

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**İDEOLOJİK GÖSTERGELER VE ANLAM AKTARIMI BAĞLAMINDA
“CENNETİN KRALLIĞI” FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif KAPLAN

**Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI
Programı: İLETİŞİM TASARIMI**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rengin Küçükerdoğan

ŞUBAT 2012

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**İDEOLOJİK GÖSTERGELER VE ANLAM AKTARIMI BAĞLAMINDA
“CENNETİN KRALLIĞI” FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif KAPLAN

0910060002

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 23.01.2012
Tezin Savunulduğu Tarih: 10.02.2012**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rengin Küçükertoğan
Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Işıl Zeybek
Yrd. Doç. Dr. Deniz Yengin**

ŞUBAT 2012

İÇİNDEKİLER	i
FOTOĞRAF LİSTESİ	iii
TÜRKÇE ÖZET	vii
YABANCI DİL ÖZET	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SİNEMA VE İDEOLOJİ	4
A. İdeoloji Kavramı ve Başlıca Yaklaşımlar	4
A.1. Aydınlanma ve İdeoloji	4
A.2. Karl Marx ve İdeoloji	6
A.3. Hegemonya Kavramı ve Egemen İdeoloji	11
A.3.1. Antonio Gramsci ve Hegemonya	11
A.4. Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları	13
A.5. Ernesto Laclau ve Post Marksist Bakış	16
B. Sinemaya Genel Bir Bakış ve Sinema Kavramı	17
B.1 Sinema ve Diğer Sanatlarla İlişkisi	19
C. Sinemada İdeolojinin Yeri	20
C.1. İdeoloji ve Hollywood Sineması	23
2. BÖLÜM: SİNEMADA İDEOLOJİ, GÖSTERGELER VE PARADİGMA	29
A. Gösterge Kavramı ve Anlamlandırma	29
A.1. Göstergebilime Genel Bir Bakış	30
A.2. Gösterge ve Türleri	32
A.3. Göstergeler ve Anlamlandırma	33
A.4. Sinemada Göstergebilim ve Kodlar	40
B. Paradigma Kavramına Genel Bir Bakış	43
B.1. Thomas Kuhn ve Paradigma	44
3. BÖLÜM: İDEOLOJİK GÖSTERGELER VE ANLAM AKTARIMI BAĞLAMINDA “CENNETİN KRALLIĞI” FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	50
A. “Cennetin Krallığı” Filminin Çözümleme Süreci	50
A.1. Filmin Çözümleme Nesnesi Olarak Seçimi	50
A.1.1. Haçlı Seferleri ve İdeolojik Boyutu	51
A.2. Film Çözümlemesinde İzlenecek Yöntem ve Aşamalar	55
B. “Cennetin Krallığı” Filminin Edimsel Düzlemde Değerlendirilmesi	55
B.1. Filmin Kimliği	55
B.2. Filmin Öyküsü	57

B.3. Filmin Kesitlenmesi ve Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi59

4. SONUÇ.....99

KAYNAKÇA.....106

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1	Filmin açılış planıdır. Büyük bir haç ve konunun işlendiği tarih 1184 yazısı görülmektedir.	Sayfa: 59
Fotoğraf 2	Balian'ın eşinin cesedi, omuz planda, karanlık bir uzamdadır.	Sayfa:59
Fotoğraf 3	Rahip, bir Haçlı önünde eğilmiştir.	Sayfa:59
Fotoğraf 4	Bir Haçlı (Hospitaler) başı dik atının üzerindedir.	Sayfa:59
Fotoğraf 5	Rahip ve adamları Balian'ın eşini defnedeceklerdir. Planda haç ve Rahip aynı oranda gösterilmiştir.	Sayfa:60
Fotoğraf 6	Rahip pelerini açmış, koşmaktadır.	Sayfa:60
Fotoğraf 7	Ahşap üzerine kazınmış eski bir yazı görülür.	Sayfa:61
Fotoğraf 8	Balian ve bir şövalye birbirlerine bakar.	Sayfa:61
Fotoğraf 9	Godfrey, Balian'ın önünde başını eğmiştir.	Sayfa:62
Fotoğraf 10	Balian, Godfrey'e bakmaktadır.	Sayfa:62
Fotoğraf 11	Rahip, Balian'a doğru eğilmiş, bir şeyler söylemektedir.	Sayfa:63
Fotoğraf 12	Rahip, Balian'a bakarak sırtıtmaktadır.	Sayfa:63
Fotoğraf 13	Balian, Rahibin boynundaki hacı tutar. (Omuz plan.)	Sayfa:63
Fotoğraf 14	Balian, Rahibin boynundaki hacı tutar. (Detay plan.)	Sayfa:63
Fotoğraf 15	Rahip, boynundaki haçla ateşler içindedir.	Sayfa:63
Fotoğraf 16	Balian'ın avucunun içinde haç vardır ve eli yanmıştır.	Sayfa:63
Fotoğraf 17	Godfrey ve Balian, patika bir yolda, atlarının üzerinde birbirlerine bakmaktadır. (Genel plan)	Sayfa:64
Fotoğraf 18	Godfrey ve Balian atlarının üzerinde konuşmaktadır. (Bel plan)	Sayfa:64
Fotoğraf 19	Godfrey, Balian'a bakar.	Sayfa:64
Fotoğraf 20	Balian, yaralı elini kaldırır ve Godfrey'e gösterir.	Sayfa:64
Fotoğraf 21	Bir piskopos görevlisi, arkasında adamlarıyla, Balian'ı aramaktadırlar.	Sayfa:65
Fotoğraf 22	Godfrey, piskopos görevlisinin karşısında kılıcıyladır.	Sayfa:65
Fotoğraf 23	Godfrey, koltuğunun altından, okla vurulmuştur.	Sayfa:66
Fotoğraf 24	Godfrey, Balian'la konuşmaktadır.	Sayfa:67
Fotoğraf 25	Balian, Godfrey'i dinlemektedir.	Sayfa:67
Fotoğraf 26	Kilise'nin bir çıkırtkanı Misina yolu üzerinde, yüzü yaralıdır.	Sayfa:68
Fotoğraf 27	Godfrey, ölmek üzeredir. Balian'la konuşmaktadır. (Genel plan)	Sayfa:69
Fotoğraf 28	Balian, Godfrey'i dikkatlice dinlemektedir.	Sayfa:69
Fotoğraf 29	Balian, Godfrey'e doğru eğilmiştir. (Genel plan)	Sayfa:69
Fotoğraf 30	Godfrey, güçlkle konuşmaktadır. (Yüz plan)	Sayfa:69
Fotoğraf 31	Bir şövalye ve Balian, Misina Kıyısı'na kuşbaşı bakarlar.	Sayfa:70
Fotoğraf 32	Müslümanlar, Misina Kıyısı'nda namaz kırlarlar.	Sayfa:70
Fotoğraf 33	Balian ve Şövalye, Müslümanlara dikkatle bakarlar.	Sayfa:70
Fotoğraf 34	Balian ve Guy de Lusignan görülmektedir.	Sayfa:71

Fotoğraf 35	Godfrey, güçlkle ayakta durmaktadır. Balian, önünde diz çökmüştür. (Genel plan)	Sayfa:72
Fotoğraf 36	Godfrey, Balian'a bakmaktadır. (Yüz plan)	Sayfa:72
Fotoğraf 37	Balian, başı dik yukarı doğru (Godfrey'e) bakar.	Sayfa:72
Fotoğraf 38	Godfrey, Balian'a bir tokat atar. (Genel plan)	Sayfa:72
Fotoğraf 39	Balian bir sahrada eğilmiş su içmektedir.	Sayfa:73
Fotoğraf 40	Geniş bir çölde, uzakta iki Müslüman atlı görülür.	Sayfa:73
Fotoğraf 41	Balian ve Müslüman Şövalye kılıçlarını çeker.	Sayfa:73
Fotoğraf42	Balian ve Müslüman Şövalye dövüşürler.	Sayfa:73
Fotoğraf 43	Diğer Müslüman Şövalye yerededir, Balian'ın kılıcı hemen yanında, kuma saplanmışdır.	Sayfa:73
Fotoğraf 44	Balian ve Şövalye atlarının üzerindedir.	Sayfa:74
Fotoğraf 45	Balian ve Şövalye atlarının üzerinde ve önlerinde Kudüs şehri vardır.	Sayfa:74
Fotoğraf 46	Balian ve Şövalye Kudüs kapısından içeri girerler.	Sayfa:74
Fotoğraf 47	Müslüman Şövalye, Balian'a bakmaktadır.	Sayfa:74
Fotoğraf 48	Balian, Müslüman Şövalye'ye bakmaktadır.	Sayfa:75
Fotoğraf 49	Balian, Golgotha Tepesi'nde ellerini birleştirmiş, dua etmektedir.	Sayfa:76
Fotoğraf 50	Balian, Golgotha Tepesi'ndedir. (Genel plan)	Sayfa:76
Fotoğraf 51	Balian'ın elinde haç görülür. (Detay plan)	Sayfa:76
Fotoğraf 52	Balian, elindeki haçı Golgotha Tepesi'nde gömmektedir.	Sayfa:76
Fotoğraf 53	Godfrey'in Şövalyesi Hospitaler ve Balian, Kudüs'teki misafirhanededirler.	Sayfa:77
Fotoğraf 54	Hospitaler, Balian'a dikkatle bakar.	Sayfa:77
Fotoğraf 55	Hospitaler, Balian'ın başına, aklını temsil ettiği için elini uzatır.	Sayfa:77
Fotoğraf 56	Hospitaler, Balian'ın göğsüne elini uzatarak, kalbini ve kalbi üzerindeki haça, vicdan göndermesi yapar.	Sayfa:77
Fotoğraf 57	İki Tapınak Şövalyesi, Kudüs Polis Müdürlüğü meydanında asılmak üzeredir.	Sayfa:78
Fotoğraf 58	Balian ve Hospitaler, Kudüs Polis Müdürlüğü önündedir.	Sayfa:78
Fotoğraf 59	İki Tapınak Şövalyesi, Kudüs Polis Müdürlüğü meydanında asılırlar.	Sayfa:78
Fotoğraf 60	Balian, Kral IV. Baldwin'in odasındadır.	Sayfa:79
Fotoğraf 61	Kral IV. Baldwin, Balian'la konuşmaktadır.	Sayfa:79
Fotoğraf 62	Balian, Kral IV. Baldwin karşılıklı oturmaktadır.	Sayfa:79
Fotoğraf 63	Balian, Kral IV. Baldwin'e dikkatle bakmaktadır.	Sayfa:79
Fotoğraf 64	Kral IV. Baldwin'in Sarayı. Polis Müdürü Tiberias, Reynald de Chatillon'a bakmaktadır. (Savaş olup olmaması ile ilgili tartışmaktadırlar.)	Sayfa:80
Fotoğraf 65	Kral IV. Baldwin'in Sarayı. Birkaç Haçlı Şövalyesi, Polis Müdürü Tiberias, Reynald de Chatillon'a bakmaktadır.	Sayfa:80

Fotoğraf 66	Kral IV. Baldwin, meydanda yaşanan tartışmayı sonlandırmak için, sağ elini kaldırmıştır.	Sayfa:80
Fotoğraf 67	Kral IV. Baldwin ayakta, elini Tiberias'ın omzuna koymuş, meydanda şövalyelere seslenmektedir.	Sayfa:80
Fotoğraf 68	Selahaddin, ordusu arkasında atının üzerindedir.	Sayfa:82
Fotoğraf 69	Kral IV. Baldwin, ordusu arkasında atının üzerindedir	Sayfa:82
Fotoğraf 70	Selahaddin ve Kral IV. Baldwin karşı karşıyadır ve Selahaddin, Kral IV. Baldwin'e bakmaktadır.	Sayfa:82
Fotoğraf 71	Selahaddin ve Kral IV. Baldwin karşı karşıyadır ve Kral IV. Baldwin, Selahaddin'e bakmaktadır.	Sayfa:82
Fotoğraf 72	Kerak, Selahaddin'in Çadırı. Selahaddin ve şövalyeleri çadırdadır.	Sayfa:83
Fotoğraf 73	Bir şövalye, Selahaddin'e kızgın bakmakta ve tartışmaktadır.	Sayfa:83
Fotoğraf 74	Selahaddin, kendinden emin bir biçimde şövalyeye doğru eğilerek bir şeyler söylemektedir.	Sayfa:83
Fotoğraf 75	Selahaddin ve iki şövalyesi, tartışmaktadır.	Sayfa:83
Fotoğraf 76	Balian, Kral IV. Baldwin'in odasında ayaktadır.	Sayfa:84
Fotoğraf 77	Kral IV. Baldwin, Balian'la konuşur.	Sayfa:84
Fotoğraf 78	Balian, Kral IV. Baldwin'i dikkatle dinler.	Sayfa:85
Fotoğraf 79	Polis Müdürü Tiberias, Balian'a bakmaktadır.	Sayfa:85
Fotoğraf 80	Balian, İbelin'deki evinde kendisine saldıran bir şövalyeyle dövüşmektedir.	Sayfa:86
Fotoğraf 81	Balian, İbelin'deki evinde kendisine saldıran bir şövalyeyle dövüşmektedir.	Sayfa:86
Fotoğraf 82	Balian, yaralı bir şekilde yerde yatmaktadır.	Sayfa:86
Fotoğraf 83	Tiberias ve Balian savaş alanında atlarının üzerindedir.	Sayfa:87
Fotoğraf 84	Tiberias, savaş alanında etrafa bakmaktadır. (Omuz plan)	Sayfa:87
Fotoğraf 85	Balian, savaş alanında etrafa bakmaktadır. (Omuz plan)	Sayfa:87
Fotoğraf 86	Balian, Kudüs Meydanı'ndadır. Peder'le tartışmaktadır.	Sayfa:88
Fotoğraf 87	Balian, arkasında bir kalabalıkla, halka seslenmektedir.	Sayfa:88
Fotoğraf 88	Halk Kudüs Meydanı'ndadır ve dikkatle Balian'ı dinlemektedir.	Sayfa:88
Fotoğraf 89	Balian, Kudüs Meydanı'nda halka seslenmeye devam eder.	Sayfa:88
Fotoğraf 90	Balian, hızla yürümektedir, Peder, Balian'ı durdurur.	Sayfa:89
Fotoğraf 91	Peder, korku dolu gözlerle Balian'a bakar.	Sayfa:89
Fotoğraf 92	Balian, başı dik etrafına bakar, Peder şaşkındır.	Sayfa:89
Fotoğraf 93	Bir çocuk Balian'ın çağrısı üzerine ayağa kalkmıştır.	Sayfa:89
Fotoğraf 94	Balian (yüz plan), inançlı gözlerle bakmaktadır.	Sayfa:90
Fotoğraf 95	Balian ayakta, eli silah tutan herkes şövalye olmak için eğilmiştir.	Sayfa:90
Fotoğraf 96	Kral IV. Baldwin'in kız kardeşi Sibylla, aynada kendine bakmaktadır.	Sayfa:91
Fotoğraf 97	Sibylla'nın aynadaki aksi bozulmuştur.	Sayfa:91

Fotoğraf 98	Sibylla'nın aynadaki aksi, abisi Baldwin'in cüzamlı yüzüne dönüşmüştür.	Sayfa:91
Fotoğraf 99	Selahaddin, elleri yüzünde savaşta ölen askerlerine dua etmektedir.	Sayfa:92
Fotoğraf 100	Selahaddin ve diğer adamları, savaşta ölen askerlerinin başında dua etmektedirler.	Sayfa:92
Fotoğraf 101	Kudüs, Meydan. Peder, bitkin ve perişan bir haldedir.	Sayfa:92
Fotoğraf 102	Balian, savaşta ölenleri toplu yakmak üzeredir.	Sayfa:92
Fotoğraf 103	Kudüs Meydanı'nda, ölenler yakılmaktadır.	Sayfa:92
Fotoğraf 104	Selahaddin ve Balian karşı karşıyadır. Selahaddin, Balian'la konuşmaktadır.	Sayfa:93
Fotoğraf 105	Selahaddin ve Balian karşı karşıyadır. Balian, Selahaddin'le konuşmaktadır.	Sayfa:93
Fotoğraf 106	Balian, Selahaddin'i dinlemektedir.	Sayfa:93
Fotoğraf 107	Selahaddin, ordusuna doğru ilerlerken Balian'ın bir sorusu üzerine dönüp cevap verir.	Sayfa:93
Fotoğraf 108	Balian'ın arkasında yıkık, harap bir Kudüs görülür.	Sayfa:93
Fotoğraf 109	Selahaddin, iki elini göğsünde kovuşturarak, Balian'a Kudüs'ün gücü temsil ettiğini söyler.	Sayfa:93
Fotoğraf 110	Balian, Kudüs Meydanı'na geri döner. (Genel plan)	Sayfa:94
Fotoğraf 111	Balian, halk tarafından alkışla karşılanır.	Sayfa:94
Fotoğraf 112	Balian, yüzünde kan, yukarı doğru bakmaktadır.	Sayfa:95
Fotoğraf 113	Balian, Sibylla'nın odasındadır.	Sayfa:95
Fotoğraf 114	Balian ve Sibylla konuşmaktadır.	Sayfa:95
Fotoğraf 115	Sibylla, bitkin ve mutsuzdur.	Sayfa:95
Fotoğraf 116	Balian, Sibylla'ya bakmaktadır.	Sayfa:95
Fotoğraf 117	Balian'ın demir atölyesi. Ahşap üzerine kazınmış eski yazı görülür.	Sayfa:96
Fotoğraf 118	Balian, etrafa bakar.	Sayfa:96
Fotoğraf 119	Balian, kendisine doğru gelen İngiltere Kralı'na bakar.	Sayfa:96
Fotoğraf 120	İngiltere Kralı, atının üzerinde Balian'a bakar.	Sayfa:96
Fotoğraf 121	Filmin bitişinde ekranda yazılı bir metin belirir.	Sayfa: 97

Üniversite : **İstanbul Kültür Üniversitesi**
Enstitü : **Sosyal Bilimler Enstitüsü**
Anabilim Dalı : **İletişim Tasarımı**
Program : **İletişim Tasarımı**
Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Rengin Küçükerdoğan**
Tez Türü ve Tarihi : **Yüksek Lisans-Şubat 2012**

KISA ÖZET

İDEOLOJİK GÖSTERGELER VE ANLAM AKTARIMI BAĞLAMINDA “CENNETİN KRALLIĞI” FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Elif Kaplan

Doğru düşünme bilimi olarak adlandırılan ideoloji, en genel tanımıyla; insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan sosyal ve fiziki gerçekliğin niteliğini belirleyen bir değerlendirici ilkeler sistemidir. Egemen ideolojinin devamlılığı adına, devlet iktidarının uygulanmasını sağlayan din (değişik kiliseler sistemi), öğretim (özel ve devlet okulları), aile, hukuk, siyasal sistem (partiler), sendika, iletişim (basın, radyo-televizyon), kültür (edebiyat, güzel sanatlar, spor) gibi ideolojik aygıtlar bulunur.

Sinema, kendisinden önce varolan daha eski sanatlarla arasında köprü kuran kod ve gösterge sistemlerinden oluşan bir dile sahip sanat dalıdır. Sahip olduğu göstergeler ve kodlar aracılığıyla, yananlamsal ve düzanlamsal düzlemler dışında değişik sözyunları (retorik figürler) kullanılarak birden fazla anlam taşıma özelliğine sahiptir. Sinema, bu doğrultuda, göstergebilimsel kodları sayesinde saklı ve örtük ileti aktarma özelliğine sahiptir.

Sinema ve ideoloji ilişkisi, sinemanın sanat haline gelmeye başladığı 1920’li yıllarda siyasal içerikli filmlerin girmesiyle başlamıştır. 1960’lı yıllardan günümüze dek sinema filmlerinde ideolojik unsurların kullanılmasına devam edilmiştir. Özellikle buna en iyi örnek olarak Amerikan sineması “Hollywood” filmleri verilebilir. ABD, Amerikan yaşantısını ve egemen ideolojisini tüm dünyaya Hollywood filmleriyle yaymaktadır.

Bu çalışmada, sinema ve ideoloji ilişkisi kapsamında, Ridley Scott’un yönettiği “Cennetin Krallığı” adlı filmin ideolojik özü incelenerek anlamsal çözümlemesi yapılmıştır.

Bu çözümlene de tarihsel sürecin sosyo ekonomik durumu ve kahramanın düşünsel (ideolojik) evrimi üzerine yönetmenin yansıttığı kameranın ideoloji üretim penceresinden yeniden okunması yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İdeoloji, İdeolojik Aygıtlar, Sinema, Hollywood Sineması, Göstergibilim, Ridley Scott, Cennetin Krallığı

University : **İstanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Communication Design Department**
Programme : **Communication Design Department**
Supervisor : **Prof. Dr. Rengin Küçükerdoğan**
Degree Awarded and Date : **MA – February 2012**

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE MOVIE “THE KINGDOM OF HEAVEN” IN TERMS OF IDEOLOGICAL SIGNIFIERS AND MEANING TRANSFER

Elif Kaplan

Ideology, so called the science of correct thinking, can be described in general terms as a system of principles which determines the aim of human acts and evaluates the characteristics of the social and physical reality defining the means to reach to that very aim. There are various ideological means like religion (different systems of churches), education (private and state schools), family, law, political system (parties), labour unions, communication (pres, radio-television) and culture (literature, arts, sports) which serves to exercise the state power in the name of the continuation of the sovereign ideology.

Cinema, is a branch of art which linked itself to the former branches of arts and which has a language composed of codes and signifiers system. By the means of codes and signifiers it shelters in, thorough the use of many rhetoric it can have more than one meaning other than the connotations and denotations. In this sense, cinema, has the potential to transfer hidden and covered messages with its semiological codes.

The relation between cinema and ideology dates back to the 1920’s when the first political movies have been shot. Ideological elements have been used up to now since 1960’s. The best sample of it is the American Cinema, “Hollywood” movies. USA is expanding its sovereign ideology and American way of life to the whole world through the Hollywood movies.

In this work by studying the ideological core of the movie “Kingdom of Heaven”, directed by Ridley Scott, the meaning analysis of it has been done within the frame of the relation in between cinema and ideology. In this analysis we will re-interpret Scott’s camera which he directed to the socio-economic situation of the historical process and the intellectual (ideological) evolution of the hero thorough the setting up the ideology.

Key Words: Ideology, Ideological Means, Cinema, Hollywood Cinema, Semiology, Ridley Scott, Kingdom of Heaven.

GİRİŞ

Çalışmada anaakım sinema ürünlerinin, egemen ideolojinin yaygın görüşünü savunmak, yaymak ve toplumsal bilinçaltına yerleştirmek amacıyla iktidar ideolojisine hizmet ettiği savı, Ridley Scott'un "Cennetin Krallığı" filmi örneği üzerinden incelenmektedir.

Sinema ve ideoloji ilişkisi, 20'li yılların Sovyet sinemasında Eisenstein gibi isimlerle politik filmlerle sinemaya girmeye başlamış, 60'lı yıllardan günümüze kadar da sinemada var olmaya devam etmiştir. Özellikle günümüzde sinema sektörünün büyük kısmını elinde tutan Amerikan sineması Hollywood, kendi ideolojisini yaymak amacıyla sinema filmlerini yaygın bir araç olarak kullanmaktadır.

Hollywood sineması varolduğu günden bu yana Amerikan ideolojisini sistemli şekilde yayma amacı güden bir işleyişe sahip olmuştur. Komünist avı yürüttüğü yıllar olsun, Sovyetler Birliği ile soğuk savaş yılları olsun her zaman Hollywood, filmleri aracılığıyla Amerikan yaşam tarzını ve aile yapısını dünyaya tanıtmaya ve benimsettirmeye çalışmıştır. Günümüzde Amerikan sistemi, bunu, Ortadoğu ve Arap dünyası ile ilgili projelerini hayata geçirirken Hollywood filmleri aracılığıyla kullanmaktadır. Ridley Scott'un 2005 yılında çekmiş olduğu "Cennetin Krallığı" filmi, klasik Hollywood anlayışına göre marjinal sayılacak bir anlatıma ve altmetne sahip gözükse de, klasik ideolojiyi destekler gözükmektedir. Bu nedenle ne Doğu ne de Batı izleyicilerini ve sinema yazarlarını tatmin edememiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, ideoloji kavramı üzerinde durulmakta, kavramın doğuşundan günümüze gelişimi, katkıda bulunan isimlerden söz edilmektedir. "Kapitalist sistem ancak bir egemen ideolojinin yaratılması sayesinde krizden kurtulabilir" düşüncesini temel alan egemen ideoloji, egemen sınıfın kendi ideolojisini, kendisi ile nesnel sınıfsal çelişkileri ve çıkar çatışmaları bulunan toplumun diğer kesimlerine nasıl kabul ettirebildiğini açıklamaya çalışan hegemonya kavramı ve Gramsci'nin bu kavrama katkıları incelenmiştir. Ardından ideolojik aygıt kavramını ortaya atmış olan Althusser'in görüşleri incelenmiş ve bir ideolojik aygıt olarak sinema filmleri değerlendirilmiştir. İdeoloji ve ideolojik aygıt kavramları açıklanıp sinemayla ilintisi belirtildikten sonra, sinemanın dili ve sinemanın oluşturucuları üzerinde durulmuştur.

Sinemanın diğer sanatlarla bağlantısı ve diğer sanatlarla ilişkisi yine birinci bölümde kısaca incelenmiş ve sinemayı besleyen fotoğraf, roman, tiyatro gibi temel etkileşimde olduğu sanat dalları başta olmak üzere mimari gibi daha çok ikinci düzeyde etkileşimde bulunduğu çevresel sanatlarla olan ilişkisinden de söz edilmiştir. Sinemanın kendisinden önceki sanatlardan aldıklarının yanı sıra bu sanat dallarında da sinemanın varoluşuyla ortaya çıkan değişimler ile ilgili çalışmada bilgi de verilmiştir.

Sinema ve ideoloji ilişkisi kapsamında, Hollywood sinemasının egemen ideolojisi ve ürettiği filmlerde egemen olan ideoloji üzerine durulmuştur. Hollywood ürettiği filmlerde, Amerikan aile yaşantısına uygun, milliyetçi, sistemi sorgulamayan, erkek egemen ideolojisini yeniden inşa etmekte olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Amerika'nın, siyasi ve toplumsal projelerini meşrulaştırma amacıyla çoğunlukla Hollywood sinemasını araç olarak kullandığı da söylenbilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, filmin okunması sırasında karşılaştığımız "gösterge" ve "göstergebilim" kavramları incelenmiştir. Göstergebilim ve kodları açıklandıktan sonra örnek film olarak incelenmekte olan "Cennetin Krallığı"nın göstergebilimsel ve anlamsal düzlemde derin yapıda çözümlenmesini yapabilmek amacıyla, ideolojik düzlem ve paradigma konusunun açıklaması yapılarak, film çözümlenmesinde bu konuda da inceleme gerçekleştirilmiştir.

"Cennetin Krallığı" filminin ideolojik olarak çözümlenmesi aynı zamanda film boyunca dönemin tarihinin çözümlenmesini gerekli kılmıştır. Dönem tarihinin çözümlenmesi aşamasında, dönemin ideolojik altyapısını oluşturan skolastik düşüncenin, ekonomik ilişkilerin üstyapıdaki dönüşümleri (politika ve sosyal yaşam) de ele alınmıştır. Söz konusu bu dönüşümlerin düşünsel boyutlarda hangi süreçlerden geçerek Avrupa'yı yeniden şekillendirecek olan ve Aydınlanma Dönemi'ne kadar uzanan yeni bir düşünceyle yer değiştirdiği Thomas S. Kuhn'un ortaya attığı "paradigma dönüşümleri" temel alarak açıklanmaya çalışılacaktır. İncelenen filmde yeni paradigmanın eskisinin yerini alma sürecini filmin kahramanının düşünsel dönüşümleri izlenerek aktarılacaktır.

Çalışmanın nc bölümü olan çözümlleme bölümünde ise, filmin öyküsü ve künyesi gibi edimsel düzlemde "genel" bir çözümlleme yapılarak "derin yapıda" bir zmllemeye doğru aşama gerçekleştirilmiştir.

Bir başka deyişle, filmin edimsel düzlemdeki çözümlemesini, anlatsal (kişi, zaman ve mekan), anlamsal ve ideolojik düzlemlerdeki çözümlemesi izlemiştir.

1. BÖLÜM: SİNEMA VE İDEOLOJİ

A. İdeoloji Kavramı ve Başlıca Yaklaşımlar

A.1. Aydınlanma ve ideoloji

Günümüzün en çok dile getirilen ve üzerinde her bireyin bilgi sahibi olduğu öngörülen kavramının başında “ideoloji” kavramı gelir. Her bireyin bilgi sahibi olduğu varsayılmasına karşın bu kavramın anlamı halen sosyal bilimlerde tartışılmaya devam etmektedir. Başta Marksist ekol olmak üzere, bir çok düşünce ekolü, ideoloji kavramını kendi global kuramlarına uygun doğru yere oturtma çabasındadır.

İdeoloji bir kavram olarak ilk ortaya atıldığı dönemde kuşkusuz günümüzde kullanılan anlamından farklı bir anlama sahipti. Sözcüğü meydana getiren “ide” ve “loji” kökleri Antik Yunan’daki farklı anlamların birleşimden oluşan bir isim tamlaması idi. Düşünce anlamına gelen “ide” kökü, bilim ve araştırma anlamına gelen “loji” kökü ile birleşerek ideoloji kavramının bütünsel anlamını oluşturuyordu. Kısaca “düşünce bilimi” ya da insan düşüncelerine ilişkin bilimsel araştırmaya yakın bir anlam içeriyordu.

Çok yakın zamana kadar ideoloji birçok tanımlamada “doğru düşünme bilimi”¹ olarak nitelenmiştir. 17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılda ideoloji “doğru düşünceleri çağrıştırmının düzenli yöntemi” olarak tanımlanmaya başlanmıştır. 18. yüzyılda ideoloji üzerine çalışmalar yapmış Fransız düşünür Condillac (1715-1780); “insanın dünyayı içinde bulunduğu kalıplara göre algıladığı, ruhsal durumuna göre dünyayı irdeleyip, hükümlere vardığı” genel varsayımına karşı çıkarak, insanın kendi içindeki kalıplara tümüyle uyarak hareket etmesi imkansızlığını vurgular.² Doğru önerme, dışarıdan gelen etkileri algılayarak, davranış geliştiren insanın var olmasıdır. Condillac’ın, *Duyumlar Üzerine İnceleme* (1954) adlı yapıtı bu konu ve sorunları ele almakta, dilin bu konudaki işlevine değinmektedir. Ona göre dil, bilgimizi sistematikleştiren simgeler sistemidir. Bu sistem ne kadar rasyonel çalışırsa dışarıdan gelen girdileri, etkileri o kadar doğru algılayabiliriz. Dolayısıyla dilin sözcük zenginliğinin ve çok sayıda köke sahip olmasının önemi buradan gelmektedir.³

¹ Şerif Mardin “*İdeoloji*”, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, 14. Baskı, s.8

² Bkz.: E.B Condillac, “*Duyumlar Üzerine İnceleme*”, Çev: Miraç Katırcıoğlu, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, 1954

³ Bkz.: Mardin, s.10

Aydınlanma Dönemi'nin bir diğer düşünürü olan Helvétius (1715-1771)'da bu konuyu daha ayrıntılı ele almış ve *De L'Esprit* (1758) ve *De L'Homme* (1774) adlı yapıtlarında bu konuları işlemiştir. Bu düşünüre göre de; “İnsanlar benliklerini asıl olarak dıştan gelen etkilerle kazanırlar dolayısıyla dışarı ile bağıntı, ilişki önemlidir ve bu bağıntı insanın insanlaşmasında en önemli rolü oynar. Örneğin bir insandaki ahlaki düzeyi ve düşünme gücünü oluşturan eğitim sistemidir ve bu sistemi de saptayan ve uygulamaya koyan, gözetleyen devletin politikasıdır”.⁴

Aydınlanma döneminin bu iki filozofuna göre, düşüncenin kaynağı ruh değil, düşüncelerin temelindeki biyolojik gerekçeler, fiziksel ortamdır.

İdeoloji kavramı aydınlanma dönemi yazarlarına göre sistematik bilgi birikimi olarak algılansa da, kavramın bilimsel literatüre girmesi ancak Antoine-Louis Claude Destutt de Tracy'nin ideoloji kavramını, bilimsel görüşlerin sistematize edilmesini sağlayan çalışmalarını tariflendirmek için kullanması ile başlamıştır. Tracy tarafından “düşünceler bilimi” anlamında kullanılan ideoloji kavramı, aydınlanmanın ruhuna uygun olarak akla dayanan yeni bilimsel ilerleme içindeki yanlış düşünüş ve önyargılardan bilimsel düşünceyi arındırmak için geliştirilmiş bir metodolojik temeldir. Destutt de Tracy 1797'de ideolojiyi “insanlara doğru düşünme olanağı veren düşünce bilimi” olarak tanımlamıştır. Tracy, o dönemde “ideologlar”* olarak adlandırılan ekibin önderi olarak ideolojinin düşünce bilimi terimlerini tümüyle karşılamakta olduğu görüş ve iddiasındadır. Bu dönemde ideoloji bir bilim olarak algılanıp yorumlanmıştır.

Klasik anlayış içinde kalarak yapılmış en genel ideoloji tanımını şöyle özetleyebiliriz; İdeoloji, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan sosyal ve fiziki gerçekliğin niteliğini belirleyen bir değerlendirici ilkeler sistemidir.⁵

⁴ Şerif Mardin, “İdeoloji”, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011,14. Baskı, s.8

* İdeologlar Fransız devriminin son aşamasında Konvansiyon idaresi esnasında ortaya çıkmışlardır. İçlerinden biri, Destutt de Tracy, 1797'de ilk defa “ideoloji” kavramını herkese doğru düşünme imkanları sağlamak için kullanılacak düşünce bilimi anlamında kullandı Destutt, Fransız devriminin Condillac'ın düşüncelerinin uygulaması için eşsiz bir fırsat çıkardığına inanıyordu ve bu fırsatın yitirileceğinden endişeliydi: İnsanların yanlış düşüncelerini düzeltmeye yarayacak düşünce bilimini yaymanın zamanı gelmişti. İdeologlarla yakın bağları olan Napolyon iktidara geçince bu olanağı ideologlara sağladı. İdeologların yer aldığı “Institut de France” adında bir kuruluşa aydınlanma felsefesinin ilkelerine dayanan bir eğitim sistemi geliştirme görevini verdi (Mardin, 2011, s.9)

⁵ Bkz.: Erik Allardt, “Finland: Institutionalized Radicalism” *Decline Of Ideology*, Aldine-Atherton, Chicago,1971, s.117

Yukarıdaki tanımlamadan hareket ederek aydınlama düşünürlerinin çoğunluğu Tracy'nin izinden giderek ideoloji kavramını bilimsel düşünceler ile metafizik düşünceleri ayırtmak anlamında ideoloji kavramını kullanmışlarsa da, Marx'a kadar hiçbir düşün adamı ideoloji üzerine yeni bir saptamada bulunmamıştır. İdeolojinin görevi, işlevi, ideolojiye verilen anlam Marx ile birlikte yeni bir mecrağa girmiş, yeni bir anlam kazanmış, yeni bir tanıma ulaşmıştır. Kısacası Marx ile birlikte ideoloji klasik dönemden çıkmış, toplumsal sistemden, gerçeklerden kopuk tanımlardan kurtulmuştur. Marx'ın düşüncesinde merkezi bir yer tutan ideoloji kavramsallaştırmasına geçmeden önce, kavramın ortaya çıktığı dönemdeki anlamına ilişkin sonuçları özetlemek yararlı olacaktır.

Aydınlanma Dönemi* yazarları için ideoloji, aydınlanmacılığın kültürel ve felsefi ortamı içinde üretildiği haliyle doğru düşünme bilimi anlamına geliyordu. Akla dayanan düşünüş sistematizini başlangıç noktası kabul eden aydınlanmacı düşünüş, insanın zihinsel mekanizmasının denetlenmesinin mümkün olduğunu öne sürüyor ve düşüncelerin değiştirilmesinin toplumsal değişimin önkoşulu olduğuna inanıyordu. Bu inanç, metafizik düşüncelere karşı akılcı düşüncelerle verilecek mücadeleyi toplumsal gelişimin ana eksenini olarak kavırıyordu. Kısacası aydınlanmacı düşünüş için ideoloji, sistematik bilimsel düşünüş biçimi idi.

A.2. Karl Marx ve İdeoloji

Karl Marx'ın kendinden önceki yaklaşımların ötesinde ideoloji kavramına yeni bir bakış açısı ve içerik kazandırdığı bilinmektedir. Kendi öncülleri olan ve başta aydınlanmanın önemli düşünürleri sayılan Kant ve Hegel gibi önemli düşünürlerin ideoloji kavramına yaptıkları katkılar, Marx'ın kavram üzerindeki düşüncelerini önemli ölçüde etkilemiştir. Hegel'in "dünya görüşü" kavramı ile Marx'ın ideoloji kavramı birbirlerine çok yakın tanımlar içermektedir. Hegel'in dünya görüşü kavramını "bireyin o anki durumuna bağlı olarak sınırlı biçimde"⁶ dünyayı algılaması olarak tanımlaması Marx'ın ideoloji kavramı ile benzerlik gösterir.

* Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan tarihsel dönem, Aydınlanma felsefesinin 18. yüzyılda doğup benimsenmeye başladığı dönemdir. Batı toplumunda 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen ve akılcı düşünceyi eski, geleneksel, değişmez kabul edilen varsayımlardan, önyargılardan ve ideolojilerden özgürleştirmeyi ve yeni bilgiye yönelik kabulü geliştirmeyi amaçlayan düşünsel gelişimi kapsayan dönemi tanımlar. (Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayd%C4%B1nlanma_%C3%87a%C4%9F%C4%B1)

⁶ Metin Kazancı, "Althusser, ideoloji ve ideoloji ile ilgili son söz"; <http://ilef.ankara.edu.tr/id/gorsel/dosya/1164634976althusserideoloji.pdf>, 07.07.2011

Marx'ı etkileyen bir başka görüş ise Feurbach'ın ortaya attığı praxis* felsefesi'dir. Kısaca düş ya da hayalden öte bir şekilde nesnel (gözle görülür, elle tutulur) bir gerçeklik haline geldiğinde ancak, anlaşılabilir bir forma dönüşebilen kültürel ürün olarak tanımlanabilecek Praxis Felsefesi tezi Marx'ı çok etkilemiştir. Tıpkı Condillac gibi Marx da bilincin insana dışsal bir çevre tarafından belirlendiğini savunmuş ve toplumsal yaşantının; bilinç üzerindeki belirleyici etkisinin olduğunu öne çıkarmıştır.⁷

Marx, yazılarında ideoloji kavramını birçok kez farklı tanımlamalarda kullanmış olsa da, genel olarak ideoloji kavramı onun gençlik ve olgunluk dönemlerinde çelişkili biçimlerde değil, tutarlı bir ilerleyiş içinde kendi anlamını bulur.

Aydınlatma düşünürleri, bilincin oluşumunu skolastik düşünceden* kopuşu besleyen ve akla uygun yeni düşüncelerin yaratılması ve toplumun bu yeni düşünceler ışığında dönüştürülmesi olarak tanımlıyorlarsa da Marx bu tanıma benimsemez. Ona göre bilincin oluşumunun temelleri insanın toplumsal pratiklerindedir. Aydınlanmacıların mücadele ettiği “yanlış bilinç”in nedeni bireylerin düşünüş biçimlerindeki yanlış varsayımlar ve önyargılarda değil, insanın toplumsal pratiği ile bilinci arasındaki çelişkidir. Bu bakış açısı ile Marx, aydınlanma düşünürlerinin bilincin, düşüncenin kendi içindeki tartışma ile elde edilecek bir dönüşümle elde edileceği tezini reddeder. Bu bakış açısı ile ideoloji ve bilim birbirini reddeder. İdeoloji bir çarpıtma ile elde edilmiş bilgiyi tarif ederken, bilim mutlak gerçeğin peşindedir. İdeoloji kavramı, Marx'ın dilinde gerçeklikte ve insan bilincindeki tersyüz olmayı ifade etmek üzere kullanılmıştır.⁸

* Praxis, Marx'ta dünyayı dönüştürmeyi amaçlayan etkinliklerin tümü olarak tanımlanmıştır. Bu terimin hem felsefi bir özelliği hem de eyleme dönük bir yanı bulunmaktadır.

⁷ Bkz.: Karl Marx / Friedrich Engels, “Devlet ve Hukuk Üzerine”, Çev: Rona Serozan, İstanbul, May Yayınları, 1977, s.86

* Skolastik düşünce kiliseye ait olan düşüncedir, Latince kökenli schola (okul) kelimesinden türetilen scholasticus teriminden gelmektedir ve kelime anlamı olarak okul felsefesi demektir. Bu anlam önemlidir, zira skolastik felsefe, ortaçağ düşüncesinde doğru'nun zaten mevcut olduğu düşüncesine ve felsefenin okullarda okutularak öğretilmesine dayanan bir yaklaşım sergiler. Bu felsefenin temeli teolojidir, ona dayanır ve onu desteklemeye çalışır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Skolastik_felsefe, 06.07.2011)

⁸ Bkz.: Karl Marx / Friedrich Engels, “Felsefe İncelemeleri” Çev: Cem Eroğlu, Ankara: Doğan Yayınları, 1974, s. 102

Marx'ın gençlik dönemi yazılarında* ideoloji çözümlemesi, insan bilincindeki ters yüz olma halinin gerçek çelişkilerden kaynaklandığını vurgulamakta ve bu zihinsel baş aşağı duruşun ancak gerçek çelişkileri çözmeye yönelik pratik bir etkinlikle ortadan kaldırılabileceğini içermekte idi.

Marksist ideoloji kuramı, toplumsal yanılsamalara karşı mücadelenin düşünceler aleminde değil gerçek yaşam süreçlerinde olabileceğine ilişkin vurgusuyla kendinden önceki düşünelere göre son derece farklıdır. İnsan düşüncelerinin, insan tarafından yapılan maddi gerçekliğin bir ürünü olduğunu ve gerçekliğin devrimci pratik tarafından değiştirilebileceğini söyleyen ideoloji, Marx'ta, bütün bu bakımlardan devrimci politikadan ayrı düşünülemez bir nitelik taşımaktadır.

Erken dönem Marx yazılarındaki ideoloji kavramsallaştırmasındaki temel varsayım, yanlış bilinçlenmenin üstyapısal bir çıktı olduğu ve bu üstyapısal çıktıya etki eden temel nedenin önyargı ya da metafizik düşünceler olmadığı, kabul edilen düşünüşün aksine insanın pratik davranışlarına yön veren altyapısal nedenlerin olduğudur.⁹

Erken dönem Marx çalışmalarında öne çıkmayan bu altyapısal nedenler ise onun, iktisat çalışmaları sırasında ideolojik kavramsallaşmaya katıldı. İnsan bilincindeki ters yüzlüğün asıl nedeninin onun pratik uygulamaları içinde yer aldığı kapitalist üretimin görünüş biçimleri aracılığı ile oluşturulduğu sonucu Marx'ın ideoloji kavramsallaştırmasını olgunlaştırmıştır.¹⁰

İdeoloji kavramsallaştırmasına yapılan bu yorum, Marx'ın ideolojiyi, üretimin ekonomik koşullarının maddi dönüşümüne koşut biçimde açıklanabilecek, insanların yaşadıkları çelişkilerin bilincine vardıkları ve bu bilincin yarattığı bir mücadele içinde konumlandıkları alan olarak tanımlamasına neden olmuştur. İdeoloji, bireylerin kişisel kanaatleri değil, maddi yaşamın çelişkilerinin oluşturduğu toplumsal bilinçtir.

* Karl Marx ilk eseri olan “*Yahudi Sorunu*”nu yayınladığı yıl olan 1843 de daha 25 yaşındadır. Yine aynı yıl, “*Hegelin Hukuk Felsefesi Eleştirisine Katkı*” adlı makalesini yazmıştır. Bu tarihten başlayarak *Kapital*'in ilk cildini (1867) yayınladığı döneme kadar geçen süre Marx'ın gençlik dönemi eserleri olarak görülebilir.

⁹ Bkz.: Karl Marx / Friedrich Engels, “*Alman İdeolojisi*”, Çev: Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 2004, s. 76

¹⁰ Bkz.: Karl Marx, “*Kapital*” 1. Cilt, 6. Baskı Çev: Allattin Bilgi, Ankara, Sol Yayınları, 2000, s. 63

Marx, egemen sınıfın nesnel çıkarları ile egemen sınıflar arasında doğrusal bir ilişki kurmaktadır. Maddi üretim araçlarını kontrol eden egemen sınıf, konumlarından dolayı toplumsal bilinci de kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmek istemektedirler. Kendi konumlarından dolayı toplumsal bilinci değiştirecek ideolojik aygıtları da kontrol ederler. Buradan çıkarabileceğimiz sonuç ekonomik düzeydeki sınıf konumlarıyla bunların ideolojik düzeyde temsili arasında açık bir ilişkinin olduğudur.¹¹ Marx, ideolojinin gerçeklik hakkında bir yanılsama değil, onun bilinç düzeyindeki bir görünümü, yansıması olduğunu belirtmektedir. Yanılsama yerine yansımayı kullanmasının nedeni ideolojik olguların maddi koşulların yansıması ile oluşmasıdır. Bu yansıma toplumu oluşturan o andaki konumlarının ve güç dengelerinin görüntüsüdür.

Marx'a göre, "ideoloji, gerçeğin bir parçasını, insani zayıflığı; ölümü, acıyı, güçsüzlüğü içinde taşır. Böylece yorumlanmış ve aktarılmış gerçekle bir bağıntısı olduğundan bu gerçeğe geri dönebilir ve gerçekten canlı olan insanlara kurallar ve sınırlar koyabilir. İdeoloji dünyayı nasıl görmek gerektiğini bildirir ve yaşam biçiminin yorumlanmasını sağlar. Yani belirli bir noktaya kadar 'praxis'e izin verir. İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma yardım eder. O, bir dünya görüşüdür ya da dünya görüşünü temsil eder".¹²

Marx'ın ideolojiyi "praxis" kavramı bağlamında yaptığı tanımlama, ideolojik formların, nesnel gerçekliğin kendisindeki bir çarpıklığın bilinçlerde yarattığı kaçınılmaz yanılsama olduğu yönündedir. Marx, bilinçte tersine dönmüş gibi görünen gerçekliğin aslında gerçek yaşamın kendisinde meydana gelen bir tersine dönme ilişkisine denk geldiğini¹³ belirtir.

"Marx bir toplumda egemen sınıfın çıkarı ile egemen düşüncenin birlikte var olmak zorunda olduklarını belirterek ideolojik oluşumun bu ilkeye bağlı olarak oluşup yaşadığını söyler. Yine Marx'a göre, ideoloji gerçeklik hakkında bir yanılsama, bir illüzyon değil, onun bilinç üzerindeki izi ya da görünümüdür".¹⁴

¹¹ A.g.y., s.72

¹² Henri Lefebvre, "Marx'ın Sosyolojisi", Çev: Selâhattin Hilav, 3. baskı. İstanbul, Sorun Yayınları, 1996, s.96

¹³ Bkz.: Karl Marx, "Ekonomi Politikiğin Eleştirisine Katkı" Çev: Sevim Belli, 5. baskı. Ankara, Sol Yayınları, 1993, s.49

¹⁴ Serpil Sancar Üşür, "İdeolojinin Serüveni", Ankara, İmge Yayınları, 1997, s.11

Toplumsal pratik, kendi maddi varlığını devam ettirmek için kurduğu toplumsal ilişkilerle bu ilişkiler sonucu ortaya çıkan işbölümü ve kurumlaşmanın doğrudan insanın kendi üzerinde bir egemenlik haline dönüşmesinin sürecidir. İnsanın kendi yaşamını sürdürme amacıyla ve özgür iradesiyle oluşturduğu bu ilişkiler tersine dönerek insanın kendi yaşam pratiklerine hükmetmeye başlar.

Marx, ideolojiyi, gerçekliği doğru kavrayabilme yeteneğinden yoksun olduğu varsayılan insan zihninden kalkarak ya da emek gücünün alınıp satıldığı özgürlük ve eşitlik alanı olan dolaşım sürecine hapsolarak değil, emek gücünün tüketilip metaların ve artı-değerin üretildiği üretim alanında, bu eşitsizlik ve tutsaklık alanında eleştirmiştir. Çünkü onun düşüncesine göre ideoloji, insan zihninin kusurlarından değil, maddi yaşam sürecinin çelişkilerinden doğmaktadır.¹⁵ Dolayısıyla ideolojik baş aşağılığın yok edilmesi de, insanların bilincindeki zayıf yanların düzeltilmesiyle, eksik algılama biçimlerinin onarılmasıyla gerçekleştirilecek bir mücadele ile değil, ideolojik formların oluşum olanaklarına karşı yürütülecek devrimci ve pratik bir eleştiriyle mümkündür.

Bu durumda ideoloji, kapitalist düzende siyasal iktidarı meşrulaştırmaya, bireyi sisteme entegre etmeye yardımcı ancak genellikle de yanlış düşünceler kümesi olarak tanımlanmaktadır. Marx, alt sınıfların yani işçi sınıfının kendi toplumsal deneyimlerini, toplumsal ilişkilerini ve dolayısıyla kendilerini, kendilerine ait olmayan düşünceler aracılığıyla anlamaya yönlendirildiklerini söylemektedir. Bu düşünceler ekonomik ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal çıkarları onlardan farklı olan ve etken biçimde onlara karşı olan bir sınıfın düşünceleridir.¹⁶

Sonuç olarak, Marx'a göre ideoloji; toplumsal gerçeklerin insanların bilinçlerindeki bir yansıma ile oluşan bilgidir yani yanlış bilinçtir. Bunun yanında toplumdaki farklılıkları bir arada tutan ve toplumsal sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan egemen bilinç, ideolojidir. Egemen bilinç, toplumların, tarihin o anındaki sınıfsal durumu tarafından belirlenmiş toplumsal düşünce, değer ve anlamların sabitlenmesidir.¹⁷

¹⁵ Bkz., Karl Marx, “*Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*” Çev: Sevim Belli, 5. baskı. Ankara, Sol Yayınları, 1993, s. 186

¹⁶ Bkz., John Fiske, “*İletişim Çalışmalarına Giriş*”, Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat, 2003, s.221

¹⁷ Bkz., Karl Marx, “*Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili*”, Birinci cilt. Çev: Alaattin Bilgi, Ankara, Sol Yayınları, 2000, s. 47

Marx'ın ideoloji tanımından yola çıktığımızda, ideoloji bir diğer anlamda toplumsal yaşamla ilgili düşünce, anlamlar ve sembolik temsillerin alanına gönderme yapar. İdeoloji, bu noktada kültürle çakışır. Onu kültürden ayıran nokta ideolojinin daha çok, farklı farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan toplumsal düşünce olmasıdır. Bu toplumsal çatışmalar ideoloji ile toplumsal iktidar arasındaki ilişkinin niteliğini sorgulattırmaktadır. İdeoloji, toplumsal iktidar ilişkilerini oluşturan düşünce ve anlamlardır ve bu toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşur. Bu noktadan baktığımızda, modern toplumlarda kültür kavramının, ideolojinin üst belirleyiciliğinden ne kadar kendini kurtarabildiğini sorgulamak üzere, Marksist ideoloji tanımının önemli bir referans noktası olduğu açıktır. Bu nedenle; ideolojinin Marx tarafından, maddi koşullar temelindeki çelişkilerin bir ürünü olarak ve bir mücadele içindeki öznenin kendi konumunun farkına varma bilinci olarak tanımlanması Marx'tan sonraki ideoloji kuramlarını etkilemiştir.

A.3. Hegemonya Kavramı ve Egemen İdeoloji

Kapitalizmin sadece bir ekonomik ilişkiler biçimi olduğu ve orada yaşandığı fikri Marksist bakış açısıyla reddedilmiştir. Marksist bakışa göre kapitalizm sadece ekonomik düzeyde incelenmemeli; bir toplumsal sistem olarak dikkate alınmalı ve onun bir sistem olarak krize girmemesi ve kendini yenileyebilmesinin temelindeki nedenler ideolojik alanda da aranmalıdır. Toplumsal yaşamı belirleyen bir üst belirleyici durumunda olan ideoloji, kapitalist sistemin devamı için vazgeçilmezdir. İdeoloji, tüm toplumsal katman ve ilişkiler için birbirleri ile tutarlı görüşler ve bilinç üretmektedir. Buna karşın kapitalist sistemin çatışmalı ve çelişik güçlerini bir arada tutan yapı politik ve ideolojik düzeylerin işlevlerinden türemektedir. Kapitalist sistem ancak bir egemen ideolojinin yaratılması sayesinde krizden kurtulabilmektedir.

A.3.1. Antonio Gramsci ve Hegemonya

İtalyan Marksist kuramcı Antonio Gramsci, ideolojinin toplumsal bir hegemonyaya dönüşümü üzerinde Marksist kurama önemli katkılar yapmıştır. Gramsci'ye göre "kapitalist devletin zora dayanan iktidarını vurgulamak yerine, bu zoru görünmez, hatta giderek gereksiz

kılacak iktidar biçimlerine” dikkati çekmiştir.¹⁸ Bu tür görünmez bir iktidar, ideolojinin dolayımı ile olanaklıdır ve hegemonya kavramında somutlaşmaktadır. Marx’ın vurgu yaptığı “yanlış bilinç” Gramsci’nin hegemonya kavramı ile nesnel bir tanıma kavuşmaktadır.

Gramsci’ye göre ideoloji, sistemin sürekliliğini sağlayan, ana yapılar arasında olduğu kadar dönemler arasında da bağlantıyı kuran harç dokudur. Gramsci, ideoloji sözcüğünü genel olarak iki anlamda kullandığımızı ileri sürmüştür. Bir yanda her insanın toplumda belirli bir sınıfsal konum içinde yaşadığını, insanın içinde bulunduğu konumunun bir parçası olduğunu ve bu sınırlamanın ideoloji tarafından çizildiğini öne sürmüş öte yandan ise ideolojinin gerçeğe karşı gösterilen bir tepki olduğunu ve bu durumun yaygın bir alışkanlık haline geldiğini belirtmiştir.¹⁹

Gramsci kuramsal modelinde, egemen sınıfın kendi ideolojisini, kendisi ile nesnel sınıfsal çelişkileri ve çıkar çatışmaları bulunan toplumun diğer kesimlerine nasıl kabul ettirebildiğini açıklamaya çalışmaktadır. Bunun için ortaya attığı kavram ise “hegemonya”dır. Gramsci’nin kuramsal modelinin temeli, sivil toplum ve devlet arasında kurduğu ilişkiyi tarihsel blok kavramı aracılığıyla hegemonya kavramına bağlamasına dayanmaktadır. Gramsci’ye göre devlet ve sivil toplum alanını esas olarak iki farklı tür iktidar ilişkisine ayırır: devletin zora ve siyasal egemenliğine dayalı iktidar alanına karşılık sivil toplum onayına dayalı hegemonya alanıdır.²⁰

Gramsci’ye göre ideoloji üretim süreçlerinin formasyonunda etkili olan ve bu sayede altyapı ve üstyapının birbirlerine uyumunu sağlayan toplumsal pratiklerden biridir. Hegemonya kavramı ise egemen bir ideolojinin oluşumunun sayesinde mümkün olabilen iktidar alanının, sivil toplum olduğunu gösterir. Bu noktadan hareketle, hegemonya kavramını egemen sınıfın, egemen olma pratiği olarak da tanımlanabilir.

Gramsci’ye göre toplumsal sınıfların ideolojik düzeyde temsili “genel evrensel değerler” açıklaması ile olanaklıdır. Temsil ilişkisinin temelinde ise sınıfların maddi

¹⁸ Antonio Gramsci, “*Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları Seçmeler*”, Çev: Adnan Cemgil, 3. Baskı, İstanbul, Belge Yayınları, 1997, s.268

¹⁹ Bkz.: Anne Showstack Sassoon, “*Hegemonya*”, Çev: Meral Özbek, *Marksist Düşünce Sözlüğü* içinde. Der: Tom Bottomore, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 273

²⁰ Bkz.: Antonio Gramsci, “*Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları Seçmeler*”, Çev: Adnan Cemgil, 3. Baskı, İstanbul, Belge Yayınları, 1997, s.272

çıkarlarından hareketle tanımlanabilecek bir dünya görüşünün varlığı yatmaktadır. Egemen sınıflar ile tabii sınıflar arasındaki çıkarların birleşik ifadesi “genel evrensel” değerlerdir ve bu değerler altyapısal çıkar çatışmalarının üstünü örterek temel toplumsal sınıfın tabii sınıflar üzerindeki hegemonyasını yaratmaktadır.²¹

Sonuç olarak, Gramsci’ye göre ideoloji, toplumsal pratikleri belirleme gücünü, toplumsal sınıflar arasında egemen gücün, kendisi ile çıkar çatışması içinde olan diğer sınıflar üzerinde kurduğu hegemonya sayesinde alır. Hegemonya ilişkisinde yaratılan ortak evrensel değerler fikri, sivil toplum sayesinde diğer sınıflara kabul ettirilir ve çıkar çatışmalarının üstü örtülür. Hegemonya ilişkisinin egemen sınıfa sağladığı güç, toplumun o andaki sınıflarının politik gücü ve ideolojik düzeydeki becerisine bağlı olarak değişmektedir.

Gramsci’ye sorulabilecek en önemli soru ise, egemen sınıfın kendi ideolojisini kendisine çıkar olarak uzak olarak sınıf ve toplumsal katmanlara, kendi ideolojisini hangi yöntemlerle kabul ettirebildiği ve bu hegemonya ilişkisini hangi pratiklerle güçlendirebildiğidir.

A.4. Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları

Bu soruya anlamlı yanıt ise Fransız Filozof Louis Althusser tarafından verilmiştir. Althusser’in kuramsal çabası Gramsci’ye benzer bir biçimde gelişmiş kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaya yöneliktir. Althusser’e göre ideoloji, bireylerin düşüncesindeki manevi bir varoluş formu olarak tanımlanmamalıdır. Ona göre ideoloji, toplumsalın çeşitli düzeyleri arasındaki işleyişin bireysel bilinçler üzerinde oluşturduğu bir formasyonun adıdır.²²

Bu açıdan bakıldığında Althusser ideolojiyi bir temsil sistemi olarak algılamaktadır. Bireylerin kendileri dışındaki dünya ile kurdukları ilişkiyi yaşama biçimlerini belirleyen bir temsiller sistemidir. “İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerini temsil eder.”²³ Althusser’e göre, dini, ahlaki, hukuki ve siyasal ideoloji aynı

²¹ Bkz.: Anne Showstack Sassoon, “Hegemonya”, Çev: Meral Özbek, *Marksist Düşünce Sözlüğü* içinde. Der: Tom Bottomore, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.281

²² Bkz.: Etienne Balibar, “Althusser İçin Yazılar”, Çev: Hülya Tufan, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.74

²³ Metin Kazancı, “Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 2002, s.55

zamanda birer “dünya görüşü”dür. Bu dünya görüşleri bir taraftan gerçekliğe tekabül etmezken bir taraftan da gerçekliğe “çağrışımlar aracılığıyla” değindikleri de kabul edilmektedir.

Althusser ideolojiyi toplumsal yaşamın organik bir parçası ayrıca insanların gerçek ilişkilerle kendi varoluşları arasında yaşadıkları bir ilişki olarak görmektedir. İdeoloji, gerçekliğin kendi kendine bir yansıması değil, bireyin bu ilişkiyi düşleme biçimidir. Althusser, ideolojide gerçek dünyanın düşsel açıdan tasarlandığı görüşündedir.²⁴ Bu doğrultuda, Althusser’in bu ideoloji tanımı, onu sırf bir yansıma olarak değil, tıpkı Marx’da olduğu gibi gerçeklikle hiçbir zaman birebir uyum göstermeyen, büyük ölçüde öznelğin alanı içinde kurulan anlamsal bir bakış olarak ve yansıma olarak ele almayı olanaklı kılmaktadır. Söz konusu yansıma maddidir. Althusser’e göre: “İdeolojinin varoluşu maddidir.”²⁵ Althusser, “düşüncelerin” ve “tasarımların” manevi değil maddi olduğu görüşündedir. Bir ideoloji hem bir aygıtta hem de aygıtın pratiğinde var olmaktadır. Ancak bu maddi varoluşu bir taşın maddi varoluşu gibi düşünmemek gerekir. Althusser, ideoloji ile ilgili yaptığı bu kısa açıklamadan sonra ideoloji içinde yaşayan “birey”de neler olup bittiğine bakacaktır. Ona göre, “birey” kendi bilinci ile özgürce seçtiği düşüncelerin “bağımlı olduğu” ideolojik aygıtın kimi düzenlenmiş pratiklerine katılmaktadır. “Tanrı’ya inanıyorsa, ayini izlemek için kiliseye gider, diz çöker dua eder, günah çıkartır, cezasını çeker ve doğal olarak pişman olur”. Althusser, bu süreci bireylerin çağrılması olarak tanımlamaktadır. Bir başka tanımla, öznel, maddi pratik olarak tanımladığı ritüeller içinde, bu ritüellerin ideolojik gereksinmeleriyle bağlandırlanmış olarak tanımlanır, adlandırılır, çağrılır ve oluşturulurlar.

Althusser, ideolojinin varoluşu ile bireylerin öznel olarak çağrılmalarının “bir ve aynı” olduğunu düşünmektedir.²⁶ Althusser, özne için, “özgür bir öznellik”, “hareketlerinin yaratıcısı ve sorumlusu olan bir inisiyatif merkezi”, “daha yüksek bir otoriteye boyun eğmiş” demektedir. Öznenin emirlerine özgürce uyan öznenin öznelere verdiği güvencenin mekanizmasında söz konusu olan nedir? biçimindeki soruyu Althusser, “tanınmayan” bir gerçeklik olan üretim ilişkilerinin ve ondan türeyen ilişkilerin yeniden üretimi olduğu şeklinde verecektir.²⁷

²⁴ Bkz.: Etienne Balibar, “*Althusser İçin Yazılar*”, Çev: Hülya Tufan, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.78

²⁵ Metin Kazancı, “*Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleş*”, Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 2003, s.37

²⁶ Bkz.: Balibar, s.83

²⁷ Bkz.: Kazancı, s.55

Bu sistemi çalıştıran ise devletin “ideolojik aygıtları” adını verdiği sistemdir. Devletin ideolojik aygıtları devletin (baskı) aygıtıyla aynı şey değildir. Hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapisaneler devletin baskı aygıtlarıdır. “Baskı” kelimesi devlet aygıtının “zor kullandığını” belirten bir kelimedir. Althusser, devletin ideolojik aygıtları olarak şunları tanımlamaktadır: Din (değişik kiliseler sistemi), öğretim (özel ve devlet okulları), aile, hukuk, siyasal sistem (partiler), sendika, haberleşme (basın, radyo-televizyon), kültür (edebiyat, güzel sanatlar, spor).²⁸

Althusser bu doğrultuda, devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtlarını birbirinden ayırmaktadır. “Devletin baskı aygıtı tek, devletin ideolojik aygıtları ise çoktur. Diğer ayrım, devletin baskı aygıtının tümüyle kamu alanında yer almasına karşın devletin ideolojik aygıtlarının en büyük bölümünün özel alanda bulunmasıdır”.²⁹ Althusser’e göre, bu iki kavramı birbirinden ayıran asıl fark devletin baskı aygıtı “zor kullanarak” işlemesi, devletin ideolojik aygıtlarının ise “ideoloji kullanarak” işlemesidir. Devletin baskı aygıtında “fizik baskı dahil” baskıya öncelik verilirken, ideoloji ikincil bir işleve sahiptir. Devletin ideolojik aygıtlarında ise, ideolojiye öncelik verilirken, baskı ikincil bir işleve sahiptir.

Althusser, devletin ideolojik aygıtları her ne kadar çeşitlilik gösterse de “yönetici ideolojinin altında” “yönetici sınıfın ideolojisi altında” bir “birliğe” sahip olduğunu düşünür. Devlet aygıtı iki gövdeyi kapsamıştır: Devletin baskı aygıtını temsil eden kurumlar gövdesi ve devletin ideolojik aygıtlarını temsil eden kurumlar gövdesi. Althusser, bu incelemelerini yaptıktan sonra yapıtının başlangıcında irdelediği soruna döner: “Üretim ilişkilerinin yeniden üretimi”ne.

Althusser, kendi tezini artık ileri sürer: “Olgun kapitalist formasyonlarda eski egemen devletin ideolojik aygıtlarına karşı şiddetli bir siyasal ve ideolojik sınıf mücadelesinin sonunda egemen duruma getirilmiş devletin ideolojik aygıtlarının, öğretimsel ideolojik aygıt olduğu düşüncesindeyiz.”³⁰ Althusser, neden egemen devletin ideolojik aygıtı olarak öğretimi yani okulu düşünmektedir? Anaokulundan başlayarak yıllar boyunca çocuk, “etkilere en açık” olduğu çağda egemen ideoloji ile kaplanmış becerileri ve katıksız egemen ideolojiyi

²⁸ Bkz.: Balibar, s.85

²⁹ Metin Kazancı, “Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 2002, s.57

³⁰ Balibar, s.91

almaktadır. “On altı” yaşından sonra öğrenim görebilecek gençler yoluna devam ederler ve sonrasında, “küçük ve orta teknisyenler”, “beyaz yakalı işçiler”, “küçük ve orta devlet memurları”, “her türlü küçük burjuva” tabakaları oluşur. Ona göre, bu sürecin sonunda, “sömürü görevlileri”, “baskı görevlileri” ve “ideologlar” sağlanmış olur.

İdeoloji yaymada kullanılan aygıtlar devlet tarafından kullanılabilirdiği gibi devlet dışı da olabilirler. Devletin hem baskıcı aygıtları hem de ideolojik aygıtları bulunmaktadır. Ancak aralarında kesin sınır yoktur. İdeolojik çaba hem kullanılan aygıtta hem de onun eylem ve işleminde konuşlanmıştır ve yaşam pratiğiyle birlikte yürümektedir. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimini de sahip olduğu ideolojik gücü kullanarak, devletin bu iki tür aracı sağlar.³¹ Bu iki kaynağın çabaları, kimi kez birbiriyle örtüşür. Althusser’e göre ekonomik yapı ya da temel tek başına çalışmaz, işleyemez. O, birazdan göreceğimiz gibi, toplumsal formasyonun farklı düzeylerinin işleyişi ile bağıntılıdır, hatta iç içedir.

İdeolojik aygıtların işleyişi ve ideolojinin kapitalist sistemi yeniden üretme işlevinin çözümlenmesi noktasında ise Althusser’e göre ana değişken sınıf mücadelesidir. Sınıf mücadelesinin alanının ideolojik aygıtlar olarak tanımlanmasına karşın artık ideolojinin kaynağı ideolojik aygıtlar içindeki toplumsal pratikler değil, sınıfların mücadele pratikleridir.

A.5. Ernesto Laclau ve Post Marksist Bakış

İdeoloji üzerine çalışan bir başka isim ise Güney Amerikalı bilim adamı Ernesto Laclau’dur. “Hegemonya ve sosyalist strateji” adlı kitabında Gramsci’den yola çıkarak, Marksist bakış açısını eleştiren Ernesto Laclau, toplumsal sınıfların ideolojik ve politik düzeyde zorunlu bir varoluş biçiminin olanaksız olduğunu savunur. Laclau, indirgemecilik çıkmazına düşmeyecek bir ideoloji kurumlaştırmasının temelindeki sınıf-ideoloji bağlantısını şu üç noktada kurar:

- Bir ideolojinin sınıf karakterini içeriği değil, biçimi verir.
- Bu biçim eklemleme pratikleri ile oluşur.
- Eklemleme, üzerinde sınıfsal pratiklerin işlediği hammaddeleri oluşturan sınıfsal olmayan içerikleri gerektirmektedir.³²

³¹ Bkz.: Kazancı, s.67

³² Bkz.: Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, “Hegemonya ve Sosyalist Strateji / Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru”, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.129

Genel olarak ideoloji kavramının tarihsel köklerine inildikten sonra çalışma içinde ideoloji kavramının algılanmasında Athusser'in ideoloji çözümlemesi kullanılacak ve ideolojik aygıtların o dönemdeki bireyi çağırıcı söylemleri incelenerek Ortaçağ Avrupası'na egemen olan Slokastik Kilise ideolojisi ve ortaya çıkmakta olan Burjuva ideolojisinin bireylerin bilinçlerini ve davranışlarını belirlemedeki etkileri izlenecektir. Filmde, toplumsal sınıfların (aristokrasi, kilise ve ortaya çıkmakta olan kent soylu sınıfın) o dönemdeki sınıfsal karakteri ve ideoloji belirlemedeki gücünün hangi göstergelerle aktarıldığı incelenecektir.

Çözümlemenin sinema filmi üzerinden yapılması, sinemanın bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığı düşüncesini de beraberinde doğurmaktadır. Çözümlemeye geçmeden önce bu konu da yapılmış değerlendirmelere de kısa bir göz atmakta yarar vardır.

B. Sinemaya Genel Bir Bakış ve Sinema Kavramı

Sinema genelde, uygulamalı (teknik bir icat olarak sinema bilimsel bir araçtır) alandan çevresel, resimsel, dramatik ve anlatsal alanlardan geçerek müziğe kadar bütün alanları kapsar. Her ne kadar sinemayı en iyi biçimiyle dramatik sanatlardan biri olarak biliyorsak da, sinema güçlü bir biçimde resimseldir.”³³

Sinema, “vücut ve ruhun bütünsel temsili olmak için doğmuş, görüntülerle yapılmış, ışık darbeleriyle boyanmış görsel bir anlatıdır.”³⁴

Film, ses kaydı ve video, doğa ve daha eski neredeyse diğer bütün sanatların gelişimi üzerinde köklü bir etkide bulunmuş ve onlar da önemli ölçüde doğa ve daha eski sanatlar tarafından biçimlendirilmişlerdir. Ama sanatlar tayfi geniş olduğu halde, sinema ve kayıt sanatlarının alanı daha geniştir. Sinema, kayıtlar ve bantlar birer medyadır, yani iletişim araçları ya da kanallarıdır. Sanat ağırlıklı olarak bu yönde kullanılabilir ama net bir biçimde tek kullanım alanı bu değildir. Film aynı zamanda yeni bilgi alanlarını açan önemli bir bilimsel araçtır. Aynı zamanda yazının yedi bin yıldan fazla süre önceki keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracıdır.³⁵

³³ James Monaco, “Bir Film Nasıl Okunur?”, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.33

³⁴ Atilla Dorsay, “Yüreğimin Orta Yeri Sinema”, İstanbul, Altın Kitaplar, 1990, s.17

³⁵ Bkz.: Atilla Dorsay, “Yüreğimin Orta Yeri Sinema”, İstanbul, Altın Kitaplar, 1990, s.19

“Bir iletişim aracı olarak sinemayı fazlasıyla dile benzer bir görüntü olarak değerlendirmek gerekir. Kodlanmış grameri, sayılı sözcüğü, hatta bilimsel kullanım kuralları yoktur ve çok açık bir biçimde yazılı ya da sözlü İngilizce gibi bir dil “sistemi” de değildir ama yine de dilin yaptığı gibi, aynı iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirir. Eğer filmin işleyişini mantıksal bir kesinlik derecesiyle tanımlayacaksak, o halde dil çok yararlı olabilir”.³⁶

1960’lardan bu yana göstergebilim, sinema ve diğer kayıt sanatlarının dile benzerliğinin mantıksal tanımı yönünde ilginç bir yaklaşımda bulunmuştur. Dilbilimci Ferdinand de Saussure bu yüzyılın başında göstergebilimin temelini oluşturdu. Saussure’ün yalın ama mükemmel düşüncesi, dili iletişim kodlarının birkaç sisteminden yalnızca biri olarak görmektir. O halde dilbilim gösterge sistemlerinin daha genel inceleme alanlarından – göstergebilim- yalnızca biri haline gelir.³⁷

“Sinemanın grameri yoktur ama kodlar sistemi vardır. Bir vokabüleri* yoktur ama bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim kod ve gösterge sistemlerini kullanır”.³⁸

Göstergebilimin kod sistemi, sinemanın yaptığını nasıl yaptığı konusunda daha kesin bir tanımlamayı mümkün kılma yönünde uzun bir yol almasına rağmen, sinemayı dil gibi ölçülebilir temel farklı birimlere indirgememizde az ya da çok ısrar ederek kendi kendini sınırlandırmıştır. Dilbilim gibi göstergebilim de konusunun tam, metafizik etkisini tanımlamaya özellikle iyi uyarlanmıştır. Göstergebilim, sinema dilini ya da iletişim sistemini gayet iyi tanımlar. Ama sinemanın sanatsal etkinliğini kolayca tanımlayamaz. Edebiyat eleştirisinden ödünç alınan bir terim bu konuda yararlı olabilir: “*Mecaz*”. Bir sanatın sistemi göstergebilimin terimleriyle genel olarak kodlar toplamı olarak tanımlanabilir. Bir sanatın eşsiz (*unique*) etkinliği ise onun mecazlarında yatar. Sinema diğer sanatların çoğunu kaydetmek için kullanılabilir. Aynı zamanda anlatsal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olan kodların ve mecazların neredeyse tamamını nakledebilir. Nihayet

³⁶ James Monaco, “*Bir Film Nasıl Okunur?*”, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.35

³⁷ Bkz.: Dorsay, s.24

* Vokabüleri; Söz varlığı, söz dağarcığı, kelime hazinesi.

³⁸ Monaco, s.65

tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz olan bir kodlar ve mecazlar sistemine sahiptir.³⁹

B.1. Sinema ve Diğer Sanatlarla İlişkisi

Sinema sanatı, kendisinden önce varolan daha eski sanatlarla arasında köprü kurar. Özellikle başından beri fotoğraf ile sinema arasında bağ olmuştur.

Kayıt sanatları varolanlara koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzını içerir. Hayatta olan, duyulabilen ve görüntülenebilen herhangi bir şey filme, diske ya da banda kaydedilebilir. O zaman sinema sanatı önceden varolan tayfa rahat bir biçimde uygun gelmekten çok, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurar. Başından itibaren sinema ve fotoğraf tarafsız olmuştur. Araç, sanatlardan önce varolmuştur. Sık sık Louis Lumière'in "sinema geleceği olmayan bir keşiftir" dediği söylenir. Gerçekten onun döneminde böyle olabilirdi. Bu devrimci söylem tarzı daha eski sanatlara uygulanırken, kendisi de hayat kazandı. İlk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler ve bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlemeleri ya da işlememeleri giderek açıklığa kavuştu.⁴⁰

Kısacası sinema sanatı bir tür kopya süreci içinde gelişti. Sinemanın tarafsız kalıbı roman, resim, dram ve müziğin karmaşık sistemlerini, bu sanatların belirli öğeleri hakkında yeni doğruları açıklığa kavuşturmak için kaplamıştır.

Gerçekten de, ilk kayıt süreçlerinin kalabalığını bir an için önemsemesek, sanatların öğelerinin çoğunluğu sinemada çok iyi işlemiştir. Aslında son yüz yıldır sanatların tarihi sinemanın meydan okuyuşuyla yakından ilişkilidir. Kayıt sanatları öncellerinden özgürce yararlandığı için resim, müzik, roman, sahne draması ve hatta mimari yeni sanatsal dile dayanarak kendilerini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.

³⁹ Bkz.: Dorsay, s.27

⁴⁰ Bkz.: Monaco, s.42

C. Sinemada İdeolojinin Yeri

19. yüzyılın son döneminde, kimilerine göre bir icat, kimilerine göreyse büyük bir keşif olarak ortaya çıkan sinema için çeşitli tanımlar ortaya konmakla beraber kabul gören tanımı şöyledir: “*Belli bir ideolojik kültürel bakış içindeki bilgi ve değerlendirmelerin seçimi ve düzene konarak biçimlendirilişi yoluyla aktarılan anlık hareketli görüntülerin üretimine ilişkin fotografik saptama sistemidir.*” Sinemanın herkesçe kabul görülmüş bu tanımından bile yola çıkarak, onun ideoloji kavramı ile nasıl bir bağlantı içerisinde olduğunu göstermek olanaklıdır. Bir yüzyılı geçkin tarihi içerisinde sinema, çeşitli biçimlerde değişime uğramış, anlatım biçimi, teknik olanakları ve ulaştığı kitle bazında ciddi bir evrim yaşamıştır. Kuşku yok ki sinemanın en temel özelliği görsel sanatlar içerisindeki etki gücüdür. Seyirci perdede izlediği filmdeki öykü ve karakterlerle bu anlamda rahatlıkla özdeşim kurabilmektedir. Çoğu zaman basit bir eğlence aracı olarak algılanan sinemanın bu büyüleyici ve aynı zamanda bir o kadar da tehlikeli boyutu bu noktada kendini var ediyor.⁴¹

Kitleleri etkilemede araçlar zaman içerisinde değişkenlik göstermiştir. Önceleri roman, ardından dergi ve gazete, geçtiğimiz yüzyılla beraber sinema, radyo ve son olarak televizyon hayatımızın içerisinde bizi ele geçirip düşüncelerimize hükmedebiliyor. Sinema saydığımız bu kitle araçları içerisinde kuşku yok ki etki gücü en yüksek olan materyaldir. Çağın en popüler görsel sanatı olan sinema, öznelidir. Her yönetmen ve her senarist, filme yeni bir perspektiften bakar. Kamera açılarındaki en ufak bir tercih bile asla masum değildir.

Narboni'nin şu iddialı lafı bu durumu çok net özetler: “*Her film politiktir*”. İdeoloji konusunda çeşitli tanımlar öne sürülmüştür. Bunlardan bazıları şunlardır: *Doğru düşünme bilimi (Tracy)*, *Birtakım eksantrik adamların acayip fikirleridir (Napolyon)*, *Ters yanlış bilinçtir (Marx)*, *Bir sınıfın dünya görüşüdür (Lenin)*, *Toplumun bir arada tutan sıvadır (Gramsci)*.⁴²

Bütün bu tanımlarda görüldüğü gibi temelde bir fikri savunma gayesi içerisinde olan ideolojiler, savundukları gerçekleri kitlelerle paylaşma arzusundadırlar. Bütün ideolojiler varolan bir dünya görüşünü ileri sürer, istenilen bir gelecek ve iyi bir toplum için model sağlar, politik değişimlerin nasıl olması gerektiğinin altını çizer. Politika bu sürecin saç ayağı konumundadır. Ancak her politik söylemi bir ideolojik kalıbın içine hapsedmek de olağan

⁴¹ Bkz.: Şerif Mardin, “*İdeoloji*”, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, s.93

⁴² Bkz.: Ertan Yılmaz, “*Sinema İdeoloji Politika*”, İstanbul, Orient Yayınları, 2008, s.74

yanlışıdır. Robert Kolker'ın bu konudaki tavrı şöyledir: “*Filmden filme kabaca aynı öykü temel olarak aynı ürün içinde aynı karakterleri gördüğümüzde yönetmenler ve filmleriyle bir kabul duygusu ideolojik bir suç ortaklığı içinde uyutulmuyor muyuz!*”⁴³

Sinemanın ideoloji denen kavramla kurduğu ilişkinin temelinde, sinemanın ideolojiler için etkili bir propaganda alanı olması. Sinemanın henüz olgunlaşmadığı yıllarda bu ilişki kendini var edememiş, bir takım belge filmler kendini var etmiştir. Sinemanın ideolojik bir araca dönüşmesi, onun olgunlaşma süreciyle rastlaşır. Sinema ideoloji ilişkisine örnek ilk filmler onu siyah beyaz olduğu 1930’lu yıllara denk gelir. Kitleleri kendine çekmeye başlayan bu illüzyona açık sanat, kısa sürede bir söylem yaratma ve yayma peşindeki düşünce kalıpları için bulunmaz bir araç halini alır.

Düşüncelerini zorla kabul ettirmeye çalışan iktidarlar için sinema “*kültürel bir ikna yolu*” yaratmıştır. Egemen ideoloji, gücünü ve önemini farketmediği bu mucize sanatla korumuştur. Filmler, ya yeni ideolojiler üretmiştir; ya da var olan egemen ideolojiyi pekiştirmiştir. Toplumun değerlerini onaylatmada filmler etkin bir rol oynamıştır. Japonya korku sineması; yalnızca izleyenlerin kanını donduran salt gerilim yaratma amacı güden filmler değildir, farklı bir köşeden okuduğunuz zaman göreceksiniz ki kapalı bir toplum yapısına sahip muhafazakâr Japonlar bu yapılarını korku sinemasıyla var ediyor. Bu ülkenin sinemasında tipik söylemler dikkat çeker: *Kadının yeri evidir, toplumda erkeğin sözü hakimdir, kadın çalışmamalıdır, kadın ihanet edemez...*”

Korku türüne girmişken bir başka örnek de Hollywood sinemasından verebiliriz. 1975 yapımı meşhur “*Jaws*” filminin henüz ilk sekansında kadın karakter, denize çırılçıplak girmek istiyor, bunu yapmak içinde yasak bölgeyi aşıyor. Çitleri aşmış çırılçıplak denize giren kadını köpekbalığı öldürüyor. Kadın aslında burada çitleri değil toplumun oturmuş değer yargılarını ezip geçmeye çalışıyor. Film, “*Yasakları çiğnersen başın belaya girer*” ideolojisini biraz sert de olsa henüz ilk sahnede vurguluyor. Bize çok masum gelen komedi filmleri farksız değildir. Örneğin 2007 yapımı “*Aman Tanrım*” filmi eğlenceli görünümlü bir komedi filminin arkasına kendi söylemlerini saklayabiliyor. Bu film burjuva ideolojisinin Hıristiyanlıkla ilişkisini özetler. Erkek kahraman tanrının sahip olduğu güçlere sahip olur ve başarıya ulaşır. Ama tanrı onu denetler ve başkalarına yardım etmediği için onu uyarır. Sonunda Hıristiyanlık onu başarı konusunda sınırlar ve onun bu hali bizi mutlu eder. Filmin

⁴³ Mesut Uçakan, “*Türk Sinemasında İdeoloji*” İstanbul, Sepya Yayıncılık, 2010, s.56

önermesi açıktır: “*Kimse tanrı olmamalı ve Hıristiyanlığın sınırları içinde mutlu ve tatminkâr olmalı.*” Kimi filmler bireyin refahına dair kurduğu düşlerini sınırlar. Filmler aracılığıyla açgözlülüğün zenginliğin insanı nasıl bir bunalıma soktuğu, küçük dünyaların içinde yaşanan sıcak hayatın daha iyi olduğunu görürüz ve ürkeriz. Örneğin 1972 yapımı “*Baba*” filmi bu anlamda doğru bir örnektir. Film paranın mutluluk getirmeyeceği üzerine kurulur. Bu filmlerde eğer kişi başarısız oluyorsa bu sistem dolayısıyla değil kendi yetersizliğinden kaynaklanmaktadır.

Egemen ideolojinin istediği şey biraz da budur. Kendini pekiştirdiği filmlerde düşünmemeli, sormamalı, istenilen tepkileri vermeli ve sunulan düşünceyi farkına varmadan kabul etmesi. İdeolojinin farklı bir boyutu da izm olarak ideoloji yapmaktır. Örneklerini sıraladığımız gibi egemen ideolojiye katkı sağlayan biçiminin dışında bir de izm olarak ideoloji söz konusu ki bu daha dürüst, daha ilkeli, daha cesur daha sanatsaldır. Bu noktada izm olarak ideoloji yapan yönetmenler kendi seyircisini yaratmak zorundadır. Bunlar egemen ideolojiye kafa tutar ve tam da onların karşısında yer alır. Erkek egemenliğinin olması gerektiğini savunan egemen ideoloji filmlerinde bunu desteklemiştir. Ancak çok az yönetmen bu ezberi bozmak için kendi ideolojilerini devreye sokmuştur. Kubrick imzalı “*Shinning*” filmi bahsettiğimiz bu ender filmlerdendir. Film bir kadının erkeği olmadan nasıl ayakta kalabileceğini gösteriyor ve bu klişeyi bozuyor.

Bu anlamda egemen görüşe karşı izm olarak ideoloji yapan Kubrick, popüler kaygıdan uzak bir tutumla söylemlerini içselleştiriyor. Amerikan hâkimiyeti kendini her alanda olduğu gibi sinemada da var ediyor. Mutlu Parkan bu konuya şöyle yaklaşmaktadır: “*İnsanlık üçüncü bin yıla karşısındaki iki büyük düşmanla giriyor. ABD ve cehalet. Birbirini sürekli var eden bu iki formasyon insanlığın ileriye doğru yürüyüşünde en büyük engeli oluşturuyor. Dünya üzerindeki ABD egemenliği cehaleti üretiyor, cehalet dünya egemenliğini ABD'ye sunuyor.*”⁴⁴

Çalışmada örnek olarak ele aldığımız “*Cennetin Krallığı*” filmi ise her ne kadar Hollywood’un egemen ideolojisine karşıt işlenmiş gözükse de aslında Amerikan sisteminin izin verdiği ölçüde sınırlı kalmıştır. “*Cennetin Krallığı*”, klasik Hollywood filmlerinin tersine Batı’nın Doğu karşısında yenilgiye uğramasını gözler önüne sermiştir. Müslümanların, Hıristiyan Haçlı ordusunu bozguna uğratıp Kudüs’ü almaları, Müslüman lideri Sellahaddin Eyyubi’nin insancıl bir lider olarak betimlenirken, Haçlı ordusu ve kilisenin tutkulu ve zalim bir

⁴⁴ Ertan Yılmaz, “*Sinema İdeoloji Politika*”, İstanbul, Orient Yayınları, 2008, s.77

portre çizimleri Amerikan sinemasının klasik anlatımına ve Hollywood'un egemen ideolojisine ters düşmüştür.

Ancak siyasi ve askeri kayıplarına karşın, ne Doğu'daki kültürel yaşam zenginliğini keşfetmek, ne Avrupalıların feodaliteyi tasfiye sürecini hızlandırırken, bilimde ve teknikte Doğu'dan aldıklarından yararlanmaları ne de çeşitli seferlerin Avrupa sınırlarını bile geçmeden bitmiş olması, ne "Cennetin Krallığı"nda ne de başka bu tür bir filme yansımamıştır. Ayrıca sonu gelmeyen seferlerin hem onların hem de kilisenin çok işine yaramış olması, binlerce çocuğun yol boyunca çektiği ızdırap ve sonuçta köle olarak satılmaları gibi trajik olaylar Hollywood filmlerinin hiçbirinin konusu olmamıştır.⁴⁵

Görüldüğü üzere sinema gerçekte zannedildiği kadar masum bir sanat değildir ve eğlence maskesinin ardındaki tehlikenin boyutları sevimsizdir. Bu durumu fark etmek bilinçli seyirciyi beraberinde getirecektir. Özdeşim mekanizmasının tuzaklarına düşüp pasif bir konuma düşmeden daha bilinçli ve zihni açık bir seyirci modeli yaratmak sinemanın bu tür söylemlerine yüz vermemek, onun tuzaklarına düşmemekle mümkün olacaktır. Sinema ve ideoloji arasındaki ince ilişkiyi Narboni'nin bu konuya açıklık getiren şu sözleriyle sonlandırmak doğru olacaktır:

"Açıktır sinema gerçekliği yeniden üretir. Kamera ve film bunun içindir. Bu nedenle ideolojiyi ifade ederler. Ancak film yapmanın araçları ve teknikleri gerçekliğin birer parçasıdır ve dahası gerçeklik egemen ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında kameranın dünyayı kendi somut gerçekliği içinde yakalayan tarafsız bir araç olduğuna dair klasik sinema kuramı son derece gerici bir kuramdır. Bir film çekmeye başladığınızda daha ilk çekimden itibaren şeyleri gerçekten oldukları gibi değil ama ideolojinin süzgecinden geçtikleri haliyle yeniden üretme zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız. Film kendisini kendisine sunan kendisiyle konuşan kendisini öğrenen ideolojidir."⁴⁶

C.1. İdeoloji ve Hollywood Sineması

Sinema kavramını ideolojik bir aygıt olarak değerlendirdiğimizde, ideoloji ve sinema ilişkisini sinema tarihinin başlangıcından itibaren örneklerle açıklamak mümkündür. Sinema tarihi üzerinden birkaç örnek vererek, daha çok egemen ideolojinin, özelde ticari/popüler

⁴⁵ Bkz.: Uçakan, s.61

⁴⁶ Bkz.: Ünal Yörükhan, "Sanat, İdeoloji ve İktidar", Sinemasal Dergisi, Sayı: 1, 2004

filmlerin içinde yanlış bilinci üretme biçimlerini, toplumu bir arada tutan ya da tuttuğunu var saydığımız: kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, dini, seksüel vb kavramlar üzerinden kendini var etme hatta sistemin resmi kavramları yapma sürecini değerlendirebiliriz.⁴⁷

Sinemanın doğuşundan yaklaşık 15 yıl sonra Griffith*, bugün de sinemaya egemen olan anlatı tarzını oluştururken egemen ideolojiyi resmi din, dil, ırk, ekonomik sistem bağlamında filmlerinin içinde kullanmaya başlamıştır. Griffith'e göre bunlar sinemanın olmazsa olmazı ve değişmezleridir. Ona göre resmi ideoloji dışında bir yaşam olduğunu dile getirmeye çalışmak, kötülükleri, insanlık suçlarını, tecavüzcüleri, şiddete başvuranları övmektir. Griffith "Bir Ulusun Doğuşu" filminde, egemen ideolojinin etkisi altında oluşmuş, egemen sinema anlatısının doğuşunu temsil eden ve yukarıda sıraladığımız kavramların tamamını kullanmıştır. Bu anlatı tarzının karşısında başka bir hayatın yaşanabilirliğini, sinema üzerinde kabul ettirmeye çalışan hayatın yalan olduğunu, asıl hayatın insanlar arasında paylaşımdan yana, dayanışarak, yardımlaşarak güzel ve yaşanılabilir bir hayat kurulabileceğini göstermeye çalışan sinemasal denemeler ve yapıtlar da olmuştur. Bunlara başlıca örnek vermek gerekirse sinemanın doğuşundan daha yirmi yıl geçmesine rağmen sinemanın insanlığın düşünmesini ve üretmesini engelleyen bir afyon olduğunu iddia eden Dziga Vertov sinemada senaryoyu ve Hollywood ürünü olan yıldız/profesyonel oyunculuğu vb. reddederek başka ve yeni hayata uyan bir anlatı tarzının olabileceğini göstermiştir.⁴⁸

Vertov bu çalışmalarını Sovyet Devrimi'ni ve sosyalist bir yaşam tarzını emsal alarak üretmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçileri ise klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu sağlayarak kameralarını sokağa, sıradan insana çevirerek kendi anlatı tarzlarını yaratmaya çalışmışlardır. İtalyan Yeni Gerçekçileri'nin sinemanın kameralarını sokağa çevirdiği dönem, İtalya'nın sokaklarında umut vaat eden herhangi bir durumun olmadığı dönemdir. Aksine sokaklara hakim olan görüntü faşizminin geriye bıraktığı açlık, yoksulluk, yıkık harabe binaların görüntüleridir. Ama İtalyan Yeni Gerçekçileri'nin konularını şimdiye kadar anlatılan faşist ideolojinin propaganda konuları değil, sokaktaki sıradan insanın yaşamı, emeğini satarak

⁴⁷ Bkz., Nilgün Abisel, "Popüler Sinema ve Türler", İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999, s.25

* David Wark Griffith (1875-1948), Amerikalı yönetmen. Sinemayı sanata dönüştüren ilk önemli kişidir. (Bkz., Atilla Dorsay, "100 Yılın Yönetmeni", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s.14)

⁴⁸ Bkz., Michael Ryan, Douglas Kellner, "Politik Kamera", Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.43

geçinen işçiler, mülksüzler, faşizmin uygulamalarından ağır yaralar almış ve o yaraları sarmaya çalışan insanlar oluşturmuştur.⁴⁹

2. Dünya Savaşı sonrasında gelen ve Hollywood'un anlatı tarzına en güçlü karşı çıkışı sergileyen, klasik anlatı yapısını alt-üst eden akım "Fransız Yeni Dalgası" olmuştur. Bu bağlamda Fransız Yeni Dalgası, Hollywood gerçekliğinin dışında yeni bir gerçeklik ortaya koyan bir sinema kültürü yaratmıştır. Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenerek bu güne kadar film üreten birçok yönetmen hala varlığını sürdürmektedir.

Tüm bu alternatif sinema anlatısına rağmen tüm dünyada baskın olarak Hollywood ile maddeleşen ve Griffith'in temellerini attığı, egemen ideolojinin egemen sinema anlatısı hakimiyetini korumaktadır. "Sinema tarihine baktığımızda istisnalar olsa da sinemanın genel olarak burjuva ideolojisinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu görürüz. Griffith'in öncüsü olduğu bu sinema biçimi; klasik devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına yani fark edilememesine dayanır ve kendi içinde muhafazakardır. Biçimin görünür olması ise zamanda sorgulanabilir, eleştirilebilir olması potansiyelini doğurur ve bu da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir."⁵⁰

Brecht'in epik tiyatro* yaratmasında uygulanan yöntemin tersine, Hollywood sinemasında en temel kural, oyuncuların doğrudan kameraya, izleyiciye bakmamasıdır. Hollywood film gramerinde bu yasaktır. Aksi durumda oyuncu doğrudan kameraya (izleyiciye) hitap ederse, o zaman arada teknik bir estetik aracının (kamera, film) olduğu ortaya çıkar ve izleyicinin yaşadığı yanılısamayı kırar, bozar. Seyirci yabancılaşma yoluyla sinemanın sunduğu realiteyi kendi gerçekliğinden ayırmaya başlar ve sinemanın kurguladığı gerçeklik ile özdeşleşmediği için sorgulama başlar. Ve bu da istenir bir durum değildir.⁵¹

Buna karşılık Jean Luc Godard* gibi birçok yönetmen bu yöntemi kullanarak filmlerinde egemen ideolojinin söylemlerini kırmaya yönelmiştir. Godard, 1967'de yönettiği *Çinli Kız*'da Brechtien yabancılaştırma efekti kullanarak özellikle filmi çeken görüntü

⁴⁹ Bkz., Ryan, Kellner, s.72

⁵⁰ Ryan, Kellner, s.88

* Epik tiyatro, Bertolt Brecht'in doğrudan seyirci kitlesini oyuna kattığı siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesidir. (Bkz., Bertolt Brecht, "*Epik Tiyatro*", Çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı / Tiyatro Dizisi, 2011)

⁵¹ Andre Bazin, "*Sinema Nedir?*" Çev: İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1995, s.109

* Jean Luc Godard (1930-), Fransız yönetmen. 1960'larda başlayan "modern sinema"nın temellerini atan birkaç ismin olasılıkla birincisi... (Bkz., Atilla Dorsay, "*100 Yılın Yönetmeni*", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s.381)

yönetmenin görüntüsünü araya sokarak izleyiciyi yabancılaştırmıştır. Görüntüde hakim olan egemen ideolojiyi izleyicinin yaşamı ile özdeşleştirme ve bireyi onun bir parçası haline getirme yöntemi, Hollywood sinemasının ses kullanımında da geçerlidir. Hollywood gramerine göre izlenen/dinlenen filmde, ana karakterler hangi ortamda bulunursa bulunsunlar, tüm gürültü kaynaklarına rağmen seslerini net olarak duyururlar. Çünkü Hollywood mantığında üretilen klasik/popüler filmsel öykü anlatımında ana karakterler her zaman merkezde olmalıdır. “Buna karşın örneğin Robert Altman filmlerinden çevresel seslere önem veren ve gerekiyorsa karakterlerinin konuşmalarının net bir şekilde duyulmasını engelleyebilen ve bu anlamda Hollywood gramerine karşı çıkan ve sesi böyle kullandığı için, bizzat Warner Brothers’in patronu Jack Warner tarafından stüdyodan kovulan önemli bir yönetmendir”⁵²

Büyük bir görsel şölen olarak izlenen klasik Hollywood filmlerinin anlatısında birincil konular arasında özel mülkiyet hakkı ve özel mülkiyetin devlet tarafından korunması gibi alt metinler bulunur. Birçok Hollywood filmde güzel, tatlı ve mutlu bir hayat süren ailenin/toplumun şehrine, arazisine, toprağına, evine, oraya ait olmayan biri girer (ki bu kişi genelde suçlu ve kanun kaçağıdır). Bu kişi, kurulu mutlu bir hayatı bozar, şehirde suç oranını yükseltir ya da aile içi kavgalar yaşanmasını sağlar. Bu kişiye bütün izleyicilerin lanet okuması sağlanır. Daha sonra şehirde devletin kolluk güçleri ya da aile içinde, aile reisinin (babanın) çok sert bir şekilde kişiyi etkisiz hale getirmesi, tutuklaması, hatta öldürülmesi seyirci tarafından alkışlanır.

Yine Hollywood’un klasik anlatısında ilk sıralarda ailenin kutsallığı gelir. Aileye isyan içinde olan genç (ki bu gençler ergenlik dönemi içinde normal bir karşı duruş sergiliyor gibi gösterilirler), ailenin sözünü dinlemezler ve başları türlü belalara girer. Ya tam tecavüze uğrayacakları anda ya da üzerine kanun dışı bir suç atılarak tutuklanmak üzereyken aile yetişir, müdahale eder ve kahramanımızı kurtarır. Kahraman ise pişmanlık içinde ailesine geri döner ve aile ilişkilerine sıkı sıkı bağlanır.

Erkek egemenliğini ise hemen her filmde görmek çok mümkündür. Kadınların erkeği destekleyen, ilişkide fedakarlık yapan, erkeğin sinirlenerek kadına şiddet uygulamasının meşru sebebi olarak kadının dengesiz davranması ya da erkeğini aldatması gibi konular

⁵² Abisel, s.202

oluşturur. Hiç kuşkusuz, kadın birçok filmde özgürlük arayışı içinde ve erkek egemenliğine karşı tavır sergiler. Ama neredeyse hiç birinde başarılı olamaz ya da cezalandırılır. Kadının özgürlüğü konularında örtük anlatılar vardır. Bunlardan en belirgin örnekler; gece saatlerinde bir kadının çırılçıplak sevgilisi ile seviştiği bir yere, ya onlara saldıracak serseriler gelir ya da bir köpek balığı, vampir vb. saldırısına uğrar.

Ayrıca Hollywood, “ırkçı” denebilecek bir söylem de kullanmaktadır. Bu durumunu da çok açık bir şekilde ortaya koyar. Neredeyse bütün hırsızlar, katiller, sapıklar, dolandırıcılar, kumarbazlar, uyuşturucu ve silah kaçakçıları, teröristler, atom bombası gibi tehditlerle sivil halka zarar vermeye çalışan siyasi suçlular, hemen hepsi yabancı uyruklu etnik bir kimliği olan yani Beyaz Anglo-Sakson ve Protestan olmayan herkeştir. Bruce Willis’in oynadığı ve şehri kötülerden kurtarmaya çalıştığı bütün filmlerde bu durumu görmek mümkündür.⁵³

Hollywood’un klasik anlatısında, paranın iticiliği ve para sahibi olanın mutlu olamaması ya da çok para sahibinin üçkağıtçı ve dürüst olmamasının karşısında, yoksul olan sıradan vatandaşın dürüst, güvenilir, suç işlemeyen yani kısaca kanunların ve toplumun ya da egemen ideolojinin “etik” kurallarına uygun yaşamasını da sıkça görülmektedir. Birçok filmde seyircinin zengin karakterlere lanet okurken, yoksul karakterle özdeşleştiği bir gerçektir. Bu egemen ideolojinin yararınadır. Çünkü egemen ideoloji yoksulluğun halk/halklar tarafından kanıksanması istenmektedir. Burada tehlikeli olan sade vatandaşın dürüst, güvenilir olmasının yanında milliyetçi, vatansever, gerektiğinde “Amerikan yaşam tarzı” için canını tereddüt etmeden veren ve bunu öğütleyen yapısıdır. Bu durumu da çeşitli psikolojik argümanlarla hazırlar ki birçok yoksul Amerikalı, ülkesinden çok uzaktaki bir ülkeye savaşa gidebilecek durumdadır. Bu psikolojik hegemonya ilişkisini Hollywood sinema tarihinin unutulmaz Rambo filmlerinde görmek mümkündür. Para pulda gözü olmayan dürüst ve güvenilir karakterimiz, ülkesinin savaşa girmesi durumunda (hatta ortada onu ilgilendiren bir savaşın olmasına bile gerek yoktur) tek başına her yere gider ve yüzlerce insanı gözünü kırpmadan öldürür. ABD’nin kendi topraklarına çok uzak yerlerde savaşma nedenlerinin dürüstlük, güvenilirlik, demokrasi gibi kavramlarla ilgisinin olmadığı böylece kamufle edilir.⁵⁴

⁵³ Bkz.: Yılmaz, s.103

⁵⁴ Bkz.: Yörükhan, s.24

Özetlemek gerekirse, eleştirel kuram ışığında sinema ve ideoloji ilişkisi incelendiğinde, tüm sinema filmlerinin dramaturjisi ve sinematografisi ideolojinin etkisinden kurtulamaz. Günümüzde bir sektör olarak düşünüldüğü ve milyonlarca dolar paranın her yıl aktarıldığı sinema, Althusser terminolojisi ile “devletin etkin bir ideolojik aygıtı” olarak kitlelerin düşüncesini belirlemede en etkili araçtır. Özellikle ABD’de, Hollywood’u komünistleri toplumda kötü gösterme çabası, soğuk savaş yıllarında Sovyetler Birliği’ni dünya çapında mahkum etmeye çalışan sinema filmlerinin çokluğu, Amerikan yaşam tarzını ve aile yapısını dünyaya zorla benimsettirmesinin yanı sıra özellikle son yıllarda Ortadoğu ve Arap dünyasını ile ilgili ABD projelerinde Hollywood’un bir meşrulaştırma aracı olarak kullanılması, özellikle Hollywood’un Amerikan ideolojisinin dünya ölçeğinde etkin bir şekilde yayılmasının aracı olduğunun göstergesidir.

2. BÖLÜM: SİNEMADA İDEOLOJİ, GÖSTERGELER VE PARADİGMA

A. Gösterge Kavramı ve Anlamlandırma

Eskiden Türkçede gösterge denince, önce aklımıza bir araç gelirdi. Türkçe Sözlükteki eski karşılığı da şöyleydi: “Bir aygıtın işlemesiyle ilgili kimi ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren araç”. Bu tanıma bakılırsa, gösterge çok somut bir nesne, üstelik cansız olduğu halde, kendiliğinden bir takım sonuçlar göstermeye kalkışıyor. Sözlükteki bu karşılık hala duruyor ama yeni baskılarda daha etraflı tanımlar var. Nitekim gösterge sözcüğünün gündelik dildeki kullanımı da son yıllarda iyice yaygınlaştı. Artık daha devingen ve daha soyut göstergelerimiz de oldu. Örneğin, büyük kentlere göç, kırsal alanlardaki çalışma yaşamının yeteri kadar tatmin edici olmadığı bir göstergesidir, diyebiliyoruz.⁵⁵

“Geniş anlamıyla bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, biçim ya da olgu; Örneğin, dar anlamıyla dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim. Gösterge, gösterenle gösterilen arasında bulunan ilişki, iletişimin çeşitli oyunları arasında ortak ve belli ya da belirsiz bir anlaşma üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte aralarında hiçbir ilişki bulunmayan ve gösterdikleri göndergeyle aralarında bir ilişki bulunan nedenli göstergeleri ayırmak gerekir. Dil dizgeleri nedensiz göstergelerle, görüntü dizgelerinden oluşmaktadır. Ayrıca öykünme sesleri ya da yansımalar da nedenli göstergelerdir. Gösterge kavramı F. De Saussure’den kaynaklanır. Ancak, gösterge türleri ve gösterenin sınıflandırılmasında, sonradan evrimleşen göstergebilim alanında yer alan bütün bilim adamları ve uygulamacılar kendi “gösterge” tanımlarına ve kullanımlarına destek bulmuşlardır. Peirce’e göre gösterge, birey için herhangi bir biçimde ya da herhangi bir bakımdan bir şeyin yerini tutan şeydir; birine seslenir, anlıkta eşdeğer bir gösterge yaratır, bir gösterge yaratır, bu gösterge ilk gösterenin yorumlayanı ya da açımlayanı olur, nesnesinin yerini tutar. Pierce, göstergeler arasında, nesnelere açısından varlıksal bağlantı, benzerlik ya da saymacılık içermelerine göre belirtiyi, görüntüyü ve simgeyi birbirinden ayırır. Günümüz gösterge kuramları ile göstergebilim alanı Ch. S. Peirce’den oldukça etkilenmiştir”.⁵⁶

⁵⁵ Bkz.: Fatma Akerson, “Göstergebilime Giriş”, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005, s. 17

⁵⁶ Nükhet Güz Yönetiminde, “Etkili İletişim Terimleri”, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2002, s.155

A.1. Göstergebilime Genel Bir Bakış

“Göstergebilim (*semiotics, semiology*), en genel ve en bilinen tanımıyla göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir. Ancak bu tanım, göstergebilimin ele aldığı konuya göre yapılmış bir tanımdır. Göstergebilimi kullandığı metoda göre de tanımlayabiliriz. Göstergebilimin temel konusunu oluşturan “gösterge”yi (sign) anlamadan göstergebilimi anlamak imkansızdır. Gösterge, “genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu”dur. İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (sözelimi Türkçe) davranışlar, çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır dilsiz alfabesi, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişi, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeçler, vb. gibi göstere dizelerini inceleyen bilim dalıdır”.⁵⁷

Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılarıdır. Kodlar, içinde göstergelerin düzenlediği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirilebileceğini belirleyen sistemlerdir. Fiske bu gösterge ve kodların başkalarına aktarıldığını ya da başkaları için hazır hale getirildiğini ileri sürer. Fiske’ye göre göstergeleri/kodları /iletişimi aktarma ya da alma, bir toplumsal ilişkiler pratiğidir.⁵⁸

“Göstergebilim, anlam evrenini çözümlmeyi amaçlar. Anlam oluşumu, anlam yaratmak, anlamlandırmak gibi soyut durumun dizgeleştirilmesi, açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili akla gelenlerdir. Bu bakımdan anlamla ilgili her şey göstergebilimin alanına girer”.⁵⁹

Göstergebilim, sadece dilsel göstergeleri değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi inceler. Bütün bu göstergeleri de dört şekilde inceleyebilir: Özel bir gösterge türü olarak göstergeleri araştırır, göstergelerin anlamını araştırır, göstergelerin

⁵⁷ Pierre Guiraud, “Göstergebilim”, Çev: Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Yayınları, 2.Baskı, 1994, s.27

⁵⁸ Bkz.: John Fiske, “İletişim Çalışmalarına Giriş”, Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat, 2003, s.63

⁵⁹ A.g.y., s.33

kullanımı üzerinde odaklanır, göstergelerin etkileri üzerinde odaklanır. Göstergebilimin gösterge ve gösterge dizgelerini incelediği üzerinde bütün araştırmacılar mutabıktır ancak göstergebilimin bir bilim olup olmadığı konusunda tartışmalar vardır. Charles Morris, göstergebilimi “göstergelerin bilimi” diye tanımlarken, bazı araştırmacılar henüz bir yöntem birliği oluşmadığı ve çoğunluk tarafından kabul görmüş kuramsal modelleri ya da deneysel metodolojileri bulunmadığı için göstergebilimi kendi içinde bir bilim değil, bilimlararası bir inceleme yöntemi, bilimsel bir tasarı ve henüz gelişimini tamamlamamış bir yaklaşım olarak görürler çünkü göstergebilim kuramcıları hâlâ göstergebilimin alanını ve genel ilkelerini saptamaya çalışmaktadır.⁶⁰

Türkçede göstergebilim terimiyle belirtilen bu bilim dalı, kendi içinde, uygulama farklılıkları dışında, kuramsal açıdan da değişik yaklaşımlar içerir. Söz konusu bilim dalının günümüzdeki anlamı, göstergebilim terimini oluşturan kavramların (gösterge ve bilim) anlamsal toplamına indirgenemez. Bir başka deyişle bu bilim dalı, yalnızca gösterge dizgelerini inceleyen bir dal olarak tanımlanamaz. Batı dillerinde genellikle iki ayrı terimle sözcüğü Fransızca “*semiologie*” ve “*semiotique*” terimleriyle karşılanan, kuramsal açıdan farklı iki etkinlik alanının Türkçede bir tek terim altında birleştirilmesi böyle bir sorun yaratmaktadır. Günümüzde doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve dilbilimin betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanıyla, bir dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü bir kuram geliştiren etkinlik alanını, Türkçede aynı terimle belirtilseler de birbirinden ayrı olduğu bilinmelidir.⁶¹

“F. de Saussure göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim olarak tasarlamıştır. Saussure’e göre “dil”, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazısıyla, sağır dilsiz alfabesiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin bildirişim belirtgeleriyle karşılaştırılabilir. Ancak, dil bu dizgelerin en önemlisidir. Saussure, göstergebilimin temellerini ölümünden sonra öğrencileri tarafından verdiği konferanslardan derlenen “Genel Dilbilim Dersleri” adlı eserde ortaya atmıştır”.⁶²

⁶⁰ Bkz.: Berke Vardar, yönetiminde, “*Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*”, İstanbul, ABC Yayınları, 1988, s.111

⁶¹ Bkz.: Mehmet Rifat, “*XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*”, İstanbul, YKY Yayınları, 2005, s.68

⁶² Mehmet Rifat, “*Göstergebilimin ABC’si*”, İstanbul, Simavi Yayınları, 1992, s.6.

A.2. Gösterge ve Türleri

Gösterge türlerinin kısa ve genel bir açıklamasını vermeden önce, Görsel Göstergebilim'in tanımını Prof. Dr. Nükhet Güz'ün, Görsel Göstergebilim Ders Notları'na dayanarak "göstergenin geniş anlamıyla bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan, kendi dışında bir şeyi gösteren her türlü nesne, biçim ya da olgu olduğunu, örneğin, dar anlamıyla dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim olduğunu ve göstergenin, gösterenle gösterilen arasında bulunan ilişkiyle iletişimin çeşitli oyunları arasında ortak ve belli ya da belirsiz bir anlaşma üzerine kurulmuş olduğunu" tekrar hatırlayalım.⁶³

Gösterge çeşitlerinin sıralaması yapılırken Charles Saunders Peirce'in bu alanda "devrim" sayılabilecek öncü açıklamalarını da göz önünde bulundurmalıyız. "Peirce'in göstergebilim alanına getirdiği en büyük katkı, göstergelerin dış dünyada üç biçimde, **ikon**, **belirti** ve **simge** olarak bulduklarını belirtmesidir."⁶⁴ Yine, Seyide Parsa'nın derlemiş olduğu eserinden alınan açıklamalar ışığında adı geçen gösterge çeşitlerinin özet olarak tanımlarını verelim:

"İkon Göstergeler (Görüntüsel Gösterge): Bu göstergeler nesnesini temsil eder. İkonlar nesnelereyle aynen benzemektedir. Peirce'a göre, "ikonlar belirttikleri nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir göstergedir. İkon belirttiği şeyi doğrudan temsil eder, canlandırır"

- "Simge Göstergelerde, gösterge saymaca olarak nesnesine bağlanır (sözcükler gibi.) Simgelerde biçimle içerik arasındaki ilişki nedenli değil uzlaşmaya bağlıdır."
- "Belirti Göstergeler ise yağmur, duman gibi tam olarak nesnesine bağlanır. Belirti göstergelerinde gösterenle gösterilen arasında nedenli bir bağ bulunmaktadır."⁶⁵

⁶³ Nükhet Güz, 2007 – 2008 İ.K.Ü. Sanat ve Tasarım Fak. Görsel Göstergebilim Ders Notları, İstanbul, 2008

⁶⁴ Seyide Parsa, "Göstergebilimin Temel Kavramları" İzmir, 2002, s.12

⁶⁵ Seyide Parsa, "Göstergebilimin Temel Kavramları" İzmir, 2002, s.13

A.3. Göstergeler ve Anlamlandırma

Anlamlandırmanın birinci düzeyi, F. de Saussure'un üzerinde çalıştığı göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimleyen düzeydir. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırır. Düzanlam, göstergenin ortak duyuşsal anlamına gönderme yapar. Fiske, düzanlam ve yananlam arasındaki bu ayrımı Şu Şekilde açıklar: "Bir sokak manzarası fotoğrafı belirli bir sokağı gösterir; "sokak" sözcüğü binalar arasında uzanan bir Şehir yolunu anlatır. Tamamen aynı sokak önemli derecede farklı biçimde fotoğraflanabilir. Renkli bir film kullanılabilir, donuk bir gün ışığı seçebilir, yumuşak bir odak ayarı yapabilir ve sokağı çocuklar için sıcak, Őefkat dolu bir oyun alanı haline getirebilir. Ya da siyah beyaz bir film, set odak ayarı, güçlü kontrast kullanarak ve aynı sokağı oyun oynayan çocuklar için soğuk, zalim, barınılmaz ve yıkıcı bir mekan haline getirebilir. Fiske bu iki fotoğrafın, aynı anda ve birbirine yalnızca birkaç santimetre uzaklıkta iki fotoğraf makinesi tarafından çekilebileceğini anlatmaktadır. Bu iki fotoğrafın düz anlamsal anlamı aynı olacaktır, farklılığı yaratan yan anlamlardır."⁶⁶

Bir kez daha söylemek gerekirse, bir söylemin içinde düzanlam, kavram ya da olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Düzanlamlar ancak onları oluşturan, besleyen ve başka düzanlamlarla ilintilendiren ve eklemleyen yananlamsal kodlar aracılığıyla oluşturulurlar. Böylece düzanlamlar, inşa edilmiş yananlamlar toplamıdır denilebilir. Bir mesaj içerisinde aktarılan düzanlamlar ise bu mesajın niteliğini ve yapısını oluşturan düzanlamları birer kod sistemi içerisinde bir araya getiren yananlamlardır diyebiliriz.⁶⁷

Yananlam kavramına gelirse, yananlam Barthes'in ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği üç yoldan birisini betimlemek için kullandığı bir terimdir. Yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe doğru kaydığı andır. Bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne yada göstergedenden etkilenir. Barthes'e göre; yananlamdaki en önemli etmen, ilk düzeydeki gösterendir. İlk düzey göstereni yananlamın göstergesidir. Dil açısından bakıldığında ideolojik kodlar düzanlamlarda değil yananlamlarda temsil edilirler. Yananlam göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen

⁶⁶ John Fiske, "İletişim Çalışmalarına Giriş", Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat, 2003, s.50

⁶⁷ Bkz., Fiske, s.54

etkileşimi betimlemektedir. Bu anlamların öznelliğe ya da en azından öznel arasallığa doğru kaydığı alandır. Bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir.⁶⁸

Yananlama ilişkin açılımları Fiske şu şekilde örneklemiştir: “Sesimizin tonu, nasıl konuştuğumuz, söylediğimiz şeylere ilişkin duygularımızı ya da değerlerimiz ele verir; müzikte İtalyan işareti olan allegro ma non troppo, notaların nasıl çalınacağı, hangi yananlamsal ya da duygusal değerlerin aktarılacağı konusunda bestecinin verdiği bir talimattır. Sözcüklerin seçimi çoğu kez bir yananlam seçimidir. “Anlaşmazlık” ya da “grev”, “ticaretin çarklarını yağlamak” ya da “rüşvet vermek”. Bu örnekler duygusal ya da öznel yananlamları gösterirler ancak kültürümüzdeki diğer insanların da bunların önemli bir bölümünü paylaştıklarını ve bunların öznel arası olduklarını varsaymak zorundayız”.⁶⁹

Yananlam genellikle görüntüsel bir boyuta sahip olsa da büyük ölçüde nedensizdir, bir kültüre özgüdür. Yumuşak bir odakla çekilmiş bir çocuk fotoğrafının nostaljiyi çağrıştırması kısmen görüntüsel bir göstergedir. Yumuşak odak belleğin belirsiz doğasının güdülenmiş bir göstergesidir; aynı zamanda duygununca güdülenmiş bir göstergesidir: Yumuşak odak: Yufka yüreklilik! Ancak kod açımını bu biçimde yapabilmesi için uzlaşımsal bir öğeye gereksinim vardır, yani yumuşak odağın bir teçhizat sınırlaması değil fotoğrafın bilinçli bir tercihi olduğunu bilmemiz gerekmektedir.⁷⁰

Göstergebilimin temel atılımı ya da özelliği; dilbilimi bir model olarak alıp, dilbilimsel kavramları yalnızca dilin kendisine değil, diğer görüngülere –metinlere- uygulamak olmuştur. Gerçekte; metinleri, içindeki ilişkilerin önemli olduğu ve hiçbir şeyin kendiliğinden olmadığı dillere benzer varlıklar olarak ele alabiliriz. Jonathan Culler’ında belirttiği gibi: “Dilbilimin diğer kültürel görüngüleri incelemede yararlı olabileceği düşüncesi iki temel anlayışa dayalıdır: İlki; toplumsal ve kültürel görüngüler basit özdeksel nesnelere ya da olaylar değil, anlamları olan nesne ya da olaylardır”.

⁶⁸ Bkz.: Pierre Guiraud, “Göstergebilim”, Çev: Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Yayınları, 2.Baskı, 1994, s.23

⁶⁹ Fiske, s.57

⁷⁰ Bkz.: Guiraud, s.25

Göstergebilimsel çözümlemede, içerik ve biçimin nedensiz ve geçici bir ayrımını yaparız ve dikkatimizi bir metin oluşturan göstergeler dizgesinde yoğunlaştırırız.⁷¹

Dilbilim ve göstergebilimin öncüsü olarak bilinen ve “Yapısalcılık” akımının kurucusu olan İsviçreli dilbilimcisi Ferdinand de Saussure’den bir aktarım yapalım: “Dil, düşünceleri anlatan bir göstergeler dizgesidir. Bu nedenle, bir yazı dizgesiyle, işitme engelliler alfabesi, simgesel törenler, görgü kuralları, askeri imler, vb. ile karşılaştırılabilir. Ama dil bütün bu dizgelerin en önemlisidir”.⁷²

Peter Wollen ise, “Sinemada Göstergeler” adlı yapıtında, göstergelerle ilgili şu açıklamalara yer verir: “Kavramlar ayrımlıdır ve olumlu içerikleriyle değil, dizgenin diğer öğeleriyle olan bağıntıları aracılığıyla, olumsuz biçimleriyle tanımlanırlar. Anlamı belirleyen “içerik” değil, bir dizge içindeki bağıntılardır. Bu kavramların özelliği diğerlerinin olmadığıdır. Bunu hem dilde hem de metinlerde yeterince görebiliriz. Hiç bir şey kendi başına anlam taşımaz”.⁷³

Göstergeler, Simgeler ve Anlam Aktarımı

Göstereniyle gösterileni arasında belli oranda nedenlilik ilişkisi kurulabilen, çoğu kez görüntüsel nitelik taşıyan, ancak uzlaşım özelliği de bulunan gösterge biçimi; daha açık bir anlatımla göstereniyle gösterileni arasında doğal bir bağ izine rastlanan nedenli, ancak yine de saymaca bir değer taşıyan ögedir. Simge, nedensiz bir uzlaşmadan doğan göstergeyi tanımlar. Simge, nedendir ve doğal bir ilişki kurulmadan ya da algılanamayan bir şeyin yerine hatta simgeye çok yakındır. Gerçekte, görüntü, sık sık açıklanamaz olanı anımsatır. Dolayısıyla, güçlü simgesel bir içeriği vardır: gönderme yapar. Gizli bir anlam taşıyabilir, gizemin ve gizin gösterimidir. Reklam, birçok simge kullanır. Görüntünün üstünlüğü, bu olayın açıklamasıdır, bu nedenle görüntü doğaya hatta simgeye çok yakındır. Gerçekte, görüntü, sık sık açıklanamaz olanı anımsatır. Dolayısıyla, güçlü simgesel bir içeriği vardır.⁷⁴

Simge/sembol dinamik nesnesi tarafından, yalnızca yorumlanacağı yönde, anlamda belirlenen bir göstergedir. Bu açıdan bir simge, herhangi bir şeye, bir kural gereği iletir. Daha

⁷¹ Bkz.: Seçil Büker, “Sinemada Anlam Yaratma”, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010, s.127

⁷² Fatma Akerson, “Göstergebilime Giriş”, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005, s.99

⁷³ Peter Wollen, “Sinemada Göstergeler ve Anlam”, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s.132

⁷⁴ Bkz.: Nükhet Güz Yönetiminde, “Etkili İletişim Terimleri”, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2002, s.155

açıkçası, bir simge, insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir: Sözelimi, doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir. Çünkü bir sözcük, belirttiği şeyi, yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur. Bir başka örnek de “terazi” figürünün adaletin simgesi olmasıdır. Sonuçta, figür ve aktardığı anlam arasında rastlantısal bir ilinti vardır.

Barthes, simgelerin anlamlandırmanın bir yolu olduğunu söylemiştir. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge halini alır. Rolls Royce zenginlik simgesidir ve bir oyunda Rolls’unu satmak zorunda kalan bir adamı sergileyen sahne, o kişinin işindeki başarısızlığını ve servetini yitirmesinin bir simgesi olabilir. Barthes simgesel bir sahne olarak Ivan the Terrible (Korkunç Ivan)’daki genç çarın altın paralar içinde vaftiz edilmesi örneğini verir. Burada altın zenginliğin, gücün ve statünün simgesidir.⁷⁵

Peirce’in terimleri ile bu örneği incelersek Rolls Royce zenginliğin bir belirtisel göstergesi ve sahibinin toplumsal konumunun bir simgesidir. Altın, zenginliğin bir belirtisel göstergesi ve gücün simgesidir. Fiske anlamlandırma edimi boyutlarını betimlemek için Saussure’ü dilbilim geleneğinin dışında yaygın olarak kullanılan iki kavramı gündeme getirir. Bu kavramlar eğretileme ve düzdeğiştirmedir. Jakobson, bu iki kavramın, iletilerin göndergesel işlevlerini yerine getirdiği temel yolları belirlediğine inanır.⁷⁶

Göstergeler ve Mitler

Öncelikle “Söylen” olarak da niteleyebileceğimiz mitlerin kapsadığı anlamsal alanı gözden geçirelim: “Klâsik Yunan Mitolojisi” adlı yapıtında, Şefik Can “Mitolojiyi” aşağıdaki gibi açıklar:

“Mitoloji; çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları Tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden “Mit” “Mythe”ler ve hikâyelerdir. Aynı zamanda Mitoloji; gerçek hayata uymayan bu efsanevi

⁷⁵ Bkz.: Mehmet Rifat, “Göstergebilimin ABC’si”, İstanbul, Simavi Yayınları, 1992, s.13

⁷⁶ Bkz.: Fiske, s. 72

hikâyelerin, masalların nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir ilimdir.”⁷⁷

İnsan, geçirdiği evrim süresince hem hemcinsleri hem de yaşadığı ortamında bulunan diğer canlılarla paylaşım içinde yaşamını sürdürür, geliştirir. Yaşamı boyunca kurup geliştirdiği inançlarına, kültür ve geleneklerine ve özellikle söylenlerine yaşadığı çevreyi paylaşan hayvanları, hatta bitkileri de ortak etmiş, oluşturduğu kültürler çeşitlenip çoğaldıkça inançlar, gelenekler ve söylenler de çeşitlenip çoğalmıştır. İnançlarımız, geleneklerimiz ve yaşamımızı biçimlendiren toplumsal değerlerimiz sahip olduğumuz söylenlerle biçimlenir. Söz konusu değerler söylenlerle beslenir, çeşitlenir. Bundan dolayı belli bir coğrafi bölgede yaşamakta olan belli bir toplumun geçirdiği sosyal gelişim sürecinde o topluma ait söylenlerin derin izleri doğal olarak bulunmaktadır. Kısaca, söylenlerin antropolojik değeri yadsınamaz, insanın yine insanı anlattığı mitler bilimsel araştırmalarda önemli ve doğru sonuçlara ulaşılmasında göz ardı edilemeyecek bilgilerin gün ışığına çıkmasına katkıda bulunurlar.

Söylenler ve bu söylenlerin çeşitliliği oranında insanoğlu yaşamını semboller ve göstergelerle zenginleştirip çoğaltmıştır. Kimi sembolleri kutsal sayıp ritüellerine tamamen ortak etmiş, kimilerini de taşıdıkları anlamsal alanın güçlülüğü oranında iletişimsel göstergelere dönüştürmüştür. *“Hayvanlar ise mitolojinin en çok rol verdiği kahramanlardır diyebiliriz. Mitoslarda hayvanlar bizler gibi konuşabilir, şekilden şekle girebilir, ağızlarından ateş çıkartabilir, büyük kahramanlara bakıcılık yapabilir hatta büyük ırkların atası olabilirler.”⁷⁸*

Söylenler üzerine çalışan Fransız göstergebilimci Roland Barthes 1954-1956 yılları arasında çeşitli dergilerde yayınladığı yazılarını yeni bir yapıtta toplamıştır: “Mythologies (Söylenler)”. Söz konusu yapıt *“iki bölümden oluşur ve birinci bölümünde, çağdaş toplumda insanı çevreleyen otomobil, reklam, turizm, sabunlar, şarap, çeşitli filmler, vb. söylenleri eleştirisel bir yöntemle ele almış, Fransız yazınındaki deneme anlayışının belki en güzel örneklerini vermiştir”⁷⁹*

⁷⁷ Şefik Can, “Klasik Yunan Mitolojisi”, İstanbul İnkılâp Yayınevi, 2004, s.1

⁷⁸ Deniz Gezgün, “Hayvan Mitosları”, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s.8

⁷⁹ Mehmet Rifat, “Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları”, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990, s.116

Çalışmamızın yine bu bölümünde mitlerin göstergeler dünyasında ne denli etkili olduklarını irdelemek amacıyla iletişim alanında ve diğer alt alanlarda, mitolojinin şaşılacak derecede sıklıkla kullanıldığını gösteren örneklemeler vermeye çalışacağız.

Örneğin halkla ilişkiler alanında mitoloji ve mitolojik öğelerden sıkça, ikna amaçlı yararlanılmaktadır. Halkla ilişkiler en kısa anlatımla “*Bir kuruluşla hedef kitlesi arasındaki karşılıklı iletişimi, anlayışı kabulü ve işbirliğini oluşturmaya ve sürdürmeye yardımcı olan bir yönetim fonksiyonudur*”⁸⁰ şeklinde açıklanabilir. Bu yönetim fonksiyonu yaptığı çalışmalarında sıkça başvurduğu yöntemlerden biri de mitler yaratmadır. Kurumu diğer kurumlardan ya da ele alınan markayı diğer markalardan ayıracak çaba ve işlemler için yapay mitin oluşturulması işlemleri devreye sokulabilir. “*Bu nedenle, markanın ya da kurumun diğerlerinden farklılığını belirlemek için logo, renk seçimi, harf karakteri, sloganı, ticari karakter unsuru gibi özelliklere dikkat edilmektedir.*”⁸¹ “Ürün ya da hizmeti diğer ürün ya da hizmetlerden ayıran bir karakter biçiminde tanımlanan ve “farklılaştırma”, “değer katma” gibi işlevler üstlenen “marka” söz konusu kimlikleri ile, tüketici ve ürün/hizmet arasındaki ilişkiyi kurmakla yetinmeyerek, tüketicinin satın alma sürecindeki kararlarını da etkilemektedir.”⁸² Kurumlar isimleriyle bilinirlik yarattıktan sonra insanların aklında daha iyi yer edebilmek için belli ikon ya da logoyu kurumların sembolü olarak tasarlamaktadırlar. Duyguları tetikleyen, özenle üzerinde çalışılmış logolar, bir markayı binlerce benzerinden ayırıp tercih nedeni yapabilmektedir. Bu aynı zamanda hedef kitlenin zihinlerinde yer etmeyi amaçlayan renk, şekil ya da işitsel araçlarla desteklenen yapay mitler yardımıyla da gerçekleştirilebilir. Örneğin, Cambridge Üniversitesi logosunu incelersek, “kalkan izlenimi veren logo, “arma-
logo” olarak da adlandırılabilir. Ayrıca logoda dilsel iletiden hiç yararlanılmamıştır. Yalnızca son derece güçlü göstergeler aracılığıyla yaratılan çağrışımlar söz konusudur: Logoyu her kenarından bölen haç göstergesiyle “Hıristiyanlık”, dini temalara; kitap imgesi ile “bilgiye”; sarı renk kullanımı ile “inanca”, “onura” ve “zenginliğe” ve “seçkinliğe” gönderme yapılmaktadır. Kırmızı ise sıcaklık, canlılık, yaratıcılık, dinamizm ve cesaretin rengidir. Risk almayı seven, özgüveni olan ve gerektiğinde haklarını korumayı bilenlerin rengidir kırmızı. İzleyiciye/okuyucuya bakan, gücün simgesi aslanlar ise hem kraliyetin simgesi ve

⁸⁰ Filiz Balta Peltekoğlu, “*Halkla İlişkiler Nedir?*”, İstanbul, Beta Basım, 2001-2 Basım, s.6

⁸¹ A.g.y., s.375

⁸² Rengin Küçükdoğan, “*Kurumsal Görsel Kimlik Logo Etkileşimi, Logolardaki Göstergesel Değişimler, Markalara Yeni Anlamlar Mı Aktarmaktadır*”, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı: 45, 2011

koruyucuları hem de cesaret, sağlık ve onur anlamları aktarmaktadır”.⁸³ Bir başka örnek de, 1960 ve 1970 yılları arasında tüm yazılı basında sıkça kullanılan “Marlboro Man” Philip Morris Şirketi’nin piyasaya sunduğu bir sigara reklamıdır. Sadece markanın akıllarda uzun süre kalmasını sağlayabilmek için “Yalnız Kovboy” yaratılmış ve bu kahraman tüm görsellerinde sadece sigarasıyla baş başa gözükmiştir. Yine günümüzde kullanılmakta olan ve çok sayıda satışa sunulan temizlik maddelerinden birinin diğerlerine baskın olabilecek bir imaja büründürülmesi, efsanevi çizgi roman kahramanı “Uçan Adam” temel alınarak hayli gelişmiş kaslarıyla bir başka görüntü elde edilmiş ve “Mr. Muscle” (Bay Adele) yaratılarak tüm görsel ve yazılı medyada deterjanın reklamları yapılmıştır. Uçan adamın kimliği deterjanın uçarcasına yardımı gelişi, eline çabukluğu ve gelişmiş kaslarıyla Bay Adele’nin de ürünün kir ve leke çıkartmada etkisinin büyük olduğu imajı verilmek istenmiştir.

Mitoloji geçmiş insanlardan günümüze kadar ulaşmış efsaneler olduğundan ve insanların ilgisini sürekli çekebildiğinden zamanla oluşan bir güven hissini doğmasına neden olmaktadır. Mitolojik kahramanın piyasaya sürülecek ürünün logosu ya da aynı şekilde ticari kurumun piyasada güven kazanabilmesi, tanınabilmesi açısından mitolojik hayvan ya da kahramanların söz konusu firmayı tanıttıkları simge olarak kullanılması çok yaygındır. Örneğin isimler de birer simge olarak kullanılabilir. Bilindiği gibi “Venüs” ya da Yunan Mitolojisi’ndeki adıyla “Afrodit” Aşk ve Güzellik Tanrıçası olarak ün kazanmış bir ölmüzdür. Güzellik, çekicilik ve kusursuzluk bu ölmüzsüz kahramanı simgeler. Bu nedenle, özellikle kadınlara yönelik hizmet veren, örneğin kadın kuaförleri ya da güzellik merkezlerinin isimleri genelde “Afrodit” ya da “Venüs” olarak seçilmektedir. Öte yandan, Klâsik Yunan Mitolojisi’nin titan yaratıklarından biri olan ve dünya yuvarlağını sırtında taşıyan kahraman “Atlas”ın ismine daha çok taşıma hizmeti veren birçok kuruluş tercih etmektedir: Atlas Jet (Yeşilköy-İst.) Atlas Group Denizcilik (Kadıköy-İst.), Atlas Taşıma (Kadıköy-İst.) gibi...

Öte yandan, mitolojinin en çok anılan kahramanlarından biri de “Herkül” dür. Herkül insan üstü, erişilmez gücüyle imkansız işleri kotarmış olan, insanlığa hizmet etmiş bir kahramandır. Bu nedenle sadece isimde saklı olan güç göstergesiyle Amerikan Hava Kuvvetleri, İngiltere Kraliyet Hava Kuvvetleri, İtalyan Hava Kuvvetleri, Amerikan Ulusal Hava Savunması gibi kuruluşların kullanmakta olduğu C-130 kargo uçaklarının model ismi

⁸³ Rengin Küçükdoğan, “Üniversite Logoları ve Kimlikleri, Siz Üniversitenizin Logosuna Hiç Dikkat Ettiniz Mi?”, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı: 44, 2011

“Herkül” dür. Yine, ODTÜ mezunlarının kurmuş olduğu ODTÜ Verimlilik Topluluğu tarafından oluşturulan dergi proje grubunun dönemlik olarak çıkarmayı planladıkları dergilerin ismi “Kybele”dir. Kybele, Ana Tanrıça’nın Anadolu’daki adıdır. Anaç, verimli ve bolluk, bereket sembolüdür. Yine “Kybele” İç Çamaşır (Akmerkez-Galleria İst.) , Kybele Turizm (Kıbrıs) bu adı kullanan tanınmış kuruluşlardır.

Mitoloji doğası gereği birçok hibrid yaratıkların olduğu, yarı insan yarı hayvan ya da bir hayvandan fazla hayvanların tek bir vücutta birleştiği yaratıkların sıkça rastlandığı masalsı bir dünyadır. Örneğin mitolojinin çok tanınmış uçan atı “Pegasus” adını ülkemizde de bir kuruluşa vermiştir. Yine yarı balık yarı kadın olan “Mermaid-Denizkızı” turistik kuruluşlarca sıkça kullanılmakta, Denizkızı Otel (Girne-Kıbrıs), Denizkızı Pansiyonu (Marmaris-Türkiye) ya da yine turistik bölgelerimizde restoran, bar gibi işletmelerin sembolleri olarak kullanılmaktadır: Denizkızı Restoran (Kanlıca-İst.), Mermaid Bar (Yenikapı-İst.).

Hibrid yaratıkların en akılda kalanlarından biri de yarı insan yarı at olan Kentauros’lardır. Varan Turizm, şirket logosunda Kentauros’u kullanarak harekete hazır olduğunu işaret eder.

Mitolojide hemen hemen tüm ölmezlerin hayvan ve bitkilerden simgeleri bulunmaktadır. Örneğin tavus kuşu Tanrı ve Tanrıçaların ecesi Hera’nın vazgeçilmez hayvanıdır. Güçlü bir kişiliktir. Baskıcı ve yenilmez iradesi vardır. CNBC-e Televizyon kanalı ve yine NBC kanalının logoları tavus kuşunun renkli kuyruğudur. Tavus kuşunun renkli kuyruğu kullanılarak, ailede dirlik ve beraberlik, huzur ve düzenin ölmezi olan Hera’ya gönderme yapılmakta ve bu kanallarda reklam araları ve haber saatlerinin başlangıç ve bitiminde “güçlülük”, düzen, huzur ve iş anlayışındaki titiz ve ciddi tutum irdelenmektedir.

A.4. Sinemada Göstergebilim ve Kodlar

“Sinema fotoğrafta olduğu gibi yalnızca salt gerçekliğin yansıtımı değilse, bu bağlamda, Metz ve sonrasında Lotman tarafından da belirtildiği gibi, sinemanın bir tür göstergeler dizgesi yarattığı ya da bir tür kendine özgü kültür yarattığı söylenebilir”.⁸⁴

⁸⁴ Bülent Küçükdoğan, “Sinemada Kurgu ve Eisenstein”, Hayalbaz Kitap, 2010, s.22

Sinema kodlar sistemi ile oluşur ve belli bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim kod ve gösterge sistemlerini de kullanır.

Sinemanın yapısı kodlarla tanımlanır, öyle ki, sinema kodların, kodlar da sinemanın içinde işler. Kodlar, sinema olgusundan türeyen önemli yapılar, mantıksal ilişki sistemleridir. Bunlar, yönetmenin bilinçli olarak gözlediği önceden varolan kurallar değildir. Geniş bir kodlar yelpazesi, filmin anlamı dışavuruma aracını biçimlemek için bir araya gelir. Sinemanın dışında varolan ve yönetmenin kolayca yeniden-üretebileceği kültürel olarak üretilmiş kodlar vardır. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı bir dizi kod söz konusudur. Bir de yalnızca sinemaya özgü kodlar vardır.⁸⁵

“Dilbilimde ise “kurallar bütünü” olarak tanımlanan ve dil ötesine de varan kodlar, sadece verileri düzenlemeye yarayan sistemler değildirler. Kodlar; insanların anlamlı mesajları değiş tokuş etmeleri için, sistemle aşına olmalarına olanak verecek şekilde düzenlenmiş bir göstergeler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Kod; verili bir toplum içinde belli bir kültürel uzlaşmaya dayanan anlam sistemidir. John Berger’a göre de, kültür içinde öğrenilmesi gereken, oldukça karmaşık çağrışım kalıplarıdır. Kodlar, tutarlı bir yapı gösterirken, aynı zamanda somut ve süreklidirler”.⁸⁶

“Kodlar tutarlıdır.

Kodlar kültür oluşturucularıdır.

Kodların “saklı”, “örtük” olma özelliği vardır.

Kodlar kültürlere göre belirgindir, değişirler; ancak o kültür için anlaşılır niteliktedirler.

Kodlar kültürler için açık ve nettir. Değişmezler.

Kodlar kültürel, toplumsal değişime ayak uydurur ancak toplumsal denge açısından olabildiğince devamlı olmalıdırlar.

Kodlar anlaşılır olmalıdır.

Kodlar iletişim kurulmasında vazgeçilmezdir.”⁸⁷

“20.yüzyılın başlarında göstergebilimsel çözümleme ya da “göstergeleri okuma” yolunu açan, göstergebilimin bir bilim dalı olmasına öncü olan ünlü İsviçreli dilbilimci F. de

⁸⁵ Bkz.: James Monaco, “Bir Film Nasıl Okunur?”, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.134

⁸⁶ Seyide Parsa, “Göstergebilim Çözümleneleri”, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 2002, s.35

⁸⁷ Rengin Küçükdoğan, “Reklam Nasıl Çözümleir”, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2009, s.184

Saussure'e göre, yapı bir dizgedir. Bu yapı, dizge içinde iki koşul gerçekleşmelidir. "Bu dizgede, bir değer taşıyan her birimi, yeri ve öteki birimlerle arasındaki fark belirler; bu yapının ortaya çıkması için değişik olguların tek ve aynı çıkış-dizgesine yerleştirilebilir olmaları ve aynı ilişkiler bütün içinde birbirleriyle karşılaştırılabilir olmaları gereklidir. Yapı kavramı bir başka kavramı beraberinde getirir: Ekleme. Belli bir yapıdaki birimleri saptarken, her birim bir gösterge olarak varsayıldığı ve bu yapı içinde göstergeden daha küçük birimlere ulaşmasının olanaksızlığı bilinmektedir. İletimi sağlayan ve çifteklemlili göstergeler dizgesi olarak tanımlanan dil için de durum aynıdır. Dil, birinci eklemlilik düzeyinde, sözcüklere bir başka deyişle anlambirimlere ayrıştırılır; ikinci eklemlilikte ise sözcükleri eklemleyen sesler yani sesbirimler saptanır ve incelenir. Tüm bu birimler gösterge niteliğindedir. Dil dışından bir örnek verelim ve bir dergi reklamını ele alalım. Birinci eklemleme düzeyinde görüntü, yazı, düzenleme gibi birimler bulunmaktadır. İkinci eklemlilik düzeyinde yazıdaki harflerin ya da görüntüdeki betilerin varlığı söz konusudur.

Bununla birlikte, Saussure göstergelerin düzenlendiği iki inceleme düzlemi belirlemiştir: Seçim yapmayı temel alan ve değiştirim işlevi sonucu birbirinin yerini alabilen öğelerin oluşturduğu "dizisel (dizgesel) düzlem" ve yatay gerçekliğe gönderme yapan ve öğeleri birleştirmeye dayalı "dizimsel (paradigma) düzlem". Fiske'ye göre, "bir paradigma [dizge], içlerinden bir tanesinin kullanılmak üzere seçildiği göstergeler dizgesidir". Ya da daha çağdaş bir göstergebilimci olan Roland Barthes'a baktığımızda, dizim için şöyle bir örnek göze çarpmaktadır: İletide seçilen göstergelerin bütünleşmesi ise dizim olarak tanımlanabilir. Lokantadaki yemek dizelgesi (mönü) her iki düzlemin de gerçekleştiği bir örnektir: Giriş yemeklerinin yatay okunuşu dizgeye, mөнünün dikey okunuşu dizime denk düşer. Barthes'ın örneğinden yola çıkarak, tüm iletilerin bir diziden seçilerek bir dizimde birleştirildiğini çıkarabiliriz".⁸⁸

"Bu bağlamda yine F. de Saussure, bir dizimde seçilen öğelerin belli bir zaman dilimi içinde ardarda gelerek eklemlendiğini belirtmektedir. Notaların ardarda gelmesi, kurguda belli sahnelerin ardarda eklenmesi gibi. "Olguların süre içinde geçirdikleri evrim" söz konusu olduğunda "artsüremlili" bir incelemenin geçerli olacağı Saussure tarafından vurgulanmaktadır. Ancak "aynı dizge içinde bağıntılar kuran öğeleri, olguları belirtmek için" ya da "olguları, öğeleri evrim dışında ve süreden bağımsız olarak, belli bir nokta ya da zaman

⁸⁸ Küçükeroğan, s.187

kesiti içinde, dizge biçiminde ele alan” inceleme, çözümlene ise “eşsüremlî” olarak tanımlanmaktadır. Eşsüremlî çözümlene dizisel bir çözümlenedir. Artsüremlî çözümlene ise, ardıllık niteliği taşıdığından ve zaman içindeki ilişkiler söz konusu olduğundan “dizimsel çözümlene”dir”.⁸⁹

Kültürel olarak türetilmiş ve sanatların paylaştığı kodlar, sinema için doğal olarak hayati bir öneme sahiptir ama bizi burada asıl ilgilendiren, sinemanın özel sözdizimini oluşturan yalnızca sinemaya özgü olan kodlardır. Sinemaya özgü kodlar, kurgununkiler bile, tamamen sinemaya özgü değildir. Sinema kesinlikle onları öne çıkarır ve diğer sanatların yaptığından daha fazla onlardan yararlanır ancak örneğin kurgu gibi bir öge, romanda her zaman varolmuştur. Bir öykü anlatıcısı, akışın orta yerinde sahneyi değiştirebilir. En önemlisi neredeyse bir yüzyıldır sinema sanatı, daha eski sanatlar üzerinde güçlü bir etkiye bulunmuştur. Kurgu gibi bir olgu düz yazı anlatılarında yalnızca 1900’den önce varolmamış ama o zamandan bu yana giderek artan ölçüde sinemadan etkilenen romancılar, kendi anlatılarını daha da fazla sinemacılar gibi oluşturmayı öğrenmişlerdir.⁹⁰

B. Paradigma Kavramına Genel Bir Bakış

“Cennetin Krallığı” filminin ideolojik olarak çözümlenmesi aynı zamanda tarihin okunması için metodolojik bir bakış açısı gerektirecektir. Biz çalışma boyunca, tarihin açıklanmasının dönemin ideolojik altyapısını oluşturan skolastik düşünenin, ekonomik ilişkilerin üstyapıdaki dönüşümleri (politika ve sosyal yaşam) incelerken, bu dönüşümlerin düşünsel boyutlarda hangi süreçlerden geçerek Avrupa’yı yeniden şekillendirecek olan ve Aydınlanma Dönemi’ne kadar uzanan yeni bir düşünceyle yer değiştirdiğini Thomas S. Kuhn’un ortaya attığı “bilimsel devrimlerin yapısı”na uygun olarak paradigma dönüşümlerini inceleyecek ve yeni paradigmanın eskisinin yerini alma sürecini filmin kahramanının düşünsel dönüşümleri ile izleyeceğiz.

Thomas S. Kuhn’un öncüsü olduğu bu dönüşümü açıklama yaklaşımına göre, herhangi bir bilimsel olayı bir etkinlik olarak incelemek, onu, tarihi ve toplumsal boyutlarında ele almak demektir. Bu ele alış tarzı şu tür soruların cevaplarını aramayı gerektirir. “Bilim, bilim adamları tarafından nasıl yaratılmaktadır? Bilim adamlarının kişilik ve özelliklerinin bilim

⁸⁹ Küçükdoğan, s.188

⁹⁰ Bkz.: Sevil Bükür, “Sinemada Anlam Yaratma”, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010, s.123

üzerinde bir etkisi var mıdır? Bilim, içinde doğduğu kültürel etkinliklerle nasıl bir ilişki içindedir?”⁹¹ Thomas S. Kuhn’un bilimsel sorgulamada bilim adamı için sorduğu sorular, aynı zamanda bir sinema filmi için de yönetmen için sorulabilir.

Yönetmen Ridley Scott, bir önceki bölümde ayrıntılı olarak ele alınan Haçlı Seferleri’ne bakışını, “Cennetin Krallığı” filminin kurgusuyla ortaya koymaktadır. Sinemanın ideolojik bir sunum biçimi olduğunu düşündüğümüzde, yönetmenin tarihsel bir dönemi sunuş biçimi, o dönem ve olaylara karşı ideolojik bir bakış açısını da içerecektir. Bu ideolojik bakış açısı ise, yönetmenin kahramana yüklediği ve onun düşünsel serüveninde yaşadığı dönüşümleri ve geldiği noktayı da seyirciye sunmaktadır.

Bu mesajın oluşma süreci hiç kuşkusuz tarihsel bir olayda, dönemin altyapı ilişkileri tarafından biçimlenmiş din, siyaset ve kültür gibi üstyapısal taşıyıcılar ya da Althusser’in deyimi ile devletin ideolojik aygıtlarının yarattığı söylemlerin yönetmen tarafından sunulmuş biçiminin doğru çözümlenmesi ile mümkündür. Bu çözümlemede filmin başlangıcında var olduğu yönetmen tarafından ortaya atılan döneme ait dinsel ideolojik anlayışın, dönemi açıklamak için kullandığı skolastik düşüncenin (paradigma), film boyunca hangi nedenlerle değiştiği ve üstyapısal düşünceleri nasıl dönüştürerek yeni bir dinsel düşünüşe (yeni din algısını içeren yeni paradigmaya) oturduğunu anlatmak için, sürecin ilerlemesinde Thomas S. Kuhn’un bilimsel düşüncelerin dönüşümünü açıklamak için ortaya attığı model kullanılacaktır.⁹²

B.1. Thomas S. Kuhn ve Paradigma

Temsilciliğini Kuhn’un yaptığı bu model; bilimi doğrusal bir evrimi izleyen rasyonel bir etkinlik olarak görmez. Bu yaklaşımdan dolayı bilimsel bir araştırma süreci içindeki tüm girdileri özellikle de bilim dışı öğeleri hesaba katar. Bilimin ne olduğunu anlamak için bilim adamı ya da bilim adamı topluluklarının içyapısını, ideolojilerini, inançlarını, içinde yaşadıkları toplumdaki araştırma gruplarına bakış tarzlarını, bilim ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkileri incelemek gerektiğini ileri sürer. Bilim adamlarının psikolojisi ve bilimsel topluluğun sosyolojik özelliklerinin bilimi kavrama ve anlama düzeyinde önemli yer tuttuğuna vurgu yaparlar.

⁹¹ Bkz.: Thomas S. Kuhn, “*Bilimsel Devrimlerin Yapısı*”, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006, s.213

⁹² Bkz.: Kuhn, s.217

Thomas S. Kuhn'un "The Structure of Scientific Revolutions" (Bilimsel Devrimlerin Yapısı) adlı yapıtı asıl amaç olarak dünyadaki bilimsel düşünüş sistemlerinin lineer (doğrusal) bir çizgi izlemediğini, belirli bir tarih ve belirli bir ideoloji içinde anlamlı olan ve bilimsel bir veri ya da ilerleme olarak gösterilen birçok sonucun, başka bir paradigma çerçevesinde kolaylıkla reddedilebileceğini göstermektedir. Ona göre bilim, devrimsel sıçramalar yaparak ilerler, evrimsel bir süreç izleyerek ilerlemez. Kuhn, bu eserinde pozitivistlerin ve materyalistlerin öncülüğünü yaptığı, "bilimin ilerlemekte olduğu" tezini temelden sarsmıştır.⁹³

Kuhn'a göre bilimsel topluluklar, kendi paradigmaları içinde ulaştıkları en son sonucu, varılabilecek en son ve en mükemmel aşama olarak gösterme eğilimindedir. Bu yaklaşımdan dolayı, bilimsel bir olayı geriye doğru tekrar tarif etmek ya da yazmanın, bilim adamının kendi paradigması nedeniyle aslında onu tahrif etmek anlamına gelmektedir. Bu nedenle geriye doğru yazılmış tüm tarihsel yazımlar, içinde ideolojik bir bakış barındırmaktadır. Bu yaklaşımlardan dolayı, bilimsel birçok veri ideolojinin gölgesinde gelişmiştir.⁹⁴

Geriye doğru incelenen her tarihsel çalışmada, insanlar için neyin iyi, neyin doğru, neyin ilerleme olarak adlandırılacağı sadece bir yöntem sorunu değil, içinde bilim yapılan dünyanın, toplumun ve tarihin koşullarını doğru tahlil etme sorunudur. Bilim adamları da dahil olmak üzere her bir birey, eğitim sisteminden, ders kitaplarından, içinde buldukları toplumun değer yargılarından edindikleri önyargılarla, inançlarla dünyaya bakar.

Kuhn, işte bu bakış açısına kuram, yöntem ya da paradigma adını verir. İdeoloji bütünsel dünya görüşü olarak şekillenirken, paradigma ideolojinin altında bir alana yönelik kuramların bütünselliğidir. Genel bir tanımla paradigma, kuramsal varsayım ve yasalarla, bu varsayım ve yasaları uygulanmaları için belirli bir topluluğun üyeleri tarafından benimsenen yöntem ve tekniklerden meydana gelir.⁹⁵ Bir paradigma içinde, hem temel sorular hem de cevapların çerçevesi bellidir. Kuhn'a göre bilimsel kuramlar aslında paradigmalardır.

Buraya kadar incelendiğinde sosyal bir olayı paradigma tanımı içinde değerlendirdiğimizde, ideoloji daha üst bir kavram olarak tanımlanabilirken, aynı ideolojinin

⁹³ Bkz.: Kuhn, s. 228

⁹⁴ Bkz.: Paul Horwich, "World changes: Thomas Kuhn and nature of science", Cambridge, MIT Press, 1993

⁹⁵ Bkz.: Kuhn, s.234

altında birbirlerinden farklı ve birbirleri ile yarışan paradigmlar olabilir. Örneğin kapitalist bir ideoloji altında bir üst yapı kavramı olan dine bakış için farklı paradigmlar gelişebilir.

Thomas S. Kuhn'da, birbirleri ile sürekli yarış halinde olan farklı düşünme kalıpları bulunan paradigmlar, aslında birer karşılaştırma modelleri olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle her paradigma kendi içinde sorgulanabilir. Birinin doğruluğu ya da yanlışlığından söz edilemez. Olsa olsa, bir olay için paradigma açıklamada kullanışlı bir açıklama bütünlüğü ya da kullanışlı olmayan bir bütünlük olarak adlandırılabilir.

Paradigma, bilim adamının ya da araştırmacının dış dünyaya bakışını belirleyen bir kuramdır. Einstein'ın izafiyet kuramı, Newton'un mekaniği ya da herhangi bir kuram bir paradigma olabilir. Bir paradigmanın etkisi, onu açıklama öznesi kabul eden bilim dalı ya da araştırmacı topluluğun sayısı ile alakalıdır. Paradigmanın o olayla ilgili açıklayabildiği soru sayısı ne kadar fazla ise, paradigma kendi içinde o kadar kuvvetli hale gelir. Kuhn, paradigmaya sahip bilim dallarının dogmatik bir yapıda olduklarını ve kendi bilim yapma yöntemleri ve kuramları dışındaki bilgilere kapalı olduklarını ileri sürmektedir. Thomas S. Kuhn, bir paradigmanın açıklama öznesi olmaktan çıkması ve kendisinin yerine yeni bir paradigmanın kabul edilmesi sürecini beş aşamada incelemektedir.

- a) **Olağan Bilim:** Thomas S. Kuhn'un olağan bilim dediği süreç, belirli bir süre boyunca normal bilim yapan topluluğun araştırmalarının yani yürürlükte olan bir paradigmanın, olgu ve olaylar karşısında gücünü gösterdiği dönemdir. Bu dönemde bilim adamı ya da araştırmacı, önüne gelen her olayda paradigma tarafından betimlenen açıklayıcı şablonları kullanır.⁹⁶

Paradigma'nın olay karşısında bir açıklaması vardır ve ortaya çıkan her olayda bu açıklama kabul edilebilir tutarlılıktadır.

Haçlı Seferleri sırasında olağan bilim dönemi, ilk Haçlı Seferleri'nin olduğu döneme denk gelir. Katolik Kilisesi'nin söylediği her şey doğrudur. Tanrı'nın adına konuşan Katolik Kilisesi ve onun düşünüş biçimi olan skolastik düşünce tarafından

⁹⁶ Bkz.: Kuhn, s.245

açıklanan her şey doğrudur. Aksi düşünceler tek başına gelişir ve din dışı (şeytan işi) olarak kabul edilerek aforoz edilir.

- b) **Aykırılıkların Çoğalması:** Aykırılıkların çoğalması, Thomas S. Kuhn tarafından paradigmanın dışında gelişen ve paradigma tarafından açıklaması olmayan bulgular ve olayların çoğalması diye tanımlanan süreçtir. Bilim adamları ya da araştırmacıların gözünde paradigma gücünü gittikçe yitirir. Daha öncesinde tek başına görülen bir takım anormalliklerle, uyuşmazlık ve uygunsuzluklar artmaya başlar. Bilim adamı ya da araştırmacı her defasında daha fazla paradigma tarafından açıklanamayan ya da paradigma tarafından açıklanması yetersiz bulunan olgular ve bulgularla karşılaşır.

Haçlı Seferleri sırasında aykırılıklar, seferlerin başladığı Kıta Avrupa'sı topraklarının dışına çıkışla başlar. Tanrı tarafından korunan Hıristiyan dünyası dışında kalan topraklardaki zenginlik, Kıta Avrupa'sına göre daha fazladır. Kilise'nin açıkladığı dünyanın dışında bir gerçeklikle karşılaşan Haçlı Orduları için aykırılıklar çoğalmaya başlamıştır.

- c) **Kaos Dönemi:** Kaos dönemi, paradigma şablonları içinde açıklanmayan olayların ve olguların çoğalması sonucunda bilim adamı ya da araştırmacının paradigmaya olan güveninin sarsılması ve paradigmaya inanmamasını doğuran bir bunalımı ifade eder. Bilim adamı inandığı paradigmaya artık inanmamakta ancak yerine yeni bir paradigma koyamamaktadır. Bu düşünsel bunalımdır.

Kudüs'ün ilk yılları Haçlılar için düşünsel olarak "kaos"un yaşandığı dönemdir. Kilise'nin ve skolastiğin tümüyle sorgulandığı, Kilise'nin din tanımına ve istemlerine güvenin kaybedildiği dönemdir.

- ç) **Paradigmalar ve Yeni Paradigmanın Ortaya Çıkması:** Thomas S. Kuhn'a göre, bunalıma düşen paradigmanın içinden olayları yeniden yorumlayarak geçerli bir açıklama getiren paradigma çıkmaz. Bu nedenle paradigmalar evrimsel bir ilerleme gösteremezler. Yeni düşünceler ortaya koyan paradigma önceki paradigmaya dışsaldır. Yani onun yerini alan başka bir paradigmadır.⁹⁷ Kaos döneminin ardından bilim adamı

⁹⁷ Bkz.: Kuhn, s.247

yeni dönemi açıklayacak kuramlar bütünü olabilecek paradigmlar arayışındadır. Birden fazla paradigmanın olabileceği bir düşünsel çatışma ortamıdır yeni durum.

Hıristiyanlar tarafından kurulan Kudüs Krallığı skolastik düşünceye ve Kilise'ye karşı güvenin sarsılması, Kudüs'te temel değerlerini Vatikan'ın temsil ettiği dinden almayan ve Hıristiyanlığı yeniden yorumlamaya doğru götüren bir çok anlayışı doğurmuştur. Seferler öncesinde vaat edilen birçok şeyin, seferlerde olmadığını gören Haçlıların Kilise'ye karşı taşıdığı güvensizlik, dönüş yolunda Avrupa'ya da taşınmış ve Kilise otoritesi Avrupa'da da sarsılmaya başlamıştır.

Beklenenden daha zengin ve sosyo-ekonomik alanda daha güçlü, doğuda kazanılan deneyim ve öğrenilen yeni düşünce ve bilgiler Avrupa'da da yeni paradigmların oluşmasının önünü açmıştır.

- d) **Yeni Paradigmanın Ortaya Çıkması ve Olağan Bilim Dönemi:** Geçerli paradigmanın bunalıma düşmesinin ardından, kavramsal bir devrimle onun yerini yeni bir paradigma alır. Ortaya çıkan yeni paradigma daha fazla taraftar toplar çünkü olguları ve olayları kendi içinde bütünsel biçimde açıklamaktadır. Yeni paradigmanın doğruluğuna inananlar için artık o paradigmanın olağan bilim dönemi başlamıştır. Yeni paradigma ortaya çıktıktan sonra önceki paradigmayı benimseyen bilim topluluğu tarafından tepkiyle karşılanır. Bu arada yeni paradigmayı ortaya koyan bilim adamının çevresinde onun bakış açısını benimseyen bilim adamları dolmaya başlar. Aralarında çekişme vardır. Bu çekişme yaşlı bilim adamları öldükten sonra biter.⁹⁸

Skolastiğin sorgulanması Kudüs'te başlayan ve filizlenen bir süreç olmasına rağmen yeni paradigmanın olağan bir bilim dönemine girişi Rönesans ve Reform hareketleri ile Avrupa'da yaygınlaşması ve kabul görmesi ile olmuştur.

Kısaca özetlemek gerekir ise, bilimsel ve düşünsel devrimler Kuhn'a göre bir paradigmadan diğerine geçişle gerçekleşir. Bir paradigmadan diğerine geçişte ise psikolojik ve sosyolojik, bilim dışı etmenler işe karışır. Eski paradigma içinde baskısı duyulan bir takım anomalilerin, yani alışılmışın dışındaki soruların

⁹⁸ Bkz.: Kuhn, s.251

cevaplandırılmasında gitgide artan güçlüklerle karşılaşılması, geçişe ya da devrime neden olur.

“Cennetin Krallığı” filminin çözümlemesi boyunca, kahramanın (Balian) düşünsel dönüşümü Thomas S. Kuhn’un tanımladığı beş aşamada incelenerek açıklanacak ve her aşamadan bir sonrakine geçişteki dönüşüm dinamiklerinin film boyunca izi sürülecektir. Filmin yönetmeni Ridley Scott’un dönemi yeniden yorumlarken izleyiciye sunduğu ideolojik yönelimi film boyunca nasıl işlediği yine bu beş aşama içinde açıklanacaktır.

3. BÖLÜM: İDEOLOJİK GÖSTERGELER VE ANLAM AKTARIMI BAĞLAMINDA “CENNETİN KRALLIĞI” FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

A. “Cennetin Krallığı” Filminin Çözümleme Süreci

İncelediğimiz “Cennetin Krallığı” filmi öncelikle seçilen sahneler kesitlenerek dilsel ve görsel boyutta betimlenmiş ve hemen ardından yapılan betimlemeler doğrultusunda anlamsal düzlemde ve ideolojik düzlemde çözümleme yapılmaya çalışılmıştır.

A.1. Filmin Çözümleme Nesnesi Olarak Seçimi

Ridley Scott’un yönetmiş olduğu 2005 yapımı “Cennetin Krallığı” filmi ideolojik bir çalışma yapmak istememizden ve bu çalışmayı destekler nitelikte olduğundan dolayı seçilmiştir.

İdeolojik çözümleme derin yapıda gerçekleştirilen bir çözümlemedir. Bu düzlemde metine etki eden düşünsel yapının dışında, metnin kurgulandığı dönem ve o dönemin sosyo-ekonomik göstergeleri önem kazanır. Ayrıca, Umberto Eco’nun da dediği gibi, metne hem metnin kendisinin hem de metni oluşturan “yönetmenin” niyeti de, aktarmak istedikleri de etki eder. Tüm bu etmenlerin ele alınacağı ideolojik düzlemi çözümlemek amacıyla, yine tüm bu etmenlerin yer aldığı bir filme odaklanılması için “Cennetin Krallığı” filmi seçilmiştir.

“Anlamlandırma düzleminde, inceleme nesnesini bulabilmek amacıyla yalnızca “iyi”, “başarılı” ve “gişe rekoru” yüksek bir film yerine filmdeki “kahramanların sözcelerine temel olan ve bunları değişik dönüşüm dizeleri olarak üretilmelerini olanaklı kılan sınıflandırıcı bir sistemin varolduğu”⁹⁹ bir filme odaklandık. Bu bağlamda, “yaygın uygulanabilirlik özelliğine sahip ve mantıksal olarak dizgeyle uyum sağlamış toplumsal ve kültürel inançlar bütünü”¹⁰⁰ olarak tanımlanan ideolojiye iyi bir örnek olabilecek “haçlı seferleri” ve bu seferleri konu alan “Cennetin Krallığı”na odaklandık.

⁹⁹ Mehmet Küçük, “Medya, İktidar ve İdeoloji”, Ark Yayınları, 1993, s.77

¹⁰⁰ Arthur Asa Berger, “Kitle İletişim Çözümleme Yöntemleri”, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, s.48

A.1.1. Haçlı Seferleri ve İdeolojik Boyutu

Haçlı seferlerinin günümüzde Kilise kaynakları dışında görüş bildirenlerin önemli bir bölümü, Kilise'nin yoğun propagandası sonucu Avrupa'dan İslam coğrafyasına doğru yapılmış ve o toprakların ele geçirilmesi ile kurulması istenilen bir Latin Devleti düşüncesi ile örgütlenmiş bir işgal orduları hareketi olarak kabul ederler. Seferlerin özü her ne kadar Müslümanlar tarafından ele geçirilmiş kutsal toprakların (Kudüs), Müslümanlardan arındırılması olarak ortaya konulmuş olmasına rağmen seferlerin başladığı 1095 yılından bitiş tarihi olan 1272 yılına kadar geçmiş süredeki pratikler, Müslüman dünyasında aradan geçen zaman dilimine rağmen barbarlık olarak nitelenmektedir.¹⁰¹

“Cennet'in Krallığı” filminin yönetmeni Ridley Scott'ın filminin gösteriminden hemen sonra Kilise yanlısı gruplardan aldığı tepki ve Müslüman dünyasından aldığı yoğun alkış Haçlı Seferleri'nin etkileri için her iki toplumda ortak bir bakış açısı olmadığını göstermektedir. Yönetmen Riddley Scott, filminin hemen arkasından batıda kilise çevreleri tarafından İsrail düşmanı, Türkiye yandaşı, Müslüman yandaşı gibi tepkiler görmüştür.¹⁰²

Ancak, Haçlı Seferleri üzerine düşünce yürütebilmek ve neden/sonuçlarını doğru değerlendirmek dönemin ekonomi-politiğini ve dönem koşullarını doğru algılamaktan geçer. Bu nedenle, seferlerin başladığı tarihe kadarki dönemi kısaca özetlemekte fayda vardır.

5. yüzyıl içinde Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından Avrupa'da güçlü devletlerin yerini küçük beylik ve devletlerin aldığı dönem başlamıştır. Çoğu zaman bu küçük devletler ve beyliklerin kendi aralarındaki savaşlarla şekillenen ve değişen Avrupa haritasını bir arada tutan siyasal güç ise Vatikan Kilisesi olmuştur. Kilise'nin koruması ve kutsaması ile meşruiyet kazanan bu küçük devletler ve beyliklerin devamlılıkları yine Kilise'yle olan ilişkilerinin niteliği ile ilgili olmuştur. Küçük krallıklar, çoğu zaman Kilise'nin verdiği meşruiyet ile Kilise adına Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcilikleri olarak görülmüşlerdir. Kıta Avrupa'sı çok uzun süre Kilise etrafında toplanmış ruhban sınıfı ve küçük devletleri yöneten aristokrat sınıfların egemenliği altındadır. Bireyin devletle, bireyin diğer bireylerle ve bireyin Tanrı ile ilişkisinin bütünü olan sosyal hayat ise yine Kilise tarafından ortaya konan düşünüş

¹⁰¹ Bkz.: Aydın Usta, “Çıkarların Gölgesinde Haçlı Seferleri”, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2008, s. 129

¹⁰² <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=25&makaleid=4357>

ve pratik uygulamaların toplamıdır. Kilise Tanrı adına, aristokrat sınıf eliyle yeryüzündeki tüm ilişkileri yöneten karar mercii olarak şekillenmiştir.¹⁰³

Kıta Avrupa'sının kendi dışındaki dünya ile kurduğu ekonomik ilişkiler ise İpek ve Baharat Yolları üzerinden yürüyen Ortadoğu ve Hindistan'a kadar uzanan ticaret ilişkileridir. Her iki ticaret yolu ise uzun yıllar Avrupa'nın tek büyük imparatorluğu olan İstanbul merkezli Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu tarafından kontrol edilmekteydi. Bizans İmparatorluğu, İslamiyet'in ortaya çıktığı ilk yıllarda Anadolu, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'nın tek hakimiydi. İslamiyet'in ortaya çıktığı 7. yüzyıldan itibaren gerek dört halife gerekse de Emevi ve Abbasiler döneminde büyük bir genişleme süreci yaşadı. Genişleme demek Romalıların elindeki bölgelere doğru ilerlemek anlamına gelmektedir.

İslam orduları 7. yüzyıldan başlayarak 11. yüzyılın başlarına kadar, Anadolu'nun önemli kısmı da dahil olmak üzere tüm Ortadoğu ve Kuzey Afrika'yı ele geçirerek İspanya kıyılarına kadar gelmiş bulunuyorlardı. Bu büyüme Avrupa'nın ticaret denizi olan Akdeniz'in ve İpek ve Baharat Yolları'nın Müslümanların eline geçmesi anlamına geliyordu. Avrupa, Bizans'ın Küçük Asya'daki varlığı dışında tamamen kendi içine sıkışmış durumda idi. Bu durum Avrupa'daki ekonominin gerilemesine, üretimin önemli ölçüde düşmesine ve yoğun bir yoksulluk yaşanmasına neden olmuştur. 11. yüzyılın başında Avrupa'da açlık ve bulaşıcı salgın hastalıklar yüzünden binlerce insanın ölmesi, Haçlı Seferleri düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Avrupa'nın siyasal gücünü elinde tutan ruhban sınıf (Kilise), Avrupa'nın ekonomik kurtuluşunun İpek ve Baharat Yolları'nı tekrar ele geçirmek ve Akdeniz'deki deniz ticaretini canlandırmaktan geçtiğini kavramışlardır. Bu nedenle Müslümanların elinde bulunan bu toprakları tekrar ele geçirmek için 1095 yılında ilk Haçlı Seferleri çağrısını yapmışlardır. “Çağrının özünde Müslümanların kontrolüne geçen kutsal toprakların geri alınması düşüncesi ağırlıkla işlenmiştir. Avrupa'daki tüm küçük krallıklar ve beylikler bu çağrıya uymuş ve böylece ilk Haçlı Seferleri başlamıştır. Çeşitli kereler Müslüman orduları tarafından kuşatılan ve neredeyse İstanbul içine hapsedilen Bizans İmparatorluğu'nun Avrupa'dan istediği yardım çağrıları da bu seferlerin başlamasını hızlandırmıştır”.¹⁰⁴

¹⁰³ Bkz.: Claude Cahen, “*Haçlı Seferleri Zamanında Doğu ve Batı*”, Çev: Mustafa Daş, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2010, 228

¹⁰⁴ Cahen, s.138

Haçlı seferlerinin ideolojik özü her ne kadar Althusser'in önemle üstünde durduğu ideolojik aygıtların kendi dönemindeki en önemlisi olan din üzerinden oluşturulmuş ve din adına düzenlenmiş bir savaş olarak kodlanarak sunulmuş olsa da, seferlerin altyapısını oluşturan nedenler ekonomik nedenler olarak öne çıkmıştır. Bu seferlerin ruhban sınıfı ve yerel aristokrat güçler için anlamı ekonomik gücün yeniden oluşturulması olarak öne çıkmıştır. Avrupa'daki feodal sınıf ve ruhban sınıfın öncülüğünde geniş kitlelerin "Tanrı tarafından vaadedilen" toprakları kurtarma ve oradaki zenginliklere ulaşma yoluyla ekonomik sıkıntılardan kurtulma hayaliyle katıldığı Haçlı Seferleri, çoğunlukla Avrupa'daki Katolik olmayan halklar ve Müslümanlara yönelik "din savaşları" olarak sunulmasının en önemli göstergesi ise savaşa katılan askerlerin zırhlarına işledikleri haç işaretidir.

Seferlerin örgütlenmesinin başka bir nedeni ise, Kilise'nin ekonomik gücü elde etmesinin yanında, Katolik olmayan Hıristiyan topluluklar üzerindeki gücünü artırmak ve Hıristiyanlığın tek merkezini Vatikan haline getirmek istemesidir. O dönemde Fransa'da etkin olan Kluni tarikatının kışkırtmaları da dikkate alındığında, seferlerin sadece Müslüman coğrafyasına yapılmamış olması, Almanya ve Orta Avrupa'da bulunan Katolik olmayan halklara yönelik katliamlarla sonuçlanan seferleri de içermesi bu tezi doğrulamaktadır. Fransa, İtalya ve İngiltere krallıkları başta olmak üzere Avrupa'daki küçük krallıklardaki soylu sınıflar ise daha fazla toprak ve egemenlik için haçlı seferlerinin örgütleyicisi ve ordularının başındaki komutanlar olmuştur.¹⁰⁵

Haçlı seferlerinin örgütlenmesi ve yönlendirilmesini kolaylaştıran diğer bir öge ise Avrupa'daki düşünüş sisteminin özünü oluşturan skolastik düşünce biçimidir. Latince *schola* (okul) kelimesinden türetilen *scholasticus* teriminden gelen skolastik düşünce, kelime olarak okul felsefesi anlamına gelmektedir. Düşüncenin özü, doğrunun zaten var olduğu (Kutsal Kitap ve Kilise'nin kontrolünde) bu nedenle doğruyu aramak için herhangi bir çalışmaya gerek olmadığı, kutsal kitapta var olan doğrunun Kilise ve din adamları tarafından felsefe okullarında okutularak halka öğretilmesine dayanır. Doğrunun kutsal kitapta var olduğu düşüncesi ve onu ancak din adamlarının doğru anlayacağı düşüncesi skolastik düşüncenin felsefesinin derin bir teoloji içerdiği anlamına gelmektedir. Din adamları tüm düşünüş pratiklerinde paradigma olarak skolastiğin şablonlarını kullanır ve onu desteklemeye

¹⁰⁵ Bkz.: P.M. Holt, "Haçlılar Çağı / 11. Yüzyıldan 1517'ye Yakındoğu", Çev: Özden Arıkan, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 76

çalışır. Skolastik düşünce paradigmasında doğru zaten bilindiği için, bu doğru dışında herhangi bir arayışa gerek yoktur. Bilinen doğrunun dışında kalan tüm düşünceler, yanlıştır. Bu nedenle kilise düşüncesinin dışında kalan ve onu kabul etmeyen tüm yaklaşımlar aforoz edilmelidir.¹⁰⁶

Skolastik düşünce'nin çıkarımlarının ideolojik üst yapıyı (dinsel nedenleri) oluşturduğu haçlı seferleri, bu nedenle çok yoğun bir katılım ve yüksek motivasyonla başlamıştır. 1. Haçlı Seferleri sırasında önce Anadolu, Antakya ve Şam, ardından Kudüs ele geçirilmiş ve Kudüs Krallığı kurulmuştur. Ardından Kuzey Afrika'daki toprakların ele geçirilmesi ile 1. Haçlı Seferleri neticesinde istenilen amaç elde edilmiştir.

Seferler sırasında Laclau'nun hegemonya tanımında açıkladığı eklemleme pratiği içine girenlerin, eklemleme pratiği sonucunda değişime uğrayacağı ve etkileşim nedeniyle kendinden başka bir forma dönüşeceği düşüncesinden yola çıkarak söyleyecek olursak, seferler sırasında karşılaşılan farklı kültürler, inanışlar, ekonomik ve siyasal örgütlenmeler ve teknolojik gelişmeler nedeniyle, sefere katılanların düşüncelerini değiştirecek birçok etken ortaya çıkmıştır. Seferlere katılanların ilk yola çıktıkları andaki paradigmaya olan güvenleri (Skolastik düşüncenin öğretileri) ile Kudüs'e vardıkları andaki güvenleri arasında ciddi farklılıklar gelişmiştir. Bu farklı düşünüş biçimlerinin de özellikle Kilise kontrolünde olan soylu sınıflar arasında, Kilise'nin siyasal ve askeri gücünü zayıflatacak, ekonomik temelli yeni siyasal düşüncelerin oluşmasında etkisi kaçınılmazdır.

Haçlı Seferleri'nin toplam sekiz kez olarak düzenlendiği tarihe geçmiş olsa da, diğer tüm Haçlı Seferleri zaman zaman Müslümanlarla Hıristiyanlar arasında el değiştiren Kudüs Krallığı'nı korumak amaçlıdır ve ilki kadar başarılı olamamıştır. Sonuncusu 1272'de biten seferler sonucunda Akdeniz ticaret yollarının kontrolünün ele geçirilmesi ile Akdeniz'deki Cenova, Venedik, Marsilya gibi önemli liman şehirleri büyümüştür. Bu şehirlerde ruhban ve soylu sınıftan olmayan ve ticaretle uğraşan yeni bir sınıfın ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bu ticari sınıfın (burjuvazi) ticari ilişkileri nedeniyle doğu-batı ticaretinde önemli gelişmeler elde edilmiştir. Avrupa'da birçok üretim biçiminin öğrenilmesi nedeniyle manufacturing (imalat) tarzı üretim artmaya başlamıştır. Bütün bunların yanında ise özellikle

¹⁰⁶ Bkz.: Usta, s. 172

Rönesans ve Reform hareketleriyle Avrupa'nın çevresini değiştirecek hareketlere yol açacak asıl sonuç ise Skolastik Düşünce ve Kilise'nin önemli ölçüde yara alması olmuştur.¹⁰⁷

Ridley Scott, “Cennetin Krallığı” filmini 1. Haçlı Seferleri'nin 100 yıl sonrasında yani 1184 yılından başlatarak, Avrupa'daki önemli dönüşümlere neden olacak skolastik düşüncenin Kudüs Krallığı'ndaki dönüşüm ve değişim dönemlerinden başlatarak, bir anlamda film boyunca, başta soylu sınıf arasında olmak üzere, sefere katılanların yaşadığı düşünsel kaosun ileriki yıllarda Avrupa'da dönüşüme neden olacak düşüncelerin ortaya çıkmasının sürecini takip etmemize izin vermiştir.

A.2. Film Çözümlemesinde İzlenecek Yöntem ve Aşamalar

Ridley Scott'un “Cennetin Krallığı” filminin ideoloji özelinde çözümlenmesinde, yönetmenin filmde ortaya attığı yeni ideolojik söyleminin tanımlanması ve film içinde bu ideolojik söylemin dilsel ve görsel göstergelerinin bulunması, o göstergeye yüklenen anlamın çözümlenmesi, bu çözümlemenin filmde öne sürülen ana düşünce ile ilişkisinin irdelenmesi ve Thomas S. Khun'un bilimsel düşüncenin oluşumunun beş temel aşamasına uygun olarak sorgulanarak, yeni düşüncenin oluşum sürecinin (yeni ideolojik söylem) aşamalarının incelenmesi gerçekleştirilecektir.

B. “Cennetin Krallığı” Filminin Edimsel Düzlemde Değerlendirilmesi

B.1. Filmin Kimliği

Filmin Başlığı:	Cennetin Krallığı (Kingdom of Heaven)
Yönetmen:	Ridley Scott
Yapımcı:	Ridley Scott, Lisa Ellzey, Terry Needham, Mark Albela, Branko Lustig
Senarist:	William Monahan
Oyuncular:	Orlando Bloom Eva Green Jeremy Irons David Thewlis

¹⁰⁷ Bkz.: Işın Demirkent, “Haçlı Seferleri”, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 1997, s.203

	Brendan Gleeson
	Marton Csokas
	Michael Sheen
	Liam Neeson
	Ghassan Massoud
	Alexander Siddig
	Khaled Nabawy
	Kevin McKidd
	Velibor Topic
	Jon Finch
	Ulrich Thomsen
	Nikolaj Coster-Waldau
	Edward Norton
Müzik:	Harry Gregson-Williams, Natacha Atlas
Görüntü yönetmeni:	John Mathieson, B.S.C.
Sanat Yönetmenleri:	Alessandro Alberti Maria Teresa Barbasso Gianni Giovagnoni
Kostüm Tasarımcısı:	Janty Yates
Kast:	Debra Zane, CSA, Jina Jay
Kurgu:	Dody Dorn
Yapım:	2005 ABD, Almanya, Fas, İngiltere, İspanya
Türü:	Aksiyon, Dram, Macera, Savaş, Romantik, Tarih
Renk:	Renkli
Süre:	145 dakika
Dil:	İngilizce, Arapça, Almanca

B.2. Filmin Öyküsü

“Cennetin Krallığı” filmi, Avrupa’da 12. yüzyılda başlayan ve 16. yüzyılda taçlanan, Reform ve Rönesans hareketlerine yol açan, Avrupa skolastik döneminin felsefi ve politik dönüşümlerinin ana nedeni sayılan, Haçlı Seferleri üzerine kurulu bir anlatıma sahiptir. Film temel olarak, 12. yüzyıldaki Haçlı Seferleri sonrası Kudüs’ün durumunu ele almaktadır. Filmde Kudüs’te Hıristiyanlar yaşamaktadır.

Film, ölmüş bir kadının mezarının kazılma sahnesiyle başlar. Ana karakterimiz Balian (Orlando Bloom) Fransa’da bir köyde demircilik (nalbantlık) yapmaktadır. Önce çocuklarını ardından da eşini kaybetmiştir. Balian’ın eşi filmin ilk sahnesinde görülen ölü kadındır. Kadın, çocuklarının acısına dayanamayıp kendini öldürmüştür. Balian’ı bu acı gününün akşamında Kudüs’e doğru giden bir grup şövalye ziyaret eder. Bu şövalyelerin başı olan İbelin Baronu Lord Godfrey Balian’ın babasıdır. Godfrey oğlunun acı haberini almış ve onun için üzgün olduğunu söyledikten sonra kendisiyle beraber Kudüs’e gelmesini istemiştir. Balian ise ilk defa gördüğü babasının bu teklifini kabul etmez ve demir dövmeye devam eder; ta ki Rahip’in intihar ettiği için ölmüş olan eşinin başının gövdesinden ayrılarak gömüldüğünü söyleyene kadar. Balian, eşinin ve kendisinin günahlarını affettirmek için babası Godfrey’in gittiği yoldan Kudüs’e gitmek üzere atına atlar ve yola koyulur.

Balian, babası Godfrey’le buluşur ve onunla birlikte Kudüs’e yola koyulurlar. Bir akşamüzeri kilisenin gönderdiği adamlar Balian’ı öldürdüğü rahip yüzünden almak isterler. Godfrey ve adamları Balian’ı vermemek için savaşır. Bu savaşta yaralanan Godfrey, Balian’a ölmeden önce Kudüs’ü, Kral’ı ve halkı koruması için görevlendirir ve onu şövalye ilan eder ve Kudüs’e varmadan ölür. Balian, zorlu bir yolculuk sonucunda Kudüs’e varır. Babasının şövalyeleriyle buluşur, dinlenmesi için rahat ettirilerek orada konaklar. Babasının en yakın arkadaşı Hospitaler’le beraber Kudüs Kralı’nın yemeğine katılır. Bu yemek sonrası Kral IV. Baldwin ile tanışır. Kral barışı korumanın ellerinde olduğunu ve ondan yardım etmesini ister. Ancak kralın kız kardeşi ile evli olan Guy de Lusignan’da şehirde sözü geçen bir şövalyedir ve savaş yanlısıdır. Balian, Kral’a her zaman hizmetinde olduğunu söyledikten sonra yanından ayrılır.

Balian, babasına ait olan toprakların olduğu yere gider. Kurak ve bakımsız olan bu toprakları işler ve bereketli hale getirir. Bu sırada Guy de Lusignan ve arkadaşlarının

Müslümanlara yaptığı bir saldırı ortalığı karıştırır. Müslüman lider Selahaddin Eyyubi bu saldırının üzerine ordularını toplar ve Kudüs'e yürür. IV. Baldwin, barışın bozulmasını istememektedir. Selahaddin Eyyubi Kudüs'e geldiğinde iki kral karşı karşıya gelir. IV. Baldwin, suçluların cezalarını layıkıyla çekeceğine söz vererek Selahaddin Eyyubi'den barışın bozulmamasını ister. Selahaddin IV. Baldwin'in sözüne güvenir ve geri çekilir.

IV. Baldwin lepra (cüzam) hastasıdır. Hastalığı bir hayli ilerlemiş olan IV. Baldwin, ölümünün yaklaştığını anlayınca tahta Guy de Lusignan'ın geçmemesi için kız kardeşinin ondan ayrılmasını ve Balian'la evlenerek onun kral olmasını teklif eder. Balian Kral'ın bu teklifini reddeder. Kısa bir süre sonra Kral ölür ve tahta Guy de Lusignan geçer.

Yeni kral Guy de Lusignan savaş yanlısıdır ve savaşı ilan etmekte gecikmez. Balian'ı da sevmeyen yeni kral onu bir düşman olarak gördüğünden ona bir suikast düzenler ancak başarısız olur.

Guy de Lusignan, Selahaddin Eyyubi'ye saldırıya gider ancak taktik hatalar nedeni ile ağır bir yenilgi alır. Bunun üzerine Kudüs'ün savunması Balian'a kalır. Balian babasının dediği gibi halkı korumak adına uzun süren bir kuşatmayı göğüsler. Balian, yaptığı taktik savaşları sonrası halkının sağ salim evlerine geri dönmesi karşılığında Kudüs'ü Selahaddin Eyyubi'ye vermek üzere anlaşılır. Kudüs kenti Müslümanlara teslim edilirken Balian ve Hıristiyanlar ülkelerine doğru yola çıkarlar.

Balian, IV. Baldwin'in kız kardeşi Sibylla'yla beraber Fransa'daki köyüne gelir. Kudüs'e giderken geride bıraktığı demirci atölyesine geri döner. Filmin sonunda İngiltere Kral'ı Balian'ın köyünü ziyaret eder. Balian'a kendisini sorar. Balian ise kendisinin sadece bir nalbant olduğunu söyler ve kralın sorusunu cevapsız bırakır. Yeni bir Haçlı seferi daha başlamak üzeredir. Balian, İngiltere Kralı'nın bu ziyaretiyle yeni bir Haçlı Seferi'ne şahit olmuştur.

B.3. Filmin Kesitlenmesi ve Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

SAHNE 1.

Kişi: Rahip, Haçlılar
Uzam: Fransa / Haç Yolu / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4

Sahnenin Kesitlenmesi

Filmin açılış sahnesi karanlık bir uzamda büyük bir haç simgesiyle başlar. Bu haç tüm ekranı kaplamaktadır. Kontur ışıkta görülen haç simgesi karanlık bir uzamda verilmiştir... Bir kadın için mezar kazılmaktadır. Bu sırada Haçlılar gelir. Rahip ve diğer adamlar, Haçlılara saygısından başları önde, onlara yolu açarlar.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne, 12. yüzyıl Avrupa'sında Vatikan Kilisesinin temel ideolojisi olan Skolastik düşünce sistemini temsil eder. Avrupa, Kilisenin baskısı altındadır ve bireyler dinin (Vatikan'ın) emrettiği ölçülerde yaşamlarını düzenlerler.

Haçlı orduları ise, din adına savaşa giden ve Hıristiyanlığın kurtuluşu için savaşan Vatikan tarafından kutsanmış ordular oldukları için büyük saygı görürler. Her şövalyenin zırhının göğsünde taşınan Haç işareti, kilise adına savaşı temsil eder.

Sahnenin karanlık seçimi ise yönetmenin Ortaçağ Avrupa'sını karanlık dönem olarak betimlemesinin göstergesidir.

SAHNE 2.

Kişi: Rahip

Uzam: Fransa / Haç Yolu / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 5



Fotoğraf 6

Sahnenin Kesitlenmesi

Rahip, Haçlılar gittikten sonra kadının başının kesilmesini ve öyle gömülmesini söyler. Rahip pelerinini rüzgâra doğru açar ve gider. Bu sırada alttan bir karga sesi duyulur.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Rahibin pelerinini açması ve karga sesinin fonda duyulması, karakterin rahip olduğunu da göz önünde bulundurursak, gerek kendisinin, gerekse de temsil ettiği kurumun yani kilisenin, “kötü ve karanlık” olarak simgelendiğini söyleyebiliriz. Daha ilk sahnelerde görüldüğü gibi yönetmen döneme bakışıyla ilgili ipuçları vermeye başlamıştır.

Karanlık dönemin filmdeki resmi güç odağı olarak betimlenen din adamı figürü, yönetmenin sonraki sahnelerde gerçekleştireceği skolastik dönem eleştirisinin haklılığına seyirciyi hazırlama göstergesi olarak algılanmalıdır.

12. Yüzyıl Avrupa'sında ağırlığı olan iki temel güç; Aristokrasi (soylu sınıf) ve din adamları (ruhban sınıfı) arasındaki ilişkiyi aktarmak konusunda filmin girişi son derece önemlidir. Her iki sınıf arasındaki dayanışma ve saygıyı ifade eden ilk sahneler Yönetmenin Avrupa'daki yönetici sınıfların o günkü durumunu göstermesi için konulmuş gibidir.

SAHNE 3.

Kişi: Balian, Şövalye
Uzam: Fransa / Balian'ın Demir Atölyesi / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8

Sahnenin Kesitlenmesi

Bu sahnede Godfrey'in şövalyelerinden biri, Balian'a "orada ne yazıyor" diyerek ahşap üzerine kazılmış yazıyı gösterir. Balian; "*dünyayı daha iyi yapmayan insan, insan değildir*" der.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

12. yüzyıl Avrupa'sında bireylerin Tanrıya karşı sorumlulukları Kilise ve Lordlar sınıfının belirleyiciliği altındadır. Bireyin bağımsız bir duruşu ya da dinen istenmeyen bir tutumda olması mümkün değildir. Balian'ın atölyesinde yazan yazı bir anlamda hakim ideoloji dışındaki bir düşüncüyü aktarmaktadır. Bir başka deyişle, bu yazı ile birlikte Balian'ın Kilise ve soylu sınıfla ilişkisinde çelişki olduğunu ve dönemin ideolojisi dışında bir noktada durduğunu anlayabiliriz.

Balian'ın demirci ustası olması ve bilinen sert metalleri bile işleyerek şekillendirmesini simgeleyen “duvardaki söz”ün anlamı böylelikle daha da pekiştirilmiştir. Soyut anlamda bireyin işlenmesi ve iyi insan olması Kilise tarafından yerine getirilen bir görev iken (o dönemde İncil'in bile sadece din adamlarında olması ve halkın okumasının yasak olması), göstergenin içerdiği yan anlam olarak Balian'ın bir madeni işleyerek başka bir şey yaratabilecek güçte olmasını, onu Kilise'nin belirleyiciliği dışında bireyin yaratıcılığı noktasında önemli bir yere taşır.

SAHNE 4.

Kişi: Balian, Godfrey
Uzam: Fransa / Balian'ın Demir Atölyesi / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 9



Fotoğraf 10

Sahnenin Kesitlenmesi

Lord Godfrey Balian'ın yanına gelir, başını öne eğerek, “*bazıları Kudüs'ün af dilemek için dünyanın merkezi olduğunu söyler. Ama bence o yer burası. Şimdi*” diyerek Balian'a babası olduğunu ve onu affetmesini ister. Balian bu sahnede babasının af dileğini cevapsız bırakır ve onunla Kudüs'e gitmek istemez.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Filmin eski ile yeni düşünce arasındaki ilk karşılaştırma sahnesinde, Haçlı seferlerinin seferlere katılanlar açısından yarattığı Kilise düşüncesinden kopuşunun ilk diyaloglarını görürüz. Vatikan'ın Kudüs'e yüklediği anlamın ilk yapıbozumsal okuması bu sahnedir.

Skolâstik Avrupa düşüncesinde “af dilemek”, bireyin tanrı ile olan ilişkisinde değil, Kilise’nin aracılığı ile gerçekleşen bir eylemdir. İsa’nın göğe yükseldiği yer olan Kudüs ise, insanın Tanrı’ya en yakın olduğu ve Tanrı’nın insanın sesini duyacağı en iyi yer olduğu düşüncesinin hakim olduğu Ortaçağ Avrupa’sında, şövalyenin bu çıkışı, Haçlı seferlerine katılanların skolastik düşünceden kopuşunun ilk göstergesi olarak görülebilir.

SAHNE 5.

Kişi: Balian, Rahip

Uzam: Fransa / Balian’ın Demir Atölyesi / İç

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 11



Fotoğraf 12



Fotoğraf 13



Fotoğraf 14



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16

Sahnenin Kesitlenmesi

Bu sahnede Balian yüksek lavların arasında demir dövmeye, kılıç yapmaya devam etmektedir. Uzamda genel bir karanlık egemendir. Lavların çıkardığı ateşin ışığı ortamı aydınlatmaktadır. Rahip Balian’ın yanına gelir ve onu eleştirir. Rahibin görüntüsü karanlık ve çirkindir. Rahip, “*Seni Kudüs’e götürebilirlerdi. Tüm bunlardan çok uzaklara. Ben senin rahibinim beni dinle. Yemin ediyorum burada kaldığın sürece hiçbir zaman huzur*

bulamayacaksın. Hiç kimsenin yeni bir dünyaya daha fazla ihtiyacı olmamıştı. Köylüler seni istemiyor. Eğer sefere çıkarsan karının cehennemdeki yerini rahatlatılabilirsin. Böyle dediğim için affet. O intihar etti bu yüzden cehennemde. Orada başsız kim bilir ne yapıyordur” der. Bunun üzerine Balian elinde henüz ateşi sönmemiş kılıcını Rahibin karnına saplayarak onu ateşin içine atar ve yakar.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Rahibin öldürülmesi, sadece bir cinayetten öte bir “ideolojiye başkaldırı” sahnesi olarak algılanmalıdır. Balian, artık olağan düşünüş kalıplarını sorgulamanın ötesine geçmiş, ona isyan etmiştir. Bu isyan “bilinçli bir kopuş” değildir. Çünkü yerine koyacağı yeni düşünceyi henüz oluşturmamıştır.

SAHNE 6.

Kişi: Balian, Godfrey
Uzam: Fransa / Patika Yol / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, Rahibi öldürdükten sonra babasının (Godfrey) peşinden gider. Patika bir yolda karşı karşıya gelirler. Godfrey “*Beni öldürmeye mi geldin? Bugünlerde bu çok kolay değil. Evet?*” Balian, “*Ben cinayet işledim*” der, Godfrey ise, “*Hepimiz işlemedik mi?*”. Balian,

“Kudüs’te kendimi ve karımı günahlarımızdan arındırabilir miyim? Doğru mu?” dediğinde ise Godfrey, “Birlikte öğrenebiliriz. Bana elini göster” der ve sahne burada sona erer.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Filmin ilerleyişinde en önemli sahnelerden biri de bu sahnedir. Haçlı Seferleri’nin savaşa katılmamış Kıta Avrupa’sı için anlamı din adına ve Hıristiyanlık için Tanrı adına yapılan bir savaş olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında kutsal din savaşlarında, savaşçının bir düşmanını öldürmesi “kesinlikle bir cinayet olarak adlandırılmaz”. Çünkü düşman Tanrı’nın dinine savaş açan onu tanımayan ve onun yeryüzüne kendi oğlu İsa aracılığıyla gönderdiği kutsal kitaba inanmayan kâfirdir. Bir kâfirin öldürülmesi cinayet değildir, tam tersine “cennete gidiş” yoludur.

Bu noktadan bakıldığında din adına (kilise adına) bir savaşa katılmış Godfrey’in öldürdüğü insanlara yönelik cinayet işledim diye kendini betimlemesi, Ortaçağ skolâstiğinden ve kilise ideolojisinden kopuş cümlesidir.

Thomas S. Kuhn’un “Bilimsel Devrimlerin Yapısı” adlı kitabında tanımladığı olağan dönemden kopuş başlamış ve paradigmanın açıklayamadığı alanlar fazlalaşmıştır. Kilise ideolojisi ile savaşa katılan Godfrey için, çevresinde yaşadığı olaylar karşısında şüphe etme dönemi bitmiş ve yaşadığı olayları paradigma dışında tanımlayarak anlamlarla yorumlamaya başlamıştır. Thomas S. Kuhn’a göre bu düşünce dönemi “kaos”tur.

SAHNE 7.

Kişi: Balian, Godfrey, Şövalyeler, Piskopos Görevlileri.

Uzam: Fransa / Orman / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 21



Fotoğraf 22



Fotoğraf 23

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, Godfrey ve şövalyeleriyle beraber ormanda dinlenmektedir. Bu sırada Vatikan'ın gönderdiği bir grup piskopos görevlisi Balian'ı almak için gelirler. Piskopos görevlisi, “yanınızda bir adam var, Balian. Bir rahibi öldürdü. Piskopos tarafından onu götürmekle görevlendirildim” der. Balian, “Söylediği doğru. Beni götürmeye hakları var.” Godfrey'in şövalyelerinden biri, “Ben suçlu olmadığını söylüyorum. Suçlu diyorsanız bir kavga olacak. Kimin haklı olduğuna Tanrı karar versin.” Godfrey'in sağ kolu şövalye Hospitaler, “Alman dostum kanunlar konusunda çok bilgilidir.” Piskopos görevlisi, “Onu bana verin, sizinle başka bir şey için dövüşürüm. **O bir katil.**” Godfrey, “**Ben de öyleyim. Bugün ölenlerin arasında kesinlikle sen de olacaksın**” Piskopos görevlisi, “*Sen bir lordsun, gitmene izin vermem gerek*” der ve atlarını geri çekerler. Kısa süre sonra, piskopos görevlileri ve şövalyeler arasında bir savaş çıkar ve bu savaşta Godfrey yaralanır. Godfrey, piskoposun adamlarından birini öldürdüğü sırada “**Piskoposa sevgisi için teşekkür et**” der ve sahne biter.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Düşünsel dünyadaki kaosu göstermesi açısından önemli bir sahnedir. Kendisini var eden ve uğruna savaşa gönderen düşünüş sistemine karşı savaşmak, o düşünceden kopuşun en önemli göstergesi olarak sahne yorumlanabilir.

SAHNE 8.

Kişi: Balian, Godfrey
Uzam: Fransa / Orman / Dış
Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 24



Fotoğraf 25

Sahnenin Kesitlenmesi

Sahne kamp ateşi ile aydınlatılmıştır. Godfrey yaralıdır. Balian'ı yanına çağırır. Godfrey, “*Sorun haklı olup olmayışları değil. İsteme biçimleri.*” Balian, “*Beni götürmeye hakları vardı.*” Godfrey ise, “*Benim de var*” der ve sahne sonlanır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözülmesi

Godfrey, savaş öncesinde aristokrat sınıfın bir temsilcisidir. Bir yandan Kilise'yi besleyen, bir yandan onu yücelten ve diğer yandan onu geliştirmek için çaba harcayan bu sınıfın, Kilise karşısında saygı görmek istemesi, buna karşın Kilise'nin kendini ayakta tutan sınıfa karşı gösterdiği karşı duruş ve aldırmasızlık durumu bu sahnede göz önüne serilmektedir.

Kendisi üzerindeki iktidarını kutsal kitap ve dinden alan Kilise'ye karşı, kendilerine vaat edilen cenneti görememiş aristokrat sınıfın duyduğu şüphe ve inanç zayıflaması, onun paradigmasına karşı bir reddedişi ortaya çıkarmaktadır.

14. yüzyılda daha büyük oranda ortaya çıkacak olan Rönesans ve Reform hareketlerinin öncüsü olan yeni kentsoylu (burjuva) sınıfının Kiliseye karşı verdiği savaşın en önemli argümanları olan saygı görme ve yönetime katılma taleplerinin düşünsel filizlerinin haçlı seferleri sırasında oluştuğunun kanıtı bu sahnedir.

SAHNE 9.

Kişi: Çığırtkan
Uzam: Hacı Kampı / Misina Önü / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 26

Sahnenin Kesitlenmesi

Kilise'nin bir çığırtkanı Hacı Kampı'na gelenlere, “*Bir kâfiri öldürmek cinayet değildir. Cennete gidiş yoludur*” diyerek çığırtkanlık yapmaktadır. Balian'ın öldürdüğü rahip gibi Kilise'nin çığırtkanlığını yapan bu adam da kötülük dolu bir karakter izlenimi vermektedir. Yüzündeki yaralar, dişlerinin sarılığı, hastalıklı bir görünüm...

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne iki açıdan önemlidir: Sahnede görünen din adamı Kilise'yi temsil etmektedir ve Kilise'nin Kudüs seferlerini meşrulaştırma ve savaş için Avrupa'yı ikna etmek için öne sürdüğü düşünsel argümanı ortaya koyan sahnedir.

Sahne içinde yer alan ve Kudüs'e gitmek için limana akın eden halk yığınları ise, 12. yüzyıl Avrupa'sında Godfrey ve yanındakilerin temsil ettiği düşünsel kopuşun Avrupa'da kök salmadığını göstermesi açısından önemlidir. Yönetmen ise Kilise'yi temsil eden din adamlarını çürümüş ve yaralı bedenleriyle sahneleyerek bir anlamda film boyunca seyirciyi yeni tarafa yönlendirmektedir. Bu arada karanlık sahneler devam etmektedir.

SAHNE 10.

Kişi: Balian, Godfrey
Uzam: Misina / Godfrey'in Odası / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 27



Fotoğraf 28



Fotoğraf 29



Fotoğraf 30

Sahnenin Kesitlenmesi

Godfrey ağır yaralıdır. Ölümün yaklaştığını hissettiren beyaz çarşafların arasında yatan Godfrey, Balian'la güçlkle konuşmaktadır. Godfrey, *“Kutsal topraklarda ne olduğunu biliyor musun? Yeni bir dünya... Fransa'da evi olmayan biri, kutsal topraklarda şehrin efendisi olabilir. Şehrin efendisi olan lağım çukurlarında dilenir. Orada dünyanın sonunda, doğduğun kişi olmazsın, içinde olduğun kişi olursun”*. Balian, *“Ben affedilmeye gidiyorum. Tek bildiğim bu.”* Godfrey, *“Ne olursa olsun benim kanımdansın. Bu Kudüs Kralı'na hizmet edeceksin demektir.”* Balian, *“Kral benim gibi birinden ne isteyebilir?”* Godfrey, *“kimsenin görmediği kadar iyi bir dünya... bir vicdan krallığı. Bir cennet krallığı. Orada Hıristiyanlara Müslümanlar arasında barış var. Birlikte yaşar ya da Selahaddin ve Kral arasında yaşamaya çalışırız. Seferin sonunda bunun olduğunu biliyor muydun?”* Balian, *“Hayır”* der. Godfrey ise, *“bu doğru. Benden sadece sen kaldın oğlum. Beni hayal kırıklığına uğratma”* der zorlukla.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne film içinde Kilise'nin paradigmasına karşı koyan bir yeni paradigmanın doğuş sahnesidir. Kilise'nin temsil ettiği Tanrı'nın toprakları (Kilise bu toprakların tanrı adına tek sahibidir) düşüncesine karşı Godfrey, bireyin özgürlüğünü ve kaderini değiştirebileceğini işaret eder. Bu, yeni krallıkta özel mülkiyetin ilk göstergesi aktarılmaktadır.

Bu “yeni dünya” “bireyin vicdan krallığı” olarak adlandırılan bireyin öneminin öne çıkarıldığı bir dünyadır. Farklılıkları bir arada barındıran bu yeni dünyada vicdan “toplumsal akıl” olarak betimlenerek, toplumsal akıl ile şekillenmiş uzlaşma (konsensüs) düşüncesine vurgu yapılır. 18. yüzyılda J.J. Rousseau'nun “toplum sözleşmesi” olarak tanımlayacağı bir düşünüş tarzının ve din dışı bir hukuk anlayışının betimlemesi yapılır.

Bu sahne ile birlikte Ballian'ın Kudüs'e vardığında göreceği mücadelenin temsil edeceği düşünsel bakışlar netleşmiştir.

SAHNE 11.

Kişi: Balian, Bir Şövalye
Uzam: Misina Kıyısı / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 31



Fotoğraf 32



Fotoğraf 33

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, Godfrey'in bir şövalyesiyle Misina kıyısına doğru bakar. Bu sırada Müslümanlar ibadet etmektedir. Balian, “*Kim bu insanlar?*” diye sorduğunda Şövalye, “*Müslümanlar. Sarezenler*” der. Balian, “*dua etmelerine izin var mı?*” Şövalye, “*vergilerini ödüyorlarsa, Sübhane Rabbiye'l-Azim. Tanrı'ya şükrediyorlar. Ve buna hakları var.*” Balian, “*Bizim dualarımıza benziyor*” der.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne Godfrey'in aktardığı düşüncenin Kudüs'teki iktidarın düşüncesi olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir. Akdeniz kıyısının bir ucunda Cennete gitmek için kâfirleri öldürmenin Tanrı'nın emri olduğunu iddia eden Kilise'ye karşı, kıyının diğer ucunda toplumsal vicdanın ve aklın yönetimini temsil eden Kudüs Krallığı. Kudüs'te, yeni bir paradigma inşa edilmeye başlanmıştır.

SAHNE 12.

Kişi: Balian, Guy de Lusignan
Uzam: Misina / Meydan / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 34

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, şövalyeye beraber kalabalık Misina meydanında yemek yemektedir. Bu sırada Guy de Lusignan yanlarına gelir. Kudüs Kralı'nın kız kardeşiyle evli olan Guy de Lusignan bir önceki sahnelerde Godfrey'e sataşarak karşımıza çıkmıştı. Kötü karakter olarak gösterilen Guy de Lusignan savaş yanlısı olduğunu bu sahnede dile getirmiştir. Guy de Lusignan, “*Kral öldüğü zaman, Kudüs Müslüman dostlarına ya da senin baban gibi Hıristiyanlığa ihanet*

edenlere uygun bir yer olmayacak. Benim adım Guy de Lusignan. Bu adı unutma. Beni de.”
Bu sahneden anlaşılacağı üzere Balian ve Guy de Lusignan arasında her zaman bir düşmanlık olacaktır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bir önceki sahnede Kudüs’te inşa edilen düşünüş sisteminin, sağlam temelli olmadığı ve kendi içinde hakim düşünce haline gelmediğini göstermek adına seyirciyi uyarıcı bir sahne olarak karşımıza çıkar. Sahne, seyirciye bir anlamda büyük bir paradigmalara savaş yaşanacağı konusunda uyarıcı niteliğindedir.

SAHNE 13.

Kişi: Balian, Godfrey
Uzam: Misina / Godfrey’in Odası / İç
Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 35



Fotoğraf 36



Fotoğraf 37



Fotoğraf 38

Sahnenin Kesitlenmesi

Godfrey bu sahnede ölmek üzeredir. Uzam, mum ışığıyla aydınlatılmış gibidir. Loş ve sarı bir ışık hakimdir. Godfrey, *“Düşmanlarının karşısında korkusuz ol. Cesur ve başın dik olursa Tanrı seni sever. Her zaman gerçekleri söyle, her zaman, canın pahasına. Yardıma*

ihtiyacı olanları koru. Kötülük yapma. Yeminin bu olsun.” Godfrey, Balian’a bir tokat atarak ettirdiği yemin için *“ve her zaman bu tokat gibi hatırla”* der. Godfrey oturduğu yere yığılır ve *“Kralı koru, eğer Kral yoksa insanları koru”* der. Godfrey, Balian’ı şövalye yapmış ve İbelin Baronu ilan etmiştir.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Godfrey, yeni paradigmanın film içindeki açıklayıcı bireyi olarak, ölüm sahnesinde yeni paradigmanın eskisinden köklü kopuşunu ifade eder. Toplumsal yaşayıştaki erdemli insanı betimleyen konuşmanın ardından, “insanları koru” diyerek, bireyin yeni paradigmadaki yerini vurgular. Birey, Kilise paradigmasındaki edilgen yeri terk ederek yeni paradigmanın merkezine yerleşecektir.

SAHNE 14.

Kişi: Balian, Müslüman Şövalye

Uzam: Kudüs / Çöl / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 39



Fotoğraf 40



Fotoğraf 41



Fotoğraf 42



Fotoğraf 43

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, çölde küçük bir su birikintisine eğilip su içmektedir. Deniz kenarında daha önce elinden kaçırdığı at gelir. Onu yakalar ve ağaca bağlar. Bu sırada ilk defa bir Müslüman şövalye görülür. Müslüman şövalye, arazinin kendisine ait olduğunu ve dolayısıyla atın da kendisinin olduğunu söylemesi üzerine Balian, atı vermek istemez ve Müslüman şövalyeyle dövüşür ve şövalye ölür. Atından düşen diğer şövalyeyi Balian öldürmez ve kendisini Kudüs'e götürmesini ister. Balian, *“Efendini öldürmüş olmamı çok sakın karşıladın.”* Müslüman şövalye, *“Dünyada zamanı tükenmişti. Hepsi Tanrı'nın isteği”* der. Balian'ın, *“evet”* yanıtının ardından Müslüman şövalye, *“şimdi bitir işimi”* der ve Balian, kendisini Kudüs'e götürmesini ister.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Kendi içindeki kaos ve git-gellerin içindeki Balian'ın Müslümanlarla ilk karşılaşması ve onlara karşı geliştirdiği davranış biçiminin yeni paradigmayı içselleştirdiğinin bir örneği olarak görülmesi gereken bir sahnedir.

SAHNE 15.

Kişi: Balian, Müslüman Şövalye

Uzam: Kudüs / Meydan / Dış

Zaman: 1184 / Gün



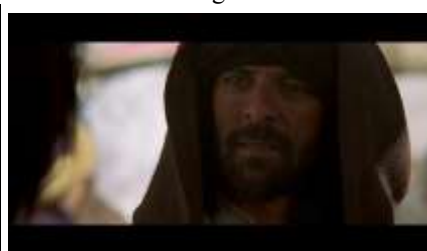
Fotoğraf 44



Fotoğraf 45



Fotoğraf 46



Fotoğraf 47



Fotoğraf 48

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian ve Müslüman şövalye Kudüs'e gelirler. Bu sahnede daha çok, Kudüs'ün büyük, görkemli ve kalabalık bir şehir olduğu gösterilir. Kudüs'te Müslümanlar Hristiyanlar yan yanadır. Daha sonrasında Balian ve Şövalye arasında bir konuşma geçer. Şövalye, "*Çok iyi bir at*" der. Balian, "*atı al ve yoluna git.*" Şövalye, "*ama savaşın bedeli budur. Ben artık esirim ya da köle de denilebilir.*" Balian, "*ben de köleydim. En azından çok yakında ne bir kölem olacak ne de ben köle olacağım. Git şimdi.*" Şövalye, "*öldürdüğün adam Müslümanlar arasında büyük bir şövalyeydi. Adı Mahmud el Fais'ti.*" Balian, "*onun için dua edeceğim.*" Şövalye, "*Düşmanların bu iyi niteliklerini bilecek. Hatta onlarla tanışmadan önce*" der ve Balian'ın yanından atla ayrılır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

12. yüzyıl Avrupa'sının önemli bir gerçeği olan köleliğe karşı Balian, yeni düşüncenin film içindeki temsilcisi olmaya başlamıştır. Godfrey'in ölümünün ardından, yönetmen film boyunca Avrupa skolastiği ile savaşacak düşüncenin sosyolojik olaylar karşısında insanı öne çıkaran ve onun eşitliğini savunan yeni düşüncenin sözcüsü olarak Balian'ı göstermiştir.

SAHNE 16.

Kişi: Balian
Uzam: Kudüs / Golgotha Tepesi / Dış
Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 49



Fotoğraf 50



Fotoğraf 51



Fotoğraf 52

Sahnenin Kesitlenmesi

Güneş batmak üzeredir. Gökyüzü koyu mavi bir renge bürünmüştür. Balian, İsa'nın çarmıha gerildiği tepededir. Uzun süre öylece durur. İç sesle Tanrı'ya ve inancını sorgular. “*Tanrım benden ne istiyorsun?..*” Karısına ait haçı öper ve gömerken, “*Kalbimde yaşarken nasıl cehennemde olursun?*” der.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Yeni paradigmanın birey-tanrı ilişkisinde Kilise'yi aradan çıkararak önemli bir sahnedir. Birey Tanrı'ya en yakın yerde (İsa'nın göğe yükseldiği yerde) Kilisenin “cehennemlik” ilan edip aforoz ettiği eşini, Kilise'nin değer yargıları dışında bir alana yerleştirir.

SAHNE 17.

Kişi: Balian, Godfrey'in Şövalyesi
Uzam: Kudüs / Balian'ın Kaldığı Ev / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 53



Fotoğraf 54



Fotoğraf 55



Fotoğraf 56

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian ve Misina'da ayrıldığı Godfrey'in sağ kolu şövalye Hospitaler, Kudüs'te buluşurlar. Balian, kıyafetlerini giyerken, Hospitaler onu sorguya çeker gibidir. Hospitaler, *“Evet, Kudüs'ü nasıl buldun?”* Balian, *“Tanrı benimle konuşmuyor. İsa'nın öldüğü o tepede bile.. Tanrı'nın inayetinin uzağındayım.”* Hospitaler, *“Ben bunu duymamıştım.”* Balian, *“Ve şuanda dinimi kaybetmiş gibiyim.”* Hospitaler, *“Din kelimesine fazla anlam yüklemem. Din kelimesinin arkasına saklanan kaçıkların Tanrı adına her türlü kötülüğü yaptıklarını gördüm. Kutsallık doğru yolu seçmektir. Ve cesaret, kendini savunamayanları savunduğunda cesaret olur. Ve iyilik; Tanrı'nın istediği türden; (Hospitaler'in eli Balian'ın başını işaret ederek, aklı gösterir) burada ve (Kalbini göstererek) buradadır. Dün yapmaya karar verdiğin şeylerle iyi bir adam olursun ya da olmazsın”.* Sahne bu cümleyle son bulur.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Avrupa'da Aydınlanma düşüncesi ile öne çıkan yeni burjuva ideolojisinin öne çıkardığı akıl kavramının film içindeki önemli bir göstergesi olan sahnedir. Bu sahne, Kilise

paradigmasından tamamıyla kopuşu ve aklın iktidarı üzerine kurulu yeni düşünüş sisteminin üzerine örüldüğü temel düşüncesi seyirciye gösterir.

SAHNE 18.

Kişi: Balian, Şövalye
Uzam: Kudüs / Polis Müdürlüğü / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 57



Fotoğraf 58



Fotoğraf 59

Sahnenin Kesitlenmesi

Kudüs Polis Müdürü'nün ofisine gelen Balian ve Hospitaler, asılmak üzere olan tapınak şövalyelerine bakarlar. Polis Müdürlüğünün önü kalabalıktır. Hospitaler, “*Kral, Selahaddin’le barış yaptı. Son 6 yıldır Kudüs’ü tüm inançlar için bir doğa şehri olarak tutuyor. Biz gelmeden önce Müslümanlar da öyle yapıyordu. Bu insanlar tapınakçı. Arapları öldürdüler.*” Balian, “*Papanın onlara yapmalarını emrettiği şey için ölüyorlar mı?*” Hospitaler, “*Evet. Ama İsa’nın emri değilmiş. Kral’ın da değil.*”

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Yeni paradigmanın Kudüs’te inşa etmeye çalıştığı yeni ideolojinin göstergesi olan bu sahne de “papalığın” temsil ettiği kutsal yargının yerine, kutsallığını kraldan ve güçten alan yeni hukuk sisteminin bakış açısını ortaya koyar. Papalığın temsilcileri gibi öne sürülen

tapınak şövalyelerinin, yeni hukuk sistemi ile yargılanması ve cezalandırılması Kudüs'ün “Vicdan Krallığı”nın 14. yüzyıldan başlayarak Avrupa’da Kilise’ye karşı Burjuvazinin zaferi ile taçlanacak aydınlanmacı aklın savaşının ilk özelliklerini taşımaktadır.

SAHNE 19.

Kişi: Balian, Kral IV. Baldwin
Uzam: Kudüs / Kral IV. Baldwin’in Odası / İç
Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 60



Fotoğraf 61



Fotoğraf 62



Fotoğraf 63

Sahnenin Kesitlenmesi

Kral IV. Baldwin Balian'ı yanına çağırır. Uzam dışarıdan gelen gün ışığı ve mumlarla aydınlatılmıştır. Kral'ın yüzü gümüş bir maskeyle örtülüdür. Kral'ın yüzünü gizleyen maskenin altından deği gümüşten olması mütevazı, kibirden uzak bir tutum içerisinde bir karaktere sahip olduğu yönünde ipuçları vermektedir.

Balian içeri girdiğinde Kral onu babasından dolayı samimi karşılar. Çünkü babası Godfrey de Kral gibi barıştan yana ve onun yanında olmuştur. Kral IV. Baldwin, “*Hadi yaklaş. Godfrey'in oğluyla tanıştığımıza sevindim. En iyi öğretmenlerimden biriydi. Orada diğer çocuklarla oynarken, kolum kesildiğinde acı hissetmediğimi babamın doktorları değil o fark etmişti. Babama cüzamlı olduğum haberini verdiğinde ağlamıştı. Sarazenler bu hastalığın krallığımızın kibrine karşı Tanrı'nın gönderdiği bir ceza olduğunu söylerler. Ne*

kadar korkunç olursam olayım bu Araplar beni cehennemde bekleyen cezanın çok daha kötü ve acı verici olduğuna inanırlar. Eğer bu doğruysa hiç adil değil. Gel. Otur. On altı yaşındayken büyük bir zafer kazandım. O anda yüz yaşına kadar yaşayacağımı hissettim. Şimdi otuzumu göremeyeceğimi biliyorum. Anlayacağın hiçbirimiz sonumuzu seçemiyoruz aslında. Bir kral bir insanı yönetebilir. Bir baba oğul dünyaya getirebilir. Ama unutma seni yönetenler Kral bile olsalar ya da güce sahip olsalar, ruhun her zaman sana ait olur. Tanrı'nın önüne çıktığında bana bunları başkaları emretmişti ya da erdemli olmak o zaman beklenen şey değildi diyemezsin. Bu yeterli olmaz. Sakın unutma.” Balian, “Unutmam.” Kral IV. Baldwin, “Öyleyse babanın İbelin'deki evine git. Orada hacıların yolunu koru. Muhtaçlara yardım et. O zaman belki bir gün ben de aciz kalırsam, gelip beni de korursun” der, sahne sona erer.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözülmesi

Bu sahne Avrupa'da 14. Yüzyıldan başlayarak ortaya çıkacak ve 15. Yüzyıl sonunda Reform hareketlerine neden olacak Hıristiyanlığın yeniden yorumlanması ve insanileşmesi anlamına gelen düşünüş biçiminin göstergesidir. Yeni paradigma, sadece sosyal hayatı yeniden betimlemenin ötesinde, inancı da yeniden açıklamaktadır.

SAHNE 20.

Kişi: Kral IV. Baldwin, Reynald de Chatillon, Polis Müdürü Tiberias

Uzam: Kudüs / Kral IV. Baldwin'in Sarayı / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 64



Fotoğraf 65



Fotoğraf 66



Fotoğraf 67

Sahnenin Kesitlenmesi

Guy de Lusignan ve Reynald de Chatillon'un yaptığı bir saldırı sonrası Kral'ın huzurunda Tiberias ve diğer tüm şövalyeler bu saldırıyı tartışırlar. Herkes çok gergindir. Bir tarafta savaş isteyenler bir tarafta ise barış isteyenler vardır. Tiberias, *“Guy de Lusignan, Reynald de Chatillon, tapınak şövalyeleriyle birlikte bir Sarazen kervanına saldırdılar.”* Savaş yanlısı bir şövalye, *“Bu bir kervan değildi. Efendimiz İsa'nın doğum yeri Betlehem'e saldırmaya giden bir orduydü.”* Tiberias, *“Tapınakçılarla birlikte Kral'ın barış sözüne karşı gelmiştir. Selahaddin bu krallığa girecek.”* Guy de Lusignan, *“Tiberias Selahaddin'in niyeti konusunda bir Hıristiyan'ın bilmesi gerekenden fazlasını biliyor.”* Tiberias, *“Ben insanları öldürmek yerine, yaşatmayı seçtim. Zaten bu yüzden hala hayattasın”.* Guy de Lusignan, *“Bu tür bir Hıristiyanlığın da faydaları vardır herhalde.”* Tiberias, *“Selahaddin'le savaşa girmemeliyiz. Bunu istemiyorum ve kazanamayabiliriz.”* Savaş yanlısı şövalye, *“İsa efendimizin kutsal haçını üstünde taşıyan bir ordu yenilmez. Tiberias kontu yenilebileceğini mi iddia ediyor? Savaş olmalı, bunu Tanrı istiyor.”* Guy de Lusignan, *“Tanrı istiyor”* cümlesini tekrarlayarak oradakileri galeyana getirir. Kral IV. Baldwin, herkesi susturur ve henüz aldığı haberi herkesle paylaşır, *“Selahaddin iki yüz bin askeriyle Ürdün nehrini geçti.”* Tiberias sinirle, *“İlk önce Kerak'a saldıracak ve Reynald de Chatillon'da Lordum.”* Kral, Tiberias'ın kulağına eğilir, *“Kerak'a ulaşmadan onu durdurmamız gerek. Orduyu ben yöneteceğim. Balian'a haber gönder, köylüleri korusun. Orduyu hazırlayın”.*

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Film içinde iki düşüncenin tekrar çatışmasını gösteren bu sahnede, Kilise fanatizminin ve metafizik doğrularının kitleleri harekete geçirmede hala etkili olduğunun göstergesidir.

Kilise ikna edici olabilmek adına “Tanrı'nın isteği/buyruğu” ya da “İsa Efendimizin kutsal haçını taşıyan yenilmez” gibi söylemler aktarmaktadır.

SAHNE 21.

Kişi: Kral IV. Baldwin, Selahaddin

Uzam: Kudüs / Kerak / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 68



Fotoğraf 69



Fotoğraf 70



Fotoğraf 71

Sahnenin Kesitlenmesi

Selahaddin bu sahneye kadar filmin hiçbir karesinde görülmemektedir. Filmin tam ortasında sahneye giren Selahaddin adının ve gücünün ağırlığıyla baştan beri beklenen, merak edilen kişidir. Bu sahnede büyük bir ordu ve atının üzerinde dimdik duran güçlü bir lideri temsil etmektedir. İki Kral bu sahnede bir araya gelir ve aralarındaki diyalog yine ideolojik olarak filmin duruşunu ortaya koymaktadır. Sahnedeki gösterenler doğrultusunda, her iki Kral ve ordusunun nitelik ve nicelik açılarından aynı oranda güçlü-eşit gösterilmeye çalışıldığı söylenebilir. Her iki kralın çekim ölçekleri açısından aktarımında aynı oran kullanılmıştır: Bel plan, omuz plan. Selahaddin, “*Sana yalvarıyorum, süvarilerini geri çek ve bu konuyu bana bırak.*” Kral IV. Baldwin, “*Ben zarar görmeden, Şam’a dönmen için yalvarıyorum. Reynald de Chatillon cezalandırılacak. Yemin ederim. Yoksa hepimiz burada öleceğiz. Anlaştık mı?*” Selahaddin, “*Evet. Anlaştık... Sana kendi doktorlarımı göndereceğim.*” Kral IV. Baldwin, “*Selamın Aleyküm*”. Selahaddin, “*Ve Aleykümselam*”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Filmin içinde Avrupa’da düşünsel dönüşümün izlerini arar iken, aynı düşünsel dönüşümün sadece Avrupa’da olmadığını aynı zamanda Müslüman dünyasında böyle bir dönüşümün yaşandığını ve bu iki farklı kültürün birbirlerini sadece sosyal olarak değil, düşünsel olarak da etkilediğini göstermekte olan bir sahnedir.

Selahaddin, tüm insani değerleri ile erdemi, duyguları yerine aklını öne çıkarması ile toplumsal vicdanı, inancın ve aklın yönettiği liderlik özellikleri ile devletin niteliğini temsil etmektedir. Avrupa’nın çok uzağında düşünsel dönüşüme uğrayan Kudüs’te Hıristiyan Devleti’nin yeni ideolojisinin etkilendiği temelin sadece Hıristiyanlığın değerlerinden beslenmediğini, iki farklı inancın etkileşiminin de dönüşümde etkili olduğunu gösteren bu sahne, bir anlamda Ernesto Laclau’nun “Hegemonya ve Sosyalist Strateji” kitabında aktardığı “eklemlenme teorisi” ile örtüşmektedir.

SAHNE 22.

Kişi: Selahaddin, Bir Komutan, Şövalye
Uzam: Kerak / Selahaddin’in Çadırı / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 72



Fotoğraf 73



Fotoğraf 74



Fotoğraf 75

Sahnenin Kesitlenmesi

Bu sahneyle ilk defa Müslümanların yani Selahaddin'in çadırı görülür. Selahaddin'in nasıl bir Kral olduğu dilsel ve görsel göstergelerle anlatılmaya çalışılır. Selahaddin inancının yanı sıra akli da temsil etmektedir. Akıyla hareket eden bir liderdir. Bir komutan sinirle çadırdan içeri girer, *“Selamünaleyküm, Neden geri çekildik? Neden? Tanrı onu sevmiyor. Savaşların sonucuna sadece Tanrı karar verir.”* Selahaddin, *“Savaşların sonucuna gerçekten Tanrı karar verir ama ayrıca hazırlanman gerekir. Sayılar, hastalık olmaması ve suyun yeterli olması. İnsan arkasında bir düşman varken bir kuşatma devam edemez. Ben gelmeden önce Müslümanlar için kaç savaş kazanmıştı. Demek istediğim Tanrı gelmeme karar vermeden önce.”* Komutan, *“Birkaç savaş. Ama sebebi günahkâr olmamızdı.”* Selahaddin, *“Sebebi sadece hazırlıksız olmanızdı.”* Komutan, *“Böyle düşünüyorsan fazla Kral kalamazsın.”* Selahaddin, *“Ben Kral değilken bile İslam için titrerim. Geldiğin için teşekkür ederim.”* Komutan, *“Bize söz verdin. Kudüs'e dönmeye söz verdin. Unutma.”*

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne, her iki kültür ve devlet anlayışının içinde de “a priori” bir kabullenmeye dayanan metafizik düşüncenin egemen olduğunu ve her iki kültüründe kendi içindeki dönüşüm sürecini benzer şekilde yaşadığını göstermesi açısından önemlidir. Kudüs ulaşılması gereken temel hedeftir.

SAHNE 23.

Kişi: Balian, Kral IV. Baldwin
Uzam: Kudüs / Kral IV. Baldwin'in Odası / İç
Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 76



Fotoğraf 77



Fotoğraf 78



Fotoğraf 79

Sahnenin Kesitlenmesi

Kral'ın odası yine çevreden gelen mum ışıklarıyla aydınlatılmıştır. Loş bir ışığın hakim olduğu uzamda, Kral IV. Baldwin, Guy de Lusignan'ın ölümle cezalandırılmasını ve Balian'ı kız kardeşiyle evlendirip, ordunun başına geçirmek istediğini Balian'a söyler. Ancak Balian, Kralın bu teklifini, Guy'in ölümüne sebep olmamak için reddeder.

Kral IV. Baldwin, *“Evet dostum, işlerimi bitirmemin zamanı geldi. Kudüs ordusunun komutasını senin almana karar verdik. Orduyu Guy'e bırakacak olursam kız kardeşim sayesinde gücü ele geçirecek ve Müslümanlara savaş açacak.”* Balian, *“Hayır”* diye yanıt verir. Kral IV. Baldwin ise, *“cevap vermeden önce hepsini dinle. Guy de Lusignan'dan ayrılmış olsa, kız kardeşim Sibylla'yla evlenir misin?”*. Balian, *“Ya Guy?”*. Tiberias, *“O idam edilecek. Bağlılık yemini etmeyen şövalyeleri de yanında gidecek.”* Balian, *“Ben bunun sebebi olamam.”* Tiberias, *“Benden ne istersen yapacağım...”* Balian, *“Kralın insanları yönetebileceğini söylemişsiniz. Ama ruh, insana aittir.”* Kral IV. Baldwin, *“Evet söyledim.”* Balian, *“Sevgim sizinle, cevabım da.”* Kral IV. Baldwin, *“Öyle olsun.”*

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne iki temel paradigmanın ilerleyen sahnelerde çatışmasının altyapısını oluşturması açısından önemlidir. Kudüs Krallığı her ne kadar bir akıl ve vicdan krallığı olsa da, özünde demokratik bir krallık değildir ve feodalite anlayışının devamıdır. Yönetimsel biçimin belirlenmesinde feodalitenin kuralları geçerlidir.

SAHNE 24.

Kişi: Balian, Guy de Lusignan'ın Şövalyeleri

Uzam: Kudüs / İbelin / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 80



Fotoğraf 81



Fotoğraf 82

Sahnenin Kesitlenmesi

Kral IV. Baldwin ölür, yerine Guy de Lusignan geçer ve ilk olarak düşmanı saydığı Balian'ı öldürtmek ister. Balian, İbelin'de bir ağacın gölgesinde oturmaktadır. Bir sessizlik hakimdir. Guy de Lusignan'ın adamları İbelin'dedir. Balian, Guy de Lusignan'ın kendisini öldürtmek üzere gönderdiği adamlarına “*Kutsal topraklara bunun için mi geldiniz?*” der ve onlarla dövüşür.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne, yeni ideolojinin şekillenmesinde önemli bir sahnedir. Din adına sürdürülen savaşın altında Kilise'nin ekonomik ve politik çıkarlarının öne çıkarıldığı bir sahne olarak önemlidir.

SAHNE 25.

Kişi: Balian, Kudüs Polis Müdürü Tiberias

Uzam: Kudüs / Savaş Alanı / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 83



Fotoğraf 84



Fotoğraf 85

Sahnenin Kesitlenmesi

Guy de Lusignan, Reynald de Chatillon ve adamları aracılığıyla Selahaddin'in kız kardeşini öldürür. Selahaddin bunun üzerine kız kardeşinin cesedini, sorumlularının kellesini ve Kudüs'ü ister. Savaş isteyen yeni kral Guy de Lusignan bunu fırsat bilip savaş kararı alır. Balian ve Tiberias bu savaşa katılmazlar. Savaşa giden Guy de Lusignan ağır bir yenilgi alır. Reynald de Chatillon öldürülür. Tiberias ve Balian giden askerlerden haber alamayınca savaşın olduğu meydana giderler ve ölü bedenleri gördükten sonra Tiberias Balian'a Kudüs'e ne amaçla geldiğini anlatır. Tiberias, *“Kudüs'e her şeyimi verdim. Tüm hayatımı. Önce Tanrı için savaştığımızı sanıyordum. Sonra servet ve toprak için savaştığımızı anladım. Utanmışım.”* Tiberias geri dönüp giderken Balian'a seslenir: *“Artık Kudüs diye bir yer yok. Kıbrıs'a gideceğim. Benimle gelecek misin?”*. Balian, *“Hayır”* der. Tiberias, *“Sen babanın oğlusun. Selahaddin ordusunu su kaynaklarından geçirecektir. Bu bize dört gün kazandırır. Belki de beş. Tanrı yanında olsun. Çünkü artık benim yanımda değil”* der ve Balian'ın yanından ayrılır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Haçlı Savaşlarının “kutsallık” adına değil, servet ve toprak için yapıldığının göstergesi bu sahnedir. Kutsal değerler ekonomik ve politik değerlerin yerini almış ve bir karşıtlık oluşturulmuştur.

Bir önceki sahnede Haçlı Seferleri'nin ve din savaşlarının altındaki ekonomik nedenler ortaya koyulmuştur. Bu sahne ise, dinin Kilise tarafından kullanıldığını gösteren bir sahnedir. Yeni paradigmanın içinde dinin Kilise söylemi içindeki yeri oturtulmuştur ve yeni paradigmanın yeni dünya görüşünde dinin etkisinin zayıflatıldığı aktarılmaktadır.

SAHNE 26.

Kişi: Balian, Peder
Uzam: Kudüs / Meydan / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 86



Fotoğraf 87



Fotoğraf 88



Fotoğraf 89

Sahnenin Kesitlenmesi

Selahaddin ordusuyla Kudüs'e gelmiştir. Kudüs'teki Piskopos Balian'a kaçma teklif eder. Bunun üzerine Balian'ın halka yaptığı konuşma filmin ideolojisi açısından önemli yer tutar. Peder: “Şehirden ayrılmamız gerekiyor”. Balian: “Peki bunu nasıl yapacağız”. Peder:

“Aşağı kapıdan en hızlı atlarla”. Balian: “Ya insanlar?” der Peder ise, “İnsanlar, olanlar büyük talihsizlik ama Tanrı’nın isteği.” Balian: (halka seslenir) “Kudüs’ü savunma görevi sonunda bize düştü. Ve biz elimizden geldiği kadar hazırlıklarımızı yaptık. Hiç birimiz bu şehri Müslümanlardan almadı. Gelen büyük ordudaki hiçbir Müslüman bu şehir kaybedildiğinde doğmamıştı. Onlardan bir şey almadık. Biz, yapmadığımız bir saldırı için savaşıyoruz. Karşımızdakiler yaşamadıkları bir saldırının intikamı için geliyorlar. Kudüs nedir? Sizin kutsal tapınaklarınız, Romalıların yıktığı Yahudi tapınaklarının üstüne kurulmuş Müslümanların tapınakları sizinkilerin üstünde yer alıyor. Hangisi daha kutsal? Duvar mı? Kilise mi? Mezarlar mı? Kim sahibiyim diyebilir? Hiç kimseye ait değil. Burası hepimize ait”. Peder: “Bu, küfür demektir”. Balian: “Biz bu şehri, bu taşları korumak için değil, duvarların içinde yaşayan insanlar için savunacağız”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözülmesi

Filmin finaline doğru yeni paradigma kendini oluşturmuştur. Kilise’nin sorgulanmayan düşünce sisteminin yerine insanın aklı ile bulduğu yeni düşünce egemen olmuştur. Bu yeni düşüncenin odağında insan ve insan odaklı akıl ve vicdan vardır.

SAHNE 27.

Kişi: Balian, Peder, Peder’in Hizmetkârı, Kudüs Halkı
Uzam: Kudüs / Meydan / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 90



Fotoğraf 91



Fotoğraf 92



Fotoğraf 93



Fotoğraf 94



Fotoğraf 95

Sahnenin Kesitlenmesi

Bu sahnede Piskopos yine Balian'ın peşini bırakmaz. Piskopos, “*Lordum. Lordum. Şövalyeler olmadan Kudüs’ü nasıl savunmayı düşünüyorsunuz? Hiç şövalyemiz yok*”. Balian, “*Sahi mi?*” Piskopos, “*Evet*”. Balian, etrafına bakar ve göz göze geldiği ilk gençle konuşur “*Senin işin ne?*” Genç, “*Piskoposun hizmetkârıyım*” der. Piskopos, “*Şey o, uşaklarımdan biri*” diye kendini savunur. Balian, “*Demek öyle. Uşak olarak mı doğdun. Diz çök. Silahı olan herkes, ya da taşıyabilecek gücü olanlar! Eğilin. Diz çökün! Düşmanınız karşısında hiç korkunuz olmasın. Cesur olun. Başınızı dik tutarsanız Tanrı sizi sever. Hayatınız pahasına her zaman gerçeği söyleyin. Savunmasız olanları koruyun. Yemininiz budur*”. Gence bir tokat atar “*ve bu tokat gibi hatırlayın. Kalkın şövalyeler! Kalkın şövalyeler!*” Piskopos, “*Sen kim olduğunu sanıyorsun? Dünyayı mı değiştireceksin? Bir insanı şövalye yapmak, onu daha iyi savaşçı yapabilir mi?*” Balian, “*Evet.*”

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Yeni paradigma eskisine göre halkın içinde de iktidar olmaktadır. Balian, bu sahnede Kilise tarafından dağıtılan tüm unvanları halka indirgemıştır. Reform hareketleri ile birlikte ortaya atılan İncil’in halk tarafından okunarak anlaşılması ve halkın dini anlayarak ve akıl süzgecinden geçirerek yaşaması düşüncesini ortaya çıkması bu sahnede hayat bulmaya başlamıştır.

SAHNE 28.

Kişi: Sibylla
Uzam: Kudüs / Sibylla'nın Odası / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 96



Fotoğraf 97



Fotoğraf 98

Sahnenin Kesitlenmesi

Kral IV. Baldwin'in kız kardeşi Sibylla, aynanın karşısında saçlarını kesmektedir. Karanlık uzama hakimdir. Sibylla, bitkin ve kötü durumdadır ve Sibylla, aynadaki aksine bakarken, kardeşi Kral IV. Baldwin'in cüzzamlı yüzüyle kendi yüzü birleşir. Ekranda cüzzamlı, bozulmuş bir yüz görülür.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne, savaşın hastalıklı durumunu ve Sibylla'nın yaptığı hatanın bedelini simgelemektedir. Sibylla, abisi ile yüzleşmekte ve onunla özdeşleşmektedir. Ayna, ona gerçekleri anlamasında yardımcı olmaktadır. Ayna "ne ise onu yansıtır"; değiştirip dönüştürmez.

SAHNE 29.

Kişi: Balian, Selahaddin, Peder

Uzam: Kudüs / Savaş Alanı / Dış

Zaman: 1184 / Gece



Fotoğraf 99



Fotoğraf 100



Fotoğraf 101



Fotoğraf 102



Fotoğraf 103

Sahnenin Kesitlenmesi

Selahaddin ve Balian savaşta ölenlerini gömerler. Selahaddin, ölülerini kireçletip gömerken, Balian, hastalık ve salgına neden olmamaları için ölülerini yakmaya hazırlamaktadır. Piskopos, “*Bir ceset yakıldığında, mahşer gününe kadar yeniden canlandırılmaz.*” Balian, “*Eğer bu cesetleri yakmazsak, üç gün içinde hepimiz hastalıktan ölürüz. Tanrı anlayacaktır Lordum. Anlamazsa Tanrı değil demektir. Endişe etmemize gerek yok*”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Filmde, Kilise ve yeni paradigmanın Kudüs’teki son savaşı aktarılmaktadır. Verili ve metafizik doğruya karşı, dini yorumlayarak yaşama indiren doğrunun savaşında yeni paradigma kazanmıştır.

SAHNE 30.

Kişi: Balian, Selahaddin
Uzam: Kudüs / Savaş Alanı / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 104



Fotoğraf 105



Fotoğraf 106



Fotoğraf 107



Fotoğraf 108



Fotoğraf 109

Sahnenin Kesitlenmesi

Savaş sona ermiştir. Selahaddin'in ordusu kalabalık ve tüm gücüyle Kudüs'ün kapısında beklemektedir. Her yer savaşta ölen insanların bedenleriyle örtülüdür. Balian ve Selahaddin karşı karşıya gelirler. Kudüs'ün anlamının sorgulandığı bu sahne, Selahaddin'in konuşmasıyla son bulur. Selahaddin, “*Şehri teslim edecek misin?*” Balian, “*Teslim etmeden önce önüme gelen her şeyi yakacağım. Kutsal tapınaklarınızı, bizimkileri... Kudüs'te insanoğlunu deliye çeviren her şeyi yok edeceğim*”. Selahaddin, “*Belki de en iyisi bunu yapman olacaktır. Yok edecek misin?*” Balian, “*Her taşını. Ve öldürdüğünüz her Hristiyan şövalyesi yanında on Sarezen götüreceğim. Ordunu yok edeceksin ve bir daha yenisini kuramayacaksın. Sana yemin ediyorum bu şehri alışın senin sonun olacak*”. Selahaddin,

“Şehrin kadınlarla ve çocuklarla dolu. Ben ordumu kaybedeceksem, senin şehrin de kaybedecek”. Balian, “Şartın var mı? Ben istemiyorum”. Selahaddin, “İçerideki herkesin Hıristiyan topraklarına güvenli geçişine izin vereceğim. Herkesin. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar, bütün askerlerin, şövalyelerin ve kraliçen. Kimseye zarar verilmeyecek, sana yemin ediyorum”. Balian, “Bu şehri aldıklarında Hıristiyanlar, bu şehirdeki her Müslüman’ı katletti”. Selahaddin, “Ben o adamlar değilim. Ben, Selahaddin’im. Selahaddin”. Balian, “Bu şartlar altında Kudüs’ü teslim ediyorum”. Selahaddin, “Selamünaleyküm”. Balian, “Esenlik içinde kal”. Balian, geri dönüp giderken Selahaddin’e, “Kudüs’ün anlamı nedir?” diye sorar. Selahaddin, “Hiç” der. Daha sonra tekrar Balian’a dönüp “Her şey” der. Burada her şey derken yumruklarını sıkarak göğsünün üstüne getirir. Bu görsel önemlidir. “Her şey”in gücü simgelediğini vurgulamaktadır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözülmesi

Bu sahne neredeyse tüm filmi özetler niteliktedir. Kudüs, tüm dinlerdeki simgesel anlamının ötesinde sadece bir şehirdir. Bu sahnede her iki inanç dünyasının şekillendiği bireyler için aydınlanmanın finalidir. Her iki dünya içinde “Kudüs” bir şehir olarak hiç bir şeydir. Her iki inanç içinde kitleleri bir hedefe yöneltmek için simgesel olarak **her şeydir**.

Yönetmen, her iki kültür içinde “**her şey**” olarak Kudüs’ü nitelemesinin ardından, daha uzun süre yeni ideolojinin kitleleri harekete geçirme ve toplumsallaşma noktasından uzak olduğunu vurgulamaktadır. Aynı biçimde, Haçlı Seferleri bu savaşın ardından daha uzun süre devam edecek ve Kudüs tüm bu savaşlarda çoğu kez el değiştirecektir.

SAHNE 31.

Kişi: Balian, Peder, Kudüs Halkı

Uzam: Kudüs / Savaş Alanı / Dış

Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 110



Fotoğraf 111



Fotoğraf 112

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, “Kudüs’ü teslim ettim. Hepimize denize kadar eşlik edilecek. Eğer burası cennetin krallığıysa bırakalım Tanrı istediğini yapsın” der ve oradan ayrılır.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Bu sahne bir anlamda yeni ideolojinin dine bakışını betimlemektedir. Kilise’nin tüm değerlerini terk edişinin simgesidir.

SAHNE 32.

Kişi: Balian, Sibylla
Uzam: Kudüs / Sibylla’nın Odası / İç
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 113



Fotoğraf 114



Fotoğraf 115



Fotoğraf 116

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian, Sibylla'nın yanına gelir. “*Kardeşinin krallığı burada (aklını gösterir) ve buradaydı (kalbini gösterir). O krallık asla teslim olmayacak*”. Sibylla, “*Ben ne yapacağım? Hala Akka, Akselon ve Trablus Kraliçesiyim*”. Balian, “*Kraliçelikten vazgeç. Ben de seninle geleyim*”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Kraliçe unvanı feodaliteyi temsil etmektedir. Oysa Balian'da bütünleşen yeni düşünce sistemi eski paradigmanın dışında bir inançsal sistem ve dünyayı temsil etmektedir yani “Aklın ve İnancın” birleşimi olan yeni ideolojiyi. Yeni ideoloji feodalitenin değerlerinin yerine kendi değerlerini inşa edecektir.

SAHNE 33.

Kişi: Balian, İngiltere Kralı
Uzam: Fransa / Balian'ın Demir Atölyesi / Dış
Zaman: 1184 / Gün



Fotoğraf 117



Fotoğraf 118



Fotoğraf 119



Fotoğraf 120

Sahnenin Kesitlenmesi

Balian ve Sibylla Fransa'dadırlar. Balian, geride bıraktığı demir atölyesinin içinde dolaşır ve “*dünyayı daha iyi yapmayan insan, insan değildir*” yazısını tekrar seslendirir. Bu

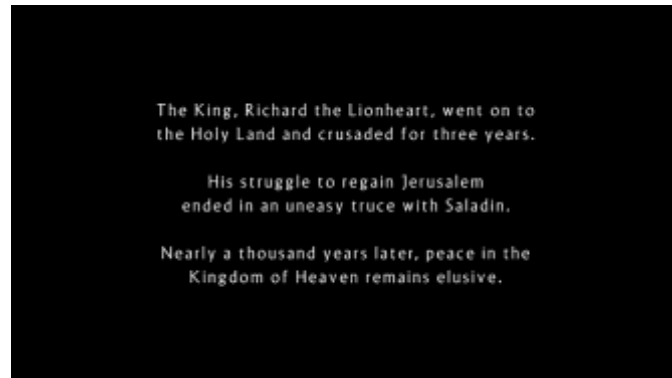
sırada İngiltere Kralı gelir. İngiltere Kralı'nın bir şövalyesi, “*Kudüs Krallığını kurtarmak için sefere çıkıyoruz*”. Balian, “*İtalyanca konuşanların ülkesine gidin ve başka bir dil konuşulana kadar devam edin*”. İngiltere Kralı, “*Biz buraya Kudüs'ün koruyucusu Balian'ı bulmaya geldik*”. Balian, “*Ben demirciyim*”. İngiltere Kralı, “*Ben de İngiltere Kralyım*”. Balian, “*Ben demirciyim*”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Balian yeni paradigmayı temsil etmektedir. Avrupa'da yüz binlerce insanın Haçlı Seferleri'ne katıldıktan sonra Avrupa'ya dönüşünde yaşayacağı aydınlanma ve Skolastik düşüncüyü sorgulaması sonucu oluşan yeni düşünce. Oysa yeni düşünce kıta Avrupa'sında çok daha uzun yıllar yayılmasını tamamlayamayacak ve bu nedenle daha çok Haçlı Seferi ve daha çok Balian gerekecektir.

Haçlı Seferleri ile birlikte öğrenilen bilgi ve deneyimlerin Avrupa'da yansıması Akdeniz'in birçok limanında ticaretin gelişmesine, kentlerin oluşmasına ve bu yeni tüccar ve üretici sınıfların büyümesine neden olacaktır. Bu yeni kentli sınıfın ekonomik gücü Haçlı Seferleri ile gelişen ticari ilişkiler ve üretim becerilerinin artmasından elde edilen servet olurken, entelektüel serveti ise Rönesans ve Reform hareketleri ile ortaya çıkacak ve Aydınlanma Hareketleri ile taçlanan insanın dünyayı aklı ile kavrayacağı ve değiştireceği düşüncesi olmuştur.

SAHNE 34.



Fotoğraf 121

Sahnenin Kesitlenmesi

Ekran kararır ve bir yazı çıkar, “*Kral, aslan yürekli Richard, üç yıl sürececek bir Haçlı Seferi için kutsal topraklara gitti. Kudüs’ü geri alma çabaları Selahaddin’le yaptığı kırılğan bir ateşkes anlaşmasıyla sonuçlandı. Neredeyse bin yıl geçmesine rağmen Cennetin Krallığı’nda barış en zor bulunan şey*”.

Sahnenin Anlamsal / İdeolojik Düzlemde Çözümlemesi

Yönetmen Ridley Scott, filmin sonunda ise, dinsel fanatizmden beslenen savaşın tarz, biçim ve form değiştirse de dünya üzerinde hala devam ettiğini ve dinsel fanatizmin her türlü ekonomik savaşının üstünü örtmekte başarılı olduğunu vurgulamaktadır. Yeni ideoloji, eski ideolojiyi kendi içinde eritmiş ve kendi emrine almıştır.

4. SONUÇ

Eğlence sektörünün küçük bir parçası olarak 1800'lü yılların sonunda ortaya çıkan sinema birçok teknik değişmeye uğramasına rağmen bugün de bu özelliğini sürdürmektedir. Ancak ilk yıllarında sadece bir eğlence olarak görülen sinema, artık sadece bir eğlence aracı değil aynı zamanda sahip olduğu anlatsal içerikle sanatsal bir konuma da sahiptir. Bu iki unsur, tüketim kültürünün egemen olduğu varolan toplumsal yapı içinde, beraber düşünüldüğünde sinemanın etki alanının ne kadar geniş olacağı sonucuna kendiliğinden varılabilir. Geçtiğimiz yıl sadece Türkiye'de yaklaşık 30 milyon izleyicinin sinema salonunda film izlediği düşünüldüğünde, sinemanın endüstriyel bir sektör olduğu ve bütün endüstri kolları gibi sinemanın da politikaya dâhil olduğu tartışmaya yer bırakmayacak bir şekilde açıklık kazanır. Buna bağlı olarak en masum biçimi içinde sanatsal bir etkinlik ele alınsa bile, sinemanın kitlesel içeriğe sahip bir ideolojik kapsamı olduğu göz ardı edilemez.

Sinemanın bu ideolojik konumu ona, içkin olan değil dışarıdan yani varolan toplumsal ilişkiler tarafından oluşturulan bir konumdur. Bunun somut anlamı şudur: Sinemaya (üretim ve tüketim süreci ile birlikte değerlendirildiğinde), içinde bulunduğu koşullar itibarıyla, yani kapitalist üretim biçimi ve tüketim kültürüne bağlı olarak, ister bunları yeniden üretsün ister bunlara karşı eleştirel bir tutum takınsın, ideoloji kendiliğinden eklemlenir. Bu politik zorunluluk sinemanın ideolojiyle sıkı bir ilişki içinde olduğunu da gösterir. Eğlence sektörü içinde kitleleri tüketime yönlendirmesi anlamında ideolojik bir içeriğe sahipken sanatsal bir etkinlik olarak da bir bilinç durumunu yeniden üretmesi adına ideolojik bir içeriğe sahiptir. Her iki durumda da ideoloji, sinemanın toplum içindeki konumunu ve etkinliğini belirlemede başat öneme sahiptir.

Yedinci sanat olarak da tanımlanan sinema, geç keşfedilmiş olmasına rağmen edebiyat, müzik ya da tiyatro gibi sanat dallarına göre toplumları etkileme ve manipülasyon gücü daha yüksek bir disiplin olmuştur. Sinemanın görsel, hareketli-daha sonraları sesli ve renkli olması, onun kitleler tarafından tüketilme hızını artırıcı bir işlev görmüş; gelişen teknolojiyle paralel olarak toplum içinde popülarlığı ve kabul edilebilirliği günden güne artmıştır. 20.yüzyılın ikinci yarısına dek özellikle ABD ve Avrupa'da şehir eğlence yaşamında geniş kitlelere seslenen sinema, 50 sonrası televizyonun da kitleselleşmesiyle ikinci plana itilse de kısa zaman sonra altın çağına tekrar dönebilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ABD'nin hem ekonomik hem politik bir güç olarak sahneye çıkması, Hollywood endüstrisinin de sinemayı ticari araç olarak eğlence piyasasına daha büyük tepşiler içinde sunması rastlantı değildir. Soğuk Savaş dönemine rastlayan bu tarihler Amerika'nın, Sovyet sosyalizmine karşı dünyaya kapitalizm ve "Amerikan Rüyası" pazarladığı yıllardır. Hollywood sinema endüstrisinin de zaten rekabet-eğlence ve ticaret ekseninde temellendirildiği göz önünde bulundurulursa, 50'lerden sonra dış koşulların da etkisiyle kendisini bu tür bir ulusal politikayla özdeşleştirmesi pek rastlantı değildir. Bu süreci geçmişten günümüze değerlendirirsek, uzun sayılabilecek bir zaman önce büyük düşmanın kaybolmasına rağmen Hollywood sektörünün hala misyonundan taviz vermediğini, hatta filmlerin pazarlandığı ülkeleri de göz önünde bulundurursak, Amerikan tarzı yaşam ve düşünüş kalıplarının da, günden güne, bu toplumlarda sağlam temeller attığı söylenebilir.

Hollywood sinema sektörü, politika ve sinema arasındaki yakınlığın niteliğini en iyi ifade eden güçlü örneklerden birisidir. Bu örnek ekonomik ve askeri yönden güçlü bir devletin dış politika tercihlerinin nasıl kültürel bir sektör -sinema- üzerinde egemenlik kurduğunu ve çoğu zaman sinemanın araçsallaştırılarak ideolojik amaçlara hizmet ettiğinin göstergelerinden birisidir. Tipik bir ideolojik yapım gibi algılanmayacak birçok Hollywood filminin peri masalı niteliğinde mutlu sonla bitmesi, izleyicinin düşünmesine olanak vermeyen hızlı, aksiyon dolu mizacı aslında çabuk tüketim ve birey mutluluğunu yücelten Amerikan liberalizminin dolaylı bir propagandasıdır.

Siyasi nitelikli imgesel sinemada "gerçek" diye iddia edilen öykü ve imgelerin ciddi bir benimseme sorunsalı vardır. Sinema her şeyden önce her sanat disiplininde olduğu gibi sübjektif (öznel) bir deneyimdir. Bunun yanında büyük anlatıların gitgide niteliklerinden ve özünden uzaklaştığı bu dönemlerde "gerçeklik" dediğimiz durumun tekliği ve evrenselliğinden söz etmek anlamsız olacaktır. Gerçekliğin işte bu çok yönlülüğü siyasal sinemadaki sıkıntının kaynağıdır. Çoğunlukla biyografi ya da tarihi olaylar ön planda tutularak yapılan bu filmlerin-özellikle Hollywood kaynaklı olanların- toplumların düşünce ve davranış kalıplarını etkileme gücü dikkate değerdir. Eğer bu filmlerin odak noktasındaki olay, mekân ya da toplum ile ilgili çok da fazla bir şey bilinmiyorsa, filmin bu etkisel gücü özellikle ön yargı oluşumunda artmaktadır. Konuyla ilgili bir sinema filmi genellikle kalın bir tarih kitabına göre daha güçlü ve popüler bir alternatiftir.

Kapılar ardında kamusal alanda sıkışıp kalamayıp özel yaşantımıza giren ideoloji ve türlü çeşit sanatsal disiplinin bir sentezi olan “sinema” için insan ve toplum bir beslenme kaynağıdır. Sinema yönetmenin düşünce, düşgücü ve ideolojisinin bir yansıtılma aracı iken, politika da bireyin bir düşüncesini sunması ya da savunmasıdır. Birisi bilim diğeri sanat olarak adlandırılrsa da, her iki kavramın tanımı ve algılanışları oldukça geniştir. Bir toplumun siyasal sinemasına ve tarihine baktığımızda, her ikisi arasında sık etkileşimlere rastlamak olasıdır. Sinema ve ideoloji ilişkisinde baskın gücün hangisine ait olduğu tartışılrsa da, en azından dünya sinema sektöründe en büyük yüzdeye sahip olan Hollywood sinemasının üzerindeki ideolojik tercihlerin ve kaygıların önemi göz ardı edilemez bir gerçektir.

Çalışmada sözettiğimiz gibi, her filmde, en masum görüneninde bile, temel bir ideolojik boyut vardır. Kimisinde bu siyasal vurgular kendini apaçık gösterirken, kimisinde bunu ustalıkla bir biçimde saklamayı tercih etmişlerdir. Bunlar gizli ve örtük ya da açık ve anlaşılır göstergelerle iletilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen “Cennetin Krallığı” filmi de, ideolojik boyutu gizlenmiş bir yapıdır. “Cennetin Krallığı”, ortaçağ skolastik düşünce sisteminin karanlığının yıkılışını ve yeni ideolojiye yerine bırakmasını anlatsa da, daha derinlere bakıldığında, farklı söylemler içerdiği görülmektedir. Film, Hıristiyanlık ya da herhangi bir dini yüceltmediği gibi, İslam’a yönelik olumsuz bir bakış da taşımamakta; aksine bu defa kötü adam rolünde Müslümanlar görülmektedir. Filmde, Müslümanları haklı göstererek, tarafsız bir yaklaşım sergilendiği gibi, Selahaddin’in iyi bir lider, insancıl bir komutan, sözüne güvenilir bir asker nitelikleriyle görkemli bir kişilik olarak anlatıldığı söylenebilir. Ancak ne film vizyona girmeden önce ne de girdikten sonra Selahaddin’in kim olduğu, ne yaptığı, nerede yaşadığı ya da misyonun ne olduğuna ilişkin bir iki satırı geçmeyen cümlelerin dışında bir göstergeye rastlanmamıştır. Hatta filmin ana kurgusunda “kahramanlardan biri” olarak yer alan Selahaddin’i kimin oynadığı afişlere bile yansımamıştır: “Cennetin Krallığı”nda Hıristiyan kahraman yakışıklı, karizmatik bir kişi olarak yansıtılmasının yanısıra mütevazı, kendine çok güvenen, iyiliksever, mazlumdan yana gibi niteliklerle donatılmıştır. Ancak Selahaddin Eyyübi yaşlı, bakışları bulanık, avurtları çökmüş, cılız, karizması olmayan, “acaba kazanabilir miyim?” endişesinde olan biridir. (Selahaddin rolünde, Hasan Mesut- Ghassan Massoud oynatılmıştır.) Tanıtım bültenlerinde, filmin en önemli karakteri ve tarihsel olayın başkahramanı olan Selahaddin’i kimin oynadığı bile yazılmamıştır. Hâlbuki Selahaddin’in tarihsel gerçekliği varken, Hıristiyan kahraman Balian tamamen hayali bir kahramandır.

Filmin tarihi gerçeklere dayandığı söylene de filmde gerçek tarihle çelişen birçok sahne vardır. Örneğin: Kral Guy de Lusignan için Selahaddin tarafından getirilen kupa içindeki kar ve bu karlı suyu Kral Guy de Lusignan'ın sağ kolu Chatillon'un içmesi... Bunun yanı sıra her biri başka yöne dönerek ibadet eden Müslümanlar, ezan okunurken yapılan cemaat halindeki ibadetler, Selahaddin ile Kralın savaş meydanında anlaşma yapmaları ve son olarak, “bir süre Müslüman gibi görünelim ne olmuş yani?” diyen başrahip Herackius'un yakılarak ödediği 10 dinarlık fidye sonrasında hazineleri doldurduğu arabalarla Kudüs'ü terk edişi gibi. Ayrıca filmde Kudüs dendiğinde, hemen akla gelen Yahudilerden filmde neredeyse hiç söz edilmemiştir.

Her ne kadar filmin Müslümanlara hakaret etmediği, Papa'nın filme vize vermeyeceği gibi ifadeler kullanılsa da, tam tersine film çok dolaylı, güzel ve ince ayrıntılarla Müslümanlara hakaret etmektedir. Örneğin, filmde Selahaddin'in ordusu profesyonel bir ordudur. Balian'ın askerleri ise son anda şövalye ilan edilmiş demircilerdir ve sayıları azdır. Hıristiyanlar az ve profesyonel olmayan bir orduyla, Selahaddin'in tam donanımlı yüzbinden oluşan ordusuna karşı gelmişlerdir ve güçlü bir direnç göstermişlerdir. Sonucunda ise bilindiği üzere Balian, Selahaddin'le anlaşma sağlamıştır. Böylece film egemen ideolojiyi yeniden inşa etmeyi amaçlamaktadır. Hıristiyan dünyası, haçlı seferlerinde ve ortaçağda yaşanan gerçekleri kabul ederek eleştirmektedir. Geçmişinin hatalarından kaçmayan Hıristiyan dünyası, daha önce de yüzlerce filmde kendi dünyasının çelişkilerini, acı da olsa yaşanan gerçekleri beyaz perdeye yansıtmıştır. Dolayısıyla “Cennetin Krallığı”nda kullanılan dil, Hıristiyanların yabancı olduğu bir dil değildir. Hıristiyanların ne için Kudüs'e sefer düzenledikleri, Kudüs'te yaşananlar, rahiplerin din ve halk üzerindeki etkisi, sömürge anlayışı Batı için bilinen şeylerdir. Bu nedenle, “Cennetin Krallığı”nda, Hıristiyanların tutumunu eleştirip filmde “Müslümanları iyi göstermişler” demek yanıltıcıdır. Yıllardır beyazperdede Müslümanları kötüleyen, alay eden, terörist ilan eden filmlerin etkisiyle olsa gerek, bu filmde doğrudan ifadelerin kullanılmaması Müslüman çevreleri yanıltmıştır. Çünkü filmde adalet timsali, barış yanlısı, halkın kalkınmasını isteyen, Hıristiyan Kudüs Kralı'dır. Sanki barışın bozulması için fırsat kollayan bir Selahaddin vardır. Filmin son sahnesinde kılıç kullanmasını bile bilmeyen köylülerin, şövalye ilan edilmeleriyle güç kazanıp, savaş deneyimi olmayan bu köylülerin karşısında, savaşçı ve kurnaz olarak betimlenen bir komutanın iki yüz bin askerini dize getirmeleri Selahaddin'in başarısıyla alay etmektir. Selahaddin köylüleri yenemeyince, bir başka deyişle Kudüs'ü alamayınca ya da alamayacağını anlayınca barışa zorlanmış gibi gösterilmektedir. Buna benzer bir olumsuzluk, Nalbant'ın (Balian) şövalyelikten sonra

kusursuz bir kılıç ustası, korkusuz ve iyi niyetli bir komutan oluşu da filmin kurgusundaki boşluklardan birini oluşturmaktadır. Bir nalbantın iyi kılıç kullanması bir yana, o, tam anlamıyla bir savaş strateji uzmanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca şövalyelik ruhuna yakışır şekilde, halkla içice, hayatı pahasına halkı korumak ve ölmelerini önlemek için az adamıyla Selahaddin'in ordusuyla savaşıca kadar gözüpek biçimde bize bir şövalyenin ne demek olduğu aktarılmaktadır.

Bütün bunların ötesinde “dinimi yitirdim, Kudüs’ü yakarım. Kudüs’ün değeri nedir? Hiç!” gibi filme egemen olan din içerikli temalar, aslında filmin dinin değerlerini alt üst etmesi de, dinin yerine “hümanizm” anlayışını benimsetmekten başka bir şey değildir.

Filmin kahramanları açısından baktığımızda, özellikle Balian karakterinin, film süresince yaşadığı düşünce değişimini gözlemlemekteyiz. Varolan düşünce yapısı film boyunca çeşitli evrelerden geçmektedir. Kabul edilmiş paradigma, yeni gelen düşünceyle öncesinde kaosa neden olur. Örneğin 5. Sahnenin çözümlemesi ele alındığında görülüyor ki, Balian karakteri, “din” ile ilgili düşünsel anlamda kopuş yaşar. Ancak bu kopuş, çözümlemede de belirtildiği gibi, bilinçli bir kopuş değildir. Çünkü yerine koyacağı yeni bir düşünce henüz oluşmamıştır. Ancak son sahnelerle doğru Balian’ın düşünce dönüşümünü daha net görebiliyoruz. Örneğin 27. Sahnenin çözümlemesinde Balian, yeni düşünceyi kabul etmiş ve dönüşmüştür. Balian, bu sahnede çözümleme bölümünde belirtildiği gibi, Kilise tarafından dağıtılan tüm unvanları halka indirgemıştır. Reform hareketleri ile birlikte ortaya atılan İncil’in halk tarafından okunarak anlaşılması ve halkın dini anlayarak ve akıl süzgecinden geçirerek yaşaması düşüncesini ortaya çıkması bu sahnede hayat bulmaya başlamıştır.

Ayrıca filme egemen olan karanlık görüntü, dönemin kapalılığına, dinsel baskılara, Kilise’nin karanlık ortamına, skolastik döneme gönderme yapmaktadır. Film, Avrupa’da 12. yüzyılda başlayan ve 16. yüzyılda taçlanan, Reform ve Rönesans hareketlerine yol açan, Avrupa skolastik döneminin felsefi ve siyasal dönüşümlerinin ana nedeni sayılan, Haçlı Seferleri üzerine kurulu bir anlatıma sahiptir. Bundan dolayı yönetmen, düşünce dönüşümleriyle beraber filmin atmosferini genel olarak “karanlık” ancak dönüşüm evrelerinde “aydınlık” biçimde vermiş ve tam bir karşıtlık oluşturmuştur.

İdeolojik kodlar filmin daha ilk karelerinde birinci ana gösterge olarak adlandırabileceğimiz Haç'ın görüntüsüyle başlar. *“Haçın biçimsel olarak özgün anlatımının evrensel boyutlara ulaşmış bir şekli ve sembol olmasının bir başka nedeni de, onun insan vücuduna benzemesi ve benzetilmesidir. Bilindiği üzere, İsa'nın kol ve bacaklarının bağlanıp, üzerinde gaddarca öldürüldüğü haçvari dikilmiş darağacının şekli ve bu olay yüzyıllar boyu Hıristiyan alemi üzerinde çok üzücü ve kalıcı bir etki yapmış ve onu Hıristiyanlığın günümüze dek süren kutsal bir amblemi, putu hatta Hıristiyan İkonografisi'nin en yaygın bir figürü haline getirmiştir.”*¹⁰⁸

Bir başka ideolojik kod ise, Kudüs'tür. Filmin öyküsünün neredeyse tamamı Kudüs'te geçer. Oysa kahramanın Kudüs'e gitmeye karar vermesindeki önemli etken belki de tek etken, eşinin intihar etmesi nedeniyle başının kesilerek gömülmesi ve bu durumdan rahatsız olan kahramanın, eşinin olası günahlarının affedilmesi için Kudüs'te Golgotha tepesinde, günahların affi için yapacağı duadır. Dua sonunda eşine ait olan haç kolyeyi oraya gömer. Haçın birincil anlamsal alanı doğrudan “Kurtarıcı İsa”yı temsil etmesi ve İsa'nın tüm ümmetinin günahlarının affedilmesi uğruna çarmıha gerilmesinin simgelenmesini taşımaktadır. Affetme olgusu hem haçın kendisinde vardır, hem de Golgotha'da affediliş duasını okuyan ve dua ile birlikte gömülen haçın kendisinde aynı olgu bulunmaktadır. *“Hıristiyan gelenekleri haçın sembolizmini son derece zengin kılmıştır. Bu sembole kurtuluşun hikayesini ve kurtarıcının çilesini yüklemişlerdir. Böylelikle, haç çarmıha gerileni, İsa'yı, Kurtarıcıyı ve bu uğurda yapılan eylemi sembolize eder.”*¹⁰⁹

Filmin öyküsü neredeyse iki ayrı dinin çatışması üzerine kurulmuş olduğundan, Hıristiyan toplumunun ve inançlarının genel göstergesi haç iken, ikinci büyük din olan İslam toplumunun ve inançlarının genel göstergesi hilal olarak karşımıza çıkmaktadır. Hilalin neredeyse tüm dünya söylenlerinde ve özellikle Klasik Yunan Söylenleri'nde önemli bir yeri vardır. Son derece zengin anlamsal alanlara sahiptir. *“Hilal'den, (Arapça da kamer) kutsal kitap Kuran'da sıkça bahsedilir. Güneş gibidir ve Allah'ın gücünü gösteren işaretlerinden biridir.”*¹¹⁰ Öte yandan *“Arap tradisyonunda hilal sözcüğünün sayısı kamer takvimindeki ayın günlerinin sayısı 28'dir. İslami tradisyonda hilal dirilişin simgesi olarak belirtilir.”*¹¹¹

¹⁰⁸ Necmettin Ersoy, “Semboller ve Yorumları”, İstanbul, Zafer Matbaası, 2000, s.102

¹⁰⁹ A.g.y., s. 319

¹¹⁰ Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, “Dictionnaire Des Symboles”, Paris, Bouquins Yayınları, 1982, s.592

¹¹¹ Alparslan Salt, “Semboller Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında”, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, 2006, s.154

Dilsel olarak kullanılan bir çok ideolojik kodlarda ise örneğin “kafirlik”, “kutsallık” gibi yine skolastik döneme göndermedir. Bunlar, Kilise’nin söylemleridir. 9. Sahnenin çözümlemesi dilsel ideolojik koda örnek olabilir. Bu sahnede anımsanacağı üzere, Balian’ın Kudüs’e gitmek üzere geldiği Misina kıyısında bir çığırktanla karşılaşır. Bu çığırktan Kilisenin sözcüsüdür ve hacı kampına gelenlere; “*Bir kâfiri öldürmek cinayet değildir. Cennete gidiş yoludur*” der.

Sonuç olarak, “Cennetin Krallığı” ve hümanizma bağlantısını, filmin birçok karesinde bulmak olanaklıdır. En belirgin olarak, Kudüs’ün kuşatması sırasında yaşanan diyaloglar bu son derece açık biçimde gözlemlenmektedir. Görselliği ve içeriğinde benimsenen yaklaşım ne olursa olsun, “Cennetin Krallığı” hala Doğuya ve Müslümanlara olan bakış açısının değişmediğinin ve filmin, Hollywood egemen ideolojisinin bir ürünü olduğunun somut örneğidir.

KAYNAKÇA

Abisel Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999.

Allardt Erik, **Finland: Institutionalized Radicalism**, Decline Of Ideology, Aldine-Atherton, Chicago, 1971.

Akerson Fatma, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005.

Asa Berger Arthur, **Kitle İletişim Çözümleme Yöntemleri**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.

Balibar Etienne, **Althusser İçin Yazılar**, Çev: Hülya Tufan, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.

Balta Peltekoğlu Filiz, **Halkla İlişkiler Nedir?**, İstanbul, Beta Basım, 2001.

Barthes Roland, **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 1996.

Bazin André, **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1995.

Büker Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010.

Brecht Bertolt, **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı / Tiyatro Dizisi, 2011.

Can Şefik, **Klâsik Yunan Mitolojisi**, İstanbul İnkılâp Yayınevi, 2004.

Cahen Claude, **Haçlı Seferleri Zamanında Doğu ve Batı**, Çev: Mustafa Daş, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2010.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, **Dictionnaire Des Symboles**, Paris, Bouquins Yayınları, 1982.

Condillac E.B, **Duyumlar Üzerine İnceleme**, Çev: Miraç Katırcıoğlu, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, 1954.

Demirkent Işın, **Haçlı Seferleri**, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 1997.

Dorsay Atilla, **Yüreğimin Orta Yeri Sinema**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1990.

Dorsay Atilla, **100 Yılım Yönetmeni**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.

Ersoy Necmettin, **Semboller ve Yorumları**, İstanbul, Zafer Matbaası, 2000.

Fiske John, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat 2003.

Gezgin Deniz, **Hayvan Mitosları**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007.

Gramsci Antonio, **Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları, Seçmeler**, Çev: Adnan Cemgil, 3. baskı. İstanbul, Belge Yayınları, 1997.

Guiraud Pierre, **Göstergebilim**, Çev: Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Yayınları, 2.Baskı, 1994.

Güz Nükhet (Yönetiminde), **Etkili İletişim Terimleri**, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2002.

Holt P.M., **Haçlılar Çağı / 11. Yüzyıldan 1517'ye Yakındoğu**, Çev: Özden Arıkan, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

Horwich Paul, **World changes: Thomas Kuhn and nature of science**, Cambridge, MIT Press, 1993.

Kuhn Thomas S., **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2006.

Küçük Mehmet, **Medya, İktidar ve İdeoloji**, Ark Yayınları, 1993.

Küçükdoğan Bülent, **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, Hayalbaz Kitap, 2010.

Küçükdoğan Rengin, **Reklam Nasıl Çözülür**, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2009.

Laclau Ernesto, Mouffe Chantal, **Hegemonya ve Sosyalist Strateji / Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Lefebvre Henri, **Marx'ın Sosyolojisi**, Çev: Selahattin Hilav, 3. baskı. İstanbul, Sorun Yayınları. 1996.

Lhote Andre, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev: Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Yayınevi, 2000.

Mardin Şerif, **İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 14. Baskı, 2011.

Marx Karl, Engels Friedrich, **Devlet ve Hukuk Üzerine**, Çev: Rona Serozan, İstanbul, May Yayınları, 1977.

Marx Karl, Engels Friedrich, **Alman İdeolojisi**, Çev: Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 2004.

Marx Karl, **Kapital 1**. Cilt, 6. Baskı, Çev: Alaattin Bilgi, Ankara, Sol Yayınları, 2000.

Marx Karl, **Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı**, Çev: Sevim Belli, 5. baskı. Ankara, Sol Yayınları, 1993.

Marx Karl, **Kapital: Kapitalist Üretim Eleştirel Bir Tahlili**, 1. cilt. Çev: Alaattin Çetin, 6. baskı, Ankara, Sol Yayınları, 2000.

Marx Karl, **Engels Friedrich, Felsefe İncelemeleri**, Çev: Cem Eroğlu, Ankara, Doğan Yayınları, 1974.

Monaco James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005.

Parsa Seyide, **Göstergebilimin Temel Kavramları**, İzmir, 2002.

Parsa Seyide, **Göstergebilim Çözümlemeleri**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 2002.

Rifat Mehmet, **Göstergebilimin ABC'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1992.

Rifat Mehmet, **Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları**, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990.

Rifat Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005.

Ryan Michael, Kellner Douglas, **Politik Kamera**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

Salt Alparslan, **Semboller Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında**, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, 2006.

Sancar Üşür Serpil, **İdeolojinin Serüveni**, Ankara, İmge Yayınları, 1997.

Showstack Sassoon Anne, **Hegemonya**, Çev: Meral Özbek, Marksist Düşünce Sözlüğü içinde. Der: Tom Bottomore, 2. baskı. İstanbul, İletişim Yayınları, 2001

Uçakan Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 2010.

Usta Aydın, **Çıkarların Gölgesinde Haçlı Seferleri**, İstanbul, Yeditepe Yayınevi, 2008.

Vardar Berke, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, ABC Yayınları, İstanbul, 1988.

Wollen Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Yılmaz Ertan, **Sinema İdeoloji Politika**, İstanbul, Orient Yayınları, 2008.

Makaleler / Dergiler

Kazancı Metin, **Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı**, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 2002.

Kazancı Metin, **Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi**, Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 2003.

Küçükerdoğan Rengin, **Kurumsal Görsel Kimlik Logo Etkileşimi, Logolardaki Göstergesel Değişimler, Markalara Yeni Anlamlar Mı Aktarmaktadır**, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı: 45, 2011.

Küçükerdoğan Rengin, **Üniversite Logoları ve Kimlikleri, Siz Üniversitenizin Logosuna Hiç Dikkat Ettiniz Mi?**, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı: 44, 2011.

Tüfekçi Tunç, **Fotoğrafta Resim Etkileri**, İstanbul, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 31, 2000.

Yörükhan Ünal, **Sanat, İdeoloji ve İktidar**, Sinemasal Dergisi, Sayı: 1, 2004.

Elektronik Kaynaklar

Kazancı Metin, **Althusser, ideoloji ve ideoloji ile ilgili son söz**,
<http://ilef.ankara.edu.tr/id/gorsel/dosya/1164634976althusserideoloji.pdf>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Skolastik_felsefe

<http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=25&makaleid=4357>