idealist yönetmenler tecimsel bir film yapmaya zorlansalar da çoğu zaman yapıtlarında gerçeği sorgulama kaygısını taşımıştır. Öyleyse, aradaki farkı belirleyen formattır. Dikkat çeken başka nokta televizyon filmi formatı temeli irdelenirken sinemaya bakmanın gerektiğidir.

Sinema filmi ile televizyon filmi arasındaki kurgu farkını açık şekilde ortaya çıkaran nokta, televizyon filminde kurgunun elektronik olmasıdır. Aradaki önemli farklardan biri de ortalama televizyon izleyicisinin kültür performansının ve anlama kapasitesinin düşük, bilgisinin de sınırlı kalmasıdır. Bu nedenlerle televizyon filmlerinde karmaşık kurguya yer yoktur. Televizyonun doğası gereği devamlılığı ancak kolay anlaşılabilirlik ayakta tutabilir. Öyleyse dikkati aksatmamak, kıyaslamamanın ön koşuludur. Kurguyla anlatılan olayın tama yakın biçimde anlaşılması için, izleyicinin belli bir bilgi birikimine sahip olmaları gerekir; hatta kurgusal yapıyı ortalama izleyici anlayamaz (Asiltürk, 2008: 30).

3.BÖLÜM

EŞKİYA FİLMİNİN PROPP'UN BIÇIMBİLİMSEL YÖNTEMİNE GÖRE ÇÖZÜMLEMESİ

3.1.Araştırmanın Amacı

Gündelik hayat bütün olarak sadece görsellikle kuşatılmamıştır. İnsanlar edindiği bilgilenmenin birçoğunu anlatılar sayesinde gerçekleştirir. Yaşanılan olay, birisinin başına gelen aktarılmış başka bir olay, izlenen film, kitaplardan edinilen bilgiler hepsi birer anlatı biçiminde ulaşır ve ulaştırılır. Anlamın ve anlatının oluşması insanlık tarihiyle birlikte başlar. Mehmet Rifat'a göre anlatılar yaratan insanın kurmaca anlatıları, yaratan insanın kendi kendisine dönük anlatıları, yaratan insanın kendi anlatılarını değerlendiren anlatıları, yaratan insanın çevresindeki dünyaya ve insanlara yönelik anlatıları, yaratan insanın çevresindeki insanların yarattıkları anlatıları konu alan anlatıları, anlatı yaratma sürecinin birer parçasıdır (Rifat2009:20).Burada insanların iletişim kurarken kullanmaları bir yana insanların içinde buldukları dünyayı anlamlandırırken devreye giren bir oluşturmaktır.Anlatılardaki anlamlar, çeşitli aşamalardan geçerek, birbirleriyle bütünleşerek, birbirleriyle karşılaşılarak, başka yapılara dönüşerek oluşurlar. Anlamların üretilmesinde, yaratıcı kişinin kendi eğilimleri, elindeki anlamlı birimleri şu ya da bu amaca yönelik olarak, yine kendi isteği doğrultusunda kullanma becerisinin yanı sıra, kişiyi anlatı yaratma sürecinin herhangi bir aşamasında etkileyen, onu başkasının isteğine göre anlatı yaratmaya zorlayan yaptırımlar da söz konusu olabilir (Rifat2009:21).Anlatı birçok kültürel anlam, sosyal içeriklerle anlatılan öykülerdeki başlangıç ve sonlarla ambalajlanmıştır(Jaspers, 2010:128).Anlatısı olmayan bir toplum ya da bir topluluk yoktur. Söylev, masal, destan, fabl, öykü, roman, oyun, tragedya, komediya, seyirlik oyun, resim, çizgi-roman, fotoğraf, sinema, TV dizileri, TV haberleri, gazete haberleri, karikatür, insan davranışları hep anlatı formlarıdır (Aktaran: Parsa, 2012:12).

Bu çalışmada anlatı çözümlemesi yönteminin seçilmesinin nedeni; algılanma ve yaratılma süreçleri olarak meşrulaştırmanın anlatıyla aynı yapı

mantığıyla oluşmasıdır. Meşrulaştırımkışinin deneyim yoluyla edindiği ve çevreden topladığı verilerin kişinin kendi yaşamına uyarlaması sürecidir ve bu tıpkı anlatıda olduğu gibi bir iç çatışmaya dönüşür. İnsan mukayese ettiği iki bilgiyi iyi ve kötü olarak ayırıştırır, buradaki taraflar, ortaya konulacak olan yeni yargının nesnel fayda tarafı göz önüne alınarak oluşturulur. Mehmet Rifat'ın deyişiyle söyleyecek olursak; anlatı üreten kişinin, içinde bulunduğu karmaşık ve değişik koşullar, anlatı yaratmadaki stratejisini belirleyeceği gibi, ortaya çıkaracağı anlatılarda oluşacak anlamlar da bu stratejinin doğrultusunu izleyecek, bu stratejiye göre yapılacaktır (Rifat2009:21). Her insanın hem kendi kendisiyle, hem bir başka insanla, hem de dünyayla, değişik düzlemlerde kurduğu ilişkileri en yalından en karmaşığa uzanan bir görünüm içinde sunabilecek anlatılar, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından, ama bu kez başka bir konumdaki, başka bir açıdaki, başka bir statüdeki insanlar tarafından algılanmaya, dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece, çözümlene, kavrama, yorumlama, açıklama, eleştiri, vb. sözcüklerle adlandırılan yeni bir üretim süreci devreye girer (Rifat2009:21).

Sinemasal kurmaca anlatı, basit bir görüntüleme işinin çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp, onları görsel terimler haline getirmektir. Sinemasal teknik bir filmin içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek amacıyla kullanılan yöntem ve teknikleri içerir. Tüm bu yöntem ve teknikler yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından metne gerekli noktalarda eklenir. Öykü ve öykülemenin birleşiminden oluşan kişi, zaman ve uzam öğelerini barındıran her türlü metin anlatıdır. Sinema filmleri, reklam, gazete haberi gibi bir olayı, bir durumu anlatan metinler de anlatı türleri arasında yer alır. Sinema filmleri okunmayı bekleyen metinlerdir ve bir anlatı oluşturulurken anlatım ve öyküleme teknikleri çok önemlidir. Bu bağlamda, bir anlatı düzenlenirken, bir öyküyü anlatmak, okuru/izleyiciyi bilgilendirmek, metne ilgiyi çekmek için merak duygusunu tetiklemek, onu düşündürmek, aynı zamanda onu öyküye ait her türlü eyleme ve düşünceye ortak etmek demektir. Sinemasal anlatıda kurmaca, birbirini izleyen, birbirine eklenen gerçek, gerçeğe benzer ya da bir tür senaryonun temelidir. Kurmaca bir başlangıç durumundan bitiş durumuna giden belli başlı olayların bir sıra içinde kendisini oluşturmasıdır. Birinci olay dönüşerek ikinci olay haline gelebilir ya da ikinci bir olay birinci olaya

eklenebilir. Birinci ya da ikinci olay, kendisinden sonraki olayların gerisinde kalır, ancak bu ilk olaylar olmadan kurmaca anlatı başlamaz. Sonraki olaylar olmadan da ilerlemez ve doğal olarak bitmez (Aktaran: Parsa, 2012:13). Sinema hayal gücünün eşsiz bir sunumu olması nedeniyle bilimsel bilgiye ve felsefeye geniş bir düşünce alanı açar. Bu nedenle Deleuze'nin de belirttiği gibi sinema basitçe bir öykü ve enformasyon sunma yolu değil, sinematik biçim düşünme ve tahayyül etme olanaklarını değiştirmiştir ve her film bir felsefi yapıt olarak okunabilir (Colebrook, 2009:49).

3.2.Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, bütün medya iletilerini tasarlanmış bir ürün olarak ele alan Graeme Burton'un medya analizlerine giriş çalışması Görünenden Fazlası'nda anlatılan bütün medya ürün geliştirim süreçleri göz önüne alınmıştır. Ancak konu bütünlüğü itibariyle inşa ile ilgili çözümleme yöntemlerinden hem yakınlık ve inanılabilirlik oluşturması açısından hem de iletinin anlamlarına olan onayın oluşması sürecinin meşruiyet süreciyle örtüşmesi nedeniyle anlatı çözümlemesi araştırmaya en uygun çözümlemedir. Burton'un da belirttiği gibi; (bir öyküde) insanların ölçerini alması doğaldır ya da (bir yarışma programında) sonunda ödül varsa insanlar aptalca şeyler yapabilir gibi anlamları onaylamak baştan çıkarılmadır. Burton anlatının üretimiyle ilgili 6 tanım belirler.

1. Anlatı, olayların meydana geldiğinin farzedildiği mekân ve zamanı tanımlar.
2. Anlatının iki temel tarzı / açısı vardır, olaylar açısından öykü ve drama açısından öykü.
3. Anlatıların, senaryodaki olayların sıralanışı ve öykünün anlamını, düzenleme yapıları ve yolları vardır.
4. Anlatı ipuçları, olayların nerede geçeceği ve zaman değişimlerinin olması gibi şeyleri içeren, öykü anlatımındaki işaretlerdir.
5. Anlatı aynı zamanda, üreticilerin sözcülemi bir drama ya da belgesel öyküsünü anlatmak için kullandığı kural kümelerine sahiptir. Bu kurallar, bazen gerçekçiliğin ve türlerin de kurallarıdır.

6. Ayrıca anlatıda, okur / seyirciyi bir öykü anlatılan materyalle ilişkilendirme yolları vardır. İki temel konum ya da ilişki türü, nesnel ve öznel olarak adlandırılmaktadır (Burton, 1995:135).

Araştırma için kullanılan çözümleme yöntemi Propp'un biçimbilimsel yöntemidir. Çözümleme yapılırken Propp'un tanımladığı bütün işlevler göz önünde bulundurulmuştur. İşlevlerin kişiler arasındaki dağılımını Propp (2011: 140-147);

1. Saldırgan
2. Bağışçı
3. Yardımcı
4. Prenses
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece Kahraman, olarak belirlemiştir.

Bu kişilerin işlevleri şöyledir;

Hazırlayıcı Bölüm:

α başlangıç durumu;

β^1 ana babaların uzaklaşması

β^2 ana babaların ölümü;

β^3 çocukların uzaklaşması;

γ^1 yasaklama;

γ^2 buyruk

δ^1 yasağın çiğnenmesi

δ^2 buyruğun yerine getirilmesi

ε^1 saldırgan kahramanı sorgular

ε^2 kahraman saldırganı sorgular

ε^3 üçüncü bir kişi aracılığıyla yapılan sorgulama ya da başka benzer durumlar;

ξ^1 saldırgan kahraman üstüne bilgi edinir

ξ^2 kahraman saldırgan üstüne bilgi edinir

ξ^3 başka durumlar

η^1 saldırganın kurbanını aldatma girişimleri;

η^2 saldırganın büyüleri araçlar kullanması;

η^3 başka aldatma biçimleri;

θ^1 kahraman saldırganın önerisine tepki gösterir;

θ^2 kahraman büyüleri eyleme mekanik olarak boyun eğer;

θ^3 kahraman boyun eğer ya da saldırganın aldatmaya çalışmasına mekanik olarak tepki gösterir;

xaldatıcı uzlaşma sırasında gerçekleşen ön kötülük.

A- Kötülük:

A^1 bir insanın kaçırılması;

A^2 bir yardımcının ya da büyüleri bir nesnenin kaçırılması;

A^{II} yardımcıdan zorla ayrılma;

A^3 ekinlerin çalınması ya da ekinlere zarar verilmesi;

A^4 gün ışığının çalınması;

A^5 başka hırsızlık biçimleri;

A^6 sakatlama, kör etme;

A^7 ortadan kaybolmaya yol açma;

A^{VII} nişanlı kızın unutkanlığı;

A^8 zorla istenen ya da zorla koparılan bilgi; kurban götürülür;

A^9 kovma;

- A^{10} suya bırakma;
- A^{11} büyüleme, dönüştürme;
- A^{12} yerine koyma;
- A^{13} öldürme buyruğu;
- A^{14} öldürme;
- A^{15} hapsedme;
- A^{16} korkutarak evlenmeye zorlama;
- A^{XVI} aynı şeye akrabalar arasında rastlanı;
- A^{17} yamyamlık ya da yamyamlıkla korkutma;
- A^{XVII} aynı şeye akrabalar arasında rastlanı;
- A^{18} vampirlik (hastalık);
- A^{19} savaş ilanı;
- $^{\circ}A$ bir uçuruma itilmiş İvan'ın düşüşüne bağlı biçimler (ikinci olaylar dizisindeki kötülük), bir başka deyişle, nişanlı kızın ($^{\circ}A^1$), büyü nesnenin ya da yardımcının ($^{\circ}A^2$),vb'nin kaçırılmasıyla birlikte ortaya çıkan düşüşe bağlı biçimler.

a - Eksiklik:

- a^1 bir nişanlı kızın, bir insanın eksikliği;
- a^2 bir yardımcının, büyü bir nesnenin eksikliği;
- a^3 ilginç bir şeyin eksikliği;
- a^4 ölüm (aşk) yumurtasının eksikliği;
- a^5 para, besin eksikliği;
- a^6 başka biçimlerde ortaya çıkan eksiklik

B - Aracılık, bağlantı anı:

- B^1 çağrı;
- B^2 kahramanın gönderilmesi;
- B^3 kahramanın gitmesine izin verilir;
- B^4 kötülük haberinin değişik biçimlerde yayılması;
- B^5 kahraman götürülür;
- B^6 kahraman bir hayvanı ya da bir insanı kurtarır ya da onun gitmesine izin verir;
- B^7 Ağıt;

C- saldırgana karşı koymanın başlangıcı.

↑ - Kahramanın gidişi.

D – Bağışçının ilk işlevi:

D^1 sınama;

D^2 selamlama, sorular;

D^3 öldükten sonra hizmet etmesini isteme;

D^4 bir tutsak kurtarımlısını ister;

$^{\circ}D^4$ aynı şey, ama önceden hapsedilmiş olmayla birlikte;

D^5 aman dileme;

D^6 tartışan kişilerin bölüştürme isteği;

d^6 bölüştürme isteğinin dile getirilmediği tartışma;

D^7 başka istekler;

$^{\circ}D^7$ aynı şey, istekte bulunan kişinin önce güç bir duruma düşürülmüş olmasıyla birlikte gerçekleşir;

d^7 bağışçı güçsüz bir durumdadır ama, hiçbir istekte bulunmaz; hizmet etme olasılığı;

D^8 kahramanı yok etme girişimi;

D^9 düşman bir bağışçıyla savaşım;

D^{10} büyülü nesneyi bir başka şeyle değiş tokuş etme önerisi.

E- Kahramanın tepkisi:

E^1 başarılı sınama;

E^2 nazikçe yanıtlama;

E^3 ölüye hizmet etme;

E^4 tutsağın kurtarılması;

E^5 istenilen iyilik yapılır;

E^6 tartışanlar arasında bölüştürme yapılır;

E^7 başka hizmetler, yerine getirilen istekler ve dinsel edimler;

E^8 zarar verme girişimi boşa çıkar, vb.,

E^9 düşman bağışçıya karşı zafer kazanılır;

E^{10} değiş-tokuş sırasında aldatma.

F- Büyülü bir nesne kahramanın hizmetine verilir:

F^1 nesne aktarılır;

- f^1 maddesel bir değeri olan başış
 F^2 büyüülü nesnenin bulunduğu yer belirtilir
 F^3 büyüülü nesne üretilir;
 F^4 büyüülü nesne satılır, satın alınır;
 F^5 kahraman büyüülü nesneyi bulur;
 F^6 büyüülü nesne kendiliğinden görünür;
 F^7 büyüülü nesne içilir ya da yenir;
 F^8 büyüülü nesne kahraman tarafından çalınır;
 F^9 büyüülü yardımcı hizmet eder, kahramanın hizmetine girer;
 f^9 aynı şey yardım çağrısı olmadan gerçekleşir (bir zaman gelecek sana yararım dokunacak, vb.);
 F^6 , hizmet etmek isteyen yardımcıyla karşılaşma.
- G- Belirlenen yere dek götürme:
 G^1 Havada uçurma
 G^2 atla götürme, taşıma;
 G_3 kahraman bir kılavuzun eşliğinde gider;
 G^4 kahramana yol gösterilir;
 G^5 Kahraman devingen olmayan ulaşım araçlarını kullanır;
 G^6 kan izleri yolu belirtir;
- H – Kötü kişiyle çatışma:
 H^1 açık alanda dövüşme;
 H^2 yarış;
 H^3 kağıt oyunu;
 H^4 tartılma
- I – Kahramana verilen özel işaret:
 I^1 kahramanın bedeninde özel bir işaret oluşur;
 I^2 bir yüzük ya da bir mendil verilir;
 I^3 başka özel işaret biçimleri.
- J- Saldırgana karşı zafer:
 J^1 çatışma sırasında zafer kazanılır;
 $\circ J^2$ olumsuz bir biçimde zafer kazanılır;
 J^2 yarışmada zafer kazanılır ya da üstünlük elde edilir;

J^3 kağıtoyunuda kazanılır;

J^4 tartılma sırasında üstünlük elde edilir;

J^5 saldırgan çatışma olmadan öldürülür;

J^6 saldırgan kovalanır.

K - Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi:

K^1 aranan nesne zor kullanarak ya da kurnazlıkla hemen elde edilir;

K^1 aynı şey, bir kişinin bir başkasının aranan nesneyi elde etmeye zorlamasıyla gerçekleşir;

K^2 aranan nesne birçok yardımcıyla birlikte elde edilir;

K^3 bazı nesnelere çekicilik yardımıyla elde edilir;

K^4 kötülüğün giderilmesi doğrudan doğruya önceki olayların bir sonucudur;

K^5 kötülük büyülü nesnenin kullanılmasıyla anında giderilir;

K^6 büyülü nesnenin kullanılmasıyla yoksulluk ortadan kalkar;

K^7 avlama;

K^8 büyüünün bozulması;

K^9 dirilme;

K^{IX} aynı şey yaşam suyunun önceden aranmasıyla gerçekleşir;

K^{10} kurtarma;

KFF biçimlerinden biriyle gerçekleşen giderme; bir başka deyişle KF^1 –aranan nesne aktarılır; KF^2 - aranan nesnenin bulunduğu yer belirtilir, vb.

↓ - Kahramanın geri dönüşü.

Pr – Kahraman izlenir:

Pr^1 havada uçma;

Pr^2 suçlu teslim edilmelidir;

Pr^3 çeşitli hayvan kılığına dönüşerek gerçekleşen izleme;

Pr^4 çekici nesnelere dönüşerek gerçekleşen izleme;

Pr^5 kahramanı yutma girişimi;

Pr^6 kahramanı yok etme girişimi;

Pr^7 bir ağacı gövdesini yiyerek devirme girişimi;

Rs - Kahramanın yardımına koşulur:

Rs^1 hızla kaçma;

Rs^2 kahraman yola bir tarak, vb. atar;

Rs^3 kiliseye, vb'ne dönüşerek kaçma;

Rs^4 kahraman kaçarken saklanır;

Rs^5 kahraman demircilerin yanında saklanır;

Rs^6 hayvanlara, bitkilere, taşlara dönüşme;

Rs^7 kahraman çekici nesnelere ayartmasına karşı direnir;

Rs^8 kahraman yutulmaktan kurtulur;

Rs^9 kahraman öldürülmekten kurtulur;

Rs^{10} bir ağacın üstüne sıçrama.

O – Kimliğini gizleyerek gelme.

L - Düzmece kahramanın asılsız savları.

M - Güç işi.

N - Güç işi yerine getirme:

$^{\circ}N$ güç işi belirli bir sürede yerine getirme.

Q – Kahramanın tanınması.

Ex –Düzmece kahraman ortaya çıkarılır.

T - Biçim değiştirme:

T^1 bedensel açıdan yeni bir görünüm;

T^2 bir sarayın yapılması;

T^3 yeni giysiler;

T^4 gülmeceli ya da usa yatkın biçimler.

U – Düzmece kahramanın ya da saldırganın cezalandırılması.

W_o^o - evlenme ve tahta çıkma:

W^o evlenme;

W_o tahta çıkma;

w^1 evlilik sözü verme;

w^2 yinelenen evlilik

w^3 para ile ödüllendirme (prensesle evlenme yerine) ve düğünün çözülmesinde başka zenginleşme biçimleri.

Y - Anlaşılmayan ya da aktarma biçimleri.

$<$ - Bir işaret direği önünden ayrılma.

s – işaret veren bir nesnenin aktarılması.

Grkç – Gerekçe(lendirme)ler.

§- Bağlantılar

Olumlu (olm) – İşlevin olumlu sonucu;

Olumsuz (olmsz) - İşlevin olumsuz sonucu;

Karşıt (kt) – İşlevin anlamına karşıt bir sonuç.

3.3.Araştırma Modeli

Araştırma,Propp’un yönteminin bir grubun özelliklerinin ortak yanlarını ortaya koyma açısından ve araştırma bütün olarak anlamsal detaylara yönelik çeşitli bulgulara ulaşma amacı taşıdığından yöneme uygun bir model olarak çalışmanın kuramsal çerçevesi nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemidir.

Çalışmanın uygulama bölümünü ise Propp’un ‘Masalın Biçimbilimi’ kitabında belirlediği işlevler film analizinde metodoloji olarak kullanılmıştır.

3.4.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni 90’lardan sonraki Türk sineması oluşturmaktadır. 1990’lı yıllar Türkiye sinemasında iki farklı film biçimi ortaya çıkmıştır. Bir tarafta kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan bağımsız yönetmenler diğer tarafta ise Yeşilçam anlatı pratiğinin yerine Hollywood’un anlatı yapısını ve görsel üslubunu koyan yeni bir ticari sinema anlayışı. Görücü, bu dönemin film üretme pratiğini şöyle açıklar: “Bir tarafta, Hollywood’un biçimlendirdiği ve var ettiği, çoğu reklam sektöründen gelen yönetmenlerce üretilen ticari, box-office sineması; diğer tarafta ise genç ve yeni yönetmenlerin egemen ve ticari yapı dışında, daha çok “bağımsız”, az parayla çektikleri ticari olmayan sinema örnekleri vardır (2003: 50-51). Araştırmanın örneklem olarak ise Yavuz Turgul’un 1996 yılında çektiği Eşkiya filmi seçilmiştir. 1990 sonrasında çekilen Hollywood tipi boxoffice sineması tarzında çekilen filmlerin ilk örneklerinden birisi olması, en çok seyirciyle buluşan film olması nedeniyle Eşkiya filmi seçilmiştir. Yöntemin uygulanabilirliği açısından zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından

yönetmenin diğer filmleriyle ve dönemin diğer filmleriyle ilgili bir çözümleme ve kıyaslama yapılmamıştır.

3.5.Verilerin Toplanması

Film senaryo yapısı olarak bir anlatıdır. Propp'un yöntemine uygun olarak filmin başrolündeki iki karakter için ayrı ayrı olaylar dizilerine bölümlenmiştir. Daha sonra filmin geçtiği uzamsal ve zamansal tanımlar yapıldıktan sonra Kahraman'ın eyleme geçme biçimine uygun olarak seyirci tarafından varılan yargı, güdülenme biçimi saptanmıştır. Olayların gelişimiyle birlikte Propp'un tanımladığı bütün işlevler göz önüne alınarak filmde yer alan işlevler bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Anlatıdan ve filmde geçen diyaloglar yoluyla elde edilen veriler dikkate alınarak bütünle ilgili bir genel anlama ulaşılmaya çalışılmıştır. Genel anlama ulaşmada Propp'un basamakları tekil olarak ele alınarak yoruma, çalışmanın sonundaysa genel bir yoruma ulaşacak şekilde senteze ulaşılmaya çalışılmıştır.

3.6.Bulgular ve Yorum

Bu çalışma Yavuz Turgul'un Eşkiya filmini kapsamaktadır. Eşkiya filmi Propp'un biçimbilim analiz yöntemine göre çözümlenmiş. Araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3.7.Filmin Künyesi

Senaryo –Yönetmen: Yavuz Turgul

Yapımcı: Ömer Vargı – Mine Vargı

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Kurgu: Onur Tan - Hakan Akol

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Yapım:FilmaCass

Süre: 121 Dakika

Teknik Özellikler: 35 mm / Renkli, 3267 m

Vizyon Tarihi: Kasım 1996

Oyuncular: Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali), Sermin Hürmeriç (Keje), Kamuran Usluer (Berfo), Kayhan Yıldızoğlu (Artist Kemal), Necdet Mahfi Ayral (AndrefMişkin), Özkan Uğur (Sedat), Yeşim Salkım (Emel), Güven Hokna (Sevim), Ülkü Duru (Emel'in Annesi).

3.8.Çözümleme Uygulaması

Propp birden çok olaylar dizisinin yer aldığı masalları birçok kötülüğün yer aldığı masalları çözümlemenin yöntemi olarak olaylar dizisinin gruplandırılması gerektiğini söyler ve bundan başka da bir çözüm yolu yoktur (Propp, 2011: 105).

Eşkiya filmini de birden fazla kötülüğün yer aldığı ve içinde birden çok anlatının yer aldığı bir anlatılar zinciri olarak görmek mümkündür. Eşkiya filmi aslında iki farklı kahramanın yollarının İstanbul'da kesişmesinin hikâyesidir. İki kahramanda birbirlerine yollarının kesiştiği noktada yardımcı rolünde olur. Fakat kendi anlatıları içinde ikiside birer kahramandır. Bu hikâye ilerledikçe aralarındaki ilişki baba-oğul ilişkisine dönüşür. Bu nedenle Propp'a göre kahramanlardan birisinin gördüğü kötülük biçimi karşısına çıktığı zaman yardımcı konumunda bulunan diğer kahraman için o kötülük aileden birisinin zarar gördüğü kötülük biçimine dönüşür. Nesnel bir çözümleme yapabilmek için olaylar dizisini Cumali için ayrı Baran için ayrı ele almak gerekir. Eşkiya filminin içinde bulunan olaylar dizisini gruplandırarak olursak geçmişteki hikâyelerle birlikte ilk kahraman Baran için yığılan dizi şöyledir.

i. Olaylar Dizisi

Baran'ın babası ağalık düzeninin içinde birisidir ve kendisi tuzağa düşürülerek öldürülür. Buna tepki olarak dağa çıkıp haydutlukla yaşamını geçirmeye çalışan bu sırada ağanın adamlarıyla hesaplaşan Baran, en yakın arkadaşı tarafından jandarmaya ihbar edilerek yakalanır hapse girer.

ii. Olaylar Dizisi

Hapse giren Baran, Ağanın kiralık adamlarıyla hapiste de karşılaşır. Onları da öldürünce hapis cezası 35 sene olur.

iii. Olaylar Dizisi

Baran hapisten çıkar, köyüne gider, köyü sular altında kalmıştır. Burada köyün büyüğü ‘Ceran Ana’yla karşılaşır. Ondan mermiye karşı koruyan bir muska edinir. Daha sonra kendisini ihbar eden Mustafa’nın yanına gider. Ondan kendisine ihanet eden kişinin en yakın arkadaşı olduğunu öğrenir. Arkadaşı bütün altınlarını ve sevdiği kızı alıp İstanbul’a gitmiştir. Baran hem arkadaşıyla hesaplaşmak hem de sevdiği kızı görmek için İstanbul’a yola çıkar. İstanbul’ yolculuğu sırasında filmin diğer kahramanı olan Cumali’yle karşılaşır. Cumali elindeki çantayı Baran’a vererek çantayı bir adrese getirmesini ister. Baran çantayı götürür ve Cumali’yi zor durumdan kurtarır. Cumali’ Baran’a teşekkür eder ayrılır. Etrafa bakınmaya başlar. Cumali Baran’ın kalacak yer sorununu çözmek için ona yardım eder. Baran televizyon izlerken kötü adamla karşılaşır daha sonra onun malikânesine giderler ve saldırgan konumundaki Berfo tarafından yüzleşme sağlanır. Bu yüzleşme sırasında Keje’nin o güne kadar kimseye konuşmadığını ve Berfo’unda yüzleşmeyi onu konuşturabilmeyi sınamak için ayarladığını öğreniriz. Keje Konuşur ve Kahraman Berfo’ya karşı olan çatışmasını kazanır.

iv. Olaylar Dizisi

Cumali zor durumda kalır. Mafyayla başı belaya girer. Kurtulabilmesi için 200 milyon liraya ihtiyaç vardır. Bu borcu serbest kalması karşılığında kabul eden Baran, parayı alabilmek için kötü adama gider. 200 milyon liralık çek karşısında Keje’yi bırakır. 200 milyon liralık çek karşılığında Cumali’yi alır. Çek karşılıksız çıkınca Cumali öldürülür. Bunun üzerine Baran önce Berfo’yu sonra mafyanın bütün adamlarını öldürür. Çatılarda saklanmaya çalışır ve gece polisler tarafından öldürülür.

Cumali için ise olaylar dizisi şöyledir. Cumali’nin geçmişi de Baran’ın geçmişi gibi olayın içine yeni kişiler katmanın bir yolu olarak ve filmin anlatısı

içinde kendi hayat hikâyelerine paralel öykülerden oluşmaktadır. Cumali'nin geçmişi için, Propp'un kötü üvey anayı kapsayan durumu geçerlidir. Bu kadın ilk karısı ölen adamın bu kadınla evlenmesiyle ortaya çıkar. Aynı aldatılma hikâyesi Cumali'nin sevdiği kızın ailesi içinde geçerlidir. Farklı olarak babası aldatan rolündedir. Bu evlilikten kendileri kötü olan kızlar dünyaya gelir ya da düzmece kahraman kızlar dünyaya gelir (Propp, 2011:87).

i.Olaylar Dizisi

CumalininBabası'nın aldatılmasıyla babası kötü üvey anayı ve sevgilisini öldürüp hapse düşer. Daha sonra Cumali bir kötü üvey anadan diğerine yani halasının yanına geçer. Halasında kalırken Halasının kocası Cumali'ye tecavüz etmeye kalkışır. Cumali adamı bıçaklar.

ii.Olaylar Dizisi

Cumali trenle İstanbul'a gelmektedir. İstanbul'a geldiklerinde polisleri görünce paniğe kapılır elindeki çantayı Baran'a vererek çantayı bir adrese getirmesini ister. Kendisi polis tarafından sorguya alınır. Polisten kurtulan Cumali mafya tarafından yakalanır ve sert bir şekilde sorguya alınır. Tam o sırada Baran'ın çantayı getirmesiyle Cumali kurtulur. Baran'a teşekkür eder. Ayrıldıkları sırada Baran'ı çaresiz görerek neye ihtiyacı olduğunu sorar ve kalacak yer sorununu çözer. Daha sonra Keje'yi ve kötü adamı aramada ona yardım etmeye karar verir. Cumali daha sonra uyuşturucu satmak için mafyaya girmeye karar verir.

iii.Olaylar Dizisi

Cumali'nin mahallede sevdiği bir kız vardır. Kızın sorunu abisinin hapiste olmasıdır. Abisi hapisanede başının derde girdiğini söyler ve ordan kaçmak için 200 milyon gerektiğini söyler. Cumali bu eksikliği gidermeyi kendine görev edinir. Bu eksikliği gidermek için mafyanın uyuşturucu dağıtım görevinde iki paket uyuşturucu çalar. Parayı tamamlayıp sevdiği kızın abisini kurtarır. Daha sonra kızın annesi Cumali'ye kendisine abisi olarak tanıttığı sevgilisiyle kaçtığını söyler. Kaldıkları otelin adresini verir. Kızını getirmesini ister. Cumali otel

odasında ikisini de öldürür. Daha sonra mafya'nın adamları Cumali'yi yakalar. Cumali'yi en yakın arkadaşı ihbar etmiştir. Baran Cumali'yi kurtarmak için gider ve Cumali'nin borcunu kendisinin ödeyeceğini söyler ve 200 milyon liralık çek getirir. Cumali böylece kurtulur fakar çek karşılıksız çıkınca mafya tarafından öldürülür.

Propp'un masala ilişkin çözümlemesi birçok göstergebilimci tarafından anlatı çözümlemesi olarak kabul edilir. Masalı oluşturan yinelenen ve değişmez öğeleri bir araya getiren Propp'un yöntemi meşrulaştırma açısından bir anlatıdan bilgi almak için kullanılabilir. Burada Propp'un masalların çizelgesini oluşturmak için kullandığı veriler bir hazır anlatıya sorularak filmle ilgili bilgiler sırasıyla öğrenilip sorgulanmaya çalışılacaktır.

Filmin başında Eşkiya filminin uzamsal zamansal tanımı metinler aracılığıyla yapılır.



1. Uzamsal zamansal tanım (Bir Krallıkta)

35 yıl öncesi, Cudi Dağlarında

2. Kişilerin Kategorisi

Bir eşkiya çetesi ve jandarma

3. Cezalandırma

Cezanın Türü; Hapsetme A¹⁵

Buradaki cezalandırma türü yasağın çiğnenmesinden sonra gelen bir cezalandırma biçimidir. Yani yasağın çiğnenmesi bölümünün çözümlemesi şöyledir.

Yasağın Çiğnenmesi işlevini yerine getiren kişi: Anlatının kahramanı ve şakiler (haydutlar)

Yasağı Çiğneme biçimi: Çete kurmak, haydutluk.

Güdülenme: Cezalandırılan kahraman.

Eşkiya filminin anlatısı 35 yıllık bu süreç bilgisi ve sonlanmış bir hikâyenin verilmesiyle eski anlatı son bulur. İzlenecek hikâye; eşkiyalar arasından hayatta kalan bir kişinin, filmin kahramanı Eşkiya Baran'ın hapisten çıkmasıyla ve köyüne geri dönmesiyle başlar ↓. HikayePropp'un çözümlemesine göre 20. Basamaktadır.

- Baran.. Eşkîya, Döndün ha!
- Döndüm Ceren Ana. Köye ne oldu?

İlk karşılaştığı kötülük bilgisi deneyim yoluyla edinilir. Köyü sular altında kalmıştır.



A⁷ ortadan kaybolmaya yol açma; Baraj yapımı

Daha sonraki kötülük bilgisini diyalog yoluyla edinir.

- Sen Mapusa girdikten sonra düzen bozuldu Eşkiya kötüler bu işte galip geldi. Ezilenler ezildi.

Burada büyü nüsnenin aktarımını gerçekleştirecek olan başışçı konumundaki Ceren Ana'nın bahsettiği kötülüğün nereden geldiği tam olarak belli olmamakla beraber diyalog bütünlüğü içerisinde baraj yapımı sonrası su gelecek gidin buradan diyenlerdir. Daha sonra kahraman hemen saldırgan hakkında bilgi edinmek için soru sorar.

Soruşturma ε : - Mustafa nerede Ceran Ana? Onu bulmam lazım

Bilgi toplama ζ : - Şehre gitti uzun yıllar önce...

71-77. Bağışçı konumundaki Ceran Ana, kahramanın geçmişten tanıdığı bir karakterdir. Ceran Ana aynı zamanda kahramanın babasına da eylemde bulunmaması için yasak koyan fakat sözü dinlenmeyen birisidir. Fakat iki eylem arasında paralellik yoktur. Seyirciye ulaşan bilgi babasının da eşkiya olduğu yönündedir. Bu nedenle kahraman karşıt eyleme geçerken kendisini kurtarmak elinden gelmez. Zaten karşıt eyleme geçmiş ve cezalandırılmıştır. Hikayenin bütününde de kahraman ihanete uğramış ve tuzağa düşürülmüş bir kahraman olduğu için Propp'un 10. Basamağı olan '*Arayıcı Kahramanın eyleme geçmeyi kabul etmesi yada karar vermesi*' anlatının yapısı içinde bulunur. Kahraman karşıt eylem için ayrıca izin istemez.

- Şimdi sana gitme desem, gideceksin. Biliyorum gideceksin.
- Baban giderken de gitme demiştim. Seni tuzağa düşürecekler demiştim. Dinlemedi beni. Gitti ve dönmedi.

72 - Bağışçının dış görünümü: Yaşlı bilge bir kadın

72 – Oturduğu yer: Kahramanla aynı köyden birisidir. Köy sular altında kaldıktan sonra köyü terk etmemiştir.

74 – Ortaya çıkışının özellikleri: Köyün kalıntıları arasından çıkıp gelir.

76 – Kahramanla konuşma: Kahramana kötülüğün ya da eksikliğin haberini verir. (Aracılık geçiş anı'nı hazırlar. Simgesi B).

- Sen kötülüğe gidiyorsun.

78- Büyülü nesnenin aktarılışının hazırlanması: Bu bölümdeki alt basamakların her biri büyülü nesneye ulaşmayı sağladığı gibi ayrı ayrı, büyülü nesneden beklentiyi de karşılar. Eşkiya'da büyülü nesne verilmesindeki amaç mermiye karşı koruma sağlamasıdır.

a) İşler: İntikam almak için yola çıkmak

b) İstek: Mermiye karşı korunmak

c) Savaş: Kendisine karşı kötülük edenler.

80- Bağışlanan şey: Muska

- Bunu al Eşkiya. Bu seni mermiye karşı koruyacaktır.

Acıyı Dile getiren ağıt^{B7} : KazancıBedihurfadan gazel.

16. *Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir:* Bu bölümde kahraman, ilk kötülüğü yapan saldırganla karşılaşır. Bu noktada hikayede seyirci ve kahramanın o anda yüzleştiğini zannettiği saldırgandan daha büyük bir saldırgan vardır. Bu bilgiyi de Mustafa karakteri verdiği için bu çatışma sonucunda kahramanın arayışı yeni bir biçim kazanır. Bu nedenle Mustafa hikayedeki düşman bağışçı'dır. Bu bağışçıyla yeni saldırgana ve kötülüğe ilişkin bilgiler edinilir. Bu düşman bağışçıyla yapılan diyaloglar içinde, Propp'un işlevler arasında bağlantıyı sağlayan yardımcı öğeleri ön plandadır. Propp'un bu bölümde belirttiği gibi verilen örnekler ne denli çeşitli olursa olsun, hepsinin ortak bir özelliği vardır: Bir kişi, başka birinden bir şey öğrenir, bu da bir önceki işlevi bir sonraki işleve bağlar (Propp 2011: 73).

- Beni niye ihbar ettin jandarmaya, Mustafa kardeş.

- Cahillik, yoksulluk, ne dersen de. Bu iş içimi yakıyor.

Bu diyalogta Mustafa kendisine bu iş iyaptıran dürtüler ve amaçları ortaya sürer ve gerekçe olarak kendisinin de bu kötülüğü eksikliği duyulan nesnesi Propp'un usa yatkın nesne olarak tanımladığı para yokluğu ve gelir yokluğudur (a⁵).

Eşkiya filminin anlatı yapısı aynı anda yapılan birçok kötülükle başlar. Kahraman ilk önce aldanır. Koşullar tarafından üretilen bir kötülük söz konusudur bir eksiklik ve yokluk durumu ilk önce ağalık düzeninde adaletin olmayışından daha sonra kahramanın eyleme geçmesiyle içine düştüğü güç durumdan yararlanılarak en yakın arkadaşı tarafından oluşturulmuş bir kötülüktür. Çoğu kez bir kötülükle başlayan masalarda başlangıçlar bir eksiklik ve yokluk durumundan

kaynaklanır (Propp, 2011:37). Arkadaşı ona kötülük eder çünkü kendisinin sahip olduğu nişanlısına ve servetine sahip olmayı istemektedir. İlk durumda oluşan olay (eksikliği duyulan nişanlı kız) yeni bir arayışa yol açmıştır. El koyma eksiklik gibi olay örgüsünün bir sonraki anını belirler. İlk durumda görünürde eylem olarak dıştan yaratılan bir eksiklik vardır. Fakat bu kötülük yakın arkadaşı tarafından yapıldığı için aynı zamanda içten var olan bir eksiklik de söz konusudur.

- Berfo seni ihbar etmemi isteyen Berfo'dur.
- Vay Berfo kardeş vay.

Ön kötülük (x) en yakın arkadaşı tarafından gelir, Mustafa'dan alınan bilgilerle en yakın arkadaşı düşmana dönüşür.

- Niye yaptı?
- Keje'yi senin elinden almak için. (A¹ Bir insanın kaçırılması)

Burada, Baran Keje'nin kendi isteğiyle mi yoksa zorla mı gittiğine ilişkin bilgiyi de edinir. Fakat bu kötülük doğrudan Berfo'ya ait olan bir kötülük değildir.

- Berfo altınlarına el koydu sonra Keje'nin babasına gitti. (A⁵ Saldırgan servetini ele geçirmek için kahramanı aldatır Π)
- Keje gitti demek.
- Babasının zoruyla Berfo'nun malı oldu (A¹⁶ Korkutarak evlenmeye zorlama).

Keje'yi korkutarak evlenmeye zorlayan hem Keje'nin babası hemde yine o bölgedeki kurulu düzendir. Kadınlar bir mübadele nesnesi olarak görülür. Bu anlamda gelen kötülük yine dışarıdan gelir.

Seni hapse biz düşürdük, şeytana uydum. Açtım yapacak hiçbir şeyim yoktu.(A⁵ Hapsedilme kötülüğüne karşı ortaya sürülen neden olarak eksiklik yine para ve besindir a⁵) Aynı zamanda suçu sembolik olarak şeytana yükler.

Kahraman bu sahneden sonra evinden yola çıkar (B^2) Bu durumda, yola çıkma kararını, gönderen değil de kendisini verir. Kahraman yola çıkış amacını açıklamaz fakat bir önceki kötülükle yüzleşme biçiminden bir sonrakinin yine kötülüğü cezalandırmak olacağı düşünülür.

Burada kahramanın uzamda yer değiştirmesi aracılık, geçiş anını kahramanın gözünden izleriz. Bordwell'e göre Özne kamera kullanımı bizi olayları karakterin gözünden görmeye davet eder (Kirel, 2010:161). Bu noktada trenden izlenen görüntülerle birlikte seyirci kahramanın yerini alır.



Propp'un çözümlemesine uygun olarak bu aracılık geçiş anında masala yeni bir kişi katılır, bu kişi bağışçı ya da daha kesin olarak sağlayıcı diye adlandırılabilir (Propp, 2011:41). Filmin bütün anlatımında Cumali tam olarak bağışçı rolünde olmasa da olaylar dizisinde bu noktada tam olarak bağışçı işlevindedir. Bir sonraki adım olan kahramanı bir sınamadan geçirmesi de tanışmadan hemen sonra gelir.

Bağışçı kahramanı selamlar ve ona sorular yöneltir D^2

- Selamın aleyküm
- Aleyküm selam.
- Buyur. İçer misin ?
- Buradan yak be amca.
- Yok estağfurullah. Allahını seversen al.
- Yolculuk ne tarafa amca ?

Bağışçı kahramanı bir sınamadan geçirir (D^1)

- Bu çantayı Tarlabası'nda Kısmet Tamirhanesi'ne getir.

Baran çantayı getirir (Başarılan sınama E^1)

- Ya kardeş, kusura bakma. Adresi bulmakta çok zorlandım.
- İşte o! Bu Herif!

Başarılan sınamadan sonra kahramanın hizmetine verilen büyülü nesne bir yardımcıdır (F^6_9)

- Ya sen nereye gideceksin?
- Aslında bilmiyorum. Ben, kendime yatacak bir yer bakıyorum yani.
- Otel mi?
- He kurban, şöyle ucuz bir şey.
- İyi sen gel bakalım benimle.

Cumali daha sonra aranılan nesnede Baran'a yardım edecek ve belirlenen yere dek götürme (G) işlevini yerine getirecek olan kişidir. Aramaya çıkılan ilk günde kahramana kılavuzluk edilir. (G^4)

- Neyse bugün birlikte yürüyelim, ne olur ne olmaz. Koca şehir vallahi yutuverir insanı.

Saldırgan olayın akışı içinde İlk kez Propp'un çözümlemesine uygun olarak apansız ortaya çıkar ve ikinci kez aranılan bir kişi olarak, genellikle de kahramanın kılavuzun peşinden gittiği bir yolculuk sonunda ortaya çıkar (Propp, 2011:85).

Kahraman ve saldırgan karşı karşıya gelir (*çatışma*, simgesi H). Bu yüzleşme sırasında kahramanın tekrar aldatılması üçlemeyi kolaylaştıran bir öge olarak ortaya çıkar. Kahraman ilk kez arkadaşı tarafından ihbar edilerek, ikinci kez Keje'nin konuşması karşılığında, üçüncü kez Keje'nin kalması karşılığında aldığı çekin sahte çıkmasıyla aldatılmış olur en son yapılan kötülüğün sonucu en korkunç olur (Propp, 2011:74). Mekanik biçimde yinelenen olayların sürüp gitmesini önlemek için, araya gelişmeyi durduran bir öge olarak Cumali'nin üç kez aldatılma hikâyesi konulur. Cumali kendi anlatısı üzerinden babasını da kapsayan, aldatılan kahraman miti üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle bu çatışma noktasında; izleğin devamının sağlanması adına Keje'nin konuşmaması,

saldırmanın çözülmesini istediği bir engel olarak vardır. Dolaylı olarak kahraman tarafından konmuş bir büyünün yine kahraman tarafından ortadan kaldırılması gerekir. Kişilerin masalın ortasında yaptıklarının çoğu, doğal olarak, olay örgüsünün akışıyla gerekçelendirilir ve yalnızca masalın ilk ve temel biçimi olan kötülük ya da zarar, ek bir gerekçelendirme gerektirir. Bu nedenle burada Berfo'nun bilgi olarak aktardığı kötülüğün gerekçelendirilme biçimi birbiriyle yapısal olarak paralel olan bütün öykülerin gerekçelendirme biçimiyle aynıdır. Kötülüğün yapılma nedeni, kahramanın eksikliği duyulan nesnesiyle örtüşür. Bu nedenle akla yatkın görünür. Propp'un eksikliği duyulan nesnelere içinde tanımlamasına uygun olarak, para yokluğu, gelir yokluğu Eşkiya'nın anlatısı içinde prenses'in yokluğuna eşittir. Kahraman, prensesin kalması karşılığında çeki (Cumali'yi kurtaracak olan büyülü nesneyi) almayı kabul ederek eksikliği değiş tokuş nesnesine indirger.

- Bana niye ihanet ettin Berfo?
- İhanet ha? Demek sen benim yaptıklarına ihanet diyorsun. Peki iyi öyle olsun.
- Şimdi ben sana şöyle desem: Ben bunları yaptım, çünkü aşkıttım ben.
- Yani vurulmuştum. Ölüyordum aşkımdan.
- Bunun üzerine kim bana ne diyebilir ha?
- İhanet ne? Aşkım için yaptım ulan!
- Ahlaksızlık mı, evet yaptım.
- Ben en yakın arkadaşımı, seni jandarma'ya ihbar etmiş adamım.
- Sen yapabilir miydin benim yaptığımı he? En sevgili arkadaşına ihanet edebilir miydin?
- Onu Jandarma'ya ihbar edebilirdi miydin? Arkadaşının altınlarını çalabilirdi miydin?
- O altınlarla arkadaşının sevdiği kadını annesinden, babasından satın alabilir miydin?
- Arkadaşını ölüme gönderebilirdi miydin? Ama ben yaptım.

- Aşkım için! Şimdi söyle bana.
- Hangimizin aşkı Keje'ye daha büyük ha? Hangimizin?
- Hangimiz Keje için bu kadar günaha girmeyi göze alabildi?
- Bu aşk için ben, cehennemde yanmaya hazırım. Ya Sen?

Bu noktada prenses, saldırganın eylemlerinden bağımsız olarak, Baran hapse girdiği zaman Berfo ile gitmiş birisi olarak ya suçlu (Berfo'yla yeni bir hayata yol alan birisi), ya ölü (bütünüyle yapıdan çıkan) ya da pasif olarak (konuşmayarak, arabesk dinleyerek, oturarak, vs.) direnen bir kişi olmak zorundadır. Kadına biçilen rol bütün anlatı yapılarında olduğu gibi bu anlatıda edilgen durumdadır çünkü anlatı erktir. Şehire gelmiş olsa bile onun için değişim yoktur. Eşkîya anlatısı içinde zaten şehir her yeri kötülükle dolu bir orman gibidir. Sadece kadın olanı değil tek başına kahramanı, yardımcıyı hatta kirli havasıyla emphysema olan saldırganı bile zamanla çürüten lanetli bir konumu vardır. Hikâyenin içindeki herkes şehrin kötülüğünden zarar görür. Bu anlamda uzamsal olarak rahatsız edici olan bu şehirde tek başına yaşama şansı yoktur. Bu nedenle eylemleri sınırlanır. Anlatının devamında bulunması gerekir çünkü o, çek karşılığında değiş-tokuş nesnesi, çatışmada ödül ve aynı zamanda eksikliği bulunan bir kurban rolündedir. Kahraman ve saldırgan arasındaki iktidar mücadelesinin nesnesidir. Bu nedenle en uygun şekilde büyülenir, susturulur. Yapısal olarak saldırganın yenik düştüğü işlevlerden yani; açık alanda yapılan bir çatışmadan, bir kâğıt oyunundan, tartıdan farksızdır.

- Keje gariptir, hiç itiraz etmedi. Arkamdan geldi.
- Ama bir daha ağzını açmadı, tek kelime konuşmadı.
- Ne benimle, ne de başkasıyla.
- Otuz beş senedir susuyor Baran. (*A¹¹*) *Büyülenme*
- Konuşması için yalvardım, yakardım, dövdüm, saçlarından tutup yerlerde sürükledim, sokaklara attım.
- Diz çöküp ağladım, ama konuşmadı.
- Ne konuştu, ne de bir evlat verdi.
- Yine de vazgeçemedim Keje'den.
- Ne evlendim bir daha, ne de çocuk istedim.

- İstesem ilelebet beni göremezdin.
- Bir kilometre kadar yakınımına sokulamazdın. Seni o hapisaneye geri yollayabilirdim.
- Neden buradasın, biliyormusun?
- Keje'nin yanına gidip konuşacaksın.
- Eğer Keje seninle de konuşmazsa, anlarım ki dünyaya küsmüş.
- Kimseyi istemiyor. Kendini diri diri mezara gömmüş.
- Ya konuşursa? (H) çatışma

Çatışmanın kuralları açıktır; Baran, Keje'nin yanına gidip konuşmasını sağlayacak ve zafer elde edecektir. Kahraman bu zaferden sonra eğer arayışı sürdürmede kendisine yardım edecek bir nesneyi elde etmiş olsaydı o zaman hikâyede bir *D* ögesiyle karşılacaktık. Fakat burada aradığı nesneyi (araması için yola çıktığı şeyi) elde etmiş olacaktır. Bu nedenle bir yarışmadır.

- Keje. Keje.
- Beni hapiste vurdular Keje. Ölmedim.
- Hastalandım, bir ciğerimi orada bıraktım, yine ölmedim.
- Çok dövdüler beni. Kan kustum...
- Ama ölmedim. Yaşadım.
- Seni bir kez daha görebilmek için yaşadım.
- Şimdi bana dediler ki...
- Kimse sesini duyamıyormuş. Susmuşsun.
- Benimle de konuşmayacak mısın Keje?
- Sesini duyamayacak mıyım?

Burada yine bir üçlemeyle karşılaşırız. Yineleme giderek gelişir, üçüncü iş en güçtür, bu nedenle iki kez havaya atılıp parçalanan, üçüncüsü sağlam çıkan gürz gibi kahramanın amacına ulaşmasına uygun şekilde sıralanan, aynı basamaklardaki bir başka kişinin öleceği ama kahramanın ölmediği büyümlü bir durum söz konusudur. Keje konuşmaya başlayarak konuşmama durumundan eski haline geri döner. Kahraman burada doğrudan evlenme simgesine (W^0_0) geçiş

yapması beklenir çünkü çatışmayı kazanmıştır. Seni gelip alacağım bekle der. Fakat geri dönmesi için yine eksikliği duyulan nesne olarak paraya ihtiyaç duyması, tam bir geri dönüş olacak durumu bir sonraki çatışmaya bağlar.

- Cumali kardeş, ben karar verdim memlekete döneceğim.
- Keje
- Onu da alacağım
- Harp çıkar abi
- Çıkmaz. Çıkmaz da benim para kazanmam lazımdır yani.
- Haa, iş bulacağım sana.
- Evet kurban.

Olaylar dizisinin başında VII yinelenir; Cumali mafya tarafından yakalanır. Saldırgan aileden birine zarar verir, (*kötülük A*).

Bir tutsak kahramandan kendisini kurtarmasını ister (D^4). Aynı duruma bağışçının tutuklanmasından sonra da rastlanır (Propp, 2011:42).

- Nerede mallarım?
- Kızı öldürürken konuşmuşsun. Çaldım demişsin.
- En yakın arkadaşın söyledi. Onlar da bu işin içinde mi?
- Hayır, haberleri yok. Tek başıma yaptım.
- Ya malı vereceksin ya da parayı.
- Abi, parayı kadına verdim.
- Benim paramı ver! Bana Palavra Atma!
- Abi ben iki kişiyi öldürdüm, ihanet ettiler bana ya!
- Sen de bana ihanet ettin.
- Parayı Kaptırdım.
- Bana ne! Bana ne! Ben paramı istiyorum.

Buradaki sorguda, Baran gibi Cumali'ye de en yakın arkadaşı tarafından ihanet edilmesi söz konusudur. Propp bu durumu her canlının kendisine benzeyen çocuklar üretmesi gibi görür, masal da yalnızca kendisine benzeyen ögeler üretir. Eğer bu organizmanın bir hücresi masal içinde küçük bir masala dönüşürse, buda aynı yapıyla oluşur (Propp, 2011:79). Yine Propp'un şemasını takiben bir sonraki

adımında kahraman kendisine yardımda bulunan kişinin eylemlerine tepki gösterir (*kahramanın tepkisi, simgesi E*). Kahraman yardımda bulunur (E^7).

- Ne istiyorsun?
- Çocuk sendeymiş. Evet, bende.
- Bırak gitsin.
- Borcunu ödemedi olmaz. Asıl önemli olan borç değil. İcabında bir gecede harcıyoruz o parayı, ama o başka. Önemli olan itibarımızdır. Bunları bilirsin, kazıklananın, aldatılanın itibarı sıfıra iner bu alemde(*eksiklik a⁵*).
- Borç ne kadar?
- İki yüz milyon.
- Borç benim borcum.
- Sen nasıl bulacaksın o kadar parayı?
- Borç artık benim. Çocuğa dokunma.
- Ben kefilim. Artık biz ikimiz konuşacağız.
- Bir mesele olursa, ikimiz konuşacağız.
- Peki. Getir parayı al çocuğu. (*Kahramana bir değiş tokuş önerilir (D¹⁰)*)

Hemen sonrasında başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir (*giderme, simgesi K*). Burada eksikliği giderilen, yani aranan nesne yine paradır. Tutsak kurtarılır (K^{10}). Burada saldırgan konumundaki mafya'nın adamları Cumali'yi serbest bırakmakla, kahramanla yardımcıyı değiş tokuş eden bağışçı konumuna geçer. Fakat değiş tokuş sırasında aldatma Propp'un şemasına göre kahramanın eylem alanındadır, hem kahramanın tekrardan hem de bağışçının aldatılmış olmasıyla, değiş tokuş sırasındaki durumu kahramanın haberi olmadan gerçekleşir, verilen çek karşılıksız çıkar. Kahraman verilen bir görevi eksiksiz yerine getirerek yardımcıyı kazandıktan sonra kaybetmesi, olayın akışı içinde tutarsız görünür fakat Cumali'nin hayatına mâl olan 'yanlışlık' bir ek gerekçelendirme biçimidir. Kahramanın olayların içinde kalması ve hikâyenin düğüm noktasının oluşması ve çözüme ulaşması (bardağı taşıran son damla) için

kahramanın eylemlerine gerekçelendirmeler [güdülenmeler] gerekir. Bu nedenle o kişilerin aldatılmaya tepki olarak Cumali'yi öldürecek kadar ileri gitmeleri gerekir, bu masallardaki olay örgüsünü düğümlemenin yollarından birisidir.

Aracılık geçiş anı, arayıcı kahramanların karşılaştığı bir durumla gerçekleştirilir burada yine anlatı; Propp'un şemasına uygun olarak devam eder. Felaketin haberi gelir (B^d) bu haber rastlantıyla karşılaşan kişiler tarafından verilir (Propp, 2011:39). Eşkiya Cumali'nin arkadaşıyla tesadüfen sokakta karşılaşır. Bu konuşmada kötünün gerçek kimliği de ortaya çıkar (*ortaya çıkarma, Ex*)

- Eşkiya! Eşkiya! Eşkiya kaç buradan!
Polis neredeyse gelir. Cumali'yi vurdular.
- Kim vurdu? Demircan'ın adamları
- Niye?
- Senin getirdiğim çek karşılıksız çıkmış. O çeki veren seni aldatmış.
Bak, hepimizin başı belada.

Bu noktadan sonra kahraman bütün saldırganlarla hesaplaşmak için tekrar eyleme geçer buradaki temel güdülenme cezalandırmadır (*simgesi U*). Saldırgan (lar) bir silahla öldürülür (Propp, 2011:63). Deleuze'ye göre belli bir durum içinde olan ve bu durumdan algıladıklarına göre gerektiğinde çok şiddetle davranan kişiler vardır bunların eylemleri algılayışlarla zincirlenmiştir, algılayışlarda eylemler olarak sürer. Bu nedenle duyum-devinimsel (sensori-moteur) sinemada öyküleme yalnızca bir sonuçtur, ilke başkadır (Deleuze, 2006:62). Eşkiya filminin çözüm noktasında tam bir katarsis yaşanır. Psikanalitik yaklaşıma göre (katarsis) kavramı öfke duygusunun bir işlevidir. Organizmada herhangi bir gereksinim hissedildiğinde bir gerilim ortaya çıkar. Bu gerilimin ortadan kaldırılması amacıyla organizma gerginlik öncesi duruma dönmek amacıyla harekete geçer. Organizmanın önceki durumuna dönebilmesi için, bu gereksinim nedeniyle biriken enerjinin boşaltılması gerekir. Bu açıklamaları doğrultusunda psikanalitik yaklaşıma göre, öfkenin ifade edilmesi bireyde biriken enerjinin yarattığı gerilimin azalmasına yol açacaktır. Dolayısıyla öfke, biriken bu enerjinin

boşaltılmasının bir yolu olarak görülür. Biriken enerjinin ifade edilmesi bireyde bir boşalım (katarsis) ve rahatlama sağlar (Özmen, 2006:45). Eşkiya filminde bu öfkellik durumu anlatı yapısıyla kurulmuştur, çok fazla sayıda haksızlığa uğrayan ve seyircinin özdeşlik kurduğu kahraman, biçim değiştirerek eski haline geri döner, Baran artık suç işlememek için yemin etmiş birisi olsa da onun iyi hali seyircide enerji birikmesi için yeterlidir. Seyirciler için organizmanın eski haline geri dönmesi ancak bu şekilde olabilir, çünkü Baran önceki yaşamında herkesin korktuğu ama aynı zamanda koruyucu bir tarafı vardır. Hobsbawm'ın tanımladığı sosyal haydutluk kuramına uygundur. Bu kurama göre erdemli soyguncunun, gerek toplumsal rolünü gerekse sıradan köylülerle ilişkisini tanımlayan imajında üstlendiği rol, savunucunun, haksızlıkları düzeltenin, adalet ve toplumsal eşitlik getirenin rolüyle aynıdır. Köylülerle ilişkisi ise tamamen dayanışma ve özdeşlik ilişkisidir. 'İmaj' her ikisini de (rol ve ilişkiyi) yansıtır ve bu da dokuz noktada özetlenebilir;

Birincisi, erdemli soyguncu, yasadışı mesleğine bir suç işleyerek değil, haksızlığın kurbanı olarak ya da halk geleneğinin değil, otoritelerin suçlu bulunduğu bir hareket yüzünden zulüm görerek başlar.

İkincisi, erdemli soyguncu "haksızlıkları düzeltir.

Üçüncüsü, zenginden alıp yoksula verir.

Dördüncüsü, Kendini savunma ya da haklı yere öç alma dışında hiçbir zaman öldürmez.

Beşincisi, eğer yaşarsa onurlu bir vatandaş ve topluluk üyesi olarak halkına geri döner. Aslında topluluğu gerçekte hiç terk etmez.

Altıncısı, halkı ona hayranlık besler, yardım eder ve destek verir.

Yedincisi, topluluğun hiçbir saygın üyesi ona karşı otoriteyle işbirliği yapmayacağına göre ancak ve her zaman ihanet yüzünden ölür.

Sekizincisi, en azından teoride, görülmez ve kurşun işlemez.

Dokuzuncusu, adaletin kaynağı olan kral ya da imparatorun değil, yerel kibar takımının, memurların ya da diğer baskı uygulayıcılarının düşmanıdır (Hobsbawm, 1990:35).

Eşkiya imajıyla ağalık düzeninin olduğu, Propp'un tanımladığı eksikliği duyulan usa yatkın nesnelere (gelir ve besin) herkesin eşit miktarda ulaşabileceği bir zenginlikte olmayan köy toplumunda çok az kişinin ulaşabileceği özgürlüğe ulaşmış bir imaj olarak vardır. Bu imaj ekonomik gereksinimler nedeniyle baskı ve otorite tarafından imal edilmiştir. Köleliğin artış gösterdiği yıllarda bu tip hikâyelerin artış göstermesi tesadüf değildir. 1900'lere kadar süren köleliğin geçiş döneminde benzer şekilde *Ashanti Örimcek Anansi*, ve *Yoruba Kaplumbağa Ijapa* gibi hayvanların hikayeleri, kendinden güçlü olan düşmanlarının planlarını, üstün zekâsı ve hızlı düşünebilme kabiliyeti sayesinde etkisiz hale getirme çabaları, akademisyenler tarafından kölelerin hislerinin ifadeleri olarak görülür. O zamanlarda kölelerin, sahiplerinin acımasızlıklarını ortaya çıkarmaları çok tehlikeli olacağı için, köleler düş kırıklıklarını ve efendilerine olan muhalif duygularını bir kahramanın iştirak ettiği öykülerle dışavururlar (Andrews, Foster ve Harris, 2001: 46) .



Hikâyede arınmanın gerçekleştiği noktadan sonra izleyiciler yasaların işleme mantığında olduğu gibi kahramanın başına ne geleceğini bilir. Kahraman birçok kişiyi öldürdükten sonra yüzleşeceği bir gerçeklik vardır, içinde bulunduğu gerçeklikte ilk önce saklanmayı dener, daha sonra da polislerle karşı karşıya gelir. Polislerle girişilen bu kovalama ve silahla çatışma sahnelerinden sonra. Bir polisle yüz yüze gelir, burada polise anlattığı kısa hikâyenin içinde, bulunulan o anla alakalı sembolik bir anlam vardır. Kahramanın o anda vereceği tepkiyi pekiştirir.

Dağda bir kurtla karşılaşması ve kimin gücünün kime yeteceği konusundaki yüzleşmede, kahraman konuşmayı ancak kazanan taraf olarak yapabilir. Aynı zamanda polisin donup kalması karşılıklı bir tepki değildir, polis kurşunu olduğunu zannederek ateş etmiş ve yanılmıştır. Zizek'e göre böyle bir karşılaşma anı her iki taraf içinde olayın deneyim olarak sahiciliğini arttırır ve kavganın büyümesinin önlenildiği, herkesin birdenbire içindeki iyiliği keşfettiği bir an değildir. Birbirlerine baktıkları o anda kurulan bağ, kurmacanın tinsel meşrulaştırımı işlevini görür. Önemli olan fiilen çok kısa süren yüce bir askıya alma ânı işlevi görmüş olmasıdır (Zizek, 2006:14). Buradaki büyülü an sadece bununla sınırlı değildir. Polis kurşungeçirmez muskaya karşı faydasız eylemini yaptıktan sonra Eşkiya ilahi bir konuma geçer ve ona kurşunun işlememesi Hobsbawm'ın tanımında haydutların kendi insanları arasında ve kendi topraklarında sahip olduğu güvenliği yansıtır. Bir dereceye kadarda halkın savunucusu'nun yenilemez olması dileğini belirtir. Bu, yıllardır süren, gerçekten ölmemiş ve bir gün adaleti yeniden kurmak için geri dönecek iyi kral ve iyi haydut söylencesini doğuran dilekle aynı türden bir dilektir. Bir soyguncunun ölümüne inanmayı reddetmek, onun erdemliliğine ilişkin belirli bir ölçüttür. Hayduta kurşun işlememesi, yalnızca sembolik değildir. Neredeyse hep büyüye dayalıdır ve bu da ilahiyatın onun yaptığı işlere duyduğu iyi niyetli ilgiyi yansıtır. Güney ve Güneydoğu Asya gibi kuvvetli, kurumsallaşmış haydutluğun olduğu toplumlarda, büyüsel öge çok daha gelişmiştir ve önemi belki daha da açıktır (Hobsbawm, 1990:42). Bu nedenle bu karşılaşmanın muskanın da büyülü bir nesne olmasıyla birlikte üç yönden hem büyülü hem de ilahi bir tarafı vardır. Bu sahneden sonra kahramanın muskayı düşürmesi kötülüğün habercisi değil kahramanın yeni bir biçime geçmesinin işaretidir. Keje'yle konuşmasında anlatılan, aralarında sembolik bir pratiğe dönüşen, bir yıldız kaydığı zaman bir eşkiya'nın öldüğüyle ilgili göstergenin bir devamı olarak, onun için artık mit olmaktan çıkar. Eşkiya havai fişekleri gördüğü zaman sonunun geldiğini anlar kalkıp yürümeye başlar. Burada Eşkiya havai fişekleri seyirci olarak izlerken bir anlamda seyirciyle aynı konumdadır. Asıl ve kopya ilişkisinde olduğu gibi görüntüler bu aşamada, nesnelere ya da olayların yeniden üretimleri ya da kopyalarıdır. Görüntüler, şimdinin içerisinde bir oluş değildir. Geçmişte

üretmişler ve şimdi içerisinde kendi yok oluşlarının izlerini göstererek, bitmiş, tamamlanmış bir ürün olarak karşımıza çıkarlar (Sofuoğlu, 2004:247). Havai fişeklere bakışı mümkün tüm eylemleri aşan ve onu tepkisiz bırakan bir durumdur bu nedenle duyum-devimsel bağ kopmuştur. O artık duyum-devimsel bir durumda değil, salt optik ve sesli bir durumdadır. Bu başka bir imaj tipidir ve kesinlikle yaratılmaları gerekir aynı zamanda bir imzaya göndermede bulunurlar (Deleuze, 2006:60). Bu anda gösterge gerçeğin yerine geçer. Bütün anlatının oluşturduğu ideolojilerde olduğu gibi, devimsel uzantısıyla bağları kopmuş olan aktüel imaj, bir sanal imajla, zihinsel ya da yansıtıcı imajla ilişkiye girer. İki imajın, gerçekleştirilemeyen ayırt edilememe noktasında, durumlar üzerinde etkili olma ya da durumlara tepki gösterme ihtimallerine artık o kadar inanılmaz (Deleuze, 2006:62). Anlatıda kazanan taraf hem seyirciyi hem kahramanı edilgin hale getiren ideolojidir. Ritüel karşısındaki mesafesini koruyan öznenin, ritüelin onu içeriden çoktan hâkimiyeti altına almış olduğundan bihaber olması gibi özne inandığı fantazmaya doğru ilerlemeye başlar. Bir ideolojik yapıyı ayakta tutan fantazminin gerçek odak noktası, öznenin içsel kanı ve arzularının derinliği değil, dışsal ideolojik ritüelin bu inandırmışlık halidir (Zizek, 2006:147). Yeniden üretimde olduğu gibi benzerlik yerine benzerlik etkisi yaratmak önem kazanır. Etki yaratmak amacı, varlık ve görüntü, asıl ve kopya arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Göstergenin maddi yanı gösteren ile kavramsal yanı gösterilen arasındaki ilişkinin ortadan kalktığı bu aşamada, gerçeğin yerini alan simülasyonlar oluşur (Sofuoğlu, 2004:248).



SONUÇ

Propp'a göre biçimbilim (morfoloji) sözcüğü, biçimlerin incelenmesi anlamına gelir. Bitkibilimde, biçimbilim, bir bitkiyi oluşturan bölümlerin ve bu bölümlerin hem birbiriyle, hem de bütünle kurdukları bağıntıların incelenmesini kapsarsa anlatıyı düzenleyen kuralların ortaya konması da olanaklıdır ve bu inceleme organik oluşumları inceleyen biçimbiliminki kadar kesindir (Propp, 2011:3).

Masalın Biçimbilimi kitabının girişinde göstergebilimci Mehmet Rifat; Propp'un yönteminin çağdaş dilbilim ve göstergebilimde göstergelerin değeri nasıl öbür göstergelerle kurdukları bağıntılara göre belirlenirse, aynı biçimde herhangi bir metin de öbür metinlere göre ayrımsal durumuyla değerlendirileceğini söyler. Masal konusunda daha önce gerçekleştirilmiş çalışmalara ve yöntemlere getirdiği eleştirilerden sonra kendi yöntemini açıklayarak işlevlerin saptanmasına odaklanır. V. Propp'a göre, işlev kişinin eylemidir ama bu eylem de olay örgüsünün akışı içindeki anlamına göre belirlenmiştir. Bir başka deyişle kişilerin eylemleri, anlatıların temel bölümleridir ve V. Propp bu eylemleri, kişilerin her masalda sürekli değişebilen özelliklerinden soyutlayarak ele alır ve her eylemi, anlatının akışı içindeki yerini dikkate alarak belirler (Rifat, 2008:10).

Propp'un yöntemi göz önüne alındığında Eşkiya filmi insanların hoşuna gidecek Hollywood tarzı anlatıya uygundur ve yapısı Frank Daniel'in (Aktaran: Howard ve Mabley, 1993:23) belirlediği bütün işlevleri yerine getirir;

- 1- Hikaye empati kurabileceğimiz bir kişi hakkındadır.
- 2- Hikayedeki kişi bir şeyi çok istemektedir.
- 3- Hikayedeki bu şey ulaşılması zor fakat elde edilebilirdir.
- 4- Öykü seyircilerin hisleriyle katılabileceği güçlü bir duygusallıkla oluşturulmuştur.
- 5- Öykü tatmin edici bir şekilde sona erer.

Propp'un çözümlemesine göre 'Eşkiya' filminde kahramana yapılan kötülük her zaman aldatma (η) olarak vardır. Eksikliği duyulan nesne bir kez

nişanlı kız (a^1) olarak altı kez para eksikliği (a^5) olarak görünür. Saldırgana karşı koymanın bir başlangıç anı yoktur (C) kahramanı kurşundan koruyan şey (büyülü nesne) muskayla bağlantılı olarak ilahidir ve son olarak kahramanın bütün kötülöklere tepkisi ve saldırgana karşı kazandığı zafer çatışma olmadan öldürmedir (J^5). Eşkiya filminin anlatı yapısı erkek egemen kurallara göre oluşturulmuştur. Hikayede kadınlar yardıma muhtaç sorun çıkaran ve aldatan olarak vardır ve gelenekle bağdaştırılarak mübadele nesnesi olarak görülürler.

Eşkiya filminin anlatı yapısı çalışmanın teori kısmında anlatılan Max Weber'in sosyal düzen kavramıyla da örtüşür (Weber, 2012:145-146). Weber'e göre aktörlerin meşruiyet atfedebilirlikleri Eşkiya filmiyle karşılaştırmalı olarak şöyledir;

a) Gelenek: Her zaman var olan geçerlidir: Filmde töreler yoluyla oluşan sosyal bir düzenin parçası olan aktörler vardır. Ağılık düzeni ve kadına verilen değer geleneklere atfedilmiştir.

b) Duyusal, özellikle hissi inanç: Propp'un gerekçelendirmeler ve güdülenmeler'le açıkladığı kahramanın eyleme geçmesini sağlayan duygulanımlar Eşkiya filminde mevcuttur.

c) Değer - ussal inanç: Eşkiya filmindeki aktörler kanunsuz yollarla olsa da birbirlerine yardım ederler. Filmin sonunda bütün kötüler cezalandırılır.

d) Hukuksal olduğuna inanılan pozitif kanun: Eşkiya filminde polis, asker gücü ve kanunlar bir cezalandırma birimi olarak vardır. Kahramanlar eylemlerinin kanuna uygun olup olmadığını denetlemezler. Kanunlar bir otorite tarafından dayatılır.

Sonuç olarak Max Weber'in meşruluk tiplerinde belirtilen bireyin olağanüstü özelliklerine bağlı olan otorite, kahramanlık, kişisel bağlılık ve güven duygusuyla nitelendirilir. Bu güven duygusu anlatı yöntemleriyle bir film boyunca inşa edilebilir. Hobsbawm'a göre sosyal haydutluk; insanın doyumsuz adalet özlemini masalarda da olsa yerine getirir, sahip olamayacağı şeylere sahip olma isteğini taşır. Bu bakımdan egemen ideolojinin hizmetindeki kişiler bu modellere

bağlı olarak, belli bir statüye uygun zorunlulukları yerine getirir. Uygun davranış modellerini uygulamada sinema etkilidir.

KAYNAKÇA

Abercrombie, Nicholas, Scott Lash, ve Brian Longhurst (1999). Popüler Temsilîyet Ve Gerçekliğin Yeniden Kurulması. Nazife Güngör. *Popüler Kültür Ve İktidar*. Çeviren: Çiler Dursun, Ankara: Vadi Yayınları, 407-438.

Adanır, Oğuz. *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.

—. *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2003.

Andrews, William L., Frances Smith Foster, ve Trudier Harris. *The Concise Oxford Companion African American Literature*. New York: Oxford University Press, Inc., 2001.

Aristoteles. *Poetika*. Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

Asiltürk, Cengiz T. *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi, 2008.

Baradat, Leon P. *Siyasal İdeolojiler*. Çeviren Abdurrahman Aydın. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2012.

Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

—. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çeviren Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. 15. Çeviren Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Biber, Ayhan. «Bir Meşrulaştırım Yöntemi Olarak Halkla İlişkilerin Meşruiyeti.» *Amme İdaresi Dergisi*, 2003: 43-53.

Bloch, Ernst. *Umut İlkesi*. Çeviren Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Britannica. «Ana Britannica.» Cilt 5. İstanbul: Ana Yayıncılık, 1990. 103-108.

Buck-Morss, Susan. *Görmenin Diyalektiği*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Bumin, Tülin. *Felsefe*. İstanbul: TUSIAD adına Lebib Yalkın Yayınları ve Basım İşleri, 2002.

Burnett, Ron. *İmgeler Nasıl Düşünür?* Çeviren Güçsal Pular. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Burton, Graeme. *Görünenden Fazlası*. Çeviren Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

Can, Aytekin. *Kısa Film*. Konya: Tablet Yayıncılık, 2010.

Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010.

Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2009.

Colson, Daniel. *Anarşist Felsefe Sözlüğü Proudhon'dan Deleuze'e*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap, 2011.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri*. Çeviren Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Çoban, Barış. «Lacan.» *Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde, yazan Nurdoğan Rigel, 277-291. İstanbul: Su Yayınevi, 2005.

Debord, Guy. *Gösteri Toplumu*. 2. Çeviren Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Deleuze, Gilles. *Müzakereler*. Çeviren İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2006.

Dmytryk, Edward. *Sinemada Kurgu*. Çeviren Zafer Özden. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1993.

Ellul, Jacques. *Sözün Düşüşü*. Çeviren Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004.

Erdoğan, İrfan, ve Korkmaz Alemdar. *Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınları, 2010.

Ergüven, Mehmet. *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Esslin, Martin. *Dram Sanatının Alanı*. Çeviren Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Florenski, Pavel. *Tersten Perspektif. 2*. Çeviren Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Foss, Bob. *Sinema Ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çeviren Mustafa K. Gerçeker. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009.

Garrat, Chris. *Herkes İçin Postmodernizm*. Çeviren ç.y. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1997.

Görücü, Bülent. «Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler.» *Yeni Film*, no. 1 (2003).

Gunter, Barrie, Caroline Oates, ve Mark Blades. *Advertising To Children On Tv Content: Impact And Regulation*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 2005.

Gülüş, İhsan (2006) *Sinemada Görsel Zaman ve Kurgusu*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Habermas, Jürgen. *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*. Çeviren Tanıl Bora ve Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Haviland, William A. *Kültürel Antropoloji*. Çeviren İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2008.

Heywood, Andrew. *Siyaset*. Çeviren Bekir Berat Özipek, Bican Şahin, Zeynep Kopuzlu ve Bahattin Seçilmişoğlu. Ankara: Adres Yayınları, 2011.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Çeviren Semih Lim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Hobsbawm, Eric. *Haydutlar*. Çeviren Fatma Taşkent. İstanbul: Logos Yayıncılık, 1990.

Howard, David, ve Edward Mabley. *The Tools Of Screenwriting: A Writer's Guide To Craft and Elements Of A Screenplay*. New York: St. Martin's Griffin, 1993.

Hunt, Robert Edgar, John Marland, ve Steven Rawle. *Film Dili*. Çeviren Senem Aytaç. İstanbul: Literatür Yayınları, 2012.

Jaspers, Karl. *Felsefe Nedir?* Çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Kahraman, Hasan Bülent. *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.

Kapani, Münici. *Politika Bilimine Giriş*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1998.

Lacan, Jacques. «Ben İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna İşlevi.» *Sanat ve Kuram* içinde, yazar Charles Harrison ve Paul Wood, çeviren Sabri Gürses, 661-665. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.

Laing, R.D. *Bölünmüş Benlik*. Çeviren Selçuk Çelik. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1993.

Laughey, Dan. *Medya Çalışmaları*. Çeviren Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2010.

Lehrer, Jonah. *Proust Bir Sinirbilimciydi*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Leledakis, Kanakis. *Toplum ve Bilinçdışı: Toplumsal Teori ve Toplumsalın Bilinçdışı Boyutu*. Çeviren Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Leppert, Richard. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.

Malinowski, Bronislaw. *Büyük Bilim ve Din*. Çeviren Saadet Özkal. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2000.

Marcuse, Herbert. *Karşıdevrim ve İsyân*. Çeviren Gürol Koca ve Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Marx, Karl. *Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi*. Çeviren Mehmet Selik ve Nail Satlıgan. Cilt 1. İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın, 2011.

Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur?* Çeviren Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2001.

Okumuş, Ejder. *Dinin Meşrulaştırma Gücü*. İstanbul: Ark Kitap, 2005.

—. *Meşruluğun Toplumsal Gerçekliği*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2010.

Oluk, Ayşen. *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap, 2008.

Oskay, Ünsal. *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der Yayınları, t.y.

—. *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. 4. İstanbul: Der Yayınları, 2000.

Özçınar, Meral (2010) *Sinematografik Zaman ve Mekanın Oluşumunda Felsefi Arkaplan*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Özdemir, Eylem. «Kimlik.» *Siyaset Bilimi* içinde, yazar Gökhan Atılğan ve E. Attila Aytekin, 171-181. İstanbul: Yordam Kitap, 2012.

Özmen, Ahmet. «Öfke: Kuramsal Yaklaşımlar ve Bireylerde Öfkenin Ortaya Çıkmasına Neden Olan Etmenler.» *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 39, no. 1 (2006): 39-56.

Öztürk, Halit. *Yabancılaşma, ideoloji, katılım: fiziksel çevrenin oluşumuna halk katılımının yabancılaşma ve ideoloji kavramlarıyla irdelenmesi*. Ankara: Odtü Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1980.

Öztürk, Serdar. *Mekan ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012.

Parsa, Alev F. «Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar.» *Görsel Metin Çözümleme* içinde, yazar Özlem Güllüoğlu, 11-34. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012.

Postman, Neil. *Çocukluğun Yokoluşu*. Çeviren Kemal İnal. İstanbul: İmge Yayınları, 1995.

Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çeviren Sema Rifat ve Mehmet Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.

Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*. Çeviren E. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 2009.

Rojek, Chris. *Şöhret*. Çeviren Semra Kunt Akbaş ve Kürşad Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Rose, Jacqueline. *Görme ve Cinsellik*. Çeviren Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2010.

Russel, Bertrand. *İktidar*. Çeviren Mete Ergin. Cem Yayınevi, İstanbul, 2002.

Sanders, Barry. *Öküzün A'sı : Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi*. Çeviren Şehnaz Tahir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Savater, Fernando. *Gençlerle Politika Üzerine*. Çeviren Şadan Karadeniz. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Sofuoğlu, Hikmet. *Düşüncenin Sinematografik Yapısı*. Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayın, 2004.

Sütcü, Özcan Yılmaz. *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Şengül, H. Tarık. «İktidar.» *Siyaset Bilimi* içinde, yazarın Gökhan Atılğan ve Atilla E. Aytekin, 41-53. İstanbul: Yordam Kitap, 2012.

Uysal, Birkan Sezer. «Çağdaş Karizma.» *Amme İdaresi Dergisi* 26, no. 4 (1993): 3-20.

Voloşinov, Valentin Nikolayeviç. *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Çeviren Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Voltaire. *Felsefe Sözlüğü I*. Çeviren Lütfi Ay. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.

Weber, Max. *Ekonomi ve Toplum*. Çeviren Latif Boyacı. İstanbul: Yarı Yayınları, 2012.

Zizek, Slavoj. *Kırılğan Temas*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2006.

—. *Yamuk Bakmak*. 3. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.