SİNEMA VE ÇOCUK - 2

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri

tablet

SİNEMA VE ÇOCUK - 2

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri

Editörler:
Aytekin Can, Murat Aytaş, Hacer Aker

tablet

SİNEMA VE ÇOCUK - 2

Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri

Editörler: Aytekin Can, Murat Aytaş, Hacer Aker

TABLET BASIM
YAYIN DAĞITIM

İLETİŞİM DİZİSİ 104

ISBN : 978-605-5447-67-0
BASIM : KONYA, Aralık 2022
SAYFA TASARIMI : Mehmet ÇAKIR
KAPAK TASARIMI : Zeynep AVŞAR

BASKI/CİLT : Dizgi Ofset
Yeni Matbaacılar Sit.
Karatay/KONYA
MATBAA SERTİFİKA NO 48060

KÜTÜPHANE KİMLİK KARTI
Sinema ve Çocuk - 2
Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri

Can, Aytekin. Aytaş, Murat. Aker, Hacer.

Kaynakça var, dizin yok
286 s., 13,5x21,5 cm

ANAHTAR KELİMELER
Sinema, Çocuk

Bu baskının bütün hakları Tablet Basım Yayın Dağıtım'a aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Yayın ve Hakem Kurulu:

Prof. Dr. Meral Serarslan

Prof. Dr. Halim Esen

Prof. Dr. Fethi Kaba

Prof. Dr. Dilek Takımcı

Prof. Dr. Nedim Gürses

SUNUŞ

Çocuk ve çocukluk kavramına ilişkin tanım, temsil ve tasvirler edebiyat başta olmak üzere felsefe, sosyoloji, tarih, resim, heykel ve sinema gibi pek çok disiplin ve sanatsal alan içerisinde ifade edilir. Ancak, insanın toplumsal bir varlık haline gelme sürecinde yani toplumsallaşma sürecinde etkili olan sosyalizasyon araçlarından biri olan sinema, milyonlarca kişiye ulaşan bir kitle iletişim aracı ve görsel bir sanat dalı olarak yaşamın kendisine ait öğe ve kavramların yapı bozuma uğratılmasında eşsiz bir role sahiptir.

Seyir deneyimi üzerinden pratikleştirdiği çocuk imgesini evrenselleştirebilen sinema, çocukluk kavramının sosyal inşasını gerçekleştirerek üzerinde yeniden düşünebilmemize olanak sağlar. Çocukluğu salt biyolojik bir kavram olarak ele almak onu anlamaya yetmez. Bir bilgi nesnesi ve öznesi olarak çocukluğu üreten sinematik temsillere ve bu temsillerle yeniden üretilen iktidar ilişkileri ve söylemlere de odaklanmak gerekir. Ontoloji, kimlik, aidiyet ve aile gibi birden fazla bağlama referansta bulunan çocuk imgesi araştırmacılara önemli bir kavramsal tartışma zemini sunar. Bu noktada sinema perdesine yansıyan çocuk imgesini yapı bozuma uğratarak tüm katmanlarıyla analiz etmek oldukça önem kazanıyor.

Bu ikinci kitap çalışmasıyla da çocuk ve çocukluğa dair Türk ve dünya sinemasında yapılan temsilleri tarihsel bağlamından koparmadan kapsamlı bir şekilde ele almayı amaç-

ladık. Çocuk figürüne ilişkin sinemasal temsilleri sosyoloji, felsefe, tarih, anlatı, tür gibi tür gibi alanlarla olan bağlantılarıyla birlikte inceleyen makaleleri bir araya getirerek bütünlüklü bir kavramsal tartışma oluşturmayı ve bu yolla fikirlerin paylaşılmasını istiyoruz.

Bu temenni ile çıktığımız yolda çok sayıda yazarla yollarımız kesişti. Sinema ve Çocuk başlığıyla okurla buluşma talebimiz bu nedenle iki ayrı kitap çalışmasına evrildi. *Sinema ve Çocuk-1* 2021 yılında okurla buluştu. Yayın dizisinin bu ikinci serisi, *Sinema ve Çocuk-2* üç ana bölüm üzerine kurulu. İlk bölüm, *Felsefe, Nostalji ve Çocuk-Oluş*, ikinci bölüm *İdeoloji, Kimlik, Anlatı ve Çocuk* üçüncü bölüm ise *Çocuk Oyuncular, Sendikalaşma ve Dijital Platformlar*'a yer veriyor.

Kitabın açılış yazısı Cenk Ateş'ten. *Yeni Türk Sinemasında Çocuktan 'Çocuk Oluş'a Bir Yolculuk* başlıklı ilk metin, Yeni Türk Sinemasının değerleri tersine çevirme çabasında çocuğa nasıl bir anlam yüklediğine odaklanıyor ve şu soruların izini sürüyor: Yeni Türk Sinemasında perdeye yansıtılan çocuk imgesi neden kötülükle ilişkilendiriliyor? Çocukluktan çıkıp yetişkinliğe hazırlanan bireyin yaşadığı bulantının sebebi ne? Kendisi olmak isteyen kişi neden kötülüğe başvurmak zorunda? Yazara göre, *Kasaba*'da Ali'nin barındırdığı şiddetin terbiye edilmemişlikle *Çoğunluk*'ta egemen değerler ve otorite karşısında bireyliğini yitiren Mertkan'ın Nietzsche nihilizmiyle *Hayat Var*'da ise Hayat'ın Nietzsche'nin özgür insanıyla yakından ilgisi var gibi görünüyor. Bu da şu anlama geliyor: Ali 'ruh/çocuk'u, Mertkan 'deve'yi ve Hayat ise 'aslan'ı temsil ediyor. Özetle diyor yazar, *Kasaba, Çoğunluk* ve *Hayat Var* filmlerinde çocuğa bakış, Nietzsche'den izler taşıyor.

Kitabın ikinci yazısı İkbal Bozkurt Avcı'ya ait. *Yeni Türk Sinemasında Nostalji Nesnesi Olarak Çocuk(luk): İftar-*

lık Gazoz Filmi başlıklı metninde yazar, Türk sinemasının son döneminde birçok filmde çocuk(luk) imgesinin bozulmamış değerlere ve masumiyet çağına duyulan özlemin nesnesi olarak yer aldığını öngörüyor ve bunun "nasıl" sunulduğunu sorguluyor. *İftarlık Gazoz* filmini nostalji kuramları ve nostalji sinemasının unsurlarından hareketle çözümleyen yazar, filmde çocukluk imgesinin, 'ideal ev: masumiyetin imgesi olarak çocukluk zamanı', 'ideal evin kaybı' ve 'kuşaksal aidiyet göstergeleri'nin kullanımıyla nostaljikleştirildiğini not ediyor.

Azime Cantaş ve Aytekin Can kitabın ilk bölümünün üçüncü yazısında, *Haneke Sinemasında Çocuk-Oluş* başlığıyla okurla buluşuyorlar. Yazarlar Haneke'nin çocuklarını, hegemonyadan kaçmaya çalışan, kendisine bir kaçış çizgisi vektörü oluşturan karakterler olarak tanımlıyor. Temsil edilemeyene ve tahammül edilemeyene odaklandığını düşündükleri Haneke sineması için yazıda ortak bir kanı paylaşılıyor: Haneke sineması Deleuze'ün sinema kitaplarında ele aldığı virtüel ve bununla bağlantılı zaman imaj sinemasıyla güçlü bir yakınlık içinde. Dolayısıyla Cantaş ve Can için Haneke, temsili görüntüleri altüst ettiği ölçüde Deleuze'cü bir yönetmen. Bu da şu anlama geliyor: Haneke zaman imaj ortaya çıkarmak için Deleuze'ün hareket imaj dediği şeyin ötesine geçiyor.

Birinci bölümün son yazısı, Aslı Ekici imzalı *Grimm Kardeşler'in Peri Masallarından (Rapunzel) Disney'in Peri Masallarına (Tangled)* başlıklı metne yer veriyor. "Hangimiz 'Bir varmış, bir yokmuş' sözü ile başlayan büyülü bir dünyanın kapılarından içeri girmedik ki?" diye sorarak okuru karşılayan yazar, Grimm Kardeşler'in *Rapunzel*'inden Walt Disney'in *Tangled*'ine kadar uzanan süreçte gerek toplumsal gerekse kültürel açıdan kadınların lehine olan olumlu değişimlerin peri masallarının anlatı dünyasında da karşılık bulduğunu not ediyor. Ancak yazar yine de uyarıyor: Bu yeterli düzeyde değil ve Disney'in önünde hâlâ uzun bir yol var.

Kitabın ikinci bölümünün ilk yazısı ise Hacer Aker'e ait. *Göç, Çocuk, Kimlik, Endişe: Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne?* başlıklı yazı, göçün karar vericileri olmayan ancak aileleri nedeniyle göçü deneyimlemek zorunda kalan çocukların dünyasına iniyor. Hem göçmen olmaya dair açmazları ama bir yandan umutları ve direngenliği çocukların dünyasından perdeye yansıtan filmin yönetmeni Rena Lusin Bitmez ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmenin kayıtlarını da paylaşan yazı, Ermeni ailelerin göçmenlik hallerini Ermeni bir yönetmenin gözünden aktarıyor.

Ece Pınar Kapıcı ve Seda Aytaş, *Genç Yetişkin Distopya Filmlerinde Ayrıksı Kahraman: V. Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Ekseninde Uyumsuz Filminin Analizi* başlıklı yazılarında, Rus biçimci Propp'un masallar üzerinde belirlediği 31 işlev ile filmin dizimsel yapısı üzerinden anlatı yapısına dair çözümlemelere yer veriyor. Propp'un masallar üzerinde belirlediği dizimsel yapı ile filmin olay örgüsünün büyük oranda örtüştüğünü ortaya koyan yazarlara göre inceleme nesnesi filmden damıtılan bulgular bize şunu söylüyor: Geleneksel mitolojik anlatılardan masallara ordan edebi eserlere ve görselliğe dayalı günümüz film anlatılarında insanoğlunun anlatım gereksiniminin temel hareket noktasında pek bir değişiklik yok.

İkinci bölümün üçüncü yazısında Yavuz Özer, *Sinemasal Anlatıda Çocukluğun Sona Ermesine Dair Dramatik Seyir: Dardenne Kardeşlerin "Bisikletli Çocuk" Filmi'ni* konu ediniyor. Çocukluk ile yetişkinlik kavramları arasındaki sınırları, babası tarafından reddedilen ve hayata tek başına tutunmaya çalışan Cyril (Thomas Doret) üzerinden sorgulayan yazar, karakterin, günümüz modern dünyasında 'saf', 'korunmaya muhtaç', 'kendi kararlarını veremeyen' ve 'yasal olarak tanınmayan' çocuk imajına alternatif bir bakış açısı geliştirdiğini iddia ediyor.

Bölümün son yazısında Erhan Yıldırım, *Sinemada Çocuk Oyuncu Kullanımının İdeolojisini Anlamak ve Örnek Film Çözümü* başlığıyla okura sesleniyor. *Ayla* filmi üzerinden meseleyi sorunsallaştıran yazara göre, film izleyicisine savaşın ortasında kalan çocukların başından geçen zorlukları, mağduriyetleri, korkuları, vahşeti, dehşeti ve travmaları umuda dönüşen bir hikâye içinde anlatıyor. Filmin ideolojik göstergeleri yazar tarafından şöyle sıralanıyor: Vatan sevgisi, milliyetçilik duyguları, aşk ve hümanizm.

Kitabın üçüncü bölümünün ilk yazısı *Oyuncular Sendikası ve Çocuk Oyuncular* başlıklı. Derya Çetin tarafından kaleme alınan yazı, çocuk oyuncuların ağır çalışma koşulları içinde ayrıcalıklı şekilde korunması gerektiğinden hareketle 2011 yılında kurulan Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası'nın çocuk oyuncularla ilgili faaliyetlerini mercek altına alıyor. Sinema çalışanlarının hem sinema sektörünün kendi niteliğinden kaynaklanan proje bazlı istihdam nedeniyle hem de küresel ölçekteki esnek çalışmanın yaygınlaşması nedeniyle çifte olumsuzluk altında olduğu bulgusunu paylaşan yazar için Oyuncular Sendikası'nın çocuk oyuncularla ilgili yürüttüğü faaliyetler kısmen de olsa istikrarlı. Ve bu da bazı somut kazanımlara yol açmış görünüyor. Ama yine de diyor yazar, sendikalar, Türkiye'de sinema çalışanlarının çalışma koşullarında etkili bir taraf olarak varlık göstermekten uzaklar.

Sinema ve Çocuk-2'in son metninde Osman Aday, *Alfa Kuşağının Değişen İzleme Eğilimleri Çerçevesinde Youtube Kids Uygulamasının Analizi* başlığıyla okura sesleniyor. *Youtube Kids* platformunda alfa kuşağı (1-8 yaş grubu) için üretilen *Görmek Gerek/İstanbul/Galata Kulesi, Acımasız Tavus Kuşu/Mucize: Uğur Böceği* ile *Kara Kedi/Disney Channel TR* ve *RGG Ayas-Sevgi Deneyi-Çizgi*

Film Düşyeri adlı güncel filmleri irdeleyen Aday, film içeriklerinde sevgi, öğreti, bilgi, müzik ve eğlence temaları kadar şiddet temasının da öne çıktığını ve bunun da çocuk gelişimi üzerinde olumsuz etkileri olabileceğini not ediyor ve uyarıyor: *Youtube Kids*'de içerik tüketen çocuklar üzerinde ebeveyn kontrolü dikkatli ve titiz bir şekilde sürdürülmeli.

Aytekin Can & Murat Aytaş & Hacer Aker

İÇİNDEKİLER

Sunuş

Aytekin Can & Murat Aytaş & Hacer Aker.....vii

FELSEFE, NOSTALJİ VE ÇOCUK OLUŞ

Yeni Türk Sinemasında Çocuktan 'Çocuk Oluş'a Bir Yolculuk 3

Cenk Ateş

Yeni Türk Sinemasında Nostalji Nesnesi Olarak Çocuk(luk): *İftarlık Gazoz* Filmi.....26

İkbal Bozkurt Avcı

Haneke Sinemasında Çocuk- Oluş 53

Azime Cantaş & Aytekin Can

Grimm Kardeşler'in Peri Masallarından (*Rapunzel*) Disney'in Peri Masallarına (*Tangled*) 93

Aslı Ekici

İDEOLOJİ, KİMLİK, ANLATI VE ÇOCUK

Göç, Çocuk, Kimlik, Endişe: *Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne?*..... 112

Hacer Aker

Genç Yetişkin Distopya Filmlerinde Ayrıksı Kahraman: V. Propp'un İşlevsel Yaklaşımı Ekseninde *Uyumsuz* Filminin Analizi 134

Ece Pınar Kapıcı & Seda Aytaş

Sinemasal Anlatıda Çocukluğun Sona Ermesine Dair Dramatik Seyir: Dardenne Kardeşlerin *Bisikletli Çocuk* Filmi 155

Yavuz Özer

Sinemada Çocuk Oyuncu Kullanımının İdeolojisini Anlamak ve Örnek Film Çözümü 193

Erhan Yıldırım, Aytekin Can

ÇOCUK OYUNCULAR, SENDİKALAŞMA VE DİJİTAL PLATFORMLAR

Oyuncular Sendikası ve Çocuk Oyuncular 223

Derya Çetin

Alfa Kuşağının Değişen İzleme Eğilimleri Çerçevesinde *Youtube Kids* Uygulamasının Analizi 239

Osman Aday

Yazarlar 271

FELSEFE, NOSTALJİ VE ÇOCUK OLUŞ

Nostalgia in Black **(1967) – Uchima Ansei**

YENİ TÜRK SİNEMASINDA ÇOCUKTAN 'ÇOCUK OLUŞ'A BİR YOLCULUK

Cenk ATEŞ[1]

İnsan doğanın ortasında her zaman kendinde çocuktur.
Bu çocuk elbette bir kez çok korkunç bir rüya görür, ama
gözlerini açtığında hâlâ cennette olduğunu görür

Nietzsche

1990 sonrası Yeni Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, katıldığı bir programda 1997 yılında çektiği Masumiyet filminden hareketle kendisine yöneltilen 'sizce Masumiyet nedir?' sorusuna şöyle cevap verir: "Masumiyet ya da masum olan genel anlamda pasif, çoğu zaman edilgen, hiç kimseye zararı dokunmayan, varlığı yokluğu pek belli olmayan anlamında kullanılır. Fakat ben, yaşanabilecek en kötü şeylerin ve en kötü kimselerin de masum olabileceğini düşünüyorum" (Kabaş, 1998). Meseleyi filmindeki katil, fahişe ve kadın satıcısı karakterler üzerinden ele alan Demirkubuz, toplum ve devlet yasaları önünde suç tarafında bulunan insanların masumiyetini, rasyonalitenin sınırlarını ihlal eden tutkuyla açıklar (Bekir ve Yusuf'un Uğur'a,

1 Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, cenkates83@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0020-2094-4026

Uğur'un Zagor'a). Başka bir mecrada, filmde canlandırdığı *Bekir* karakteriyle ilgili Haluk Bilginer'in söyledikleri Demirkubuz'un masumiyete ilişkin görüşleriyle benzerdir. Bilginer'e göre tüm rasyonel dayanakları reddederek sevdiği kadının peşinden giden ve bu nedenle 'kaybeden'lerin safına geçen *Bekir*, "Çünkü böyle hissediyorum, başka türlü yaşayamıyorum ben diyerek, masum bir şekilde hayatta istediğini yapan bir adam" dır (Sezigin, 2004). Masumiyet'i eylemsizlikle değil kişinin kendisine ya da başkasına zarar verme potansiyeli de taşıyabilen 'kötücül' eylem, arzu ve tutkuyla tanımlayan bu yaklaşım, bir bakıma değerleri yeniden değerlendirme çabasıdır. Zira egemen ideolojiyi yeniden üreten Yeşilçam, seyirciye yaklaşık 50 yıl süren saltanatı boyunca, dayatılan ahlakı ihlal ederek arzusunun peşine düşen karakterleri kötülüğün temsilcisi olarak sunmuş; bunun karşısına iffetli bir kadın, gelenek-göreneklerine bağlı her şeyini ailesi uğruna feda edebilecek bir baba, kısaca toplumla uyum içinde yaşayan, onu tehdit etmeyen bireyi koymuştur. Bahsedilen dönemde bu algıyı pekiştirmek, 'iyiliğin' ya da aynı anlamda kullanılan uyumun insanın doğasında olduğunu gösterebilmek, onu meşrulaştırmak için masumiyetle anılan çocuk imgesi yansımıştır perdeye. *Ayşecik, Ömercik, Sezercik* gibi çocuk karakterler, Osho'nun ifade ettiği gibi üzerinde hiçbir şey yazılmadan dünyaya gelen, yaşanmış bir geçmişten çok belirsiz bir geleceğe sahip olan (2006, s. 16-17) değil, aksine 'yozlaşmış' yetişkinleri yola getiren, büyüyüp de küçülmüş, hâkim moralin *a priori* taşıyıcısıdırlar. Masumiyeti haksızlığa karşı mücadele eden, adalet dağıtan, küçük yaşta yuvanın bekçiliğini üstlenen (Gürbilek, 2012, s. 41) diğer bir deyişle sistemin-toplumun-ahlakın 'iyi'siyle donatılmış çocuklarla tanımlamaya yönelik bu çabanın karşısında, *Bekir*'in ya da onun gibilerin masumiyetini anlayabilmemiz için çocuğa, çocukluğa yönelir Yeni Sinema'da. Onun popüler kanadı, Suner'in ifade ettiği gibi (2006, s. 80-97) geçmişe bu gün-

den bakarak bireyden çok 'toplumun masumiyeti'ne odaklanan yani toplumu çocuksulaştıran ve kötülüğü dışardan gelen bir müdahaleyle açıklayıp bir anlamda sorumluluğu bireyin üzerinden atarken; Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi isimler 'kötülük' olarak algılanan şeyin insanın özünde bulunduğunu hissettiren, belki de masumiyetin iyilikten/uyumdan çok kötülüğe/isyana yakın oluğunu düşündüren, 'kötücül' çocuklara yönelir. Çünkü Bataille'in belirttiği "İyiliğin tuttuğu taraf boyun eğmenin, itaatin safıdır. Özgürlük daima isyana açılan bir kapıdır". "Kim ne derse desin" diye devam eder Bataille, "hiç kimse özgürlükten yola çıkıp yarara uygun geleneksel iyilik kavramına ulaşamaz" (2004, s. 163). Bataille'i kötülük ve öz- gürlüğü aynı cümlede kullanmaya teşvik eden isim, düşünce tarihinde insan problemini tür olarak değil, tek insandan yani kişiden hareketle değerlendiren (Kuçuradi, 2013, s. 1) ve "belki de kötüdür iyi' (Nietzsche, xiii, s. 2021) yorumuyla değerleri tersine çeviren Nietzsche'dir.

Sokrates'ten kendisine kadar süregelen felsefi geleneğin ve Hıristiyanlık başta olmak üzere tüm dinlerin yaşamı değerden düşürdüğünü ileri sürerek, Avrupa tarihinin aslında nihilizmin tarihi olduğunu iddia eden Nietzsche (2002), tanrının ölümü bununla bağlantılı olarak da tüm kutsal değerlerin çöküşünü ilan etmesi nedeniyle literatürde genelde nihilist olarak de- ğerlendirilir. Oysa bu yaklaşım yanlış değilse de eksiktir. Zira felsefesinin anahtar kelimesi olarak nihilizmi seçse de Nietz- sche'nin tüm çabası, onu fırsata çevirerek üstesinden gelmek- tir. Söz konusu çabanın karşılığı *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'de (1964) çıkar karşımıza: "Üst insan" ya da metaforik ifadeyle "çocuk oluş". Nietzsche için çocuk masumiyettir. Ancak bu, alışagelmiş anlamının çok ötesinde şiddet, ahlaksızlık, unutuş ve kurallarını oyunu oynayanın belirlediği kişisel bir dünya anlamına gelir. Nietzsche'yi hâkim moralin 'kötü' olarak de- ğerlendirdiği yeni masumiyet fikrine yönelten, dünyanın ve insanın temelinde güç istenci olduğunu düşünmesidir. 'İyinin

ve kötünün ötesinde' yer alan yani değerlendirme biçimlerinin dışında, 'hakikat' olan güç istencinin kendini görünür kıldığı insan tipi de, henüz terbiye edilmemiş, belirli normlarla dizginlenmemiş çocuk ya da egemen değerlendirme biçimini reddedip güç istemini kucaklayan yetişkin ama çocuk ruhlu kişilerdir. Başka bir ifadeyle Nietzsche felsefesinde çocuk, sahip olduğu güç istencini herhangi bir baskıyla karşılaşmadan içinden geldiği gibi dışa vuran, hayvanla benzer özellikler taşıyan bir canlı; çocuk oluş/üst inansa söz konusu güç isteminin aile toplum, din vb yapılar tarafından baskı altına alınmasına karşı çıkarak bilinçli ve gönüllü şekilde, irade kullanarak onu kucaklayan kişidir. İlki bedenen çocuktur; ikincisi kaderini kendi tayin eden, değer yaratabilen çocuk ruhlu bireydir. Dolayısıyla Nietzsche felsefesini başlatan ve nihayete erdiren temel figürün çocuk olduğu söylenebilir. Bu çalışma da 1990 sonrası Türk Sineması'ndaki çocuk imgesini Nietzche'nin ruh (çocuk)-deve-aslan-çocuk metaforları üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda ele alınan filmler, amaçlı örneklem yoluyla seçilmiş *Kasaba*, *Çoğunluk* ve *Hayat Var*'dır.

Kasaba

Nietzsche *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*'nda, geçmişin yükü altında ezilen bir yetişkinin çocukluğa duyduğu özlemi, hayvan-çocuk benzerliğinden hareketle şöyle tasvir eder: "İnsan… bir sürüyü ya da tanıdık bir çevrede, henüz yadsıyacak bir geçmişi olmayan ve geçmiş ile gelecek arasındaki parmaklıklarda aşırı mutlu bir körlük içinde oynayan bir çocuğu gördüğünde, sanki kaybolmuş bir cenneti anımsamış gibi duygulanır" (2021a, s. 6). 1997 yapımı *Kasaba*'nın ilk sekansı, deyim yerindeyse bu ifadenin sinematografik karşılığıdır. Çocuklar okula giderken karda oyun oynarlar, kendilerine yaklaşan bir yetişkini görünce karla kaplı zemini ayaklarıyla kayganlaştırıp onun düşmesine neden olurlar ve ardından hep birlikte kahkaha atarlar. Yere

düşen, oralı olmaz önce, ayağa kalkıp yürümek için çabalar ama tek bir adım atamadan tekrar yere serilir. Bu kez kendisine gülenlere bakarak, o da katılır gülme eylemine. Ancak kısa bir süre sonra belki de yetişkin olmanın verdiği ağırlıkla, 'anımsadığı bu cennete' ait olmadığını hatırlar, gülümsemesi yerini fonda çalan hüzünlü müzik sesiyle üzgün bakışlara bırakır. Mekânın, okulun yanı, düşenin terbiye edilmiş yetişkin, onu düşürenin yani oyunun kurallarını belirleyenin de çocuklar olması izleyene filmin kültürle (yetişkin) doğa (çocuk) karşıtlığına odaklanacağını düşündürür. Öte yandan çocuklar açısından bakıldığında "sıradan, 'masum' bir acımasızlık içerir bu oyun" (Suner, 2006, s. 141). Yeri kayganlaştırarak düşenin canının yanmasına belki de bir yerlerinin kırılmasına sebep olabilecek hesaplı kötülük, otorite tarafından belirlendiği için sorgulanmaması gerektiği düşünülen değişmez yanlış ve doğrulara sahip olgun birinin değil, içsel güdülerini fütursuzca dışa vuran çocuklar tarafından gerçekleştirilmesi nedeniyle masumlaştırılır filmde.

Nuri Bilge Ceylan'ın, doğuştan erdeme sahip olan çocuğun iflasını beyan ettiği bu sahneyi, yine Nietzscheci anlamda ve oyun bağlamında yapma/yıkma eylemi takip eder. Kendilerine 'doğru' ve 'yanlış'ın öğretileceği derse/okula girmeden önce sıraya girmiş çocuklar hep bir ağızdan Andımız'ı okurlar. Ancak perdeye yansıyan çocuklar değil, bir horoz sesi eşliğinde sokaklarda başıboş gezen köpekler, karla örtülmüş ağaçlar yani kültüre karşı kayıtsız kalan doğadır. Tören bitip okula girme zamanı gelince bir çocuğun az önce yapıldığı anlaşılan kardan adamı yıktığını görürüz. Onlar için yıkmak ve parçalamak, yaratmak kadar heyecan vericidir (Eagleton, 2005, s. 92). Çünkü "oluş ve yok olma, yapma ve mahvetme, hep aynı masumluk içinde ve işin içine ahlak bakımından sorumluluk katılmamak üzere yalnız sanatçı ve çocuğun oyunlarında vardır" (Nietzsche, 1996, s. 50).

Oyundaki her yıkım, yeni bir yapmayı gerektirir, "Çocuk bazen oyuncağını atar, ama sonra masum bir hevesle oyuna yeniden başlar (Nietzsche, 1996, s. 50). *Kasaba*'nın çocukları da ara verdikleri oyuna, nereden geldiği belli olmayan bir kuş tüyünü üfleyip havalandırarak yeniden başlarlar.

Okul sekansı, öğretmen sınıfa girdiğinde oyunun sonlanıp, yerini ciddiyete bırakmasıyla sürer. "Yırtıcı bir hayvan olan "insan'ın evcilleşmiş, uygar bir hayvana bir ev hayvanına indirgenme" (Nietzsche, 2013, s. 56) çabasıdır izlediğimiz. Dersin konusu, 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar' dır. Kitaptaki metni sırayla okuyan çocukların takılmalarından ve vurgularından meseleye ne kadar uzak oldukları anlaşılır: 'Toplum hayatının barış, güven ve refahı birtakım kurallara bağlıdır. Bunlar toplum içindeki bireyin kendini düşünerek sorumsuzca hareket etmesini engeller. Bizler toplum haya- tını belirleyen emir ve kurallara uyarız; aksi halde birtakım tepkilerle karşılaşırız. Bu kurallar yazılı ve yazısız olabilir. Yazısız kurallar gelenek ve görenekler, ahlak, görgü kurallarıdır. Nesilden nesile geçer, sosyal davranışımızı düzenler…'. Öğretmen, az önce 'karşılığında bedel ödemeden ve bu nedenle de yetişkinlerin sadece hayalini kurabildikleri özgürlüğe oyunla ulaşabilen çocukları' (Bataille, 2004, s. 33) evcilleştirebilmek için, okunan metnin dikkatle dinlemesini ister, konu hakkında soru soracağını söyler. Çünkü "Eğitici çevre her insana her zaman en az sayıda olasılığı sunarak, bağımlı kılmak ister onu. Eğitimciler bireyi, gerçi yeni bir şeymiş gibi, ama bir yineleme olması gerekirmiş gibi ele alırlar, insan önceleri bilinmeyen, daha önce hiç karşılaşılmamış bir şey gibi görünüyorsa, bilinen, karşılaşılmış bir şey yapılmalıdır" (Nietzsche, 2021, s. 166). Ama *Kasaba*'nın çocukları, kendilerine vurulmak istenen zincire yanaşmazlar. Mekanik bir sesle, ne olduğuna bakılmadan sadece okunan metinlere kısa sürede ilgisizleşerek, ders başlamadan önce oynadıkları kuş tüyü oyununa devam ederler.

Tahakküme karşı bu sessiz, bilinçsiz, içgüdüsel direnme biçimine Ceylan'ın kamerası da katılır. Metni okuyan ses geri çekilir, karda ıslanan bir çocuğun sobanın üzerine astığı çoraptan akan damlaların görüntüsü ve cızırtısı, sınıfın camına çıkan kedinin yakın çekimi ve miyavlaması duyulur. Çocukların toplum kurallarıyla arasındaki mesafeye, oynadıkları kuş tüyünün ardından, şimdi de bir kedi vesile olmuştur. Tam da bu yüzden, toplumsal oyuna karışmadıkları için masumdur (Eagleton, 2011, s. 2) *Kasaba*'nın çocukları.

İlerleyen bölümde *Asiye* ve *Ali*'nin 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar'dan kendi hayatlarındaki kurallara geçişlerini, iktidar alanından çıkıp eve varana dek doğadaki ya da en doğal hallerini izleriz. Neitzsche'ye göre "doğa 'kötü' ve acımasızdır" (2021, s. 168) ve en yüksek, en soylu becerilerinde insan doğadır (Pearson, 1998, s. 111). İnsanın doğasına yönelik bu açılım, filmde *Ali* ve ablası *Asiye*'nin tarlalarda, ormanlık alanda, mezarlıkta yaptıklarıyla görselleştirilir. Oyun ve acımasızlığın iç içe geçtiği bu sekans boyunca *Ali*, önce evinin önünde oturan bir adama taş, ardından ağaca bağlanmış bir eşeğe yediği meyvenin çekirdeğini atar. Suda yansımalarına bakmak, mezar taşlarını kazımak gibi 'masumane' sayılabilecek davranışların yanında *Ali*'nin en radikal eylemi, gördükleri kaplumbağayla oynadığı sahnede açığa çıkar. *Asiye,* kaplumbağaların kabuklarının çok sert olduğunu söyler ve eline aldığı bir dalla vurur hayvana, ters çevrildiklerinde kendilerini düzeltemediklerini, öldüklerini söyler, uygulamalı olarak gösterir *Ali*'ye. Sonra tekrar düzeltir hayvanı. Ama küçük kardeş için kendisine söylenen yetmez, o başkasının gösterdiğini doğru kabul etmez, deneyimlemek ister. Tüm gücüyle o da vurur kamplumbağaya: "Hakikaten sağlammış ya!". Bununla da kalmaz *Ali*, ablasına belli etmeden kaplumbağayı ters çevirir. Nietzsche literatüründe "suç işlemek isteği değil, yeni yeni oynanan oyunlar güdüsü, başka başka alemleri, ha-

yata kavuştur(ma)"dır bu (2021a, s. 50). Çünkü "Bir eylemine kadar acı verdiği bilinmiyorsa, bu eylem bir kötülük eylemi değildir; bu yüzden çocuk, hayvanlara karşı kötücül, kötü değildir: hayvanı kendi oyuncağıymış gibi incelemekte ve ona zarar vermektedir" (Nietzsche, 2021, s. 76). Benzer davranışların kötü olarak nitelendirilmesinin modern döneme özgü olduğunu, oysa Eski Yunan'da insanın vahşi yanının farkına varıp onu kutsadığından bahseder Nietzsche:"Eski Yunanlıların toplumsal ve politik kurumları, katı bir iyi/kötü, siyah/beyaz ayrımı temelinde inşa edilmemiştir. Doğa, kendisini gösterdiği biçimiyle, reddedilen bir şeydeğildir, aksine bütünleşilen, özel günlerde tapınılan bir şeydir... Doğanın güçlerine uygun bir boşalma aranır, yoksa bu güçlerin yok edilmesi ve yadsınması değil" (Pearson, 1998, s. 200).

Şiddeti, güç istencini ve onun açığa çıkmasını, yaşam gücünün yükselmesi şeklinde değerlendiren Nietzsche (2002), şiddetin masumiyetine ilişkin şunları söyler: "Doğa bize bir fırtına gönderdiğinde ve bizi ıslattığında, onu ahlaksızlıkla suçlamıyoruz: peki zarar veren insanlara neden ahlaksız diyoruz?" (2021, s. 72). Cevap aynı eserdedir: "Sözüm ona kötülük nedeniyle verilen zararda yaratılan acının derecesini her halükârda biz bilmeyiz; ama eylemde bir haz bulunduğu sürece (kendi güçlülüğünün, kendi güçlü heyecanının duygusu) eylem bireyin esenlik duygusunu korumak için gerçekleşir… Haz yoksa yaşam da yoktur; haz mücadelesi, yaşam mücadelesidir" (2021, s. 75). İfadeler her ne kadar sadizmin öncüsü Marquıs De Sade'ı çağrıştırsa da Nietzsche'nin arzusu özgeciliği kutsayıp, içgüdüleri yasaklayan moral anlayışı yıkmak ve kişinin kendini eğitmesini sağlamaktır. Başka bir deyişle Nietzsche, 'kötü' olarak değerlendirilen duyguların insanda bulunduğunu ancak onların olumsuz duygular olduğunu düşünüp ayrık otları gibi içimizden söküp attığımızı, "elimize geçen her kökü söküp atarsak daha sonra bu kökten güzel bir çiçek ortaya çıkma olasılığı-

nı yok etmiş" olacağımızı" düşünür (Botton, 2011, s. 282). Bu anlamda Nietzsche felsefesinde çocuk, güç istemini ahlak kuralları doğrultusunda baskılamadan dışarı akıtması nedeniyle, onu kendine yasaklayan, dolayısıyla hınç duygusuyla dolup gizli senaryolarla oyalanan (Aker, 2021a, s. 934, Aker, 2021b) sıradan insanın ve onun sebep olduğu nihilizmin karşısında önemli bir çıkış yoludur. Çünkü "insan kendi yabanıl doğası içinde, kendi doğa dışı dünyasından, kendi düşünsel ortamından çok daha sağlıklı yaşar" (Nietzsche, 2014, s. 11). Böylelikle egemen ideolojinin masumiyet olarak gördüğü şeyin, vahşi olmaktan başka bir anlama gelmediğini (Osso, 2006, s. 23), özgürlüğün ancak bu vahşiliğin kucaklanmasıyla mümkün olabileceğini söyler Nietzsche. Ne var ki, "oyunu bozulacaktır çocuğun: çok erkenden çağrılacaktır, unutulduğu yerden. Sonra da kavganın, acının ve bıkkınlığın, insana yaşamın aslında ne olduğunu öğretmek için yaklaştıkları parolanın: 'bir zamanlar' sözcüğünün anlamını öğrenir çocuk" (Nietzsche, 2021a, s. 6). Sözü edilen, ruhun/çocuğun deveye dönüşümüdür Nietzsche felsefesinde. *Asiye* ve *Ali* de çağrılırlar unutuldukları yerden.

Kasaba'da mevsim sonbahardır şimdi. Çocukların ailesi tarlada ateş etrafında geçmişe yönelik sohbete dalmıştır. *Ali* ve *Asiye*'nin babası *Emin*, yurtdışındaki tahsilinden, kasabaya hizmet etmek için gelişinden bahseder. Onun babası, diyaloglardan çok kez dinlenildiği anlaşılan, askerliğinde katıldığı bir savaşın öyküsünü tekrar eder. *Emin*, zamanında kasabayı terk eden kardeşinin yaptığı 'yanlış'ı, onun oğluna sürekli ima eder. Büyük anne yıllar önce kaybettiği oğlu yani *Emin*'in kardeşi için gözyaşı döker. Zaman sürekli geçmiş kipindedir. Konuşulanları dinlerken uykuya dalan *Ali*, rüyasında annesini ters çevirip bıraktığı kaplumbağaya benzer bir şekilde pencerede görür. 'İn ordan anne' diye bağırır ama kadın aşağı düşer. Kaplumbağanın çırpınan görüntüsü

yansır perdeye. *Ali*, Nietzsche'nin belirttiği gibi içine doğduğu toplumun doğrularına, vicdana, yakın tarihte yaşadığı şeyleri hatırlamaya yani çocukluktan çıkıp omuzlarına sayısız yük bindirilen 'deve' olmaya ilk adımını atmış olur böylelikle.

Çoğunluk

Nietzsche felsefesinde ruhtaki ilk değişim, yırtıcı bir hayvan olan insanın evcilleşmesi, bir yük hayvanına, deveye dönüşmesidir. Bu aşamada "Ağır olan ne? diye sorar dayanıklı ruh, derken diz çöker deve gibi ve iyi yüklenmek ister" (Nietzsche, 1964, s. 43). Onun yüklendiği 'iyi', insanların tüm çağlarda neyin iyi, neyin kötü, neyin övgüyü ve neyin eleştiriyi hak ettiğini bildiklerine inandıkları… bilgelerin bir önyargısı (Nietzsche, 2021b, s. 17), başka bir ifadeyle geleneğe bağlılık ve ahlaklı olmaktır. Ve "Ahlaklı, törel, etik olmak demek çok eski bir yasaya ya da geleneğe itaat etmek demektir. Bu itaatin zorla mı yoksa istekle mi gerçekleştiğinin hiçbir önemi yoktur, yeter ki gerçekleşsin" (Nietzsche, 2021, s. 66-67). Aksi halde 'masum' çocuğun aynı masumiyetle ya da egemenin dilinden söylersek kötülükle büyümesi, bir asi olması kuvvetle muhtemeldir. Böyle olursa çocuk kolaylıkla köleleştirilemez. Canını feda edecek, birilerini öldürecek kadar kutsallaştırılan değerlere bağlanamaz örneğin. Ya da ona evlilik dayatılamaz, ebeveynlerinin yürüdüğü yolu sorgulayacağından, onlara benzememe ihtimali belirir. Kaldı ki o, kendi yolundan gitmeyi seçecektir, bir başkasının izinden değil (Osso, 26). Bu nedenle çocuk, tıpkı içinde bulunduğu toplumun fertleri gibi ve onlar tarafından anonimleştirilir, sahip olduğu güç bastırılır, iş işten geçmeden yok edilmek istenir. Çünkü Nietzsche literatüründe hâkim moral, Hıristiyanlığın evrenselleştirdiği, güçsüzlüğü temsil eden köle/sürü ahlakıdır (Nietzsche, 2013). Bu ahlaka mensup biri için "bütün değerlerin, insanla ilgili her şeyin değerlendirilmesi kendisinden önce yapılmıştır.

Kişinin tek yapacağı, bunlara göre yaşamak, yapıp ettiklerini bu değer yargılarına göre ayarlamaktır" (Kuçuradi, 1967, s. 45), "Yapmalısın, altınla parıl parıl durur onun yolunda" (Nietzsche, 1964, s. 44). Böylesi daha kolaydır sürü insanı için. Nasıl bir yaşam istiyorum sorusuna bulacağı tehlikeli cevaplardan korkması, onu biricikliğini feda etmeye zorlar. Güven her şeyden önemlidir sürü insanı için. Toplum dışına itilme korkusuyla içinden gelen sesi susturan bu insan tipi, güçsüzlüğünü bir tercih gibi gösterir, farklı olanı 'kötü' ilan ederek yadsır ve herkesi kendi gibi yapmak ister. Bedia Akarsu'nun Heidegger'den hareketle söylediği gibi bu, kişinin 'onlar' arasında gülmesi gerektiği gibi gülmesi, sevinmesi gerektiği gibi sevinmesi ve gerilmesi gerektiği gibi gerilmesi anlamına gelir, zira 'onlar' olağan dışına yer vermez, direnmek isteyeni durdurur ve sorumluluk gerektiren yerde yoktur, kolektiflik onların en önemli özellikleridir (1979, s. 124). "Bütün bu en ağır şeyleri yüklenir dayanıklı ruh: ve yükünü alan deve nasıl çöl yolunu tutarsa, ruh da öyle yollanır kendi çölüne (Nietzsche, 1964, s. 44).

Çoğunluk (2010), Nietzsche'nin sözünü ettiği dönüşümü, sıradanlaşmayı ya da anonimleşmeyi, çocuktan deveye nasıl geçildiğini, masumiyetin nasıl kaybedildiğini görselleştiren filmlerden biri olarak okunabilir. *Kasaba*'nın masum *Ali*'si, *Çoğunluk*'da birkaç yaş büyüyerek, Nietzsche'nin en tehlikesi insan tipi olarak tanımladığı sürü ve son insanı (1964) temsilen, *Mertkan* karakteriyle karşımıza çıkar. Filmin açılış sekansı, seyirciye bu değişimi, çocuğun nasıl deve olduğunu anlatmak ister gibidir. Henüz jenerik akmadan ormanlık alanda yürüyüş yapan bir adam ve ona yetişmek için nefes nefese kalan bir çocuğu görürüz. Adam geride kalan çocuğa dönüp 'haydi oğlum' dediğinde anlarız *Mertkan*'ın *Kemal*'in oğlu olduğunu. Eve döndüklerinde *Mertkan* babasını takip ve taklit ederek vestiyere oturup ayakkabılarını çıkarır, terliklerini giyer. Odasına geçip önce gündelikçi kadının temizlik yap-

mak için kullandığı makinenin fişini çeker sonra da yaklaşıp kadını itekler. Çocuğun vahşi yanı olarak değerlendirilebilen aynı zamanda ona kültürün sınırlarında yer veren bu sahnenin ardından ekran kararır ve sonrasında *Mertkan* on sekizlerine gelmiş genç bir çocuk olarak yansır perdeye.

Mertkan'ın yüklendikleri, ailenin hiçlik istemi (sürü insanı) ve arkadaşlarının istenç hiçliği (son insan) olarak ikili şekilde gösterilir filmde. Onun kaderini, kendini kuşatan dış dünyaya vereceği tepki(sizlik) belirleyecek yani *Mertkan*, yaşamını seçimleriyle belirleyecektir. Ama bu yol ayrımına gelmeden önce çocuğun nasıl ehlileştirildiğine değinir Seren Yüce. Jeneriğin ardından ilk sahnede bir alıveriş merkezinde kayak yapanları izleyen *Mertkan*'ı ve arkadaşlarını görürüz. Pisttekilerle alay eder, çay içmek için bir kafeye girer ve akıllı telefonlar üzerine sohbet ederler. Babalarının arabalarında esrar içerek, tekno müzik dinleyerek ve kendi ifadeleriyle 'karı kız' kovalayarak geçirirler zamanlarını. Öte yandan *Mertkan* babasının yanında çalışmakta ve onun sürü ahlakını temsil eden değerlerine boyun eğmektedir. Örneğin babasının zorla götürdüğü saunada, askerlik konusu çıkar karşısına. Arkadaşları *Kemal*'e, ne zaman gönderiyorsun *Mertkan*'ı askere diye sorar. Baba, oğlunu küçümseyerek cevap verir: 'Okuyor bu sözde, açık öğretimde. Evden üniversite okuyor beyefendi'. Saunadan çıkışta sürü teki yakalar *Mertkan*'ı: 'Oğlum askerlikten kaçmak olmaz, üzme babanı'. İlerleyen bölümde baba oğlu camide görürüz. İmam vaazında şunları söyler: "Çoluğumuzu çocuğumuzu cehennem azabından korumanın yolu nedir? Onlara güzel ahlakı benimseteceğiz. Helali haramı, hakkı hukuku anlatacağız'. Ardından namaza geçilir, *Mertkan* babasının arkasında saf tutar.

Bir yanda babasının milliyetçiliğe ve dine yönelik sürü ahlakına bağlı değerleriyle öte yandan sürü insanından daha tehlikeli, son insanı temsil eden arkadaşlarıyla kuşatılan *Mertkan*, belki de hayatını değiştirebilecek fırsatı yakalar. Arkadaşlarıyla beraber oturduğu bir mekânda, ailesinin rızası

olmamasına rağmen Van'dan İstanbul'da okumaya gelen *Gül*'le karşılaşır. *Gül, Mertkan*'ın aksine kendisine dayatılan hayata karşı çıkmış, dünyayı egemendeğerlerin gözlükleriyle değil, kendi gözleriyle gören biridir. Arkadaşlarının kürt, komünist, çingene gibi söylemlerle ötekileştirdikleri *Gül*'e, içinde bulunduğu sürüden dışlanacağı için *Mertkan*'da yakınlık göstermez önce ama daha sonra buluşup sevişir *Gü*l'le. *Mertkan* için haz odaklı yaşayan arkadaşlarına değil ama sürü değerlerine bağlı babasına *Gül*'den bahsetmek zordur. Nitekim anne ve babasıyla tanıştırdıktan sonra, babası *Gül*'ün nereli olduğunu, ailesinin ne iş yaptığınısorar. *Mertkan* için pek de önemli olmayan bu ayrıntı, baba engeline takılır. *Kemal, Gül*'ün Van'lı olduğunu öğrenince şunları söyler: "Sen sepetle oğlum o kızı. Kızın anası belli değil babası belli değil… Sepetle, gönder gitsin. Sevmedim ben o kızı. Bir daha görmeyeceğim ikinizi bir arada". *Mertkan*'ın, taşıması için omuzlarına yüklenen 'iyi'yle; istekleri arasındaki en büyük çatışmadır bu. Annesine, babasının *Gül*'eilişkin düşüncelerinden bahseder, ama gelen cevap onu sürü ahlakına boyun eğmeye davet eder: 'Baban istemiyorsa vardır bir bildiği'. *Mertkan* da deve olmanın hakkını verir. Arkadaşlarıyla birlikte gittiği eğlence mekânında, onlara *Gül*'le birlikte olduğunu, sonra da 'sepetlediğini' söyler. Mekandaki ka- dınlarla yakınlık kurmak ister. Sorumluluk almaz, kararlarınıkendi vermez, birey olabilmek için bir çaba göstermez. Ama *Gül*'le konuşup, ilişkiyi bitirmeye de gücü yetmez. Bu arada kalmışlık, *Mertkan*'da Nietzsche'nin bahsettiği hınç duygusuna (ahlak soy) sebep olur. İstemine yönelecek güce sahip olamamanın yani sürü ahlakına karşı koyamamanın verdiği çaresizlikle kendine zarar verir. Babasının arabasıyla kaza yapar ve sürü ahlakının temsilcisi babası tarafından cezalandırılır. Sonunda *Kemal, Mertkan*'a sürünün kurallarını net birşekilde anlatır:

Bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar, daha büyük sorumluluklar alacak yaşa geldin. Yarın öbür gün askere gideceksin, sonra evleneceksin. İşin başına geçeceksin. O yüzden takıldığın adamları dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türk'üz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Tabii gezeceksin, tozacaksın. Etrafa havanı da atacaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin. Bak ben her gün sizin için, vatan için en şereflisi, hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin. Kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeyelim. Bu gibi tipler vatanı bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Tamam mı koçum?"

Bir bakıma Nietzsche'nin ana-babalar çocuklarını kendilerine benzer hale getirip buna eğitim diyor ifadesinin karşılığıdır bu konuşma. Sürü insanı bunu yapmak zorundadır çünkü onun için moral dışına çıkma ihtimali olanı 'zararsız' kılmak esastır. "Geçerlikte olan moral değer yargılarının şeylere uygun olmadığını gören birçok kişi de 'kötü' insan damgasından kurtulabilmek için kendilerini harcarlar; çünkü sürü çoğunluktur, ona karşı durabilmek için çok kuvvetli, çok yürekli olmak, kendi gözlerine kayıtsız şartsız inanmak gerekir" (Kuçuradi, 1967, s. 53). Bu güce sahip olmayan *Mertkan*, çoğunluğun tarafını tutar ve *Gül*'le konuşup ayrıl- mak istediğini söyler. Filmin sonlarına doğru çocuğu deve yapan otorite adına baba bir kez daha sahneye çıkar. Eve sarhoş gelen *Mertkan*'ı, sınır ihlali yaptığı için cezalandırır: "Mertkan efendi, yaptığın hareketler iyice fazla olmaya başladı. Burada benim elime ayağıma dolaşıyorsun. O

yüzden Gebze'deki şantiyeye gideceksin. Sonra da askere gidiyorsun… Millet orada vatan için çatır çatır geberiyor, paşamız burada alemden aleme koşuyor. Ne ala memleket be! Gitmeden şu saçlarını da adam gibi kestir". İçten içe babasınanefret duyan ancak bunu eyleme dökebilecek güçten mahrum olan *Mertkan,* saçlarını kestirir ve şantiyeye çalışmaya gider. Hıncını çalışan işçiler- den çıkarıp, patronluk taslar. Ama Nietzsche'nin ifade ettiği gibi güvenli bölgede olmak sürü insanı için her zaman önceliklidir. *Mertkan* da babasına duyduğu nefrete, kendi olma isteğinin engellenmesine rağmen filmin sonunda tekrar eve gelir. Özgürlük için ailesinin sunduğu rahatlıktan feragat edememesi, sürüye gönüllü aslında güçsüzlüğünden dolayı zorunlu katılımı, anne ve babası tarafından sevinçle karşılanır.

Çoğunluk'daki anlatının Nietzscheci karşılığı, hâkim morali temsil eden 'ejder'dir: "Bütün değerler çoktan yaratılmıştır ve bütün yaratılmış değerlerim ben. Gerçek, 'İstiyorum' diye bir şey olmayacak artık" (1964, s. 44). Kişi 'ejder'e kulak verip onu içselleştirebilir, ki bu nihilizm bataklığında kalmak demektir, ama "kendine özgürlük yaratmak ve ödeve bile kutsal bir 'Hayır' çekmek" (Nietzche, 1964, s. 44) de onun elinde- dir. Bunun için, çöle düşen devenin aslana dönüşmesi gerekir.

Hayat Var

Çoğunluk, çocukluktan ergenliğe geçen bireyin egemen değerlerle kuşatılarak sıradanlaşmasının, sürü ahlakına boyun eğip 'son insan' olmasının yani nihilizme varmanın filmiyse, *Hayat Var* da aynı yapıya isyan etmenin, tüm anonimleştirme çabalarına karşı biricikliğin, nihilizmi yenmenin filmidir. Perdeye tıpkı *Mertkan* gibi kendisine dayatılan yaşam ve bu yaşama yön veren değer yargılarının yanılsamasını fark eden bir çocuğun hikayesi yansır. Ama *Hayat, Mertkan*'ın aksine dahil edilmek istendiği sürü ahlakına yüz çeviren, ona itaat

etmeden adım adım 'büyük kopuş'a yürüyen, alışılagelmiş anlam ve duygu dünyasını terk ederek yalnızca kendisinin belirleyebileceği geleceğe yönelen asi bir karakterdir. Bu bakımdan birey-toplum ilişkisine çocuk gözünden bakan, büyümenin sancısına odaklanan Çoğunluk ve *Hayat Var*'ı izlemek, Nietzsche terminolojisinden söylenirse devenin aslana dönüşmesine şahitlik etmektir.

Nietzsche'nin üç aşamalı insan sınıflamasında orta kategoride yer alan ve sürü ahlakına 'hayır' demesi nedeniyle aslan metaforuyla anılan özgür insanın, egemen değerlerin yanılsamasını fark etmesiyle onları hiçlemesi arasında yürüyeceği yol uzun ve yorucudur (Kuçuradi, 1967, s. 82). Bu yolda *Mertkan*'a benzer şekilde pes edip sürüye gönüllü ya da gönülsüz katılanlar olduğu gibi, zikzaklar çizse de kendi olma çabasını sonuna dek sürdüren *Hayat* gibi karakterler der de yer alır. *Hayat Var*'da *Hayat*'ın, Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ü gibi elini kolunu bağlayan zincirlerden kurtulma, ülkesini terk etme, şehri bırakıp doğaya atılma olarak da tanımlanabilen yani egemen değerleri reddetmede eyleme geçmeyi ifade eden büyük kopuşa adım adım yaklaşmasına, evde, okulda, anne ve babasıyla ilişkisinde tanıklık ederiz. Her şeyden önce dil, kültürü; kültür de içinde bulunduğu egemen morali ifade ettiğinden film boyunca neredeyse hiç konuşmaz *Hayat*. Ne ilk adet döneminde vücudundan utanması için annesinin attığı tokata, ne haksız yere öğretmeninden yediği azara ne de kendisine şefkat gösteren komşu kadının tacize varan dokunuşlarına karşı çıkar. Konuşursa, onu kendisi gibi olmaktan çıkarıp yanına çekmek için çabalayan kültürün dişlisi olacağını, derdini sürünün kodlarıyla anlatmak zorunda kalacağını biliyor gibidir. Belki de bu yüzden duyduğu, dinlediği şarkıları yetişkinlere ait anlamlarından soyutlar, belli belirsiz mırıldanışlara dönüştürür (Yücel, 2012, s. 92). Bu haliyle bilinçsizce de olsa Nietzsche'nin öğüdünü yerine getirir: "Yalnızlığına kaç, dos-tum: görüyorum ki her yerini ağılı sinekler sokmuş. Sert ve sağlam bir havanın estiği yere kaç!.. Sen küçük ve acınacak

kişilere pek yakın yaşadın… el kaldırma onlara! Sayısızdır onlar… (1964, s. 70). Ancak bu eylemsizlik hali, *Hayat*'ın sürü değerlerini kabul ettiği ya da boyun eğdiği anlamına gelmez. O, yaşadığı toplumun değerlerine alenen olmasa da sessiz bir şekilde direnir ve bu direniş biçimi büyük kopuşa giden yolda maske taşımasını zorunlu hale getirir. *Hayat* kendin- den utandığı için değil, sürü tarafından anlaşılamayacağı için takar bu maskeyi. Yemeğini vermeden önce, oksijen tüpüne bağlı yatalak dedesinin ellerini yıkaması konusundaki uyarısına itiraz etmez mesela, ama yıkamaz ellerini, musluğu açıp yıkıyormuş gibi yapar. Ya da kendisini 'doğru otur, kıçını kapat' diye ikaz eden üvey babasının karşısında toparlanır, adam odadan çıkınca eski pozisyonunu alır. Bu anlamda hem evcil hem de asidir *Hayat*, kimseye içini açmaz, çevresine karşı soğuk ve donuktur. Kayıtsızlığı okuldaki arkadaşları tarafından dışlanmasına, yetişkinleri endişelendirmeye sebep olur. Hiç kimseye benzemediği için, herkes kendisine benzetmeye çalışır onu. Babasının birlikte çalıştığı seks işçisinin verdiği ruju sürdüğünde 'Sen bizim mesleğimizi elimizden alacaksın kız' gibi bir iltifat alır. Uğradığı tecavüz sonrası, komşu kadın Kamile, aynı olayın daha küçük bir yaşta başına geldiğini söyleyerek *Hayat*'la kader ortaklığı yapmaya çalışır. Nefes darlığı çektiğinde astım hastası dedesi, 'bak sen de benim gibisin' diyerek *Hayat*'la ortak bir nokta bulmaya çalışır. Oysa annesinin, çocukluktan çıktığı için attığı tokattan, aynı sebeple saçlarını kısaltmasından, yaşına uygun elbise almasından, erkek olduğu için kardeşine gösterilen alakadan, bedenine zorla sahip olunmasından nefes alamıyordur *Hayat*. Bu yüzden ev huzurlu, seks zevkli, komşu kadınla gittiği lunapark, *Kamile*'nin tacizkar yakınlığından dolayı eğlenceli ve okul eğitim yeri değildir. Kıstırılmışlık duygusunun yarattığı hıncını, evinin arkasındaki kazı tekmeleyerek, polis olan üvey babasının silahını ona doğrultarak alır. Görece yakınlık kurabildiği kişi, genel kabul gören ahlaki değerlerin dışına çıkan ve bu yüzden

dedesi tarafından sürekli aşağılanan eşcinsel babasıdır. Bir de onu takip eden, arabesk şarkılar söyleyen ama hiç diyalog kurmadığı kendi yaşlarında bir erkek çocuğu. Hayat'a aşkını, seyirciye belirlenmiş bir geleceği haykıran çocuğun dudaklarından dökülen şarkının sözleri şöyledir: Bir kapıdan gireceksin, neler neler göreceksin, her çileye göğüs gerip hayat budur diyeceksin, Gün gelecek isyan edip, niye doğdum diyeceksin, gün gelecek isyanına kahkahayla güleceksin.

Öte yandan *Hayat*, kadınlığını duyumsamaya başlar. Ormanlık bir alanda öpüşen çiftleri gördüğünde, hayretle onlara bakar, evde yalnız otururken ruj sürüp, bahçedeki kedisini okşar. Bu bir bakıma kültürün karşısında doğaya yöneliştir ve Nietzsche'nin özgür insan olma yolunda, diğer bir deyişle kişinin sağlığa kavuşmada önemli bir eşiktir: "Gövdeyim ben ve can-böyle der çocuk" (1964, s. 51). Sözü edilen 'Yapmalısın'dan 'İstiyorum'a geçiş aşamasıdır: " –Ben- diyorsun ve bu sözden gurur duyuyorsun. Oysa daha büyüktür ondan -senin inanmak istemediğin- gövden ve gövdenin büyük usu: o 'ben' demez, 'ben' eyler (1964, s. 51). *Hayat*'da aynı doğrultuda ilerler yani eyleme geçerek şimdiye kadar bağlı kaldığı ödevlerden vazgeçer. Onun için büyük kopuş anı gelmiştir ve bu Nietzsche'nin bahsettiği gibi gerçekleşir:

> *Bağlanmış olanlar için bağlarından o büyük kurtuluş apansız, bir deprem gibi gelir: Genç ruh birdenbire sarsılır, etkilenir, irkilir – kendisi de anlamaz olup biteni. Bir devindirici güç, bir tazyik hükmeder ona bir buyruk gibi: Bir istek, bir dilek uyanır, çekip gitmek, nereye ve her ne pahasına olursa olsun; keşfedilmemiş bir dünyaya duyulan yoğun ve tehlikeli bir merak alevlenir tüm duyularında. 'Burada yaşamaktansa, ölmek daha iyi' – böyle çınlar o buyurgan ses…* (2021, s. xii).

Benzer şekilde *Hayat* da okul formasını, defter ve kitaplarını yere, babasının aldığı oyuncağı evlerinin önündeki dereye atar. Oksijen tüpleri biten ve kendisinden yardım isteyen dedesini önce duymazdan gelir, adamın kendisine sürünerek geldiğini görünce kapıyı çevirir. Evinin önüne gelen, kendisine şarkılar söyleyen çocuğu kolundan tutup sandala biner. Seks içsisinden aldığı rujla yüzünü boyar ve büyük gemilere ellerine geçeni atarak bilinmeze, belirlenmemişe doğru yola çıkar. *Hayat*'ın ulaştığı aşamaya gelen biri için Nietzsche'nin yorumu şöyledir: "Kardeşlerim, ruhta aslanın ne gereği var? Gönlü tok ve saygılı yük hayvanı neden yetmez?... Yeni değerler yaratmak, aslanın dahi elinden gelmez bu: ama yeni bir yaratma için kendine özgürlük yaratmak, işte buna yeter aslanın gücü" (1964, s. 44). Nietzsche felsefesinde yeni değerler yaratan kişi üst insandır ve o yetişkin olmasına rağmen çocuk ruhlu olduğundan, çocuk-deve-aslanın ardından tekrar çocuk ifadesiyle anılır. Peki Yeni Türk Sineması'nda üst insanla karşılaşmak olası mıdır? Bu çalışmanın sınırlılığını çocuk oluşturduğundan, cevap bir başka yazının konusu olsun.

Sonuç

Türk Sinemasının 1990'lı yıllardan sonra toplumsal gerçekçi yaklaşımı ve Yeşilçam'ın tema/anlatı kalıplarını terk ettiği, sinema tarihçileri tarafından sıklıkla dile getirilen bir görüştür. Bahsi geçen dönemde bireye ve onun varoluşuna odaklanan yönetmenler ister istemez 'toplumsal iyi'yi sorunsallaştırmış ve onu kişinin kendini gerçekleştirmesinde bir engel olarak tanımlamıştır. Bir bakıma 'iyi' ve 'kötü'nün yer değiştirmesi anlamına gelen bu yönelimin, sinema çalışmalarında genellikle kötülük bağlamında ele alındığını gözlemlemek mümkündür. Bu çalışma Yeni Türk Sinemasının değerleri tersine çevirme çabasında çocuğa nasıl bir anlam yüklediğine odaklandı ve şu sorulara yanıt aradı: Yeni Türk Sinemasında perdeye yansıyan çocuk imgesi neden kötülükle

ilişkilendirilir? Çocukluktan çıkıp yetişkinliğe hazırlanan bireylerin yaşadığı bulantının sebebi nelerdir? Bu süreçte kendisi olmak isteyen kişi neden 'kötülüğe' başvurmak zorundadır? Genel cepheden açığa çıkan sonuç, örneklem olarak seçilen *Kasaba*, Çoğunluk ve *Hayat Var* filmlerinde çocuğa bakışın Nietzsche'den izler taşıdığını gösteriyor. *Kasaba*'da *Ali*'nin barındırdığı şiddetin, terbiye edilmemişlikle yani Nietzsche'de olumlanan güç istencinin dışavurumuyla benzerliği dikkat çekiyor. Ergenliği konu alan *Çoğunluk*, egemen değerler ve otorite karşısında bireyliğini yitiren *Mertkan*'ın Nietzsche nihilizmiyle ilişkisini ortaya koyuyor. Benzer şekilde *Hayat Var*'da *Hayat*, nihilizmi aşmak yani özgür olabilmek için 'kötülüğe' başvurulması gerektiğini düşünen Nietzsche'nin özgür insanının ete kemiğe bürünmüş, vücut bulmuş hali olarak karşımıza çıkıyor. Nietzsche, insanın şiddete yol açabilen güç istenciyle dünyaya geldiğini ancak egemen ahlakın 'iyi' anlayışı doğrultusunda bu gücün törpülendiğini ve ona tekrar sahip olmak için sürü ahlakı tarafından 'kötülük' olarak değerlendirilen eylemlerin gerektiğini sırasıyla ruh-deve-aslan-çocuk metaforlarıyla aktarır. Bu anlamda örnekleme dahil edilen filmlerde *Kasaba*'da *Ali*'nin ruh/çocuğu, Çoğunluk'da *Mertkan*'ın deveyi ve *Hayat Var*'da *Hayat*'ın aslanı temsil ettiğini söylemek mümkün görünüyor.

Kaynakça

Akarsu, B. (1979). Çağdaş Felsefe Akımları. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Aker, H. (2021a). "Şaban"ın Derdi ya da Derli "Şaban": "İnek" ama "*Kral*" Adam. SineFilozi Dergisi, Cilt:6, 928-951

Aker, H. (2021b). *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bataille, Georgas (2004). *Edebiyat ve Kötülük*. (Çeviren: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Botton, D. A. (2011). *Felsefenin Tesellisi*. (Çeviren: Banu Tellioğlu Altuğ). (11. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*. (Çeviren: Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. (Çeviren: Şenol Bez-ci). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kuçuradi, I. (1967). *Nietzsche ve İnsan*. İstanbul: Yankı Yayınları. Kuçuradi,

I. (2013). *Schopenhauer ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Nietzsche, F. (1964). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çeviren: A. Turan Oflazoğlu). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, F. (1996).*Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. (Çeviren:Aydın Öz). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*. (Çeviren: Sedat Umran). İstan-bul: Birey Yayıncılık.

Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çeviren: AhmetİnAm). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2014). *Putların Alacakaranlığı*. (Çeviren: İ. ZekiEyuboğlu). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2021). İnsanca, Pek İnsanca-1. (Çeviren: Mustafa Tü-zel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2021a).*Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*. (Çevi- ren:

Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Osho, (2006). Çocuk: Kendi Olma Özgürlüğü. (Çeviren Sangeet). İstanbul: Ganj Yayınları.

Pearson, Keith A. (1998). *Kusursuz Nihilist*. (2. Baskı). (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, Asuman. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Yücel, Fırat (2012). Hayat Var. Bir Kapıdan Gireceksin. (Derleyen: Umut Tümay Arslan). *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 85-98.

Kabaş, Sedef. (1998). Sedef Kabaş ile Portreler. https://www.youtube.com/watch?v=jPn72G0krLg. Erişim Tarihi: 21.12. 2019.

Sezigin, Rıza (Yapımcı), Sancak, İsmail (Senaryo-Yönetmen). (2004). *Bir Filmin Hikayesi* (Belgesel). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. https://www.youtube.com/watch?v=IfLHGI9wQmY. Erişim Tarihi: 23. 12. 2019.

YENİ TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ NESNESİ OLARAK ÇOCUK(LUK): *İFTARLIK GAZOZ* FİLMİ

İkbal BOZKURT AVCI[1]

Giriş

René Descartes, *Meditation on First Philosophy* eserinin ikinci meditasyonunda kendi varlığından şüphe etmesine neden olan yanıltıcı bir unsurdan bahseder. Bu unsuru ve diğer bütün hususları özenle değerlendirdiğinde ve nihayetinde, düşündüğü sürece "benim ve ben varım" (Descartes, 2008: 18) sonucuna ulaşır. Böylece modern felsefenin temelini oluşturan "düşünüyorum öyleyse varım" önermesini ortaya koyar. Descartes'ın düşünmesi ile varoluşu koşut olan epistemolojik öznesi; kendinden hareketle varoluşunu ve dünyayı anlamlandırır. Diğer bir ifadeyle bilen özne, varoluşunu düşünmesine bağlamakta ve kendi dışındaki şeyleri nesne olarak konumlandırmaktadır. Bu 'cogito' anlayışı, uzun bir süre Batı'nın yalnızca düşünme biçimini değil; aynı zamanda görme ve algılama biçimlerini de şekillendirir. Antoine de Saint- Exupéry, düşündüğü sürece var olan modern özneye 'Küçük Prens' isimli eserinde şu şekilde karşı çıkar: "Küçük Prens'in sevimli oluşu, gülüşü, bir koyun isteyişi var olduğunu gösterir, bir koyun istiyor, öyleyse vardır" (De Saint-

1 Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, ikbal.avci@samsun.edu.tr

Exupéry, 2019, s. 22). Bu ifade, evreni optik bir göz[2]le gören yetişkinlere yönelik bir eleştiridir. Çünkü benlik, ego, kendi vb. kavramlarla adlandırılan modern özne/yetişkin karşısında diğer bütün minör[3] kimlikler gibi çocuk da nesne olarak konumlandırılır. Nesneleştirilen çocuk, çocukluk ve çocuksuluk Kant'ın ifade ettiği gibi yalnızca bir toyluk hali (Kant, 1998, s. 9) değildir; aynı zamanda bir eksiklik, yoksunluk, dilsizlik, azgelişmişlik, mahrumiyet ve bir gülünç olma hali olarak da görülür. Nurdan Gürbilek çocukluğu sıkıntılı bir sessizliğin hüküm sürdüğü "taşra"[4]ya benzetir (Gürbilek, 2014, s. 56). Asuman Suner ise çocuklukla özdeşleştirdiği taşrayı "arada kalmışlık" (2015, s. 55) olarak ifade eder.

"Küçük özne" olarak nitelendirilen çocuk ve onun dünyası olan "çocukluk" toplumsal yaşamda yetişkinler dünyasına özgü ideolojiler doğrultusunda "nesne"leştirilmektedir (İnal, 2009, s. 13).

---

2 Optik göz, daha çok gözetleyen, sınıflandıran ve rakamlar aracılığıyla anlamlandıran bir görme biçimine sahiptir. Küçük Prens'te de yetişkinlerin bütün varlıkları rakamlar üzerinden değerlendirdiği ifade edilmektedir. Yetişkinler için bir şeyin nitelikleri değil; niceliksel özellikleri önemlidir (De Saint- Exupéry, 2019).

3 Gérard Mendel *'Son Sömürge Çocuk'* isimli eserinde teknolojik devrimle birlikte geleneksel sosyo-kültürel bütünlüğün ve toplumsal uzlaşmanın bozulduğunu belirtmektedir. Bu birey-toplum uyumunun bozulması, "azınlık büyüklerin/yetişkinlerin, çoğunluğun küçüklerini/çocuklarını yönetmesi"ne neden olmuştur (Mendel, 1992, s. 7).

4 Tanıl Bora *'Taşraya Bakmak'* isimli metninde taşraya yönelik olumlu ve olumsuz klişeler olduğundan bahseder. Olumlu klişeler, *"saflık, samimiyet, sıcaklık, sahicilik-otantiklik, sükûnet, asûdelik…"* olarak sıralanırken; olumsuz klişeler, *"darlık, boğuntu, kasvet, tekdüzelik, kenarda kalmışlık, gerilik, bağnazlık, kavrukluk, güdüklük…"* olarak ifade edilmektedir. Taşraya yüklenen bu ikili anlamlandırmayı Gürbilek, çocukluk için yapmaktadır. Bora'ya göre bütün bu klişelerin ötesinde taşraya bakmak Canetti'nin belirttiği üzere *"İnsanın kendi içine bakmasıdır biraz!"*

Prout ve James'e göre bu nesneleştirmenin temelini oluşturan "yaş" olgusu, çocukları her türlü "yetiş- kin" alanından yasal olarak dışlamak için bir ayrım çizgisi olarak kullanılır (1997, s. 241). Bu durum cinsiyet, ırk, etnik, sınıf vb. diğer bütün ayrımcılık biçimlerinde olduğu gibi çocuk ve yetişkin arasında asimetrik bir ilişkiye neden olmakta ve çocuk genellikle edilgen/bağımlı/öteki olarak konumlandırılmaktadır. Çocukluğa ilişkin bütün bu normatif çerçevelemeler, toplumsal ve kültürel bir kurgudur. Akın, (2010, s. 28-30) çocukluk kurgusunun modernleşmeyle birlikte ortaya çıktığını, önceki dönemlerde çocukların "minyatür yetişkin" veya "küçük bedenlerdeki yetişkinler" olarak görüldüğünü belirtmektedir. Elias'a göre çocukluk kategorisi, uygarlaşma sürecinde çocuklar ile yetişkinlerin davranışları ve ruhsal yapıları arasındaki mesafenin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır (Elias, 2004, s. 63). Çocukluk, sosyal bir inşa olmakla birlikte çocuk önemlidir. Çünkü o; bireyin kişilik, benlik ve dünyayla olan ilişkisine dair yalıtkan ve tutucu iki anlayışın sınırlılıklarına dikkat çeker. Bu anlayışlardan ilkine göre çocuk, ulus devlete ve onun egemen özneye olan güvenine karşı bir meydan okuma sunar. İkincisinde ise çocuk, öznelliğin, failliğin veya maddeyi oluşturan canlılığın insanlığa/yetişkinlere bağlı olması gerektiği inancını baltalar. Benzer bir şekilde tam olarak insan olmayan, tamamlanmamış veya büyüyen özne olarak nitelendirilen, hayvanlar veya doğayla müttefik bir varlık olarak görülen çocuk, öznenin (yetişkin) insan statüsünün ve dolayısıyla kişilik kavramının geçerliliğinin ya da uygulanabilirliğinin de altını oyar (Lury, 2010a, s. 283-284). Böylece gelecekteki bireyselliklerine ulaşmadan önce de çocuklar özne ya da fail olma imkânı bulabilir.

Elisabeth Young-Bruehl'e (2021) göre çocuklar, genellikle kendi kimliklerine değil; yetişkinlerin onlara atfettiği kimliklere sahiptirler. Aileler çocukları birey olarak görmek yerine kendilerinin uzantısı olarak nitelendirmek gibi bir önyargıya sahiptir. Bu önyargılar çocukların kendilerini özne olarak

kurmalarının önündeki en büyük engel olarak görülmektedir. Gündelik yaşamda çocuklar çok nadir de olsa özne olabilme imkânı bulabilirken sinema filmlerindeki çocukluk inşası tamamen yetişkinlere aittir. Karen Lurry, (2005, s. 308) bu konuyu "yetişkinler bize kaybettikleri dünyayı nasıl gösterebilir?" sorusuna verdiği cevaplarla derinleştirir. Lurry'ye göre "görmek" ve "göstermek"[5] birbirinden farklıdır. Kaja Silverman (2006) da benzer olarak görmek/göz ve göstermek/nazar/ kamera arasındaki ayrıma dikkat çeker. Çünkü gözün görme yetisi masum bir hâl iken; (Kırel, 2012, s. 137) göstermek, sinematografik/fotoğrafik bakış ya da nazar, bakma eyleminin failinin görme biçimine göre şekillenir. Çerçevenin içinde yer alan varlıklar, kendilerini oldukları/bildikleri gibi açmaktan ziyade; çerçevenin sahibinin bakışına göre konumlanır (Taburoğlu, 2017, s. 269). Bakış, bakanın ve bakılanın konumunu nasıl biçimlendirdiği düşüncesinden hareket edildiğinde temsil açısından önemli bir kültürel malzemeye dönüşür (Kırel, 2012, s. 139). Ryan ve Kellner, kültürel temsillerin toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği ve sosyal yaşamın nasıl şekilleneceği konusunda önemli rol oynadığını ifade eder (2010, s. 37). Kültürel temsil alanı olan sinema, modern kültürün çocuk imgesinin kullanmakta, bu imge de çocukluğa ilişkin mitlere dayanmaktadır. Lesley Caldwell (2002, s. 4) "çocukluk mitini çağımızı ve düşünme biçimlerimizi aktif olarak şekillendiren başlıca mitlerden biri" olarak nitelendirir.Mitlerden hareketle toplumsal olarak kurgulanan çocuk, sinemada bir görüş alanının içine yerleştirilmekte ve bu doğrultuda çocukluğun çeşitli yönleri ekranaaktarılmaktadır (Bushati, 2018, s. 34).

---

5 Lury'ye (2005, s. 308) göre görmek ve göstermek fenomenolojik olarak bir anti-tez içindedir. Çünkü görmek, belirli nitelikleri ve belirli bir tepkiyi ima eder O, zamansız ve tarih dışıdır, düzenlenmemiş bir bakıştır.

Vicky Lebeau '*Childhood and Cinema'* isimli çalışmasında çocuk fikrine yönelik düşüncelerimizin onun görsel temsilinden ve tasvirinden ayrılamayacağını ifade eder (Lebeau, 2005, s. 10). O halde sinema, Lumière Kardeşler'in[6] ilk filmlerinden itibaren çocukluğa ilişkin düşünceleri görselleştirerek yeniden üretmektedir. İnsan varoluşunun görünmeyen fakat güçlü baş kahramanı olan çocuk nosyonu (Donald, Wilson ve Wright, 2017, s. 4) sinemada çeşitli şekillerde temsil edilmektedir. Dünya sinemasında çocuğun temsili kültürden kültüre, ülkeden ülkeye hatta aynı ülkenin içindeki değişik dönemlerde ve bölgelerde bile farklılık göstermektedir. Çocuklar popüler sinemada bazen star olgusu bağlamında temsil edilmekte; kimi zaman "bilmiş çocuk yetişkinler" kimizaman da "komik ve sevimli küçükler" olarak sunulmaktadır (Emre, 2007, s. 4). Modern izleyiciler için ise çocuklar genellikle masumiyetin, saflığın, 'doğaya dönüşün',sosyal düzenin güvenliğinin ya da Batı'ya uygun davranış ve motivasyonların ahlaki simgesi olarak nitelendirilmektedir (Olson, 2014, s. 5). Bazen de geleneksel hayalet hikâyelerinden ve gotik kültürden çeşitli motif ve temalar ödünç alınarak tekinsizlik ve korku unsuru olarak kullanıldığıgörülmektedir (Lury, 2010b, s. 14). Genel olarak bakıldığında Batı sinemasında çocuk, temel olarak "romantik, nostaljik ve freudcu" olmak üzere üç başlık altında toplanmaktadır: "Romantik çocukluk temsilleri çocuğu 'masum' bir varlık olarak gösterirken, nostaljik temsil çocukluğu özlenen bir dönem olarak idealleştirir. Freudcu temsiller ise çocukluğu bireyin kişiliğinin kurulduğu, yetişkin karakterin temellerinin atıldığı bir dönem olarak kurar" (Emre, 2007, s. 4-5).

6 Le Repas (de bébé) [Baby's meal] (Lumière Brothers).Video:https://www.youtube.com/watch?v=CvrDVlj7tCk

Sinemada çocukluk çeşitli biçimlerde nostaljik olarak sunulmaktadır. Jessica Balanzategui, tekinsiz çocuk filmlerinde, çocukluğun geçmişin temsil ettiği saflık ve sadeliğin yitik dünyasına yönelik yetişkin nostaljisine kaçınılmaz olarak kaynaklanmış olduğundan bahseder. Bu filmlerde çocukluk travmatik ve kusurlu bir şekilde hatırlanan geçmişin mekânı olarak konumlandırılır ve yetişkinin şimdiki zamanına belirsiz şekillerde musallat olur (2017, s. 12). Sarah Thomas da sinemada çocuğun nostaljik ve didaktik amaçlar için bir araç olarak kullanıldığını belirtir (Thomas, 2017). Asuman Suner ise nostalji filmlerinde yer alan farklı çocukluklardan/çocuksulaştırmalardan bahsederek bu filmlerin "merkezindeki ev hayali daima geçmişle ve çocukla özdeşleştirilir" (Suner, 2015, s. 49) ifadesiyle çocukluğun yeni Türk sinemasındaki temsili üzerinde durur. Bu durum çocuğun filmlerde fail olarak değil; bozulmamış olana duyulan özlemin, (Bora, 2018, s. 54) toplumsal travma nedeniyle bastırılmış olan geçmişin ve bastırılanın bellek aracılığıyla geri dönüşünün nesnesi olarak temsil edilmesine neden olur. Bütün bu argümanlardan hareket eden bu çalışma, yeni Türk sinemasında nostaljik bir sembol olarak kullanılan ve bozulmamış olana duyulanın özlemi olan çocukluk imgesine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda örneklem olarak belirlenen *İftarlık Gazoz* (Yüksel Aksu-2016) filmi, Ekin Gündüz Özdemirci'nin çalışmasında kullandığı "nostalji sineması araştırmaları ve nostalji kavramının göstergeleri" doğrultusunda incelenmiştir. Bunlar, "İdeal ev: masumiyetin imgesi olarak çocukluk zamanı", "ideal evin kaybı", "kuşaksal aidiyet göstergeleri"dir (Gündüz Özdemirci, 2012, s. 220).

Toplumsal ve Kültürel Bir Kurgu Olarak 'Çocukluk'

Çocuk, doğal ve evrensel bir olgu olmakla birlikte çocukluk toplumsal, kültürel ve politik etmenlere göre değişen ve şekillenen bir inşa sürecinin ürünüdür. Bu nedenle çocukluğun birçok tanımı bulunmaktadır. Çocukluk Piaget'in

gelişimsel, bilişsel psikoloji modeli doğrultusunda "toplum öncesi bir farkındalık dönemi, tam insan statüsüne yani yetişkinliğe giden yolda biyolojik olarak belirlenmiş bir aşama" (Moran, 2002, s. 165) olarak tanımlanmaktadır. Young-Bruehl de yetişkin ve çocuk karşıtlığından yola çıkarak yetişkin ol- mak üzerinden bir çocukluk tanımı yapar. Bu tanıma göre "çocuk, yetişkinin olmaması gereken bir olumsuzluğu ifade ederken; yetişkin olmak, çocuksu olanı küçümseyerek ondan ayrışmak olarak tahayyül edilir" (Young-Bruehl, 2021, s. 46). Nurdan Gürbilek (2012, s. 48) ise çocuğa ve çocukluğa yönelik ikircikli bir tutumdan bahseder: "Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumdan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir." Gürbilek'in ifade ettiği bu dikotomik çocuk anlayışı, çocukluğun inşa edildiğinin göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Philippe Ariés *'Centuries of Childhood'* isimli çalışmasında çocukluğun bir kategori olarak ortaya çıkışını şu şekilde ifade eder: "Orta çağ toplumunda çocukluk fikri yoktu" (Ariés, 1962, s. 128). Bunun en önemli göstergeleri, 12. Yüz- yıl'a kadar çocuğun sanatta tasvir edilmemesi, yetişkinlerle benzer giysileri giymesi (Ariés, 1962, s. 33, 120) ve edebiyatta çocuğa yer verilmemesi, verilse dahi hikâyenin sonunda ölmesidir. Nitekim çocuk, Ortaçağ'ın sonuna kadar yetişkinlerle rekabet eden, çalışan ve oynayan bir yetişkin olarak görülmektedir. Ariés'e göre çocukluk, 17 ve 18. Yüzyıllardaki toplumsal değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu değişimler, gençler ve yaşlılar için farklı rollerin, alanların ve kültürlerin kurulmasına; 'yetişkinlik' ile 'çocukluk' arasında geniş çapta kabul gören bir kavramsal ayrımın oluşmasına yol açmıştır (Kırkland, 2017, s. 33). Modern çocukluk anlayışının ortaya çıkmasındaki en önemli belirleyenin temel eğitim olduğu düşünülmektedir (Ariés, 1962; Illich, 2006, s. 44). Dönemin

eğitim anlayışı, çocuğun yetişkin dünyasına katılması için bir çeşit 'karantina'da (okul) olgunlaşması gerektiğini öngörmektedir (Akın, 2010, s. 23-30).

Neil Postman da (1995, s. 24) "çocukluk" fikrinin kökenlerini yetişkinler dünyasındaki değişime bağlar. Bu değişim, matbaa makinesinin icadına bağlı olarak yetişkinlerin okuryazarlık düzeylerinin artmasına ve bunun sonucunda nesiller arasındaki "bilgi uçurumu"na neden olur (Kırkland, 2017, s. 33). Matbaanın icat edilmesiyle birlikte yeni bir yetişkinlik ve yeni bir simgesel dünya ortaya çıkmıştır. Bu yeni yetişkinlik anlayışında çocuklar, yetişkinler dünyasından dışlanmış ve çocukluk dünyası denilen yeni bir dünyanın üyesi olmaya başlamıştır (Postman, 1995, s. 24). Nitekim matbaanın icadı, okuryazarlığın artması, temel eğitimin yaygınlaşması ve yeni eğitim anlayışı, çocuğun mahremiyeti düşüncesinin gelişmesi, çocuk ve yetişkinlerin mekânlarının ayrılması, çocuğun sorumluluğunun aile ekonomisine katkı sağlamak yerine okula gitmek olarak değişmesi (Stearns, 2015, s. 13; Ariès ve Duby, 2007, s. 227) gibi modernleşmenin önemli göstergeleri olan gelişmeler, yetişkinler ve çocuklar arasında ayrımın oluşmasına neden olmuştur. Böylece modern çocukluk anlayışında çocuk, yetişkinlerden ayrılarak "özne" (Öztan, 2009, s. 13) olarak konumlandırılmaya başlanmıştır. Fakat zamanla çocuğun özne konumu, iktidar ve çeşitli ideolojilerin çıkarları doğrultusunda sarsılmış ve çocuk nesne olarak görülmüştür. Çocuğun nesne konumu sinema başta olmak üzere birçok iletişim aracında yeniden üretilerek pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Nostalji Sinemasında Çocuk(luk)

Nostalji kelimesi Yunanca "eve dönüş" anlamına gelen "nostos" ve "acı çekmek/özlemek" anlamına gelen "algos" kelimelerinin birleşiminden oluşmakta; kavram, eve dönüşle bağlantılı bir acıyı ve ıstırabı ifade etmektedir (Daniels,

1985, s. 371). Nostalji kavramının kökenleri, Truva Savaşı'n dan zaferle çıkan Odysseus'un evine ve dönüş gününe duyduğu özleme dayanır (Sedikdes, Wildschut, Arndt ve Routledge, 2008, s. 304). İlk olarak 1688 yılında Johannes Hoffer tarafından (Leitch, 2018, s. 2) belirli bir patolojiyi, evinden uzakta hizmet eden askerlerin hastalığını[7] tanımlamak için kullanılan tıbbi bir terimdir (Bonifazi, 2009, s. 490). Buna göre nostalji, tam manasıyla vatan için duyulan amansız bir hasretin verdiği acının ifadesidir. En başından beri memleket hasretiyle aynı anlamda kullanılan nostalji 18 ve 19. Yüzyıllarda da İsviçre ile sınırlı ve tedavisi olan bir hastalık olarak kabul edilir (Sedikdes v.d., 2008, s. 304). 20 yüzyılın ikinci yarısında nostalji kavramı, vatan hasretinin yanı sıra "sıcak, eski zamanlar, çocukluk ve özlem" gibi sözcüklerle ilişkilendirilerek kullanılmaya başlanır (Davis, 1979, s. 4). Böylece psikoloji, sosyoloji, felsefe, sanat, sinema başta olmak üzere birçok alanda kullanılır.

Svetlana Boym *'Future of Nostalgia'* isimli çalışmasında "yeniden kurucu nostalji" (restorative) ve "düşünsel/tefekkürcü" (reflective)[8] olmak üzere iki çeşit nostaljiden bahseder. Yeniden kurucu nostalji, nostalji kelimesinin nostos/eve dönüş kısmına vurgu yapmakta, kayıp yuvayı yeniden inşa etmeyi ve hafızadaki boşlukları doldurmayı amaçlamaktadır. Düşünsel nostalji ise, algos/acıyı vurgulamakta; acılarda, özlemde, kayıpta ve kusurlu hatırlama sürecinde yaşanmaktadır. Yeniden kurucu nostalji geçmişin anıtlarının inşasında kendini gösterirken; düşünsel nostalji harabelerde, zamanın ve

7 Genellikle ağlama nöbetleri, düzensiz kalp atışları ve iştahsızlık gibi semptomları olan hastalık, beyinde hasara yol açan atmosferik basınçtaki keskin farklılaşmaya veya İsviçre Alpleri'ndeki inek çanlarının aralıksız çalması nedeniyle kulak zarı ve beyin hücrelerinde meydana gelen zarara bağlanıyordu.

8 Reflective, Heidegger'in (1968) mediatif ya da tefekkür edici düşünme olarak nitelendirdiği düşünme biçimidir. Geçmiş üzerine derin düşünmek anlamına da gelmektedir.

tarihin patinasında,[9] başka bir yerin ve zamanın rüyalarında oyalanır. Yeniden kurucu nostalji kendini gerçek ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlem ve aidiyet duygusunun ve modernitenin çelişkilerini ortaya koyar. Yeniden kurucu nostalji mutlak gerçeği korurken; düşünsel nostalji şüpheye açık kapı bırakır (Boym, 2001, s. 41-45).

Asuman Suner, nostalji duygusunun ağır bastığı bir film türünden bahseder. Bu filmler bazen geçmişi bazen de geçmişteki siyasi olayları konu edinmelerine karşın tarihsel filmlerden farklıdır. Çünkü tarihsel filmlerdeki dışsal ve nesnel temsil üretme çabasının yerine, bu filmlerde nostalji duygusuyla bezenmiş öznel bellek kültürü öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Suner bir "nostalji sineması"[10] kavramından bahseder. Nostalji türü sürekli geçmişe dönüşlerle toplumsal belleğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Suner, 2015, s. 50-51). Olumsuz bir geçmişe sahip olan ve travmalarla örülen toplumlar er ya da geç geçmişle hesaplaşır. Çünkü kültürel olarak nitelendirilen travmatik olaylar, toplumun önemli parçalarını bozar, yok eder, altını oyar ya da istila eder. Bu toplumsal travmalar bir grup insanı sarsan, derinden etkileyen ve yaralayan olaylardır (Sönmez, 2015, s. 22-23). Mithat Sancar, ulus, ulusal kimlik ve ulusal belleğin inşası sürecinde gerçeklerin yok sayılması veya

9 Uğur Tanyeli, (2013) 'Atina'da Patina ile Sanatın Tozunu Attırmak Üzerinden' başlıklı söyleşide patinayı şu şekilde tanımlar, s. "Patina, yapının dış ve iç yüzeyine söz konusu eskimeyle eklenen katmanın adıdır. Onu hem bir atmosferik kir katmanı ve yaşanmışlık kanıtı olarak örter hem de aynı katmanın daha derinlere işlemesini engelleyen bir koruyucu kılıf işlevi görür." Restorasyonla patinanın ortadan kaldırılması, yalnızca bir yenileme işlemi değildir; aynı zamanda sayısız özgün ayrıntının ve teknik izin de ortadan kalkmasıdır.

10 Asuman Suner, (2015, s. 50) nostalji sinemasını şu şekilde tanımlar: "Nostalji sineması geçmiş hakkındadır, ancak yaşanmış bütünselliği içinde geçmişin bir temsilini yaratmaz, bunun yerine, geçmiş bir döneme ait kültürel nesnelerin oluşturduğu dünyayı biçimsel olarak yeniden kurarak, bu nesnelerle özdeşleştirilen bir dönem duygusu uyandırmayı amaçlar."

tarihin manipüle edilmesiyle unutulanın ya da bastırılanın bir süre sonra "hafıza patlaması" veya "hafızanın intikamı" olarak ortaya çıkacağını belirtir. Böylece unutma kültüründen hatırlama kültürüne geçilir. Toplumsal bellekteki travmalar da ancak "geçmişle yüzleşme-hesaplaşma" yoluyla iyileşir (Sancar, 2016). Belleğin inşa edilmesinde, travmatik olanın anlatıya dönüştürülerek onunla yüzleşilmesinde ve böylece iyileştirilmesinde sinema önem taşır (Susam, 2015, s. 17). Bu noktada bellek olarak sinema düşüncesi öne çıkmaktadır (Cook, 2005, s. 57; Frampton, 2013, s. 37). Yıldız (2021, s. 12) ise sinema ve bellek ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır: "Sinema perdesi, travmatik bir geçmişe tanıklığa çağıran sesin, dile getirilemeyen bir yasın, geçmişle yüzleşme talep eden bir bakışın ve aynı zamanda bu çağrıya yönelik melankolik bir reddedişin, hayal kırıklığının, inkârın ve hüznün de sahnesi olmuştur."

Geçmişi yeniden üreten ve inşa eden hafıza gibi sinema da geçmiş duygusunu betimleyen çocukluğu tasarlamakta ve erişilebilir kılmaktadır (Demir, 2020, s. 684). Geçmiş, sinema filmlerinde karakterin yitik nesnesidir. Bu yitik nesne de genellikle çocukluk ile özdeşleştirilir. Sinema literatüründe çocuğun geçmiş ile ilişkilendirilip bir nostalji nesnesi olarak kullanıldığını ortaya koyan birçok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan biri Thomas Leitch'e aittir. Leitch'e göre Popüler Amerikan filmlerinde onarıcı nostalji bağlamında çekilen Little Woman (1933, 1949, 1994, 2018), The Wizard of Oz (1939), Johnny Tremain (1957) gibi filmlerde çocuk izleyiciler, nostaljik olmaya davet edildikleri geçmişi hatırlamaz. Bu filmlerin amacı Disney'in kendi tarzındaki nostaljisini inşa etmektir (Leitch, 2018, s. 9). Marcia Landy İtalyan sinemasında yozlaşmış bir dünyada masumiyetin göstergesi olan çocuğun toplumun dağılmasına veya yeniden doğuşuna tanıklık eden ve kayıp bir geçmişe duyulan nostaljinin figürü olarak çeşitli işlevler gördüğünü belirtmektedir (Landy, 2000, s. 234 akt., Sutton, 2005, s. 2).

Sarah Thomas ise *'Sentimental Objects: Nostalgia and the Child in Cinema of the Spanish Memory Boom'* isimli çalışmasında, 1990'lı yılların sonu ve 2000'lerin ilk on yılında çocuk karakterlerin yer aldığı 'Hafıza Patlaması'ndan doğan bir sinemadan bahseder. Bu sinema, İspanyol sinemasının daha önceki geçmişi ve çocuğu temsil etme biçimine damgasını vuran muğlaklık ve karmaşıklığın aksine; La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda-1999) ve El espíritu de la colmena (Imanol Uribe-2002) filmlerinde çocuğun özne olarak özerklikle donatılmak yerine nesne olarak araçsallaştırılmış bir çocuk imgesi sunduğunu belirtir. Bu durum hem tarihle hem de çocuk(luk)la daha yüzeysel bir ilişkiye yol açar (Thomas, 2017, s. 147).

Benzer olarak Çin çocukluğunun sinemasal temsillerine ilişkin tartışmalar genellikle çocuk ve ulus arasındaki ilişkiyi açıklamaya odaklanır. Çin Halk Cumhuriyeti merkezli tartışmalar, Kültür Devrimi sırasında çocukluğun nostaljik olarak yeniden inşa edilmesine, travmatik siyasete ilişkin anlatılara meydan okumasına ve değişen kültürel durum için bir toplumsal hafıza biçimi olarak tasvir edilmesine odaklanır. Diğer yandan ulus ötesi Çin sinemasının çocuk temsillerinde, çocukluğa diasporik Çin kimliklerinin içinden geçtiği duygusal bir alan olarak yaklaşıldığı görülmektedir (Chen, Lau ve Chang, 2018, s. 409-410).

Türk sinemasına bakıldığında Asuman Suner (2015) *'Hayalet Ev'* kitabında 'Çocukluk/Çocuksuluk Nostalji Sineması' başlığı altında son dönem popüler Türk sinemasında çocukluğun bir nostalji unsuru olarak kullanıldığını ifade eder. Sertaç Timur Demir (2020) ise *'Cinematic Geography of the Countryside, Childhood, and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the Age of Oblivion'* başlıklı metninde Ahmet Uluçay sineması üzerinden çocukluk ve nostalji ilişkisini ortaya koyar.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Acı, öfke, korku, baskı, şiddet ve ayrımcılığın kuşattığı Türk siyasi tarihi, bastırılan ve yüzleşilmesi gereken travmalarla doludur. Türkiye'nin toplumsal belleğindeki bu travmalardan biri de 12 Eylül 1980 darbesidir. Asuman Suner, toplumsal belleğe yönelik "toplumsal bellek kaybı ve yükselen nostalji kültürü" olmak üzere birbirine karşıt iki eğilim olduğundan söz eder. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'de yükselen nostalji kültürü, üzerinde konuşul(a)mayan 80 darbesini hesaplaşılması gereken bir geçmiş olarak gün yüzüne çıkarır. Son yirmi yıldır Türk sinemasında geçmişin nostalji duygusuyla çocuksulaştırılarak yeniden kurulduğu görülmektedir. "Bir zamanlar" olgusu nasıl ele alınırsa alınsın, nostalji sinemasında geçmiş "çocuksulaştırılır" ve bu doğrultuda "temize çekilir" (Suner, 2015, s. 25, 44). Türk sinemasının son döneminde yapılan birçok filmde çocuk(luk) bozulmamış değerlere ve masumiyet çağına duyulan özlemin nesnesi olarak yer almaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında çocukluğun nasıl nostalji nesnesi olarak sunulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın amacı doğrultusunda *İftarlık Gazoz* (Yüksel Aksu-2016) filmi amaçsal örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Amaçsal örneklem "araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen birimin örneklem olarak seçilmesi"ni (Taylan, 2015, s. 79) ifade eder. Örneklem olarak belirlenen film, Ekin Gündüz Özdemirci'nin çalışmasında kullandığı "nostalji sineması araştırmaları ve nostalji kavramının göstergeleri" doğrultusunda incelenmiştir. Bunlar, "İdeal ev: masumiyetin imgesi olarak çocukluk zamanı", "ideal evin kaybı", "kuşaksal aidiyet göstergeleri"dir (Gündüz Özdemirci, 2012, s. 220).

İftarlık Gazoz Filminin Nostalji ve Nostalji Sinemasının Göstergeleri Doğrultusunda Çözümlemesine İlişkin Bulgular ve Yorum

Çalışmanın bu bölümünde filmin kısa öyküsü anlatıldıktan sonra filmde "İdeal ev: masumiyetin imgesi olarak çocukluk zamanı", "ideal evin kaybı", "kuşaksal aidiyet göstergeleri"-nin nasıl kullanıldığı ortaya konulmuştur.

Filmin Kısa Öyküsü

Film, 12 Eylül 1980 Darbesi'nin simgesi haline gelen 'Türkiye'm' şarkısı ile başlar. Cezaevlerindeki kötü şartların iyileştirilmesi için açlık grevi ve ölüm orucu eylemleri yapan mahkumlardan Adem, eylemin 61. gününde komaya girer. Gardiyanların sedyeyle müşahede odasına taşıdıkları Adem 'gazoz' diye sayıklarken geriye dönüş ile 1970'li yıllara geçilir. Adem bu yıllarda huzurlu bir Ege kasabasında ilkokulu yeni bitiren zeki bir çocuktur. Yaz tatilinde kasabanın gazoz ustası Cibar Kemal'in yanında çırak olarak işe başlar. Bu yıllarda Adem'in üzerinde etkili olan iki kişi vardır. Bunlardan ilki Adem'in anne ve babasının tütün tarlalarında çalıştığı Şevket Ağa'nın oğlu Hasan'dır. Kendisini devrimci olarak nitelendiren ve tütün işçilerini babası Şevket ağaya karşı bilinçlendirmeye çalışan Hasan, Adem'in de kendisi gibi devrimci olmasını ister. Bunun için Adem'e çeşitli kitaplar vererek onu bilinçlendirmeye çalışır. Adem'i etkileyen diğer karakter ise kasabanın imamıdır. Ramazan ayında verdiği vaazlarda sürekli oruç tutmanın önemini, orucun yalnızca insana yani Adem olana farz olduğunu söyler. Bir ay tutulan oruç, kalan on bir ayın kefaretidir. Orucu bozmak şuursuzluktur, şuursuzluğun cezası da 61 gün oruç tutmaktır. Adem büyüdüğünü düşünerek ailesinden gizli oruç tutar. Gün boyunca gazoz satarak yorulan ve susayan Adem, bir ağacın altında uyurken gördüğü kabustan uyanır. Rüyanın etkisiyle koşarak

gazoz kasasının başına gider ve bir şişe gazozu bitirir. İkinci gazozu içerken ezan okunur. Adem orucunu bozmuş ve nefsine yenik düşmüştür. Ağlayarak gazoz motoruyla kasabaya doğru ilerlerken üç kişi yanına gelir ve Hasan abisinin Ankara'dan arkadaşı olduklarını ve onu bulamadıklarını söylerler. Adem adamları tütün tarlasına götürür. Fakat gelenler Hasan abisinin arkadaşı değildir, onu öldürmek için gelmişlerdir. Adamlar Hasan'a silahla saldırırlar. Adem, Hasan abisi için ağlarken flash forward ile 1980 Darbesi sonrası ölüm orucunda olan yetişkin Adem'e geçilir. Ölüm orucunun 61. gününde mahkumların istedikleri haklar kabul edilir, fakat Adem yaşamını yitirir. Film, kasaba halkının Adem'in mezarının başında dua etmesiyle son bulur.

"İdeal Ev: Masumiyetin İmgesi Olarak Çocukluk Zamanı"

Timoty Barney nostaljinin genellikle, bireylerin istikrarsızlığın acısıyla uğraşmak zorunda kaldığı devrim veya siyasi çalkantı dönemlerinden sonra ortaya çıktığını belirtir (2009, s. 137). Barney'in bu yerinde tespitinden hareketle *İftarlık Gazoz'da*, filmin ana karakteri Adem'in 1980 ihtilalinin hemen ardından cezaevinde bulunduğu süreçte geçmişe dair bir nostalji içine girdiğini görürüz. Adem, cezaevinde mahkumların içinde bulunduğu kötü koşulların düzeltilmesi için başlattıkları açlık grevi ve ölüm orucunun 61. günündedir. Ölüm orucunun 61. günü önemlidir. Çünkü Adem çocukluğunda geçirdiği bir Ramazan ayında orucunu bozar. Filmde oruç sıklıkla beşer olmaktan insan/Adem olmaya geçişin göstergesi olarak vurgulanır. Beşer, yaptığı bütün eylemlerin sorumluluklarını alabildiği, irade sahibi olabildiği ve nefsini terbiye edebildiği sürece Adem'dir. O zaman Adem çocukluğunda orucunu bozmanın cezasını çekmeli ve Adem olmanın kefaretini ödemelidir.

Nostalji, başlangıçta eve dönme arzusu olarak tanımlanmış, fakat zamanla mekânsaldan zamansala doğru bir anlam kaymasına uğramıştır. Immanuel Kant, eve dönen insanların genellikle hayal kırıklığına uğradıklarını, çünkü aslında onların bir yere değil; bir zamana, döneme dönmek istediklerini belirtir. Zaman, mekândan farklı olarak asla geri döndürülemez. Ve nostalji, bu üzücü gerçeğe tepki haline gelir. Nostaljinin bu anlamsal değişimi, *"Odysseus evini özlerken; Proust kayıp zamanının peşindedir"* (Hutcheon, 1998, s. 191) cümlesiyle açık hale gelir. Buradan hareketle filmde, Adem'in tıpkı Proust gibi artık dönülmesi mümkün olmayan çocukluğunun peşinde olduğu söylenebilir. Adem'in nostalji nesnesi olan çocukluğunu ölüm orucunun 61. gününde koma halindeyken hatırladığını görürüz, filmin hikâyesi de Adem'in çocukluk anılarından oluşur. İnsan yaşamının dönemleri içinde çocukluk, yeniden deneyimlenmesi söz konusu olmayan özel bir zamandır. Bu nedenle nostalji duyulandır.

Filmde çocukluk özlem duyulan masumiyetin, bozulmamışlığın ve taşranın simgesidir. Adem, kendisini sosyalist, eşitlikçi ve devrimci olarak tanımlayan Hasan abisini örnek alır. Hasan abisi, gece arkadaşlarıyla duvarlara devrimci mesajlar içeren sloganlar yazar. Ramazan ayında oldukları için sahur vaktinin gelmesini bekleyen Adem onları görür, fakat polise kim olduklarını söylemez. Sonraki gün Halkevinde oturan Hasan, kendisine ve arkadaşlarına gazoz satan Adem'i kendilerini ihbar etmediği için yoldaşları olarak tanıtır.

- ***Hasan:*** *Adem artık bizim yoldaşımızdır. Dün gece polise ifade vermemiş, ilk devrimci tavrını ortaya koymuş.*
- ***Hasan'ın Arkadaşı:*** *Demek sen devrimcisin ha?*
- ***Adem:*** *Hıuı*
- ***Hasan'ın Arkadaşı:*** *Ne demek devrimcilik?*
- ***Adem:*** *Atatürk'ün ilkesi*

Adem'in film boyunca sergilediği masumiyet, çocukluğa atfedilen temizlik ve bozulmamışlıkla örtüşür. Nostalji teorilerinde kültür, kimlik, aidiyet ve yaşam tarzı gibi unsurlara denk düşen 'ideal ev' olgusunun, filmde çocukluk dönemiyle özdeşleştiği ve mekân olarak da taşra ile temsil edildiği görülmektedir. Film, 1970'li yıllarda huzurlu ve güzel bir Ege kasabasında geçer. Kasabalılar günlerinin büyük bir çoğunluğunu tütün tarlasında çalışarak geçirmektedir. Kasabada ramazan ayında satılan iftarlık gazoz, yazlık sinema, teravih, sahur, iftar topu atma, toplu iftar yemeği gibi birçok gelenek, göreneğin sürdürüldüğü ve dini vazifenin yerine getirildiği görülmektedir.

Liu Wai Yeung, (2004: 2) sinemada nostalji öğesinin genellikle yerinden edilen karakterin iç dünyası, nostaljik karakterler ve evin çeşitli duyusal temsilleri aracılığıyla yaratıldığını ifade eder. Flashback, bakış açısı kurgusu, yakın plan yüz çekimleri ve belirli duyuların (karakterlerin anavatanı ve eviyle ilişkili yiyecekler) çağrışımı karakterlerin nostaljik ruh halini yansıtma araçları olarak kullanılmaktadır. Yeung'un ifadesi doğrultusunda filmin açılış sahnesinde, 1980 darbesinin çok yeni olduğunu anlarız. Şiddet, baskı, korku ve kaygıyla özdeşleştirilen ve insanların iç dünyasında bir kaosa sebep olan darbe dönemi, Adem'in kaçıp kurtulması gereken bir süreçtir. Açlık grevinde olan Adem bir sedyenin üzerinde taşınmakta ve sürekli 'gazoz' istemektedir. Gazoz, Adem'in çocukluğu ve eviyle ilişkili en önemli duyusal çağrışımdır. Şiddet, baskı ve korkunun egemen olduğu darbe yıllarında Adem'in içinde bulunduğu bu kaotik ortamdan flashback ile geçmişe/çocukluğuna gidilir. Adem'in çocukluk döneminde özellikle oruç ve orucu bozmanın kefareti ile ilgili dinlediği vaazlarda korku dolu yüz ifadesinin ve oruç tuttuğu gün tere batmış yüzünün yakın plan çekimle verildiği görülür. Böylece filmde geriye dönüş, duyusal bir çağrışım olarak gazoz ve sık sık yüzüne yapılan yakın plan çekimlerle nostaljinin pekişti-

rildiği görülür. Filmde nostalji nesnesi olarak çocuk hem çocukluk dönemi ile zamansal olarak hem de taşra ile mekânsal olarak sunulur.

"İdeal Evin Kaybı"

Svetlana Boym, nostalji biçimlerini "yeniden kurucu nostalji" ve "düşünsel/tefekkürcü nostalji" olarak ikiye ayırır. İftarlık Gazoz bu ayrımdan hareketle değerlendirildiğinde, filmin çocukluğu ve 1980 dönemini daha çok "düşünsel nostalji" olarak nitelendirdiği söylenebilir. Çünkü filmin son sahnelerinde ideal eve geri dönmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Geri dönüşün imkânsız olması ise kayıp anlatısı ile pekiştirilmektedir. Film, darbe sonrası dönemde cezaevindeki mahkumların koşulların değiştirilmesi için açlık grevi yapan 80 kuşağı üyelerinden Adem'in çocukluğuna dönüşle başlar. Aslında Adem karakterinin çocukluğuna duyduğu özlem, Türkiye'nin 1980 öncesi dönemine duyulan özlemle iç içe geçer. Kemalist ideoloji ve İslam dini toplumun farklı kesimlerini sıkıca birbirine bağlamış, çatışma unsurlarını yumuşatmış ve hatta ortadan kaldırmış olarak resmedilir. Filmde asıl nostaljik olan; Türkiye'nin 1970'lerde siyasi kargaşayla bozulmadan önceki günleri, bir başka deyişle Türkiye'nin çocukluğudur.

Neredeyse filmin tamamını oluşturan geriye dönüş sekansı Adem'in ilkokuldayken geçirdiği yaz tatilinden bir kesitten oluşur. Geriye dönüş sekansı karnelerin dağıtıldığı ve okulların tatile girdiği gün başlar. Kapanış töreninde okul müdürünün yaptığı konuşma; hem çalışkanlık, dayanışma gibi vurguları hem de Atatürk'ten bir alıntıyı içerir:

- ***Okul Müdürü:*** *Şimdi tatildeyiz diye yan gelip yatmak yok. Tarlada, bağda, bahçede annenize babanıza yardımcı olacaksınız... Hayatınız boyunca 'Bağımsızlık ve özgürlük benim karakterimdir' şiarını asla unutmayın.*

Atatürk'ün devrimcilik ilkesi sizlere kılavuz olsun, yol göstersin. Şimdiden hepinize iyi tatiller diliyorum.

Çocuklar törenin ardından karneleriyle birlikte tarlada çalışmakta olan anne ve babalarının yanına giderler. Babası Adem'in iftiharnamesini Hasan'ın babası Şevket'e gösterir.

- ***Adem'in Babası:*** *Hasan abisi gibi üniversite okuyacak, İzmir'de Ankara'da"*
- ***Şevket Ağa:*** *Ah ah inşallah Hasan abisi gibi komünist olmaz. Eksik olsun üniversitesi müniversitesi! Üniversite mi kaldı la memlekette hepsi anarşi yuvası işte bak!*

Şevket ağanın bu sözleriyle kötü bir şeyler olacağı sezdirilmiş olur.

Adem'in Kendine rol model aldığı ve sol ideolojiye sahip Hasan Abisinin ona devrimci bilinci kazandırma ve yönlendirme çabaları film boyunca devam eder. Hasan, artık Adem'in çocukluğun masallarla kuşatılmış dünyasından yetişkinliğin "gerçek kitapları" dediği dünyasına geçmesi gerektiğini vurgular. Bunun için Adem'e Maksim Gorki'nin 'Ekmeğimi Kazanırken' kitabını okuması için verir. Fakat, filmin son sahnelerinde Hasan abisi Ankara'dan gelen silahlı üç adam tarafından vurulur ve ömür boyu tekerlekli sandalyeye bağımlı bir hayat sürer. Böylece filmde bugünün hayal kırıklığı, nostalji yoluyla gidilen geçmişin değerlerinin kayıp olarak konumlandırılmasına yol açar. Filmin sonunda, düşünce suçluları ve hükümet arasında uzlaşmaya varılsa da Adem açlık orucunun 61. gününde yaşamını yitirir. Böylece kayıp anlatısı, filmin sonunda hem mekân olarak ideal ev/ Adem'in çocukluğu/taşra hem de Adem'in yaşamını yitirmesiyle oluşturulur. Geçmişe karşı 'tefekkürcü/düşünsel nostaljik' bir tavır sergileyen film, kaybedilen geçmişin artık geri gelmeyeceğinin ve bugün o geçmişin geçerli olmadığının altını çizer.

"Kuşaksal Aidiyet Göstergeleri"

Nostaljinin kurulmasını sağlayan bir diğer unsur, 'kuşaksal aidiyet göstergeleri'dir. Ekin Gündüz Özdemirci (2012, s. 249) nostalji sinemasında kültürel nesneler, biçimsel referanslar ve kuşakla ilgili çağrışımlar vasıtasıyla dönem duygusunun yaratıldığını ifade eder. Buna göre sinemada 'pastiş kullanımı' ile 'estetik vurgusu' sayesinde geçmiş duygusu kurulur. İftarlık Gazoz filminde 1970-80'li yıllara ait birçok aidiyet göstergesinin kullanıldığı görülmektedir. Öncelikle filme ismini veren 'gazoz' yalnızca bir içecek değildir. 1970'li yıllarda hem çok üretilen hem de çok tüketilen gazoz, o dönemle özdeşleşen en önemli referanslarından biridir. Gazoz, filmde olduğu gibi gündelik yaşamın hemen her alanında -özellikle açık hava sinemalarında-tüketilir. Gazoz gibi Adem ve Berna'nın topladığı gazoz kapağı da o dönemin öne çıkan göstergelerindedir. İftarlık Gazoz'da gündelik yaşama ilişkin bir başka dönemsel gösterge de Cibar Kemal'in gazoz dükkanında duvarda bulunan vere- siye satan/peşin satan görseli ve ağlayan çocuk posteridir. Nurdan Gürbilek ağlayan çocuk posterindeki çocuğu Türk toplumuyla özdeşleştirmekte, toplumun kendini mağdur bir çocuk olarak gördüğünü belirtmektedir (Gürbilek, 2012, s. 39). Ağlayan çocuk, Türk toplumunun kendi çocuk kalmışlığını, acısını, taşrasını ve gelişmemişliğini vurgular. Filmdeki bir diğer dönemsel referans da Adem ve Cibar Kemal arasındaki usta çırak ilişkisine yapılan göndermedir. Cibar Kemal anlatı boyunca 1970'lerde oldukça canlı bir şekilde sürdürülen usta-çırak ilişkisinin önemine dikkat çekmekte, çırak almakla evlat sahibi olmanın aynı şeyi ifade ettiğini belirtmektedir. İftarlık Gazoz'da ilkokuldan mezun olan Adem ve arkadaşlarına sınıf öğretmeni veda konuşması yaparken dönemin "idealist öğretmeni" bir nostalji unsuru olarak kullanılır.

Filmin hemen başında 1980 darbesiyle özdeşleştirilen 'Türkiyem' şarkısını duyarız. Şarkı o dönem cezaevlerindeki sağ ve sol ideolojiye sahip bütün düşünce suçlularına sürekli olarak dinletilir. Yine benzer olarak o döneme hâkim olan siyasi karmaşa nedeniyle üniversitelerde çeşitli olaylar söz konusudur. Hasan karakteri de siyasi olaylara karıştığı için üniversiteden ayrılmak zorunda kalır. Sağ ve sol kesimler arasındaki çatışmanın şiddetini göstermek için anlatının sonuna doğru Hasan'ın vurulduğunu görürüz. Filmde kültürel bir nesne olarak yazlık sinemaya yer verilmekte ve 1970 yılında gösterime giren 'Ah Müjgün Ah' filmi kasaba halkı tarafından izlenmektedir. Sol düşünce yapısına sahip Hasan, Adem ilkokulu bitirince ona Maksim Gorki'nin 'Ekmeğimi Kazanırken' isimli kitabını okuması için verir. Hasan ve arkadaşları Ula Halkevinin önünde otururken yine ellerinde Maksim Gorki'nin 'İnsanlar Arasında' kitabı vardır ve kitaptan bir cümle okurlar. Halkevinin içine girdiklerinde ise duvarda Yılmaz Güney'in 'Arkadaş' filminin afişi, 68 kuşağı öğrenci hareketinin sembolü olan Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, Mahir Çayan, Che Guevara, Fidel Castro, Atatürk, Karl Marx, Friedrich Engels gibi isimlerin posterleri, dönemsel bir kültürel referans olarak izleyiciye kamera kaydırma hareketiyle gösterilir. Ayrıca Hasan ve arkadaşları Adem'i bilinçlendirmek için 'sendika, sigorta, emek' gibi kavramlar üzerine konuşur. Filmde genel olarak kullanılan kültürel ve dönemsel referanslarla bir geçmiş anlatısının oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir.

Sonuç

Çocuk, her ne kadar evrensel bir olgu olarak nitelendirilse de çocukluğa yüklenen anlamların sosyal ve kültürel olarak inşa edildiği görülmektedir. Çocukluğun bir kurgulama olduğunun en önemli göstergesi ona yüklenen anlamın sürekli de-

ğişmesi ve dönüşmesidir. Çocukluk genellikle "masumiyet", "bozulmamışlık", "tekinsizlik", "tehlike" gibi birbirine tamamen karşıt kavramlarla özdeşleştirilmekte ve bu anlamlandırma doğrultusunda kültürel formlarda sunulmaktadır. Sinema filmleri, insan yaşamının geri getirilemeyen özel bir dönemini ifade eden ve geçmiş duygusunu nitelendiren çocukluğu görselleştirmektedir. Geçmiş, sinemada karakterin yeniden elde edemeyeceği bir dönem olarak çocukla özdeşleştirilmektedir. Dolayısıyla birçok sinema filminde çocukluğun bir nostalji nesnesi olarak kullanıldığı görülmektedir.

İftarlık Gazoz filminin nostalji kuramları ve nostalji sinemasının unsurlarından hareketle çözümlenmesinden elde edilen sonuçlara göre, filmde "ideal ev: masumiyetin imgesi olarak çocukluk zamanı", "ideal evin kaybı" ve "kuşaksal aidiyet göstergeleri"nin kullanımıyla çocukluk nostaljikleştirilmiştir. 1980'li yıllarda korku, baskı ve şiddetin hüküm sürdüğü bir ortamda olan Adem, bu kaostan kaçmak için geriye dönüş ile çocukluğuna/geçmişe döner. Geriye dönüşle birlikte duyusal bir çağrışım olarak gazoz ve yakın plan çekimlerle nostalji pekiştirilir.

Filmin neredeyse tamamı 1980 darbesi sonrası cezaevinde bulunan Adem'in çocukluk yıllarındaki bir yaz tatilinde geçer. Adem, darbe döneminde oluşan baskı, şiddet ve acının hakim olduğu ruhsal durumdan özlem duyduğu masumiyete/taşraya/çocukluğa döner. Bu geriye dönüş yalnızca Adem'in bireysel bir çocukluk özlemini içermez aynı zamanda Türk toplumunun 1980 darbesi öncesinde toplumsal yaşama hâkim olan huzur ve mutluluk ortamına duyduğu özlemi de içerir. Filmde Kemalist ideoloji ve İslam dininin ülkenin insanlarının birbirine sıkıca bağladığı ve çatışma ortamını neredeyse ortadan kaldırdığı görülür. Bu nedenle filmde asıl nostaljik olan siyasi kargaşa öncesi 1970 Türkiye'sinin bozulmamış günleri yani çocukluğudur.

Filmde nostaljinin gazoz, gazoz kapağı toplama, ağlayan çocuk posteri, usta-çırak ilişkisi, yazlık sinema gibi gündelik yaşama ilişkin referanslarla birlikte idealist öğretmen vurgusuyla da pekiştirildiği görülmektedir. Ayrıca Ula Halkevi'nin duvarındaki Yılmaz Güney film afişleri, 68 kuşağının sembolü olan Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, Mahir Çayan, Che Guevara, Fidel Castro, Atatürk, Karl Marx, Friedrich Engels gibi isimlerin posterleri de önemli kültürel referanslar olarak filmde nostaljinin kurulmasına olanak sağlar. Son kertede filmde çocukluğun hem mekânsal hem de zamansal olarak özlem duyulan nostaljinin nesnesi olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kaynakça

Akın, H. (2010). *Ortaçağ sonları ve yeniçağ başlarında avrupa'da çocuk cadılar ve çocuk cadı avı.* Ankara: Phoenix Kitap.

Ariès, P. (1962). *Centuries of childhood: a social history of family life.* (R. Baldick, trans.) New York: Alfred A. Knopf.

Ariès, P. & Duby, G. (2007). *Özel hayatın tarihi 3: Rönesans'tan aydınlanmaya.* (D. Çetinkasap, çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Balanzategui, J. (2017). *The uncanny child in transnational cinema ghosts of futurity at the turn of the twenty-first century.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Barney, T. (2009). When we was red: good bye Lenin and nostalgia for the "Everyday GDR". *Communication and Critical/Cultural Studies, 6*(2), 132-151.

Bonifazi, A. (2009). Inquiring into nostos and ıts cognates. *The American Journal of Philology*, 130(4) (Winter), 481-510.

Bora, T. (2018). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. T. Bora (Edt.), *Taşraya bakmak* (ss. 37-66). İstanbul: İletişim Yayınları.

Boym, S. (2001). *The future of nostalgia.* Basic Books.

Bushati, Angela (2018). Children and cinema: moving ımages of childhood. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 3(3), 34-39.

Chen, S. W. S., Lau, S. W & Chan, L. Y. (2018). "We are all useful people" useful children and the notion of guai in transnational Chinese cinema. D. Olson (Edt.), *The children in world cinema* (p. 409-430). Lanham & Boulder & London & New York: Lexington Books.

Cook, Pam (2004). *Screening the past memory and nostalgia in cinema.* London: Routledge.

Daniels, Eugene B. (1985). Nostalgia and hidden meaning. *American Imago*, 42(4), 371-383.

Davis, Fred (1979). *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia.* London: The Free Press.

De Saint-Exupéry, Antoine. (2019). *Küçük prens.* (C. Süreya & T. Uyar, çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Demir, S. T. (2020). Cinematic geography of the countryside, childhood, and nostalgia: remembering Ahmet Uluçay in the age of oblivion. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 683-698.

Descartes, R. (2008). *Meditations of first philosophy.* (M. Moriarty, trans.) Oxford: Oxford University Press.

Elias, Norbert (2004). *Uygarlık süreci (cilt ı).* (E. Ateşman, çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Emre, K. B. (2007). *Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi: sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto.* (C. Soydemir, çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Gündüz Özdemirci, E. (2012). *Ortak bellek ve sinema: 1990 sonrası Fransız ve Amerikan sinemasında 68 kuşağı nostaljisi.* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü çocuk Türk.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). *Yer değiştiren gölge: denemeler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Heidegger, M. (1968). *What is called thinking.* (F. D. Wieck & J. G. Gray, trans.) New York, Evanston & London: Harper and Row Publishers.

Hutcheon, L. (1998). Irony, nostalgia, and the postmodern. *Methods for the study of literature as cultural memory*(6), 189-207.

Illich, I. (2006). *Okulsuz toplum.* (C. Öner, çev.) İstanbul: Oda Yayınları.

İnal, K. (2009). *Türkiye'de çocukluk: nereye!.* S. İçin Akçalı (Edt.) *Çocuk ve medya (ss. 13-51).* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kant, I. (1998). *Beantwortung der frage: was ist aufklärung? Kant, Erhard, Hamann Herder, Lessing Mendelssohn, Riem Schiller, Wieland.* P. Reclam (Edt.), Stuttgart: Reclam.

Kırel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kırkland, E. (2017). *Children's media and modernity: film, television and digital games.* Oxford: Peter Lang.

Leitch, T. (2018). There's no nostalgia like Hollywood nostalgia. *Humanities*, 7(101), 1-13.

Lury, K. (2005). The child in film and television: ıntroduction. *Screen,* 43(3) Autumn, 307-314.

Lury, K. (2010a). Children in an open world: mobility as ontology in new Iranian and Turkish cinema. *Feminist Theory*. 11(3), 283-294.

Lury, K. (2010b). *The child in film tears, fears and fairytales.* London: I. B. Tauris.

Mendel, G. (1992). *Son sömürge çocuk: sosyo-psikanaliz açıdan otorite.* (H. Portakal, çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Moran, J. (2002). Childhood and nostalgia in contemporary culture. *European Journal of Cultural Studies.* 5(2), 155-173.

Olson, D. (2014). Introduction Alfred Hitchcock's children. D. Olson (Edt.) *Children in the films of Alfred Hitchcock* (p. 1-9). New York: Palgrave Macmillan.

Öztan, G. G. (2009). *Türkiye'de çocukluğun politik inşası*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Postman, N. (1995). *Çocukluğun yok oluşu.* (K. İnal, çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Ryan, M & Kellner, D. (2010). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası.* (E. Özsayar, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, M. (2016). *Geçmişle hesaplaşma: unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sedikides, C., Wildschut, T., Arndt, J. & Routledge, C. (2008). Nostalgia past, present, and future. *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), 304-307.

Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği.* (A. Onacak, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak: toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Stearns, P. N. (2015). History of childhood. J. M. Ray (Edt.). *IACAPAP e-textbook of child and adolescent mental health.* Geneva: International Association for Child and Adolescent Psychiatry and Allied Professions.

Suner, A. (2015). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve sinema.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sutton, P. (2005). The bambino negato or missing child of contemporary Italian cinema. *Screen*, 43(6) (Winter), 1-8.

Tanyeli, U. (2013). *Atina'da patina ile sanatın tozunu attırmak üzerinden.* Erişim: (11.02.2022) https://sdmimproje.com/atinada-patina-i- le-sanatin-tozunu-attirmak-uzerinden/

Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. B. Yıldırım içinde, *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (s. 47-83). Konya: Literatürk Yayınları.

Thomas, S. (2017). Sentimental subject: nostalgia and the child in cinema of the Spanish memory boom, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 42(1), 145-171.

Yeung, L. W. (2004). *The politics of nostalgia: explorations of home, homeland and Identities in the context of an accented cinema* . [Master Thesis]. The University of Hong Kong .

Yıldız, P. (2021). *Kayıp hafızanın izinde: sinemada geçmişle yüzleşme yas ve inkâr*. İstanbul: Metis Yayınları.

Young-Bruehl, E. (2021). *Çocuk düşmanlığı: çocuklara karşı önyargıyla yüzleşme.* (A. Bora, çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Filmler

Aksu, Y. (2016). *İftarlık Gazoz.* Türkiye.

Lumière, L. & Lumière, A. (1895). *Le Repas (de bébé) [Baby's meal]*. French.

HANEKE SİNEMASINDA ÇOCUK-OLUŞ

Azime CANTAŞ[1]

Aytekin CAN[2]

Giriş

Sinemada çocuk- oluş kavramından hareket eden çalışma, Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarının izini sürerek arzu ve beden kavramları çerçevesinde Haneke sinemasında çocuk imgesine odaklanmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin oluş kavramıyla bağlantılı bedenin tezahürlerini ortadan kaldırmak için çocuk- oluş düşüncesini ele alarak radikal bir analiz sunup sunmadığını ve bu eksende alternatif bir düşünme pratiği ortaya koyup koymadığı örnek filmler üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda Haneke'nin "Duygusal Buzlaşma Üçlemesi" olarak adlandırdığı *Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filmleri özelinde sinemadaki imajlar üzerinden alternatif pratiklerin mümkün olabileceği yerde bedeni parçalamak için çocuk- oluşun radikal bir potansiyele sahip olup olmadığı tartışılmıştır.

1 Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, azimecantas@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9356-3050

2 Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, aytekcan@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7620-3766

Deleuze ve Guattari, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Judith Butler gibi kimi modernizm eleştirisi sunan düşünürler çocuk bedenini, normatif ve birleşik bir beden fikri olarak sorgularken, farklı çözümlerle yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Oluş kavramı, steril ayrımların ve çocuğun vücudunun işaretlendiği ve haritalandığı rutin yolların ötesinde farklı düşüncelere sevk edebilir mi? Haneke sineması, çocuk oluş gibi postyapısalcı kavramsallaştırmalar özelinde incelenebilir mi? Bu sorular özelinde söylemsel pratiklerin ya da iktidar aygıtlarının bireyin doğumuyla başlayan işlevi üzerinde durulacaktır. Çocukların aile, okul ve hastane gibi çeşitli kurumların içinde başlayan yaşamları Foucault'a başvurmayı gerekli kılar. Foucault, bireyi kuşatan okul, hastane, hapishane gibi kurumların masum birer kurum olmaktan öte bireyi inşa eden bir dizi sorun ortaya çıkardığını ifade eder. Bu mekânlar öznenin, bir erkek ya da kadın olmanın ne anlama geldiğinin, bir "düzenleyici ideal" üretmek ya da inşa etmek için bir dizi söylemsel pratik içinde üretildiği mekânlar olarak tanımlanmaktadır (Butler, 2005, s. 10; Lash, 2006). Söylemler, dil düzeyinde hem bedenleri hem de zihinleri şekillendirme açısından ciddi etkileri olan maddi yapılar içinde işler. Yani söylemler kim olduğumuzu ve düzenleyici söylemsel uygulamalar aracılığıyla nasıl düşüneceğimizi ve davranacağımızı nerede öğrendiğimizi tanımlar veya şekillendirir. Çalışmanın kavramsal şemasını oluşturan Deleuze ve Guattari ise *Kapitalizm ve Şizofreni* kitaplarında ileri sürdükleri kapitalizm eleştirilerinde, Fark ve Tekrar'da geliştirilen öznellik modeli yaklaşımlarında çocuk ve çocuk bedeninin büyük bir siyasi ihlaller alanı olduğunu öne sürer. Çocuklar, çocuk imajı ve cinsiyetlendirilmiş kız ve erkek figürleri, Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarında öne çıkan temalardır. Ancak Deleuze'ün yazılarında pek çok farklı çocuk vardır. Filozofun çalışmalarında çocukların yersizleştirici gücü, kız ve oğlanın cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş figürleri, Guattari ile birlikte *Kapitalizm ve Şizofreni*

kitaplarında yazdığı ortak yazılarında göze çarpan temalardır. Deleuze'ün çocuk ve çocuk bedenini sorunsallaştırdığı Nietzsche ve Felsefe gibi bazı eserlerinde çocuk, oluş ve zaman kavramlarıyla ele alınırken, Fark ve Tekrar'da, çocuk virtüel ve edimsel arasında bir yerde görülmektedir. Çocuk aynı anda hem kendisidir (gerçek döngü) hem de bir başkasıdır (virtüel döngü) ve çocuk egosu bu merkezlerin buluşma noktasında var olurken, psikanalizden ziyade aktüel ile virtüel arasında bir geçiş noktası olarak düşünülebilir. Deleuze çocuk- oluş kavramını, bir duygulanım vektörü olarak yani bir değişimin etkinleştiricisi olarak tasarlamaktır. Çağdaş feminist teori, tüm oluşların kadın-oluşla başladığı iddiasını sorgularken, kadın-oluş kavramının diğer oluş türleriyle (hayvan -oluş ve çocuk -oluş) ilişkili olarak eklemlenmesine rağmen (Deleuze & Guattari , 2005, s. 275) Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarında çocuğun oynadığı roller ve çocuk- oluş süreci, akademik açıdan daha az ilgi görmüştür. Bu bağlamda çalışma Deleuze'ün çocukluk ve çocuklar hakkındaki düşünceleri çerçevesinde Haneke sinemasına odaklanır. Deleuzecü bir perspektiften ilerleyen çalışmada analitik bir yöntemden faydalanılarak, rizomatik düşünceye uygun bir sarmal oluşturulmaya çalışılmıştır.

Her Çağın Gençleşmesi: Çocuk-Oluş

Sosyoloji ve psikoloji gibi çeşitli disiplinler tarafından da tartışılan çocuk ve çocukluk kavramları, yetişkin öznelliğinin herhangi bir verili tarihsel biçimi için önemli bir kültürel gösteren olduğuna yönelik yaklaşımlar söz konusudur. İnsan doğasının olanaklarını ve sınırlamalarını anlamak açısından; iyi- kötü, insan- hayvan, akıl- irrasyonel arasındaki ilişkilerle oluşturulan sistemin içinde çocuk hem bilindik hem de çok yabancı bir kavram haline gelmektedir. Her çağın kendi psiko-kültürel ideolojisini, sosyal makro-sistemini hem örnekleyen hem de sorunsallaştıran ikonik bir "çocuğu" olduğu

düşünülmektedir; Antik dünyanın Eros'u, Augustinus Hristiyanlığının günahkâr bebeği, Rönesans sanatının ilahi çocuğu, Aydınlanma çağının "beyaz kâğıdı", romantizmin doğal çocuğu, psikanalizin cinselleştirilmiş çocuğu, ilericilerin neotenik çocuğu gibi gösteren zincirine bağlı çocuk figürleri ortaya çıkmıştır. İkonik bir çocuk bir kez ortaya çıktığında, gösterenler sisteminin içine düşer. Dolayısıyla palimpsest[3] imgesi olan "çocuk" ve "çocukluk" kavramları giderek daha karmaşık hale gelir (Kennedy, 2013, s. 6). Bu çocukların her biri bir kökene ve bir hedefe, her biri çözülmesi gereken belirli bir soruna işaret etmektedir.

Çocukluk kavram olarak henüz ortaya çıkmadığında bile yüzyıllar boyunca nüfusun en azından bazı kesimleri arasında belirgin, canlı, içten ve duygusal olarak yüklü bir yapı olmuştur. Çocukluk bazı düşünürlerce haydut bir tür gösteren

3 Palimpsest, Latince "palimpsestos" sözcüğünden türetilmiş olup "yeniden kazılmış" anlamına gelmektedir. Kavram olarak palimpsest ise edebiyattan sinemaya, resimden müziğe, sosyolojiden antropolojiye, mimariye kadar birçok disiplin tarafından kullanılmaktadır. Aslında "palimpsest" özel bir parşömen kâğıttır. Sarah Dillon'a göreyse palimpsest, "bir parşömenin ya da üzerine iki kez yazılmış, özgün hali silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açılmış olan bir yazı malzemesini, elyazmasını" ifade etmektedir. (Dillon, 2017, s. 27). Freud'un palimpsest kavramını çocuklukla hatta bebeklikle ilişkilendirerek değerlendirmek mümkündür. Bebeklikte ya da çocuklukta yaşanmış olan çeşitli anılar palimpsest kâğıt misali belleğe yazılmış, sonrasında silinmeye çalışılmışsa da yazının izleri bellekte kalmıştır. Freud bu noktada Leonardo Da Vinci'yle ilgili çözümlemelerde bulunurken çocukluk yıllarında yaşamış olduğu olayların yaşamının ileriki yıllarında belirleyici olduğuna dikkatleri çeker. Annesinin yaşamış olduğu bir olayı Leonardo'ya onun yaşamış olduğu gibi anlatması sonucu Leonardo'nun çocukluğuna yerleştirdiği fantazyaya dönüşmektedir. John Fletcher bu durumu bir sahnenin diğerinin altında çökeltildiği palimpsest bir sahneye benzetir (Fletcher, 2013, s. 181). Sonuçta Leonardo'nun hikâyesi bir çocukluk anısıdır ve bu anılar olgunluk dönemi anıları gibi yaşantı anında saptanarak tekrarlanmamaktadır. Çocukluğa ilişkin yaşanılan anılar ruhsal gelişimin izleri olarak kalmaktadır (Freud, 2001, s. 39).

olarak nitelendirilir. Freud çocukluğu palimpsest yani çoklu yansıtmaları absorbe edebilen ancak yine de anlaşılmaz bir yazı tahtası olarak nitelendirmektedir (Kennedy, 2013, s. 6). Çeşitli düşünürlerce de tartışılagelen çocukluk kavramı nihayetinde iktidar aracılığıyla biçimlendirilebilen bir öznellik olduğu anlaşılmaktadır. Siyasetçiler ve eğitim bürokrasileri tarafından yazılan resmi göstergelerin hemen hemen hepsinde araçsallık olduğu görülmektedir. Geç küresel kapitalizmin amaçları arasında görülen ve biyoiktidar kavramı ile de tartışmaya açılabilecek bir alanda çocuk, modern toplumun inşası için önemli bir kavramdır. Çocukluk, Heidegger'in teknolojik hayal gücünün sabit kaynağı (Heidegger, 1998, s. 17-63) olarak adlandırdığı şeydir. Bu, ana akım eğitimcilerin ve politikacıların sık sık tekrarladığı "Çocuklar bizim en büyük doğal kaynağımızdır" ifadelerini de destekler niteliktedir. İktidar kurumlarının "insan kaynakları" olarak adlandırdığı şey içinde geç kapitalist işçi/vatandaş/tüketicinin eğitim yoluyla üretimi için hammadde olarak çocuk, önemi yeterince fark edilmeyen bir yapı olarak görülmektedir.

Modern toplum eleştirilerinde genellikle toplumsal yapıdaki bürokratik ağın, standartlaşmanın ve rasyonelleşmenin ileri gittiği ifade edilirken, bu gelişmeler doğrultusunda bireylerin özgürlüğünün kısıtlandığı ve farklılıkların giderek sindirildiği Frankfurt Okulu teorisyenleri ve post-yapısalcı yaklaşım içinde değerlendirilen düşünürlerce de ifade edilmiştir. Bu eleştiriler, Aydınlanma çağı filozoflarının ifade ettiği insanın özgürlüğü ve aklına duyulan güvenle beklenen modern toplum ütopyalarının hayal kırıklarını içermektedir. Immanuel Kant, Aydınlanma Nedir? (1784) isimli çalışmasında aydınlanmaya yönelik övgülerini sıralarken, aydınlanmayı bireyin kendini düşürdüğü ergin olmama halinden kurtulması olarak tanımlar. İnsanın ergin olmama halini ise bireyin bir başka öznenin rehberliğine başvurmaksızın aklını kullanamama durumu olarak açıklar. Kant, bireyin kendi aklını bir başkası-

nın kılavuzluğuna ihtiyaç duymadan kullanması gerektiğini ifade eder (2000, s. 17). Aydınlanma çağı, sekülerleşme ve modernleşme kapsamında ilerici ve pozitivist bir yaklaşımın gelişmesini sağlamıştır. Aydınlanmanın liberal ideolojisi, özgür ve eşit bireylerden oluşan bir toplum ideali öngörüyordu (Aytaş, 2016, s. 402). Fakat modernleşme ve kapitalizmin kurumsallaşmasıyla birlikte 19. ve 20. yüzyılda rasyonalist devlet anlayışı, öznenin iktidara tabi kılınması için yeniden üretilmesini sağlayacak birçok kısıtlama ve sınırlandırma ile birlikte tahakkümün boyutları da giderek artmıştır (Karadaş, 2012, s. 953; Aker, 2021, s. 38-42). Foucault'a göre disiplin toplumunda, iktidar ve tahakküm pratikleri bireyleri özneleştirmeye çocukken başlar(Foucault, 1992, s. 242). Deleuze, Foucault'a paralel biçimde öznelleşme sorununu ele alırken, tabiyet ilişkisinin çocukken kurulmaya başlandığını ifade eder. Deleuze'e göre "birini suya ve ekmeğe talim ettirmek çocukken öğrenilen bir şeydir" (Deleuze G. , 2017, s. 327).

Hümanist retoriği, ilerici ve aydınlanmacı düşünce, çocuğun potansiyel yetişkinden başka bir şey olarak kabul edilmesini sonsuza kadar erteleyen bir dizi araçsal varsayımı maskeleyebilen "çocuk gelişimi"ni bir araç olarak kullanır. Çocuk gelişimi uygulamaları, teknolojik gelişmelerden de yararlanarak, babanın yasasını çocuğun haritalanmış bedenine kazımaktadır. Bu tür uygulamaların, rasyonalizasyon ve normalleşme adı altında çocukluğun başlamadan bitirilmesi olarak okunmaktadır. Sömürgeleştirici biyoiktidarın bir ifadesi olarak evrimci, gelişimci teori ve pratiğe yönelik bu eleştiriler, rasyonalist, araçsalcı bir akıl biçimi tarafından bir tabiyet biçimi olarak özneleşme, başlangıç ya da karanlık yer, olumsuz alan olarak görülmektedir. Bu doğrultuda post-yapısalcı/postmodern düşüncede yer alan çocukluk söylemleri karşımıza çıkmaktadır (Jones, 2013, s. 290).

Lyotard, modernizmin kurguladığı ideal dünyayı büyük bir masal olarak okumaktadır. Bu masalı Nietzsche'den beri

Kafka ve şiddetli bir biçimde Adorno, Horkheimer ve Marcuse da modernizmin açmazı olarak görmektedir. Çocukluk, bu Aydınlanma sonrası projeyi, ilerici makine-insan entegrasyonunu sürekli olarak kesintiye uğratan şeydir; sesi olmamasına rağmen, babanın kanununun daha farkına varmadan bile zaten bir kurbanı olmasına rağmen, sadece bir çocuk olarak kalır. Bu nedenle, post-yapısalcı paradigmada çocukluk bir sınır koşuludur, bir azınlıktır/minördür. Bu paradigmaya göreçocuk hiçbir zaman çoğunluğa ulaşamayan, aşındırıcı bir biçimde hayvanla ve ilahi olanla bağlantılıdır. Lyotard, Freudcu öznenin ve burjuva öznelliğinin yapısökümünün zanaatkârları olan sanatçı, şair, deli ve züppe tarafından örneklenen bir yetişkinliğe işaret ederek, irrasyonel olanı "insanlık dışı" olarak adlandırır (Lyotard, 1991, s. 11). Bu düşünce başkalığa doğru kaçış çizgilerini ortaya çıkarmakta ve Aydınlanma'nın akıl, özerklik ve bireycilik rüyasının özgürleşmesinden oldukça farklı bir özgürleşme, psikolojik sömürgeleştirmeden kaçış imgesi olarak ortaya çıkar. Yıkıcı ve hatta "suçlu" bir masumiyeti, iyinin ve kötünün ötesinde bir masumiyeti ifade eder. Bu düşünce Deleuze'ün "saf içkinlik" yaklaşımı ile paraleldir (Kennedy, 2013, s. 3). Deleuze, içkinlik filozofu olan Spinoza'nın bir kuvvet derecesi olarak tanımladığı beden yaklaşıma ve bu doğrultuda etolojik etik düşüncesine başvurmaktadır. Spinoza'ya göre varlıklar, yeğinlik veya güç derecesi olarak değişen hız ve hareket ile içkinlik düzlemindekarşılıklı aktif-pasif/ etkilenme ve duygulanma kapasiteleri olarak tanımlanır (Uzunlar, 2018, s. 39).

Deleuze ve Guattari, içkinlik düzleminde bulunan kompozisyonların her biri, sonsuz sayıda biçimsiz parçacıkların karşılıklı sonsuz bağlantı ilişkilerini gerçekleştirdikleri birbirinden farklı assamblajlar olarak nitelendirir (2005, s. 39- 75). Deleuze ve Guattari'ye göre oluş olarak yaşam, çokluklar ya da makinesel assamblajlardır. Anti- Ödipus boyunca arzulayan makineleri açıklayan Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla*'da assamblajlar üzerinde durmaktadır. Assamblajlar daima yersiz- yurtsuzlaşma içinde kendi formlarını kaybederek, her

zaman dönüşüm ve değişim halindedir. Holland'ın "sürekli olarak yenilenen ve her zaman kendisinden farklı olan göçebe bir özne, bir tür ruhsal yaşam devrimi" (2013, s. 24) olarak ifade ettiği şeyin deneyimi olarak tanımlanabilir. Bu paradigma, Freud'un çocukluğun yaşamın bir aşaması olarak değil, gelişim ve eğitim yoluyla üstesinden gelinmesi veya dönüştürülmesi, bastırılması veya düzeltilmesi gereken bir şey olarak tanımlamasına karşı çıkar. Deleuze, Freud'un libido ya da başıboş arzu kavramlarından hareket eder, fakat psikanalizden iki önemli alanda ayrılmaktadır. Deleuze'ün Freud'a yönelik ilk eleştirisi arzuyu bir aile üçgenine (anne-baba-çocuk) indirgediği içindir. Psikanalize göre arzu, anne ve çocuğu arasındaki ilişki ile başlamaktadır. Fakat Deleuze için sabit anne ve çocuk kavramları, arzu düzenlenip toplumsallaştıktan sonra biçimlenir. Örneğin yaşamla kurulan ilk ilişkiyi anne- çocuk etrafında kurgulamak için modern aileye gereksinim duyulur; fakat ilkel kabilelerden klanlara, modern birimlere dek uzanan tarihsel sürecin ardından anne ve baba gibi figürlere sahip olunur. Anne ve çocuk ikilisi arzu için bir başlangıç noktası değildir. Deleuze'e göre bunun nedeni arzunun kolektif olarak başlamasıdır. Yalnız çocuk ya da tekil, ilkel yerli yurtlu makinenin bedenlerinden tecrit edilen modern bedene ulaşan bir sürecin zirvesidir. Deleuze için arzu insanlar arasındaki cinsel ilişkiyle tanımlanamayacak bir öneme sahiptir. Ona göre, bireyler arzunun düzenlemesi aracılığıyla biçimlenir (Colebrook, 2013, s. 149).

Psikanalizin ortaya koyduğu ödipal temsile karşı şizoanalizi öne süren Deleuze ve Guattari, Freud'un kurt adam olayı ve Hans örneğini yorumlama hastalığı olarak değerlendirirler. Bu yaklaşım Deleuze ve Guattari'nin çocuk- oluş kavramına yönelik bir vektör oluşturur. Deleuze ve Guattari için çocuk kavramı, bir üretim alanı, ete kemiğe bürünmüş bir arzulama-makinesi olarak sunulmasına kadar yoğunlaşır. Psikanalizin anne- çocuk ilişkisini süt emmek üzerinden kurması ve çocu-

ğun annenin memesini kısmi nesne konumunda deneyimlediğine yönelik tartışmalı açıklamalarına karşın Deleuze şunları söyler: "Kesin konuşmak gerekirse, bir bebeğin annesinin memesini deneyimlediği doğru değildir (.,.) Arzulama makinesi ve kısmi nesne hiçbir şeyi temsil etmez. Kısmi bir nesne, ilişkilerin temeli olarak ve faillere bir yer ve işlev atamanın bir aracı olarak hizmet etse de temsili değildir, ancak bu failler kişi değildir, bu ilişkiler özneler arasıdır. Bunlar üretim ilişkileridir" (2017, s. 73). Burada çocuğun bedeni, Deleuze ve Guattari'nin temsil eleştirisinin gerçekleştiği, bütün ve onun parçalarına ilişkin kavramlarını kısmi nesneler ve üretim ilişkileri açısından açıkladıkları alandır. Kısmi nesneler ve arzulama-üretim, teleolojik "büyüme" fikirlerini yeniden kavramsallaştırmak için kullanılabilecek kavramsal araçlardır. Çocuğun bedeni, Deleuzecü çocuk kavramları tarafından gerçekleştirilen eylemlerden oluşan toplulukların temel bir yönüdür: emmek, işemek, oyun oynamak, dans etmek, şarkı söylemek, sır saklamak ve "çocukluk sahneleri" yapmak (Deleuze & Guattari, 2017, s. 261). Burada çocuğun bedeni, deneysel yaşamın ve öznelliğin bedensel bir modelidir. Bu deneysel beden, annelerin ve babaların arzularıyla psikanalitik düşünce modelleri tarafından üst kodlanmayı reddeder. *Bin Yayla*'da tüm bu noktaları düşündüren kısa ve dokunaklı bir örnek, şu pasajdır: "Belki çocuk şarkı söylerken atlıyor, hızını artırıyor veya yavaşlatıyor" (Deleuze & Guattari , 2005, s. 311). Bu cümlede dile getirilen anın ve çocuğun hayal dünyasının zamansallığı, çocukların gerçekleştirdiği eylemlerin kinestetik, içgüdüsel ve bedenin mantığına dayalı olduğunu oldukça açık bir şekilde göstermektedir. Deleuze ve Guattari'nin ortaya çıkardığı rizomatik çocuklar ödipal evin güç devrelerini kırarlar. Ağız-emme-bebek-meme makinesi, kadın göğsünün cinsel bir meta olduğu bedenin kapitalist ekonomilerini yersiz-yurtsuzlaştırırlar (Hickey-Moody, 2013, s. 279). Çocuğun bedeninin potansiyeli, dille ilgili pasajlarda

da ifade edilir. Bedenlerin bir yaşı vardır, olgunlaşır ve yaşlanırlar; ancak çoğunluk, emeklilik gibi, herhangi bir yaş kategorisi, belirli toplumlarda hemen bedenlere atfedilen maddi olmayan dönüşümlerdir. "Sen artık bir çocuk değilsin" bu ifade, bedenlere uygulansa ve kendilerini onların eylemlerine ve tutkularına dahil etse bile, maddi olmayan bir dönüşümle (Deleuze & Guattari , 2005, s. 81) ilgilidir.

Deleuze ve Guattari'nin çocuk ya da çocukluk yaklaşımlarını zaman deneyimini de kapsayan bir çerçevede Herakleitos'un özdeyişine kadar uzanır: "Zaman (ya da sonsuzluk) taslaklarla (ya da sayaçlarla) oynayan bir çocuktur; onun krallığı (ya da gücü) çocuğundur". Bu fragmanda "zaman" için kullanılan bir kelime Aion olan, Chronos'un (lineer, ardışık zaman) aksine bölünmeler ve tek yönlü diziler yoluyla inşa edilmeyen bir zamansallık biçimini ifade eder. Aion, geçmişin ve geleceğin dahil olduğu bir şimdi ve dolayısıyla bir doluluktur (Kennedy, 2013, s. 3). Bu haliyle, Deleuze ve Guattari'nin "yoğunluk" ve "akış" anlayışındaki bir tür güçle - yani enerjiyle - bağlantılıdır. Şimdi, organizmanın (ister kendini ister başkasını düzenleyen) kodu altındaki çocukluk, kronosun -sayı, bölme, öncesi ve sonrası, kodlama, kapatma, artış, kontrolü altındadır ve bu da dolaylı olarak belirli bir nedensellik kavramı ile bağlantılıdır. Aiyonik zamanın gücü, yoğunluğunda, kaderinin nefesinde, "sayısız hareketi, ardışık değil, yoğun" (Kohan, 2012, s. 172) ve belki de en önemlisi oyundaki egemen ifadesindedir. Zaman ve çocukluk arasında ikili bir ilişki vardır: zaman bir çocuğun yaptığını yapar (paizon: oynar) ve zaman içinde, aion olarak çocukluk yönetir (basileie , "alan" anlamına gelen güçlü bir kelimedir). Bu nedenle, bu fragman, zamanın yaşam süresinin yalnızca bir numaralı hareket (chronos) meselesi olmadığını gösterir. Daha çok çocuksu bir varlık formuna (aion) benzeyen, sayısal olmayan başka bir yaşam süresi boyutu daha vardır. Bu tür bir zamanla ilgili olarak, bir çocuk diğer tüm varlıklardan daha

güçlüdür. Aiyonik yaşamda çocukluk, yaşamın bir aşamasında ilkinde statik olarak var olmaz, daha çok, bir yoğunluk ya da süre olarak güçlü bir şekilde bu aşamadan geçer. Burada kronolojik olmayan, iyonik bir zaman deneyimi ve onunla birlikte kronolojik olmayan bir çocukluk kavramı ortaya çıkar. Çocukluk burada yalnızca bir yaşam dönemi olarak değil, belirli bir kronolojik zamanda niteliksel bir yaşamda bulunan belirli bir güç, kuvvet veya yoğunluk olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla çocuk- oluş, yaşam döngüsünün herhangi bir özel anından serbest bırakılır ve bir bölge olarak anlaşılır. Bu aynı zamanda, zamanda olma biçimi, bir yönelimsellik ya da dikkat biçimi, bir yoğunluklar ve akışlar alanı, duygulanımsal ve zihinseldir. Deleuze ve Guattari'nin (2017, s. 546) felsefi yaklaşımlarında önemli bir kavram olan "şizoid" tam da bu bölgedir; bu, burada sürekli olarak öteki olma, oluşun "kaçış çizgileri" boyunca yeniden yurtsuzlaştırma ve yeniden-yerliyurtlulaşma, varoluşun kavrayışından kaçma anlamına gelir. Onlar, egemen öznellik yanılsamalarını bir kenara bırakarak, bu bölgedeki göçebe bir özneye odaklanırlar.

Deleuze ve Guattari için, sadece öteki olmak değil, aynı zamanda "çocuk oluş" ya da bir "çocukluk bloğu" içinde hareket etmek dedikleri şey, bir öznellik biçimi değil, aslında "insanlık dışı", öznel olmayan bir biçim, bir yıkımdır. "Molar" dünya dedikleri şeyin ve "moleküler" olan bir göçebe uzayın - önceden belirlenmiş kimlik ve deneyim kategorilerinin olmadığı, sürekli dönüşüm içinde olan ve kilit açmayı içeren duygusal ve noetik bir alandır. Moleküler biçimde yaşamak, çokluk, farklılık, çok biçimlilik ve çokseslilik, organizma ve çevre, benlik ve dünya arasında açıkça tanımlanmış sınırların yokluğuyla, yani insanın doğasıyla egosal çatışmadan ziyade hoşgörülü yaşamaktır (2005, s. 232). Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla* isimli eserlerinde ifade ettikleri gibi hayvan- oluş, kadın-oluş, çocuk- oluş, moleküler- oluş ve algılanamaz- oluş halleri, bireyi içinde bulunduğu homojen

ve özdeş yapılardan, sabit kimliklerden kaçış çizgilerine yönelterek iktidar aygıtına ve kapital aksiyoma karşı bir direniş figürüne dönüştürecektir. Molar yapının sunduğu belirlenen durumdan ve arzulama üretimini biçimlendiren toplumsal makinelerin "masal"larından, içkin yaşama yönelten kaçış çizgilerini ortaya çıkaran "oluş", bireyin çoklu yaşamları deneyimlemesini sağlayacak mutlak bir yersiz-yurtsuzlaşma ile politik bir öneme sahiptir.

Deleuze ve Guattari'ye göre gerçek bir politika, oluşu, cinsel akışı ve farklılığı anti-ödipal biçimde düşünmelidir, yani annesine duyduğu anlam veremediği hazzı bastıran ve babası gibi olmaya çalışan "çocuk" düşüncesine karşı çıkılmalıdır. "Şizofren ölü ya da diridir, ikisi birden değil, ama uçarak kat ettiği bir mesafenin uç noktaları olarak ikisinden her biri. Çocuk ya da ebeveyndir hem biri hem öteki değil, ayrıştırılamayan bir uzamdaki bir çubuğun iki ucu gibi, birinin bittiği yerde ötekisidir" (Deleuze & Guattari, 2017, s. 117). Filozoflar anti-ödipal düşünceyi öne çıkaran yaklaşımlarını bir yetim olarak nitelendirirler; hiçbir ilk (kökensel) kimliği/kendiliği veya yeri yurdu yoktur. Deleuze ve Guattari, belirli bir çocuğun veya çocukların bir yönelimsellik biçimini tanımlamazlar, hatta çocukluğu antropolojik, sosyolojik veya tarihsel - psikotarihsel - bir fenomen olarak nitelendirmezler; onlar daha çok oluşun bir "arzu süreci" olduğunu ifade ederler. Çocuk-oluş bir kaçış çizgisidir, tarihsel pratiklerde konumlandığı şekliyle sınıf, cinsiyet, ırk, etnisite, hukuk, gelenek ve öznellik gibi molar kategorilerle tanımlanan özneden bir kaçış yörüngesidir. Oluş kronolojik olmayan bir kavramdır, tarihe karşıdır; tarih koşulları belirler, ancak hepsi kronos ve diyalektiktir ve onların "çoğunlukçu" dedikleri şeydir; yani, ikili ve dışlamalarda ifade edilen kodlanmış bir biçim ve anlayış hiyerarşisi içinde kalır. Öteki-oluş, aradan kaçması ve dikeyden ziyade yatay olarak hareket etmesi bakımından minördür. Oluş blokları; kadın-oluş, çocuk-oluş, hayvan-o-

luş, -bitkisel, ya da-mineral; her türden moleküler oluşumlar, parçacıklar olarak ifade edilir. "Şarkı söylemenin veya beste yapmanın, resim yapmanın, yazmanın başka bir amacı yoktur: bu oluşumları serbest bırakmaktır" (Deleuze & Guattari, 2005, s. 272).

Çocukluk bloğu veya bölgesi, yetişkin için önemli bir noktadır, özellikle sanatın yaratılması ve deneyimi yoluyla, değişim, arzu, etki ve yoğunluğun bir dönüşümle sonuçlanan bir yol, bir "öteki-oluş"tur. Deleuze, Nietzsche ve Felsefe kitabında çocuk kavramını oluş ve zaman kavramlarıyla birlikte ele alır (2010, s. 23- 40). Filozof, *Fark ve Tekrar* isimli eserinde ise çocuğu ya da çocukluğu, aktüel ve virtüelin kesiştiği noktada inceler. Deleuze şunu belirtir: "çocuk bir ikili dizi içinde inşa edilir: pasif bağlantı sentezi temelinde ve bağlı uyarılar temelinde" (1994, s. 100). Burada çocuk, Deleuze'ün bir öznellik modeli olarak figürü geliştirdiği karakterdir; aktüel ve virtüelin sentezlendiği bir noktadır. Sanal kısmi nesneler ve madde, çocuğun deneyimsel, pre-genital cinselliği örneğinde, çoğunluk libidinal sistemlerini yersiz- yurtsuzlaştırma yeteneğine sahip bir akış üreten egoda bağlantı kurar. Deleuze'e göre: "çocuksu dünya hiçbir şekilde dairesel veya benmerkezci değil, eksiltiktir; ... iki merkezi vardır ve … bunlar tür olarak farklıdır, yine de her ikisi de nesnel veya nesneldir" (1994, s. 100). Çocuk aynı anda hem kendisidir (gerçek döngü) hem de bir başkasıdır (virtüel döngü) ve çocuk egosu bu merkezlerin buluşma noktasında var olurken, bir psikanalitikten ziyade gerçek ile virtüel arasında bir geçiş noktası olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Deleuze, zamanı hem varlık hem de oluş olarak, yeniyi henüz gelmekte olan olarak ve egoyu gerçek ile virtüel arasındaki bir değiş tokuş yeri olarak eklemleyen çocuk figürü sunar. Ancak Deleuze yine de çocuğu üretici güç olarak sunma arzusunu gerçekleştirmek için, çocuğu bir duygulanım vektörü bir değişimin etkinleştiricisi olarak tasarlamaktır (Hickey-Moody, 2013, s. 273). Deleuze

ve Guattari, *Bin Yayla* isimli eserlerinde ise küçük çocukların "Spinozist" olduklarını, yani çoğu yetişkinin yitirdiği duygulanımsal bir düzeyde yaşadıklarını belirtirler. Burada dile getirilen Deleuzecü çocuk bir Spinozacı ve "Spinozizm" filozofun çocuk- oluşu olarak ifade edilirken, Deleuze duygulanımsal iletişimi Spinoza'nın duygulanımının olumlu bir okumasıyla karakterize eder. Bu, çocuğun görüntü ve beden dili aracılığıyla konuşmasına örnektir ve bu "haecceity" olarak tanımlanır. Çocukluk bloğunda, babanın, yasanın, devletin araçsal mantığını kesintiye uğratan yörüngeler, kesişmeler, bağlantılar ve farklılaşmalar yoluyla her zaman öteki oluş sürecine geçilir. Bu süreç, egemen öznellik çerçevesini terk edilmesiyle, saf tekillik ve içkinlik içinde diğerleriyle kombinasyon halinde her anın yüklü algısal duygulanım- durumu içinde özgürleştirici bir süreçtir.

Michael Haneke Sineması

Günümüz Avrupa sinemasının auteur yönetmenleri arasında ayrıksı bir yere sahip olan Michael Haneke, hem biçim hem de içerik anlamında sinema tarihine damga vurmuş isimlerden birisidir. Alışıldık sinema formlarının dışında izleyiciyi kışkırtan, sarsan ve rahatsız eden üslubuyla Haneke, sinemanın sanatsal boyutunu ön plana çıkararak, sanatın eleştirel işlevini yerine getirir. Gençlik yıllarından itibaren Bresson, Pasolini, Antonioni gibi kendisinden önceki auteur kuşaktan oldukça etkilenmiş olan Haneke, ana akım sinema formunun dışında sinemasal anlamda modernist/postmodernist üslupları sinemasında ustaca kullanmaktadır. Bununla birlikte Haneke'nin izleyicisiyle kurmuş olduğu ilişki de izleyiciyi belli bir mesafeye hapseder niteliktedir. Soğuk, kimi zaman saldırgan, kimi zaman entelektüel, kimi zaman ise gündelik yaşam pratiklerinin acımasızlığını ustalıkla beyaz perdeye yansıtmayı bilmiştir (Cheviron, 2014, s. 7). Bu bağlamda Haneke'nin filmlerinin klasik okuma biçimlerinin

ötesinde katmanlı okuma biçimlerini hak eden bir yapısı vardır. Bu anlamda Deleuzecü bir yaklaşımla incelenebilecek filmlere sahiptir.

Haneke, Viyana Üniversitesi'nde Felsefe, Drama ve Psikoloji eğitimi almakla birlikte müzikle ilgilenmiş aynı zamanda film ve tiyatro eleştirmeni olarak da çalışmıştır. Haneke'nin tiyatro ve sinema eleştirmeni olarak çalışması onun filmlerindeki eleştirellik dozunu artmasında ana etkenlerden birisi olarak görülebilir (McCann & Sorfa, 2011, s. 1). Bu anlamda filmlerindeki modern birey ve toplum eleştirisi şaşırtıcı gözükmemektedir. Eleştirmenliğin yanı sıra Haneke sinema kariyerine başlamadan önce yaklaşık yirmi yıl tiyatro ve televizyonda da yönetmenlik yapmıştır. Haneke, ilk filmi olan *Yedinci Kıta (1989)* ile sinema hayatına başlar. Gerçek olaylardan izler taşıyan film, Viyana'da yaşayan Schober ailesinin bütün eşyalarını kırıp parçaladıktan sonra toplu intiharına odaklanmaktadır. Modern bireyin, sıradan hayatına devam ederken kendisini dev bir anlamsızlık içinde bulması ve ruhsal otomatlar gibi yaşamak yerine toplu intihara yönelmesini ilginç bir biçimde aktaran yönetmen, bu film ile izleyicinin beğenisini alır. Bu filmin ardından *Benny'nin Videosu (Benny's Video, 1992)* ile şiddet konusunu irdeleyen yönetmen, Benny isimli bir çocuğun şiddet içeren videoları izledikten sonra cinayet işlemesini aktarır. Böylelikle görüntünün kendisinin şiddet üretimi üzerindeki rolü gözler önüne serilir, hatta bu şiddetten haz duymaya kadar götürülebilir. Filmin merkezinde çocuk Benny gibi görünse de Haneke, bu filmi ile batılı aile yapısının ikiyüzlülüğüne ve yabancılaşmanın etkilerine odaklanır. Yönetmenin üçüncü filmi olan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)*, birbirinden bağımsız görünen hayatların bir bankada kesişmesinin ardından trajik sonlarına odaklanır. Haneke üçüncü filminde de modern bireyin bunalımlarına, iletişimsizliğe, yabancılaşmaya, mülteci sorunlarına ve

bir şekilde öteki olana yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte ölüm ve televizyon arasındaki ilişki filmin bir diğer unsurunu oluşturmaktadır (Sutherland, 2010, s. 177). Yönetmen, içinde yaşadığı modern toplumun sosyolojik ve psikolojik durumlarına odaklandığı bu filmleri "*Buzlaşma Üçlemesi*" olarak tanımlar. Bu filmlerde klasik sinema anlayışından oldukça uzak olan Haneke karşı sinema[1] olarak da adlandırılan modernist sinemanın sinema tekniklerinden oldukça yararlanır. Özellikle sebep sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısını bozan, klasik anlamda anlatıyı reddeden, özdeşleşmeyi baltalayarak katharsisi engelleyen (Wheatley, 2009, s. 53) kodlar filmlerinde izleyicinin huzursuzluğunu arttırarak bir sorgulama içine girmelerini sağlamıştır.

Haneke, sonraki yıllarda çektiği filmlerde de izleyiciyi huzursuz etmeye devam etmiştir. Bu kapsamda bir diğer filmi *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games)'ı çeker. Zengin ailelerin evlerine giren iki gencin, ev sahipleriyle oynadığı hayatta kalma oyununa odaklanan film, burjuva eleştirisini zirveye taşımaktadır. Haneke, bu filminde hem karakterlerin kendine yabancılaşmasını hem de sinema ve izleyici ilişkisini başka boyuta taşıyan yabancılaştırma efektini ilginç bir biçimde tasarlamıştır. Filmdeki iki genç, bazen kameraya bakıp soru sorar bazen de göz kırpar. Yönetmen, izleyiciye konforlu bir izleme deneyimi sunmaz. Haneke, film boyunca izleyiciyi rahatsız etmek amacıyla tasarladığı biçimsel özelliklerin yanı sıra mutlu sona ulaşmayan anlatısı ile de *katharsis* vaat etmez. İzleyicinin bu şiddet sarmalından teselli olarak çıkması engellenmiştir (Price, 2010, s. 36). Yeni Dalga akımında yer alan yönetmenlerden oldukça fazla etkilenen Haneke, Fransa'ya taşınır ve bu olay yönetmenin kendine özgü sinema anlayışında yeni bir yola girdiğini gösterir.

[1] Karşı sinema üçüncü sinemadan farklıdır. Üçüncü sinema Üçüncü Sinema Üçüncü Dünya Ülkelerinin sömürgeleştirilme sürecinden sonra yaşadıkları kaotik ortamda belirmiş, emperyalizme karşı mücadelede filmleri araç olarak kullanan bir sinema anlayışıdır (Ateş, 2022, s. 109).

Ülkesi Avusturya'da gerçekleştirdiği filmlerinde, kendi toplumuna özgü sorunlara odaklanırken, Fransa'da çektiği filmlerde ise Avrupa'nın sorunlarına değinmektedir. Michael Haneke, yetiştiği batılı toplumun ritüellerini hedefine alarak, üçüncü dünyada yaşanan olaylara karşı umarsız olan konformistleri de unutmaz. Yönetmen, özellikle Fransa'da çektiği filmlerinde mülteci sorununa ve üçüncü dünyada gerçekleşen savaşa dikkat çekmektedir.

Yönetmenin duygusal buzlaşma olarak nitelendirdiği üçlemenin ardından çektiği filmlerde yine tekrar eden unsurlar dikkat çekmektedir. Haneke, 2000 yılında çektiği *Bilinmeyen Kod (Code Unknown)* filminde birbirinden farklı kimliklere ve sınıflara sahip insanların hayatlarından kesitler sunmaktadır. *Piyano Öğretmeni (The Piano Teacher, 2001)* filminde ise normatif kuralların dışına çıkan bir anne- kız ilişkisi tasvir edilir. Filmde Erika'nın bastırdığı cinsel arzusu ve sadomazoşist davranışları izleyiciyi rahatsız edecek bir gerçeklikle yansıtılır. Yönetmen, *Kurdun Günü (Le Temps du Loup, 2003)* filmi ile uygarlaşma tartışmalarını farklı bir biçimde ele alır. Film, modern aileyi merkeze alır ve bunun etrafında iktidar, mülkiyet ve dayanışma gibi pek çok konuyu tartışmaya açar. Bununla birlikte *Kurdun Günü* ve *Bilinmeyen Kod* filmlerinde burjuva karakterlerin tedirginliği göçmenlerle ve alt tabakadan insanlarla mekânsal anlamda paylaşmak zorunda kaldıkları kamusal alanlarda gün yüzüne çıkar. Tam da Avrupa'da göçmen karşıtlığının yükseldiği bir dönemde çekilmiş filmlerdir. *Saklı (Hidden, 2005)* filmi ile yönetmen, batılı ve burjuva bir aileyi merkeze alarak geçmişi farklı bir perspektiften ele alır. Haneke, Fransa'nın Cezayir'e yönelik sömürgeci politikasını, modern bir Fransız aile mensubu George ve Cezayir'li Majid üzerinden aktarmaktadır. Cheviron, *Saklı* filmi için şunları ifade eder: "Batılı Burjuva Beyaz Erkek, sömürgeleştirdiği Doğulu Afrikalı Erkek'i bir türlü tatmin edemediği arzusunun 'gerçek nedeni' olarak kodlamaya öylesine saplantıyla bağlanmıştır ki; ancak O'nun ölümü Beyaz Erkek'i tedirgin ve

tehditkâr bir kendi içine kapanmaya yöneltecek güce sahiptir" (Cheviron, 2014, s. 14). Radikal dinci bir anlayışın ortaya çıkardığı faşizme odaklanan *Beyaz Bant (The White Ribbon, 2009)* filminde I. Dünya Savaşı öncesinde Almanya'da bir köyde yaşanan şiddet olayları aktarılmaktadır. Haneke, bu filmiyle şiddetin kökenine tarihsel bir yolculuk yapar gibi görünse de mikrofaşizmlerden makrofaşizmlere ulaşır; iktidar ve ona boyun eğenleri farklı bir biçimde ele alır. Haneke'ye göre "bu film sadece Nazi faşizmi ile ilgili değil, radikalleşme ve aşırı zihniyetlerin her şekli ile ilgili bir filmdir" (Assheur, 2013, s. 146). Haneke'nin 2012 yılında çektiği *Aşk (Amour, 2012)* filmi, yaşları baya ilerlemiş olan iki müzik öğretmeninin aşklarını ve kadının (Anne) felç olmasından sonra adamın (Georges) yaşadıklarına odaklanır.

Haneke modern toplumlarda burjuva ailelerin benzer değer yargıları, kalıplar, önyargılar, tüketim alışkanlıkları ve hepsinin de ötesinde yaşama biçimlerine sahip olduklarını ortaya koyar. Onun için de genelde filmlerindeki karakterlerin isimleri aynıdır. Haneke'nin kadın karakterinin isimleri Anna olurken, erkek karakterler Georges, çekirdek aileyi temsil etmesi bağlamında tek çocuk ise Eva'dır (Soytok, 2018, s. 16). Önceki filmlerinde yaptığına benzer bir biçimde çekirdek burjuva ailesinin aynılığını bilinçli olarak izleyiciyi rahatsız edecek bir biçimde gözlerine sokar. Haneke son filmi olan *Mutlu Son* ise bir nevi yönetmenin önceki filmlerinde işlediği konuların kümülatifi gibidir. Aslında isminden yola çıkıldığında filmin mutlu sonla biteceği düşünülebilir ancak Haneke'nin bu noktada ironi yaptığı açıkça ortadadır.

Haneke, filmlerinde işlediği temalar şiddet, kapitalist düzen, medya, yabancılaşma, yersiz-yurtsuzlaşma ve aidiyet gibi pek çok kavramı tartışmaya açmaktadır. Avrupa toplumlarının üçüncü dünyadan gelen mültecilere yaklaşımını, dışarıdan bir göz olarak yine Avrupa toplumuna sunan Haneke, farklı sınıflardan ve etnik kökenden gelen insanları bir araya getiren bir hikâye kurgular. Filmlerinde ortak temalar olduğu kadar biçimsel özellikler de dikkat çekmektedir. Uzun plan

kamera kullanımları ve etkileyici yabancılaştırma efektleri ile izleyicinin seyir hazzını sekteye uğratır. Haneke filmlerinde işlenen temalar arasında şiddete ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Haneke filmlerindeki temel sorun sebepsiz bir şiddetin beklenmedik bir anda ve izleyicide şok etkisi yaratarak ortaya çıkmasıdır (Soytok, 2018, s. 16). Bu noktada Haneke asıl meselenin şiddeti nasıl gösterdiğinden çok "İzleyiciye, şiddete ve şiddetin sunumuna karşı olan konumunu nasıl gösteriyorum?" (Assheuer, 2013, s. 185) noktasında olduğunu belirtir. Böylece şiddetin gösteriminin haz verici bir duruma dönüşmemesi gerektiğinin altını çizer. Haneke sineması Deleuzecü bir analize son derece açık bir sinemadır. Ancak bu noktada Speck'in de belirttiği gibi Haneke'yi Deleuze ile birlikte okumak "Deleuze'ü Haneke'ye, hatta Haneke'yi Deleuze'e uygulamak değildir; sistem inşasına veya ustalığa verilmeyen belirli bir okuma tarzını uygulamaktır, ancak çağdaş durumumuzun karmaşıklığını, yalnızca sinemanın toplayabileceği silahsız tazelik ve basitlikle tasvir etmektir" (Speck O. C., 2010, s. 26). Deleuze'ün okuyucusuyla olan bağını Haneke'nin izleyicisiyle kurmuş olduğu bağa benzetmek olasıdır. Haneke izleyicisi Deleuze okuyucusu gibi karşısında ne olabileceğine dair fikir sahibidir ve rahatsız ya da huzursuz olmayı göze almaktadır. Özellikle hareket imaj ve zaman imaj ayrımı noktasında onun filmlerinin zaman imaj kavramı çerçevesinde ele alınması gerekmektedir. Haneke'nin filmlerindeki hareket kameranın ya da kameranın önündeki şeyin hareketinden çok Deleuzecü anlamda saf harekete tekabül etmektedir. Bu bağlamda Haneke Deleuzecü bir yönetmen olmakla birlikte hareket imge denilen şeyin ötesine geçmeyi başararak zaman imgeyi ortaya koymaktadır.

Duygusal Buzlaşma Üçlemesinde Çocuk- Oluş

Haneke'nin ilk filmi olan *Yedinci Kıta*, batılı- burjuva bir ailenin çöküşüne odaklanmaktadır. Film parçalı bir yapıda ailenin içinde bulunduğu durumu 1987- 1988- 1989 bölümleri

ile sunar. Bu parçalı yapı ailenin günlük işlerinin ortasından başlayarak rizomatik bir oluş içerir. Filmin açılış sahnesinde sessiz bir şekilde arabanın içinde oturan ve arabanın yıkanmasını bekleyen anne- baba ve çocuk üçgeni görülmektedir: "Aile üçgeninin (baba-anne-çocuk) arkasında son derece etkin başka üçgenler keşfedilir; aile kendi gücünü, itaati yaygınlaştırma, baş eğme ve eğdirme misyonunu bu üçgenlerden alır. Kimi zaman, bütün üçgen biçim ve kişiler bakımından değişikliğe uğrar ve hukuksal, ekonomik, bürokratik ya da siyasal bir üçgen olarak ortaya çıkar" (Deleuze & Guattari, 2015, s. 110- 113). Karakterlerin yüzlerinden çok araba yıkama makinesi ön plana çıkmıştır. Bu sahne Deleuze'ün soyut makine kavramı çerçevesinde analiz edildiğinde araba yıkama makinesi ve içinde beliren arzulayan makineler bütün bir ağı göstermektedir. Deleuze'ün ifadeleriyle kapital makinenin üstkodladığı özneler, makinenin birer dişlisi haline gelmiştir. Ruhsal otomat olarak nitelendirilebilecek aile üyeleri ile filmin geri kalanı hakkında bilgi veren yönetmen, araba yıkama mekanizmasının mekanik hareketlerini herhangi anlar içinde gösterirken bireylerin mekanikliğine vurgu yapmaktadır. Üç bölümde de tekrar eden araba yıkama sahnesi vb. gibi durumlar bireyin içine hapsolduğu modern toplum eleştirisi olarak sunulmaktadır. Tekrar sahneleri aynı zamanda Deleuzecü ifadeyle tekrarda ortaya çıkan farklılığı da karakterler özelinde içermektedir. Aile, içine düştüğü durumda git gide bozulmaya başlar.

Yönetmen, filmin açılış sekansında yaklaşık sekiz dakika boyunca karakterlerin yüzlerini göstermez. Karakterlerin elleri yaptıkları küçük hareketlerle kadraja girer; alışveriş sahnelerinde yer alan yazar kasa, ayakkabı, araba ve yiyecekler yakın planda gösterilir. Yakın planda görülen "eller" Bresson sinemasında da görülen dokunsal göstergelere (Baker, 2011, s. 93) benzer. Haneke, oyunculuğun duygusal gerçek dışılığını reddeder, bunun yerine beden dilindeki neredeyse görünmez

değişimlere ve Deleuze'ün "her türlü küçük yerel hareket" dediği şeye öncelik veren bir performans pratiğini ön plana çıkarmaya çalışır (McCann, 2011, s. 33). Bu sahneler aynı zamanda insanların yaşamında araç olabilecek eşyaların giderek onların yaşamının amacı haline dönüştüğünü göstermektedir. "Değişimin ve metalar dünyasının gelişmesi sonucu, insanlar arasındaki ilişkiler yerlerini nesneler arasındaki ilişkilere bırakacaklardır. İnsanlar arasındaki ilişkileri nesneler kuracak ve nesneler ne kadar önem kazanırsa, insanlar kendi içeriklerinden o kadar boşalmış olacaklardır" (Marx, 2011, s. 46). Marx'ın da ifade ettiği gibi modern birey, gittikçe yabancılaşan ve kendi yarattığı nesnenin kölesi olan ve kendisi de nesneleşen bir sürece girmiştir. Bu durum filmde Eva'nın anne ve babasında açık bir şekilde tasvir edilmiştir.

Modern toplumun orta sınıf Schober ailesi, mekanik bir şekilde yaşamlarını sürdürmektedir. Anne ve baba karakteri, Deleuze'ün modern devleti, kapital makine olarak tasvir ettiği gibi devasa bir ağ içinde arzulayan ve sürekli yersiz-yurtsuzlaşan ve tekrar üst kodlanan insanlardır. Etrafında olup bitenlere anlam veremeyen bakışlarla anne ve babasını izleyen Eva ise bu devasa ağ içinde önce aile üçgeni ile daha sonra okul ile üst- kodlanmaya başlar. Anne ve babaya itaat etmekle başlayan yaşamı, okulda öğretmenin koyduğu kurallara itaat etmekle devam eder. Eva kendisini yalnız hissettiği için kör olduğunu iddia eder. Gazetede gördüğü bir haber ile yaşamı arasında bağlantı kuran Eva, çocukluğunun verdiği anlamla kendine ait dünyayı tasarlamaya kalkışır. Okulun tuvaletinde artık görmediğini söylediğinde, gazetedeki haberde geçen çocuğun mutlu ifadesine, kör ama yalnız olmayan durumuna özlem duymaktadır. Haberdeki çocuk gibi mutlu olmayı arzulayan Eva, onun gibi olmaya karar verir. Ancak öğretmeninin kısa ilgisinden sonra görmediği yalanı sona erer. Eva televizyon izlerken annesi hızla odaya gelir ve televizyonu kapatır. Annesi, Eva'nın okulda yaptığı bu şeyleri öğrenir ve "delirdin

mi sen?" sorusunu yöneltir. Anneye göre kızının yaptığı deliliktir. Ancak Deleuze'ün ifade ettiği gibi çocuk üretici bir güç, bir duygulanım ve değişim vektörüdür. Eva, anne ve babasının varlığına rağmen kendisini yalnız ve mutsuz hisseder; bunu değiştirmek için de kör olduğu yalanını söyler. Deleuze ve Guattari, Bin Yayla isimli eserlerinde küçük çocukların "Spinozist" olduklarını, yani çoğu yetişkinin yitirdiği duygulanımsal bir düzeyde yaşadıklarını belirtirler. Eva'nın kör taklidi yapması, çocuğun görüntü ve beden dili aracılığıyla konuşmasına örnektir ve bu "haecceity" olarak tanımlanır (2011, s. 74). Eva, annesinden korktuğu için önce yaptıklarını inkâr eder. Annesi ise ısrarcı bir biçimde doğru söylediği takdirde ona bir şey yapmayacağını söyler. Eva, kendisini güvende hissettiği anda doğruyu söyler. Fakat, annesi öfkelenerek, ona tokat atar. Annesi, Eva'nın toplumsal normatif yapıya uyum sağlamasını ister. Kontrol altında tutmaya çalıştığı kızının odasında gazete haberini görür ve kısa süreliğine de olsa kızının yalnız hissedebileceği gerçeği ile yüzleşir. Eva yatağına girdiğinde üç bölümde de annesi ona dua etmesi gerektiğini hatırlatır: "Sevgili İsa benim iyi bir kız olmama izin ver ve böylece cennete gidebileyim". Eva iyi biri olursa cennete gideceğini öğrenmiştir. Annesi, Eva'ya amcasının aldığı hediyeden mutlu olup olmadığını sorar ve Eva'nın hediyeden minnet duyması gerektiğini hissettirir. "Aileler, toplumsal gerçekliği çocuklarına iletirler. Eğer ele alınan toplumsal gerçeklik, yabancılaşmış toplumsal biçimlerle doluysa, o zaman bu yabancılaşma çocuğa iletilecek ve aile ilişkileri içindeki bir yabancılaşma olarak deneyimlenecektir" (Deleuze & Guattari, 2017, s. 144). Eva duasını bitirdikten sonra annesinden ışıkların biraz daha açık kalmasını ister. Anne ise geç olduğunu ve uyuması gerektiğini söyler. Bu sahne film boyunca üç bölümde de tekrar eder. Annesi Eva'nın karanlıktan korktuğunu anlamak istemez. Eva, okulda öğretmenini dinlerken kaşınmaya başlar. Öğretmen, Eva'dan kaşınmayı bırakmasını

ister. Eva devam eder ve öğretmeni gelip kazağını herkesin içinde kaldırır ve hiçbir şey olmadığı söyler. Tekrar Eva'ya kaşınmamasını söyler. Sınıf arkadaşlarının gülüşmeleriyle birlikte Eva kendisine emreden öğretmenini dinler ve kaşınmayı bırakır. Eva, etrafındaki (anne- baba- öğretmen) yetişkin dünyasının söylemleri aracılığıyla inşa edilen bir çocuktur. Eva'yı kurgulayan özneler de bir zamanlar çocuktur ve aslında, onlar da yetişkinler tarafından biçimlendirilen molar çocuklardır.

Son bölümde George, annesi ve babasına mektup yazarken Eva hakkında aldıkları kararı açıklar. George, anlatıcı olarak mektubunu sesli dile getirirken, Eva'nın ölümden korkmadığından bahseder. Bu sahne aynı zamanda Chronos'un yasasının artık hüküm sürmediği bir Aion'unun zamansallığı olarak görülebilir; Schober ailesi, modern aile üçgenini yıkmak ve kölesi oldukları her şeyi parçalamaya hazırlandıkları sırada baba mektup yazarken, Eva resim yapmaktadır. Eva, rengârenk boyadığı alanın içinde yalnızca kendisini çizer. Klasik sinemada mutlu, sıcak yuvaların tasviri ve ikonu haline gelen anne- baba- çocuk resimlerinin yerine Eva'nın arkası dönük yalnızca kendisini çizdiği görülmektedir. Aile, evlerindeki bütün eşyaları parçalamaya başladığında duvarda asılı olan anne- baba ve çocuk fotoğrafları yere düşer, "aile fotoğrafı dolayımıyla bütün bir dünya haritası" dağılır. Eva, annebabasının sürdürdüğü mekanik hayatın farkına varmıştır ve sadece ona söylenenleri yapmaktadır. George eşyaları kırıp, parçalarken akvaryumu da kırar. Yerde can çekişen balıkları gören Eva, hızla onları kurtarmaya koşar, balıklar tamamen hareketsiz kalana kadar Eva'nın ağlaması duyulur. Eva, bu sahneyle birlikte duygulanım vektörü çizer. Anne ve babasının soğukkanlı bir biçimde eşyaları parçalarken, balıkları da ölüme terk etmesine tepki gösteren Eva, çocuk –oluşa yönelir. Anne ve babası intihara hazırlanırken Eva hala televizyon izleyip izleyemeyeceğini sorar. Bu sahneler Deleuze ve Guatta-

ri'nin yersiz-yurtsuzlaştırma hattında, bir yakınlık bölgesinde veya oluş bloğunda yaşayan çocuk oluşunu tasvir eder niteliktedir. Anne- baba ve çocuğun yaşamlarını kuşatan her şeyi kırıp dökmeye başlamasıyla birlikte moleküler/ algılanamaz çocuğa dönüşümü gerçekleştirir. Bir kaçış çizgisine yönelen karakterler Deleuze'ün ifadeleriyle "çocuk- oluş, bir zamanlar olduğumuz, hatırladığımız veya hayal ettiğimiz, geleceği yetişkin olan molar çocuğa (2005, s. 294) karşı çıkar".

Buzlaşma üçlemesinin ikinci filmi olan *Benny'nin Videosu, Yedinci Kıta* filminde olduğu gibi anne- baba ve çocuk üçgenine odaklanır. *Yedinci Kıta*'da Eva'nın anne ve babasının isimlerinin bu filmde de kullanıldığı görülmektedir. Filmde burjuva çekirdek bir aile olan Anna ve Georg'un oğulları Benny'yle olan ilişkileri sunulmaktadır. Filmde *Yedinci Kıta*'da olduğu gibi bireylerin yabancılaştığı ve birbirleri arasında iletişimsizlik sorununun olduğu görülmektedir. Çektiği videolarla ve izlediği şiddet görüntüleriyle kendisine bir gerçeklik yaratmaya çalışan 14 yaşındaki Benny, ailesinin hafta sonu bir yerlere gitmesi üzerine video mağazasının dışında gördüğü ve hiç tanımadığı kızı evine davet eder. Kızla birlikte eve geçen Benny, kıza filmin başında görülen ve kendisinin çektiği domuzun öldürülme videosunu izletir. Filmlerdekinin aksine gerçek bir ölüm olduğunu ve kendisinin çektiğini söyleyen Benny, gizlemiş olduğu tabancayı çıkararak kızın göğsüne dayar. Kızın, ona ateş edemeyeceğini söylemesi üzerine Benny silahı ateşler ve kız yere düşer; bunun üzerine Benny silahı birkaç kez daha doldurarak kızı öldürür. Sonraki sahnede etrafı temizleyerek hiçbir şey olmamış gibi arkadaşlarıyla buluşmaya giden Benny eve dönerken saçlarını kestirir. Bu durum eve dönen ailesi tarafından oldukça garipsenir. Sonrasında Benny kızı nasıl öldürdüğünün videosunu ailesine izletir. Kimsenin olaydan haberdar olmaması üzerine aile, cesedi parçalara ayırarak çiftlikte gömmeye karar verir. Bu sırada Anna ve Benny kısa süreliğine Mısır'a tatile giderler; Georg

ise o süre içinde cesetten kurtulur. İşlediği cinayetten etkilenmemiş gözüken Benny hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam ederken yeniden eve dönerler ve yaşamlarına kaldıkları yerden devam ederler. Haneke, modern toplumun şiddete bulaştığını ve bunun endişe verici olduğunu izleyiciye sunmaktadır. Filmde görülen şiddet, temsili değildir ve daha çok ekran dışında gerçekleşir (Lawrence, 2010, s. 63).

Benny'nin sanal ve gerçeklik krizi içinde kızı öldürmesi ve sonra soğukkanlı bir biçimde hayatını sürdürmeye çalışması, ailesinin olayı örtbas etmek istemesi gibi durumlar, izleyiciyi daha karmaşık okuma biçimlerine yöneltir. İzlemenin hazzını yerle bir eden Haneke, ilk sahnelerde Benny'nin karanlık odasını ve ailenin soğuk akşam yemeklerini röntgenci bir bakışla izleyiciye sunmaktadır. Modern bireyin, sürekli çalışan televizyona bağımlı bir şekilde izleyici olarak tasarlanmasını vurgulayan kamera kullanımları göze çarpmaktadır. Benny'nin banyo kapısı açık bir şekilde tuvalette oturan annesini filme alması da buna örnek teşkil eder. Birkaç gün sonra Benny'nin polis karakolunda bütün yaşanan olayları polise anlattığı ve annesi ve babasını ihbar ettiği görülür. Filmin sonunda karakolda anne ve babasıyla karşılaşan Benny üzgün olduğunu söyler. Filmde aile, egemen toplumsal ilişkiler düşünüldüğünde molar yapıyı imlemektedir. Ebeveynlerin bu tutumu, modern burjuva ailesi ile çocuk ilişkisine dair birçok ipucu barındırmaktadır. Haneke çağdaş öznelliğin parçası haline gelmiş olan şiddeti, iletişimsizliği ve yabancılaşmayı filminin odağına yerleştirmektedir. Bu bağlamda Benny molar yapının üretmiş olduğu ilişkiler bağlamında rollerin dışına çıkmaktadır. Benny tarafından kızın öldürüldüğü sahne bir öznellik biçimi olarak okunmakla birlikte özellikle çocuğun itirafları sonucu anne ve babanın tutuklanışı molar ebeveynlerin kurgularını tersyüz eder. Bu kapsamda Benny karakterinin ebeveynlerine tabi olarak, onlar tarafından haritalandırılan molar bir varlık olmaktan çıktığını ifade etmek gerekmekte-

dir. Çocuk- oluş, yetişkinin bir çocukluk bloğu oluşturmasına, yani olmaya devam etme kapasitesine sahip moleküler bir çocuk olmasına izin verir. Deleuze ve Guattari'nin adlandırdığı moleküler metafizikte, çocuk-oluş ve diğer oluşlar, yetişkinlerin emrinde olduğu gibi varoluşsal araçlar olarak kullanılabilir ve onların içlerinde bulunan sayısız uyuyan potansiyeli canlandırmasına izin verir. Deleuze ve Guattari'ye göre, "tüm oluşlar bir minör-oluştur" ve bunlar mikropolitik bir eylemdir. Çocuklar, sosyal ortamlarında yetişkinlerin egemen söylemlerinden sıyrılmaya başladığında çocuk- oluşa yani mikropolitik bir eyleme yönelir. Politik çocuk oluş eylemi, baskıcı ebeveyn işlevini geri alabilir ve ilkel bir kardeşliği ve metafizik bir birlikteliği yeniden tesis edebilir. Filmde bu durum Benny'nin itirafı ile açığa çıkmaktadır. Benny, Deleuze ve Guattari'nin çocuk- oluşunu tanımlar niteliktedir: "çocuk, formu tarafından tanımlanan, organlara ve işlevlere sahip ve bir özne olarak atanan açıkça farklı bir molar varlık değil, duygulanımların moleküler bir kolektifliğidir. Eğer kişi çocuk olacaksa, o zaman kendi içinde uyuyan çocuk parçacıkları salıvermesi ve deyim yerindeyse onların oluşturdukları dalgayı sürmesi gerekir" (2005, s. 272).

Filmde, Benny'nin izledikleri ile gerçek yaşamı arasındaki kararsızlığı, medya ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgular niteliktedir. Benny, burjuva bir ailenin çocuğu olarak, teknolojiyle donatılan odasında izole bir biçimde yaşamını sürdürmektedir. Sanal ve gerçek arasındaki ayrımların farkını henüz keşfetmeyen çocuk, ekranda izledikleriyle şiddete maruz kalır. Anne ve babasının haberlerde neler olup bittiğine yönelik diyaloğunda, ekranda Bosna savaşı görülmesine rağmen hiçbir şey olmadığına yönelik tutumları da aynı şiddetin bir başka biçimi olarak görülebilir. Anne ve babasının insanların savaşta ölmesine, mültecilere ve hayvanların öldürülmesine karşı yabancılaşan durumu, Benny üzerinde etkiler bırakmaktadır. Öyle ki anne ve babası, kızı neden öldürdüğünü sordu-

ğunda, Benny sadece merak ettiği için bunu yaptığını söyler. Yönetmen Benny'nin durumunu şu şekilde açıklar: "Çocuklar hiçbir eğitim verilmeden, bilinçlendirilmeden televizyona maruz kalırlarsa onlar için Saraybosna'daki savaş ile Terminatör filmindeki görüntüler arasındaki fark ayırt edilemez olur" (Assheuer, 2013). Benny, izlediği video filmleri gibi yaşamı ileri ve geri sardırabileceğine inanmaktadır (Çağ, 1993, s. 2). Benny'nin videoları ileri geri sararak, orda gördüklerini taklit etmeye çalışması, öznenin inşasında, medya teknolojisinin rolünü göstermektedir. Haberlerde ölen insanların ve savaş ortamının görüntülerini izleyen aile üyelerinin, birbirlerine haberlerde önemli bir şeyin olup olmadığını sorması da buna bir örnek teşkil etmektedir. Birey ekranda izlediği şiddet olaylarına karşı duyarsızlaşmıştır. Bu bağlamda film, çarpıcı bir şekilde, toplumun ahlaki çöküşünü açıklamak için medya teknolojisinden bir argüman sunar. Video teknolojisi, bireyin ahlaki yapısında ve dolaylı olarak toplumun ahlaki yapısında bir değişiklik meydana getirir. Ancak bu argüman, medya kullanımının zararlı etkilerinin olağan teşhislerinden daha karmaşıktır. Video görünüşe göre ergenlerin davranışlarında sadece daha yüksek düzeyde saldırganlık yaratmakla kalmaz, aynı zamanda öznellik yapısında temel bir değişikliğe de neden olmaktadır.

Haneke'nin sineması, medya tarafından yaygın olarak sunulanlar gibi olayların gerçeğini temsil etmeye çalışmaz. Bunun yerine, olayları açmazlar, paradoksal ve tek bir bakış açısına, yani tek bir açıklamaya indirgenemez olarak düşünür. Bunları, bir dizide tekil, ebediyen sabit gerçekler olarak değil, kendi zamansallığına sahip farklı perspektiflerin parçalanmış, çoklu birikimleri olarak düşünür (Speck, 2011, s. 50). Haneke, Deleuze'ün gerçek ve olası, virtüel ve aktüel çiftlerini karşıtlaştırması gibi gerçek ile medyalaştırılmış "sanal gerçeklik" arasındaki basit ayrımın eleştirisini sunar. Filmde kamera kullanımı, medyanın faili olarak belirir ve tüm tekrar sahneler-

de, ileri geri sarmalarda farkı gerçekleştirir. Çerçevenin tekrar edilmesi, bir tür performans olarak farkı ortaya çıkarmaktadır. Yönetmen, herhangi bir olayın anında medyatize edilmesinin tasvir etmesine rağmen, gerçek ile olası ve virtüel ile aktüel çiftlerini birbirinden ayırarak Deleuze'ün şemasını yansıtır. Virtüelin gerçekleşmesiyle virtüel bir olay meydana gelir çünkü hatırlama eylemi, Deleuze'ün deyimiyle her zaman "gerçek bir yaratımdır". Bu nedenle virtüel, her zaman yeni olacak ve gerçeğe hiç benzemeyen bir şeydir, mümkün olan ise yalnızca bir yeniden yapılanma, salt bir "sanal gerçeklik"tir. Filmde görülen "piramit şemasının" önemi buradan kaynaklanmaktadır. Filmin sonunda Benny'nin ihtiyaç duyduğu inanç sıçramasının aksine, irrasyonel tavrı bunun bir örneğidir. Molar yapının verili değerlerinden sıyrılan Benny, çocuk- oluş süreci ile ailesinin rasyonalize edilen yaşamlarını sekteye uğratır.

Haneke'nin duygusal buzlaşma serisinin son filmi olan *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* daha önceki Haneke filmlerinde olduğu gibi dünyada gerçekleşen özellikle iç savaş şiddet eylemleri ya da mülteci sorunlarını (Somali ve Haiti gibi) içeren televizyon haberleri ile başlar. Daha sonraki sahnelerde mülteci olduğunu anladığımız bir çocuğun nehri geçerek gizlice bir kamyonetin kasasına bindiği ve kasabadan şehre doğru ilerlediği görülür. Romanya'dan gelen çocuk dilencilik yapıp çöplerden beslenirken diğer yandan da Viyana'da yaşayanlar için hayatın rutin akışı devam etmektedir. Hayatta kalabilmek adına çeşitli suçlar işleyen çocuk bir güvenlik görevlisinin dikkatini çeker. Sonrasında polis merkezine götürülürken bir yandan da televizyon haberlerine konu olur. Bu sırada haberleri izleyen ve çocukları olmadığı için bir kız çocuğunu evlatlık edinmiş olan karı koca, çocuğu da evlatlık edinmek isterler. Güvenlik görevlisi para transferi için bankaya gelirken, evlatlık edinen kadının da bankaya para çekmek için geldiği görülür. Bu sırada benzin almak için parası çıkışmayan üniversite öğrencisi genç de para çekmek

için bankadadır. Acil para çekmek isterken kurallara uymaz ve başka birisi tarafından tartaklanır. Bu duruma sinirlenen üniversiteli genç, arabasından aldığı silahla bankaya geri dönerek insanlara rastgele ateş eder ve arabasına döndüğünde tek bir silah sesi duyulur. Son sekansta bu olay bir televizyon haberi olarak sunulur.

Filmde yaşamla bağlantı kurabilen ve insani değerleri yansıtmaya çalışan karı-koca mülteci çocuğun yaşadıklarına tepki göstererek onu evlat edinirler. İçinde yaşanılan bir dünyaya tepki gibi düşünülmemesi gereken bu durum, hala modern toplumlarda iyi insanların olabileceğini imlerken aynı zamanda yaşanılan sorunların çözümü noktasında bir reçete sunmaz. Sadece var olan durumu ortaya koyar. Ailenin mülteci çocuğu ehlileştirme girişimleri annenin arabada çocuğa bazı kelimeler öğretmeye çalışmasıyla kendisini gösterir. Mülteci çocuk, yeni ebeveynleri üzerinde yeniden- yerliyurtlulaşmaya devam eder. Mülteci çocuk, tutkularında olduğu kadar faaliyetlerinde de hem en yersiz- yurtsuzlaşmış, hem de en yersiz- yurtsuzlaştırıcıdır. Deleuze'ün ifadeleriyle o bir "yetim"dir. Yetim, "zaman içinde, zamanın düz çizgisi üzerinde yer değiştiren bir yersiz- yurtsuzlaştırma bloğu oluşturur, yetişkini bir kuklayı canlandırır gibi canlandırır ve ona canlı bağlantılar zerk eder. Çocukluk blokları, çocuğu yetişkine ya da varsayılan yetişkini hakiki çocuğa zerk ederek, yalnızca gerçeklik olarak değil, yöntem ve disiplin olarak da zaman içinde yer değiştirmeye devam ederler (Deleuze & Guattari, 2015, s. 116). Filmde üniversite öğrencisi üzerinden modern toplumlardaki gençlerin içinde bulunduğu durum ortaya konmak istenir. Bu bağlamda gencin kumar oynadığı, şiddete meyilli olduğu, yaptığı şeyleri sebep sonuç ilişkisi bağlamından kopardığı net bir biçimde görülmektedir. Üniversiteli gencin küçük bir tartışma sonrasında silahla bankayı basarak insanları öldürmesi ve sonrasında intihar etmesi bu durumu açık bir biçimde göstermektedir.

Film, farklı karakterlerin eş zamanlı ve birbirlerine paralel hikâyelerinin birbirleriyle kesiştiği mekân olarak bankada son bulmaktadır. Film aslında yapboz parçalarının bir araya getirilmesi ya da birbirlerinden bağımsız fragmanlardan bir metnin ortaya çıkışı gibi değerlendirilebilir. Film boyunca birbirleriyle karşılaşmamış insanların hikâyeleri sinemasal gerçekliğe uygun bir biçimde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu yapılırken de modern toplumun içinde bulunmuş olduğu şiddet sarmalı bireyden yola çıkarak makro düzeyde ele alınır. Televizyondaki şiddet görüntüleri dünyanın her bölgesinden haberlerle verilmeye çalışılmaktadır. Filmde yersizyurtsuzlaşan ve yetim kalan mülteci çocuğun Batılı bir aile tarafından evlat edilmesi ve bankadaki olay sonrasında yeniden yetim kalması işlenirken kurulan çekirdek ailenin parçalanması durumu söz konusudur. Bu bağlamda çocuk, ev, aidiyet ya da sınır gibi kavramlardan azade bir biçimde yaşamını sürdürmeye başladığı anda modern toplumun güvenliği için tehlike oluşturur. Çünkü akış halindedir ve ne yapacağı pek de kestirilemez durumdadır. Bu sebeple güvenlik tarafından polise teslim edilir. Mülteci çocuk, herhangi mekânlarda ve anlarda görüntülenir. Bununla birlikte bir aile tarafından evlatlık alındığı andan itibaren molar yapının bir parçası haline dönüştürülmeye çalışılır.

Sonuç

Michael Haneke'nin filmleri, sistematik olmayan felsefeyi (Friedrich Nietzsche), sosyolojik modernite teorilerini (Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer), Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrileri eleştirisini (Theodor Adorno) kapsayan felsefi/teorik/sinematik bir yaklaşıma yani modern sinemaya aittir. Nietzsche sistematik/dogmatik felsefe eleştirisinde, varoluşun kendisi gibi bir başlangıcı veya sonu olmayan, fakat ebediyen başlayan veya geri dönen parçayı ön plana çıkarır. Nietzsche'nin Soykütük analizi, değerlerin

ebedi, temel doğasına olan yanlış inanca meydan okumak ve bunun yerine belirli değerlerin nasıl ve neden inşa edildiğini ve diğerlerine göre ayrıcalıklı olduğunu göstermektir. "Herakleitos, der Nietzsche, dünyayı masum bir oluş alanı olarak, "sanatçılar ve çocukların yer aldıkları, olmaya başlamanın ve geçip gitmenin, yapmanın ve yıkmanın" sergilendiği "bir oyun, büyük dünya-çocuğu Zeus'un oyunu" olarak kavradı". (Deleuze G. , 2017, s. 497). Çocuk oyununda ya da sanatçının eserini ortaya koyarken yaratıcı çabasında iki belirgin "an" fark edilir. Bu anlar, oyuna katılma anı ile oyunu uzaktan seyretme anı'dır. Deleuze, ebedi dönüşü bu iki an ile ilişkilendirir. İlk önce oluşa katılınır ve olumlanır, sonra dünyanın bütün anlarının oluş olduğu kabul edilir. Her an oluşun dönüşü ve yeniden gelişi olarak olumlanır. Bu yaklaşım Deleuze'ün öznellik sorunsalında yer alan çocuk- oluşu içerir. Molar toplumsal makinenin, çocuğun bedenini haritanladırarak, kodlaması sistematik felsefenin ortaya çıkardığı girişimlerdir. Topluma uyumlu hale getirilmeye çalışılan ve normal olarak adlandırılan şeyin, çocuk- oluş bölgesi ile krize girmesi politik bir öneme sahiptir. Haneke'nin buzlaşma üçlemesi olarak tanımladığı filmlerde görülen toplumsal çöküş, Deleuze ve Guattari'nin Anti- Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni gibi eserlerinde tartıştığı kapital makineyle duyguların donuklaştığı, iletişimin çözüldüğü ve ilişkilerin erozyona uğradığı ve bağlantıların koptuğu bir dönem olarak tasvir ettiği çağdaş toplumla örtüşmektedir. Buzlaşma üçlemesinde görülen ailelerde ve çocuklarda, çocukluğa dönüş değil, çocuk-oluş söz konusudur. Deleuze ve Guattari'nin göçebe özne, aiyonik zamansallık, öteki- oluş, öznenin sürekli devriminin bilinçsiz efendisi ile damgalanan çocuk kavramı, ortaya çıkanı, yerleşik biçimlerin kesintiye uğramasını, insan dünyasına yeni bir şey getirme olasılığını işaret eder. Haneke filmlerinde çocuk-oluş, kayıtsızlık, yozlaşma ve tarifsiz şiddet içinde olduğu gibi, aynı zamanda dönüşümün eşiğindedir.

Deleuzecü çocuk, verili bir sabit dünyayı, ailenin parçalanmasına yönelik eğilimi (Powell, 2019, s. 106) aracılığıyla burjuva bireyciliğini katmanlardan arındırma gücüne sahiptir. Deleuze ve Guattari'nin çocuk figürlerinde olduğu gibi Benny, geçici ve duraklamalar, yalpalamalar ve ileri atılmalar içeren bir yürüme akışının düzensiz hareketini gösterir. Deleuze'e göre, gerçek ve virtüelin sınırları etrafındaki çocuksu hareket dairesel veya benmerkezci değil, eliptik'tir; ancak bir kesişme, bir bükülme, bir sarmal veya bir şekil içinde bir tür ben oluşabilir. Benny karakterinde görüldüğü gibi aktüel ve virtüelde kendi farklılık ve tekrar dinamiklerini işletir. "Zira çocukluk bile ödipal değildir; hiç de değildir, olma olasılığına bile sahip değildir. Ödipal olan şey, sefil çocukluk hatırasıdır, perde-anılardır" (Deleuze & Guattari, 2017, s. 563). Haneke'nin çocukları mevcut hegemonyadan kaçmaya çalışan, kendisine bir kaçış çizgisi vektörü oluşturan karakterlerdir. Haneke sineması temsil edilemeyene ve tahammül edilemeyene odaklanır; bu aslında Deleuze'ün sinema kitaplarında ele aldığı virtüel ve bununla bağlantılı zaman imaj sinemasıyla güçlü bir yakınlığı paylaşmaktadır. Dolayısıyla Haneke, temsili görüntüleri altüst ettiği ölçüde Deleuzecü bir yönetmendir; yaratılması gereken virtüel bir görüntü olan bir zaman imaj ortaya çıkarmak için Deleuze'ün hareket imaj dediği şeyin ötesine geçer. Virtüeli düşünmek, her zaman derinlemesine kökleşmiş temsil pratiklerinden kaçınan ve yeni bakış açılarının yaratılmasına izin veren politik bir düşüncedir (Speck, 2010, s. 13). Sinema anlatısı farklı estetik, imge kullanımı, anlatım, yapılanış, anlama dikkat çekme ve inşa gibi değişik düzeylerde anlamın oluşturulması ve kurgulanmasıdır (Kazaz ve Pala, 2020, s.154). Sanal bir zaman imgesinin yaratılması, Deleuze ve Haneke'de politik bileşeni oluşturan bir pratik olan, klasik biçim/içerik ayrımına direnişle toplanan estetik unsurlar olarak anlaşılmalıdır.

Bir yanda küreselleşme ve genişleme diğer yanda yerel-

leşme ve daralma diyalektiğinin etkileri arasında, rastlantısal, rastgele ve potansiyelin artan önemi yer alır. Haneke'nin filmleri, küreselleşmenin getirdiği zaman ve mekânın "yoğunlaşmasını" veya "potansiyelleşmesini", her "an"ın ve her "yer"in belirsiz sayıda potansiyel sonuçları olan potansiyel çatışma alanları olduğuna dair keskin bir farkındalığı gösterir. *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* filminde olduğu gibi karakterler, günlük hayatta birbirleriyle kesişmeden yollarına devam ederken, rastgele bir bankada buluşurlar. Karakterler, batılı orta sınıf aileler ve onların molarlaşma sürecinde arızalanan çocukları gibi savaş ortamından kaçan mülteci çocukları aynı çerçevede yer alabilir. Haneke, yabancılaşan karakterler arasında bir dizi kişisel, sosyal, sınıf, ırksal ve etik çatışmayı dramatize eden bir dizi rastgele karşılaşmayı harekete geçirir. Herhangi anlarda ve herhangi yerde karşımıza çıkan bu karakterler, sadece estetik değil, aynı zamanda nihai olarak etikve politiktir. Onu filmleri kader ve tesadüf üzerine metafizik düşüncelere yönelmiyor; bunun yerine, her anın kendi içinde barındırdığı belirsiz çatışma potansiyelini keşfeder. Bununla birlikte, Haneke'nin filmlerinin parçalı yapısı, genellikle filmlerin konusunu oluşturan iletişimsizliği dramatize etmek ya da canlandırmaktan öte, muğlak bir ortak nosyonuna dayanan ütopik bir topluluk fikrini baltalamaktadır. Bu bağlamda, filmleri, özellikle yurttaş, vatandaş ve Avrupa kimliği tasarlama girişimlerini yersiz-yurtsuzlaştırmaktadır.

Kaynakça

Aker, H. (2021). *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ateş, C. (2022). Sinemada Çift Yönlü İletişimin Seyirciyi Harekete Geçirme Gücü: Evcilleşmiş Bir Üçüncü Sinema Örneği Olarak *Kony 2012* Filmi, S. Şimşek ve E. D. Akyüz içinde, *İletişim Fark Yaratır* (s. 105-116). Konya: Eğitim Yayınları.

Aytaş, M. (2016). Ağ Toplumu ve Dijital Medyada Ontoloji, Zaman/Mekân Kavramlarını Yeniden Okumak. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 399-409.

Arthur, P. (1992). Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties. D. E. James içinde, *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (s. 17- 49). Oxford: Princeton University Press.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke.* (N. Pakkan, Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Barnett, D. (2008). *Movement as Meaning In Experimental Film.* Amsterdam: Rodopi.

Bedir, U. (2014). Haneke Sinemasında Hazzın Engellenmesi. N. T. Cheviron içinde, *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* (s. 103-135). İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.

Blanco, J. (1962). The Experimental Film. *A Journal of Film Comment, 1*(1), 3-4.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psişik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler.* (F. Tütüncü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cheviron, N. T. (2014). Michael Haneke Üzerine. N. T. Cheviron içinde, *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* (s. 7-41). istanbul: Ekslibris Yayınları.

Christman, J. (2009). *The Politics Of Persons Individual Autonomy and Socio-historical Selves.* Cambridge: Cambridge University Press.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze.* (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Cuevas, E. (2006). The Immigrant Experience In Jonas Mekas' Diary Films: A Chronotopic Analysis Of Lost, Lost, Lost. *Biography*, 54-72.

Çam, A. (2014). Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması. N. T. Cheviron içinde, *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* (s. 73-102). İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.

Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition.* (P. Patton, Çev.) New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe.* (S. Canbolat, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G. (2011). *Spinoza-Pratik Felsefe.* (U. Baker, & A. Nahum, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G. (2017). *Issız Ada ve Diğer Metinler, Metinler ve Söyleşiler 1953- 1974.* (D. Lapoujade, Dü.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Deleuze, G., & Guattari , F. (2005). *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia.* (B. Massumi, Çev.) London: University of Minnesota Press Minneapolis.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Dedalus Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Anti- Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1.* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram.* (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Fletcher, J. (2013). *Freud and The Scene.* New York: Forham University Press.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu.* (M. A. KILIÇBAY, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine.* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Groth, H., & Lusty, N. (2013). *Dreams and Modernity A Cultural History.* London: Routledge.

Grøtta, M. (2015). *audelaire's media aesthetics: the gaze of the Flâneur and 19th century media.* London: Bloomsbury.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma.* (D. Özlem, Çev.) İstan-

bul: Paradigma Yayınları.

Herzog, A. (2020). On Jonas Mekas. *Millennium Film Journal*(71/72), 144-152.

Hickey-Moody, A. (2013). Deleuze's Children. *Educational Philosophy and Theory, 45*(3), 272– 286.

Hickey-Moody, A. (2019). Little Hans and Pedagogies of Heterosexuality.

M. P. Bohlmann, & A. Hickey-Moody (Dü) içinde, *Deleuze andChildren* (s. 29- 47). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş.* İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Izgarjan, A. (1997). Beat Generation as Precursors of Postmodernism. *Language And Literature At The End Of Xx Century* (s. 469-477). Podgorica: Literary And Cultural Association Montenegro − Canada.

Jones, L. (2013). Becoming Child/Becoming Dress. *Global Studies of Childhood*, 289- 296.

Kant, I. (2000). "Aydınlanma Nedir?". *Toplumbilim Dergisi*(11), 17- 21.

Karadaş, Y. (2012). İktidar, Tahakküm ve Kafka'nın Şato'su. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(3), 951 -965.

Kazaz, M. ve Pala, S. (2020) Türk sinemasında bağımsızlık olgusu: Umut filminin ideolojik yansımaları, Filmlerle Düşünmek içinde (Ed. N. Karadaş ve S. Koca). Literatürk Yayınları.

Kellner, D. (2003). *Media Spectacle* . London: Routledge.

Kennedy, D. (2013). Epilogue: Becoming Child, Becoming Other: Childhood as Signifier. A. Muller (Dü.) içinde, *Childhood in the English Renaissance,* (s. 145-153). Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Kohan, W. O. (2012). Childhood, Education, and Philosophy: Notes on. N. Vansieleghem, & D. Kennedy (Dü) içinde, *Philosophy for Children in Transition: Problems and Prospects* (s. 170- 189). Chichester, UK: Wiley-Blackwell.

Lash, S. (2006). Soykütük ve Beden Foucault- Deleuze ve Nietzsche. (A. Akay, Dü.) *Toplumbilim Dergisi Gilles Deleuze Özel Sayısı*(5), 141- 153.

Lauster, M. (2007). Walter Benjamin's Myth of the "Flâneur". *The Modern Language Review, 102*(1), 139-156.

Lawlor, W. T. (2005). *Beat Culture Icons, Lifestyles, and Impact.* California: Abc Clio.

Lawrence, M. (2010). Haneke's Stable The Death of an Animal and the

Figuration of the Human. B. Price, & J. D. Rhodes içinde, *On Michael Haneke* (s. 63-86). Detroit: Wayne State University Press.

Lebow, A. (2008). *First Person Jewish.* London: University of Minnesota Press.

Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary.* London: Columbia University Press.

Lefebvre, H. (2015). *Mekanın Üretimi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levy, D., & Sznaider, N. (2002). Memory Unbound The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory, 5*(1), 87-106.

Lyotard, J.-F. (1991). *The Inhuman: Reflections on Time.* Stanford: Stanford University Press,.

Marx, K. (2011). *1844 Elyazmaları - Ekonomi Politik ve Felsefe.* Ankara: Sol Yayınları.

McCann, B. (2011). Acting, Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films. B. McCann, & D. Sorfa içinde, *The Cinema of Michael Haneke Europe Utopia* (s. 24-37). New York: Columbia University Press.

McCann, B., & Sorfa, D. (2011). Introduction. B. McCann, & D. Sorfa içinde, *The Cinema of Michael Haneke Europe Utopia* (s. 1-9). New York: Columbia University Press.

Mekas, J. (Yöneten). (1976). *Lost, Lost, Lost* [Sinema Filmi].

Naficy, H. (2001). *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking.* New Jersey: Princeton University Press.

Newland, J. (2021). *Deleuze in Children's Literature.* Edinburgh: Edinburgh University Press .

Pires, M. (2014). De-Territorializing the Child : Towards a Theory of Affectin Educational Philosophy and Research. *Submitted to the Faculty of Montclair State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Education.* Montclair: Montclair State University.

Powell, A. (2019). Pathways through the Labyrinth: Deleuze's Gothic Child in Stanley Kubrick's The Shining (1980). M. P. Bohlmann, & A. Hickey-Moody (Dü) içinde, *Deleuze and Children* (s. 89-110). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Price, B. (2010). Pain and the Limits of Representation. B. Price, & J. D. Rhodes içinde, *On Michael Haneke* (s. 35-50). Detroit: Wayne State University Press.

Romanyshyn, R. D. (1989). *Technology as symptom and dream.* London: Routledge.

Schlemowitz, J. (2019). *Experimental filmmaking and the motion picture camera : an introductory guide for artists and filmmakers.* London: Routledge.

Schneider, A., & Pasqualino, C. (2014). *Experimental Film And Anthropology.* London: Bloomsbury Academic.

Smith, T. (2016). *The Representation of Subjectivity in the Diary Films and Videos of Jonas Mekas.* Edinburgh: University Of Edinburgh Phd Thesis.

Soytok, S. (2018). Michael Haneke Filmlerinde Modern Ailenin Tekinsiz Halleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(20), 13-24.

Speck, O. (2011). Thinking The Event: The Virtual in Michael Haneke's Films. B. McCann, & D. Sorfa içinde, *The Cinema of Michael Haneke Europe Utopia* (s. 49-64). New York: Columbia University Press.

Speck, O. C. (2010). *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke.* New York: The Continuum International Publishing.

Suhr, C., & Willerslev, R. (2013). *Transcultural montage.* Oxford: Berghahn.

Sutherland, M. (2010). Death, with Television. B. Price, & J. D. Rhodes içinde, *On Michael Haneke* (s. 167-191). Detroit: Wayne State University Press.

Trivundža, I. T. (2019). Photographic Flâneur, Street Photography, and Imagi(ni)ng the City. *International Journal of Communication 13*, 5292–5309.

Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. D. E. James içinde, *To Free the Cinema: : Jonas Mekas and the New York underground* (s. 193-213). Oxford: Princeton University Press.

Uzunlar, B. (2018). Deleuze'de Edebiyatın Politik Rolü. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Vitale, F. (2014). Practical Reasoning: Between Idealization and Abstraction" in Naturalism and Constructivism in Metaethics. S. Bonicalzi, L. Caffo, & M. Sorgon içinde, *Naturalism and Constructivism in Metaethics* (s. 85-118). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Wallace, C. (2008). *Aesthetic Experience And Action In Participatory Art.* Aberdeen: The Robert Gordon University for the degree of Doctor of Philosophy.

Walley, J. (2011). Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. *October*(137), 23-50.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema.* New York: Berghahn Books.

Yue, G. (2007). Jonas Mekas. *Senses Of Cinema*, 1-22.

GRİMM KARDEŞLER'İN PERİ MASALLARINDAN (*RAPUNZEL*) DİSNEY'İN PERİ MASALLARINA (*TANGLED*)[1]

Aslı EKİCİ[2*]

Çocuk gönlüm kaygılardan azade
Yüzlerde nur, ekinlerde bereket;
At üstünde mor kâküllü şehzade;
Unutmaya başladığım memleket

Şakağımda annemin sıcak dizi,
Kulağımda falcı kadının sözü,
Göl başında padişahın üç kızı,
Alaylarla Kaf dağına hareket[3]

Hangimiz "Bir varmış, bir yokmuş" sözü ile başlayan büyülü bir dünyanın kapılarından içeri girmedik ki. Hangimiz hayal dünyamızın ev sahipliği yaptığı nice peri masallarıyla derin uykulara dalmadık. Kimi zaman bir fasulye ile birlikte bulutların üstüne çıktık, kimi zamansa devlerin ülkesine

1 Oyun arkadaşım, çocukluğum, peri masallarını dinlerken/izlerken birlikte hayal kurduğumuz kardeşim Emre Ekici'nin anısına

2 Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, easliekici@gmail.com, ORCID ID:0000-0002-7185-2572

3 Bu dizeler Orhan Veli'nin 1936 tarihli "Masal" adlı şiirine aittir (1984, s. 29).

gittik. Kuleden sarkan sapsarı, upuzun saça hayran olduk. Yakışıklı prensin öpücüğüyle uyanan prensese sevindik. "Gerçek" dünyanın dışında bambaşka "büyülü" bir dünyanın kapıları açıldı sonuna kadar. Peki bu dünya ne kadar "masum": Ne kadar adil ne kadar cinsiyetçi söylemlerden uzak? Yaşadığımız dünyada olduğu gibi ataerkil söylemin izini peri masallarının anlatı dünyasında da sürüyor muyuz yoksa daha eşitlikçi, daha özgür bir dünya mı var karşımızda? Çocukluğumuzdan beri aşina olduğumuz peri masallarını farklı bir gözle, feminist bir bakış açısıyla yeniden değerlendirdiğimizde bakalım bizi neler bekliyor? İçimizi kıpırdatan, hayranlıkla dinlediğimiz/izlediğimiz peri masallarına bir de bu açıdan bakalım.

Peri masalları "[…] temel insan deneyimlerinden gelişmiş, mecazi anlamlar taşıyan […] küçük klanlar ve kabileler şeklinde yaşayan insanların ortak bağlarını güçlendiren çok önemli bilgiler içer[en]" hikâyelerdir (Zipes, 2018, s. 9). Peri masalları Ruth Bottigheimer'in de ifade ettiği gibi "genellikle basit bir dille yazılmış kısa anlatılardır […] [Bu anlatılarda] [b]üyülü yaratıklar düzenli olarak dünyevi kadın ve erkek kahramanlara mutluluğa ulaşmalarında yardımcı olur" (Bottigheimer, 2004, s. 261).

Jack Zipes'ın da belirttiği gibi "[e]debi peri masalı nispeten genç ve modern bir türdür. […] [ve] ilk başta peri masalı olarak adlandırılma[mıştır]" (2000, s. xx). "Peri masallarının ilk yazarları genellikle son derece iyi eğitimli ve aydın kişilerdi[r] ve peri masallarını oluştururken hem sözlü hem de edebi materyallerden yararlanmışlardı[r]" (Zipes, 2000, s. xx). Önceleri peri masalı yetişkinlere yönelik bir tür olarak ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda ise peri masalının hedef kitlesi çocuklar olmuştur (Zipes, 2018, s. 27). Çocuklar için peri masalları iyi ve kötüye dair ahlâki toplumsal idealleri ve genellikle de kadınlık ideallerini keşfetmenin bir aracı olmuştur (Mitchell

& Reid-Walsh ve Corsaro'dan aktaran Wilde, 2014, s. 133). Çocuklar hem eğlendiren hem de iç dünyalarını şekillendiren peri masalları aracılığıyla toplumsal kuralları ve değerleri benimser (Zipes, 2018, s. 87, 158).

"Kültürel etkileşimlerde; yani bir toplumun beğenilerinin, tavırlarının ve ideolojilerinin oluşumunda ve yansıtılmasında karmaşık bir rol oyna[yan]" (Zipes, 2018, s. 9) peri masalları pek çok araştırmaya konu olmuştur. Wilde'ın da belirttiği gibi bu konu üzerine kafa yoran kimi araştırmacılar -halkbilimciler, akademisyenler ve feministler- peri masalı anlatısını ve ilettiği mesajları eleştirmişlerdir (2014, s. 133). Bu eleştirilerden bir kısmı bu çalışmada da konu edildiği üzere peri masallarında toplumsal cinsiyetin inşasına dairdir.

Peri masalları önceleri tanrıçalar veya baskın genç prenseslerin yer aldığı 'anaerkil mitolojiyi' içerirken (Duff ve Zipes'dan aktaran Wilde, 2014, s. 134), matbaanın icadıyla on beşinci yüzyılda dönüşüme uğramıştır (Zipes'dan aktaran Wilde, 2014, s. 134). Anaerkil yapılar ataerkil düzenin dominant temalarına uyumlanması için bastırılmıştır (Haase'den aktaran Wilde, 2014, s. 134). Ataerkil ideolojilere uyması için genç prensesin yerini aktif bir kahraman almış ve tanrıçalar cadı veya kötü üvey anneye dönüşmüştür (Zipes'dan aktaran Wilde, 2014, s. 134). Zipes'ın da vurguladığı gibi "[e]rkek egemen bir Hıristiyan sivil düzenin ahlak ve etik anlayışı, yazılı peri masalının ayrılmaz bir parçası olm[uştur]" (2018, s. 39). Peri masalları aracılığıyla on dokuzuncu yüzyılda kadınlığa dair nitelikler dolaşıma sokulmuştur. Bu bağlamda kadının sahip olması gereken dört erdem 'dindarlık, saflık, itaatkârlık ve evcimenlik'tir (Welter'den aktaran Wilde, 2014, s. 134).

Aynı zamanda "peri masalı söyleminin önemli *klasik* yazarların[ın][4] […] genellikle erkek olmaları [da] dikkat çekicidir" (Zipes, 2018, s. 42). Bu yazının konusu olan Türkçeye *Karmakarışık* olan çevrilen *Tangled* (2010, Nathan Greno, Byron Howard) de erkek yazarların -Grimm Kardeşler olarak tanınan Jacob ve Wilhelm Grimm'in[5]- yazdığı *Rapunzel* peri masalının Walt Disney Animasyon Stüdyoları uyarlamasıdır.

Zipes'ın da ifade ettiği gibi kardeşlerin eseri -özellikle de 1857'deki son baskısı- "yüzyılı aşkın bir süre boyunca, Almanya'da İncil'den sonra ikinci en popüler ve yaygın sirküle edilen kitap ol[muştur]" (2018, s. 150, 151). Bu kadar göz önünde olan ve toplumun büyük bir bölümüne ulaşan bu eser 1960'larda çok sayıda yazar ve eleştirmen tarafından "masalları cinsiyetçi ve ırkçı yaklaşımlar içer[diği]; bu masallar[ın] kızların edilgen, çalışkan ve özverili, erkeklerinse eylemci, rekabetçi ve servet biriktirici olmasına büyük önem veren bir toplumsallaşma sürecine hizmet" ettiği gerekçeleriyle eleştirilmiştir (Zipes, 2018, s. 135). Grimm Kardeşler'in peri masallarındaki toplumsal cinsiyet inşaları üzerindeki etkilerine dair Ruth B. Bottigheimer'in araştırması en detaylı çalışmalardan biridir. Bu çalışmasında Bottigheimer, Grimmler'in peri masallarında bir zamanlar güçlü olan kadın karakterleri zayıflattıklarını, kadın gücünü şeytanlaştırdıklarını, kadınların hoşnutsuzluklarını dile getiren hikâyelere erkek bakış

4 "Giovan Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Jacob ve Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, George MacDonald, Oscar Wilde ve L. Frank Baum gibi" (Zipes, 2018, s. 42).

5 "[Y]aşamlarını Alman halkının mitleri, gelenekleri ve dili üzerine araştırmalar yaparak geçir[en]" Grimm Kardeşlerin yaşadıkları sürece kitapları yedi kez basılmış ve düzenli bir şekilde genişletilerek revize edilmiştir. Yapılan revizyonların çoğu Wilhelm Grimm -iki kardeşin daha tutucu olanı- tarafından yapılmıştır" (Zipes, 2018, s. 138, 140).

açısını empoze ettiklerini ve kadın kahramanları seslerinden mahrum bırakarak güçsüzleştirdiklerini ifade etmiştir (aktaran Haase, 2004, s. 11).

Feminist perspektiften Grimm Kardeşler'in peri masallarını inceleyen araştırmaların geniş kapsamlı sonuçları bulunmaktadır: Bu araştırmalar ilk olarak klasik peri masalındaki ataerkil değerleri açığa çıkarmış, türün erkek editörler ve koleksiyoncular tarafından sahiplenilmesini belgelemiştir. İkinci olarak Grimm'lerin -özellikle Wilhelm'in- kadın temsilinin kültürel olarak spesifik bir toplumsal cinsiyet kimliği modeli oluşturmaya nasıl yardımcı olduğunu göstererek toplumsallaşma sürecinde peri masallarının rolünü doğrulamıştır. Son olarak Grimm kardeşlerin klişesine direnen anlatı ve karakter arayışını teşvik etmiştir (Haase, 2004, s. 14).

"Kitlesel medyanın yükselişinden bu yana, Grimm Kardeşler'in masalları (genellikle en ahlakçı ve en ölçülü versiyonları) radyoda yayımlanmış, filmi çekilmiş, plak, bant ve video için kaydedilmiş; reklam motifi olarak kullanılmış, akla gelebilecek her türlü biçim ve yaklaşımla ticarete dökülmüştür" (Zipes, 2018, s. 151). Walt Disney Stüdyosu bu ticari ayağın önemli bileşenlerinden birisidir. Xu'nun da ifade ettiği gibi 1923 yılında Walt ve Roy tarafından kurulan Walt Disney Stüdyosu'nu şu anda en büyük film yapım şirketlerinin arasında sayabiliriz (2021, s. 327). Çok popüler olan Disney filmleri çocukların kendilerini ve toplumu nasıl gördüklerini etkileyen toplumsal cinsiyet rolüne dair algılarının gelişiminde önemli kaynaklardan biridir ve özellikle prenses tasvirleri cinsiyete dayalı içeriklerinden dolayı yoğun bir şekilde analize tabii tutulmuştur (Gill, tarihsiz, s. 97). Şöyle ki "feminist hareket kadınları bağımsız yaşama ve kişisel tarzlarını koruma konusunda cesaretlendirirken, Disney buna nispeten zıt bir mesaj ilet[miştir]" (Xu, 2021, s. 329).

Walt Disney Stüdyosu'nun prenses film anlatısı 1937'de ilk animasyon filmi *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ile başlamıştır ve sonrasında diğer prensesler onu takip etmiştir. Walt Disney'in başarı kazanan peri masalı prenses anlatısı 1950'de *Külkedisi* (*Sindirella*) ve daha sonra 1959'da *Uyuyan Güzel* filmleriyle devam etmiştir (Wilde, 2014, s. 2016, s. 133, 135). Reilly'in de vurguladığı gibi *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Külkedisi* ve *Uyuyan Güzel*'deki prensesler -genç kadınlar- talihsizliklerinin üstesinden gelmek için eylemde bulunmaz, bunun yerine peri koruyuculara ve onları kurtaracak prenslere güvenirler. Aslında üç kahramandan ikisi -*Pamuk Prenses* ve *Uyuyan Güzel*- komada olduğu için gelişmeler rızaları dışında olmuştur (Reilly, 2016, s. 53).

"Ataerkil düzende kadınlar[ın] sadece genç ve güzel ya da yaşlı ve istenmeyen olarak değerlendiril[diği]" (Wilde, 2014, s. 136) gibi bu ilk dönem Disney anlatılarında da prenseslerin fiziksel özelliklerine fazlaca vurgu yapılmıştır. "Güzel" olmak adeta prenses olmanın ön koşulu gibidir. Dış görünüş, kendi hayatını yönlendirme gücünü elinde tutmaktan daha önemlidir. Zaten bu prensesler hep bir kahramana/kurtarıcıya ihtiyaç duyarlar. Wilde'ın da vurguladığı gibi "[…] bir kahraman olmadan yolculuklarında hayatta kalamayan ya da mutlu olamayan küçük hanımlardır" (2014, s. 136).

İlk film üçlemesinin ardından otuz yıldan fazla bir süre geçer ve ikinci nesil filmler gelir: *Küçük Deniz Kızı* (1989), *Güzel ve Çirkin* (1991) ve *Alaaddin* (1992). İkinci nesil Disney prensesleri erkek bakışı için dergi kapaklarındaki mankenlerden fazlasını sunar: Öyle ki o kocaman gözler dünyayı da içine alır. İkinci nesil bu bakire prensesler " […] muazzam bir yürek ve ruh gösterirler ama hayatlarındaki erkekler için mantıksız bir şekilde kendilerini feda ederler" (Reilly, 2016, s. 53, 54).

"1960'larda ikinci bir feminizm dalgası ortaya çık[ar] ve kadınların cinsel ve toplumsal rolleri yeniden tanımlan[ır]" (Rowe ve Whelehan'dan aktaran Wilde, 2014, s. 136). "Bağımsız ve cesur kadınların toplumda daha popüler hale gelmesiyle birlikte toplumdaki ana akım görüş değiş[ir]" (Xu, 2021, s. 329). Disney de toplumdaki bu değişim ve dönüşüme kayıtsız kalamaz ve ikinci dalga feminizmin zaferi ile birlikte anlatısındaki kadınlığa dair temsilleri toplumsal değişikliklere bağlı kalmak için uyarlar (Bell'den aktaran Wilde, 2014, s. 136; Xu, 2021, s. 329). " [İlk dönem] Disney filmlerinin prensesleri sürekli tehlikede olan ve sadece 'büyüleyici prensleri' tarafından kurtarılabilecek çaresiz küçük hanımlar olarak tasvir edilmiş[ken] [s]onraki Disney filmlerinde her prensesin temsil edilme biçiminde küçük bir değişiklik görü[rüz]: Erkek benzerlerinden biraz daha bağımsız hale gelirler" (Davis, 2014, s. 48).

"Üçüncü nesil prensesler olan Pocahontas (1995), Mulan (1998) ve Tiana'yı (2009) birleştiren şey onların etnik ötekilikleridir. Disney sonunda renkli prensesleri tanıtır " (Reilly, 2016, s. 54). Üçüncü nesil prensesler sorumluluklarına ikinci nesil prenseslere göre daha çok odaklanmış görünü[rler] [ve]dikkate değer bir beceriklilik ve kararlılık sergi[leyerek] çok şey başarı[rlar]" (Reilly, 2016, s. 55). *Mulan* filminin ana kadın karakteri Hua Mulan kadına ait klişe cinsiyet tanımlamalarını yerinden eder ve feminen özelliklerden çok maskulen özellikli bir karakter çizer (Ebert'ten aktaran Xu, 2021, s. 329). Film boyunca Mulan yoğun bir şekilde antrenman yaparak bir 'erkek' olmaya çalışır ve sonunda Hans'ı zekâsıyla alt eder (Sulistia'dan aktaran Xu, 2021, s. 329, 330). Onu erkek gibi olarak değil, kendisi gibi davranarak yenmesi genç kızlara tıpkı erkekler gibi yetenekli olduklarını ve sessiz kalmaktansa savaşmalarını hatırlatır. 2012'de piyasaya sürülen *Cesur'*da (*Brave*) toplumun tüm toplumsal cinsiyet

beklentilerine meydan okuyan prenses Merida'nın hikâyesi anlatılır. Merida için güzel ve mükemmel olmaktan ziyade kendisi olması daha önemlidir. Merida'nın asla evlenmeyeceğine dair ifadesi yüzyılın genç kızlarına evlenmemeyi seçme gibi bir seçeneklerinin olabileceğini hatırlatır. *Cesur* gibi *Karlar Ülkesi* (*Frozen*, 2013) de izleyicilere kadınların kendi kaderleri üzerinde kontrol sahibi olabileceklerini anımsatır (Xu, 2021, s. 330).

Cesur ve *Karlar Ülkesi* filmlerindeki karakterler –Tiana, Merida, Anna ve Elsa- gibi *Tangled*'deki Rapunzel de bağımsız bir karakterdir. Bu kadınlar, erkek karakterlerin asgari/minimum yardımıyla hayallerinin peşinden koşan, güçlü iradeli, maceracı, cesur, (Azmi v.d. , 2016, s. 236) kendi başlarının çaresine bakabilen güçlü kadınlardır (Davis, 2014, s. 48). Bu dördüncü nesil prensesler hırslı ve kendine güvenen, hayallerini gerçekleştirme yeteneklerine inanan, kendinden önceki prenseslere kıyasla daha modern felsefeleri ve tutumları benimseyen kişilerdir (Reilly, 2016, s. 55).

Yukarıda da söylenildiği gibi Disney'in *Rapunzel* uyarlaması olan *Tangled* yaklaşık 21 metre uzunluğunda sihirli saçları olan, genç ve zeki prensesin -Rapunzel'in- hikâyesidir (Wilde, 2014, s. 137). Film önceki birçok Disney filmi gibi başlar: Başroldeki genç kadın -Rapunzel- dünyadan habersiz, mutlu bir şekilde yaşamaktadır. Rapunzel kötü cadı Gothel anne tarafından bir kulede kilitli tutulduğu için dışarıya adımını bile at(a)mamıştır (Davis, 2014, s. 51). Toplumsal cinsiyetinden dolayı kadından/Rapunzel'den "kadın olmaya/kadınlığa" dair çeşitli roller beklenir. Toplumsal cinsiyet rollerine dair bu beklentiler Saladino'nun da belirttiği gibi Gothel anne karakterinde temsil edilir (2014, s. 60).

Rapunzel Gothel annenin aslında kendisinin gençlik güçlerini[6] kullanan[7] kötü bir cadı olduğunun farkında değildir. Rapunzel Gothel annenin gerçek annesi olduğunu düşünür ve film boyunca defalarca 'anne en iyisini bilir' diyerek onu onaylar (Davis, 2014, s. 51). Rapunzel Gothel anneye neden dışarı çıkamadığını sorduğunda Gothel anne: "Dış dünya çok tehlikeli bir yer kızım. Bencil ve korkunç insanlarla dolu. Burada kalmalısın. Burası güvenli" diyerek onu ikna eder.

Rapunzel büyüdükçe macera özlemi çeker ve sık sık kendine 'hayatım ne zaman başlayacak?' diye sorar (Davis, 2014, s. 51) ve kuleden çıkıp dışarıyı görme isteğiyle yanıp tutuşur. Kaplan'ın da vurguladığı gibi soru sormak kadınlara ataerkil tahakküme karşı bir direniş sağlar (2000, s. 34). Rapunzel de hayatıyla ilgili soru sorarak ve sorusunun/merakının peşinden giderek Gothel annenin tahakkümüne/(bir nevi) ataerkil tahakkümün temsilcisine meydan okur.

---

6 Gothel annenin genç kalması Rapunzel'in sihirli saçlarına bağlıdır (Wilde, 2014, s. 139). Glen Keane, Rapunzel'in saçının hayatındaki öneminden şöyle bahseder: Saçı onun sadece fiziksel değil aynı zamanda duygusal bir uzantısıdır (aktaran Sider, 2017, s. 18). Kimi zaman bir şeyleri toplamak ve düşmanlarla savaşmak için kement kimi zaman da üzerinde yürüyebileceği bir yoldur (Sider, 2017, s. 18). Üstelik saçının aynı zamanda silahı olması da fiziksel görünümüyle kendini koruyan bir güzellik nesnesi olması kavramını çağrıştırır (Wilde, 2014, 137).

7 *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'deki kötü kraliçenin hikâyesi gibi Gothel karakteri de yaş ve güzelliğe dair kadınlarla ilgili en çirkin klişeleri cisimleştirir (Reilly, 2016, s. 57). Genç ve güzel görünmeye takıntılı olan Gothel anne, erkeklerden bağımsız bir hayat yaşamaktan mutlu görünmektedir (Davis, 2014, s. 51). Filmde güzel/yakışıklı görünme "takıntısı" sadece Gothel annede yoktur. Flynn de "yakışıklı" görünmeyi önemsemektedir. Flynn ve diğer hırsızların saray atlılarından kaçtıkları bir sahnede Flynn, arandıklarına ve başlarına ödül konduğuna dair ağaca yapıştırılmış bir ilan görür ve "Hayır, olamaz. Bu kötü, çok ama çok kötü" der. Saray tarafından aranıyor olmasını sorun ettiğini düşünürüz. Fakat durum hiç de öyle değildir. "Burnumu doğru düzgün çizememişler" diye dertlenmektedir.

Bu bağlamda Gothel anne için "ışık hırsızı ve bilinç katili" (Estés, 2018, s. 58) bir "yok edici" diyebiliriz. "Yok edici bir kişi çoğunlukla kadının yaratıcı özsuyunu çalar, onu kendi zevkine ya da kullanımına ayırır, kadını solmuş, ne olup bittiğini anlamaz bir halde bırakır, bu arada kendisi daha da pembeleşip güçlenir. Yok edici kişi […] kadının içgüdülerine kulak vermemesini arzular" (Estés, 2018, s. 58, 59). Öyle ki Rapunzel Gothel anneye süzülen ışıkları[8] görmek istediğinden, içgüdülerinin de onu bu ışıkları görme konusunda yönlendirdiğinden bahseder: "[…] [H]er yıl doğum günümde ortaya çıkıyorlar anne. Sadece doğum günümde. Elimde değil ama içimden bir his bana dair bir şey olduklarını söylüyor". Fakat Gothel anne onun bu isteğini görmezden gelir. Estés'in "yok edici"ye dair söylediği şu cümleler de konumuz açısından önem taşımaktadır: "Yok edici, kadının vahşi doğasını pusuya düşürürken özellikle saldırgandır. En iyi olasılıkla onu küçümsemeye ve en kötü ihtimalle de kadının ona ait içgörüleri, esinleri, azmi vb. ile bağlantısını koparmaya çalışır" (2018, s. 71). Gothel annenin Rapunzel'i ciddiye almayıp kendisini yücelttiği, isteklerini ön plana aldığını pek çok sahnede görürüz. Örneğin bir sahnede Gothel anne kuleye, Rapunzel'in yanına gelir. Aynanın karşısına geçer. Rapunzel ona tam bir şey söyleyecekken sözünü keser ve onu kendine doğru çekerek şöyle der: "Rapunzel aynaya bak. Ne görüyorum biliyor musun? Güçlü, kendinden emin, güzel, genç bir kadın görüyorum". Rapunzel gülümseyerek karşılık verir. Sonrasında Gothel anne: "Bak sen de buradaymışsın" der ve kahkaha atar.

Rapunzel toplumdaki konumundan, kendi potansiyelinden habersizdir (Saladino, 2014, s. 30). Rapunzel, Conrad'ın insan olmaya dair tanımladığı üç özellikten yoksun

8 Aslında Rapunzel'in "süzülen ışıklar" diye adlandırdığı şey, anne ve babasının -kral ve kraliçenin- her yıl kızlarının doğum gününde gökyüzüne bıraktıkları binlerce fenerin ışığıdır.

bırakılır. Conrad bu özellikleri şöyle sıralar: İnsanlar kendilerinin ve durumlarının farkındadır, anlamlı seçimler yapmakta özgürdürler ve seçimlerinden sorumludurlar (aktaran Saladino, 2014, s. 67). Gothel anne Rapunzel'in hayatını ve onun dünyayı algılayışını kontrol ederek Rapunzel'in kendisinin ve durumunun farkında olmasını engellemektedir.[9] Rapunzel Gothel annenin kontrolünden kurtulup kimliğini idrak ettiğinde bilinçlenmeye de başlar (Saladino, 2014, s. 30, 69). Estés'in de ifade ettiği gibi "[k]adınlar saflıklarından kurtulup gerçekle yüzleştiklerinde, o güne kadar bilmedikleri bir özellik kazanırlar. Bu durumda artık daha bilge olan kadın, içsel erkeksi bir enerjiyi yardımına çağırır. Jungcu psikolojide bu unsur *animus* olarak adlandırılmıştır" (2018, s. 76).

Bu bilinçlenme/kendini keşfetme serüveni kaçak bir hırsız olan Flynn Rider'ın -Rapunzel'le aralarında dostluk bağı kurulduktan sonra Flynn gerçek adının Eugene Fitzherbert olduğunu söyler- kuleye çıkması ve Rapunzel'in penceresinden gördüğü yüzen ışıklara onu götürmesi için Flynn ile anlaşma yapmasıyla başlar (Wilde, 2014, s. 137). Böylelikle kulenin dışında bir hayatı deneyimleme şansı elde eden (Davis, 2014, s. 51) Rapunzel bu ışıkları görmek için maceraya atılarak kendi gerçek kimliğini/kendini keşfetme yolculuğuna çıkar ve bu yolculuk sırasında bilinçlenme deneyimi[10] yaşar (Saladino, 2014, s. 51, 60).

---

9 Conrad'ın da belirttiği gibi kadınlar toplumun onları yetersiz ve herşeyi becerebilecek yetenekten yoksun görmelerinden dolayı (aktaran Saladino, 2014, s. 67) birey olarak toplumda kendilerini ifade etmekte sıkıntı yaşamaktadırlar. Saladino'nun da ifade ettiği gibi Rapunzel'in deneyimlediği şey bundan farksızdır (2014, s. 67).

10 Rapunzel'in geleneksel olmayan davranışları ile toplumsal cinsiyete dair beklentilere meydan okumasını filmin izleyicileri için üçüncü dalga feminist bilinçlenmeye hizmet ettiğini söyleyebiliriz (Saladino, 2014, s. 60).

Rapunzel'in Flynn/Eugene ile ilişkisi şüpheyle başlar. Başlangıçta sihirli saçından dolayı Flynn'ın onu kullanmasından korkar (Reilly, 2016, s. 57). Flynn'ın kuleye saçları için geldiğini düşünür: Saçlarını keseceğinden/satacağından şüphe eder. Davis'in de belirttiği gibi erken dönem Disney prenseslerinin aksine Rapunzel Flynn'ın iyi görünümüne ilk görüşte aşık olmaz. Aksine onun aniden ortaya çıkmasından korkar ve ona tavayla vurur ve onu bayıltır. Rapunzel, Flynn'ın yanında bir taç olduğunu keşfeder ve bu nesneyi saklayarak kulenin dışında ona yardım etmesi için onu ikna eder (Davis, 2014, s. 51). Bu noktada Rapunzel'e dair farkı yorumlar bulunmaktadır: Davis Rapunzel'in bir erkeğin yardımıyla hayaline kavuştuğunu belirtmekle birlikte tacı geri almak için Flynn Rider'ın Rapunzel'e daha çok ihtiyacı olduğunu ve bu nedenle ona yardım ettiğini söyler. Rapunzel'i güce sahip bir birey olarak tanımlar. Çünkü bir şekilde Rapunzel, Flynn Rider'ı dileğini elde etmek için manipüle etmiştir (Davis, 2014, s. 51). Bu bağlamda şu noktayı da vurgulamak yerinde olacaktır: Çoğunlukla peri masallarında "[k]adınların ejderhalar, cinler, kötü yürekli üvey analar tarafından hapsedilmesi […] erkekteki bir arzuyu çıkarır: Kahraman olma" (Sezer, 2020, s. 15). *Tangled*'de ise Flynn'ın Rapunzel'i kuleden kurtarıp, Rapunzel'in kahramanı olma gibi bir isteği yoktur. Yukarıda da bahsedildiği gibi Flynn, Rapunzel'e kuleden ayrılmak konusunda yardım etmek zorunda kalır.

Reilly de Rapunzel'in Flynn'dan daha güçlü olduğunu ve onu bir rehber gibi kullandığını söyler (2016, s. 57). Wilde ise bu duruma farkı yaklaşmaktadır: Wilde'a göre *Tangled,* Grimm Kardeşler'in *Rapunzel*'indeki gibi prensi tarafından kurtarılmayı beklemediği ve hayatına giren ilk erkekle evlenmeyi değil dünyayı görmeyi hayal ettiği için geleneksel hikâyeyi aşmıştır fakat 'penceresinin dışındaki dünyayı' göst-

termesi için prensini beklemiş olması eleştiriye açıktır (Wilde, 2014, s. 139). Rapunzel her ne kadar kulenin dışındaki ışıkları görmek için yanıp tutuşsa da kendi başına harekete geç(e)mez. Rapunzel birinin yardımı olmadan, tek başına kuleden dışarı çıkamayacağını, Flynn'ın ona bu konuda yardım edebileceğini bukalemun arkadaşı Pascal'a şu sözlerle ifade eder: "Biliyorum ama o [Flynn] beni buradan götürebilecek biri. Sanırım doğruyu söylüyor. Beklediğim bir şey değildi ama başka çarem var mı ki?". Rapunzel'e göre kuleden dışarı çıkabilmesi/hayalini (kandilleri yani Rapunzel'in benzetmesiyle yüzen ışıkları görmesi) gerçekleştirebilmesi Flynn sayesinde olacaktır.

Yukarıda da belirtildiği gibi Wilde, Rapunzel'in kulenin dışına çıkma konusunda prensini beklemiş olmasının olumsuzluğuna vurgu yapsa da *Tangled*'in ilk dönem Disney prenses filmlerinin anlatılarından farklılaşmış olduğunu da ifade eder: Rapunzel kendi hikâyelerinde küçük diyaloglarla yer alan önceki prenseslere benzememektedir. Çünkü Flynn anlatıya dahil olduktan sonraki sahneler Rapunzel'i baskın olarak tasvir etmiştir (Wilde, 2014, s. 139). Hatta "kurtarıcı" bir prens/etken tarafından "kurtarılan" prenses/edilgen algısının değişime uğradığını da söyleyebiliriz. Azmi v.d'in de vurguladığı gibi Rapunzel, Flynn'ı bardakilerin saldırısından[11] kurtarmakla kalmamış aynı zamanda sahip olduğu sihirli güçle

11 Flynn Rapunzel'i yemek yeme bahanesiyle bara götürür. Aslında amacı Rapunzel'in oradaki insanlardan korkması ve kuleye geri dönmesidir. Böylece Flynn da onu kandillere götürmek zorunda kalmayacaktır. Ama işler Flynn'ın düşündüğü gibi ilerlemez. Bardakilerden biri kapının arkasında asılı duran ilanı ve Flynn için konulan ödülü fark eder. Sonrasında Flynn'ı teslim edip ödülü almak için aralarında mücadeleye girişirler.

onu yeniden hayata döndürmüştür[12] (2016, s. 236). Ana kadın karaktere/Rapunzel'e dair bu olumlu özelliklerden bahsetmişken filmin anlatı dünyasına dair biçimsel bir özelliğe bu noktada değinmekte fayda var. Şöyle ki filmin ana karakteri Rapunzel olmasına rağmen, filmin anlatıcısı Flynn'dır/erkektir. Filmin açılış sahnesinde sonrasında Flynn olduğunu öğreneceğimiz bir erkek bize filmin hikâyesini anlatmaya başlar. Kendi hikâyesi olmamasına rağmen kendisinin anlatıyor oluşuna dair duygularını da izleyicilerle şu sözlerle paylaşır: "Bu hikâyede nasıl öldüğüm anlatılıyor. Endişelenmeyin. Bu aslında çok komik bir hikâye ve ironik tarafı benim bile değil. Bu hikâye Rapunzel adında bir kıza ait". Kadının hikâyesini kendisinden değil de erkekten dinlediğimiz başka bir anlatıyla karşı karşıyayızdır.

Daha önce ifade edildiği gibi Gothel anne toplumsal cinsiyete dair belirli beklentileri temsil eder. Rapunzel ise bu beklentilere karşı mücadele eder ve kendisinden beklenen kısıtlayıcı toplumsal cinsiyet rollerine rağmen bağımsız bir ruha sahiptir (Saladino, 2014, s. 31, 32, 60). Rapunzel izleyicileri kadınların toplumdaki rollerini sorgulaması konusunda yüreklendirir.[13] Gilbert Rapunzel'in "bilinmeyen durumlarla güvenle ve cesaretle yüzleş[tiğini] […] Gothel anneye rağmen ışıkları görme konusunda ısrar ederek ona meydan oku[du-

12 Flynn Rapunzel'i kurtarmak için kurtarmak için kuleye gelir. Gothel anne Flynn'a tuzak kurar ve onu bıçaklar. Rapunzel Flynn'ı kurtarmasına izin verirse, Gothel anneye karşı koymadan onunla istediği yere gideceğine dair söz verir. Fakat Flynn, Gothel anne ile olmanın Rapunzel için ölüm demek olduğunu düşünür ve ona sihirli şarkısını söylemeden Rapunzel'in saçlarını keser. Rapunzel sihirli saçlarıyla Flynn'ı kurtaramaz. Ama sonrasında gözünden Flynn'ın yanağına düşen bir damla yaş onu yeniden hayata döndürür.

13 Tıpkı Rapunzel'in kuledeki hayatını macera isteği ve özerklik için reddetmesi gibi toplumda da benzer eğilimler bulunmaktadır: Günümüzün genç kadınları kariyer yaşamına dönmekte ve kendilerinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerini terk etmektedirler (Saladino, 2014, s. 31).

ğunu]" vurgular ve Rapunzel'i "[k]endinden ve ne yapmaya çalıştığından emin" bir karakter olarak tanımlar (tarihsiz, s. 46). Fakat Rapunzel'in onaylanma ihtiyacı duymasını da eleştirir. Örneğin Flynn, Rapunzel'in kuleden ayrılıp ayrılmaması konusundaki kafa karışıklığını gidermiş, kuleden ayrılmasının 'büyümesinin bir parçası' olduğunu söyleyerek onu yüreklendirmiştir[14] ve böylelikle Rapunzel suçluluk duygusunu geride bırakarak kulenin dışına/macerasına adım atabilmiştir. Bu macerasında Gothel anneden destek alamayacağını fark ettiğinde rahatlık ve sevginin kaynağı olarak artık annesini değil Flynn'ı görmeye başlamıştır. Rapunzel ilk önce annesi tarafından manipüle edilerek annesine bağımlı hale gelmiştir. Daha sonrasında ise yeni tanıdığı bir yabancıya -Flynn'a- körü körüne güvenmiş ve ona tamamen bağımlı olmuştur. Bu nedenle Flynn ile ilişkisi Gothel anneyle olan ilişkisine göre daha güvenli görünse de bu ilişkinin de sorunlu yanları bulunmaktadır. Rapunzel karar vermekten ve risk almaktan korkmayan güçlü bir genç kadın olarak tasvir edilmesine rağmen gerçekten bağımsız olup olmadığı tartışmaya açıktır (Gilbert, tarihsiz, s. 46, 48). Fakat yine de yukarıda da ifade edildiği gibi Rapunzel ilk dönem Disney prenseslerine göre daha olumlu özelliklere (hayallerinin peşinden koşan, daha bağımsız, v.b.) sahiptir.

Sonuç Yerine

Grimm Kardeşler'in *Rapunzel*'inden Walt Disney'in *Tangled*'ine kadar uzanan süreçte gerek toplumsal gerekse kültürel açıdan kadınların lehine olan olumlu değişimler her ne kadar peri masallarının anlatı dünyasında da karşılık bulmuş olsa da hâlâ yeterli düzeyde değildir. Xu'nun da belirttiği

14 "Kayıtsız kalamadım. Sanırım kendinle bir çatışma halindesin. […] Korumacı bir anne, yasak bir yolculuk. Bu epey ciddi bir şey. İzin ver de seni biraz rahatlatayım. Bu artık büyüdüğün anlamına geliyor. Biraz başkaldırış, biraz macera. Bu iyi bir şey, hatta sağlıklı da."

gibi Disney'in itaatkâr kadın temsilleri zamanla bağımsız ve güçlü kadın temsillerine evrilmiştir. Farklı kültürlere, toplumsal cinsiyetlere ve vücut tiplerine sahip kadınların temsili için Disney'in önünde hala uzun bir yol vardır (Xu, 2021, s. 330). Dünya çapında geniş izleyici kitlesine sahip Disney filmlerinin, gençlerin dünyayı algılaması üzerindeki etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Bu nedenle de anlatı dünyasında inşa ettiği kadın/erkek olmaya dair toplumsal cinsiyet rolleri önem arz etmektedir.

"Gökten üç elma düşmüş". Birisi hayallerinin peşinden koşan kadınların, birisi dünyayı güzelleştiren insanların, bir diğeri de çocuk kalanların başına. Cinsiyetçi söylemlerden uzak, daha eşitlikçi, daha adil peri masallarının büyülü dünyasında kaybolmak dileğiyle…

Kaynakça

Azmi, N. J.; Radzuwan, A. R.; Mairas, A. R.; Safawati, B. Z. (2016). Gender and Speech in a Disney Princess Movie. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature* Vol 5, *No 6*. 235-239.

(https://www.researchgate.net/publication/308087080_Gender_and_Speech_in_a_Disney_Princess_Movie) (Erişim tarihi 19 Aralık 2021).

Bottigheimer, R. (2004). Fairy tales and folk tales. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature Volume 1*, (Ed: P. Hunt). London & New York: Routledge, 261-274.(http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/else-liliani-ssmhum/encyclopedia-children's-literature.pdf#page=286) (Erişim tarihi 24 Aralık 2021).

Davis, M. M. (2014). From Snow to Ice: A Study of the Progression of Disney Princesses from 1937 to 2014. *Film Matters*. 48-52. (http://www.micheleleigh.net/wp-content/uploads/2014/01/snow-to-ice.pdf) (Erişim tarihi 20 Aralık 2021).

Estés, C. P. (2018). Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler. (Çev. H. Atalay). İstanbul: Ayrıntı.

Gilbert, M. (tarihsiz). Tangled up in Bad Relationships: Rapunzel's Unhealthy Tendency of Dependency. 39-51.

(http://dspace.creighton.edu:8080/xmlui/bitstream/handle/10504/119597/Quest%20%236%20gilbert.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Erişim tarihi 15 Aralık 2021).

Gill, I. (tarihsiz). Feminist Figures or Damsels in Distress? The Media's Gendered Misrepresentation of Disney Princesses. *Young Scholars in Writing*. 96-111. (https://youngscholarsinwriting.org/index.php/ysiw/article/view/230/230) (Erişim tarihi 8 Aralık 2021).

Haase, D. (2004). Feminist Fairy Tale Scholarship". Fairy Tales and Feminism: New Approaches. (Ed. D. Haase). Detroit: Wayne State University Press. 1-36. (https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=5PPdAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=fairy+tales+and+feminism&ots=3LPN5PZ_QU&sig=W7cl9QKOISfkCpxz1quwoYTNfAA&redir_esc=y#v=onepage&q=fairy%20tales%20and%20feminism&f=false) (Erişim tarihi 25 Kasım 2021).

Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. London & New York: Routledge.

Reilly, C. (2016). An Encouraging Evolution Among the Disney Princesses? A Critical Feminist Analysis. *Teaching with Disney* Vol. 477.51-63.(https://www.jstor.org/stable/45157186?Search=-yes&resultItemClick=true&searchText=Good+Girls+and+Wicked+Witches+Women+in+Disney%27s+Feature+Animation.&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D-Good%2BGirls%2Band%2BWicked%2BWitches%253A%-2BWomen% 2Bin% 2BDisney% 25E2% 2580%2599s% 2B-Feature% 2BAnimation.% 2B% 26so%3Drel&ab_segment -s=0%2FSYC-6168%2Ftest&refreqid=fastly-default%3Ab-2c45a0f19f4179482de6e424559888f&seq=1#metadata_info_tab_contents) (Erişim tarihi 20 Kasım 2021).

Saladino, C. J. (2014). Long May She Reign: ARhetorical Analysis of Gender Expectations in Disney's Tangled and Disney/Pixar's Brave. Master of Arts - Communication Studies Department of Communication Studies.

(https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3138&-context=thesesdissertations) (Erişim tarihi 15 Kasım 2021).

Sezer, M. Ö. (2020). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Kor.

Sider, E. (2017). Texture and Narrative in WALL-E and Tangled. Laurier Undergraduate. *Journal of the Arts* Volume 4. 13-20. (https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=luja) (Erişim tarihi 27 Aralık 2021).

Xu,M.(2021).Analysisonthe Influenceof Female Charactersin DisneyFilms. *Proceedings of the 2021 5th International Seminar on Education, Management and Social Sciences* (ISEMSS 2021), 327-331. (https://www.atlantis-press.com/proceedings/isemss-21/125959763) (Erişim tarihi 22 Aralık 2021).

Veli, O. (1984). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can.

Wilde, S. (2014). Repackaging the Disney Princess: A Post-feminist Reading of Modern Day Fairy Tales. *Journal of Promotional Communications*, 2 (1): 132-153. (https://promotionalcommunications.org/index.php/pc/article/view/42)(Erişim tarihi 19 Aralık 2021).

Zipes, J. (2018). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı: Çocuklar için Klasik Masal Türü ve Uygarlık Süreci*. (Çev: Z. Ç. Kanburoğlu). İstanbul: Alfa.

Zipes, J. (2000). Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale. *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medievalto modern*.(Ed. J. Zipes). Oxford: Oxford University. xv-xxxii.

İDEOLOJİ, KİMLİK, ANLATI VE ÇOCUK

***Mother and Child* (1923) – Georges Rouault**

GÖÇ, ÇOCUK, KİMLİK, ENDİŞE

Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne?

Hacer Aker[1]

Antranik: "Bizim şanssızlığımız sana da bulaştı, film bir türlü bitmiyor"
Ruzanna: "Sen bizimle bu kadar uğraşıyorsun, amakim bizim hayatımızı
merak eder, herkes bizden daha iyi yaşıyor.
Bence insanlar bu filmi izlemez"
Özbek göçmen kadın: "Siz daha iyi yaşayın diye
biz bütün gün tuvalete gitmeden çalışıyoruz"...
deyip yüzüme bakmadan konuştuğunda;
ayakkabı atölyesinde, bütün gün kapısı olmayan tuvaletin
duvar dibinde ayakkabı tabanı yapıştıran Afgan göçmenleri gördüğümde;
annesi- babası işe giderken tek gözlü odada maması,
suyu, oyuncağıyla yalnız bırakılan çocuğun zaman içinde akli
melekelerini yitirdiğini öğrendiğimde
ve anlatamayacağım yaşamlara şahit olduğum her anda,
her defasında bir avuç cam kırığı yutuyordum.
Şunu da söylemeliyim ki, vatandaş
olup göçmenlerle aynı şartlarda yaşayan çok sayıda insan var.

Rena Lusin Bitmez

1 Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, haceraker@selcuk.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-0116-6462

Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne merkezine Ermenili göçmen çocukları alan bir docudrama (belgesel-drama). Filmin yönetmeni Rena Lusin Bitmez. Film Kumkapı'da geçiyor. Her katında bir oda ve sofa bulunan, üç katlı, küçük klasik bir eski İstanbul evi karşılıyor seyirciyi. Evin her odasında Ermenistanlı bir aile yaşıyor. Bu ailelerin ve çocukların iç içe geçen, zorluklarla dolu hayatı filmin ana eksenini oluşturuyor.

Film ilerledikçe sokağa çıkamayan, gönüllerince oyun oynayamayan çocuklarla tanışıyoruz. Sokak tehlikeli... Hele ki Ermenistanlı göçmen çocuklar için daha tehlikeli. Bu sebeple anneler çocuklarını sokağa bırakamıyorlar. Tüm günlerini evde geçiren çocuklar ise kendilerine ait bir dünyada yaşamaya çalışıyorlar. Göçmen olmanın geleneksel zorlukları, "Ermeni meselesinin" tarihsel yüküyle birlikte sırtlanıyor. Çocukların dünyasında göçmenlik çok katmanlı bir hal alıyor:

Film, Gedikpaşa'daki Hrant Dink Eğitim Yuvası'nın, yaşı yeten çocuklara bir çıkış kapısı olduğundan bahsediyor. Gedikpaşa İncil Protestan Kilisesi'nin kapılarını açtığı bu çocuklar, kilisenin bodrum katında Ermenistan müfredatı ile uyumlu, ama resmi olmayan, gönüllü öğretmenlerin çabalarıyla bir eğitim görüyorlar. Önce ana sınıf olarak başlayan bu yuva, şimdilerde dokuz yıllık bir eğitim veriyor. Ancak bu eğitimin ne Türkiye'de ne de Ermenistan'da resmi bir karşılığı var. İyi haber ise şu: Çocuklar buradaki eğitimi bitirdikten sonra Ermenistan'da bir ortaokul bitirme sınavına girip diploma alabiliyorlar. Ve Hrant Dink Eğitim Yuvası'nı bitiren çocukların çoğu da bu sınavı başarıyla tamamlıyor.

Rena Lusin Bitmez, çekimlerle ilgili konuşurken öncesinde uzun bir süreyi aile ve çocuklarla geçirdiğini söylüyor. Zaten filmi izlediğinizde öyle bir sürecin gerekliliğini hemen idrak ediyorsunuz, çünkü ailelerle çocuklarla ortada kamera yokmuş gibi film çekmek için bir güven tesis edilmesi gerekiyor. Bitmez, bunun için uzunca bir süre hem ailelerle hem

de çocuklarla neredeyse birlikte yaşamış ve hem onlarla (film icabı değil gerçekten) çok yakın dost olmuş hem de yaşadıkça filmin senaryosunu da bir yandan kafasında kurgulamaya başlamış (Bitmez, Şubat 2022).

Resim 1: Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne Filminden Ekran Görüntüsü

Yaşlarına göre hayli olgun çocuklar karşımızdakiler. Eğitim hayatlarına önem vermekle kalmıyorlar, annelerine de yardım ediyorlar. Erkekler için ise durum biraz daha farklı. Eğitim bazen onlar için çok bir şey ifade etmeyebiliyor çünkü gelecekleri konusunda hiçbir fikirleri yok. Burada mı kalacaklar? Eğer öyleyse eğitim ne işlerine yarayacak? Her ne şekilde olursa olsun eğitimin bir işe yarayacağını kestirseler de bir yandan çalışma hayatı ve küçük de olsa para kazanmak onları cezbediyor. Tüm bu gelecek belirsizliği içinde bir yol çizmek gerçekten de kolay değil.

Resim 2: Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne Filminden Ekran Görüntüsü

Rena Lusin Bitmez'in filmi hem göçmen olmaya hem de aslında bu topraklardan koparılmış nesillerden gelen Ermenistanlı göçmen olmaya dair açmazları, ama bir yanda umutları ve direngenliği usta biçimde ortaya koyuyor (Danzikyan, 2020). Göç insanlık tarihiyle özdeş olup ulusal ve uluslararası boyutuyla, ekonomik, siyasal ve kültürel nedenlerle bireysel ya da gruplar halinde gerçekleşen ve her zaman daha iyi bir yaşamın hedeflendiği ancak zorlu, kapsamlı ve de durağan olmayan bir sürece karşılık geliyor. Uluslararası göçte ülkeye yasal olmayan yollardan girenler, yasal yollardan girip daha sonra kayıt dışı konuma düşenler, mülteciler, sığınmacılar gibi kısa süreli ya da kalıcı olmak üzere farklı nedenlerle ve koşullarda anayurtlarını terk etmek zorunda kalanlar; genellikle bilinmeyen, kabul görmeyen, yok sayılan kimlikleriyle yasal haklardan yoksun, sömürüye açık ve çoğu zaman hayatlarıyla ödedikleri büyük bedellerle yolculuklara çıkıyor, sonu belli olmayan yaşamlar sürdürüyor ya da gidebildikleri farklı ülkelerde ka-

çak olarak zor koşullarda ve mekânlarda var olma savaşı veriyorlar. Türkiye'de göçmenlerin özellikle İstanbul'da konumlandıkları semtler ise eski, tarihsel kent merkezleri oluyor. Bu semtlerdeki binalar daha çok eski ve yıpranmış, kentsel dönüşümü bekliyor, dolayısıyla kentsel hizmetlerin yetersiz olduğu, aynı zamanda iş ve ticaretin merkezi olması nedeniyle kayıt dışı emeğin de yoğunlaştığı, daha çok göçmen ağırlıklı ya da yoksulların yaşadığı yerleşim alanlarına dönüşüyor.

Yönetmen Rena Lusin Bitmez'in 89 dakikalık *Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne* adlı uzun metraj belgesel filmi de İstanbul'da zorlu iş ve ev koşulları, aile ortamları, özlemleri, beklentileri, gelecek perspektifleriyle kentin görünmeyenlerini, Ermenistanlı göçmenleri konu ediniyor. Ermeni ailelerin göçmenlik halleri, göçün karar vericileri olmayan, göçü aileleri nedeniyle deneyimlemek zorunda kalan çocukların gözünden veriliyor. Filmin daha açılış jeneriğinde "Yaklaşık 30 yıldır bazı Ermenistanlılar ekonomik nedenlerden dolayı Türkiye'ye göç ediyorlar" yazısı ile göçün nedenine vurgu yapılıyor. Bitmez'in kamerası ekonomik nedenlerle İstanbul'a gelmiş, bir süre için gerekli ekonomik gücü elde edip yeniden memleketlerine dönmeyi hayal eden; yıkık dökük, iş hanlarından bozma ve İstanbul'un merkezinde yer alan "çöküntü semtlerde", birkaç ailenin bir arada yaşamak durumunda kaldığı sıkışık mekânlarda çocukları merkeze alıyor. Filmin kahramanı çocuklar sıkışmış yaşam alanlarında, göçü, farklı biçimleriyle deneyimliyor; memleket özlemiyle ait olamadıkları bir yerde var olma çabası veriyor ve gelecek hayalleri ile büyüme sancıları içine giriyor. Daha çok küçük işletmelerin yer aldığı ve giderek yerleşik nüfusun çözüldüğü bir semtte yıkık, dökük viran evlerde büyüyen göçmen çocuklar tıpkı odalarında besledikleri akvaryumdaki balıklar ya da kafesteki kuş gibiler (İlbuğa, 2020).

Filmin Yönetmeni Rena Lusin Bitmez ile *Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne* ve Sinemada Çocuk İmgesi Üzerine Derinlemesine Görüşme

H. Aker: Ermeni göçmen meselesi, Türk belgesel sinemasında sıklıkla işlenen bir konu değil. Dahası bu filmin, ilk belgesel çalışması olduğunu söyleyebiliriz. Şunu soralım: Proje nasıl ortaya çıktı, nasıl gelişti?

R. L. Bitmez: Filmin konusu, bir gazetenin üçüncü sayfasında gördüğüm bir haberden yola çıkarak kendini gösterdi. Tesadüfen masamın üzerinde duran gazeteyi aldım, açtım ve üçüncü sayfasında; bir kilise bodrumunda, okul yemekhanesinden bozma bir okulda, Ermeni göçmen çocuklar için verilen eğitim haberiyle karşılaştım. Sonraki gün oraya gittim; önce müdürle tanıştım ve bir buçuk yıl hikâye aradım. Daha doğrusu bir buçuk yıl orada yaşadım; gettoda. Hikâyeyi okulda, çocuklardan bulmak istiyordum. Başka semtlerdeki göçmenleri de araştırdım ama aradığım şey daha çok organik bir hikâyeydi. Birbirine değen insanların gerçek hikayeleri... Kurmaca olmayan, birbirine teması olan çocukların hikâyeleri... Bu, tamamen hayatın önüme koyduğu bir proje oldu. Çocukları bulmak bir buçuk yılımı aldı. Birçok çocukla görüşüp, iki yüze yakın röportaj yaptım. Sonra Ruzanda ile tanıştım. Ruzanda ile tanışmadan önce sınıf öğretmeni bana, “bir öğrencim var” dedi “üç ay sonra gelecek; bunlar düzenli göçmen oldukları için giriş çıkış yapıyorlar, o üç ay sonra gelecek.” dedi. Bekledim… Gelen Ruzanda idi. On beş dakika sohbetin ardından, “tamam bu olur.” dedim. Aslında çocukların hepsi gözümün önündeymiş; ben farkında değildim. Ardından Hasmik ile tanıştım. Çalışan herkes, kreş gibi oraya çocuğunu bırakıp gidiyordu. Ondan sonra baktım herkesin hikayesi birbirine değiyordu. Antranik başta yoktu, sonra kendini göstermeye başladı. Ruzanda’nın gerçekten sıra arkadaşıydı o. Bazen çocuk kendini göstermek için çaba sarf ediyordu. Sonra o fark etmeden onu üç hafta çektim. Antranik’in haberi yoktu. Teklif ettim ona. Zaten çocuk bunu çok istiyormuş; yıl-

lar sonra annesi söyledi. Harotik ise aslında filmde hiç yoktu. Biz kayda giriyorduk, çocuk kadraja giriyordu; biz çekimi yapıyorduk, kendi kendine yukarılara geliyordu, oyunlara dahil oluyordu. Harotik de kendiliğinden hikâyenin içine girdi. Her şey istediğim gibi oldu aslında. Yani bu kadar araştırmama ve beklememe değdi.

H. Aker: Bildiğimiz kadarıyla filmin çekimleri çok tekrar etmiyor. Birkaç sahne dışında ilk yapılan çekimler kullanılıyor. Yani doğal akış neyse onu izliyoruz filmde. Bu da filmi ayrıcalıklı kılıyor. Zor bir şey bu. Nasıl mümkün oldu diye soralım?

R. L. Bitmez: Filmin %80'ninin tekrarı yok, çünkü ben filmin başında çocuklara; ben bir belgesel çekiyorum ve bazı anların tekrarı olmayacak. O yüzden 'kameraya bakmayın! gördüğünüz zaman yokmuş gibi davranın.' dedim. Baştan kabul ettiler bunu. Sonra çok beğendiğim sahneleri bir daha yapar mısınız dediğimde, özellikle Hasmik ve Harotik, 'bu bir belgesel ve tekrarı yok.' diyip yapmadılar. Onların sahnelerinin hiç tekrarı olmadı. O yüzden kurguda camkat yapmak zorunda kaldım. Bazıları kostüm devamlılığı falan filan. Ya dedim, belgesel çektim, ne devamlılığı? Kostüm devamlılığı. Bunlar çocuk ve bunlara tekrar bir şey yaptıramazsın. Ama ben kamerayı çok dikkatli kullandım hep; tasarlayarak kullandım. Masa başında hazırlanıp ben çekime girdim, çünkü; edebiyatta kullanılan dikey ve yatay anlatımı birebir baz aldım. Minyatür sanatındaki tek boyutluluğu, konsept olarak çocukların da tek boyutlu hayatını da alarak, oraya adapte ettiğimde, ışık yok; hiçbir yere ışık kurulmadı. Tek boyutlu minyatür gibi çünkü; bu çocukların hareket alanı yukarı-aşağı, sağa-sola. Evden çıkıp yokuş yukarı tırmanıyorlar. Bir kilise bodrumunda iki kat aşağı iniyorlar, oradan çıkıp yokuştan aşağı inip evlerine gidip, sonra merdiven çıkıyorlar. Dikey ve yatay hayatları var. Kamera kullanımını ona göre yaptım. Ama bunların hepsi de benim kafamda tasarlanmıştı.

Yani şey gibi, o anda bu ışık, yani vahiy indi palavrası gibi hepsini düşünerek yaptım. Çünkü bunun farkı olmalıydı. Filmin hem hikâye anlatımı hem kamera kullanımı hem kurgu olarak her sahnede yeni bir şey söyleme endişesi vardı. Çünkü; tekrara düşürülebileceğim, tuzaklarla dolu iki yüz yirmi saat görüntüyle kurguya girdim. Dört defa… En sonunda oturup, kendim kurguladım. Yani tekrar sahnelerim neredeyse yok gibi. Tekrar edilen sahneler yok mu? Var tabii ki. Çünkü; romanın izin verdiği yere kadar kullanabilirsin. Fazlası çok başka, çok tatsız, böyle sakarinli bir aşure gibi oluyor. Hani belgesel mi, kurmaca mı, bir oyunculuk var mı, yok mu? Mesela iki kadının kahve içme sahnesi baştan sona kurmacaydı. Çünkü; eksik bir bilgi var. Bu bilgiyi çocuklarla veremiyorum ben seyirciye. Bu insanlar buraya neden geldiler? Ben bunları çocuklara anlatamam, anlattıramam; çok yapay olur. Çok didaktik, öğretici ve ukala olacaktı. Bundan tamamen kaçınmak için onu iki kadına yine sadece konuyu verdim, serbest bıraktım. Çünkü göstermenin bir sorumluluğu vardı ya belgeselde, o sorumluluğun altına girerken, ipin ucunu kaçırdığınız zaman filmden öte yönetmen antipatik oluyor. Yani; şuna bak! Biz de aptal mıyız? Anlamadık… Ama orada bir tane cümle var, arkadaşlarımız önerdi. Biz buraya niye geldik? Ermenistan yakın diye. Yani tercih sebepleri de var. Bir ikincisi kültürler aynı. Çok uzun bir şey yok. İki cümle yeti. Bitti… Ben onu korumasaydım, söyleşilerde benim canımı okuyacaklardı. Ayrıca bunları koruyunca; o bilgiyi aktarma görevim ve sorumluluğum bitti. Ben de olsam ben de sorarım niye?

H. Aker: Baktığımızda filmin dört çocuk temsili üzerinden aktığını görüyoruz. Yani bu film göç dediğimiz meselenin, umut dediğimiz şeyin öteki yüzünü çocukların dünyasından aktarıyor. İlk olarak neden çocuk? İkinci olarak, çocuklarla çalışmak zor mu?

R. L. Bitmez: Ben öncelikle çocuklara çekimden önce kameraları dağıttım. ‘Ben kameranın arkasına geçtiğim za-

man bakın bunlar oluyor, siz beni çekin!' dedim. Sonra oturduk, bunları kurguladık. Laptopta hepsinin elinde kamera geçti, çekim yaptılar. Çektikleri bir buçuk sene kamera ile yaşadıktan sonra, artık kamera eridi gitti aramızdan. Yoktu gibi. O rahatlıktaydılar. Her şeyi söyledim ben onlara. Her şeyi de anlattım. 'Böyle bir şey yapacağım, bunlar olacak, kameranın arkasına geçtiğim zaman sizin rahat olmanızı istiyorum. İstemediğiniz şeyleri zaten çıkaracağız.' Dedim. Ki verdiğim sözü de tuttum. Daha sonra çocuklara da ailelerine de izlettim. Herkes çok kızdı bana, çok tepki çektim. Ya işte insanları böyle alıştırmamak lazım. Üç gün sonra aynı şeyleri sizden isteyecekler. Ha bu çok spesifik bir konu. Bu çocuklar 100 yıl sonra o filmi izledikleri zaman, 'hayat bizim için nasıl kötü, nasıl berbat bir şey!' demelerini istemedim. Aileler de çocuklar da izledi, çok eğlendiler.

H. Aker: Evet onu da merak ediyorum. Kendilerini ilk izlediklerindeki tepkileri nasıldı?

R. L. Bitmez: Çok eğlendiler, çok güldüler. Yani bir tanesi bile üzülmedi, şaşırmadı. Sadece Ruzanda; o zaman ne kadar şişmanmışım; en küçük kardeşi de 'ben o zaman ne kadar küçükmüşüm, hiç konuşmamışım, yerlerde sürünmüşüm' dedi. Antranik'e sordum. Dedi ki; 'benim hayatım. Gerçek bir şey. Bize söz verdiğin gibi filmi çektin. Kötü bir şey yok, bu bizim gerçeğimiz.' Hasmik izlediği zaman çok eğlendi. 'Ne kadar yaramazmışım ben o zamanlar!' dedi.

H. Aker: Filmin genelinde öteki olma meselesine çok yönlü bir bakış var. Göçmenlik meselesi, Ermeni meselesi... Çocuk dediğimiz şey zaten öteki. Tüm bunların toplamı var aslında filmde. Ama aynı zamanda gündelik hayata tutunma, olanla idare etme ya da bunun ötesine geçme pratikleri de görünür kılınıyor filmde. Ve tüm bu bileşenlerde ortak bir harç var: Mizah. Ağlayan değil gülen çocuklar görüyoruz... Sorum

şu: Mizahın ya da gülme meselesinin göçmenlerin, özellikle de çocuk göçmenlerin gündelik hayata direnme pratiğinde nasıl bir yer işgal ettiğini gözlemlediniz?

R. L. Bitmez: Direnmekten ziyade ben hep onlara bakınca şunu düşünüyordum; başka çaren yoksa başaracaksın. Bu çocuklar yok içinde bir şey yapma zorunluluğundaydılar. Hala da öyleler ve nerdeyse hepsi amaçlarına ulaştılar. Sadece anne baba değil. Bir de bu annelerin, babaların özellikle eğitimi le ilgili bir şey; acıyı tatlıya çevirmek gibi bir yaklaşımları vardı. Biz çekiyoruz ama onlar bizimle beraber çekmesinler mantığı çok yüksekti. Mesela Ruzanda ve Antrike Ermenistan'a gidip diplomalarını aldılar. Hasmik bu yıl gidecek diplomasını alacak. Harotik zaten ailesi ile beraber geri döndü. O ailenin bir hayali vardı; iki tane dikiş makinası alıp, köylerine geri dönmek. Köylerine geri döndüler. Harotik filmde futbolcu olmak istiyorum dedi. Şimdi köyün futbol takımına yazılmış, orada oynuyor. Yani neredeyse hepsi hayallerini gerçekleştirdi. Şu an Antranik Ermenistan'a döndü, çünkü çocuk burada vatandaşlık alamıyor, oturma izni alamıyor, hiçbir şey yapamıyor. Hasmik'nin annesi evlendi; bir erkek kardeşi var. Şu an geride tek Hasmik'in annesi kaldı. Annesi de evlendiği kişi de vatandaş olduğu için sorunu yok. Burada zaten düzenli göçmenlerdi, sürekli giriş çıkış yapıyorlardı ama insan çaresizse, başarmaktan başka çaresi kalmıyor. Biraz o konfor alanının dışında yaşayıp büyüdükleri ve bir odanın içinde her şeye şahit oldukları için… Zaten Antranik'nin okulu bırakıp çalışma isteği tamamen ailevi geçim sıkıntısından kaynaklanıyor. Ama diplomasını da aldı, yine gitti çalıştı. Hasmik'in 'keşke ben erkek olsaydım', annesine 'senin baban olsaydım' demesi… Ben inanamıyordum… Bunlar nasıl çıkıyor bu çocukların ağzından? Çoğu insan da sordu 'diyalog ezberlettin mi?' diye. 'Ya dedim ne diyaloğu? Bu çocuklar diyalog ezberleyebilir mi? Bu çocuklara diyalog ezberletemezsin. Hem oyun içinde diyalog falan çok, çok zor. Tamamen kendi isteği.

Çünkü erkeğin güçlü olduğuna, gücün para olduğuna inandırılmış bir dünyada yaşıyor olması, bir kız çocuğuna 'keşke benim saçımı da kısa kessen, bana da erkek desen' dedirtiyor. Annesi de 'sen benim kızımsın. Ben seni kız olarak doğurdum, sen benim oğlum değilsin' diyor. Yemek yerken de 'keşke ben erkek doğsaydım, senin baban olsaydım cümlesini kuruyor… Annesi 'erkek olsaydın ne yapacaktın?' diye soruyor, 'çalışacaktım…' diyor çocuk. Yani gücün ve paranın eksikliğini hayatlarında hissediyorlar. Çünkü başlarında bir baba yok. Baba yoksa para da yok. Bir çocuk için baba güçtür değil mi? Yani anne istediği kadar çalışsın, parası olsun ama yine de ne yapar çocuk? Yüzde 80, yani istisnai durumlar dışında tabii çocuk babadan para ister.

H. Aker: Babalar nerede peki?

R. L. Bitmez: Ruzanda'nın annesi babası ayrılmış. Ruzanda'nın bir abisi varya, abimi görmek istiyorum falan diyor hep. O Rusya'da. Ruzanda Rusya doğumlu zaten. Babasının yanındaydı, iki yıl evvel buraya geldi. Anne baba ayrı. Hasmik'in annesi ve babası vardı biz filmi çekerken. Adam bıraktı gitti. Antranik'in anne babası da ayrıydı. Bir tek Harotik'in babasını görüyoruz. O da dikiş dikiyor. Arkada, arka odada. Mesela o babanın çalıştığı sahneleri filme koyup koymamak arasında ben çok tereddüt ettim. Çünkü ihbara giriyor. Sonra bu avukatlara sorduk, 'yok' dediler. Yani bir göçmenin gidip bir yerde çalışıldığı nerede görülmüş? Bir riskti mesela o babayı koymak. Sonra araştırdık; sorduk, muvafakatname ve izin kağıtları aldık. Baba bir tek orada güldü.

H. Aker: Baktığımızda Antranik, Hasmik ve Ruzanda da baba yok. Harotik de var. Baba'nın varlığı çocuğa ne katıyor?

R. L. Bitmez: Yok. Baba biraz despottu. Harotik babadan çok korkuyordu. Hatta filmde bir yerde bağırıyor ya! Harotik diye bir bağırması var, çocuğun gözyaşları duruyor. Babadan bir çekincesi var. Yani babadan korkuyordu, bayağı korkuyor-

du. Onlar gerçekten gariban, köylü bir aileydi. Harotik mesela hayatında ilk defa pastayı papağanın doğum gününde yedi. Çocuk mesela pastaneden alınan küçük pizzalar var ya, kahvaltıda ilk götürdüğüm zaman böyle şaşkınlık içinde çevirdi, çevirdi baktı… Büyük annesine sordum; dedi ki, 'ilk defa yiyecek böyle bir şeyi. Bizim oralarda böyle şeyler yok.' Aaaaa! Baktım çok sevdi, her sabah kahvaltıya onu alıp götürdüm. Gerçekten çok garibanlardı. Çocuğun oyuncağı yoktu mesela. Bir gün annesine dedim ki, 'çocuğun oyuncağı yok tamam ama işin tuhafı çocuk oyuncak da istemiyor'. Dedi ki annesi 'insan bilmediği şeyi istemez…' Bir taraftan da doğru; insan bilmediği şeyi istemez, evet… Bilmediği şeyi istemez… Yukarıdan komşular oyuncak getiriyordu. Çocuk başta hiç oyuncak görmediği için çok da önemsemiyordu. Çünkü oyuncak nedir bilmiyordu. Öyle büyümüş çocuk; mandallarla. Mandalları birbirine bağlayarak tren yapıyor, ittiriyor, bir şeyler yapıyor. Hatta ben almayı teklif ettiğim zaman annesi 'hayır! Gerek yok. Bu saatten, bu yaştan sonra gerek yok… Biz buraya çalışmaya geldik. Hayallerimizi gerçekleştirip gitmek için. Yani oyuncak alma lüksümüz yok.' dedi. 'Ben alacağım' dedim, 'aaaay yok, istemiyorum, alma. Alışmasın. Sonra gittiğimiz zaman ben den de isteyecek.' dedi, kabul etmedi.

H. Aker: Zor koşullar çocukları daha erken büyütüyor demek mümkün mü?

R. L. Bitmez: Çoook, çok. Hani derler ya 'Allah insanı açlıkla terbiye etmesin!'. Bu çocuklar hep açlıkla, yoklukla terbiye edilmiş. Düşün bir kattasın, bir odadasın, bir tuvaleti hepsi kullanıyor. Birinin suyu akmıyor, birininin çamaşır makinası çalışmıyor. İniyorsun alt katta yıkanıyorsun. Mahremiyet yok. Komik bir hayat. Mesela bizim pasta yaparken kullandığımız blendır bütün katları dolaşırdı. Patates kızartma süzgecini kimin işi yoksa o getirirdi. Çocuklar paylaşmayı çok iyi öğrenmişlerdi. Mesela bir mısır alıp haşlandığı zaman, o dörde bölünür, çocukların hepsine dağıtılır. Altta benim to-

runum yerken kokusu yukarıya gidecek diye düşünülür, götürülür. Yer yer, yemedi yemez o ayrı ama o haşlanmış mısırın kokusu yukarı çıkıyor ya o mısır oraya gidecek…

H. Aker: Bu durumda göçmenler arasında dayanışma ağlarının çok kuvvetli olduğunu söylemek mümkün?

R. L. Bitmez: Tabii tabii. Zaten sadece Ermenistanlılar ile değil şöyle o sokak, o getto, Birleşmiş Milletler gibi sokak. Yani zaten dışarıdan yabancı gelip orada barınamaz. Beni kabul edene kadar… Bakkal ve bütün esnaf birbirine soruyormuş, 'bu kimdir, niye geldi?' diye. Eee sonra tabii zamanla kabul ediyorlar.

H. Aker: Bir yönetmen olarak o bölgede bir buçuk yıl yaşamış olmak, gözlem yapmış olmak önemli. Filmde de görüyoruz ki çocukların sıkışık yaşamlarına karşılık kilise ve dernekte gönüllüler tarafından verilen eğitimler hem onların yaratıcı potansiyellerini destekliyor hem ev dışında özgür bir alan bulmalarına fırsat sağlıyor.

R. L. Bitmez: Dil bilmiyorlardı. Çok küçüktüler. Harotik'in dışında diğer üçü şu anda çok iyi Türkçe konuşuyorlar. Hatta Antranik'in küçük kardeşi o filmde çok fazla görünmese de çok iyi Türkçe konuşuyor şimdi.

H. Aker: Bu çocukların normal şartlarda Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda eğitim alma şansları yok mu?

R. L. Bitmez: Var, var olmaz olur mu? O çok yanlış bir bilgi. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı açık okullarda, Ermeni okullarında eğitim alabilirler. Ama misafir öğrenci olarak en arkaya oturtuyorlar. Sözlü yok sınav yok, diploma yok. Ama şu var mesela; Suriyeliler buraya geldiler ya! Suriyeliler misafir öğrenci statüsünde değiller. Çünkü ülkeler arası anlaşmalar ve üniversiteye de gidebiliyorlar. Şimdi haksızlık etmeyelim, yanlış bir şey de söylemek istemem ama misafir öğrenci statüleri var lakin diploma yok. O okula gitme, yani o kilisenin

altındaki okula gitmelerinin sebepleri, okul da diyemeyeceğim bir yer, okul diyoruz ama en azından orada gönüllüler geliyorlar, bir şeyler anlatıyorlar, çünkü lehçe farkı var. Çok farklı Ermenistan Türkçesiyle, İstanbul Ermenice Türkçesi. Yani Azerbeycan Türkçesiyle Türkçe gibi düşünelim. Ama eğitim hakları var yani, istedikleri okula gidebilirler.

H. Aker: Filmdeki karakterler dört çocuk değil de dört yetişkin olsaydı neyi farklı izlerdik?

R. L. Bitmez: Çocuklar çok hesapsız, çok düşünmeden hazır cevap bir şekilde duygularını en samimi şekilde dile getiren yaş grubu. Ama yetişkinler biraz tabii dramatize edip oynayacaklardı ve bu kadar samimiyeti, hani dört tanesinden bir tanesinde, hadi iki tanesinde yakalardım ama dördünde de aynı samimiyeti yakalayamazdım. Şöyle bir gerçek var kimisi belgesel olduğu için kendini iyi gösterip, 'aman zarar görmeyim', öbürü de 'aman nasıl olsa üç gün sonra gideceğim, ne olursa olsun söyleyeyim' telaşına girebilirlerdi. Yani 'biz göçmeniz şu yüzden değil de babamız yok, paramız yok, muhtacız.' mantığıyla… Ruzanda ve Antraniy'la daha fazla bilinç içindeydiler ki şunu söyleyim en büyüğü sekiz yaşındaydı. Hasmik 5, Ruzanda ve Anranik 8, Harotik 4 yaşındaydı. Ama bizim bağımız çok farklıydı. Birbirimize olan güvenimiz, ailelerin bana güvenmeleri, çocukları bana teslim etmeleri çok önemliydi. Çocuklar kendi başlarına kapıdan dışarı çıkmamışlar. Aileleri bir tek bana izin verdiler seninle çıkabilir diye. Öyle bir bağ kurduk. Gerçekten öte dostluktu benim çocuklara bağım. Ben onlara hiç öyle 'zavallılar… Aman Tanrım! ne haldeler?' demedim. Niye demedim onu da söyleyeyim. Benim ailem Diyarbakır'dan İstanbul'a göç etmiş. Ben İstanbul doğumluyum. Diyarbakır Ermenisiyim. Sonuçta biz de bir iç göç yaşamışız Diyarbakır'dan İstanbul'a. Biz o iç göçü yaşarken, İstanbul'a geldikleri zaman benim ailem de zorluklar çekmiş. Ben hep şunu söylüyorum; hepimiz Anadolu'dan bir yerlerden İstanbul'a geldik. Bunlar da dışarıdan göçmen

olarak İstanbul'a geldiler. Ben kendimi öyle hiç aman aman çok farklı görmedim o çocuklardan. Sonuçta ailem de İstanbul'a geldiği zaman dört beş sene sonra ben doğmuşum. Yaşam şartlarımız çok farklı değildi. Tamam, bir odada yaşamıyorduk ama çok eşyamız yoktu, çok lüks yaşamıyorduk. Yani otuz yıl, kırk yıl arayla iç göç yaşayan ailelerin yaşadıklarını dışardan gelenler bugün yaşıyor. Tek fark o. Evvelden yirmi yıl, otuz yıl önce Niğde'den veya Sivas'tan İstanbul'a gelen aileden kaç kişinin evinde seksen parça güral porselen takım vardır? Ya da Fransız mutfağı evde oturuyorlardır? Veya oturma odası, misafir odası vardı? Tek çeşit sedir vardı, yastık vardı, benim bildiğim kanepe vardı. Yani böyle üçlü berjerler tekli koltukları şimdi şimdi biz kullanıyoruz. Demem o ki benim onlardan çok bir farkım yoktu. Bir de şu var; ben mesela vatandaş bir Ermeniyim, onlar vatandaş olmayan Ermeniler olarak burada varlıklarına devam ediyorlar. Yani onlara karşı, 'aman Tanrım çocukların haline bak!' gibi bir duruma girmedim. Empatiyi abartmamak gerekiyor. Çünkü empati abartılırsa kibire dönüşür. Hoşgörülü olmak demek, onlara yardımcı olmak, elimizden geleni yapacağız demek. Ama bana sorarsan bu göçmenlik, mültecilik, sığınmacılık sorunu; duayla, bedduayla, ahla, üç beş kişinin bir imza kampanyasıyla değişecek düzelecek bir şey değil. Ülkeler arası imzalanmış anlaşmalar var. Türkiye'nin imza attığı bir sürü anlaşma var. Halâ daha da o anlaşmalar yenileniyor, değişiyor. Ülkelerin attığı imzalarla bu durum göçmen politikalara dönüyor, paralar alınıyor. Ama onun dışında, onun göçmenlik sorununu ben ne bir filmle bitirebilirim ne sen bir makaleyle… Yani dizi de yapsak bitmez. Bunlar ülkeler arası halledilebilecek sorunlar. Kimisi başından atıyor, kimisi alıyor, ben bakarım diyor, sokağa atıyor. Ben dört tane çocuğun hayatına dokunabildim mesela. Bana söyleşilerde hep soruyorlar, 'ne yapabiliriz göçmenler için?' diye. Yakınında gördüğünüz göçmenlere yardımcı olursun diyorum.

H. Aker: İklim mülteciliği var bir de…

R. L. Bitmez: Evet iklim mülteciliği var şu anda. Önümüzdeki yirmi, otuz yıl sonra Afrika ülkelerinden Ortadoğu'dan bir sürü insan Türkiye'ye gelecek. İklim mülteciliği başlayacak (iklim sebebiyle ülkesini terk etmeye başlayacak!). Yeni Zellanda'dan göçen iklim mültecileri… Toprağı kurak; su yok, baraj yok, sulayacak kanalı yok, hiçbir şeyi yok. Önümüzdeki yirmi otuz yıl bunları yaşayacağız. Ben bu filmi çekmeseydim, iklim mülteciliği ile ilgili bir film çekerdim. Çok büyük bir sorun…

H. Aker: Bu film birçok festivalde yarıştı ve çok sayıda ödül aldı. İzleyici ve profesyonellerden nasıl geri dönüşler aldınız?

R. L. Bitmez: Meslektaşlarım tarafından, profesyoneller tarafından gayet olumlu. Özellikle belgeselci arkadaşlarım tarafından olumlu karşılandı. Sadece şu ana kadar filmle ilgili sadece bir kişi Tiwitter'da 'süresi uzun' diye yazmıştı. Şöyle bir dönüş aldım mesela: 'Türkiye'den gidenlerin hikayesini biliyoruz ama dönenlerin hikayesini ilk defa izledik…' O çok çok hoşuma gitmişti. Bu çok güzel bir şey. 'Bilmiyorduk…' diyor. Zaten filmi çekmeye karar verdiğimde benim dışımda hiç kimse inanmadı. En kötü ihtimal YouTube'a koyarsın ya da çeker gönderirsin diye düşündüler. Şimdi 'iyi ki çekmişsin' diyorlar. 'İyi ki vazgeçmemişsin…'

H. Aker: Şimdi ben bir cümle kuracağım ve devamını senin tamamlamanı isteyeceğim. Türkiye de bağımsız sinemacı olmak özellikle de bağımsız kadın sinemacı olmak ''… ''

R. L. Bitmez: Dik yokuşta el arabasıyla çıkmak

H. Aker: Antranik deyince aklına ''..... ''

R. L. Bitmez: Yırtmak

H. Aker: Harotik deyince aklına ‘’..... ’’

R. L. Bitmez: Bir haber her şeyden bir haber…

H. Aker: Hasmik deyince aklına ‘’..... ’’

R. L. Bitmez: Yaşına göre fazla kurnaz tilki…

H. Aker: Ruzanda deyince aklına ‘’.....’’

R. L. Bitmez: İyi bir kalp, çok iyi bir kalp hala öyle değişmedi. Ben bu dört çocuk için bir şeyler daha ekleyebilir miyim?

H. Aker: Tabii ki.

Filmin kurgusunu bitirdikten sonra, görüntü yönetmenim, “sen” dedi “bu çocukları tesadüfen yan yana getirdiğini mi zannediyorsun?” Farkında değilim… “Bir düşünsene; hepsi senin bir parçan.” Gerçekten Antranik; benim bir parçam, yırtmak için çok çabalıyor. Ruzanda; benim kız kardeş tarafım. Hasmik; benim tilki tarafım, kurnaz tarafım. Harotik; çaresiz, bir çare derler ya hani. Harotik’te bunu görüyorum. Çocukların hepsi için dua ettim; çünkü bulamıyordum. Bulamıyordum çocukları, çıkmıyordu çocuklar. Bir buçuk sene o kadar çok röportaj yaptım ki. Sonra baktım tek tek çocuklar çıktı, sonra arkası geldi…

H. Aker: Peki *Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne?*

R. L. Bitmez: Seviyor galiba. Bizimkiler amaçlarına ulaştı ama bizimkileri mi seviyor, hepsini mi seviyor, söyleyemem. Hele ki o botlarda ölüp giden çocukları görünce…

H. Aker: Görüşüyorsun değil mi halen?

R. L. Bitmez: Evet hepsiyle görüşüyorum. İki gün önce Antranik ve annesi ile görüştüm. Hafta sonu aramıştım da cevap vermemişti. Merak etmiştim. Anne ayrı baba ayrı ya, bir süre dayısında kalıyor onlar. Saat dokuzda tavuk gibi uyuyorlarmış…

H. Aker: Son olarak şunu soralım; bir sonraki proje ne zaman?

R. L. Bitmez: Bir sonraki proje bir yıldan önce gelemez. Sinemaların açılmasını bekleyeceğim.

H. Aker: Türk sinemasındaki çocuk temsiline ilişkin düşüncelerin ya da gözlemlerin neler?

R. L. Bitmez: Genelde Türk sinemasında çocuklar ve hayvanlar ile çalışmak zordur. Herkes kaçınır, çocuk olan sahneleri kısaltırlar ve eksiltirler; atlarlar. Eğer çocuk üzerine kurulmuş bir film ise eğitim, drama eğitimi olan, yanında pedagogu ve psikoloğu olan çocuk alırlar. Çocukta zaten hem yetenek vardır hem de birilerinin refakatinde gelir sete. Ama onun dışında çocuk eğer eksen karakter değilse; sete geldi, ağladı, sıkıldı, oynayamadı, yoruldu, acıktı… Genelde istemezler. Çünkü hep şöyle bir sav vardır; çocuklar ve hayvanlarla çekim zordur… Evet zordur ama hikayenin konusunda çocuk varsa, mecbursun. Onun için de yetişmiş birini alırsın ama genelde kaçınılır.

H. Aker: Çok teşekkür ederim samimi yanıtların için...

R. L. Bitmez: Ben teşekkür ederim...

Kaynakça

Avruğa Birliği Sivil Düşün (2019). ‘Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne?’ belgeselinin festival yolculuğu devam ediyor. https://www.sivildusun.net/tanri-gocmen-cocuklari-sever-mi-anne/

Bitmez, R. L. (2022). Rena Lusin Bitmez ile Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne ve Sinemada Çocuk İmgesi Üzerine Söyleşi. Röportaj: Hacer Aker. 15. 02.2022

Bitmez, R. L. (2019). Bir avuç cam kırığı. Söyleşi: Yiğit Atılgan. https://birartibir.org/bir-avuc-cam-kirigi/. 9 Haziran 2019.

Danzikyan, Y. (2020). Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne? https://artigercek.com/yazarlar/yetvartdanzikyan/tanri-gocmen-cocuklari-sever-mi. 10.02.2020.

İlbuğa, E. U. (2020). Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne? https://www.birgun.net/haber/tanri-gocmen-cocuklari-sever-mi-anne-286393. 02.02.2020.

Şatır, B. (2020). Dökümantastyon: Tanrı Göçmen Çocukları Sever mi Anne? https://filmloverss.com/dokumantasyon-tanri-gocmen-cocuklari-sever-mi-anne/. 25/02/2020

GENÇ YETİŞKİN DİSTOPYA FİLMLERİNDE AYRIKSI KAHRAMAN: V. PROPP'UN İŞLEVSEL YAKLAŞIMI EKSENİNDE *UYUMSUZ* FİLMİNİN ANALİZİ

Ece Pınar KAPICI[1]

Seda AYTAŞ[2]

Giriş

Sinema hem bir sanat dalı hem de endüstrileşmiş, küreselleşmiş ve stilize bir anlatı formu olarak pek çok öyküyü beyaz perdeye taşır. İnsanlığın ortak kültürel mirasının yanında edebiyat, sosyoloji ve felsefeyle etkileşime girerek kurulan bu metinler arası öyküler kimi zaman ütopyalara kimi zaman ise distopyalara atıfta bulunur. Genç yetişkin karakterlerin yer aldığı ve çoğunlukla distopik edebiyattan uyarlanan film uyarlamalarının sayısı son dönemde oldukça artmıştır. Veronica Roth'un aynı adlı kitabından uyarlanan ve Neil Burger'in yönettiği 2014 tarihli *Divergent,* Türkçe adıyla *Uyumsuz* isimli film serisi bu noktada oldukça popüler bir örnek olarak karşımıza çıkıyor. Üçlemeden oluşan bu distopik film serisi, ergen-

1 Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, ecepinarkapici@gmail.com, ORCID ID:0000-0001-9595-4832

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, seda_bzkrt@hotmail.com, ORCID ID:0000-0003-2744-0519.

liğin ticarileştirilmesi işlevinin yanında hem kıyamet sonrası hem de romantik söylemleri melez bir anlatım içerisinde birleştiriyor. Film, merkezine yerleştirdiği karakterin yetişkinlik çağının çelişkili ruh halini filmin genel anlatısıyla bir araya getirerek vurgusunu gerçekleştiriyor (Jerkovic, 2019). Hem edebiyatta hem de sinemada karşımıza çıkan distopik genç yetişkin kadın kahramanın artan popülaritesi, sinema çalışmalarının yanında cinsiyet çalışmaları alanının da ilgisini çekmiştir.

Hollywood sineması film üretim sürecinde kültürel ortak birikimleri anlatı malzemesi olarak kullanır. Dolayısıyla ortak kültürel miras içerisinde yer alan masalların anlatı yapısı, sinema filmlerinin anlatısı için bir yol gösterici niteliği taşımaktadır. Film çözümlemelerinde sıkça başvurulan bir yöntem olan V. Propp'un 31 işlevi, sinema filmlerinin anlatı yapısındaki ortak ögeleri ortaya çıkarmak amacıyla sıklıkla kullanılıyor. Propp incelediği Rus halk masallarında özünde iki çeşit bileşenin varlığını tespit etmiştir. Bunlardan ilki çeşitli kişilerin eylem alanları iken ikincisi olay örgüsünü oluşturan işlevlerdir. Propp, Rus halk masallarını çözümlediği çalışmasında masalların biçimsel olarak formunu oluşturan kişileri, kişilerin eylem alanlarını ve bu eylemlerin dizilişini ortaya koymuştur. Ortaya koyduğu bu diziliş, sinema filmlerinin üretimi ve analizi konusunda anlatı yapısını ortaya koyabilmek adına önemli bir rehber olarak göze çarpar. Bu çalışmada Vladimir Propp'un işlevsel yaklaşımından hareketle *Divergent* (2014) filmi analiz edilerek olay örgüsü ve anlatı yapısına ilişkin işleyiş ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sinemada Anlatı ve Yapısalcı Yaklaşım

Anlatı, insanoğlunun tarih sahnesindeki varlığı ile aynı zamanda başlamıştır. Anlatı mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi

olarak tanımlanır (Mutlu, 1998, s. 41). Kişiler, zaman, mekân gibi ögelerden oluşan her türlü metin bir anlatıdır. Anlatımbilim kavramı ilk olarak yazınsal çalışmalarda ve toplumbilim de karşımıza çıkar. Anlatının önem kazandığı bir diğer alan ise film çalışmalarıdır. Anlatı kavramı bir öykünün, öyküleme biçimi olarak değerlendirilir. Anlatılar öykü ve söylem olmak üzere birbirinden ayrılmaz iki parçanın bütünüdür. Gündelik yaşamda hayatın her alanında insanın çevresi anlatılarla kuşatılmıştır. Roland Barthes anlatıdan bahsederken insanlık tarihinin kendisiyle başlayan ve dünyanın tüm toplumlarında bulunan bir nitelikte olduğuna değinmiştir (2009, s. 101). Masal, öykü, roman, resim, fotoğraf, sinema, gazete haberleri ve insan davranışlarının hepsi birer anlatı formlarıdır (Barthes 1988, s. 7). Özünde bir öykü anlatan ve insanları sinema salonlarına çeken kitlesel bir sanat dalı olan sinema, edebiyat ve masallara ilişkin anlatıların temel öykü anlatma biçimlerini kullanır.

Sinema anlatısı öykü ve söylem olmak üzere temel iki bölümden oluşur. Öykü filmde ne anlatıldığına işaret ederken, söylem öykünün nasıl ve ne şekilde anlatıldığına işaret eder. Chatman, anlatı/metin ilişkisinde, anlatı söyleminin yani "nasıl" sorusunun yanıtının iki alt bileşene bölündüğünden bahseder. Anlatı bir form olarak belirli bir öykü yapısı içinde, varlıklar, olaylar başlıkları altında, kurgular, karakterler, oluşlar ve aksiyonlar gibi alt unsurlardan oluşmaktadır. Sinemada söylem ile anlatılmak istenen, zihinsel bir tasarım olan öykünün nesneleşmesi ve görsel işitsel boyutta fiziki bir varlığa dönüşmesidir (Ulutaş, 2017, s.152). Söylem, film biçemi olarak da ele alınmaktadır. Bu bağlamda sinemaya özgü biçem, eseri meydana getiren araca özgü bileşenlerin nasıl kullanıldığı yani biçemin nasıl kurulduğu ile ilgilidir. Biçem, bir filmi meydana getiren estetik ögelerin tamamını içerir (Koca, 2018, s.10). Sinema kuramında film çözümlemeleri için pek çok yöntem kullanılır. Bu yöntemlerden birisi ise yapısalcı bakış açısıdır.

Yapısalcılık anlatıyı kendi içine alarak inceler. Bu bağlamda yapısal bir anlatı çözümlemesi, dilbilimciler başta olmak üzere sinema ve diğer bilimsel alanların da başlıca uğraşı haline gelmiştir. Yapısalcılığın öncüsü olarak sayılacak çalışmalar 1960'lı yıllarda Roland Barthes, A.J. Greimas ve Tzvetan Todorov gibi isimler tarafından gerçekleştirilmiştir. 19. Yüzyılda Ferdinand de Saussure'un çalışmaları ile hız kazanan yapısalcılık, dil ve kültür analizi vb. gibi sayısız disiplinde kendine yer edinmiştir. Temel olarak anlatı metinlerinin çözümlemesinde kullanılan yapısalcı yöntem, metni şifrelenmiş bir sistem olarak kabul etmekte ve sistemin anlamlı birimlerin bağlaşımları içinde oluşturulduğu ön kabulünden yola çıkmaktadır (Barthes, 2009, s.108). Yapısalcılık, anlatıların bütününde yer alan parçaların birbirleri ve bütün ile olan ilişkisini kavrayarak anlamı çözmeyi hedefler. Ferdinand de Saussure'e göre, dilbilimin amacı her dilde var olan evrensel bir şekilde işleyen temel mantığı bulmaktır ve yapısalcı yaklaşıma göre bütün dillerde bu evrensel yasalar vardır (Saussure, 1999, s. 17). Yapısalcı yöntem içerisinde bulunan gösterge bilimsel analiz de bu yapısalcı yöntemlerden birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Yapısalcı yaklaşım içerisinde bulunan göstergebilimin, bilimsel modern bir çalışma alanına gelmesi Charles Sanders Peirce'in çabası ile gerçekleşmiştir. Çağımızda insanoğlu kendisini tamamen göstergeler ile çevreleyen görsel bir dünyada yaşamaktadır. Bu göstergeler ise ancak göstergebilim ile açıklanabilir bir nitelik kazanmaktadır. Kendisi dışında bir şeyi temsil eden her çeşit olgu olarak tanımlanan göstergebilim, uygulama alanı gün geçtikçe genişleyen bir çalışma alanıdır. Yazı alanı dışında bir mesaj taşıyan resim, mimarlık, şiir, sinema gibi tüm alanlarda bir çözümleme yöntemi olarak kendini var etmektedir. Göstergebilim hayatın birçok alanında varlığını sürdürdüğü gibi sinema sanatı içerisinde de güçlü bir konuma sahiptir ve sinema sanatı üzerindeki çalışma alanı ise yadsınamaz derecede güçlüdür. Yapısalcı yaklaşım içinde göstergebilim kuramcıları

arasında Umberto Eco, Christian Metz, Claude-Levi Strauss da bulunmaktadır. Yapısalcılık Ferdinand de Sausure'un dilbilimi ile Rus Biçimciliği olmak üzere iki eksende gelişmiştir. Yapısalcı analizinin öncülerinden biri olan Rus biçimci Vladimir Propp, olağanüstü Rus masallarını analiz etmiştir. Ona göre tüm masallar arasında keskin bir benzerlik vardır ve masalların karşılaştırmalı analizi bu keskin benzerlikleri açığa çıkarmaktadır. Masalların konuları veya kahramanları farklı olsa da anlatının nitelik, biçim ve kahramanların eylemlerindeki işlevler aynıdır. Anlatı çözümlemeleri temelde iki kaynaktan ortaya çıkmaktadır. İlki dizimsel yaklaşımdır ve biçimci kuramcı Vladimir Propp'dan kaynaklanmakta ve anlatıdaki olaylar dizisinin sekansal gelişimi üzerinde durulmaktadır. İkincisi dizisel yaklaşımdır ve antropolog Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı çalışmalarından kaynaklanmakta, anlatı içinde mevcut ikili karşıtlıklar ve bunların öykünün gelişimine nasıl katkıda bulunduğu üzerinde durulmaktadır (Parsa, 2012, s. 5). Ünlü Fransız etnoloğu ve antropolojide yapısalcılık akımının kurucusu Claude Levi-Strauss (2013, s. 20), yapısalcı yaklaşımı "*değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması*" olarak tanımlar ve Saussure'dan etkilenerek yapısalcı çözümlemeyi antropolojiye uyarlar. Lévi-Strauss aynı zamanda karşıtlık temelli anlam sistemini de detaylı olarak tanımlamıştır (Akgül, 2008, s.13). Lévi-Strauss için tüm insanlık kültürel anlamda ayrışmalar yaşasa da zihinsel ve antropolojik anlamda aynı yetilere sahiptir (Strauss, 1986, s. 31). Strauss'un *Mythologies* eserinde metafor ve metonimi dizeleri ile karşıtlıklar üzerinden anlam bütünlüğünü açıklamaya çalıştığını belirtmiştir. Lévi-Strauss mitler aracılığıyla toplumun kültürel değerlerini incelemiş ve toplumların yapı taşlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Lévi-Strauss, metonimi ve metafor dizgeleri ile mitleri anlaşılır kılmaya çalışmıştır, çünkü onun için mitler sadece masal değildir, toplumun tespit edilemeyen saklı mesajlar bütünüdür. Yapısalcı bir

yaklaşım ile göstergebilim alanında çalışmaları olan bir diğer isim ise Roland Barthes'tir. Barthes göstergeler ile dilin iç içe geçtiğini savunmuştur ve aynı zamanda düz anlam yan anlam ayrımını oluşturmuştur. Barthes için her anlam bir yan anlam da içermektedir ve düşüncelerin aktarılmasında yan anlam oldukça etkilidir. Düz anlam göstergelerin herkes tarafından bilinen anlamına işaret ederken yan anlam ima edilen, göstergenin sözlük anlamı dışında göstergeyi alımlayanın deneyimleri ile ortaya çıkan anlama işaret eder (Çilingir ve Can, 2021, s. 164). Yapısalcı çözümlemede temel olarak, bütün ile parçalar arasında mantıksal bir bağıntının bulunması için bütünün parçalara ayrılması, gruplandırılması ve anlam birimlerinin belirlenmesi Barthes için temel ilke olarak öne çıkar (2009, s.118,119).

Bir diğer yapısalcı kuramcı Algirdas Julien Greimas'ın oluşturduğu *Eyleyenler Modeli*'nde yapısalcı anlatı çözümlemelerinde, anlatılarda anlamının nasıl oluştuğuna açıklama getirir. Modele göre her anlatıda *özne, nesne, gönderen, gönderilen, yardımcı ve engelleyici*den oluşan altı eyleyen ile *isteyim, iletişim* ve *güç* olmak üzere üç eksen bulunur. Christian Metz ise sinema ve göstergebilim denilince akla ilk gelen kuramcılardan birisidir ve dilbilimsel yaklaşımların sinemada bir anlam yaratma aracı olarak kullanılabileceğini savunmuştur ve genel olarak sinemada anlamın nasıl oluşturulduğuna odaklanmıştır. Genel olarak sinema alanında yapısalcı çözümleme, bir filmin anlatısını oluşturan birimlerin, öğeleri ortaya çıkarma, öğeler arasındaki ilişkileri inceleme, sinemasal öğelerin nasıl bir ilişki içinde bir araya gelerek filmi oluşturduğunu ortaya çıkarmaya yönelik olan çalışmalardır (Özön, 2000, s.786). Anaakım Hollywood sinema anlatısı ticari sinema kalıplarını kullanır. Ticari sinema, genel kabul görmüş, toplumsal olarak onaylanmış, izleyicinin beğenilerini yönlendiren kodlardan faydalanmaktadır. Bu filmlerde, izleyicinin filmin sonunda bir doyuma ulaşması hedeflenir (Kazaz ve Pala, 2020, s.151).

Masalın Biçimbilimi ve Vladimir Propp'un İşlevsel Yaklaşımı

Masalları inceleyen Rus masal bilimci Vladimir Proop'un geliştirdiği ve *Masalın Biçim Bilimi* isimli eseri ile açıkladığı yapısal çözümleme yöntemi, farklı türlerdeki birçok metin üzerinde çalışan araştırmacıların oldukça ilgisini çeker. Propp, Rus olağanüstü halk masallarını inceleyerek bu masalların temel anlatı yapılarını ortaya koymuştur ve dünyadaki her kültürde bulunan tüm masalların aynı anlatı yapısı dizilimi çerçevesinde oluştuğunu ileri sürmektedir. Propp, Rus masallarına odaklandığı yapısalcı çalışmasında, incelediği masalların tümünün neredeyse aynı temel anlatıya, aynı göstergeler ve dizim düzenine sahip olduğu sonucuna ulaşmış ve masalların bazı değişmez işlevler içerdiğini belirtmiştir (Butler, 2011, s. 66). Propp, bu değişmeyen işlevlerin, tüm masalların anlatı zincirinde yeniden ve yeniden tekrarlandığını öne sürer. Rus halk masallarını incelerken masalların konu ve içerim farklılıklarına rağmen değişmeyen bir takım ortak yapılara ve ögelere sahip olduklarını ortaya çıkarmıştır. Propp 'a göre masallarda 31 işlev ve 7 eylem alanı bulunur. Bu işlevlerin tamamı her masalda eksiksiz biçimde yer almamakla birlikte, aynı dizilimsel yapıyı takip ederek ortaya çıkmaktadır.

Propp için olağanüstü masallardaki kişiler, görünüş, yaş, cinsiyet, uğraş, medeni durum vb. özellikler açısından çok farklı olmakla birlikte, eylem süresince aynı edimleri yerine getirdikleri gözlenir ve bu da değişmeyen unsurlar ile değişen unsurlar arasındaki bağıntıyı belirler. Kişilerin işlevleri değişmeyen unsurları simgeler; geri kalanların ise değişebildiğini belirtir (Propp, 2010, s. 221). Propp'a göre işlevler, masalların sabit ve ortak yasalarını oluşturur. Propp masalları yapı özelliklerine göre inceleyerek masalların sabit ve değişken unsurlarını ortaya koymuştur, masal kahramanlarının eylemleri sabit unsurlar iken masallardaki olaylar veya kahramanlar

ise değişken unsurlardır (Çobanoğlu, 2012, s. 216). Propp, belirttiği bu unsurların masallardaki yerinin değişmez olduğunu tespit etmiştir ve unsurların yapısı hakkında şu özellikleri belirtmiştir;

1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli ögeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.

3. İşlevlerin dizilişi he zaman aynıdır.

4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar (Propp, 2020, s.24-27)

Propp için masallarda, işlev adını verdiği değişmeyen 31 anlatı birimi ve 7 eylem alanı mevcuttur. İncelediği masalların çözümlemesini yaparken ortaya çıkardığı 31 işlevi içeren, masalların tümünde işlenen benzer bir anlatı zinciri belirlemiştir. Bu zinciri ise *hazırlık, karışıklık, gidiş, dövüş, dönüş* ve *tekrar tanınma* olarak altı yapısal dizilişe ayırmıştır (Propp, 2020). Belirlediği 31 işlev temel bir dizge niteliğindedir ve birlikte ele alındığında anlamlı bir dizge oluştururlar. Her işlev kendisinden bir öncekinden dolayı oluşmakta ve kendisinden sonrakini oluşturmaktadır. Bu nedenle de işlevler bir nedensellik bağıyla bağlıdırlar. Propp için işlevler ancak art arda okunduğunda her işlevin kendisinden önceki işlevden nasıl bir mantıksal ve estetik gereklilikle doğduğunu görülebilir. Aynı zamanda işlevdeki hiçbir unsur bir diğerini dışlamaz aksine bağdaştırıcı nitelik sergiler. Ona göre masalların oluşturucu bölümleri, hiçbir değişikliğe uğramadan başka bir masala aktarılabilir (2020, s.11). Propp'un masallarda tespit ettiği 31 işlev şu şekildedir;[3]

3 Tüm işlevlerin detaylı incelemesi için bkz. (Propp, 2020, s.29-68).

"1. Aileden biri evden uzaklaşır.

2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.

3. Yasak çiğnenir.

4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.

5. Saldırgan kurbanı ile ilgili bilgi toplar.

6. Saldırgan kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.

7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.

8. Saldırgan aileden birine zarar verir.

9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.

10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.

11. Kahraman evinden ayrılır.

12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır.

13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.

14. Büyülü nesne kahramana verilir.

15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.

16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. Kahraman özel bir işaret edinir.

18. Saldırgan yenik düşer.

19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

20. Kahraman geri döner.

21. Kahraman izlenir.

22. Kahramanın yardımına koşulur.

23. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi evine ya da başka bir ülkeye varır.

24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. Kahramana güç bir iş önerilir.

26. Güç iş yerine getirilir.

27. Kahraman tanınır.

28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar" (Propp, 2020, s. 29-68).

Propp için karakterlerin değişken niteliklerine karşın, yerine getirdikleri işlevler temelde aynıdır. Bu sebeple de masal incelemesinde, önemli olan, kişilerin ne yaptıklarıdır. İşlev adını verdiği 31 anlatı birimi dışında *Masalın Biçimbilimi* isimli eserinin işlevlerin kişiler arasındaki dağılımı adlı altıncı bölümünde yedi eylem alanı da tanımlamıştır. Bu alanlar ise sırası ile şöyledir;

"*1.Saldırganın eylem alanı: kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri.*

2. Bağışçının eylem alanı: büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması, büyülü nesnenin kahramana verilmesi.

3. Yardımcının eylem alanı: kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, güç işlerin yerine getirilmesi, kahramanın biçim değiştirmesi.

4. Prensesin eylem alanı: güç işleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkarılması, gerçek kahramanın tanınması, evlenme.

5. *Gönderenin eylem alanı: yalnızca kahramanın göreve gönderilmesi.*

6. *Kahramanın eylem alanı: arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki, evlenme,*

7. *Düzmece kahramanın eylem alanı: arayış amacıyla gidiş, asılsı savlar* (Propp, 2020, s.80-81).

Propp'un belirttiği bu eylem alanlarına göre masallarda temel olarak yedi karakter vardır ve 31 işlev bu yedi kişi arasında gerçekleşir. V. Propp'un masalları biçim bilimsel açıdan ele aldığı bu metot anlatı ve karaktere yönelik film çalışmaları alanında sıklıkla kullanılan bir yöntemdir.

Uyumsuz (Divergent) (2014) Filminin Biçimbilimisel Açıdan Çözümlemesi

Uyumsuz (2014), uzak bir gelecekte distopik bir toplumu konu alan Veronica Roth'un aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Filmin yönetmenliğini Neil Burger üstlenmiştir. Filmde toplum geçmişte yaşanan ağır bir savaşın ardından yeniden tasarlanmış ve kendi içinde *"Cesurluk", "Fedakârlık", "Bilgelik", "Dostluk" ve "Dürüstlük"* olmak üzere, her biri farklı bir insani erdemi temsil eden beş gruba ayrılmıştır. Grupların her biri gruplara özgü kalıplar içerisinde yaşarlar, kendilerini temsil eden davranış kalıplarına sahiptirler ve kendilerine ait giyim tarzları vardır. Gruplara geçiş ise 16 yaşına gelen her birey tarafından özgürce seçim yapılarak gerçekleştirilmektedir. Seçim günü yaptıkları tercih ile gençler hayatlarını seçtikleri grup içinde geçirmek zorundadırlar. Fakat seçim gününden önce gençlerin en doğru seçimi yapabilmeleri için gençlere devlet tarafından "Kişilik Testi" uygulanır. Aynı zamanda bu test uyumsuzları yakalayıp yok etmenin de bir yoludur. *"Uyumsuz"* kişilik özelliği, bireylerin tüm grup özelliklerini kişiliklerinde barındırması anlamına gelmekte ve bu nedenle de devlet tarafından kontrol edilemez olduğuna işaret eder. Bu sebeple uyumsuzlar devlet tarafından tespit edildi-

ği an öldürülürler. Filmin başkahramanı Tris Prior kendisine uygulanan testte *"Uyumsuz"* çıkar fakat görevli tarafından bu bir şekilde kayda geçirilmez. Tris seçim günü *"Cesurluk"* grubunu seçer ve diğer gençler ile birlikte grup içinde hayatta kalmak için oldukça rekabetçi bir başlangıç sürecine girer, ağır fiziksel ve psikolojik testlerden geçmek zorunda kalır. Eğer bu testleri geçemezse gruptan atılacak ve hayatının geri kalanını grupsuz olarak geçirecektir. Başkahraman Tris film boyunca hem kendi hayatı için savaşır hem de hâkim olan düzeni yaşayan tüm uyumsuzlar lehine çözmeye çalışır.

Filmin Geniş Özeti

Film şehir duvarları dışından yükselerek şehre giren kamera hareketi üzerine Tris'in şu sözleri ile açılır; *"Bu şehirde olduğumuz için şanslıyız. Savaşın korkunç olduğu dünyanın geri kalanının yok olduğu söylenir. Liderlerimiz bizi korumak için duvarı inşa etti ve barışı daim etmek için bizi beş gruba böldü..."* Ardından sahne Tris'in evinde açılır. Annesi saçlarını kesmektedir ve seçim günü hakkında konuşmaktadırlar. Ardından sahne değişir ve kardeşi Caleb ile kişilik testine gitmek için yola çıkarlar. Teste girerler ve Tris teste halüsinasyon olarak aynalarla dolu bir odada görür. Fedakarlar gösterişi reddeder ve aynaya bakmayı reddederler. Ardından görevli tarafından uyandırılır ve test sonucunun *Uyumsuz* olduğu söylenir. Görevli bunu kimseye söylememesi gerektiğini ve test sonucu olarak *Fedakâr* çıktığını sisteme geçirdiği söyler ve Tris'i odadan çıkartır. Eve gelir ve ailesi ile birlikte yediği akşam yemeğinde *Bilgeliğin, Fedakârlık* üzerinde hakimiyet kurduğu üzerine sohbet edilir. Ertesi gün seçin günü gelir ve Bilgelerin başkanı Jeannine Mathew konuşma yapar; *"Grup sistemi canlı bir varlıktır ve hücrelerden oluşur, hepinizden. Başarmanın ve hayatta kalmanın tek yolu her birinizin kendi doğru yerini seçmesine bağlı. Gelecek nereye ait olduğunu bilenlerindir."* Seçim sırası gelir Caleb bilgeliği, Tris ise ce-

surluğu seçer. Tris gruba katılır. Eğitmenleri Four gruba yeni katılanlara Kuyu'yu gezdirir ve kuralları öğretir. Ertesi gün eğitim başlar ve eleme olacağı yeni üyelere duyurulur. Elenen adaylar Grupsuz kalacaktır. Ertesi gün eğitim devam ederken bir dövüş esnasında pes eden Christina, Eric tarafından cezalandırılır ve grup üyeleri pes etmemeleri gerektiği hakkında bilgilendirilir. Bir başka gün eğitimde hedef önünde durma cesaretini göstererek diğer grup üyeleri arasında yükselmeyi başaran Tris, bilgelerin başkanı Jeanine ile karşılaşır. Jeanine sebebi anlaşılamayan bir şekilde cesurluğu ziyaret etmiştir. Eğitimde Eric, Tris ve Peter'in dövüşmesini ister, Four ise ye nilmemesi için Tris'e birtakım öneriler verir fakat Tris yenilir. Tris ağır yaralanır ve bir günlük istirahatinden kaçarak elenmiş olmasına rağmen savaş oyunlarına katılır. Savaş oyunları Eric ve Four liderliğinde iki grup arasında gerçekleşir. Four, Tris'i kendi grubuna seçer ve iş birlikleri ile kazanan grup Four'unki olur. Tris bu başarısı sayesinde puan alır ve elenmekten son anda kurtulur. Eğitimi geçtikten sonraki ilk görevyerinde kendisi de eskiden Cesur'lukta olan annesi Natalie onu gizlice ziyarete gelir. *Uyumsuz* olduğunu tahmin ettiğini ve çok dikkatli olması gerektiğini anlatır. Ertesi gün cesurluğun ikinci sınavı olan beynin korku merkezinin izlendiği testin hazırlık aşamasında Four görevli olur. Tris bu sınavda kendisini şehir duvarları dışında görür. Tris'in taşıdığı en büyük korku budur. Ardından burada kuşların saldırısına uğrar, su altında kalır, Four tüm bu tehlikelerden nasıl kurtulduğunu ve test sonucunun ne olduğunu sorar Tris ise *Fedakar* çıktığını belirterek Tori'nin yanına gider. Tori ona kardeşinin de *Cesurluk* içindeki bir *Uyumsuz* olduğundan fakat öldürüldüğünden bahseder. Tris bunun üzerine hayatı için endişelenir ve Caleb'ı ziyaret eder ve fedakarlığa geri dönmek istediğin den bahseder. Caleb ise buna bilgeliğin izin vermeyeceğini ve devlet yönetiminin fedakarlıktan alınması gerektiğini söyler. Çıkışta Jeaninie ile karşılaşır ve Jeanine ona Fedakarlığın toplum için tehdit

oluşturduğundan bahseder. Tris kendi grubuna döndüğünde Al tarafından saldırıya uğrar, Four onu kurtarır ve güvende olması için kendi dairesinde misafir eder. Ertesi gün Al'ın cesedi bulunur. Four onu öldürmüştür. Ardından Four Tris'in hayatta kalması için onu final testine hazırlamayı teklif eder ve birlikte Four'un korku dünyasında alıştırma yaparlar. Alıştırma sonrasında Four Tris'e sırtındaki dövmeleri gösterir. Dövmeleri tüm grupların simgelerinden oluşmaktadır ve Tris'e kendisinin de bir uyumsuz olduğunu itiraf eder. Ertesi sabah Four ve Tris Bilgelerin Cesurlara zihni manipüle eden bir solüsyon ve kontrol cihazları taşıdığını görürler. Bu durum ikisini de korkutur. Sonrasında Tris final testine çıkar ve testten başarılı bir şekilde geçer. Testi geçen üyelere Bilgelerin Cesurlara taşımış olduğu şırıngalar enjekte edilir ve Cesurluk grubu üyeleri Bilgeler tarafından yönlendirilen itaatkâr birer asker haline gelirler. Tris ve Four *Uyumsuz* oldukları için bu solüsyondan etkilenmezler fakat fark edilmemek için diğer üyeler gibi komut altında davranırlar. Cesurlar simülasyon altında Fedakârlık grubuna operasyon düzenlerler ve grup üyelerini öldürmeye başlarlar. Tris ve Four Tris'in anne ve babasını arama girişimindeyken Uyumsuz oldukları Eric tarafından anlaşılır ve yakalanırlar. Four Bilgelerin başkanı Jeanine ile götürülürken Tris'in ölümüne karar verilir. Tam vurulmak üzereyken annesi Natalie onu kurtarır fakat vurularak hayatını kaybeder. Tris babasını, kardeşi Caleb'ı ve Marcus'u bularak simülasyonu durdurmak üzere harekete geçer. Cesurların merkezine giderle ve burada çıkan çatışmada babası da hayatını kaybeder. Ardından Tris Four ve Jeanine'i bulur. Four da simüle edilmiştir. Fakat Tris Four'un kendisini hatırlamasını sağlayarak simülasyondan kurtulmasına yardımcı olur. Birlikte bireyleri simülasyona sokan solüsyonu Jeanine'e uygulayarak programı kaldırmasını sağlarlar ve Fedakârlık grubu üyelerinin hayatlarını kurtarırlar. Ardından trene binerek şehir duvarları dışına kaçmak üzere yola çıkar-

lar ve Tris'in şu sözleri ile film biter; *"Artık Grupsuzlar gibiyiz, hey şeyi geride bıraktık ama kendimizi ve birbirimizi bulduk. Yarın tekrar savaşmamız gerekebilir. Ama şimdilik tren ile hattın sonuna gideceğiz. Sora da atlayacağız…"*

V. Propp'un Biçimbilimsel İşlevleri ve *Uyumsuz* (Divergent - 2014) Filminin Çözümlemesi

Vladimir Propp, 1928 yılında yayınlanan *Morfologiya Skazki*, Türkçesi ile *Masalın Biçimbilimi* isimli eserinde masalları yapıları bakımından incelemiş ve bu masallarda ortak bir takım anlatı yasaları olduğunu gözlemlemiştir. Propp'un öne sürdüğü işlevsel çözümleme metodu edebi eserlerin yanı sıra sinemaya yönelik görsel eserlerin anlatı ve karakter yapılarını analiz etmek amacıyla da sıklıkla başvurulan bir kaynaktır. Buradan hareketle Uyumsuz filminin anlatı yapısına baktığımıza Propp'un işlevleri ile pek çok benzerlik bulunduğu göze çarpar. Bu işlevlerin film içerisindeki dizilişleri şu şekildedir;

1. Aileden biri evden uzaklaşır: Tris Cesurluk grubunu seçer.

2. Kahraman bir yasakla karşılaşır: Tris'in kişilik testinde Uyumsuz çıktığını kimseye söylememesi gerekir.

3. Yasak çiğnenir: Tris Uyumsuz olduğunu Cesurluğun eğitmenlerinden biri olan Four ile paylaşır.

4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır: Al, Tris'in testleri nasıl hızlı geçtiğini sorar ve bilgi edinemez.

10. Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir: Tris, Four ile birlikte toplumun kendisinin Uyumsuz olduğunu anlamaması için çalışmaya başlar.

13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki

Gösterir: Tris Four'un kendisini kontrol etmesine izin verir.

14. Büyülü nesne kahramana verilir: Four Tris'e testten geçebilmesi için ip uçları verir.

15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir: Four Tris'e testten geçebilmesi için ipuçları verir.

16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir: Al ve Peter Tris'in başarısını kıskanır ve onu bir gece vakti kuyuya atmaya çalışırlar, Four gelir ve Tris'i kurtarır.

17. Kahraman özel bir işaret edinir: Tris, Four sayesinde Halisünasyon testinde nasıl hareket etmesi gerektiğini öğrenir.

21. Kahraman izlenir: Tris Uyumsuz olduğu için smilasyona yanıt vermez ve bilgeler Tris'in peşine düşer.

22. Kahramanın yardımına koşulur: Tris'in annesi Tris'e yardım eder ve onu simülasyonun etkisindeki Cesurların elinden kurtarır.

25. Kahramana güç bir iş önerilir: Tris Bilgelere giderek simülasyonu kaldırmaya çalışır.

26. Güç iş yerine getirilir: Tris ve Four Bilgelerin başkanı Jeanine'i simülasyona sokarak komut verir simülasyon programını kaldırarak, Fedakarların hayatını kurtarır.

27. Kahraman tanınır: Tris ve Four'un Uyumsuz olduğu herkes tarafından anlaşılır.

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır: Tris ve Four Uyumsuz olarak yeni bir kişilik ve kimlik kazanırlar.

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar: Tris ve Four birlikte şehri terk ederler.

Bu işlevler dışında, Propp'un belirttiği üzere işlevleri yerine getiren 7 karakter ve bu karakterlerin eylem alanını da film içinde mevcuttur. Belirtilen bu 7 karakter film içerisine şu şekilde yerleştirilmiştir;

Kahraman: Tris

Antikahraman: Bilgelerin başkanı Jeanine Matthews

Kral: Bilgelerin başkanı Jeanine Matthews

Eğitmen: Four

Büyülü Nesneyi Veren: Four ve Natalie

Sevgili(Prens): Four

Ulak: Tris'in erkek kardeşi Calep Prior

Propp'un belirttiği karakterlerin eylem alanları ise film içerisinde şu şekilde ortaya çıkar;

Saldırganın Eylem Alanı: Anlatıda saldırgan olarak tanımlanan karakter Bilgelik grubunu başkanı Jeanine'dir. Bilgelik Grubu, hâkimiyetin kendisinde olması gerektiği iddiası ile Fedakârlık grubuna ve üyelerine düşmanlık beslemektedirler. Jeanine ve Bilgelik grubunun filmdeki tüm aksiyonları bu eylem alanına aittir.

Bağışçının Eylem Alanı: Filmde bağışçı konumundaki karakter Four'dur. Four Tris'e testlerden geçmesi için yardımcı olmakta, iş birliği kurmaktadır. Four ve Tris'in iş birliğini içe-ren tüm sahneler bu eylem alanına aittir.

Yardımcının Eylem Alanı: Filmde bağışçı konumundaki Four aynı zamanda yardımcı konumunda da bulunmaktadır. Bu nedenle Four'un Tris'e yardım ettiği tüm sahneler yardımcı eylem alanı içerisinde yer almaktadır.

Prensesin Eylem Alanı: Filmde prenses konumundaki karakter Tris'tir. Tris'in hayatta kalma mücadelesini içeren tüm sahne ve sekanslar Prensesin eylam alanı içerisinde değerlendirilmektedir.

Gönderenin eylem alanı: Tris'in tüm Uyumsuzların hayatı adına mücadelesinde Tris'in annesi destekleyici ve yol gösterici konumdadır. Bu nedenle Tris'in annesi Natalie'nin Tris'i

yönlendirdiği tüm sahneler göndericinin eylem alanı içerisinde bulunmaktadır.

Kahramanın Eylem Alanı: Filmde kahraman Four karakteridir. Bilgeliğe karşı hem Tris'in hem de tüm Fedakârlık grubu üyelerinin hayatını kurtarmak için savaşan kişi konumundadır. Bu savaşı içeren her sahne ve sekans kahramanın eylem alanı içerisindedir.

Filmin genel anlatı yapısına, olay örgüsüne ve sırasına baktığımızda Propp tarafından ortaya konan işlevlerin pek çoğunun bu filmin anlatı yapısı ile büyük oranda uyum sağladığı ortaya çıkmıştır. Ana akım Hollywood sinemasının büyük prodüksiyonlu bir örneği olan bu yapımın masallarda yer alananlatı seçimiyle filmin öykü ve karakterlerini modern bir masal olarak tasarladığını söylemek mümkündür.

Sonuç

Yapısalcılık, en basit ve bilinen tanımında incelenen nesnenin yapısına yönelmektir. Yapısalcılık yalnızca bir kuram değil, çeşitli bilim alanlarına uygulanabilen ve çözümleme işlevini yüklenen bilimsel bir yöntemdir. Yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır. V.Propp'un masallar üzerine yaptığı araştırmaların sonucunda ortaya çıkardığı işlevler bu anlamda ortak bir yapıyı işaret eder. Propp'a göre işlevler masalın oluşturucu bölümleridir ve sayısı sınırlıdır, dizilişleri hep aynıdır. Ama her masalda 31 işlevin hepsine tıpa tıp rastlamak mümkün değildir. Bazı masallarda bunlardan bazıları atlanmış olabilir, yani masalın birinde 26 tanesi vardır, diğerinde 30, bir başkasında 15, ama belirlenen ve masalın değişmez temel taşları olan işlevler hep vardır ve aynı diziliş sırasına göre ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada Rus biçimci Propp'un masallar üzerinde belirlediği 31 işlev ile filmin dizimsel yapısı üzerinden an-

latı yapısına dair çözümlemelere yer verilmiştir. Yapısalcılık perspektifinden yapılan inceleme ile V. Propp'un Masalın Biçimbilimi eserinde sözünü ettiği işlevlerin sıralaması filme uyarlanmıştır. Filmde kahraman saldırgandır, ancak bağımsızlığı ve gücü, kendisiyle değil, romantik partnerine olan sevgisiyle aşılır. Propp'un masallar üzerinde belirlediği dizimsel yapı ile filmin olay örgüsü birbiri ile büyük oranda örtüşmektedir. Film, 31 işlevin 17 tanesini, 7 karakter ve 7 eylem alanının ise tamamını içerir. Olayların ortaya çıkış sırasıyla, işlevsel yaklaşımın dizilimi birbirini karşılar. V. Propp, 31 maddeye ayırdığı işlevlerin her masalda eksiksiz bulunmayabileceğini ve işlevlerin sırasının değişmeyeceğini belirtmiştir. Burada da işlevlerden bazıları anlatıda bulunmamasına rağmen ve işlevlerin sırasının değişmediği görülmüştür. İşlevler arasında tutarlı bir ilişki, neden sonuç bağıntısı vardır. Sonuç olarak geleneksel mitolojik anlatılardan, masallara oradan edebi eserlere ve görselliğe dayalı günümüz film anlatılarında insanoğlunun anlatım gereksiniminin temel hareket noktalarında pek büyük değişiklikler olmadığını söylemek mümkündür. Modern dönemin ana akım dramatik yapımlarda Propp'un sözünü ettiği pek çok ortak işlevi görebilmekteyiz.

Kaynakça

Akgül, A. (2008). Bir Mit Olarak "Şarabın İcadı ve Anlamı", Millî Folklor Dergisi, Sayı:80, s.13-20.

Ayhan, A. & Birol, M. (2016). Düşüncelerin Dışavurumu Olarak Moda Dünyası: İletişimsel Kodlara Yansıyan Örnekler Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz, Intermedia International e-Journal Spring -June - 3(1), s.242-261.

Aristo, (2012). Poetika, İstanbul: Remzi Kitabevi

Barthes, R. (1988). Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (Çeviren: Mehmet-Sema Rifat) , Gerçek Yayınevi.

Barthes, R. (2009). Göstergebilimsel Serüven, (Çeviren: Mehmet Rıfat & Sema Rıfat), YKY.

Berger, A. (1993). Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri, (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, Haluk Yüksel. Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları

Butler, A. (2011). Film Çalışmaları. (Çev. Ali Toprak). Kalkedon Yayınları.

Buttanrı, M. (2011) Çeşitli Yönleriyle Tiyatro, Osmangazi Üniversitesi.

Chatman, S. (2008) Öykü ve Söylem, Çev. Özgür Yaren. De Ki Yayınları.

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

Çobanoğlu, Ö. (2012). Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları.

Ersümer, A.O. (2013). Klasik Anlatı Sineması, Hayalperest Yayın Evi.

Fiske, J. (2014). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev. S. İrvan),Pharmakon.

Foss B. (2016). Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, Çeviren: Mustafa K. Gerçeker, Hayalperest Yayınevi

Günay D. & Parsa, A.F. (2012). Görsel Göstergebilim, Es Yayınları.

Horzum, I. (2008). Modernizm Ekseninde Doğa İçerikli Reklamların Göstergebilimsel İncelemesi, Doktora Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Jerković, S. V. (2019). Being Divergent: The Representation of Race and Gender in Adaptations of Young Adult Dystopian Fiction. Gradovrh-časopis za književno-jezična, društvena i prirodnoznanstvena pitanja, 1(15), 119-134.

Kazaz, M. & Pala, S. (2020) Türk Sinemasında Bağımsızlık Olgusu: Umut Filminin İdeolojik Yansımaları, Filmlerle Düşünmek içinde (Ed. Nergis Karadaş, Serhat Koca). Literatürk Yay.

Köse, O. & Kodal, T. (2011), Claude Levi-Strauss'un Mit Çözümlemeleri Üzerinden Resimlerarasılık Perspektifinde Resim Değerlendirmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E Mayıs 2011-07.

Koca, S. (2018) Yeni Türk Sinemasında Biçem. Literatürk Yayınları.

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

Monaco, J. (2004). Bir Film Nasıl Okunur?, (Çeviren: Ertan Yılmaz) , Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Mutlu, E.(1998). İletişim Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları.

Özon, N. (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınları.

Parsa, A.F. (2004). Televizyonda Görsel Okur Yazarlık ve Anlamlandırma: TV Reklamlarının Anlamlandırılmasında Görüntünün Rolü ve Göstergebilimsel Çözümlemesi, Doktora Tezi,Ege Üniversitesi, İzmir.

Parsa, A. (2012). Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar. İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme, 11-33.

Propp, V. (2010). "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri". Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri. Tzvetan Todorov (der.) içinde. (Çeviren. Mehmet Rifat- Sema Rifat. YKY.

Propp, V. (2020). Masalın Biçimbilimi, (Çeviren:Mehmet Rifat-Sema Rifat), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si, (3. Baskı) Say yayınları.

Saussuer, F. (1998). Genel Dilbilim Dersleri. (Çeviren: Berke Vardar). Mul-

tilingual Yayınları.

Saussuer, F. (1999). Dil ve Söz Yirminci Yüzyıl Dilbilimi, Derleyen ve Çeviren: Berke Vardar, Multilingual.

Sharma, R. (2007). Renklerle Tedavi. Nokta Yayınları.

Strauss, C. L. (1986). Mit ve Anlam, Alan Yayınları.

Ulutaş, S. (2017). Sinema Estetiği. Hayalperest Yayınevi.

Ustaoğlu, E. (2007). Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.

Wollen, P. (2017). Sinemada Göstergeler ve Anlam, (Çeviren: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan) , İstanbul: Metis Yayınları

https://www.imdb.com/title/tt1840309/ (Erişim Tarihi: 12.12.2020).

SİNEMASAL ANLATIDA ÇOCUKLUĞUN SONA ERMESİNE DAİR DRAMATİK SEYİR: DARDENNE KARDEŞLERİN *BİSİKLETLİ ÇOCUK* FİLMİ

Yavuz ÖZER[1]

"Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler."

Ece Ayhan

Baba: "Bir daha beni görmeye çalışma yuvada ya da onda kal, iyi olacaksın!"

Cyril: "Beni aramayacak mısın ?"

Baba: Bilmiyorum. ..Hayır!"

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca sanat; düşünen ve gördüğü dış gerçekliği sözel, görsel ifadelerle yeniden yorumlayabilen insanın kendini ifade araçlarından olagelmiştir. İnsan; dış dünyaya dair bu yorumunu sınırlı bir çerçeve ya da yüzeye aktarır. Ya da sözlü olarak soyut kelimelere, seslere dönüştürür. Sözlü-yazılı kültür dönemleri ile sanatın birçok farklı

1 Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, yavuzozerphotography@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0614-7631

formu ortaya çıkmıştır. Mağara resimlerinden, tiyatroya, yazılı edebiyata, resim, müzik ya da heykele, modern sanat olarak sinemaya kadar sanat formları birbirinden ne kadar farklı olsa da sanat eserlerini ortaya çıkaran motivasyon genellikle aynı olarak kalmıştır: İnsanın içinde yaşadığı dünyayı, kendi yorumlarıyla, kendi gerçekliği ile yeniden yaratmak ve diğer insanlara aktarmak.

Aristo insanın bu çabasını daha çocukluktan başlayan ve insan doğasında var olan taklit eğilimi ile yorumlar. Ona göre taklit; dünyayı tanımanın, öğrenmenin ilk adımıdır. Ayrıca taklit insana haz verir. Destan, şiir, tiyatro ve müziğin tüm türlerinin ortak özellikleri aslında birer taklit (mimesis) olmalarıdır (Aristoteles, 2012, s. 24).

Sanatın dış dünyanın insan zihninden süzülen bir yorumla yeniden taklit edilmesi/oluşturulması özelliği, insan yaşamının ilk evrelerinden olan çocukluk dönemlerindeki taklit ve oyun yolu ile dünyayı öğrenme çabası ile benzeşir. Huizinga aradaki benzerliği *Homo Lıudens-Oyunun Toplumsal İşle-vi Üzerine Bir Deneme* isimli kitabında (2020, s. 22); insanın toplumsal bir yaşam kurabilmek için başvurduğu en temel şeyin 'oyun' olduğunu söyler. Yetişkin insanlar toplumsal iş bölümünü, uzlaşmayı sağlayabilmek için birtakım kurgusal kurallara ve rollere dayalı düzen oluştururlar. Toplum içindeki herkesin bu kurgusal gerçekliğe katılmasıyla, düzen içselleştirilir ve 'gerçekliğe' dönüşür. Huizinga'ya (2020, s. 22) göre oyun; irrasyoneldir, yani gerçeğin taklit edilmesi, mantıksal bağı olmayan soyut sembollerin herkes tarafından kabul edilmesi ve ciddiye alınması, toplumsal düzeni oluşturur. İnsanın dış dünyanın kargaşasına bir anlam vermesini sağlar, ancak bir o kadar da gerçeklikten, mantıktan ve rasyonellikten uzaktır:

> *"İnsan toplumunun ilk büyük faaliyetleri zaten oyunla iç içedir. İnsanın iletişim kurabilmek, öğrenebilmek, emredebilmek için yarattığı şu ilk yüce araç olan dili bir düşünelim. İnsan dili sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte, tek kelimeyle adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak madde ile düşünülen şey arasında sürekli gidip gelmektedir. Böylece insan doğa evreninin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır".*

Tarih boyunca insan oyun ve taklit yoluyla zihinsel süzgeçten geçirdiği gerçekliği, öznel yorumlarla yeniden oluşturmuş, yani 'dramatize' etmiştir. Yeryüzünde ikamet ettiği her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insan mitler üretilmiştir. Bu mitler insan vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır (Campell, 2013, s. 13). Eylem içindeki insanın betimlenmesi; dramadır (Aristoteles, 2021, s. 22). Dram eski Yunancada hareketi imler. Bu hareket; öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir. Başlar, gelişir ve bir sonuca ulaşır (Şener, 2007, s.15). Eylem içindeki karakterler zorluklarla karşılaşınca izleyici kendini o karakterin yerine koyarak, acıma, korku gibi duyguları yaşar. Duygusal arınma, rahatlama olarak ifade edilen bu duruma 'katharsis' denilir (Aristoteles, 2021, s. 22). Gerçekliğin dramatik bir boyuta dönüştürülmesi, insanın dış dünyayı anlamasını sağlar. Dramatik bir anlatıda karakterin başına gelen zorlukları, acıları gerçek hayatta hiç risk etmeden yaşamış gibi deneyimleyen insan, böylece o anlatılardaki karakterlerin yaşamlarından, hatalarından yeni bilgiler edinir. Bu bilgiler onun olgunlaşmasını sağlar. İzleyici anlatı boyunca gerçek olmadığını bildiği bir dünyayı, gerçekmiş gibi algılar. Gerçek hayatta benzer durumlarla karşılaştığında, daha önce bu durumu yaşamış

gibi bir tecrübe edinir. Göstermelik de olsa kurulan dünyanın yanılsama olduğu, anlatı süresince göz ardı edilir. Gerçek olmayan bir dünya tüm katılımcılar tarafından ciddiye alınarak izlenir. Çocukların oyunla kurduğu ilişkide de benzer durum vardır. Tüm oyunlarda, çocukların belirli rolleri vardır. Gerçek dünyadan koparak o rollere bürünen çocuklar, belirli kurallar (zaman, mekân, kişi sayısı, davranış şekilleri vb.) çerçevesinde bu yanılsamayı ciddiye alarak rollerine bürünürler. Böylece oyun zamanı içindeki roller, onlara hatalar yaparak öğrenme hakkı verir.

Dramatik anlatılar ve oyun; izleyici/katılımcının kendisine bir süreliğine yüklediği başka kimliklerin başından geçenler sayesinde öğrenmesini ve bu yeni bilgiler sayesinde olgunlaşmasını sağlar. Oyunun katılımcıları ve dramatik anlatılardaki karakterler, kurulan yanılsama dünyası içerisinde zorluklarla karşılaşacaktır. Böyle anlarda oyuncu/karakter bir karar vermek zorunda kalır. Dramatik anlatılarda karakterin ikileme düşerek zor bir karar vermeye mecbur kalmasını, Aristo'nun 'hamartia' olarak tanımlamıştır. Terim, Aristo sonrasında 'trajik hata' olarak kavramsallaştırılmıştır (Eksen, 2008, s. 145-157). Tiyatro kuramcısı Sevda Şener; 'trajik hata' kavramını; insanın eylemle sınanması olarak ifade eder. Ona göre; karakterin ikileme düşmesi, zor bir karar vermek zorunda kalması, yaşamın kırılma anlarının taklididir: Özellikle, yaşamın kırılma noktaları dediğim kritik anlarında alınan ya da alınamayan kararların, girişilen ya da girişilemeyen eylemlerin yapılan ya da yapılamayan işlerin, alınan ya da alınamayan sonuçların insana ve insan ilişkilerine anlam kazandırır (2007, s.10). Kısacası anlatı karakterleri, kendileri için zor bir duruma düştüklerinde, bir karar vermek zorunda kaldıklarında, verdikleri karar her ne olursa olsun; 'trajik hata'ya düşmekten kurtulamazlar. Kendi hayatı üzerinde bir karar vermek zorunda olmak, aynı zamanda insanın kendi sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalmasını gerektirir.

Bu çalışmada çocuk, çocukluk ile yetişkinlik kavramları arasındaki sınırlar; Belçikalı yönetmenler, Jean Pier Dardenne ve Luc Dardenne kardeşlerin 2011 yılında 'Cannes Film Festivali'nde 'Jüri Büyük Ödülü'nü (Grand Prix), yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" filmi ile paylaşan, Türkiye'de de 'Sinema Yazarları Derneği' (SİYAD)[2] 2011 yılı "Yabancı Dildeki En iyi Film" ödülüne aday gösterilen, "*Bisikletli Çocuk*"[3] filmi ve filmin başrolünde yer alan çocuk karakter Cyril (Thomas Doret) üzerinden sorgulanacaktır. Filmde hayattaki tek yakını olan babasının kendisini terk etmesi sonucu, yetiştirme yurdunda yaşamaya terk edilen on yaşlarındaki bir erkek çocuğun, babası tarafından reddedilme travması ile yüzleşme sürecinde başından geçenler anlatılmaktadır. Film boyunca Cyril; ilk sahneden son sahneye kadar, bir ebeveyn gözetiminden yoksun olarak kendi kararlarını vermek zorunda bırakılmıştır. Böylece çocuk yaşta olmasına rağmen, kendi sorumluluğunu üstlenmek, bireysel kararlarını vermek zorundaki bir anlatı karakteri üzerinden, izleyici olarak, yaşamın kırılma anlarını oluşturan çocukluk ve yetişkinlik dönemleri arasındaki geçiş sürecini gözlemleriz.

Çalışmada, Cyril'in çocukluktan yetişkinliğe geçiş süreci, film anlatısının dramatik özellikleri bağlamında incelenecektir. Bu amaçla, öncelikle 'çocuk', 'çocukluk' ve 'yetişkinlik' kavramlarının hem organik-bedensel anlamları, hem de soyut anlamları ve bu tanımlar arasındaki farklılıklar ortaya konacaktır. Çocuk ve çocukluk kavramlarının insanlık tarihi boyunca anlatılarda sürekli tekrarlanan ana konulardan biri olması üzerinde durularak, tarih boyunca önemli anlatılarda bu

2 IMDB resmî web sayfasında yer alan İngilizce ismi ile Turkish Film Critics Association (https://www.imdb.com/title/tt1827512/)

3 Filmin Fransızca orijinal ismi: "*Le Gamin Au Velo*", dünya dağıtımında yer alan İngilizce ismi: "*The Kid With a Bike*" olarak geçmektedir. (https://www.imdb.com/title/tt1827512/)

kavramların nasıl sorgulandığı araştırılacaktır. Kendinden önceki anlatılardan miras olarak devraldığı anlatı yapısını, görsel-işitsel anlatım teknikleri ile geliştiren sinemanın kendine özgü dramatik yapı kurgusunda, karakterin vermek zorunda olduğu mücadeleler ve olgunlaşma süreçleri ele alınacaktır. Daha sonra filmin senarist ve yönetmenleri olan 'Dardenne Kardeşler'in sinematografik anlatım dili içinde bu filmin nasıl konumlandığı incelenerek, '*Bisikletli Çocuk'* filmi anlatısının merkezinde yer alan olan çocuk karakter Cyril'in verdiği mücadelenin ve Cyril'in çocukluktan yetişkinliğe doğru geçirdiği olgunlaşma süreçlerinin daha anlaşılır hale gelmesi sağlanacaktır.

Çocuk ve Çocukluk Kavramları Üzerine

Çalışmada "*Bisikletli Çocuk*" film anlatı yapısı ve anlatının başrolündeki çocuk Cyril'in var oluş travması/mücadelesi üzerinden sorgulanacak olan bazı kavramların TDK Türkçe sözlüğündeki tanım karşılıklarına yer vererek başlamak, sorunu anlamamıza yardımcı olacaktır.

TDK Türkçe Sözlüğünde (2005, s. 444) çocuk: "1. Küçük yaştaki oğlan veya kız 2. Soy bakımından oğul veya kız evlat 3. Bebeklik ve erginlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız" olarak tanımlanmıştır. Çocukluk ise: (2005: 444) "*1. Çocuk olma durumu 2. İnsan hayatının bebeklik ile ergenlik arasındaki dönemi 3. Gereği gibi düşünmeden deneyimsizce davranmak*" şeklinde yer almaktadır. Aynı sözlükte yetişkin ise (2005, s.2178): *"1. Yetişmiş olgunlaşmış. 2. Evlenme çağına gelmiş (kız) 3. Beden, ruh ve duygu bakımından olgunluğa erişmiş kimse 4. Gelişimin herhangi bir yönünde veya tümünde duraklama düzeyine erişmiş olan 5. Kanunların belirttiği belli bir yaşı aşmış, toplumsal sorumluluklarını bilme durumunda olan genç*" olarak tanımlanmaktadır.

Sadece çocukluktan yetişkinliğe geçişin değil, aynı zamanda insanların ve onların birer taklidi olarak anlatı karakterlerinin dış dünya veya kendi iç dünyalarında karşılaştıkları çatışmalar/ikilemler/anlam bulma çabalarından öğrendikleri sayesinde geçirdikleri psikolojik dönüşüme referans eden 'olgunlaşmak' terimi ise sözlükte; "insanın bilgi, görgü ve hoşgörüsü gereği kadar gelişmiş olmak" şeklinde tanımlanır. (TDK Türkçe Sözlük, 2005, s. 1497) Terimin bir diğer yönü olan 'olgun': "Bilgi, görgü ve hoşgörüsü gereği kadar gelişmiş, ağırbaşlı kimse, kâmil" olarak yer alır. Bu tanımlardan anlaşılacağı gibi, çocuk fiziksel, zihinsel ve ruhsal olarak gelişme aşamasındaki bireydir. "*Çocuk, gelişim dönemlerini yaşayan toplumsal anlamda birey olmaya hazırlanan 18 yaşından küçük bireylerdir. Bu dönemde çocuk fiziksel gelişiminin yanı sıra psikolojik ve sosyal gelişimini de tamamlamaya çalışır. Çocuk doğduğu anda ne 'iyi' ne de 'kötü' bir varlık olup yetişkinler gibi çevresiyle etkileşim halinde olan ve her an gelişen bir varlıktır*" (Çopur, Ö ve diğ., 2015, s. 120).

Engin Geçtan "*Ergenlikten Yetişkinliğe Geçiş Dönemi Olarak Gençlik*" isimli makalesinde, insanların yaşlara göre dönemsel özelliklerle ayrılması, sınıflandırmasının insanlık tarihi içerisinde henüz yeni sayılabileceğini belirtir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan ergenlik kavramını, yirminci yüzyılın ortalarında 'yaşlılık' kavramı izlemiş, 'orta yaş' gibi ara dönemleri belirten tanımlamalar ise henüz çok yeni ortaya çıkmıştır. Bu kavramlara göre daha eski olan çocukluk kavramı da endüstri devrimi sonrasında ortaya çıkmaya başlar: (1981, s. 91). *"Yaşam dönemlerinin algılanış biçimi, insanlığın evrimi içinde, toplumsal değişmeler tarafından etkilenmektedir. Tarihsel belgelere göre, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda endüstrileşmenin başlaması, orta sınıfların oluşması ve eğitim kurumlarının ortaya çıkışına değin çocukluk kendine özgü gereksinimleri ve karakteristikleri olan bir dönem olarak belirlenmemişti*"

Orta çağda yetişkinlikten ayrı tutulan bir çocukluk algısı yoktur (Işık, 2019, s. 79). Çocuk ve çocukluk kavramının Rönesans dönemi ile ortaya çıkarak, Avrupa merkezli gelişim süreçlerine koşut geliştiği de düşünülmektedir (Tan, 1989, s. 76). Günümüzde insanın sadece fiziksel değil, sosyolojik, psikolojik gelişim ve değişimleri daha detaylı araştırmalarla ele alınmakta ve örneğin ergenlik sonrası ve yetişkinlik öncesi gibi dönemleri kapsayan 'beliren yetişkinlik' gibi bir kavram ortaya çıkmıştır (Atak, 2011, s. 52). Çocuğun sosyolojik olarak tanımlanması 1980'ler sonrasında '*Yeni Çocukluk Sosyolojisi*' adlı çalışmalarla ortaya çıkmıştır. Çocuk bu çalışmalarda ilk kez, klasik sosyolojik yaklaşımın aksine, sosyal bir fenomen, toplumsal bir aktör olarak değerlendirilmektedir (Işık, 2019, s. 179).

> *"Çocuk her şeyden önce yetişkinden farklı bir bireydir. Çocuğun yetişkinden farklı bir birey olarak değerlendirilmesi çok yakın bir geçmişe dayanır. Toplumların gelişmişlik düzeyinin en önemli göstergelerinden birisi, çocuğa verdikleri farklı değerdir. Gelişmiş ülkelerde çocuk eğitimi büyük önem kazanmıştır. Çocuğun yetişkinden farklı değerlendirilmesini sağlayan en önemli gelişme; psikoloji, pedagoji, alanlarında bilimsel çalışmaların artması ile olmuştur. (Can, 1996, s. 28-29)"*

Günümüzde önceki dönemlere göre, giderek daha yoğun şekilde çocukluk kavramının incelendiği, yorumlandığı net olarak ortaya çıkmaktadır. Kavram üzerine çalışmalar çocukluğu, zaman içinde sadece fiziksel farklılıklar ya da insan yaşamının belirli yıllarına indirgeyen rakamlar olarak değil, psikolojik, sosyolojik boyutları ile ele almaktadır. Böylece çocukluk kavramını, somut görünümlerin ötesinde; deneyim kazanma, zihinsel olgunlaşma, deneyimlerden ders çıkarma, kendi sorumluluklarını üstlenme, kendi geleceğini tayin etme,

toplumsal rollerin farkında olma ve bu rol dağılımlarında kendine ait bir konuma sahip olma gibi soyut olarak da inceleyebilmekteyiz.

Tarih boyunca toplumların kültürel ritüelleri ve sanatsal anlatılar, çocukluğun nasıl değerlendirildiğini arka planda bize hissettirmiştir. Bilimsel çalışmaların modern dönemlerde görülmeye başlaması ve ancak yirminci yüzyılda çocukluğun ayrı bir dönem olarak ele alınmasına rağmen, sözlü edebiyatın eserleri olan mitler, destanlar, masallar eski çağlarda çocukluğa bakış konusunda arkaik ipuçlarına sahiptir. Bu anlatılar, modern bir sanat olan sinemanın da anlatı kurgusunun, dramatik yapısının oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Bu nedenle, günümüzde bir sinema filmindeki karakterin biçimlenişini anlayabilmek için, sinema öncesi sanatsal anlatılardaki karakterlerin izlerini sürmek daha derinlikli çözümlemelere ulaşmamızı sağlayacaktır.

Sinema Öncesi Anlatı ve Ritüellerde Çocukluktan Yetişkinliğe Geçiş

John Holt, çocukluk diye bir kurum 'icat edilene' kadar çocuklar için neyin iyi, neyin kötü olduğuna dair sorular sormanın kimsenin aklına gelmediğini, geldiyse bunun da duruma göre değişebileceğini söyler (Akt. Tan, 1989, s. 71). Çocukluğun kendine has özelliklerinin kabul edilmesi modern dünyanın gelişimine koşut bir seyir izlemiştir. Önceki dönemler boyunca yetişkin ve çocuk arasında kasıtlı bir uçurum yaratıldığını söylemek mümkündür (Işık, 2019, s. 79). *"Aile merkezli bir toplum, Avrupa'da burjuvazi ve orta sınıfın gelişmesiyle görülmeye başlanırken, önceki dönemler Avrupa'sında çocukların anne-babaya bağlılığı pek rastlanan bir durum değildir. Çocuklar ailede başka biri tarafından emzirilirken, yedi yaşlarına geldiklerinde başka bir eve gönderilirdi. Çocuklara özel eğitim sadece erkek çocukların kiliseye hazırlanması amacıyla var olmuştur (Tan, 1989, s. 81)".*

Modern çağ öncesi dönemlerde çocukluk kavramına bakışın izlerini sözlü ve yazılı sanatsal anlatılarda sürebilmek mümkündür. Günümüze kadar ulaşan büyük kültürlerin tarihsel arka planını oluşturan destanlarda çocuklar genellikle, ataerkil toplum içerisinde kendilerine konum arayan ya da konumu hak etmek zorunda olan varlıklardır. Farklı coğrafyalara rağmen, destanlarda çocukların, -ta ki yetişkinliklerini kanıtladıkları ana dek, toplum içinde ayrı bir değerlendirmeye hak görülmedikleri anlaşılmaktadır. Bir çocuktan beklenmeyecek şekilde, fiziksel ve zihinsel gelişmişlik gösterdikleri ilk anda toplum onları kendi içerisinde kabul etmekte, hatta bu başarıyı (ya da 'çocukluktan kurtuluşu') her toplum kendi kültürü içindeki ritüellerle kutlamıştır.

Eski çağlarda çocukluğu anlamak için antropolojiden yararlanabiliriz. '*Devlete Karşı Toplum*' kitabında Fransız antropolog Pierre Clastres, (2011, s. 142-150) ilkel toplumların çoğunda gençlerin topluma kabul törenlerinin mümkün olduğunca çok acı veren vücut işkencelerine dayandığını belirtir. Farklı ilkel kabilelerde gençlerin toplum tarafından kabul görmeleri için, vücutlarının kör taşlarla adeta yırtıldığını, erkeklerin cinsel organlarının Jaguar kemikleri ile delindiği, üç gün boyunca aç tutulan gençlerin bedenlerinin kesildiği, bedenlerine şişler saplandığı, vücutlarının kabile işaretlerini ölene dek taşımaları için kızgın demirlerle dağlandığı gibi acı verici işkencelerden bahseder. Ancak, her ne kadar günümüz toplumunda kabul edilemez olarak görülse de[4] o toplumlarda bu işkenceler, çocukluktan kurtuluşun, topluma yetişkin olarak kabulün gerekliliği olarak görülüyordu. Bu durumu; işkenceye maruz bırakılan çocukların/gençlerin -bize ulaşan

4 Kitabın çevirmeni, canlı şahitlere dayanarak anlatılan bu işkencelere: 'Ne dehşet verici bir görüntü ne akla sığmaz bir olay!' cümlesiyle öznel yorum yapmaktan kendini alıkoyamamıştır.

kaynaklara göre, bu acılar karşısında sessiz kalmalarından ve adeta bu acılara meydan okumalarının toplumsal bir norm olarak görülmesinden anlıyoruz (2011, s.142-150). Çocukların 'erginleşme' ayinleri farklı coğrafyalarda genellikle ilkbahar aylarında yine vücut-beden üzerine toplumsal tahakkümün farklı görünümleri ile ortaya çıkmaktadır. Theodor Gaster, bukonuya bazı örnekler verir: Yetişkinliğe adım atan çocuklar İbranilerde ilkbahar sünnet ayinleri ile topluma kabul edilirler. Aynı şekilde Müslüman Araplar, hasat festivalinden hemen önce toplu sünnet törenleri yaparlar. Benzer şekilde vücutta iz bırakma üzerine bir başka ayini Amerikan Kızılderili *Haida* kabilesi çocuklarına yılda bir kez dövme yaparak gerçekleştirirler (2000: 57-59).

Türk mitolojisinin önemli sözlü (sonradan kısmen yazılı) eserlerinden olan '*Dede Korkut Destanı*'nda örneğin; 'çocuğun er yaşına girmesi' bir rakamla değil, çocuğun 'yiğitlik' göstermesi ile ölçülmüştür. Destanlarda bu tür başarı gösteren ya da göstermesi beklenen çocuklar sadece 'erkek'lerdir. Kız çocukları destanlarda ancak 'evlenecek çağa' geldiklerinde toplum tarafından kabul görürler. '*Bay Börü'* oğlunun 'er' yaşına girmesi, on beş yaşındaki fiziksel görünümünün güçlülüğü ile ifade edilirken, çocukluk dönemleri olan beş ve on yaşlarındaki hallerine dair herhangi bir açıklama yoktur. Ayrıca çocuğun destanda yer almasını sağlayanın, diğer yaşıtlarına göre fiziksel güç ve görünüm olarak daha dikkat çekici olmasıdır.[5] Destan eski çağlardaki yaşananları anlattığı için sözü edilen dönemlerde bir çocuktan beklenenin neler olduğu ayrıca belirtilmiştir. Buna göre, çocuk kendi ismini hak edebilmek için 'ava gitmeli', 'kan

5 Meğer hanım! O can oğlan için de / Zaman denen geçmemişti boşuna.../ İlk önce beşine onuna bastı / En sonunda girdi, on beş yaşına…/ Tekir kuş çalımlı, kartal hünerli, / Duruşu, erdemi yiğit başına…/ Oğuz'da bir güzel er olup çıktı / Yaşıtı içinde bir olup çıktı.

dökmeli', 'baş kesmeli'dir. Eğer bu başarıları göstermezse, toplum onu kabullenmeyecektir, bir çeşit dışlamaya maruz kalacak ve çocuğun 'boynu eğik' gezmesi gerekecektir[6] (Akgül, 2012, s. 96).

Vladimir Propp'un '*Masalın Biçimbilimi*' kitabında incelediği masallardan yaptığı çıkarımlarda, çocuk kahramanları olgunlaşmak zorunda bırakan bazı olaylar dizisini gruplamıştır. Masalların açılışından itibaren görülen olaylarda, çocukların dünyasında o ana dek yaşanan rutin durumun ansızın bozulduğu, kahramanların bir dizi maceraya atılmak durumunda kaldığı görülür. Propp'un otuz bir adet işlev başlığında özetlediği durumlar; masalların çocuk kahramanlarının sürekli kendi sorumluluğunu alarak bir karar vermek ve bu karar sonrasında ortaya çıkan durumlara katlanmasını gerektirmektedir (2020).[7]

Modern dönemlerden itibaren çocukluk kavramının ilk kez ciddiye alınması, çocukluğun masumiyet, savunmasızlıkla özdeşleştirilmesine rağmen, arkaik anlatılarda ve eski çağlara ait ritüellerde çocukların acımasızlıklara maruz bırakılması, toplum içinde kabul görebilmek için kendilerini kanıtlamaları gerekliliği, aslında günümüz dünyası ile geçmiş dönemler arasındaki yaşam anlayışlarındaki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Geçmişte, şiddetin toplumun bir parçası olması, iktidar/mülkiyet/kültür değişimlerinin ancak savaş ve silah gücü ile gerçekleştiği, aile gibi en küçük örgütlenmeden, kabile, şehir ve devlet örgütlenmelerine kadar her zaman fiziksel ve duygusal olarak güçlü olanın yönetimi elinde tutması, yaşamın ilk

---

6 O çağda, Oğuz'da eğer bir oğlan / Kan dökmemiş olsa idi, ad almazdı. / Adam denmez günü avsız geçene…/ Baş kesmemiş olsa tat almaz idi. / Göstermese bir yararlık, bir varlık, / Başı eğik gezer, şad olmaz idi.

7 Masal kahramanlarını maceraya sürükleyerek, onların çocukluktan olgunlaşmaya götüren süreçlerini daha detaylı incelemek için: Propp, V., "*Masalın Biçimbilimi*", Türkiye İş Bankası Kültür, (çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat) 2020, İstanbul S: 28-67.

dönemleri olan çocukluk dönemlerinin böyle bir dünyaya hazırlanma dönemi olarak görülmesine neden olmuştur.

> *Masal ve mitlerdeki şiddet ve kötülük unsurlarının ortak yaşamı tehdit edebilecek unsurlardan kaynaklanması, bir katharsis yaratarak, kimi duyguların yatıştırılabileceğini düşündürür. Dil yoluyla baskılanan çocuk bireylerin kimi içgüdüsel ve arketipik dürtülerini harekete geçiren bu şiddet ve korku unsurları, onların kontrol altına alınmasını sağlayan bir işlev de üstlenir. Çünkü çocuklar, duygularını, simgeselleştirme ve göstergeler yoluyla ifade edebileceklerini öğrendikleri bir toplumsal ve dilsel düzen dünyasına geliyorlar. Bu yüzden anlatıların içindeki senaryolar onların baskılanmış veya içgüdüsel bazı dürtülerini açığa çıkarıp, subap ayarı verebilecek bir fonksiyon üstlenirler. Dürtüsü baskılanmış bireylerin, dengelerini kurup topluma kazandırılmalarını sağlayan bu özellik, söylencelerin çocuklar tarafından bu denli sevilmesinin bir gerekçesi olabilir. Çocuklar doğum ve memeden kesilme, yasalar dünyası ile tanışma gibi nedenlerle geliştirdikleri kaygı, sinirlilik gibi bazı duygularını bu söylenceler yoluyla dilde kısmen tatmin ediyor ve sosyal varlıklar haline geliyorlar"* (Gezgin, 2020, s.177).

Eski çağlarda çocukluğun, insanın toplumun bir parçası olarak yetişkine dönüştürülmesi ya da yetişkinliğe hazırlanması gereken bir dönem olarak görüldüğünü; ritüel, mit, destan, masal gibi geleneği ortaya çıkaran ve geleceğe aktaran kültürel unsurlardan anlıyoruz. Tüm bu kültürel unsurlar; çocuğun yetişkine dönüşmesi için çeşitli zorluklar yaşamasını içerir. Çocuk, zorluklara karşı direnmek, mücadele etmek, hayatta kalmanın ve toplum tarafından yetişkin olarak ka-

bul edilmenin yolunu kendisi bulmak zorundadır. Bu durum; doğduğundan bu yana güvenli bir alan içerisinde, korunmaya ve ihtiyaçlarının yetişkinler tarafından karşılanmasına alışkın çocuk için 'travmatik'tir. Bu durumdan çıkış yolunu ise yetişkin yardımı olmaksızın bulmak zorunda kalan çocuk, girişeceği mücadeleler boyunca zihinsel, fiziksel ve ruhsal olarak 'mecburen' değişecektir.

Gerçek hayattakine benzer şekilde, anlatı karakterleri de kurulu düzenlerine dışarıdan gelen tehdit ya da kötülüklerle karşılaşır. Karar vermek zorunda kalır, ikileme düşer, mecburen kendi sorumluluklarını üstlenerek olgunlaşırlar. Bu süreci sağlayan, dramatik anlatıların beş asal işlevi şunlardır: "*İnsan (oyun kişisi), özel bir durum (oyun kişisini tepki göstermeye zorlayan durum), eylem (tavır, tutum, hatta eylemsizlik çeşitlemeleriyle), sonuç (eylemin sonunda ortaya çıkan yeni durum), karar (anlamlı, düşündürücü, heyecan uyandırıcı insanlık gerçeği). Bu dizge, klasik dram yapısı için de epik dram yapısı için de modern ve modern sonrası dram yapısı için de geçerlidir*. (Şener, 2007, s.39)"

Joseph Campell, karakterlerin bu olgunlaşma aşamalarını "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" isimli kitabında kategorilere ayırmış ve günümüz anlatılarında oldukça işlevsel çözümleme imkânı sunan bir formüle dökmüştür. Kitabında anlatı karakterlerinin adeta bir anlatının dramatik yapısı içinde yolculuğa çıktılarını belirterek, 3 ana bölüm altında

on yedi ayrı parçaya bölmüştür[8] (2013). Bu aşamalar boyunca karakter mücadele etmek durumundadır. Her mücadele yeni kararlar ve sorumluluklar getirir. Sevda Şener'in 'yaşamın kırılma anları' olarak tanımladığı ikilemler, zorunda kalınan kararlar ya da vazgeçişler anlatının izleyici/dinleyicilerini karakterle özdeşleşmeye yönlendirir. Riskleri alan ve acılar çeken karakter, özdeşim kuran takipçilerini, hayal dünyasında dış dünyanın taklidi bir atmosfere sürükler. Korku, heyecan içgüdüleri tetiklenen izleyici/dinleyici böylece duygusal bir boşalım yaşayarak, biriktirdiği enerjisini yönlendirmiş olur.

Günümüzde bu işlevi sağlayan dramatik yapı, modern bir sanat olan sinemada da sürdürülmektedir. Sinema perdesi içindeki karakterler, zor durumlara, acılara, riskli olaylara şahit olurken, kararlar vererek, sorumluluklar alarak, hatalar yaparak dış dünyayı öğrenir, olgunlaşır. Seyirci de Hitchcock'un birçok kez tekrarladığı tabirle, bir çeşit haz aldığı 'gizli gözetleyici' konumundadır (Traffuat, s. 1987). Karakterleri olgunlaşmaya götüren süreçler, kendilerinden habersiz onları izleyen izleyicinin gözlerinin önüne serilmiş durumdadır.

Sinemasal Anlatıda Karakterin Olgunlaşma/Dönüşüm Süreçleri

Konstantin Stanislavki "*Bir Karakter Yaratmak*" isimli

8 Campell'ın kitabında karakterin anlatının dramatik yapısı içerisinde geçtiği aşamalar şu şekilde üç ana başlığa bölünmüştür: 1: Yola Çıkış, 2: Olgunlaşma, 3: Dönüş. Bölüm I: Yola Çıkış: 1. Maceraya Çağrı, 2: Çağrının Reddedilişi, 3: Doğaüstü Yardım 4: İlk eşiğin aşılması, 5: Balinanın Karnı (bilinmezliklerle dolu yeni dünyaya giriş) Bölüm II: Olgunlaşma: 1. Sınavlar Yolu, 2. Tanrıçayla Karşılaşma, 3. Baştan çıkarıcı olarak kadın, 4. Babanın gönlünü alma, 5. Tanrılaştırma 6. Nihai ödül. III. Bölüm: 1. Dönüşün reddedilişi, 2. Büyülü kaçış, 3: Dışarıdan gelen kurtuluş, 4. Dönüş eşiğinin aşılması 5. İki dünyanın ustası, 6. Yaşama özgürlüğü

eserinde anlatıdaki karakteri sahnede yaratmak için gereken perspektif dediği derinlikli oyunculuğun gerçekleşmesi için Sheakspear'in '*Hamlet*' oyununda başkarakterin geçirmesi gereken duygusal farklılıkları özetler. Hamlet, mücadelelere, travmalara, ikilemlere savruldukça acılar çeker ve olgunlaşır[9] (Stanislavski, 2012, s. 184). Hamlet, normal bir insanın belki tüm bir hayatı boyunca deneyimleyemeyeceği kadar yoğun ve bazen birbirinin zıttı duygular beş perdelik bir tiyatro oyunu içinde birkaç saate sığdırmıştır. Oyunun başı ile sonundaki Hamlet artık geri dönülemez şekilde değişmiş, olgunlaşmıştır. Dramatik anlatının seyri içinde anlatının sürükleyicisi karakterlerin mücadele ve dönüşümleri bazen dışsal, bazen içsel baskılardan kaynaklanır. Karakterler, çoğu zaman gönüllü olmayarak mücadeleye katılmak durumunda kalırlar.

Anlatıların kullandıkları bu yol aslında izleyicinin aslında kaygılanmayı sevmesinden kaynaklanır. İzleyicinin ilgisini çeken, sorunu olan bir karakter, eğer haksız bir şekilde zor duruma düşürülmüşse, izleyici kendini o karakterin yerine koyacaktır. Karakterin yaşadığı travmayı ve zayıflıklarını bildiğimizde onun bazen verdiği yanlış kararlar, ya da diğerlerine zarar vermesini bile hoşgörü ile karşılamak isteriz. Armer'a

9 "Hamlet rolü; bir oğulun annesinin aşkının aniden yön değiştirmesi karşısında şaşkınlığa uğradığını yansıtır -kadın, sevgili kocasını çoktan unutmuştur. Burada babasının öbür dünyada çektiği acıları kısa bir anlığına görmüş bir adamın mistik deneyimi de söz konusudur. Hamlet'in öbür dünyada sırrını öğrenmesinden sonra, öteki dünya onun gözünde anlamını kaybetmiştir artık. Rolün içinde, insanın varoluşunun ıstıraplı kabulü ve gücünü aşan babasının mezarında çektiklerinden kurtarılmasını gerektiren bir görevin gerçekleştirilmesi de vardır. Kendi payınıza bir evlat olarak annenize bağlanmaktan, genç bir kıza duyduğunuz aşktan, bu aşktan vazgeçmekten, genç kızın ölümünden, intikam duygularından, annenizin ölmesinin dehşetinden, cinayetten, görevinizi ifa ettikten sonra ölümünüzü beklemekten kaynaklanan duyguları hissetmelisiniz. Bütün bu duyguları bir tabağa tıkmanız halinde, nasıl bir bulamaç elde edeceğinizi bir düşünün bakalım." (Stanislavksi, 2012, s. 184)

göre; insan olarak empati duygumuz sayesinde başka birisi adına kaygılanmaya oldukça yatkınızdır (Armer, 2010, s. 24-28). Hitchcock bu durumu şu şekilde özetlemektedir: Sinema karşınıza katili ve kurbanını doğrudan çıkartır. Kurban adına endişeye kapılırsınız, çünkü o artık sizin tanıdığınız bir kimsedir. Her gün binlerce trafik kazası olur, ama ancak kardeşinizin geçirdiği kaza sizin gerçekten ilginizi çeker. Film doğru dürüst yapılmışsa kahramanı adeta sizin kardeşiniz olmalı ya da düşmanınız (Traffuat, 1987, s. 14).

Sinemasal anlatı; aynı anda görsel ve işitsel unsurları kendine özgü tekniği ile kullanabildiği için, karakter ve seyirci arasındaki özdeşimin çok hızlı kurulmasını sağlar. Bir anlatıda Hitchcock'un bahsettiği gibi; yakından tanıdığımız, belki zayıflıklarına şahit olduğunuz karakter -iyi ya da kötü olsun fark etmeksizin, seyircinin özdeşim kurabileceği bir anlatı öznesine dönüşebilir. Ancak bir anlatıda karakteri iyi ya da kötü yapan, onun eylem içinde bulunması ya da eyleme zorlanmasıdır. Senaryo kuramcısı Michel Chion "*Bir Senaryo Yazmak*" isimli eserinde karakteri harekete geçiren en önemli unsurlardan biri olarak 'düzenin bozulması'nı gösterir: Kurulu düzen (statu quo) kaçınılmaz olarak bozulduğunda, insanın en temel ihtiyaçları tehlikeye girdiğinde karakter kaybettiklerini tekrar kazanmak için harekete geçmek mecburiyetindedir (1987, s.156-157).

Anlatının birbiriyle bağlantılı olaylara dayanması, olay örgüsünün oluşmasını sağlar. Motivasyonu içsel ya da dışsal her ne olursa olsun karakterin aksiyonu sürükleyen iradesi çatışmalara zemin hazırlar. Çatışmalar olayların ortaya çıkmasını, olaylar dramatik yapının kurulmasını sağlar. Karakterin motivasyonuna karşı olan güçler onu engelledikçe, karakter daha farklı ya da daha güçlü eylemlerde bulunmak zorunda kalacaktır. Gerçekte olduğu gibi, bir karakterin bir şeyi elde etme gayreti her zaman ikilem içerir (Rabiger, 2017, s.77). Alışılmış düzen (statu quo) bozulduğunda, ortaya

çıkan özel durum, karakteri eylemde bulunmaya zorlar. Eylem özel duruma gösterilen tepkidir. Her eylem yeni bir durum ve yeni çatışma getirir (Şener, 2007, s. 93) Filozoflar bir insanın hayatının eylemlerinin toplamı olarak ölçerler. Eylem karakteri ortaya çıkarır. Karakter anlatının dramatik yapısını oluşturan olayları eylemleri ile yaratır (Field, 2020, s. 112). Gerçek dünya da insanlar örneğin Vietnam'da savaşmak gibi büyük acılar veren baskılar yaşadıklarında genellikle biraz değişmiş olarak ortaya çıkar. Filmler de gerçek dünyayı taklit ederek ben- zer kalıplar yansıtırlar (Armer, 2010, s. 137).

Sinema fotoğrafın hareketli görüntüsüdür. Yani biçimsel olarak da eylem/hareket sanatıdır. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini -biçim, figür ve temsillerini- şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarır (Aytaş, 2020, s.91). Sinema bir drama sanatı olduğu için kendisinden önceki tüm sözlü, yazılı anlatıların dramatik yapı kurgulamasını örnek almıştır. Tüm anlatılarda karakter olayların gelişmesini sağlayan ana unsurdur. Kurulu düzenin değişmesi ile bocalayan, çetrefil durumlara düşen, bir karar vermek zorunda olduğu için çelişkiler üreten karakterler, kendi motivasyonlarına engel olan ya da başka motivasyonlara sahip diğer karakterlerle çatışmalar yaşadıkça dramatik yapı ortaya çıkar. Dramanın sözcük anlamındaki olduğu gibi; anlatının sürükleyicisi karakterin eylem içinde olması yeni eylemlere neden olur. Karakter de böylece -aynı gerçek yaşamda olduğu gibi, her karşılaşılan yeni çatışma ile öğrenmeye, gelişmeye, olgunlaşmaya ve dönüşmeye devam eder.

Dardenne Kardeşler'in Sinemasal Anlatısında Karakterlerin Değişimi / Olgunlaşması

Dardenne Kardeşler filmlerinde asıl temayı modern dünyanın merkezi olarak bildiğimiz Avrupa'nın görmeye alışkın olmadığımız yönleri oluşturmaktadır. Filmlerin karakterleri; göçmenler, alt gelir gruplarına sahip insanlar, toplum tara-

fından dışlanan insanlar, uyuşturucu bağımlıları, günlük yaşamlarını idame ettirmede zorlanan ve Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi/piramidi olarak bilinen sınıflandırmanın alttaki basamaklarını aşamayan insanlardır. Maslow'un 'İhtiyaçlar Piramidi'nin en altında; insanların barınma, beslenme gibi hayatta kalması için en temel ihtiyaçlar olan: 'Fizyolojik İhtiyaçlar' yer alır. Bu basamağın üzerinde güvenlik ihtiyacı, onun üzerinde ise; sosyal kabul görmenin kapsadığı sosyal ihtiyaçlar bulunmaktadır. Bu ihtiyaçların tamamlanması durumunda benlik, özsaygı, özgüven ihtiyaçları bulunmaktadır. Piramidin en üst ve en dar kısmında ise; idealler, kendini gerçekleştirme aşaması yer alır. İnsanlar basamakları en altından itibaren tamamladıkça, kendi benliğini bulma-oluşturma aşamasına gelebilirler (Şolt, 2018, s. 218).

Dardenne Kardeşler filmlerindeki karakterlerin anlatı yapısı içinde karşılaştıkları durumları ve eylemde bulunma zorunluluklarını, bu eylemlerin doğurduğu çatışmalarla düştükleri ikilemler ve üstlendikleri sorumlulukları anlamak için, onların içinde bulundukları, fizyolojik, psikolojik sosyal ve ekonomik koşulları temel olarak inceleyebiliriz. Yönetmenlerin 1996 yapımı '*Söz*' filminde babası tarafından fiziksel şiddete maruz kalan ergenlik çağındaki bir çocuk başroldedir. Filmde diğer karakterleri, karın tokluğuna çalışmaya razı olarak Avrupa'ya gelen göçmenler oluşturmaktadır. 1999 yılı yapımı, aynı yıl 'Cannes Film Festivali Altın Palmiye' ödüllü '*Rosetta*' da alkolik annesi ile yaşayan ve fizyolojik ihtiyaçlarını bile karşılamakta zorlanan Rosetta isimli genç kızın öyküsü anlatılmaktadır. 2002 yapımı '*Oğul*' filmi ise, öz oğlunun katili bir genç ile aynı yerde çalışmak durumunda kalan marangoz babanın ikilemi üzerinedir. 2005 yılında yönetmenlerin ikinci kez 'Cannes Film Festivali Altın Palmiye' ödülü kazandıkları filmi; 'Çocuk' filminde ise; bu kez yoksulluktan dolayı çocuğunu satan genç yaştaki bir babanın ikilemleri filmin ana temasıdır. 2008 yılındaki '*Lorna'nın Sessizliği*' filminde, Avrupa ülkelerinin vatandaşlığına geçmek için anlaşmalı ev-

lilik yapan, göçmen, cinayet işleyen, alt sınıftan, uyuşturucu bağımlısı karakterleri görmekteyiz. 2014 yapımı 'İki Gün ve Bir Gece' filminde Fransa'da işini kaybetmek üzere olan bir Fransız kadının peşinden, Fransa metropolünün arka sokaklarında yaşayan, geçim derdine düşmüş insanları belgeselvari bir anlatımla gözlemleriz. 2016 yapımı '*Meçhul Kız*' filminde ise izleyici; sosyal yardım alamadığı için hayatını kaybeden bir Afrikalı göçmen kadının arka plan hikayesine şahit olur. 2019 yapımı '*Genç Ahmed*' filmi; Belçika'da Müslüman asıllı on üç yaşındaki bir çocuğun, Avrupa yaşamı ile İslami kurallar arasında düştüğü çıkmazı anlatmaktadır.

Dardenne Kardeşler filmleri; Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde en alt basamaklarda bulunan insanların eylemlerini, ikilemlerini anlatının temel yapısına koyarlar. Filmlerde karakterler, fizyolojik, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak zorunda bırakılmışlardır. Bu ihtiyaçları karşılamak için çabaladıklarında ise; ekonomik sorunlar, farklı motivasyonlara sahip diğer insanlar, toplum yapısı, dini kurallar, devlet gibi engeller çıkmaktadır. '*Bisikletli Çocuk'* filminde olduğu gibi; *'Rosetta', 'Söz', 'Oğul', 'Çocuk, 'Genç Ahmed*' filmlerinde fizyolojik ihtiyaçlar ve sosyal kabul görme ihtiyaçları karşılanamamış çocuk ya da genç karakterler ön plandadır. Bu karakterlerin çocukluk ve yetişkinlik arasında kalmışlıkları, bu sorunlarını aşmakta kendilerine yol gösterecek bir ebeveynden yoksun oluşları, onları hatalar yapmaya zorlar. Toplumun kabul etmediği zaaflar gösterirler. Bu nedenle daha zor durumlara düştükçe, daha fazla kendi sorumluluklarını üstlenirler. Zorda kalınan her ikilem, yeni bir 'Trajik Hata'ya, çıkmaz bir duruma ve yeni çatışmalara götürür. Filmlerde karakterler, zayıflıkları nedeniyle zora düşerek, acı çektikçe, daha çok mücadele ederler ve filmin başındaki durumlarına göre psikolojik olarak daha güçlü duruma gelirler.

'Bisikletli Çocuk' Filminde 'Kafkaesk' Bir Labirentin İçinde Çocukluğun Sona Erişi Ya da Trajik Hataya/ Hatalara Zorlanan Karakterin Değişimi

Bisikletli çocuk filminde Cyril'i henüz filmin başında içine düştüğü durumdan kurtulmaya çalışan ve bunun için eylemde bulunan bir çocuk karakter olarak görüyoruz. Bir ebeveynden yoksun olması ve daha önemlisi bu yoksunlukla yüzleşmeye hazır olmamasının yarattığı travma sonucunda Cyril, film boyunca birçok sahnede yetişkinlerden kaçmak zorunda kalmıştır. Filmde Cyril, çoğu zaman orada tek başına orada olmaması gereken durumlarda gösterilir: Diğer çocuklar okuldayken, tüm şehirde tek başına babasının izini bulmak için dolaşır. Otobüslerle, bisikletiyle sürekli birilerinden kaçmakta ya da bir arayıştadır. Onun bakışıyla diğer yetişkinler onun babası ile yaşadığı dünyayı geri vermek zorunda olan kişilerdir. Diğer yetişkinlerin gözünde ise Cyril, denetlenmesi, kontrol edilmesi gereken bir çocuktur.

Anlatılarda, karakterleri zor durumlara düşüren gerekçeler, kimi zaman içsel, kimi zaman dışsal olabilir. Her durumda, karakterler karşılaştıkları engellere karşı eylemde bulunarak, çözüm yolları arayacaklardır. Karakterler eyleme geçmeden olgunlaşamazlar. Eyleme geçtiklerinde de henüz olgunlaşmadıkları için hatalar yaparlar: Kahraman, doğayla, başka kahramanlarla veya toplumla ya da modern edebiyatta sıklıkla karşılaştığımız gibi kendisiyle çatışabilirler. Örneğin içgörü eksikliği önemli bir çatışma başlangıcıdır. Karakter kendisini yeterince tanımıyordur ve yanlış işler yaparak kendini sorunların ortasında bulur (Gülsoy, 2018, s. 228).

Filmde karakteri eyleme geçiren motivasyon karakterin kendisinden kaynaklanmamaktadır. Başkarakter Cyril, babasız ve kimsesiz bırakılmış bir çocuktur ve kendini bir anda böyle bir dünyanın içinde bulmuştur. Bu gerçekliği kabullenmeyip, bu durumdan sıyrılmaya çalıştıkça, daha karmaşık olaylarla karşılaşır ve içine düştüğü labirentten çıkamaz. Film

bu yapısı ile, Franz Kafka'nın romanlarında karşılaştığımıza benzer bir atmosfere sahiptir. Baş karakter kendisinin sebep olmadığı bir dünya içinde tanımlanmış durumdadır. Ancak o kendisi için tanımlanmış bu gerçekliği kabullenmez. Kendisini olması gerektiği yerde konumlayabilmek için çabalar. Çoğu zaman onu anlayacak hiç kimse yoktur. Yine de tek başına içine düştüğü durumdan çıkabilmek için çözümler bulmaya çalışır. Kafkaesk atmosferdi karakterler genellikle bir labirent durumundan kaçmak için net bir eylem rotasından yoksundur. Kafkaesk unsurlar genellikle varoluşçu eserlerde görülür fakat terim; anlaşılamaz derecede karmaşık, tuhaf veya mantıksız olan gerçek yaşam olaylarına ve durumlarına uygulanarak edebi dünyayı aşmıştır: "*Kafka'da dünyanın görünümü bir labirente dönüşmüş, dolayısıyla 'karanlığa gömülmüştür. Baş figürler bu labirentlerde yollarını yitirip dururular; çünkü hiçbir yol bir yere çıkmaz ya da her yol, figürü sadece bir başka durumun içine taşır. Durumlar yan yana, iç içedir, ama süreçsellikten yoksundur her şey. Değişim bile bir durumdur* (Öztürk, 2007, s. 20)."

Filmde mekân kullanımlarının da Kafkaesk bir anlatıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kafka öykülerinde olduğu gibi, karakter aslında normal bir hayatta bulunmayacağı mekanlarda, zorunluluktan dolayı bulunmaktadır. Bulunması gereken mekanlara karşı da ya ilgisiz ya da orada yalnız başınadır. Benzer şekilde henüz çocuk yaşta ve fiziksel/duygusal olarak gelişmemiş birey olan Cyril, filmde birçok sahnede gece karanlığında şehirde tek başına görülür. Bazı kamu binalarında da (yetiştirme yurdu, okul, sağlık ocağı) Cyril, kendi yaşıtı çocuklarla değil, devlet görevlileri ya da diğer yetişkinlerle çatışma halinde gösterilir. Görevlilerin baskısı ve denetimi altındadır. O ise; dış dünyada içine düştüğü zorluktan, kamu görevlilerine rağmen çıkmaya çabalamaktadır. Mekanlar da Cyril'in çocuk görünümü ile uyumsuzdur: Trafiğin tehlikeli bir şekilde aktığı dar caddelerde bisikleti

ile tek başınadır. Şehrin, suça meyilli insanların bulunabileceği, ormanlık, bakımsız kısımlarında dolaşmaktadır. Çağdaş dünyada Kafkaesk atmosferi tasvir etmek için sinemanın stüdyolara ihtiyacı yoktur; bunu özellikle kentlerin arka sokaklarında devlet dairelerinde, bürolarda, devlet dairelerinde, dar ve az aydınlatılmış sokaklarında bulmak mümkündür (Öztürk, 2007, s. 137).

Dardenne Kardeşler'in diğer filmlerinde olduğu gibi, '*Bisikletli Çocuk*' filminin ilk sahneleri de 'Kafkaesk' bir sinemasal anlatımla karşı karşıya olduğumuz hissini verir. Kafka öykülerinde, klasik anlatının; giriş, gelişme ve sonuç olarak bilinen üç bölümlü yapısı yerine, karakterler genellikle, kendilerini henüz öykülerin başında beklenmedik ve dışsal sebeplerden kaynaklanan, istenmeyen, zor bir durumun içinde bulurlar. Bir anlamda anlatı giriş bölümü atlanarak, doğrudan gelişme bölümünden başlatılmıştır. Anlatının başında karakterlerin birdenbire içine düşürüldükleri duruma karşı, tatmin edici bir açıklama yoktur. Kafka'nın farklı romanlarının sadece ilk cümlelerini art arda okuduğumuzda bu durumu daha net olarak görmekteyiz:[10] "Biri Josef K.'ya iftira etmiş olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına karşın bir sabah tutuklandı" (Kafka, 2011, s. 19). "Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa, devcileyin bir böceğe dönüşmüş buldu kendini." (Kafka, 2009, s. 5) "Saat on ikiye gelirken ilk birkaç kişi kalktı, reveranslar yaparak birbirlerine ellerini uzattılar, aman ne güzeldi dediler, sonra giyinmek üzere kapıdan geçip koridora çıktılar" (Kafka, 2012, s. 9). "Gecenin bir vakti köye vardı K. Köy karlara gömülmüştü" (Kafka, 2009, s. 5). Antreden gelip büyük kapı boşluğuna adım atan Eduard Raban baktı ki, yağmur yağıyor, ufak ufak serpiştiren bir yağmur (Kafka,2000, s. 5). "Bir hizmetçi tarafından baştan çıkarılıp kendisin

10 Sırasıyla: *'Dava', 'Değişim', 'Bir Savaşın Tasviri', 'Şato', 'Taşrada Düğün Hazırlıkları', 'Kayıp-Amerika'*

den bir çocuk peydahlandığı için yoksul ailesinin Amerika'ya yolladığı on altı yaşındaki Karl Rossman, yavaşlamış gemiyle New York limanına girerken, çok önceden fark ettiği 'Özgürlük Tanrıça'sını, bu kez ansızın güçlenen güneş ışığı altında gördü (Kafka, 2008, s. 5).

Kayıp – Amerika romanında diğer romanların başlangıçlarına göre, bu kez karakterin önceki durumu hakkında bir bilgi yer alsa da roman, Kafka'nın diğer roman karakterleri gibi, içine düştüğü labirentvari bilinmezlik durumlarından kurtulmaya ve kendisine bir çıkış yolu bulmaya çalışan kahramanın mücadelesidir. Diğer Kafka kahramanlarında olduğu gibi "ne yapacağını bilememe ve bir çözüm bularak labirentten kurtulma hali, bu romanda da belirgindir. Çocukluktan yetişkinliğe henüz geçiş aşamasındaki on altı yaşındaki başkarakter Rossman'ın Amerika'ya gitmek zorunda kaldığı durumlar adeta geçiştirilmiştir. Karakter kendini bilinmez bir dünyanın içinde tek başına kalmış halde bulur.

'*Bisikletli Çocuk*' filmi de benzer şekilde, Cyril'in yetiştirme yurdu görevlileri ile birlikte telefonla babasını araması ile başlar. İlk sahneden anlarız ki; Cyril, sebebini anlayamadığı ve film boyunca da anlayamayacağı ya da anlamak istemeyeceği bir sebeple babası tarafından terk edilmiştir. Filmde öykünün öncesine dair doğru dürüst bir bilgi edinemeyiz. Sadece babasının bir cümlesinden yakın zamanlarda Cyril'in babaannesinin öldüğünü ve onun ardından başka hiçbir yakını kalmadığını anlarız. İlk sahne ile birlikte Cyril'in koşuşturmalarına, kaçışlarına ya da bir yerlere yetişme çabalarına şahit oluruz; tıpkı Kafka'nın bir labirentten çıkmaya çabalayan karakterleri gibi…. Cyril, dış dünyanın onu içerisine düşürdüğü bu duruma karşı hem tepkili hem de mücadele etmeye hazır durumdadır. Yurt ve okul gibi

devlet mekanları ile hiçbir bağ hissetmese de çocuk yaşta olması ve başka bir alternatifinin bulunmaması nedeniyle bu mekanlara hapsolmuş gibidir. Yine de dar caddeler, büyük şehir, karanlık sokaklar ve tekin olmayan bölgelerde dolaşması gerekse de içine düştüğü durumdan sıyrılmaya çalışacaktır.

Oyun ve Çocukluktan Yoksun Bir Çocuk Karakter: 'Cyril'

'Bisikletli Çocuk' filminin başkarakteri olan on yaşındaki Cyril, babası tarafından yetiştirme yurduna terk edilmiştir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Cyril ile babasının konuşmalarından, babasının Cyril'i geçici olarak sadece bir aylığına yetiştirme yurduna verdiği, -en azından Cyril'e böyle söylediği, ancak daha sonra, telefon numarasını da değiştirerek izini kaybettirmeye çalıştığı, Cyril ile yaşadıkları evden habersizce taşındığı, üstüne üstlük Cyril'in bisikletini bile sattığı anlaşılır.

Film boyunca Cyril'in kendisini koruyup kollayacak, çocukluğunu yaşadığı bu dönemde ona rehberlik edecek ve fizyolojik, duygusal ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir ebeveynden yoksun olduğunu anlarız. Bu gerçekliği kabullenmek istemeyen Cyril'in çabaları filmin ortalarına kadar birçok sahnede kendini göstermektedir. Filmde Cyril'in hem ihmal edilmiş bir çocuk hem de çocukluk ve ergenlik arasında bir dönemde dış dünyayı anlamaya çalışan birey olduğu görülmektedir. Film, dramatik anlatının unsurlarından olan, 'eksiltme'ye dayalı bir öykülemeye sahiptir. Yönetmenler, bazı bilgileri seyirciye ya hemen vermez ya da hiç vermez. Seyirci, izlediği olayların arka planlarını karakterlerin çatışmalarından, motivasyonlarından ve onları eyleme sürükleyen olaylardan anlamaya çalışır. Cyril'in film boyunca şahit olacağımız anksiyete sorunları, aidiyet edinme çabaları ve toplum kurallarının dışına savrulup suç işlemesinin arka planında,

filmden edindiğimiz parçalar halinde ve dağınık bilgilerden anladığımız kadarıyla; Cyril'in çocukluk ve ergenlik döneminde ebeveynleri tarafından ihmal edilmiş bir çocuk olduğu anlaşılmaktadır.

Çocukluktan yetişkinliğe geçişte ergenin çözmesi gereken en önemli sorunlardan biri, bilinçdışındaki ana-baba kavramlarında yapmak zorunda olduğu değişikliktir. Çocuk güvenliğini ana-babasının her şeyi bilen ve her şeyin üstesinden gele- bilen kişiler olduğu inancından alır. Eğer çocuğun yaşantıları ana babayı bu kavramlarla birlikte algılamasını engeller nitelikte ise, anksiyete ve güvensizlik duyguları belirir (Geçtan, 1981, s. 92). Dr. Jonice Webb, çocuklarda ebeveyn tarafından ihmal edilmişliği, çocukta dünyaya karşı duyarsızlık ve boşluk hissi doğurabileceğini, çocuğun kendisini kabullenmeyen, ilgilenmeyen, ihmal eden ebeveynin yarattığı travmayı, kendini suçlayarak, dış dünyada bağlanacak birileri ya da bir şeyler arayarak bastırmaya çalışacağını söylemektedir (2020).

Film henüz ilk sahnesinde Cyril'in yetişkinlerle mücadelesi ile açılır. Yetiştirme yurdunda görevliler, Cyril'in babasına telefonla ulaşmaya çalışmakta, ancak babasının telefonu kullanılmamaktadır. Cyril, ısrarla birkaç kez daha numarayı görevlilere arattırır. Ancak sonuç değişmeyince Cyril bu kez, görevlileri, numarayı yanlış çevirmekle suçlar. Ona göre; babası haber vermeden telefonunu değiştirmez, mutlaka Cyril'i aramaya çalışırdı. Ancak numarayı bu kez kendisi çeviren Cyril, babasına yine ulaşamaz. Cyril bu durum karşısında sinir krizine benzer aşırı tepki ile yurttan kaçmaya çalışır.

Sonraki sahnede Cyril'i bu kez okulda görürüz. Cyril, kendisini denetleyen öğretmeni kandırır ve okuldan kaçar. Şehirde tek başına bir yolculuğa çıkar, yaşadıkları siteye gelir. Apartman görevlisi babasının 1 ay önce taşındığını söyler. Cyril bu kez apartman görevlisini kandırmanın yolunu bulur: Bisikletten düşme hikayesi uydurur ve aparmanın girişinde

bulunan sağlık ocağının dış kapıyı açmasını sağlar. Cyril ailesiyle yaşadığı daireye gittiğinde ise; komşu bir yetişkin tarafından kovulur. Buna rağmen direndiğinde yetiştirme yurdu görevlilerinin Cyril'i bulmak için apartmana gelmesine şahit oluruz. Cyril hem apartman hem yetiştirme yurdu görevlilerinden kaçmak için sağlık ocağına sığınır ve burada bekleyen bir kadına sarılarak, kendisini yakalamaya çalışan görevlilere karşı destek arar.

Bakıcı ailesi olacak kadınla bu sayede ilk kez karşılaşan Cyril'i görevliler babasının gerçekten taşındığına ikna etmeye çalışırlar. Babası ile yaşadıkları daireyi açarak Cyril'e gösterdiklerinde, Cyril tüm eşyaların toplandığı boş bir daire ile yüzleşmek zorunda kalır. Filmin henüz başlarında Cyril'in babası tarafından terk edildiği, babasına ulaşmak için çabaladığını izleriz. Cyril yurtta, okulda ve apartmanda sürekli yetişkinler tarafından adeta kovalanmaktadır. Cyril'in babası tarafından terk edildiğine dair kesin izlerin ardından, yetiştirme yurdunda görevlilerle iletişim kurmayan, sinirli yönlerini görürüz. Yatakta saklanmaya çalışır. Yurdun bahçesinden gelen diğer çocukların oyun seslerine karşı Cyril, hiçbir arkadaşı olmayan ve yetişkin görevlilerle sürekli çatışma halinde yalnız bir çocuktur.

Cyril'in sürekli aradığı bisikletini bularak, satın alan kadın (Samantha) bisikleti yurda getirdiğinde, Cyril, bisikletine kavuşmanın sevincini yaşarken, kadına karşı ilgisiz davranır. Ancak kadın arabasına binerek oradan uzaklaşacağı anda, kadını etkilemek için bisikleti ile bir gösteri yapar. Bu sahnede, Cyril'in babası tarafından istenmediği gerçeğini hala kabullenemediğini anlarız: Samantha bisikleti Cyril'in tarifinin ardından bir ilandan bulup satın almıştır. Cyril, buna inanmaz ve bisikletinin başka çocuklarca çalındığını ve Samantha'ya para ile satıldığını savunur. Ona göre, babası Cyril'in bisikletini satışa çıkarmaz. Cyril bisikletini almasının ardından yurttan ayrılmak üzere olan kadının peşinden giderek, hafta sonları

ona gelip gelemeyeceğini sorar. Kadın 'ben seni ararım!' dese de Cyril, kadına güvenmediğini söyler. Arayacağını söyleyen ve bir daha aramayan babasının ardından ilk kez yakınlık kurabildiği bir başka yetişkine karşı Cyril güvensizdir.

Cyril babasının izini sürmek için yetişkinlerle dolu farklı mekanlara gider. Her defasında bu arayışı boşa çıkar, kimse babasının nerde olduğunu bilmez ve yetişkinler Cyril'e karşı ilgisizdir. Onu görmezden gelirler. Bisikleti bir çocuk tarafından çalındığında Cyril, fiziksel yetersizliğine karşı çocukla mücadele eder, bisikletini kurtarır. Farklı yaşlardaki çocuklardan oluşan bir çete ile karşılaşır. Bisikletinin bir çocuk tarafından çalınma girişimi, Cyril için babasının bisikleti satmayacağına dair bir kanıttır. Ona göre, o yetiştirme yurdundayken, bisikleti daha önce de bu şekilde çalınmış ve Samantha'ya satılmıştır. Samantha Cyril'i bisikleti aldığı yere götürdüğünde ise Cyril, babası tarafından tek edildiği gerçeği ile ikinci kez yüzleşmek durumunda kalır. Çünkü, aynı ilan kağıdında, aynı elyazısı ile babasının motoru ve Cyril'in bisikleti satılık olarak yazmaktadır.

Cyril filmin başından itibaren babası tarafından tek edildiğine kesin kanıtlarla karşılaştıkça yetişkinlerle iletişim kurmayı reddeden ve onları rahatsız edecek tepkiler verir. Samantha'nın kuaför salonunda musluğu sürekli açarak gösterdiği tepki ile Cyril, başına gelenlerden dolayı suçlayacak ve tepki gösterecek birilerini aradığını anlarız.

Filmde Cyril'i bir çocuk olarak kabullenerek, şefkat gösteren tek karakter Samantha'dır. Belki bu yüzden Cyril, Samantha'yı başka bir erkekle uyurken görünce tepki verir. Ancak Samantha'nın ona karşı şefkatli tavrı sonucunda Cyril babasına karşı duygularına dair ilk kez konuşur: Babasını özlemiştir. Samantha'nın '*isteseydi arardı*!' diyerek mantıklı bir açıklama getirmesine karşı, Cyril bu durumu yine de kabullenmez.

Filmde Cyril'in babasını arama çabalarına Samantha da eşlik eder. Samantha Cyril'in babasına telefonla ulaştığında ve buluşmak için sözleştiklerinde, Cyril, kabullenmek istemedikçe babasının onu terk ettiği gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalır: Önce babası sözleştikleri yere gelmez ve Cyril ile Samantha kırk dakika beklerler. Cyril'in babasını bulma çabaları sonuçsuz kaldıkça, Cyril karşısına çıkan engelleri aşarak amacına ulaşmada kararlıdır. Babasının çalıştığı restoranı bulurlar. Cyril babasına ulaşabilmek, onu görebilmek için cama, duvara tırmanır. En sonunda babasının dikkatini çeker. Babası ona karşı ilgisiz davrandıkça, Cyril, babası ile biraz daha fazla vakit geçirebilmek için mutfakta ona yardım etmek ister. Karnının aç olduğunu söyler. Telefon numarasını babasına vermek için çabalar. Onun tüm bu çabalarına ve filmin başından bu yana ilk kez ebeveyninin yanında çocukluğunu yaşamak istemesine karşı, babası bir an önce ondan kurtulmak ister gibidir. Sonunda onları dışarıda bekleyen Samantha'ya babası Cyril'i istemediğini söyler. Samantha bu gerçeği Cyril'e kendisinin söylemesini istediğinde ise; baba bir tercih yapmaya zorlanır: Cyril'e onu bir daha görmek istemediğini söyler. Cyril ve Samantha şehre dönerlerken, Cyril kendine zarar vermeye çalışır. Samantha'nın ona sarılması, çocuk ve kadın arasındaki bağın güçlenmesini sağlar. Cyril, filmin başından bu yana kabullenemediği, babası tarafından reddedilme gerçeği ile artık geri dönülemez şekilde yüzleşmiştir.

Film boyunca çocuk yaştaki Cyril'i diğer çocuklarla oyun oynarken göremeyiz. Sadece bir sahnede, Cyril'in Samantha tarafından kabul edildiği ve ilk kez bir yetişkine karşı aidiyet hissedebildiğini anladığımız anda Cyril, Samantha'nın siparişlerini getirirken, futbol oynayan çocukları izlemeye dalar. Bir çocuğun teklifine olumlu yanıt verir ve Samantha'nın kuaför dükkanına marketten aldıklarını bırakıp, çocukların oyununa katılacaktır. Cyril'in oyun oynamaya karşı 'çocukça' heyecanı kısa sürer: Başka bir çocuk Cyril'in bisikletini tek-

rar çalmaya çalıştığında, Cyril'in babasından dolayı yaşadığı travma ve diğer yetişkinlerle yaşadığı çatışmaların yanısıra, 'akran zorbalığı' ile de mücadele etmek zorunda kaldığını anlarız. "*Her üç çocuktan birinin akran zorbalığı ile karşılaştığı ve çocuk ve ergenlerin %10-15'nin altı aydan fazla süren "kronik" zorbalığa maruz kaldığı bildirilmektedir. Gerek sıklığı gerek ise uzun dönem olumsuz etkileri nedeniyle günümüzde akran zorbalığı Dünya Sağlık Örgütü ve Birleşmiş Milletler tarafından küresel bir sağlık sorunu olarak kabul edilmektedir*" (Esen, 2020).

Cyril, bu akran zorbalığına gösterdiği tepki ile, yetişkin yaşlarının başında olduğu anlaşılan ve Cyril'in kaldığı yetiştirme yurdunda üç yıl geçirdiğini söyleyen kişi ile tanışır. Cyril'e ''pitbul' lakabı takarak, onun yetişkin gibi güçlü olduğunu ima eden bu yetişkin sayesinde Cyril, ilk kez birisi tarafından çocuk gibi görülmez ve ciddiye alınır: Cyril, çetenin diğer üyelerinin davet edilmediği eve davet edilen ilk kişidir. Çevredekilerin uyuşturucu sattığı için 'torbacı' olarak nitelendirdiği yetişkin Cyril'e sigara ve içki ikram eder. Cyril, bir yandan onu yetişkin sınıfına sokan bu ikramları reddederek çocuk kalmaya çalışırken, bir yandan da yetişkinlerin dünyasına adım atmanın heyecanını yaşar. 'Torbacı' karakterinin evinde Cyril'in şimdiye kadar yetiştirme yurdunda sadece eski modelini oynayabildiği oyun konsolunu üst model ve kablosuz kumanda ile oynama fırsatı bulur. Ancak evde televizyon bağımlısı ve sağlık sorunları olan yaşlı kadından anladığımız kadarıyla, 'torbacı' karakteri de ihmal edilmiş bir çocukluk geçirmiştir. Onun bugünlerde suç işleyerek yaşamasının arka planında bu çocukluğunun izleri vardır. Evdeki yaşlı kadın, bencil şekilde sadece kendi sorunlarına odaklıdır.

Cyril ile 'torbacı' yetişkinin evdeki diyaloglarında, yetişkin kişinin Cyril'i etkilemeye çalıştığı ve bir yandan da hala çocuksu izler taşıdığını gözlemleriz. Yetişkin olmasına rağmen, çocukların hayal gücünü kullanarak kendilerini bir kahramanla

özdeşleştirmelerine benzer bir sahne izleriz. Ona göre kendisi '*Resident Evil*'deki 'Wes' karakteridir. Cyril ise 'Pitbul'dur. Filmde Cyril'in ihtiyacı olan karşılıksız sevgi ve bakım ihtiyacını karşılayan tek karakter Samantha'dır. 'Torbacı' yetişkinin Cyril'e tüm ilgisi ve yardımının arkasındaki gerçekçenin, Cyril' e suç işletmek olduğunu anlarız. Ancak Cyril, Samantha ve 'Torbacı' yetişkin adam arasında bir tercih yapmaya zorlanır. Kendisine yetişkin gibi davranan adama 'sadece' yardım etmek için, onun planladığı 'gasp' suçunu işlemeyi kabul eder. Cyril gasp olayını nasıl gerçekleştireceğini öğrenir, kendisine öğretildiği gibi pratik yapar ve bir çocuk yerine artık bir yetişkin gibi davranmaya başlamıştır. Samantha tüm çabasına rağmen, Cyril'i 'torbacı'dan uzak tutamaz. Cyril, Samantha yerine ona suç işleten adamı tercih etse de Samantha da bir ikileme düşerek, tercihte bulunmaya zorlanmış ve sevgilisi yerine Cyril'i tercih etmiştir. Cyril, bir karşılık beklemeden acemice işlediği gasp suçunun üzerine iki kişiyi yaralama suçunu da ekler. Samantha'yı hayal kırıklığına uğratmıştır. Çıkarları uğruna kendisini kullanan 'torbacı' tarafından da terk edilince, çocukluk ve yetişkinlik arasında durduğu sınır çizgileri kaybolmaya başlar. Artık hem suç işleyebilen hem de üzerinde bir banknot para taşıyarak, bisikleti ile tek başına gece yarısı kilometrelerce yolculuk yapan birisidir. Onun çabası, babasını tekrar görmek ve gasp ettiği / çaldığı paraları ona verebilmek içindir. Tüm bu yetişkinvari eylemlerinin gerekçesinin onun hiçbir karşılık beklemeden sadece çocukluğundan kaynaklanan sevgi arayışı olduğunu anlarız. Babası tarafından bir kez daha reddedilir. Suça bulaşmasının sebebi gibi görünen parayı yerde bırakarak, tekrar Samantha'ya döndüğünde tüm suç olayının detayları bilinmektedir. Samantha Cyril'i suçlamaz. Cyril, ilk kez bir yetişkine karşı, çocukça tepki göstermez ve Samantha'dan onu üzdüğü, kolunu yaraladığı için özür diler.

İşlediği suça karşı tazminatı Samantha'nın ödeyecek olması, kadın ile Cyril arasında yeni bir döneme girildiğini gös-

terir. Cyril tüm yaşananlardan sonra artık yetişkinler dünyasına adım atmaya başlamıştır: Uzlaşma görüşmesinde Cyril'in gasp ettiği ve yaraladığı adamdan özür dilemesi, ayağa kalkıp bir yetişkin gibi onun elini sıkmaya gitmesi, yetişkinlere özgü ritüelleri, Cyril'in de uygulamaya başladığını gösterir. Cyril artık, hatalar yapmış, ders almış, olgunlaşmış, hatta toplum içerisinde yetişkinlerle anlaşabilen, onların toplumsal ritüellerini uygulayabilen bireydir.

Cyril ve Samantha'yı birlikte eğlenirken, bisiklet sürerken, piknik yaparken izlediğimizde, filmde Cyril'in çocukluk ve yetişkinlik arasındaki bocalamalarının geride kaldığını hissederiz. Samantha Cyril'in ebeveyni olmuştur. İkili artık uyum içindedir. Hatta Cyril'in film boyunca neredeyse ayrılmaz bir parçası olan bisikletine karşı Samantha da ona ayak uydurmuş ve yıllar sonra ilk kez bisiklet sürmüştür.

Film Cyril'in yaraladığı çocuğun kendisinden intikam alması ve Cyril'i taşla yaralama sahnesi ile sona erer. Bir anlamda Cyril, kendisini affeden yetişkinden özür dileyerek el sıkışırken, onu affetmeyen çocuk tarafından yaralanarak yarım kalan adalet sağlanmıştır. Artık Cyril Samantha'nın istediği çocuklarla arkadaşlık yapacak hatta evlerinin mangal kömürü getirme gibi ihtiyaçlarını karşılamak için sorumluluk alabilecektir. Filmin sonunda Cyril'in diğer çocuk tarafından dövülmesi, taş atılarak yüksekçe bir ağaçtan düşmesi, sonrasında yaşadığı bilinç kaybı ve üstü başının yırtılmış, vücudunun yara bere içinde olmasını dert etmeden, bisikletini tek eliyle sürerek, diğer elinde bir yandan kömür torbasını tutmasını izleriz. Birazdan evde, Samantha'nın organize ettiği bir 'mangal partisi' başlayacaktır. Samantha'nın Cyril'e bulduğu arkadaşı Murat da ailesiyle birlikte gelecektir. Belki de ilk kez Cyril, bir çocukla oyun oynayabilecektir. Ancak, Dardenne Kardeşler bu sahneleri ve sonrasında neler yaşandığını göstermez. Çünkü Cyril'in çocuk olarak artık bir arkadaş edinme ve oyun oynama hakkını elde ettiğini düşünsek de Cyril, bu

hakkı elde edebilmek için bedel ödemiş ve artık çocukluktan yetişkinliğe doğru bir adım atmıştır.

Sonuç

Çocuk, çocukluk kavramları sanayii devrimi sonrasında sorgulanmaya başlamış ve art arda yaşanan siyasal, ekonomik, bilimsel devrimlerin ardından özellikle Avrupa toplumlarında bu konuda fikirler üretilmiştir. Çocukluğun insan yaşamında önemli bir çağı olarak kabul edilmesi, çocuklara özgü eğitim sistemlerinin geliştirilmesi, bireylerin bu çağlarına özgü ihtiyaçlarının belirlenmesi sadece son birkaç yüzyıla ait bir olgudur. Önceki çağlarda, çocukluk, yetişkinliğe geçmenin önemsiz bir aşaması olarak görülmüştür. Birçok toplumda çocuklar topluma ancak yetişkin oldukları ya da o toplumun kültürel kriterlerine göre yetişkinliklerini kanıtlayabildikleri zaman kabul edilmiştir.

İnsanların hayatta kalmak ve sonrasında var oluşlarını anlamlandırabilmek için aşması gereken katmanları Maslow'un 'İhtiyaçlar Hiyerarşisi' kuramı ile daha iyi kategorize edebiliyoruz: İnsanlar fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik temel ihtiyaçlarla dünyaya gelmektedir. Bu ihtiyaçlarını karşıladıkları ölçüde, kendi varlıklarını sorgulama ve toplum içinde kendilerine özgü bir yer edinme gibi aşamalara geçebilirler. Çocukluk çağı, bireylerin fiziksel, psikolojik, sosyolojik olarak en güçsüz ve ebeveynlerine bağlı oldukları bir çağdır. Bu çağda, çocuklardan kendi hayatları hakkında bir karar alması beklenmez. Ebeveynleri ya da etraflarındaki yetişkinler onlar yerine kararlar verirler.

Çocukluk bir yandan da sürekli oyun oynayarak, çevreyi, dış dünyayı, insanları ve hatta insanın kendisini tanıma sürecidir. Oyunlar, insanlara hata yapma, hata yaparak öğrenme, riske girmeden zorluklarla karşılaşma imkânı verir. Böylece gerçek yaşamın içindeki zorluklarla karşılaşma ve kendi so-

rumluluklarına dair karar vermeden önce çocukluk çağında bireyler bir anlamda gerçeklik simülasyonunu oyun ile sağlayabilirler.

Belçikalı yönetmenler Dardenne Kardeşler, filmlerinde Avrupa'da günümüzde yaşayan, toplum dışına itilmiş, zor durumda kalan karakterlere odaklanmaktadırlar. Bu filmlerdeki ana temalarından biri de baba-çocuk ilişkisidir. Yönetmenlerin 2011 yılında yaptıkları '*Bisikletli Çocuk'* filminde babası tarafından reddedilen ve hayata tek başına tutunmaya çalışan bir çocuğun hayatından bir kesit anlatılmaktadır.

Filmde yönetmenlerin diğer filmlerinde de izlerini sürebileceğimiz, 'Kafkaesk' bir anlatımla, başkarakter Cyril, sebebini anlayamadığı ve kendisinden kaynaklanmayan bir durumda, kendisini tek başına bulmuştur. Bu durumdan kurtulmak için mücadele ettikçe, yeni zorluklarla karşılaşacak ve her zorluk karşısında bir ebeveyn yardımı olmaksızın kendi kararlarını vermek durumunda kalacaktır.

Sinema da dahil olmak üzere anlatılarda karakterler, kendilerini eyleme geçirecek içsel ya da dışsal motivasyonlara sahiptirler ve eyleme geçtiklerinde, içsel ya da dışsal engellerle karşılaşırlar. Karakterlerin motivasyonları ne kadar güçlü olursa, karşılarına çıkacak engelleri aşmak için o derece mücadele edeceklerdir. Sonunda engelleri aşsalar da aşamasalar da verdikleri mücadele nedeniyle; hayata karşı deneyim kazanmış olacaklardır. Böylece, geçmişteki bilgisizliklerine ya da yetersiz bilgilerine karşı hatalar yaparak, acılar çekerek dış dünyayı öğreneceklerdir. Fizyolojik, psikolojik, sosyolojik olarak var olma mücadelesi verdikçe, yeni çatışmalar ve olaylarla karşılaşırlar. Sinemasal anlatıda bir karakter düştüğü her ikilemde, kararlar vererek kendi sorumluluğunu üstlendikçe, deneyimini arttıracaktır.

Hayatın çocukluk dönemi, bir anlamda dış dünyaya karşı tecrübesiz olma halidir. Çocuk ve yetişkini birbirinden ayıran

sınırlardan biri de tecrübedir. Tecrübe ise, hayatta zor durumlarla karşılaştıkça verilen mücadelenin insana kazandırdığı bilgilerdir. İnsan tecrübe kazandıkça çocuklukla arasındaki 'saf' olma halini kaybeder. Artık kendi kararlarını verebilen ve mücadele edebilen bir konuma ulaştığında ise yetişkin dünyasının bilgi, görgü ve hoşgörüsü gereği kadar gelişmiş bireyi olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak; '*Bisikletli Çocuk*' filminin başkarakteri Cyril, çocuk yaşta bulunmasına rağmen, istemese de düşürüldüğü zor durumlar karşısında mücadele vermiş, sorumluluğunu üstlenmiş, bunun karşılığında acılar çekerek, olgunlaşmıştır. Henüz çocuk yaşta olsa bile, eski çağlardaki insanların bakış açısıyla, artık toplum tarafından kabul edilmeyi hak eden bir yetişkin olmuştur. Ancak günümüz modern dünyasının, çocukluğu özel bir konuma yerleştiren ve 'saf', 'korunmaya muhtaç', 'kendi kararlarını veremeyen', 'yasal olarak tanınmayan' bakış açısına göre ise trajik bir şekilde çocukluk masumiyeti zarar görmüş bir 'çocuk'tur.

Kaynakça

Aytaş, M. (2010). *Televizyonda Görsel Tarih Yazımı*. Konya: Literatürk Academia.

Akgül, Y. (2012). "*Dede korkut destanı*", Kurgan Edebiyat.

Aristoteles. (2012). "*Poetika- şiir sanatı üstüne*", S. Rifat (Çev.). Can.

Armer, A. Alan. (2010). *"Sinema ve t.v. için senaryo yazmak",* V. T. Erdamar (Çev.), Es.

Atak, H. (2011). "*Yetişkinliğe aşamalı geçiş: beliren yetişkinlik tek bir ana yol mu?*". İlköğretim Online, 12(1). 51-67

Campell, J. (2013). *"Kahramanın sonsuz yolculuğu",* S. Gürses (Çev.). Kabalcı.

Can. Aytekin. (1996). "Çocuk ve çizgi film", Öz Eğitim.

Chion, M. (1987). "*Bir senaryo yazmak*", N. Tanyolaç (Çev.). Afa.

Clastres. P. (2011). "*Devlete karşı toplum*", M. Sert, N. Demirtaş (Çev.). Ayrıntı.

Çopur. Ö. E. & Ulutaşdemir, N. & Balsak, H. (2015). "Çocuk ve suç", Uluslararası Katılımlı III. Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Kongresi: Erken Müdahale", Hacettepe Universty, Faculty of Health Sciences Journal 1(2). 120-124.

Field. S. (2019). "*Senaryo yazarının el kitabı*", M. Gürsel. (Çev.). Alfa.

Huizinga. J. (2020). "*Homo ludens -oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*", M. Ali Kılıçbay (Çev.). Ayrıntı.

Gaster. T. H. (2000). "*Thespis – eski yakındoğu'da ritüel, mit ve drama"* M. H. Doğan (Çev.). Kabalcı.

Geçtan. E. (1981). "*Ergenlikten yetişkinliğe geçiş dönemi olarak gençlik*". Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 14(1). 91 – 100.

Gezgin. İ. (2020). *"Homo narrans – insan niçin anlatır? – mit, masal ve hikâyenin arkeolojisi*", Redingot.

Gülsoy. M. (2018). "*Büyübozumu: yaratıcılık – kurmacanın bilinen sırları ve ihlal edilebilir kuralları*", Can.

Holt, J. (1989). "*Escape from childhood*", E.P. Dutton and Co., Inc., New York, 1974. Akt: Tan, M. "Çağlar boyunca çocukluk", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 22(1). 71 – 88.

Işık, E. (2019). "*Batı'da çocukluk sosyolojisi çalışmaları tarihi*", Çocuk ve Medeniyet, 4(7). 179-194.

Kafka, F. (2012). "*Bir savaşın tasviri*". Y. Majiskül (Çev.). Altıkırkbeş.

Kafka, F. (2011). "*Dava*". A. Cemal (Çev.). Can.

Kafka, F. (2011). "*Değişim*", K. Şipal (Çev.). Cem.

Kafka, F. (2009). "Şato", K. Şipal (Çev.) 2009. Cem.

Kafka, F. (2000). "*Taşrada düğün hazırlıkları*", K. Şipal (Çev.) Cem.

Kafka, F. (2008). "*Kayıp-Amerika*". K. Şipal (Çev.). Cem.

Makal, O. (1996). *"Fransız sineması"*. Kitle.

Öztürk, M. (2007). "*Franz kafka ve sinema*", Don Kişot.

Propp, V. (2020). "*Masalın biçimbilimi*", , M. Rifat, S. Rifat (Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür.

Rabiger, M., (2017). "*Kurgu sanatı'*. İ. Genç (Çev.). Hil.

Stanislavski, K. (2012). "*Bir karakter yaratmak*". O. Akınbay (Çev.). Agora.

Şener, S. (2007). "*Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*", Dost.

Şolt, H. B. H. (2018). "*Kentlerde swot analizi ve maslow gereksinim hiyerarşisi etkileşimi",* Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 8(3). 214-223.

Tan. M. (1989) "Çağlar boyunca çocuk", Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fak. Dergisi. 22(1). 71-88.

"*T.D.K Türkçe sözlük*", (2005). Türk Dil Kurumu.

Traffuat. F. (1987). "*Hitchcock*". İ. Hızlı. (Çev.). Afa.

Webb. J. (2014). "Çocuklukta ihmalin izi: boşluk hissi". G. Arıkan. (Çev.). Sola.

https://www.imdb.com/title/tt1827512/

SİNEMADA ÇOCUK OYUNCU KULLANIMININ İDEOLOJİSİNİ ANLAMAK VE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMÜ

Erhan YILDIRIM[1]

Aytekin CAN[2]

Giriş

Yaşanılan dünyanın önemli bir yansıtma aracı olan sinema hem yaşanılan döneme tanıklık etmesi hem geleceğe projeksiyon tutması hem de hayatın fotoğrafını çekmesi adına önemli bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sinemanın yalnızca duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına yardımcı olan bir araç olması değil, toplumsal, kültürel ve tarihsel gerçeğin anlatımında bir yol gösterici, bir belge niteliği taşıması, bireylere ve topluma kılavuz olmasının da altının çizilmesi gereklidir. Belge niteliği taşıması ve bireylere ve topluma kılavuz olması noktasında sinema; sanatın ve estetiğin birlikteliğinde toplumsal olaylara ışık tutup görünmeyenleri gösterebilme, geçmişte yaşanılanları hatırlatma ve bunu yaparken izleyiciyi yeni bir forma sokup harekete geçirebilme kabiliyetine sahiptir.

---

1 Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-8784- 6687 Eskişehir Teknik Üniversitesi, Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü.

2Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, aytekcan@selcuk.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7620-3766

Sinema var olduğu toplumda geçmişe aitolay, olgu, konu, nesne, kişi vb. şeyleri belgeleyerek geçmişin bugüne ve yarına yansıtılmasında önemli bir sorumluluğa sahiptir (Yıldırım, 2018, s. 7). Bu sorumluluğu sayesinde sinema, insanların ve toplumların hayat biçimine, dünya görüşüne, yönetim biçimine, felsefesine, eğitimine, ideolojisine, estetiğine, zenginliğine, kültürüne, kısacası ürettiği veya üretmediği değerlere yön veren bir güçtür. Sanat yapıtlarını ele alıp değerlendirirken toplumdan soyutlayarak değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü sanat içinden çıktığı toplumun, dönemin, çağın, ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel yapısını belirleyen bir öğe olarak karşımıza çıkar. Sinema, toplumda yaşanılan değişimleri, gerilimleri, rahatsızlıkları, beklentileri yani toplumun dinamiğini sanatsal gerçekliği içinde temsil eder (Yıldırım, 2018, s.5). Sanatın üretiminde insan vardır. Sanatın en değerli kollarından olan sinemada en değerli öğe insandır. İnsan; kadını, erkeği, genci, yaşlısı, çocuğu ile vardır filmin içinde. Filmlerde yaşa, cinsiyete, fiziki görünüme, kişiliğe, vb. farklılıklara bağlı olarak oyuncu seçimleri yapılır, roller belirlenir. Oyunculuk seçiminde ve rollerin dağıtımında filmlerin temel taşı olan grubun içinde çocuklar da yer alır. Çocuklar hayatın içinde uslu, akıllı, yaramaz, sevimli, şirin, zıpır, söz dinleyen, dinlemeyen, vb. özellikleri ile vardır. Hayatın içindeki farklı özellikleriyle var olan çocuklar filmlerin içinde doğrudan veya dolaylı olarak yer almıştır ve almaya da devam etmektedir. Örneğin; Chaplin'in *The Kid* filminde, Eisenstein'in ateşe atılan ve uçurumdan aşağı bırakılan çocukları konu aldığı filmlerde, bir çocuğun babasının aşağılanmasına şahitlik ettiği De Sica'nın Bisiklet Hırsızları adlı filminde, Turffaut'un 400 Darbe adlı filminde çocuklar birer temsil aracı olarak kullanılmıştır (Serik & Kılınçarslan, 2019, s.1254). Tarihsel süreç içerisinde kültür ve ideolojilerin aktarımında bazı filmlerde çocuklara da yetişkin insanlar gibi ihtiyaç duyulmuştur. Bu filmlerden birisi de Ayla filmidir. 2018 yılında çekilen Ayla filminde Türk askerinin cesareti, merhameti, adamlığı, görev aşkı, asker- çocuk ilişkisi bağlamındaki ideolojik yapı temelinde sunulmuştur. Çalışmaya ör-

nek olarak seçilen *Ayla* filminin çözümlemesi betimsel analiz yöntemi ile yapılmıştır. Sinemada çocuk oyuncu kullanımının ideolojisini anlamak için *Ayla* filmindeki çözümlemeler ideolojik okumalar temelinde yapılmıştır.

Çocuk ve Çocukluk Kavramı

Sinemanın en önemli aktörlerinden birisi olan çocuklar hayatın içinde ailelerin, devletlerin ve toplumların en değerli varlıklardır. İleriki bölümlerde filmlerin içinde çocukların neden kullanıldığı ve çocuk temsilinin nasıl gerçekleştiği ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Konunun sağlam bir temel üzerine oturtulabilmesi için çocuk ve çocukluk kavramının açıklaması ile konuya başlamak faydalı olacaktır. Çocuk ve çocukluk birbirlerinden oldukça farklı kavramlardır. Çocuk insan yavrusu anlamına gelirken çocukluk toplumsal olarak inşa edilen bir kategoridir. Tüm toplumlarda çocuklar somut halde var olmalarına rağmen, çocukluk kavramı soyut birtakım düşüncelere dayanmaktadır (Onur, 2007, s. 19). Çocuk kavramı bugün bile kavramsal olarak tanımı hala tartışmalı olan muğlak bir kavram olarak sembolik işlevselliğini korumaktadır (Şenol & Mazman, 2014, s. 12). Çocuk, sözcük anlamı olarak küçük yaşta bakıma muhtaç oğlan ya da kız olarak tanımlanmaktadır (Poyraz & Özben, 2016, s. 19). Başka bir ifade ile çocuk olgunlaşmamış, henüz reşit olmayan, gelişmekte olan insan yavrusudur (Yörükoğlu, 2007, s. 13).

Çocuk, fiziki ve ruhi yapısı gereği yetişkin değildir. Çocuk kavramı konusunda günümüzde hala genel geçerliliğini koruyan tanım Çocuk Hakları Sözleşmesi'nin birinci maddesinde yer almaktadır. Birinci maddede yer alan çocuk tanımına göre, "*Bu sözleşme uyarınca çocuğa uygulanabilecek olankanuna göre daha erken yaşta reşit olma durumu hariç, on sekiz yaşına kadar her insan çocuk sayılır*" ifadesiyle çocuk kavramının en genel tanımı yapılmıştır (UNICEF, 2004, s.

5). Çocuğun kendine has zekâ ve kişilik özellikleri vardır. Bu özelliğinden dolayı yetişkine bakarak çocuğu anlamaya çalışmak hatalı bir davranıştır. Çocuklar yetişkinlerden ayrı bir kategori olarak ele alınmalı ve birbirlerinden bağımsız olarak değerlendirilmelidir (Onur, 2007, s. 149). Bununla birlikte çocuk; toplumun, kültürün temel taşıdır ve kültürün kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamaktadır. Çocuklar sembolik olarak anne-babalarının üzerine titredikleri kıymetli bir varlıkken, öbür taraftan da devletler için ekonomik maliyeti yüksek bir yük olarak görülebilmektedirler (Marshall, 1997, s.120). Bu anlamda çocuk tüm çabalara rağmen engel olunmaya çalışılsa da küçültülmüş bir erişkin modeli olarak görülmektedir. Oysaki çocuk kendine özgü sahip olduğu zekâ ve kişilik özellikleriyle donatılmış bir bireydir (Yavuzer, 1994, s. 26).

Sosyolojik açıdan çocuğa yönelik ilgi 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar düşük seviyelerde kalmıştır. Ancak 1980'lerden sonra çocuk ve çocukluk kavramları sosyolojik açıdan yeni kavramlarla ve yaklaşımlarla tartışılmaya başlamıştır (Şenol & Taş, 2020, s. 186). Çocukluk; doğuştan, yetişkinlik dönemine kadar devam eden evrede psikolojik, sosyolojik, ekonomik, sağlık, hukuki, eğitim ve biyolojik olarak tüm yaşam alanlarını içine alan bir çerçevede değerlendirilmesi gereken bir süreçtir (Şenocak, 2005, s. 62). Çocukluğa toplumsal bir olgu olarak tarih içerisinde baktığımızda ise, toplumsal sınıf, din, mezhep, etnik köken, bölge, il, aile tipi gibi birçok faktöre bağlı olarak farklılık gösterdiğini görürüz. Toplumların çocuktan beklentisi de bu farklılıklar doğrultusunda şekillenmektedir (İnal, 2015, s.17). Çocukluk ile ilgili pek çok farklı bireysel değerlendirme de söz konusudur. Çocuğun toplumda ebeveyne mutluluk verme, aileye toplumsal güvence sağlama, aileye işgücü oluşturma, aile içi statü sağlama gibi işlevleri vardır (Aydın, 2014, s.200).

Çocukluk kültürlere ve tarihsel dönemlere göre değişiklik göstermektedir. Kimi düşünürler, çocukları yetişkinler dün-

yasından ayırıp eşsiz bir örnek oluşturduğundan, çocukluğun iş ve ekonomik sorumluluk yerine oyun ve eğitimle birlikte anılması gerektiğine inanmaktadırlar. Aynı şekilde düşünürler çocukluğun, çocukların siyasi, entelektüel, cinsel ya da ekonomik yetkinliğe erişmiş bireyler olarak hareket etme becerilerinin olmadığı düşüncesi temelinde kurulduğunu vurgulamışlardır. Çocuk bu sayede devlet mekanizmalarının düzensiz ailelere müdahale etmesi, belirli normlara uymuyorlarsa ciddi şekilde uyarması ya da çocuklarını ellerinden alması için bir bahane işlevi de görmektedir (Marshall, 1997, s. 120). Oldukça büyük bir sistemin parçası olan çocuklar, sistemin tüm parçalarını etkileyebilmektedir. Bu etkide sosyalleşme oldukça önemli bir yere sahiptir. Çocuğun fizyolojik, zihinsel, sosyolojik ve sosyal çevresinin yapısal özellikleri gibi parametreler çocuğun çevresinin niteliklerini oluştururken aynı zamanda bizlere çocuklarla ilgili olarak toplumsal etkiye açık olup olmadıkları ve korunması gereken bir çocuk olup olmadığı ile ilgili de bilgi vermektedir. Sokak çocukları, engelli çocuklar, sığınmacı çocuklar, çalışan çocuklar, refakatsiz çocuklar, eğitimden mahrum bırakılmış çocuklar, çocuk gelinler ve korunmaya muhtaç çocuklar olarak sınıflandırılmış tüm çocuklar, çocuk alanının ayrılmaz birer parçaları olarak algı sahalarımız içerisinde var olmaktadırlar (Parin & Bilan, 2007, s.121 ve Yazıcı, 2012, s. 501). Sınıflaması yapılan çocukları sinemada çocuk temsili bölümü içinde ele alınan örnek filmlerde de görmek mümkündür.

Sinemada Çocuğun Sunumunun İdeolojik Temeli

İyi bir analiz yaparak sinemadan toplumu, toplumdan da sinemayı anlayabilmeniz mümkündür. Sinema her ne kadar kurgu olsa da temelinde toplumu anlatmaktadır ve büyük bir kısmında toplumsal göndermeler vardır. Sinema toplumu yansıtan ve ayna görevi gören bir sanat olmasının yanı sıra toplumu yapılandıran, biçim veren ve topluma müdahil olan

kültürel bir olgudur da denebilir (Diken & Lausten'den akt. Gergerlioğlu, 2013, s.18). Sinema sanatı; toplumun bir aynası olarak, toplum içerisinde yaşanan olayların, olguların ve objelerin sunumunda çok önemli bir ideolojik işleve sahiptir. Öyleyse nedir ideoloji?

İdeoloji, Eski Yunancada biçim ve kavram, göz önüne getirme anlamlarına gelen idea ile yine Eski Yunanca'daki "*söz, söylem, anlatı, kelam, mantık, akıl yürütme ve ifade*" manalarına karşılık gelen logos sözcüklerinin birlikteliğinden oluşturulmuştur. Bu kavram, günümüze en yakın manasıyla 17. ve 18. yüzyıllarda Fransızca'da tarif edilebilmiştir. İdeoloji kavramını modern felsefeye girişi ise 1645 tarihinde Rene Descartes tarafından olmuştur. Descartes idealarının bilinci doğrudan etkileyen şey olduğunu iddia ederek, ide terimini tekrardan açıklamıştır. (Eğilmezer, 2014, s.3). Marx ve Engels'in birlikte yazmış oldukları Alman İdeolojisi adlı kaynakta ideoloji ve bilinç arasına bir ince çizgi çizilmektedir. Bilinç insanoğlunun ilk üretim aletini icat etmesinden beri var olan ve dil ile kendini dışa vurmayı başarabilen bir olgu iken; ideoloji, ise daha kurgusal manada bir alanı ifade etmektedir (Gürbüz, 2016, s.115). Etimolojik olarak fikirler bilimi anlamına karşılık gelen bu kavram, 18.yüzyılda yaşamış olan *Fransız Institut Nationale*'inin kurucusu ünlü Fransız aristokrat Destutt de Tracy tarafından önerildiği esnada gerçekten bu anlamda kullanılması talep edilmiştir. Destutt De Tracy'yle beraber Fransızcaya *ideologie* olarak yerleşen terim, fikir ha reketlerinin bilimsel çözümlemesi ve siyasi görüşler düzeni manalarına karşılık gelmektedir (Bauman, 2000, s. 120).

Gerçeğe ayna tuttuğu düşünülen sinema üreticileri sinemayı, ideoloji ve bilinç inşasında kullanırlar. Sinema filmi, sadece yönetmenin ve diğer çalışanların bir ürünü değil, filmi üretenlerle birlikte içinden çıktığı toplumun bir ürünüdür (Yaylagül, 2004, s. 232). Toplumun bir ürünü olduğu düşünülen sinema filmlerinde, filmlerin üretildiği ülkelerin sosyo-e-

konomik ve kültürel yapıları farklı olduğu için, sanat yapıtları da farklı olacaktır. Bu farklılıklar ürettikleri filmin de farklılaşmasına neden olacaktır. Bu farklılıkların temelinde yatan ideolojidir.

Antoine Destutt de Tracy ideolojiyi, idelerin bilimi olarak ele almaktadır. Doğuştan gelen bilgi kavramını reddeden Tracy, bütün düşüncelerin fizik duygulara dayandığını düşünüyordu. İdeolojiye olumlu bir bakış açısıyla yaklaşan Tracy, ideolojiyi, "*insanın tinsel yeteneklerini araştırmak*" için gerekli bir bilim olarak ortaya koymuştur (Parlak, 2005, s. 21). İdelerin köklerini ve kurucu öğelerini araştıran ideoloji (idelerin bilimi), bütün bilimlerin temelini oluşturmaktaydı (McLellan, 1999, s. 17 ve Özbek, 2000, s. 33). Gramsci'nin (1979, s.77) ifadesiyle, 18. yüzyıldaki Fransız materyalizminin bir cephesi olarak ideoloji anlayışında idelerin ögeleri duyumlardan ibaretti. Özbek, Tracy'nin ideoloji kavramını olumlu kullandığını fakat politik değişmelerle kavramın olumsuz bir içeriğe bürünmeye başladığını aktarmaktadır (Özbek, 2000, s. 9). İdeolojinin temelinde, fikir, düşünce ve inanç sisteminin var olduğu görülür. Bu sistemin içinde kendimizi görebileceğimiz, tutum ve davranışlarımıza yön vereceğimiz, yaşam değerlerini oluşturacağımız, bir yolun bulunması için verilen çabalar bütününün olduğunu söylemek mümkündür. Bu çabalar toplum içinde gerçekleşmektedir. Gramsci'de, ideolojinin bir toplumda yaşayan insanların bir arada yaşayabilmesi için sıva görevini üstlendiğini düşünür. İnsanlar ortak ideolojiyi paylaştıkları sürece bir arada bulunabilir ve ortak kimlikleri olabilir (Özbek, 2000, s. 117). Sinema sanatının ideolojinin bir aracı haline dönüşüm sürecinin ise tamamen sistemin bir gerekliliği neticesinde gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Gerçeğin yeniden sunumunu layığı ile yapan sinemayı insanların ve toplumların hayat biçimine, dünya görüşüne, yönetim biçimine, felsefesine, eğitimine, ideolojisine, estetiğine, zenginliğine, kültürüne, kısacası ürettiği veya üretmediği

değerlere yön veren bir güç olduğunu görmek mümkündür. Bir güçtür, çünkü sinema bir iletişim aracı, bir anlatım aracı, bir araştırma aracı, bir eğitim aracı, bir öğretim aracı, bir eğlence aracı, bir dil, bir sanat ve benzeridir. O güç (sinema) ki, içinde yaşadığı toplumun değer, inanç, kültür, yönetim biçimi ve çağının özelliklerini resmeder, fotoğraflar ve belge görevini görür (Yıldırım, 2018, s. 59). Türkiye'de sinema çocuk ilişkisi bağlamında 1974 yılında Türkiye'nin önemli politik gündemi olan Kıbrıs harekâtını konu alan *Sezercik Küçük Mücahit* filmi, 1970'li yıllardaki Türkiye'de kentleşme sorunlarına paralel olarak ortaya çıkan adaletsizlik, işsizlik konularını işleyen 1970 yapımı *Umut* filmi, 1970'li yılların Türkiye'sindeki yoksulluk, güvensizlik, korku, arkadaşlık, dayanışma, umut, umutsuzluk, hastalık, işsizlik, çaresizlik, vb. konuları ele alan 1972 yapımı *Canım Kardeşim* filmi, 80'li yıllarda Türkiye'nin gündeminde olan arabesk kültür bağlamında çocuk imgesini anlatması bakımından 1985 yapımı *Acıların Çocuğu* filmi, 12 Eylül 1980 darbesi sırasında annesini kaybeden bir çocuğun babası ile dedesi arasındaki kuşak çatışmasını konu alan *Babam ve Oğlum* filmi, 1990'lı ve 2000'li yılların Türkiye'sinin en önemli kentsel problemleri için de "tinerci- sokak çocuklarını konu alan 2002 yapımı *Sır Çocukları* filmi, ve daha onlarcası sinemanın içinde yaşadığı toplumun değer, inanç, kültür, yönetim biçimi ve çağının özelliklerini resmeden, fotoğraflayan ve belgeleyen ve çocukların direk veya dolaylı olarak rol aldığı filmlerdir.

Çocuğun Sinemada Temsili

Görmeyi sağlayan en kuvvetli araç görüntüdür. Görüntüler yalan söylemez diye garip bir kültürel klişe vardır. Bu görmenin inanmak olduğunu söyleyen daha büyük bir klişenin parçasıdır. Bir şeyi doğrudan ya da bir resim, bir fotoğraf veya bir film gibi görsel bir temsil aracılığıyla görmek bizi bir biçimde fiili gerçekliğe daha yakınlaştırır (Kolker, 2011,

s. 20). Aslında bir şeyi görme, bizi o şeyin gerçeğine, o şeyin kendisine ve gerçekliğe yaklaştırır. Biz o gördüğümüz şeyleri sanki gerçekmiş gibi hissederiz. Gördüğümüz ve hissettiğimiz o şey bize o şeyi gösterenin o şeye yüklediği anlam ve de kodlamasında anlam bulur. O anlamlı olan şeyin anlamını bulması temsil ile gerçekleşir.

Öyleyse nedir temsil? Temel anlamda temsil; olayların, olguların, kavramların, gerçekliğin ve görüntülerin yeniden üretimidir. Bu üretim esnasında görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir büyülü gücü kullanmış oluruz (Kolker, 2011, s. 22). Temsil; dil aracılığıyla anlamlar oluşturmak ve insanlara dünyayı bu anlamlar çerçevesinde sunmaktır. Hall'a (2002, s. 28)'e göre anlamın üretiminde, dilde işaretler kullanılırken aynı zamanda bu sayede insanlarla anlamlı iletişim kurulur. Bir işaretler sistemi olan dil, dünyayı anlamlandırırken, olaylar, kişiler veya nesnelerin yerine geçer, bir simgeleştirmede ve temsilde bulunur. Ayrıca bu temsiller fantastik ya da hayal edilen bir dünyaya da işaret edebilir. Çünkü gerçek dünya ve dil arasında basit bir yansıtma, taklit ya da birebir uyum söz konusu değildir. Dil bir ayna görevi görmez, işaret eder ve dil ile üretilen anlam, çeşitli temsil sistemlerinden geçer. Gerçeklerin toplumun farklı katmanlarında duyulması, anlaşılması, öğrenilmesi, çoğaltılması, paylaşılması, kabul edilmesi kitle iletişim araçlarının ideolojiyi kullanma biçimi ve yoğunluğu ile yakından alakalıdır. Kitle iletişim araçları içinde çok önemli bir reklam, tanıtım, propaganda aracı olan sinemada ideolojinin nasıl aktarıldığı, aktarılanların neler olduğu ve nasıl oluştuklarını anlamak önemlidir (Yıldırım, 2018, s. 41).

Sinemanın temelinde insan anlatımı vardır. İnsanı, toplumu, doğaya ait olan hemen her şeyi sinemada görebilirsiniz. Gündelik hayattaki basit bir olay, bir din, ideoloji veya kültürel üretim sinema diliyle farklı farklı şekillerde inşa edile-

bilmektedir (Diken & Lausten'den akt. Gergerlioğlu, 2013, s. 18). Moderniteye ait bir üretim pratiği olan sinema, hareket halinde olan kamera açıları ile hareketin dolaysız bir anlatımını üretir (Aytaş, 2020, s.71). Sinemanın gerçeklikle kurduğu bu ilişki sinema sanatının gücünü, erdemini ve varlık nedenini oluşturmaktadır. Sinemada görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir gücü kullanmış oluruz. Bu güç imgenin dildeki kullanımında açıktır. İmgelem, imgesel ve imgeleme bunların tamamı imge ile ilgilidir ve görüntüyü çekmek, oluşturmak ve düşünmenin nasıl anlamanın ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterirler. İmge ile dış dünyanın malzemesine hem onu insanileştirme hem de öznelleştirme yoluyla yaklaşabilir, anlayabilir ve onunla oynayabiliriz. Aynı zamanda imge dış dünya ile gerçek bir ilişki, kesiksiz ve görsel bir ilişki kurmamıza yardımcı olur (Kolker, 2011, s. 22).

Sinemada ideolojiler çeşitli imgeler aracılığıyla izleyicilere aktarılabilmektedir. İmge nedir ve imgelerle sözcükler arasındaki fark nedir sorusuna Mitchell (1986) "benzer olma, taklidi gibi olma, andırma" yanıtını vermektedir. Richard Leppert (2002, s. 4) *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi* kitabında imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili yani 'yeniden sunumu' olduğunu belirtir. Gerçeklikle kurulan bu ilişki içinde insana ait olan her şey toplumsaldır, politiktir, ideolojiktir. Gündelik yaşamı şekillendiren ve oluşturan bu şeyler, aslında gündelik hayatın gerçekleridir. İnsan toplum içinde birey olabilmekte ve hayatını biçimlendirmektedir. Bu oluşum içinde bireyin, sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel yeri ve konumu belirleyici olmaktadır. Bu dün olan, bugün yaşanılan yarın da insanların karşılaşacağı olaylar ve konulardır (Yıldırım, 2018, s. 41).

Tüm imgeler insan yapısıdır. İnsan tarafından üretilen

imge, yeniden üretilmiş şeylerin bir görünümüdür ve insan yarattığı imgeyi doğadan kopararak, yerinden ve zamanından alarak saklayarak bir görüntüler düzeni oluşturmaktadır (Berger, 2010, s. 10). Bu görüntü düzeni içinde görüntülerin varlığına öylesine inanırız ki, onlara itibarı değer yükleriz. Bu yüklenen değer içinde kendi dilini kullanan sinema, sinema gerçeğini gerçekle anlatan bir sanattır. Hayatın içinde ve insanın merkezinde olan sinema, gerçeği gerçekle anlatan bir sanattır. Bu bakış açısına göre oyuncuların filmlerdeki almış oldukları roller hayatın içinden çekilip alınan enstantanelerdir. Bu oyuncu grubunun içinde çocuklarda yer alır. Filmlerde farklı karakterlere sahip çocukların yer alması tıpkı yetişkinlerin yer alması gibi bir mesajı iletmek içindir.

Türkiye'de sinemanın 1940'lı yıllardan günümüze kadarki yolculuğuna baktığımızda çocukların üstlendikleri roller ve sorumluluklar nelerdir? Topluma vermiş oldukları mesajlar nelerdir? Sorusunun cevapları önemlidir. Bu sorulara aşağıdaki şekilde cevap vermek mümkündür. *Piano Piano Bacaksız* ve *Zıkkımın Kökü* filmleri 1940 ve 1950'li yıllarda ilkokul çağındaki iki farklı çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Bu filmlerde tüm yoksulluğa rağmen çocuklar geleceğe dair bir umut beslemektedir. Aile içi dayanışmanın yanı sıra komşu, akraba ve arkadaş dayanışması filmlerin en temel göstergelerindendir. Bu dayanışma ve sevgi ilişkileri çocukların umutsuzluğa düşmesini engellemektedir. Her iki filmin diğer ortak özelliği 1990'lı yıllarda çekilmiş olmasıdır. 1990'lı yıllarla birlikte Türkiye'de liberal ekonomi hem kentte hem de taşrada yoksulluğu artırmıştır. Mahalle dayanışması gitgide yok olmaya başlamış bunun yerine herkesin kendi ihtiyaçları için birbiriyle mücadele ettiği yeni bir ilişki biçimi çıkmıştır. Yoksulluk ailelerin dağılmalarına neden olmuş ve bu durum en çok çocukları etkilemiştir. Sokağa itilmiş çocukların sayısı çoğalmıştır. Bu filmler yoluyla geçmişe ait bu değerler hatırlatılmıştır. Toplumsal çatışma ve dönüşümler tarihsel süreç içinde sinemayı da etkilemiştir (Aytaş, 2020, s. 36). 1960'lı yıllara bakıldığında Türkiye'de köy- den kente göçün

getirdiği kalkınma ile halkın yaşam biçimi değişmeye başlamıştır. Bu değişimden etkilenen sektörlerden birisi de sinema sektörü olmuştur. Özellikle büyük şehirlerde sinema halkın en önemli eğlence aracı haline gelmiştir. Sinemadaki öyküler basit, hepimizin yaşadığı, yaşayabileceği basit konulardan seçilmiştir. *Yumurcak, Ayşecik, Sezercik* gibi çocuk karakterler döneme damga vurmuştur. *Yumurcak* filmlerinde aile kavramı yoğun olarak ele alınmıştır (Erbalaban, 2011, s. 115).

Filmin işlevsel anlatı yapısına bakıldığında çocukların değişik görevler üstlendikleri görülür. Bu görevler, filmin bütünlüğünü sağlamak, amaçlara uygun mesaj sunmak, metinler arası geçişlerin sağlanabilmesi, film anlatısındaki olayların anlamlı bir bütünde görülmesini sağlamak içindir (Öcel, 2001, s.78). Çocukların filmde yer almasının nedeni halkın anlamlı bir bütün içinde mesajları kavramasıdır. Filmlerde çocuklar çoğu zaman doğal halleriyle değil de belli ideolojiler çerçevesinde yeni karakterler ve kişilik özellikleri içerisinde sunulurlar (Kotaman, 2007, s. 345). Bu sunum filmin içindeki gel-gitlerin ve çatışmaların yaşandığı olayları ortaya çıkarır. Bu çatışmaya örnek olarak *Yusuf ile Kenan* filmi verilebilir. 1950 ve 1960'lı yıllarda Türkiye'nin en önemli sorunlarından birisi köyden şehirlere göçtür. Köyde yaşayan insanlar için şehirler cazibe merkezi olarak görülmektedir. Ancak *Yusuf ile Kenan* filminde gördüğümüz köyden şehre göçün sonucunun hüsran olduğudur. İstanbul umut ve umutsuzluğun bir arada olduğu gelgitleri yaşatan büyük bir şehirdir. İki küçük çocuk için güvensiz, kirli, bulanık, vb. bir şehirdir. *Yusuf ile Kenan* filmi iki kardeşin şehre göç etmek zorunda kalıp, sabırlarını, kardeşliklerini, ahlaklarını, dürüstlüklerini, insanlıklarını anlatan bir filmdir. Film terkedilmiş, itilmiş, kakılmış, kimsesiz, sahipsiz, suçlu çocuklara da projeksiyon tutmaktadır. Bu yıllarla birlikte kentleşme, gelir dağılımındaki adaletsizlik, aile içi şiddet, göç gibi nedenlerden dolayı sokağa itilmiş çocuklar önemli bir toplumsal sorun olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. 1970'li yıllardan itibaren çocuk karakterler umut-

suz ve mutsuzdurlar. Bu dönemden itibaren çocuklar, pek çok filmde toplumsal gerilimin ortasında dayanışmadan uzak ve yalnız bir şekilde gösterilmektedir (Erbalaban, 2011, s. 115). Göç ile başlayıp orya çıkan sorunlar yumağı bir tane değildir. Ekonomik sıkıntılar, kente uyum sorunu, şiddet, eğitim sorunu, vb. 1960'lı ve 1970'li yılların Türkiye'sinin en önemli sorunları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çocuklar zaman zaman tüm sıcaklıklarıyla, yaşadıkları gibi, yaşadıkları anlarda görsel ve belgesel bir görüntüleme düzeni içinde Yılmaz Güney'in filmlerinde yerini almıştır. Çocuğun, çocukların belli sahnelerde de olsa bu gerçekçi tavrını görüntüleyen filmler 1970 ile 1975 yılları arasında çekilmiş olan *Umut, Ağıt, Baba* ve *Arkadaş* filmleridir. Gene Yılmaz Güney'in hapse girmesiyle yarım bırakıp, Atıf Yılmaz'ın tamamladığı 1974 yılı yapımı *Zavallılar* filminde (Atıf Yılmaz'ın çektiği bölümler) çocuğun yaşadığı çevresiyle birlikte ödün vermeden ele alınışı, yürekli bir atılım sayılır (Özgüç, 1976, s. 96). Filmdeki değişik parçaların birleştirilmesi için, çocuk imgesinin filmin stratejik bir yerine yerleştirilmesi ve olaylara çocuğun da girmesi sağlanmalıdır ki filmin değişik parçalarının bütünlüğü ve birbirleriyle uygunluğu sağlanabilsin (Öcel, 2001, s. 78).

Filmde izleyicilerin olay örgüsü içindeki parçaları birleştirmeye yardımcı unsurlara ihtiyaç olduğunda çocuğun kullanıldığı sahnelere ihtiyaç duyulur. Yılmaz Güney'in *Umut* filmine bakıldığında parçaların birleştirilmesi noktasında çocukların kullanıldığı sahneler önemlidir. Yılmaz Güney, toplumsal gerçekçiliği ilmik ilmik ördüğü *Umut*'ta, sınıfsal çarpıklıkları gözler önüne sererken, filmin ana hatlarını yan olaylarla adeta perçinler. Filmde mekân tasvirleri de yoksul kesimin yaşantısı da son derece gerçekçi yönleriyle ve çarpıcı detaylarla aktarılmaktadır. Filmde yürek burkan bir sahne vardır. Bisiklet binen çocukların olduğu sahnede Cabbar'ın oğlu da diğerleri gibi bisiklete binmek istemektedir. Ancak

bisikleti yoktur. Diğer çocukların bisikletlerine binmek istemesine rağmen diğer çocuklar onu dışlarlar ve bisikletlerini vermezler. Burada yönetmen sosyal sınıflar arasındaki ortaya çıkan farkı çocuklar üzerinden göstererek seyircinin konunun içine müdahil olmasını sağlamıştır. Çocuk devam eden sahnede bisikleti zorla almaya çalışır ama başarısız olur. Çocukta olsan sınıf farkı ve gelir adaletsizliği hayatın her alanında yaşanmaktadır. Bu eşit olmayan ve adaletsiz durum çocukta olsan hayatın her anında vardır, yaşanmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 205). Filmin içindeki değişik işlevlerden bazıları çocuklara yüklenmelidir. Çünkü bunlar filmin izleyici açısından rahat ve uygun bir biçimde algılanabilmesi için gereklidir Filmin içinde çocuklara yüklenen işleve *Canım Kardeşim* filmi özelinde bakıldığında ne görülmektedir? Güvensizlik, mağduriyet, yoksulluk, korku, vb. *Canım Kardeşim* filminde 1970'li yılların Türkiye'sindeki yoksulluk, güvensizlik, korku, arkadaşlık, dayanışma, umut, umutsuzluk, hastalık, işsizlik, çaresizlik, vb. konu edilmektedir. Filmde babaları ölen iki erkek kardeş ile büyük kardeşin arkadaşının hayata tutunma mücadelesi konu edilmektedir. Küçük kardeşin ağabeyi tarafından büyütülmek zorunda kalması, ağabeyin kardeşi için hayatın zorluklarına göğüs germeye çalışması, kardeşini okutarak kardeşinin iyi bir meslek sahibi olacağı düşüncesi, kardeşinin kanser hastalandığına yakalandığında kardeşinin bütün isteklerini yerine getirmek için verdiği çabası, filmin içindeki korkuyu, yoksulluğu, geleceğe yönelik güvensizliği anlatmaktadır.

Sinemada çocuk öğesine ilişkin Ulus Baker (2011, s.312) *Beyin Ekran* isimli kitabında, sinemanın belirli dönemlerde çocuk karakterlere ihtiyaç duyduğunu ifade eder. Ancak bu durumun genel anlamda çocuğun masumiyeti yönünde olmadığı, daha çok trajik olaylar içerisinde şahit olan, yardıma muhtaç, çaresiz, yoksul, yaramaz ve zavallı yönleri ile açığa çıktığı ifade edilir. Diğer yandan çocuğun bir aktör olarak

oynatılmasının zor olduğuna değinen yazar, çocukların konuya bağlı olarak film içerisinde belirli görevler üstlendiğini aktarmaktadır. Arabeskin ünlü yüzü ve sesi Küçük Emrah'ın başrol oynadığı *Acıların Çocuğu* filmi bu üstlenilen görevi anlatmaktadır. Film trajedinin bir fotoğrafı gibidir. *Acıların Çocuğu* filmi 1970'li yıllarla başlayan yalnız ve terk edilmiş çocuk imgesini toplumsal nedenlerin dışında kader anlayışıyla vermiştir. Çocukların mağduriyetleri böyle bir toplumsal kültürlenme içinde alınyazısına bağlanmıştır. Suça itilmiş, sokakta yaşamaya zorlanmış, yalnız ve terk edilen çocukların sayısı 1990 ve 2000'li yıllarda gittikçe çoğalmıştır. Bu yıllarda basının, sokakta yaşayan her çocuk için kullandığı tinerci çocuk yakıştırması, toplum tarafından kabul görmüştür (Aker, 2021, s. 230-232). 2002 yılında gösterime giren *Sır Çocukları* filmi basının tinerci olarak sınıflandırdığı çocuklar üzerinedir. Film bu sınıflandırmanın yanlışlığı üzerine odaklanmaktadır. Çocukların sokakta yaşamayı seçmedikleri buna itildikleri mesajı verilmiştir. Buradaki çocuk karakterlerin en büyük istekleri sevilmektir. Oysa 1940-1970 arasında incelenen filmlerde çocuk karakterler tüm olumsuz koşullara rağmen yalnız değildir. Sorunlara karşı çözüm ararken onlara yardımcı olan birileri bulunmaktadır. Toplum tarafından dışlanmamışlardır. Ailelerinin yokluğunda komşuları onlara destek olmaktadır. Çocukların sevgi ve dayanışma içinde yetişmeleri onların karakterlerini doğrudan etkilemiştir. Bu yıllarda çekilen filmlerde çocuk karakterler şakacı, hayal kurmaktan keyif alan gelecekten umutları olan çocuklardır. Bu çocuklarda merak duygusu ağır basmaktadır. 1970 yılından sonra incelenen filmlerde çocuklar güvensizdir. Bu çocuklar küçük yaşta pek çok sorunla karşılaşmaktadır. Sorunlar karşısında ise yalnızdırlar. Toplumsal dayanışma ortadan kalkmıştır (Erbalaban, 2011, s. 116). Bu durum dünyayı karmaşık bir yer küre haline getirmektedir.

Karmaşık olan dünyanın anlamlandırılması noktasında kültürel paydalarda birleştiğimizi bize söyleyen Kolker'e göre sinemasal imge dünyanın karmaşık yanlarını yorumlamak için objektifi kullanma tarzımızdan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. ... Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. ... Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır"* (Fischer, 2012, s. 114). Kolker'in sözünü ettiği sinemasal imge ile bizlere sunulan gerçeklik aslında hayatın içinde her gün karşılaşılabilen gerçekler olabilmektedir. Örneğin 1980 yılından sonraki yıllar dünyanın küreselleşme ile farklı ekonomik politikalar uygulamaya başladığı yıllardır. Çocuklar yoksulluk, güvensizlik, mağduriyet, darbe, göç, savaş, salgın gibi toplumsal sorunların karşısında savunmasız ve çaresiz kalmışlardır. Hayatın içindeki bu sorunlar ağırdır. Bu ağır sorunlar çocukları mağdur etmiştir. Bu sayılan olumsuzluklar filmlerde rol alan oyuncuların yaşam biçimlerine ve gündelik pratiklerine yansımıştır. Yaşamın zorlukları, darbenin ve terörün acı yüzü, ekonomik zorluklar, tedavisi zor olan hastalıklar, ekonomik sorunlar, vb. sorunlar, çocukların filmlerde direk veya dolaylı olarak rol aldığı konuların arasında yer almaktadır.

Sinema gerçeği ortaya koyarken kendi dilini kullanır. Kendi dilini kullanan sinema, sinema gerçeğini gerçekle anlatan bir sanattır. Sinema kendi gerçeğini kendi dilini kullanılarak anlatırken gerçek olan başka bir gerçekte sinemada çocuğun kullanımıdır. Çocuğun başrolde yer alıp, kilit isim olduğu filmlerden bir tanesi de *Ayla* filmidir. Kore Gazisi astsubay Süleyman Dilbirliği'nin gerçek hayat hikayesinden filme uyarlanan bir film olan *Ayla* izleyicinin buzdağının altındaki gerçeği görmesine fırsat sunacak şekilde senaryolaştırılıp, çekilip, kurgulanmıştır. Filmin içinde tezatlıkların çok

yoğun işlendiği, çatışmaların çok yoğun yaşandığı bir olay dizisi vardır. Filmin içinde savaşı/barışı, mutluluğu/mutsuzluğu, umudu/ umutsuzluğu, aydınlığı/karanlığı, sevinci/hüznü, tatlıyı/acıyı, doğruyu/yanlışı, v.b. görmek mümkündür.

Yöntem

Bu çalışmanın çözümlemesi, betimsel analiz yöntemi ile yapılmıştır. Betimsel analiz yönteminde tematik çerçeveye göre veriler okunur ve anlamlı bir şekilde bir araya getirilir. Bu aşamada bazı veriler dışarıda kalırken bazıları da doğrudan alıntılanmak üzere seçilir. Tanımlanan bulgular son aşamada açıklanır, ilişkilendirilir ve anlamlandırılarak yorumlanır. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 240). Bu çalışmada, betimsel analiz yönteminden faydalanarak" *Ayla* filmi izleyicisine ne söylüyor?" Sorusunun cevabı aranmıştır. Çalışmada filmin içinde gizlenmiş, söylenmeyen anlamları ortaya çıkarmak üzere çözümleme gerçekleştirilmiştir. Ayla'nın film içindeki rolünün filme katkıları tartışılmıştır. Çalışmaya örnek olarak *Ayla* filmi, savaşın içinde çocuk, yetim çocuk, öksüz çocuk, kimsesiz çocuk, dil bilmeyen çocuk, mağdur çocuk, zavallı çocuk, sevimli çocuk, sempatik çocuk, vb. sıfatları taşıyan, filmin yönünü ve aksiyonunu tayin eden bir çocuk karakterin varlığından dolayı seçilmiştir. Çalışmanın amacı, Ayla karakterinin ve Türk askerlerinin izleyicilerin zihnindeki yerini, konumunu, izleyicilere ne dediğini ortaya çıkarabilmektir. İzleyicilerin zihninde Kore savaşının konumlandırmasını yaparken savaşın yıkıcı yüzünü göstererek, Türk askerinin cesaretini, özverisini, çalışkanlığını, yardım severliğini göstermektir. Türk askeri ile ilgili olumlu sıfatların ve niteliklerin sergilenmesi kadar savaş ortamında çocuk olmak konusunu tartışmaya açmaktır. Savaşın ortasında çocukların yaşadığı travmaları, korkuları, acıları, üzüntüleri, dramları, dehşeti, vahşeti, mağduriyeti, kimsesizliği, ne yapacağını bilememeyi ortaya koymaktır. Çocuk özelin-

de savaşın bir vahşet olduğunu ortaya koymaktır. Çalışmanın problemini oluşturan konu ise, çaresizlik içinde olan, yıkımın yaşandığı, patlayan bombaların her tarafı harabeye çevirdiği, havada uçuşan insanların olduğu, nereye gideceğini bilmeyen zavallı insanların sağa sola savrulduğu bir savaşın içinde çocukların olmasıdır. Bütün bu sorunlar çocukların yaşadıkları gerçeklerdir. Savaşın içinde çocukların yaşadıkları sorunlar, travmalar, mağduriyetler, sıkıntılar, bağlamında *Ayla* filmi özelinde *Ayla*'nın başından geçen sıkıntılar, zorluklar, travmalar filmin problemini oluşturmaktadır. Çalışmanın evrenini 1980 yılından bugüne kadar darbelerde, savaşta, aile içinde, sokakta, kamusal alanda, kısaca hayatın her alanında zorluklar içerisinde sıkıntı yaşayan çocukların konu edildiği filmler oluşturmaktadır. Bu tür filmler içinde çalışmaya Ayla filmi, amaçlı örneklem kapsamında seçilmiştir.

***Ayla* Filminin Künyesi**

Yönetmen: Can Ulkay

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senaryo: Yiğit Güralp

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Kim Seol,

Çetin Tekindor, Ali Atay, Murat Yıldırım,

Yapım Yılı: 2017

Süre: 125 Dakika

Müzik: Fahir Atakoğlu

Görüntü yönetmeni: Jean-Paul Seresin

Sanat yönetmeni: Fırat Yünlüel

Kurgu: Mustafa Presheva

Yapım şirketi: Dijital Sanatlar Yapım Evi

Dağıtıcı: Warner Bros.

Ayla Film Özeti

1950 yılında Türkiye Kore savaşına katılmaya karar verir. Süleyman isminde bir Astsubay savaşa gönüllü olarak katılır. Süleyman Astsubay savaşın ortasında annesini, babasını, yakınlarını kaybetmiş, masum, ne yapacağını bilemeyen, zor durumda olan küçük bir kız çocuk bulur. Süleyman Astsubay zor durumda olan kıza sahip çıkar. Süleyman Astsubay ve Türk askerleri kız çocuğuna Ayla ismini verir. Süleyman Astsubay ile Ayla'nın arasında çok sıkı bir bağ oluşur. Süleyman Astsubay ve Ayla'nın arasındaki ilişki adeta baba ile kız arasındaki ilişkiye döner. Süleyman Astsubay Ayla'nın eğitimi, giyimi, yemesi, içmesi de dahil olmak üzere her şeyiyle ilgilenmeye başlar. Ayla Türk askerlerinin neşe kaynağı haline gelir. Ayla Türkçeyi öğrenir. Türk askerleri ile iletişim kurması daha da kolaylaşır. Ayla, Süleyman Astsubay ve Türk askerleri uçurtma uçurup, kardan adam yapıp, kartopu oynayıp, Tokyo'ya gezi düzenleyip savaşın ortasında hayatlarını bir nebzede olsa güzelleştirmek için çabalarlar. Süleyman Astsubayında içinde bulunduğu Türk birliği Kore'deki görevlerini tamamlayıp Türkiye'ye dönme vakti gelir. Süleyman Astsubay Ayla'yı Kore'de bırakıp Türkiye'ye dönmek istemez. Süleyman Astsubay ya Kore'de Ayla ile kalmak veya Ayla'yı da Türkiye'ye getirmek için her yolu dener. Ancak başarılı olamaz. Süleyman Astsubay ile Ayla vedalaşırken Süleyman Astsubay Ayla'ya tekrar geri döneceğine söz vererek Türkiye'ye döner. Süleyman Astsubay Türkiye'ye döndükten sonra Ayla'yı aramayı hiç bırakmaz. Ancak Ayla'dan hiç haber alamaz. Astsubay Süleyman Ayla'yı bulabilmek için her yolu dener, araştırmalarına devam eder. Aradan geçen altmış yılın sonunda Ayla ve Süleyman Astsubay Seul'de buluşurlar.

Ayla Film Çözümlemesi

Ayla bir savaş filmi, barış filmi, gerilim filmi, dönem filmi, sevgi filmi, kültür filmi, dram filmidir. Bu türlerin hepsini hak

eden bir filmin adıdır Ayla. Ayla bütün bu sıfatları hak eden bir insanlık filmidir. İnsanlık filmi olmasını sağlayan pek çok neden filmde mevcuttur. Bu nedenlerin başında Güney Kore' ye karşı Kuzey Kore'nin saldırıya geçmesi ile birlikte Birleşmiş Milletler'in Türkiye'den yardım talebi ile Türkiye'nin savaşa katılmasıdır. Bir diğer sebep Türk askerinin görevini yaparken sergilediği tutumdur. Küçücük, masum, mağdur, savaşın ortasında yapayalnız kalmış bir kız çocuğuna sevgiyle kucak açan, yüreği insan sevgisi dolu olan Türk askerinin adamlığını sergilediği için insanlık filmidir. Zalimin karşısında, mazlumun yanında yer alan askerlerin, merhametini, dürüstlüğünü, şefkatini gösterdiği için insanlık filmidir. Emanete sahip çıkan, zorda olana yardım eden, karşılıksız iyiliği hayat felsefesi bilen askerlerin adamlığını gösterdiği için insanlık filmidir. Yukarıda sıralanan bu olumlu sıfatları gösteren, anlatan, ama gene de kelimelerin kifayetsiz kaldığı bir film olan Ayla, bütün bu sebeplerden dolayı insanlık filmidir.

Filmin bir dakika elli dördüncü saniyesine kadar olan kısım Ayla'nın savaştan önce annesiyle, babasıyla, yakınlarıyla geçirdiği güzel günlerin özeti gibidir. Adeta Ayla'nın yüzündeki mutluluk, kendini güvende hisseden tavrı, gülen yüzü, parlayan gözleri, koşarken ki mutluluğu, bisikletine binerken ki sevinci, kazları kovalarken ki coşkusu sakin, huzurlu, mutlu günlerdeki çocuğun yaşadığı sıradan bir günün yansımasıdır. Filmin bir dakika elli dördüncü saniyesinden sonra Ayla'nın savaş öncesi mutlu günlerinin ardından, patlamalar başlar filmde. Savaş başlamıştır. Savaşın yıkıcı yüzü kendisini göstermeye başlamıştır. Çaresizlik, yıkım, patlayan bombalar, havada uçuşan insanlar, nereye kaçtığını bilmeyen zavallı insanlar savaştan kesitler olarak çıkar izleyicinin karşısına. Kız çocuğunun tutum ve davranışlarına bakıldığında patlamanın yıktığı, mahvettiği, harabeye çevirdiği yerlerin arasında cesetler ve enkazların olduğu yerler korkuyu, dehşeti, zulmü, savaşı, gösterirken aynı zamanda bitip giden umutları da göstermektedir.

Filmin birinci dakikasında gösterilen tahta bisiklet, çocukluğun, mutluluğun, özgürlüğün, oyunun en güzel temsili iken üçüncü dakika elli üçüncü saniyedeki tankın bisikleti ezmesi umutların sönmesine, hayallerin yok olmasına, yaşanmışlıkların yıkılmasına, hatıraların örselenmesine neden olmuştur. Bu yanı ile film bir savaş filmidir. 1950-1953 yılları arası Kore savaş yıllarıdır. Bu yıllar Türk askeri ve yakınları için zor yıllardır. Koreliler için ise çok daha zor yıllardır. Çünkü Türkiye'den giden on beş bin asker savaşırken, tüm Güney Kore halkı ölüm kalım mücadelesi vererek vatanlarını savunmak için çaba göstermektedir. Bu film 1950 ile 1953 yılları arasındaki Kore savaşını ve de Türkiye'nin sosyal yapısından bir kesit sunması adına güzel bir dönem filmi olarak değerlendirilebilir. Film bir dönem filmi olduğu gibi müttefikler (Güney Kore, Amerika Birleşik Devletleri, Türkiye'nin de içinde olduğu Birleşmiş Milletler İttifakı) ile düşman güçler (Kuzey Kore ve Çin Halk Cumhuriyeti ve Sovyet Rusya) arasında yaşanan savaş filmidir.

Bir sonraki sahne insanın içini ısıtan cinstendir. Güler yüzlü, birbirine saygılı, iyi giyimli dört erkek arkadaşı bisikletlerinin üzerinde İskenderun'un sokaklarını gezerken görür izleyici. Bu dört gençten birisi de Süleyman Astsubaydır. Süleyman Astsubayın sevdiği bir kız vardır. Adı Nuran'dır. Süleyman Astsubay ile Nuran geleceğe dönük planlar yapmaktadır. 1950 yılında Kore'de savaş başlar. Türkiye Müttefik güçlerin yanında yer alarak Kore'ye asker göndermeye karar verir. Kore'ye gidecek askerlerden birisi de Süleyman Astsubaydır. Süleyman Astsubaya görevi tebliğ edilirken, tebligatı yapan Binbaşı Süleyman Astsubaya sorar. "*Sevdiğin var mı? Var, VATAN GİBİ*!" benzetmesi Türk askerinin vatanı için alacağı görevin sevdiğinden de önde geldiğini göstermesi adına değerlidir. Bu sahnenin göstergesi olarak Süleyman Astsubay ile binbaşının diyalogundaki Süleyman Astsubayın kendine güveni Türk halkının hem göğsünü kabartacak hem de kendini huzur içinde bulmasına imkan sağlayacak kadar değerlidir. Gemi ile yol-

culuk başlamıştır. Gidilen yer Kore'dir. Yolculuğun sebebi savaştır. Ancak burada Türk birliğinin müttefik güçler gibi niyeti Güney Kore'ye barışı getirmektir. Yolculuk sırasındaki en ilginç sahnelerden birisi Mesut Üsteğmenin kendisini yediğini söylediği karıncalara çözüm olarak Süleyman Astsubaydan mazot istemesidir. Süleyman Astsubay ilginç bir formül bulur. Karıncaları şeker ile besler. Karıncaları öldürmeye kıyamayan Süleyman Astsubaya Mesut Üsteğmenin tepkisi ilginç olur. Karıncalara kıyamayan Süleyman Astsubayın savaşta nasıl bir askerlik yapacağına yönelik bir göndermede bulunur.

Tarihler Ekim 1950'yi gösterdiğinde Türk birliği görev yapacağı Kunuri'ye ulaşır. Görevine başlar. Savaşın tam ortasında bulur kendisini. Düşman kuvvetlerinin yakıp yıktığı yerler mahvolmuştur. Savaşın ortasında cesetler arasında bir kız çocuğu bulur Süleyman Astsubay. Ay gibi yüzü, ürkek hali ile ne yapacağını bilemez haldedir kız çocuğu. Süleyman Astsubay küçük kız çocuğunu alır, birliğe getirir. Sarıp, sarmalar. Saçını yıkar sonra keser. Kız çocuğuna yatacak yer bulur. Sonrasında giysiler, ayakkabılar alır. Yemesi ve içmesi için özen gösterir. Süleyman Astsubay. Annesini ve babasını kaybetmiş bu yavrunun ay gibi yüzü olan bu kıza Ayla ismini koyar Süleyman Astsubay ve arkadaşları. Süleyman Astsubay ve Türk askerinin erdemli davranışını anlatacak kelimeleri bulmak zordur. Savaşın ortasında, dilini bilmediği, dinini bilmediği, adını bilmediği bir çocuğu sahiplenmek, ihtiyaçlarını gidermek, ona ev sahipliği yapmak, kendisinden önce onu düşünmek hangi ülke halkının yapacağı bir davranıştır? Ürkmüş, kimsesiz, mağdur olmuş, kokmuş, travmalar yaşayan küçücük bir kız çocuğunu sarmalayıp, ona baba olabilmek erdemini gösteren Türk askerinin davranışı takdir edilecek bir davranıştır. Birbirlerinin dilini bilmeyen Ayla ve Türk askerleri çok iyi anlaşmaya başlarlar. Ayla Türk birliğinin maskotu olur.

Filmdeki bazı sahneler izleyicilerin içini burkan cinstendir. Süleyman Astsubayın babası annesine oğullarının Kore'ye

giderken haber vermeden Kore'ye savaşmaya gidişine sitem eder. Süleyman Astsubayın babası oğlunu hem özlemiş olması sebebiyle hem de evlendirmek istemesi nedeniyle annesine hayıflanmaktadır. Süleyman Astsubayın babası, Kore'ye giderken kendilerine haber vermeyen oğulları ile gurur duyduklarını ama artık dönmesi gerektiğini, üzerine düşen vatani görevini yaptığını ve evlendirmek istediğini söyler. Süleyman Astsubayın annesi ise İskenderun'da bir sevgilisi olduğunu söyleyerek babanın kafasını karıştırır. Süleyman Astsubayın baba ocağında bunlar konuşulurken kamera kesme ile Süleyman Astsubayın İskenderun'daki sevgilisi Nuran'ın evini gösterir. Nuran radyonun başında Kahramanlar Saati programını dinlemektedir. Sıradaki şarkıyı Nuran sevdiği adam Süleyman Astsubay için istemiştir. 'Ne çok çektim hasretinden ben, ah bir bilsen. Aynı saatte radyoyu dinleyen Süleyman Astsubayı seven bir başka kişi daha vardır radyo başında. Bu kişi Kahramanmaraş'ta Süleyman Astsubayın çocukluk arkadaşı ve Süleyman Astsubaya âşık olan Nimet'tir. Filmde Süleyman Astsubay özelinde 1950'li yılların Türkiye'sinde sevmenin, sevilmenin, beklemenin, aşkın güzelliğini resmeden bir enstantanedir o sahneler. Kore'deki savaşta Süleyman Astsubay çok büyük başarılar gösterir. Ancak Süleyman Astsubayın en büyük başarısı savaşta anne ve babasını kaybetmiş, konuşamayan, travma geçiren kız çocuğunu tekrar hayata kazandırmış olmasıdır. Öksüz ve yetim küçük kız çocuğu Ayla'ya savaşın ortasında, karşılık beklemeden Astsubay Süleyman tarafından sahip çıkılması Amerikalı komutanlar tarafından olağanüstü davranış olarak nitelendirilir. Süleyman Astsubay için Türkiye'ye dönüş vakti yaklaştıkça Ayla ile aralarındaki bağ daha da kuvvetlenmektedir.

Filmdeki savaş sahnelerinden sonraki en gerilimli andır bu sahne. Süleyman Astsubayın Ayla'yı valizine koyarak Türkiye'ye kaçırma teşebbüsünde Süleyman Astsubay sınırı geçememiş, valizin içindeki Ayla yakalanmış ve tüm seyirciler yıkılmıştır. Taraf olma adına baba ile kızın birlikte yaşama-

sı dileğinden kaynaklanan bir taraf tutmadır bu. Ama sonuç olumsuz olmuş umutlar, beklentiler, vaatler yılların cömertliğine kalmıştır. Filmin içerinde görsel açıdan zenginliği sağlayan unsur sayısı fazladır. Filmde karın yağma sahnesi filmin temposunu arttırmış, kardan adamın yanında oynanan kartopu filmin içine ayrı bir tat katmıştır. Filmde Ayla'nın Türk askerlerine ısındıkça onlarla kurduğu iletişim ve güldüğü, hayata umutla baktığı bölümler Kore'nin dağlarına çiçekler açtıracak kadar güzel sahnelerdir. Süleyman Astsubay, Ayla ve Türk askerleri oyunlar oynayıp güzel ve eğlenceli zaman geçirirler. Türkçeyi öğrenmeye başlayan Ayla, Süleyman Astsubayı babası bilir. Çünkü Süleyman Astsubay Ayla'yı ölümden kurtarmış, savaşın travmasını atlatmasına yardımcı olmuş, yedirmiş, giydirmiş, içirmiş, bakmış, ona yuva bulmuş, ona arkadaş olmuş, onun için hayatını tehlikeye atacak kadar sevgisini vermiş, sevdiğinden vazgeçecek kadar özverili davranmıştır. Filmde Ayla'yı mutlu etmek için Süleyman Astsubay ve Türk askerlerinin özverisi görülmeye değerdir. Kore haritasından yapılan uçurtma barışın bir göstergesi olarak ifade edilebilir. Uçurtmanın çok yükseklerde uçurtulması, Ayla'yı mutlu ettiği kadar filme seyir keyfi katmıştır. Filmdeki savaş görüntülerinden uzaklaşıp, izleyiciyi hem dinlendirmek hem de filme dinamizm katmak için Tokyo gezisi filme ayrı bir ivme kazandırmıştır. Tokyo gezisi sırasında Ayla'nın mutluluğu, Astsubay Süleyman'ın Ayla'yı mutlu etmek için sergilediği tavır izleyicilerin hafızalarında iz bırakacak kadar etkili olmuştur. Filmdeki Türk izleyicilerin gururunu okşayan sahnelerden bir diğeri Koreli öksüz ve/ya yetim çocuklar için yaptırılmış olan Ankara Okulu'dur. Koreli çocukların Ankara marşını içtenlikle okumaları kültürlerarası iletişimin en güzel örneklerinden birisinin görülmesine fırsat sunmuştur. Filmin içindeki Türk Milliyetçiliğinin en güzel simgelerinden birisi de Türk Hava Yolları uçağının görüldüğü sahnedir. Türkiye ile Kore arasındaki hava yolculuğunda seçilen hava yolu şirketinin Türk

Hava Yolları uçağı olması filme ayrı bir renk katmıştır. Filmin küçük oyuncusu Ayla'nın rolü için neler söylenebilir? Filmin hemen başlarında mutlu bir çocukluk geçirirken kendisini savaşın ortasında bulan bir çocuk gördü izleyiciler. İzleyiciler bu çocuğa acıdı. Çocuğun yaşadıkları sadece bombaların altında kalarak kendisini savaşın ortasında bulması değildi. Annesini, babasını, ailesini, yakınlarını, evini, şehrini, yaşadıklarını kaybetti. Sarsıldı. Çok büyük bir travma yaşadı. Dilini bilmediği dünyanın öbür ucundan gelen Türk askerleri ile tanıştı. Onların dilini bilmemesine rağmen iletişim kurmada çok zorluk yaşamadı. Savaşın yarattığı, şiddet, korku, dehşet, vahşet, acı, kayıplar, tek başına hayatta kalma mücadelesi vermek zorunda kaldı. 5-6 yaşlarında bir çocuk evsiz, barksız, aşsız, susuz kalınca dünya nasıl bir yer olur o çocuğa? Bunu Ayla filminde gördü izleyiciler. Ayla filmi, milletleri farklı olsa bile iki insanın birbirini baba-kız olarak nasıl sevebileceğini anlatan sımsıcak bir sevgi hikayesi olarak hafızalara işlendi.

Sonuç

Çocuklar çok farklı özellikleriyle filmlerin içinde doğrudan veya dolaylı olarak yer almaktadır. Filmlerde çocukların kullanımının en önemli nedeni verilecek mesajın en hızlı, en etkili şekilde izleyiciye ulaşımını sağlamak içindir. Mesajların iletiminde film yönetmenleri hangi yol ile mesajlarını gönderip, dertlerini anlatırlarsa anlatsınlar eğer mesaj çocukların anlatması gereken bir mevzu ise mesajı direk çocukların anlatması en etkili yoldur. Çocuklar filmlerde, mutlu, huzurlu, kendinden emin, güvende olarak olumlu bir biçimde gösterilebildiği gibi, yoksul, güvende olmayan, korkmuş, umutsuz, hasta, işsiz, çaresiz, vb. biçimde de izleyicilere sunulmaktadır. Sokak çocukları, tinerci çocuklar, istismar edilen çocuklar, mağdur edilen çocuklar, şiddet gören çocuklar, travma yaşayan çocuklar, savaşın ortasında kalmış çocuklar, vb. filmlerin konusu olabilmektedirler. Bu olumsuzlukların anla-

tıldığı filmlerden birisi de *Ayla* filmidir. Çalışmaya *Ayla* filmi amaçlı örneklem kapsamında seçilmiştir. Filmin çözümlemesi betimsel analiz yöntemi ile yapılmıştır. Çözümlemesi yapılan filmde hangi unsurlar ön plana çıkmıştır? Diye sorulabilir.

Ayla hayatın fotoğrafını çeken bir film olmuştur. Can Ulkay, *Ayla* filmini çekerek çok önemli bir iş başarmıştır. Tarihi bir belge koymuştur ortaya. Kore savaşı gerçeğinin sunumunda vatan sevgisinin, milliyetçilik duygularının, aşkın, insanı sevmenin anlatılan öykünün merkezinde yer aldığı görülmüştür. Öykünün anlatımında toplumsal olay, olgu ve kavramların kullanıldığı ve dönemin ideolojik konularına vurgu yapıldığı gözlenmiştir. Çözümlemesi yapılan *Ayla* filminde, memleket sevgisinin ağır bastığı bir söylem dilinin olduğu görülmüştür. Bu dilin kullanım biçimi, bazen görüntünün gücü, bazen ses, bazen sessizlik, bazen efekt, bazen de müzik ile gerçekleşmiştir. Çalışma bir savaş, barış, umut, umutsuzluk, sevgi, sevgisizlik, hoşgörü, şiddet gibi unsurları içinde barındıran milliyetçi bir dönem filmidir. Bu özellikleri ile tezatlıkları içinde barındıran Ayla filmi aslında Ayla'nın ruh halini anlamayı, psikolojsini öğrenmeyi, yaşadıklarını içselleştirmeyi, çektiği zorlukları kavramayı gerektirir. *Ayla* filmi izleyicisine Ayla karakteri üzerinden savaşın ortasında kalan çocukların başından geçen zorlukları, mağduriyetleri, korkuları, vahşeti, dehşeti, travmaları, umuda dönüşen bir hikâye içinde anlatmıştır. Aslında bu umudun mimarı Ayla isimli çocuk karakter ile birlikte Süleyman Astsubay ve Türk askerleridir. Süleyman Astsubayın ve Türk askerinin merhameti, adamlığı, insanlığı, zorda olana yardım anlayışı filmi insanlık filmine çevirmiştir. Bir savaş filminden; bir sevgi, bir insanlık, bir umut ve bir sanat filminin çıkmasını sağlayan en önemli faktör, filmin estetik yapısıdır. Filmde estetik öğeler, senaryo, kamera, çerçeveleme, kompozisyon, ses, kurgu, oyunculuk, vb. konulara çok fazla emek harcandığı ve üzerinde çalışıldığı görülür. Bu da ortaya keyifli bir sanat filminin çıkmasına imkân sağlamıştır.

Kaynakça

Aker, H. (2021). *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema.* İsstanbul: Bağlam Yayınları.

Aytaş, M. (2020) *Metin Erksan Sinemasında İrrasyonel Duyguların İfade Biçimi ve Zaman İmge: Sevmek Zamanı*. Filmlerle Düşünmek (Edt.) Nergis Karadaş, Serhat Koca. Literatürk Yayınları.

Aytaş, M. (2020) *Sinemanın Sınırlarını Genişletmek Sanattan Sinemaya Avant-Garde Tavır*. Deneysel Sinema (Edt.). Aytekin Can, Murat Aytaş, Naci Anıl Konya. Literatürk Yayınları.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. Birikim Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Siyaset Arayışı.* Tuncay Birkan (Çev.) Metis Yayınları.

Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri.* Yurdanur Salman (Çev.) Metis Yayınları.

Eğilmezer, S. M., "Pasolini ve Politik Sinema", (Yüksek Lisans Tezi), Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul-2014.

Erbalaban, Ö. N. (2011). Türk Sinemasında Toplumsal Değişimler Çerçevesinde Çocuk İmgesi, Yüksek Lisans Tezi, *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği.* Cevat Çapan (Çev.) Sözcükler Yayınevi.

Gergerlioğlu, H. S. (2013), Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Bir Deneme, Selçuk Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Gramsci, A. (1979). *Prison Notebooks*. Q. Hoare ve G. Nowell-Smith, Lawrence and Wishart (Edt).

Gürbüz, E. Ö. N. (2016). "İşçi Sınıfı Cennete Gider Filminde Çalışma İdeolojisinin Eleştirisi Olarak Yabancılaşma ve Şeyleşmenin Temsili", *SineFilozofi Dergisi*, 1(1) 113-132.

Hall, S. (2002). İdeoloji ve İletişim Kuramı. Süleyman İrvan (Der.). *Medya, Kültür, Siyaset.* Alp Yayınevi.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim, Kültür.* Ertan Yılmaz (Edt.). Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Perihan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz (Çev.). De ki Basım.

Kotaman, A. (2007). Modernleşmeden Küreselleşmeye İstanbul Modeli. *Sinematografik Kentler* (204-221) Mehmet Öztürk (Edt.). Agora

Kitaplığı.

Marshall, G. (1997). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay & Derya Kömürcü(Çev). Bilim ve Sanat Yayınları.

Leppert, R. (20022). Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi.

McLellan, D. (1999). İdeoloji. Ercüment Özkaya (Çev.), Doruk Yayıncılık.

Mitchell, W. J. T. (1986). Iconology: Image, tex, ideology. The Universty of Chicago Press.

Onur, B. (2007). Çocuk, Tarih ve Toplum. İmge Kitabevi.

Özbek, S. (2000). İdeoloji Kuramları. Bulut Yayınları.

Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası.* Koza Yayınları.

Öcel N. (2001). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Parlak, İ. (2005). *Kemalist İdeoloji'de Eğitim - Erken Cumhuriyet Dönemi Tarih ve Yurt Bilgisi Ders Kitapları Üzerine Bir İnceleme.* Turhan Kitabevi Yayınları.

Parin, S. & Bilan, S. (2007). Devlet ve Çocuk İlişkisi Bağlamında Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumları Üzerine Bir Analiz. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, (1), 119-128.

Poyraz, E. & Özben, Y. (2016). *Evlat*. Bilgi Yayınevi.

Serik, Ç. & Kılınçarslan, Y. (2019). Sovyet Sinemasında İdeolojik Aygıt Olarak Çocuğun Temsili. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 12(65), 1249-1258.

Şenocak, H. (2005). Korunmaya Muhtaç Çocuklar: İstanbul Yetiştirme Yurtları Üzerine Bir Alan Araştırması, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şenol, D. & Mazman, İ (2014). Yoksulluğun Getirdiği Çocuk ve Genç İşgücü. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(3), 243-259.

Şenol, D. & Taş, S. (2020), Çocukluğa Yönelik Sosyolojik Teorilerin Paradigma Düzeyinde Sınıflandırılması. *Ekev Akademi Dergisi*.24(83), 185- 202.

UNICEF, (2004). Çocuk Haklarına Dair Sözleşme. Baskı: Rana Mullan. Türkiye.

Yaylagül, L. (2004), *Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeolojisi, Hollywood'a Yeniden Bakmak.* Gürhan Topçu (Edt.), De ki Basım Yayım.

Yavuzer, H. (1994). *Ana - Baba ve Çocuk*. Remzi Kitabevi.

Yazıcı, E. (2012). Korunmaya Muhtaç Çocuklar ve Çocuk Evleri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* (9)18, 499- 525.

Yıldırım, E. (2018). İdeolojik ve Estetik Boyutuyla Politik Sinema. As Atlas Akademi.

Yıldırım, H. & Şimşek, A. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yörükoğlu, A. (2007). *Değişen Toplumda Aile ve Çocuk*. Özgür Yayınları.

İnal, K (2015). Türkiye'de Çocukluk Nereye!. Çocuk ve Medya, Selda İçin Akçalı (Der.) Nobel Basın Yayın, 13-52.

ÇOCUK OYUNCULAR, SENDİKALAŞMA VE DİJİTAL PLATFORMLAR

***Mother and Child, from Conspiracy, The Artist as Witness* (1971)**
Romare Howard Bearden

OYUNCULAR SENDİKASI VE ÇOCUK OYUNCULAR

Derya ÇETİN[1]

Türkiye'de sinema çalışanlarının meslek tanımları, yasal statüleri, sosyal güvenlik durumları sinemanın ilk yıllarından itibaren tartışılagelmiştir. Sinemanın ülkeye girişinden yaklaşık 1950'lere kadar olan süreçte çalışanlarla ilgili meseleler genellikle yeterli nitelikte ve nicelikte işgücü olmaması konusu etrafında yoğunlaşmıştır. 1950'lerden sonra ise sektörel yapı; Anadolu pazarının hızla genişlemesi, yapımcı ve gösterimci arasındaki bağı kuran bölge işletmecilerinin güçlenmesi ve gitgide finansör konumuna geçerek aksak bir işleyişi doğurması bağlamında tartışılmıştır. Yılda yüzlerce film üretilen bir ortamda bile oyuncular ve çalışanların statüsü bir türlü belirginleşmemiştir. 1970'lerde dünyada ve ülkede yaşanan ekonomik kriz, televizyonun rekabeti ve ailelerin sinema salonlarından uzaklaşması gibi nedenlerle yapısal sorunları daha da derinleşen sinema sektörü 1980'le birlikte tamamen durma noktasına gelmiştir. TRT'ye ve 1990'larda yayına başlayan özel televizyon kanallarına içerik üretene dek geçici bir süre video sektöründe varlık gösteren sinema çalışanları günümüzde televizyon, dijital platformlar, video klipler, reklamcılık alanlarıyla bir arada ele alınması gereken bir bağlamda çalışmaktadırlar.

1 Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakülte-si, dryctn@yahoo.com. ORCID ID:0000-0003-3520-4436

Kolektif bir ürün olan sinema filmlerinin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamasında yüzlerce kişinin çalışması bir yana dağıtım ve gösterim ayaklarında da pek çok çalışan varlık göstermektedir. Yıldız oyuncular, yönetmenler, görüntü yönetmenleri, sanat yönetmenleri, senaristler, yapımcılar ve dağıtımcılar filmin öne çıkan çalışanlarını veya kurumlarını oluşturmakla birlikte geri planda yüzlerce kişi gerek akademik gerek popüler anlamda bir nevi "görünmez" bir şekilde sektörün devamını sağlamaktadır. Yıldız oyuncuların çalışma koşulları yüksek kaşeleri ve diğer ek haklarıyla birlikte göreceli olarak daha iyiyken yardımcı oyuncular için aynı durum söz konusu değildir. Çocuk oyuncular ise ister yıldız ister yardımcı oyuncu olsun setlerdeki ağır çalışma koşulları içinde ayrıcalıklı şekilde korunması gereken bir kesimi oluşturmaktadır. Bu çalışmada 2011 yılında kurulan *Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası*'nın çocuk oyuncularla ilgili faaliyetleri değerlendirilmektedir.

Sinemaya Ekonomi Politik Yaklaşım ve İşgücü

İletişim çalışmalarında işgücü ile ilgili konular ekonomi politik yaklaşım içinde ele alınmaktadır. 18.yüzyılda Adam Smith, David Ricardo gibi klasik iktisatçılar için ekonomik konuların çalışılması ekonomi politik olarak adlandırılmış ve yaklaşım sosyal teori içinde konumlanmıştır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca ekonomik konuların çalışılmasında temel bir kayma meydana gelmiş, odak makro analizlerden mikro analizlere, vurgu toplumsaldan bireysele kaymış ve kullanılan metotlar ahlak felsefesinden değil sosyal bilimlerden gelmeye başlamıştır. Bu değişimlerle birlikte disiplinin adı ekonomi politikten ekonomiye kaymıştır (Wasko, 2004: 221, s. 222). Ekonomi politiğin genel tanımı sosyal hayattaki kontrolle ve varlığını sürdürmeyle ilgilidir. Kontrol, insanların iç organizasyonuna ve değişime adapte olma süreçlerine işaret ederken, varlığını sürdürme, insanla-

rın sosyal yeniden üretim ve devamlılık için ihtiyaçları olan şeyleri nasıl ürettikleriyle ilgilidir. Dar anlamda ekonomi politik; üretim, dağıtım ve -iletişim kaynakları da dahil olmak üzere- kaynakların tüketiminin karşılıklı olarak birbirini yapılandırdığı sosyal ilişkilerin özellikle güç ilişkilerinin çalışılmasıdır (Mosco, 1998: s.14, 15). Golding ve Murdock kültürün eleştirel bir ekonomi politiği için dört tarihsel sürecin merkezi konumda olduğunu belirtirler: medyanın gelişmesi, şirket menzilinin genişlemesi, metalaştırma, devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü. (Golding ve Murdock, 1997, s. 70-74). Ekonomi politik yaklaşım filmleri de kapitalist endüstri yapısı içinde üretilen ve dağıtılan metalar olarak analiz eder. Golding ve Murdock'ın (1997) saptadığı ekonomi politiğin dört merkezi özelliği sinemanın ekonomi politiği için de geçerlidir. "*Diğer endüstri analizlerine benzer şekilde ekonomi politik, dikkati pazar yapısı ve işleyişine yöneltir ancak ekonomi politik bu meseleleri daha geniş bir medya endüstrisinin parçası olarak ele alır ve daha geniş bir sosyal bağlamda inceler* (Wasko, 2005, s. 10, 11)". Ekonomi politiğin pek çok okulu ve pek çok konum ve yaklaşımı içeren bir alan olduğunu söyleyen Andreas Wittel, analitik bir kategori olarak işgücünün merkeziliğini kavramaları bakımından da bu yaklaşımların farklılaştığını belirtir (2004: 15, 16). Vincent Mosco, ekonomi politik yaklaşımın şirket ve devlet yapılarını ve kurumlarını ön plana çıkardığını, şaşırtıcı şekilde emek sürecine çok az ilgi gösterdiğini belirtmektedir (1998, s. 23-32). Mike Nielsen, sinema hakkındaki tarihçe çalışmalarının sadece entelektüel işçiler ve yönetimle ilgilenmeyi tercih ettiğini, marangozlar, elektrikçiler dekorcular gibi endüstrinin gelişiminde çok önemli rol oynayan kişileri güçlükle andıklarını söylemektedir. Oysa Nielsen'a göre bu çalışanlar, film yapımında Hollywood tarzı olarak adlandırılan tarzın yaratılmasını ve uygulanmasını sağlayan insanlardır (1983, s. 49).

Sinema çalışanları Amerika Birleşik Devletleri'nde 1930'larda uygulamaya konulan Keynezyen politikalar sonucu erken dönemlerde güçlü sendikal örgütlere sahip olmuşlardır. "*Tasarım ve uygulamanın işgücünün büyük bölümünden ayrılışına ve tasarımın denetimini elit yöneticilerin ellerinde toplanmasına yol açan kültürün sanayileşmesi Hollywood film stüdyolarında çok etkili bir şekilde uygulanmıştır* (Wayne, 2006, s. 44)". Ekonomik bunalımı aşabilmek için bazı sektörlerde tekelleşmeye izin veren Ulusal İyileştirme Yasası sayesinde yapım, dağıtım ve gösterim alanında dikey tekelleşen majör şirketler, çok sayıda sinema çalışanını tam zamanlı ve uzun dönemli kontratlarla istihdam etmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası televizyonun yaygınlaşması, değişen demografik yapı sonucu ailelerin kent merkezlerinden uzaklaşması, değişen izleyici tercihleri vetekel karşıtı davaların majörler aleyhine sonuçlanması gibi sebeplerle Hollywood Stüdyo Sistemi dönemi sona ermiş ve bağımsız yapımcılığın yükseldiği bir döneme girilmiştir (Storper, 1989). Endüstrideki emek pazarı ise ikili bir yapıya dönüşmüştür; küçük bir elit grup ya da yıldızlar endüstriyi örgütlemiştir, büyük bir çoğunluk ise kısa dönemli kontratlarla bir işten diğerine sürüklenmiştir (Haiven, 2006, s. 100). İngiltere'de film endüstrisi ABD ile dikkate değer farklılıklar gösterse de her iki ülkede de film yapımı uzun süredir filmlerin yapım, dağıtım ve finansmanını elinde tutan şirketler tarafından organize edilmektedir. Bu film şirketleri film akışını sağlamak için çoğunlukla geniş stüdyo olanaklarına ve sürekli personele sahiptir. Ancak hem İngiltere'de hem de ABD'de film yapımı proje temelli organize edilen bir dizi aktiviteden oluşur. Başka bir deyişle film yapımı için gerekli kaynaklar stüdyo döneminde olduğu gibi sürekli şekilde değil de sadece tek bir film üretimi için satın alınır. Dolayısıyla film endüstrisi çalışanlarının çoğunluğu stüdyo temelli istih-

damdan freelance[2] istihdama kaymıştır (Blair, 2001, s. 151). Yapımcılar çalışan gruplarını ve sermaye kaynaklarını bir proje için bir araya getirir fakat proje bitince istihdam sona erer. Dolayısıyla uzun dönemli iş güvencesi sağlamamaktadır. Endüstride var olan istikrar yaygın şekilde sendikalar ve sanatçıların informal ağları tarafından sağlanmıştır (Haiven, 2006, s.101). Michael Chanan, "freelance" teriminin yanlış bir isimlendirme olduğunu, ortada var olan şeyin gerçekte taşeron emek sistemi olduğunu söylemektedir. Bireysel istihdamarayanların sadece bazıları gerçekten freelancer'dır. Sözde freelance sektörün çoğu, işlerini büyük ölçüde şirketin asli üyesi veya üyelerinin itibarına dayandıran küçük şirketlerden oluşur (Chanan, 1980, s. 127). Dolayısıyla sinema endüstrisinin doğası işçiler için daha kaotik hale gelirken sendikalar onu daha az güvencesiz yapmak için bazı mekanizmalarla karşılık vermiştir. Sendikal üyeliklerin sabit şekilde düşmesine karşın (Mosco, 2006, s. 781); *Kanada Sinema, Televizyonve Radyo Sanatçıları Birliği* (Alliance of Canadian Cinema, Television, and Radio Artists/ACTRA; sanatçılar için), *Uluslararası Tiyatro ve Sahne Çalışanları Birliği* (Association of Theater and Stage Employees/ IATSE; teknik işçiler için) ve *Kanada Yönetmenler Birliği* (Directors Guild of Canada, yönetmen, tasarımcı, yapımcı ve kurgucular için) gibi meslek birliklerinin endüstrinin istikrara kavuşmasında kilit rol oynadığı söylenebilir (Haiven, 2006, s.101).

2 Freelance, kendi hesaplarına iş yapan, tek başlarına veya ortaklar veya yardımcı yönetmenlerle birlikte, beceri gerektiren mesleklerde çalışan kişiler olarak tanımlanır. Freelance'ler, serbest meslek sahipleri ve anonim işletmelerde ortaklar veya limited şirketlerin yöneticileri olabilir. Araştırmalar, freelance teriminin geleneksel olarak kullanıldığı yaratıcı mesleklere/sektörlere odaklanmış olsa da çok çeşitli yönetimsel, profesyonel, bilimsel ve teknik alanlarda kendi hesabına çalışanlar meslekler de serbest işgücünün bir parçası olarak ele alınabilir (Kitching, 2015, s. 17).

Oyuncular Sendikası'nın Çocuk Oyuncularla İlgili Faaliyetleri

Kısa adıyla Oyuncular Sendikası 29 Mart 2011 yılında, 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu 4. Maddesinin birinci fıkrası ve Kanuna ekli listeye göre 10 numaralı Ticaret, büro, eğitim ve güzel sanatlar işkolunda kurulmuştur. Sendika, 10. işkolunda yer alan sahne, perde ve benzeri gösteri sanatları ile ifadelendirilen görsel işitsel alanda; sinema, televizyon, reklam, dizi, radyo, dijital platform, internet, seslendirme ile gösteri sanatlarında; tiyatro, kukla, opera, bale, modern dans çağdaş gösteri sanatları ve benzeri performans sanat alanlarında öncelikle oyuncu olarak çalışan performans sanatçılarını kapsamaktadır (Anatüzük, 2017). Sendikanın ilk faaliyet raporunda yürüttüğü başlıca çalışma konuları şu şekilde sıralanmaktadır: oyuncuların sigortalı çalışan olması konusu, iş sağlığı ve güvenliği konusu, çocuk oyuncularla ilgili özel bir yasa çıkarılması konusu, meslek tanımı konusu, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın repertuvar belirle- me yetkisini kazanması konusu (2011-2013 Faaliyet Raporu). Sendika kuruluşundan itibaren en önemli gördüğü hedeflerin- den birinin çocuk oyuncuların çalışma koşullarının düzenlenmesi olduğunu belirtmektedir. Rapora göre çocuk oyuncuların en önemli sorunu yetişkin oyuncularlaaynı şartlarda çalışmak zorunda bırakılmalarıdır. Bu nedenle çocuk oyuncularla ilgili özel bir yasanın çıkması gerektiğinin belirtildiği raporda, hukuk biriminin tüm ulusal ve uluslararası mevzuatları incelediği, ayrıca Amerika ve Avrupa'daki meslek birliklerinin yaklaşımlarının incelenerek psikolog ve pedagoglarla konu üzerine çalışmalar yapıldığı belirtilmektedir. Bu ön çalışmalar sonucu çocuk oyuncular kampanyasını *Uluslararası Çalışma Örgütü* ile birlikte yürütmeye karar veren sendika 1 Kasım 2011 tarihinde "*Sanatsal Aktivitelerde Çocuk İşçiliği Projesi*" için düzenlenen teknik çalıştaya katılmıştır. Hukuk birimi tarafından çocuk oyuncular için yasaya ek bir yönetmelik taslağı hazırlanmış ve 12 Aralık 2012 tarihinde Çalışma ve Sosyal

Güvenlik Bakanlığı'yla yapılan toplantıda yönetmenlik taslağı bakanlığa sunulmuştur (2011-2013 Faaliyet Raporu)[3].

3 Sendika tarafından yayınlanan kamuoyuna çağrı metni şu şekildedir: "Oyuncular Sendikası olarak 2012 yılından bu yana setlerde kuralsız şekilde çalıştırılan çocuklarımızın haklarını korumak amacı ile "Bu Sette Çocuk Var!" kampanyasını yürütmekteyiz. ILO, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı gibi paydaşlarla birlikte Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı nezdinde yürüttüğümüz bu proje neticesinde 23 Nisan 2015 tarihinde İş Kanunu'nun 71. maddesine çocuk oyuncularla ilgili gerekli ekleme yapılmış ancak tüm girişimlerimize karşın bu maddeye bağlı olarak çıkartılması gereken yönetmelik bugün dahi henüz çıkartılamamıştır. Hazırlanmakta olan yönetmelik için sektör çalışanları, çocuk gelişimciler, psikologlar, çocuk oyuncular ve aileleri ile ayrı ayrı gerçekleştirdiğimiz toplantılar neticesinde teklif ettiğimiz asgari yaş üçtür. Yani üç yaşından küçük hiçbir çocuğun setlerde yer almaması gerekmektedir. Bu sadece bizim görüşümüz değil, çocuk gelişimcilerin yanı sıra proje paydaşlarımızın da desteklediği, çocuklar için olması gereken, tavsiye görüştür. Tüm görüşmeler bu yaş sınırı üstüden yapılmış olmasına karşın yönetmeliğin son taslağında, asgari yaş daha önce hiç gündeme dahi gelmemiş olan "ÜÇ AY" olarak teklif edilmiştir. Teklif bu hali ile kabul edilirse üç aylık bebekler dahi setlerde çalıştırılabilecektir. Bizler çocuk hususunda hassasiyet taşıyan tüm paydaşlarımızla birlikte bu hatalı tekliften dönülmesi ve çocuk oyuncular ile ilgili yönetmeliğin ASGARİ ÜÇ YAŞ SINIRI ile bir an evvel çıkartılmasını sağlamak amacı ile ciddi bir mücadele vermekteyiz. Bu çerçevede Sendikamız Genel Başkanı Meltem Cumbul da son haberlere konu dizi teklifinde ilgili yönetmelik çıkana ve çocuklar için olması gereken çalışma koşulları tam olarak sağlanana kadar hiçbir çocukla çalışmayacağı yönündeki haklı talebini muhataplarına iletmiş ve bu konuda mutabakata varılmıştır. Ne var ki çekimler devam etmekteyken kendi çekimleri maket bebekle gerçekleştirilmesine karşın, başka bir sahnede gerçek bir bebek ile çalışıldığını öğrenen Genel Başkanımız da çocuklarla ilgili üstlendiği sosyal sorumluluk çerçevesinde setteki çalışma arkadaşlarından müsaade istemek ve projeden ayrılmak durumunda kalmıştır. Bizler Oyuncular Sendikası olarak, her halükârda asgari üç yaşından küçük hiçbir çocuğun, hiçbir koşulda, hiç bir gerekçe ile çalıştırılmaması gerektiğini dün olduğu gibi bugün de mümkün olan en yüksek sesle savunmaya devam edeceğiz. Bu haklı mücadelemize sadece sözleri ile değil bizzat tutumu ile en güzel örneği teşkil eden Genel Başkanımız Meltem Cumbul'u ilkeli duruşundan ötürü kutluyor, başta meslektaşlarımız olmak üzere, televizyon kanalları, reklam verenler, yapımcı şirketler, yönetmen, senarist, teknik ekip fark etmeksizin tüm çalışma arkadaşlarımızı üç yaşından küçük hiç bir çocukla çalışmamaya, üç yaşından büyük çocuklar için ise mevcut Kanun hükümlerinin uygulanması amacı ile takipçi olmaya ve çocuklarımızın haklarını el birliği ile savunmaya davet ediyoruz! Bu sette çocuk var! OYUNCULAR SENDİKASI" (https://oyuncularsendikasi.org/kamuoyuna-cagrimizdir/)

Sendika 2013 yılında çocuk üye sayısının beş olduğunu belirtmiş, "*Bu Sette Çocuk Var*" adlı kampanya kapsamında faaliyetlerini arttırmıştır. İş Kanunu'nun çocuk işçilerle ilgili 71.maddesine ek/istisna getirme amacı taşıyan taslak çalışmasında sona gelindiği belirtilmiştir. Yasaya getirilen düzenlemeyle çocukların ruhsal ve bedensel sağlıklarının korunması ve eğitim süreçlerinin olumsuz etkilenmemesini hedeflemektedir. Taslakta çocuk oyuncuların yer alabileceği faaliyetler şu şekilde sıralanmaktadır: Sinema ve televizyon filmi, dizi ve benzeri sinema eserleri, bir ürünün, hizmetin, markanın, kampanyanın, eserin, kişi, kurum veya kuruluşun tanıtımı amacıyla düzenlenen reklam faaliyetleri, dublaj ve seslendirme faaliyetleri, opera, bale, folklor ve benzeri müzik ve sahne sanatları, her tür fikir ve sanat eserinin meydana getirilmesi ve icrası. Taslakta çocukların çalışma koşullarına getirilen sınırlamalar ise şu şekilde yer almaktadır: *36 aylıktan küçük çocuklar çalıştırılmamalı; 3 ve 4 yaşındaki çocuklar, sabah 10.00 ile akşam 18.00 arasında olmak kaydı ile bir günde 2 saatten fazla çalıştırılmamalı; 5-9 yaş arası çocuklar sabah 10.00 ile akşam 20.00 arasında olmak ve eğitim saatlerinin dışında kalmak şartı ile okul günlerinde 2 saatten fazla çalıştırılmamalı; 10-15 yaş arası çocuklar sabah 10.00 ile akşam21.00 saatleri arasında olmak ve eğitim saatlerinin dışında kalmak şartı ile okul günlerinde 2 saatten fazla çalıştırılma- malı* (Faaliyet Raporu, 201325).

23 Nisan 2013 tarihinde dönemin çalışma bakanı Faruk Çelik'i ziyaret eden sendika temsilcileri ve çocuk oyuncu Ege Tanman, sendikanın yürüttüğü kampanya hakkında bakanlığı bilgilendirmiştir. Diğer taraftan çocuk oyuncularla ilgili haberlerin, çocuk işçilerle ilgili raporların ve sendikanın hazırladığı tanıtım filmlerinin yer aldığı bir internet sitesi kurulmuştur. Sendika ayrıca mayıs ayında reklamlarda çocuk oyuncu kullanan markalarla görüşmeler yaparak kampanya

hakkında bilgilendirdiklerini ve çocuk oyuncu dostu markalar oluşturduklarını belirtmektedir. Sendika ayrıca İstanbul Bilgi Üniversitesi, Çocuk Çalışmaları Birimi'ni ziyaret etmiş, bilgilendirici toplantı yapmanın yanı sıra 20 Mayıs 2013 tarihinde Açık Radyo'da kampanyayı anlatan bir radyo programı gerçekleştirmiştir.

2015 yılında sendikanın yürüttüğü kampanya sonuç vermiş ve çocuk oyuncularla ilgili İş Kanunu 71. Maddeye ilişkin kanun değişikliği 23 Nisan 2015 Perşembe tarihli, 29335 Sayılı Resmi Gazetede yayınlanmıştır (Faaliyet Raporu, 2015: 7). İlgili yasada çocuk oyuncuları ilgilendiren ifadeler şu şekildedir: "*Sanat, kültür ve reklam faaliyetlerinin kapsamı, bu faaliyetlerde çalışacak çocuklara çalışma izni verilmesi, yaş grupları ve faaliyet türlerine göre çalışma ve dinlenme süreleri ile çalışma ortamı ve şartları, ücretin ödenmesine ilişkin usul ve esaslar ile diğer hususlar Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sağlık Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun görüşleri alınarak Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı tarafından çıkarılacak yönetmelikle belirlenir* (29335 Sayılı Resmi Gazete)". Ayrıca Faaliyet raporunda, 2012 yılında tamamlanıp bakanlığa sunulmuş olan Kültürel ve Sanatsal Faaliyetlerde Çalışan Çocuklara ilişkin Çalışma Yönetmeliği taslağının bir an önce çıkması için faaliyetlere devam edileceği belirtilmiştir (Faaliyet Raporu, 2015, s. 8).

Yasa çıktıktan yaklaşık bir yıl sonra 29 Haziran 2016 tarihinde pek çok kurumun katılımıyla taslak yönetmeliğin tekrar değerlendirildiği bir toplantı yapılmıştır. İş Teftiş Kurulu Başkanlığı, İş Sağlığı ve Güvenliği Genel Müdürlüğü/Hukuk Müşavirliği, Sosyal Güvenlik Kurumu Başkanlığı, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı/Çocuk Hizmetleri Genel Müdürlüğü, Avrupa Birliği Başkanlığı /Sosyal Bölgesel ve Yenilikçi Politikalar Başkanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı/ Sinema Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı/ Ortaöğretim Ge-

nel Müdürlüğü, Sağlık Bakanlığı/Hukuk Müşavirliği /Sağlık Hizmetleri Genel Müdürlüğü gibi çok sayıda kurumun davet edildiği toplantıda en düşük çalışma yaşı konusunda bir anlaşmazlık yaşanmıştır. 2012 yılında uzman görüşleriyle en düşük çalışma yaşını 36 ay olarak belirleyen sendika, toplantıda bu yaşın 3 ay olarak yer almasına tepki göstermiştir. Bu nedenle toplantıda bir uzlaşma sağlanamamıştır (Faaliyet Raporu, 2017 s. 16-18). Sendikanın sonraki yıllara dair faaliyet raporunda çocuk oyuncularla ilgili yönetmeliğin hala çıkmadığı ama çalışmaların devam ettiği belirtilmektedir (Faaliyet Raporu, 2020).

Sonuç Yerine

"*...Çocuk oyuncu olarak bizlerin durumu celebrity*[4] *veya no name*[5] *olmamıza göre değişiyor. Celebrityler çok şanslı ve no nameler kötü durumdalar. No nameler çok çalışıyorlar. Bir de servisle bırakırken bile ilk önce celebrityleri bırakıyorlar. Bu çok kötü bir şey yani çok üzücü..."*

Bu ifadeler, bu çalışma için görüşleri sorulan ve gerçek isminin verilmesini istemeyen 11 yaşındaki bir çocuk oyuncuya aittir ve kanımızca görüşmedeki en çarpıcı ifadedir. Sendikal örgütler, Bakanlıklar, Uluslararası örgütler, en düşük çalışma yaşı, çalışma süreleri gibi en temel konuları belirleyecek yönetmeliği bile çıkaramazken bir taraftan bütün hızıyla süren üretim içinde çocuk duygularının yetişkinlerin dünyasında gözden kaçan pek çok ayrıntıdan nasıl kolaylıkla tahrip olabileceğini göstermektedir. 10 Şubat 2017'de Sanat, Kültür ve Reklam Faaliyetlerinde Çocukların Çalıştırılması

4 Ünlü kişi anlamında kullanılıyor. Celebrityler (ünlüler), halk tarafından tanınan ve genellikle çekicilik ve güvenilirlik gibi ayırt edici niteliklere sahip olan kişilerdir (McCracken, 1989; Silvera ve Austad, 2004).

5 Ünlü olmayan kişi anlamında kullanılıyor.

Konferansı'nda konuşan İzmir Barosu Başkanı Avukat Aydın Özcan'ın belirttiği gibi, sektörde çocukların çalıştırılmasına yönelik olarak toplumun ve devletin bakış açısının diğer çocuk işçilere bakış açılarından oldukça farklı olduğunu görülmektedir. "*Toplumun büyük çoğunluğunda çocukların çalıştırılmasına karşı sivil bir hassasiyetten söz edebilecekken, çocukların oyuncu olarak çalışması insanların geneli tarafından eleştirilmemekte, bu durumu sempati ile karşılamakta- dır*" (Özcan, 2017).

Aslında gerek çocuk oyuncuların gerekse sinema çalışanlarının içinde bulunduğu bağlamın daha iyi anlaşılması açısından emek süreçlerinde ve sosyal politikalarda yaşanan değişiklilere kısaca değinmek faydalı olabilir. 1970'lerden itibaren gelişmiş batı kapitalist ülkelerde, çalışma alanında önceki dönemden radikal şekilde farklılaşan değişimler başlamıştır. 1929 ekonomik krizi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası ekonomiler Keynesyen ilkeler doğrultusunda yapılanmışken, "70'lerin ikinci yarısından itibaren "üretim sistemi teknolojiyle ilişkili Fordist kitlesel üretimden ve tüketimden Post-fordist esnek çeşitlemeye dönüşmüştür (Amoore, 2002: 16)". Esneklik uluslararası rekabet gücünü geliştirmenin ve ekonomilerin krizden çıkışının temel unsuru olarak ortaya konmuş ve emek piyasasında esnekliğin anlamı dört boyut içermiştir. Bunlar ücret esnekliği, sayısal esneklik, çalışma sürelerinde esneklik ve fonksiyonel esnekliktir (Özşura, 2003, s. 10). Gülten Kazgan esnek üretimin emek piyasaları üzerindeki olumsuz etkilerini vurgular: "Maliyeti arttırmaksızın farklı ürünlerin küçük miktarlarda üretilmesine dayanan post-fordist üretim sistemi emek piyasasını da esnekleştirmiş yarı-zamanlı ve geçici işçi çalıştırma, işçi sayısında konjonktüre göre işverenin istediği gibi değişiklik yapabilme, taşeronlaştırma yoluyla büyük firmaların daha önce içlerinde yürüttükleri işleri sendikasız işçiyle çalışan küçük çaplı firmalara devretmeleri gibi olgularsöz konusu olmuştur (2005, s. 233)"

Neo-liberal dönem de diyebileceğimiz bu yeni dönemde eskiden devletin üstlendiği riskler piyasaya bırakılmaya başlamıştır. Ayrıca Andersen eskiden refah devleti ve piyasayla birlikte sosyal riskleri kontrol eden üç kaynaktan biri olan ailenin de değiştiğini, refah devletinin, öznesi erkek üretim işçisi olan toplumunu günümüzde bulamayacağımızı da belirtir (Andersen, 2006, s. 34-35). Dolayısıyla temelinde nüfusu sosyal risklere karşı güvenceye alma hedefi olan sosyal politikanın da yoğunlaştığı noktalar değişmeye başlamıştır. 2000'li yıllarda "sosyal politikanın merkezinde yer alan çekirdek mesele: ticarileşmenin ve metalaşmanın etkileriyle baş etmek için, piyasaların işlemesine bağlanmış yaşamların sürdürülebilmesi için alınan tedbirlerdir (Buğra&Keyder, 2006, s. 10)." Dar anlamıyla sosyal politika sanayi devriminin şartlarıyla ortaya çıkarken geniş anlamıyla sosyal politika demokratik hakların ve vatandaşlık anlayışının gelişmesiyle, toplumsal taraflar arasındaki güç dengesinin siyasal yaşama yansımasıyla mümkün oluşmuştur. Sosyal politikanın kapsamı genişledikçe devlet de sosyal devlet niteliği kazanmaktadır (Koray,2005, s. 29).

Sonuç olarak 1970'lerden itibaren yaşanan değişimler sermayeyi, emeği ve ulus-devleti önemli şekilde etkilenmiş, devletin daha önceki dönemde sermaye ve emek arasındaki dengeyi emek lehine düzenleme durumu ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla sinema çalışanları hem sinema sektörünün kendi niteliğinden kaynaklanan proje bazlı istihdam nedeniyle hem de küresel ölçekteki esnek çalışmanın yaygınlaşması nedeniyle çifte bir olumsuzluk altındadır. Oyuncular Sendikası'nın çocuk oyuncularla ilgili yürüttüğü faaliyetler kısmen istikrar gösterse ve bazı somut kazanımlara yol açmış olsa da sendikaların, Türkiye'de sinema çalışanlarının çalışma koşullarında etkili bir taraf olarak varlık göstermekten uzak olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Amoore, L. (2002). Globalisation Contested: An International Political Economy of Work. Manchester University Press.

Blair, H. (2001). You're Only as Good as Your Last Job: the Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. Work, Employment&Society, 15(1), 149-169.

Chanan, M. (1980). Labour Power and Aesthetic Labour in Film and Television in Britain. Media, Culture & Society, 2(2), 117-137.

Çocuk Oyuncu E.D. ile 20 Aralık 2021 tarihinde yapılan telefon görüşmesi.

Esping-Andersen, G. (2006). Toplumsal riskler ve refah devletleri. Sosyal Politika Yazıları (Ç. Keyder & A. Buğra), 33-54.

Garnham, N. (1979). Contribution to a Political Economy of Mass-communication. Media, Culture & Society, 1(2), 123-146.

Golding, P ve Murdock, G. (1997). Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik. İrvan S. (Edt.), Medya Kültür Siyaset (ss.59-100). Ark Yayıncılık.

Haiven, L. (2006). Expanding the Union Zone: Union Renewal through Alternative Forms of Worker Organization. Labor Studies Journal, 31(3), 85-116.

Kazgan, G. (2005). Küreselleşme ve Ulus-devlet: Yeni Ekonomik Düzen. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Keyder, Ç., & Buğra, A. (2006). Sosyal politika yazıları. İletişim Yayınları.

Kitching, J. (2015). Tracking UK freelance workforce trends 1992-2015. International Review of Entrepreneurship, 13(1), 21-34.

Koray, M. (2005). Sosyal Politika, 2. bs. Ankara: İmge Kitabevi.

Mosco, V. (1998), Political Economy, Communication, and Labor. G. Sussman & A. Lent (Edt.), Global Productions, Labor in the Making of the 'Information Society' (ss. 13-38). Hampton Press.

Mosco, V. (2006). Knowledge and Media Workers in the Global Economy: Antimonies of Outsourcing. Social Identities, 12(6), 771-790.

Neilsen, M. (1983). Towards a Worker's History of the U.S. Film Industry. V. Mosco & J. Wasko (Edt.), The Critical Communication Review, Volume I: Labor, the Working Class and the Media (ss. 47-83). Ablex Publishing.

Oyuncular, S. (t.y.). 2.Olağan Genel Kurul Faaliyet Raporu, 2011 Eylül 2014 Eylül. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2019/09/2.OlaganGenelKurul.pdf sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). 3.Olağan Genel Kurul Faaliyet Raporu, 2014 Ey- lül-2017 Eylül. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2019/09/3.OlaganGenelKurul.pdf sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). Yıllık Faaliyet Raporu, 2011 Eylül-2013 Mart. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2019/09/2011-2012_FaaliyetRaporu.pdf sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). Yıllık Faaliyet Raporu, 2013 Ocak-2013 Aralık. 28 Kasım 2021tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2019/09/2013_FaaliyetRaporu.pdf sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). Yıllık Faaliyet Raporu, 2015 Ocak-2015 Aralık. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/wp-content/uploads/2019/09/2015_FaaliyetRaporu.pdf sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). 3.Dönem Yönetim Kurulu, 2020 Yılı Faaliyet Raporu. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/belgeler/faaliyet-raporlari/ sitesinden erişildi.

Oyuncular, S. (t.y.). Sahne, Perde, Ekran, Mikrofon Oyuncuları Sendikası Anatüzüğü. 28 Kasım 2021 tarihinde https://oyuncularsendikasi.org/hukuk/ana-tuzuk/ sitesinden erişildi.

Özcan, A. (2017, Şubat 10). Sanat, Kültür ve Reklam Faaliyetlerinde Çocukların Çalıştırılması Konferansı. 28 Kasım 2021 tarihinde https://www.izmirbarosu.org.tr/sayfa.aspx?id=1236 sitesinden erişildi.

Özşuca, Ş. T. (2003). Esneklik ve Güvenlik İkileminde Türkiye Emek Piyasası. Ankara: İmaj Yayıncılık.

Silvera, D. H., & Austad, B. (2004). Factors Predicting the Effectiveness of Celebrity Endorsement Advertisements. European Journal of marketing. Vol. 38 No. 11/12, ss.1509-1526.

Storper, M. (1989), The Transition to Flexible Specialisation in the US Film Industry: External Economies, the Division of Labour, and the Crossing of Industrial Divides, Cambridge Journal of Economics, Vol. 13, No.2, ss.273-305.

Wasko, J. (2004), The Political Economy of Film. T. Miller & R. Stam (Edt.), A Companion to Film Theory (2nd Edition, ss. 221-233). Blackwell Publishing.

Wasko, J. (2005), Critiquing Hollywood: The Political Economy of Motion Pictures. C.C. Moul (Edt.), A Concise Handbook of Movie Industry Economics (1st Edition, ss. 1-31). Cambridge University Press.

Wayne, M. (2004). Marksizim ve Medya Araştırmaları, Anahtar Kavramlar Çağdaş Eğilimler. (Çev: B. Cezar). Yordam Kitap.

Wittel, A. (2004). Culture, Labour and Subjectivity: For a Political Economy From Below. Capital & Class, 28(3), 11-30.

23 Nisan 2015 Tarihli ve 29335 Sayılı Resmi Gazete, https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/04/20150423.htm

ALFA KUŞAĞININ DEĞİŞEN İZLEME EĞİLİMLERİ ÇERÇEVESİNDE *YOUTUBE KİDS* UYGULAMASININ ANALİZİ

Osman Aday[1]

Giriş

Teknolojinin hızlı gelişimi, sosyal, ekonomik, kültürel olarak birçok farklılığı bireylerin yaşantılarına dâhil etmektedir. Bu farklılıkların bir sonucu olarak, kuşaklar arasında birtakım benzersiz farklılaşmalar meydana gelmektedir. Özellikle Alfa Kuşağı olarak adlandırılmakta olan 2013 yılı ve sonrasında dünyaya gelen çocukların dijital düzenden öncesi hakkında pek bilgi ve deneyim sahibi olmadıkları bilinmektedir. Ayrıca bu dönem şartlarının getirmekte olduğu aşırı bireyselleşme içerisinde yer alan bu kuşak, internetsiz bir yaşantı hakkında bilgi sahibi değildir. Bu dijital dünyanın içerisinde dünyaya gelen bu kuşak, önceki kuşaklardan farklı olarak dönemin getirdiği bazı sorunlar ile de ebeveynlerin mücadele etmesine sebep olmaktadır. Film izleme alışkanlıkları oldukça fazla olan bu kuşakta, ebeveynlerin çocuklarını takip edebilecekleri bir platform oluşturulması doğal bir sonuç olarak karşımıza

1 Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, osmanaday@gmail.com, ORCID ID:0000-0002-1333-4355

çıkmaktadır. 2015 yılında geliştirilen *Youtube Kids* platformu, ebeveyn kontrolünde çocukların film ve video içeriklerine ulaşması ayrıca çeşitli kısıtlamalar getirilerek ebeveynlerin kontrolünde çocukların yaşlarına uygun film içerikleri izlemelerine imkân sağlamakta olan bir dijital platformdur. *Youtube Kids,* 2021 yılında Türkiye'de kullanıma açılmıştır.

Bu çalışmada, *Youtube Kids* Türkiye'de sinemasal içerikler ile üretilen filmlerde sevgi, öğreti, şiddet temaları dikkate alınarak; *Görmek Gerek/İstanbul/Galata Kulesi, Acımasız Tavus Kuşu/Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi/Disney Channel TR* ve *RGG Ayas-Sevgi Deneyi-Çizgi Film Düşyeri* İsimli filmlerin analizi yapılmıştır. Amaçlı örneklem kullanılarak, nitel araştırmanın ruhuna uygun olacak şekilde filmler inceleme nesnesi olarak seçilmiştir.

Kuşak Kavramı

Kitle iletişim araçlarındaki hızlı değişimler, küreselleşmenin sonucunda dünya üzerinde birtakım değişiklere sebep olmaktadır (Şimşek, 2006: 166). Birbirine yakın zamanlarda ve aralıklarda dünyaya gelen, sosyo-ekonomik oluşumlardan ortaya çıkan zaman aralıklarına veya herhangi bir sosyal gruba dahil olan bireyler için yapılmakta olan tanımlamalara kuşak (jenerasyon) denir. (Adıgüzel vd., 2014, s. 166).

Toplumsal açıklamalar incelendiğinde kuşaklar; belirli bir zamanda dünyaya gelmiş, aynı sosyal, politik, ekonomik vb. durumlardan etkilenerek, benzer koşulların yüklenicisi olarak ortak sorumluluklar almakta olan bireyler topluluğu olarak adlandırılabilmektedir (Taş vd., 2017, s. 1034-1035). Kısaca değinmek gerekirse kuşak; aynı veya yakın zaman diliminde benzer durumları yaşayan belirli bir yaş grubunu içerisine alan bir olgu olarak adlandırılmaktadır.

Bireyler, ülke ve kurumlar gibi zaman içerisinde değişime uğramaktadır. Kuşaklar arası geçişte önceki kuşakların

bırakmakta olduğu miras (ülke, kültür, dil vb.) sonraki kuşağa geçerken sosyal çatışma ve toplumsal sorunların az seviyelerde olması istenmektedir. Bundan dolayı kişilerin sahip olduğu özelliklerin bilinmesi kadar geçmişten gelen kuşaklara ait özellikler ve toplum ilişkilerinin bilinmesi, bir sonraki kuşağa mirasın doğru olarak aktarılması için çok büyük önem taşımaktadır (Duygulu, 2018, s. 634).

Teknolojinin hızlı bir şekilde gelişimi, kuşakların sosyo-ekonomik durumlarına ve teknolojiye daha kolay bir şekilde ulaşmalarına sebep olmaktadır. Teknolojinin bu hızlı gelişiminin kuşaklar üzerinde de farklılaşan sosyal ve ekonomik durumlar oluşturmuştur. Böylece kuşaklar arasındaki fark, içerik olarak giderek artış göstermektedir.

Doğum Yıllarına Göre Kuşaklar ve Alfa Kuşağı

Kuşak kavramının tarihçesine bakıldığında, çeşitli bilimler tarafında farklı tanımlamalar ile ifade edildiği gözlemlenmiştir. Kişiler arasındaki farklılıkların bir tanımı olarak ortaya çıkmakta olan kuşak olgusu; tarih, sosyoloji, psikoloji vb. bilimlerde araştırma ve çalışma alanlarının doğmasına sebep olmuştur. Dünya genelinde yapılmakta olan çalışmalar kültürel farklılıklar açısından, kuşak ayrımları yapılırken kültürel etkenlerde göz önünde bulundurularak bir kategorileşme yapılmasına neden olmuştur. Bu kategoriler ise; *Gelenekselciler, Sessiz Kuşak, Baby Boomer Kuşağı, X Kuşağı, Y Kuşağı ve Z Kuşağı* olarak adlandırılmıştır. Kendine özgü ayrı ayrı özelliklere sahip kuşakların birlikte yaşamaları, içinde bulundukları kültürel zenginlikler ve ortak düşünce paylaşımıyla beraber, iletişim sorunu olmak üzere pek sorun ve çatışmayı ortaya çıkarmaktadır (Adıgüzel vd., 2014, s. 167).

Tablo-1: Yıllara Göre Kuşak Kavramı (Müyesseroğlu, 2020: 1).

Yıllara Göre Kuşaklar	Yaş Aralıkları	Belirgin Özellikleri
Sessiz Kuşak (1925 – 1945)	En yaşlısı 96, en genci 76 yaşındadır.	Cumhuriyetin ilk çocukları olarak bilinmektedir İkinci Dünya Savaşını yaşayan nesildir.
Baby Boomers (Bebek Patlaması) Kuşağı (1946 – 1964)	En yaşlısı 75, en genci 57 yaşındadır.	II. Dünya Savaşı sonrası savaşa katılan ülkelerin nüfus politikasından dolayı bebek patlaması kuşağı denilmektedir. X ve Y kuşağının anne babası, X ve Alfa kuşağının dede ninesidir.
X Kuşağı (1965 – 1979)	En yaşlısı 56, en genci 42 yaşındadır.	Y ve Z kuşağının ebeveynleri konumundadırlar. Sanayileşme, kentsel yaşam, kültürel farklılıklar, sağ sol çatışması gibi durumlar yaşantılarını etkilemiştir.
Y Kuşağı (1980 – 1999)	En yaşlısı 41, en genci 22 yaşındadır.	Geçiş kuşağı olarak adlandırılmaktadır. Hizmet sektörünün ön plana çıkmaya başladığı, kadın aktif iş gücü artmıştır. Bugün, iş gücünün çoğunluğunu oluşturmakta olan kuşaktır.
Z Kuşağı (2000 – 2013)	En yaşlısı 21, en genci 8 yaşındadır.	İnternet kullanımın en çok arttığı dönemde dünyaya gelmiş olan bu kuşak, internetsiz yaşamı bilmemektedir. Sosyal medyayı aktif olarak kullanmakta olan kuşaktır.
Alfa Kuşağı (2013 – ∞)	En yaşlısı 8 yaşındadır. En genci 1 günlüktür.	Mobil teknolojinin zirve yaptığı artık yaş fark etmeksizin herkesin mobil teknolojiye ulaşabildiği bir dönemde yaşamaktadır. Mobil cihaz kullanımları oldukça yüksektir.

Teknolojinin hızlı gelişimi, beraberinde sosyal değişiklikleri de ortaya çıkarmaktadır. Küresel sistemin kültürel bir mecrası olarak internet bir toplumsal formasyonu ifade eden ağ toplumunun yükselişine öncülük etmiştir (Aytaş, 2016, s. 402) Teknolojik değişimler ile birlik-te, kuşaklar üzerinde de birtakım farklılıklar ortaya çıkmıştır. Z kuşağının teknoloji ile olan değişimleri Alfa Kuşağında ar- tık tamamen hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. 2012 yılı ve sonrası kuşağı olarak kabul edilen bu nesil, artık teknolojiye daha bağımlı bir konumda bulunmaktadır.

Kuşaklar arasındaki fark, yeni medya ile yani internet üzerinden ulaşılmakta olan kanallar, oyunlar, içerikler vb. ile giderek etkisini arttırmaktadır. Özellikler Z ve Alfa kuşakları, küreselleşmenin ve yüksek oranda bireyselleşmenin aktif olarak hissedildiği kuşaklar olarak adlandırılmaktadır. Bu kuşaklar (Z ve Alfa) için eski dönemlerdeki sokak arkadaşlıkları, oyunları yok olmakta ve bunlar yerini dijital platformlara bırakmaktadır. Z ve Alfa kuşağı, kendi bireyselleştirilmiş ortamlarında ilgi alanlarına göre film içeriklerine ulaşabilmekte hatta kendi film içeriklerini oluşturabilecek konuma gelmektedir (Duygulu, 2018, s. 639). Dönemsel olarak irdelendiğinde, Z kuşağı itibari ile teknolojinin gelişmesinin çerçevesinde bireyselleşmenin oldukça etkisini arttığı bilinmektedir. Artık toplu şekilde oyunlar oynamaktan ziyade, film izleme, film çekme, sanal oyunlar oynamak vb. etkinlikler yapılmaktadır.

Değişen İzleme Eğilimleri

Bireylerin birliktelik ihtiyacının ortaya çıkardığı toplumsallaşma kavramıyla beraber oluşan bir olgu olarak iletişim; bireyin düşünmek, kendisini ifade etmek gibi ihtiyaçlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Geçmişte teknolojinin gelişmesiyle beraber getirdiği yenilik ve gelişmeler, sosyal, siyasal, kültürel değişimlerde iletişime etki etmiştir. Sosyal hayatın bir parçası olarak kitleler arası iletişim, bilgilerin kişilere ulaştırıl-

masında büyük olanak sağlamaktadır. Bireylerin, olay, durum, konulara olan bakış açıları, düşünceleri, davranışları ve tutumlarını yönetme özelliği açısından da oldukça büyük bir etkisi bulunmaktadır. Teknolojinin hızlı gelişimi ile birlikte, iletişim araçlarının da işlerliği artarak, kişilerin iletişim kurmak, haber almak, vermek, duygularını ve düşüncelerini aktarmak gibi ihtiyaçlarının medya aracılığıyla gelişmekte olduğu bilinmektedir. Bugün, internet teknolojisinin iletişim esnasında oluşan yer, zaman kavramını ortadan kaldırarak, bireylerin dilediği zaman ve yer fark etmeksizin bilgiye ulaşabilmesine olanak sağlamaktadır (Atatunç, 2019, s. 4). İnternetin yaygınlaşmaya başladığı dönemlerde kurulan düşük sermayeli internet şirket leri, günümüzde değeri milyonları bulan dergi, gazete, radyo ve televizyonları rahatlıkla satın alabilecek konuma gelmektedir (Şimşek, 2003, s. 123). Bu durum internet aracılıyla, kolay ve hızlı iletişim kurulabilmesi sayesinde mümkün olmaktadır. Toplumsallaşmanın bir ana yapı taşı, bireylerin karşılıklı iletişim kurabilmesidir. Teknolojinin hızla gelişmesi ise; iletişimin kolaylaşmasını sağlamaktadır.

Birey, iletişim vasıtasıyla bilgilerini, düşüncelerini, duygularını, tutumlarını, gereksinimlerini ve becerilerini farklı bireylere aktarmakta veya bireyin şahsına aktarılmakta olanları öğrenebilmektedir. İletişim, bireyin farklı bireylerle etkileşim içerisinde olmasına imkân sağlayarak ihtiyaçların giderilmesinde önemli rol oynayarak, hayatı daha anlamlı hale getirmektedir Bugün, televizyon çocukların ilgi odağında olan önemli etkili bir araçlardandır. 1980'li yıllar itibariyle televizyonun gelişimi hız kazanmıştır. Televizyonun bilgi verme işlevi, ürün tanıtımı işlevi, eğlendirme gibi işlevsel bir kitle iletişim aracı olarak bireylerin hayatına nüfuz etmeye başlamıştır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber, kolay ulaşılabilir bir konumda olması çocuklar tarafında da kolay ulaşılabilirlik durumuna gelmektedir (Güngör, 2014, s. 200). İletişimin sağlamakta olduğu etkileşimle beraber, televizyonların kullanılmaya başlaması iletişimin dolayısıyla etkileşiminde artmasına sebep olmaktadır.

2000'li yılların gelmesiyle gelişimini devam ettirmekte olan internetle birlikte, verilerin aktarım hızını etkileyen geniş bant aralıkları, internet kullanmakta olan bireylerin sayısındaki artış, kişisel olarak bilgisayarın kullanımın artması, internet hizmeti vermekte olan firmaların sayısındaki artış ve videolar için geliştirilmekte olan hızlı bir yöntem ile sağlanmaya çalışılan sıkıştırma ve kodlama teknolojileri sonucunda internet üzerinden yayıncılık gelişimini hızla sürmeye devam etmiştir (Akcan, 2017, s. 59). İnternet kullanımın hızlı bir şekilde gelişim göstererek artmasıyla beraber, her alanda olduğu gibi izleme alışkanlıklarında da birtakım değişiklerin olmasına neden olmaktadır. İnternet ile iletişimde her kullanıcı bir yayımcı, bir kaynak ve ayrıca enformasyon tüketicisidir (Kazaz, 2007 s. 223)

Artık bir bilginin gizlenebilmesi veya yok sayılması günümüz şartlarında pek mümkün görünmemektedir (Özkeçeci ve Oğuz, 2021, s. 7344). Bugün video içerik kullanımının artmasıyla beraber, televizyon izlemenin klasikleşen kullanımının yerini internet aracılığıyla bireylerin istedikleri yer, zaman ve mekânda içeriklere ulaşması sağlanmaktadır. İletişimin altyapısının incelenmesi sonucunda, internet teknolojisi ile birlikte oluşan geniş bant aralıkları, internet ortamına kolay erişimin sağlandığı akıllı telefonlar, tabletler, akıllı televizyonlar vb. teknolojik cihazlar ses ve görüntü alanının gelişimine önemli katkı sağlamıştır (Karaduman, 2017, s. 120). Teknolojinin daha ulaşılabilir olmasıyla beraber, kullanımın günden güne artış göstermektedir. Bu durumun en önemli sebeplerinden birisi ise; kullanıcıların kendi özgür ortamlarını istedikleri şekilde, kendi arzu ve istekleri doğrultusunda düzenleyebiliyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

İçerik üretimine katkı sağlayan tüketici konumunda bulunan izleyici, yeni medyada yapılmakta olan araştırmaların odak noktasını birey olarak belirlemek durumundadır. Yeni medya araştırmaların kılavuzu konumunda olan bireylerin,

sosyal ve kültürel olarak geçmiş yaşamlarının dik katli şekilde irdelenmesi gerekir (Söğütlüler, 2020, s.272).

Kullanıcı kitlenin, gelenekselleşmiş olan televizyon ortamından internet kullanımına geçmelerinin bazı nedenleri bulunmaktadır. Bu nedenlerin en başında; bireylerin içeriklere kendileri karar vermeleri ve istedikleri gibi kendileri yönetebilmeleri gelmektedir. İzlenecek olan içerikleri seçme, istedikleri zaman durdurabilmek, yeniden izleyebilmek, ileri ve geri alabilme gibi birçok çekici özellik bu alanda kullanıma sebep oluşturmaktadır. Ayrıca kişilerin izleme alışkanlıklarında izlemek için zaman ayırmayı değil, kendi zamanlamalarına göre izlemeye yapmayı olanaklı hale getirmektedir. Yani geleneksel televizyon izleme alışkanlıklarında seyirci pasif bir konumdayken, internet izlenimiyle aktif bir konuma geçiş sağlamaktadır. Kendilerine ait bir izleme ortamı oluşturma durumu, kullanıcılar için ilgi çekici ve daha özgürlükçü bir ortam yaratmaktadır (Çöteli, 2016, s. 121). Yani birey, hayatını devam ettirdiği toplumsal yapı içerisinde bulunduğu yere, izleme alışkanlıkları oluştururken de sadık kalmaktadır (Cantaşve Serarslan, 2021, s. 634).

Teknolojinin getirmekte olduğu yenilikler, bireylerin yaşantılarında birtakım değişikliklere sebep olmaktadır. Bireylerin kendi yönettikleri her ortam, onlar için daha ilgi çekici bir odak noktası haline gelmektedir. Bu yüzden geleneksel izleme alışkanlıklarından uzaklaşılarak, internet veri sağlayıcılığıyla birlikte bireysel izleme imkânları sunmakta olan yeni izleme alışkanlıklarının kullanım gün geçtikçe artmaktadır.

Youtube Kids

Günümüzdeki teknoloji ile birlikte internet ve sosyal medyanın iletişim sürecine dahil olması yadsınamaz bir gerçektedir (Gülnar ve Öztat, 2020, s. 28). Televizyon, radyo ve internet her zaman yayındadır (Aytaş, 2020, s.99). Google'ın alt kuruluşlarından birisi olan *Youtube* tarafından çocukların kullanımına uygun olarak geliştirilen bir uygulama olan *Youtube Kids,* içerikleri kişiselleştirme, ebeveynlerin

denetimi gibi özellikleri ve 13 yaş altı çocuk bireyler için uygun olmayacak video ve filmlerin filtrelenmesi özelliklerine sahip bir uygulama olarak bilinmektedir. 15 Şubat 2015'te geliştirilen uygulama Eylül 2019 tarihi itibarıyla 69 ülkede 21 Nisan 2021 tarihi itibarıyla ise Türkiye'de kullanıma açılmıştır. 30 Ağustos 2019 yılında ise uygulamanın web üzerinde çalışabilen bir versiyonu geliştirilmiştir (Google, 2021, s. 1).

Deleuzecü terminolojiye göre çocukluğun "sona ermemesi" disipliner ve denetim toplumlarını ayırt edici kılan "yarı-kararlı bir durumdur". Disipliner bir toplumun temelinde düzgün bir insan olunmasının başlangıç noktasını düzgün bir çocukluk ile ilişkilendirmektedir (Aker, 2021a: 238). Günümüzde, hızla gelişen teknolojisi ve teknolojisinin kullanımının yaygınlaşmasıyla ayrıca kolay ulaşılabilir olmasıyla beraber çocukların bu değişen teknoloji karşısında, teknolojiyi kullanımları giderek artmaktadır. Dolayısıyla çocukların teknolojiyi kullanımlarının artması, bazı sıkıntılı durumlar ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden bunları bir nebze engellemek ve kullanımı sınırlayarak, kullanımları denetim altında tutmak amacıyla *Youtube Kids* uygulaması Google tarafından geliştirilmiştir.

Google Türkiye İletişim Müdürü Sırma Süren ile yapılan röportajda; "Biz, Youtube'da 13 yaş altındaki çocuklara uygun olmadığını her fırsatta dile getiriyoruz. Youtube'da 13 yaş altındaki çocukların buradaki içerikleri bir ebeveyn gözetiminde izlemeleri gerektiğinin altını çiziyoruz. Zaten *Youtube Kids*, bu ihtiyaçtan sebeple tamamen çocuklara özel bir uygulama olarak geliştirildi. İçerisinde çocukların olduğu videolara geldiğimizde; burada biraz önce bahsettiğim topluluk kuralları ve politikaları çerçevesinde çok kapsamlı değerlendirmeler yapıyoruz. Burada hem teknolojik araçlardan yani biraz önce söylediğim topluluk kurallarına göre öğrenen otomatik filtrelemeler ve aynı zamanda gerçek insan incelemeleriyle; içerisinde çocuk olan videoları, değerlendiriyoruz.

Uygunsuz bir durum olduğunda direkt kaldırılıyor. Bununla beraber platform üzerinde "flagging" dediğimiz; yani bir kullanıcının uygunsuz olduğunu düşündüğü bir videoyu, bir içeriği bize bildirme, bizi ikaz etme yöntemi de mevcut. Dolayısıyla siz uygunsuz olduğunu düşündüğünüz bir videoyu, içeriği; içerisinde çocuk varsa, bize doğrudan bu "flagging" sistemi üzerinden iletebiliyorsunuz, bizi ikaz edebiliyorsunuz ve topluluk kurallarına uygun olmadığı durumda gerekli bir aksiyon alınıyor. Bununla beraber aslında biz çocukları hedef alan ve içerisinde ihlal olan yorumları, içerikleri çok hızlı fark edecek teknolojilere tüm dünyada gerçekten çok ciddi yatırımlar yapıyoruz. Konu çocuklar olduğunda; bu bizim bir yerde kırmızı çizgimiz." (İçözü, 2021).

Yapılan röportajda da bahsedildiği gibi, 13 yaş altı gruba hitap edebilmek için denetimli bir platforma ihtiyaç olduğu, ebeveynlerin izlenme durumlarını kontrol altında tutarak çocuklarını takip etmelerinin gerekliliğinden açıkça bahsedilmekte olup, *Youtube Kids*'in bir gereklilik sonucunda geliştirildiğinden bahsedilmektedir. Dijital döneme uyum sağlamak için, kontrolün sağlandığı platformlar ile ebeveynler hem çocuklarını teknolojinin gerisinde bırakmayacak hem dekötü içeriklere ulaşmalarını engelleyecek yani sınırlandıracak bir ortamda kendi kontrollerinde bilinçli bir şekilde içerikler hakkında bilgi sahibi olarak, çocuklarını kontrol edebileceklerdir.

Youtube Kids üzerinde reklamlar yer almaktadır. Fakat bu reklamlar video oynatılırken karşımıza çıkmaktadır, yani yalnızca yayın için reklam olarak gösterilmektedir. Ayrıca erişme kapalı bir konumda kullanılıp, tıklamaya veya erişme izin verilmemektedir. *Youtube Kids*'in destek sayfasında yer alan bilgiye göre ise; ilgi alanıyla ilgili reklamların yasak olduğu belirtilmektedir. Yalnızca Youtube Premium aboneliğine sahip kullanıcıların reklamsız olarak *Youtube Kids*'e erişim sağladığı belirtilmektedir (Çalışkan, 2021). *Youtube*

Kids, reklamlar konusunda normal Youtube platformu gibi içerikleri izlerken karşımıza çıkmakta olan reklamları *Youtube Kids*'te oldukça sınırlandırmıştır. Ayrıca reklam içeriklerine olan ulaşımı denetleyerek, tıklanmasını ve reklam yapılmakta olan sitelere erişimi kapatarak ebeveynlerin denetimlerini kolaylaştırmaktadır. Farklı bir seçenek olarak ise; Youtube Premium üyelerine tamamen reklamsız içerikleri izleme imkânı sunmaktadır.

Youtube ile Youtube Kids'in Farkı

Youtube ile *Youtube Kids*'in en büyük farkı; *Youtube Kids*'in bir ebeveyn tarafında açılabilmesi ve denetlenmesi, Youtube ise; bütün kullanıcılara açık bir şekilde platforma ulaşım sağlanabilmektedir. Alfa kuşağının aktif bir şekilde ve yüksek oranda mobil cihazları kullanmasından dolayı, teknolojiye daha çok bağımlı hale geldikleri bilinmektedir. Bundan dolayı özellikler alfa kuşağı tarafından daha fazla izlenmekte olan video içeriklerine bir denetim getirilmesi gerekmekteydi. Doğal olarak, denetim sağlanan bir platformun kullanıma açılması ebeveynler tarafından oldukça önemli bir durum haline gelmektedir. *Youtube Kids*'in denetlenebilir olması, kontrol edilebiliyor olması ebeveynlerin içerikleri denetleyerek, çocuklarının izledikleri hakkında bilgileri olmalarını kolaylaştırmaktadır.

Tablo-2: Youtube ve Youtube Kids'in Farkları

YOUTUBE	YOUTUBE KİDS
18 yaşından üstü kullanımı içindir.	18 yaş altı kişilerin kullanımı içindir.
18 yaş altı kullanıcılar üye olmadan, kısıtlı içeriklere erişim sağlamaktadır.	Ebeveyn üyeliği ile bağlantılı hesap açılabilmektedir.
18 yaş üstü kullanıcılar üye olduklarında, görmek istedikleri videoların sınırlamasını kendileri yapabilmektedir.	Ebeveyn video içeriklerini okul öncesi, küçük çocuk, büyük çocuk içerik ayarları olarak otomatik ayarlanabilmektedir.
	Zamanlayıcı özelliği ile kullanım süresi belirleyebilir, Ses ayaları ile istenmeyen seslere ve ses düzeyine müdahale edebilir, Arama ayarları ile çocuğun platform üzerinde arama yapması engelleyebilir, Geri bildirim özelliği ile gerekli durumlarda incelenmesi için Google bildirimde bulunabilmektedir (Google, 2021, s.1).

Tablodan yola çıkarak, video izleme alışkanlıklarında 18 yaş sınırlamasına dikkat edildiği, üye olunmadan kısıtlı erişime izin verildiği, ebeveyn denetimi sağlandığı, çeşitli kategoriler ile içerik düzenlemesi yapıldığı, aramalarda kısıtlama gerilebildiği ayrıca geri bildirim durumlarında denetim sağlanması Youtube tarafından ayrı bir platformun kullanılmasına sebep olmaktadır.

Youtube Kids'te Aile Denetimi

Akıllı telefonların ve internete olan bağımlılığın Alfa kuşağının kendilerini soyutlayarak, bireyler arası ilişki ve iletişim yeteneklerini kaybetmelerine, karşısındakilere güven duymalarının düşmesine ve sosyal olmayan yani asosyal bireylerin yetişmesine sebep olmaktadır. Bu nedenler doğrultusunda sosyal ve duygusal zekâsı düşük bir kuşak yetişmek-

tedir. İnternet ortamının getirmekte olduğu özgürlük ortamı, birçok gerçek olmayan bilginin de bu ortamda bulunmasına neden olmaktadır. Bu sebeplerden dolayı gerçek olmayan bilgilere de kolay bir ulaşım sağlandığı için çocuklar üzerinde ciddi şekilde fobi oluşması ve kaygı bozukları oluşturmaktadır. Bu nedenlerden dolayı, Alfa kuşağının aileleri ile kuracakları yakın ve gerçek ilişkiler oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Duygulu, 2018, s. 647). İnternete bulunan bütün bilgilerin doğru olmadığı düşünüldüğünde, bunları ayırt edebilecek düzeyde olmayan çocukların mutlaka bir kontrol mekanizmasının onların denetlemesi doğal bir gereklilik olarak bireylerin karşısına çıkmaktadır. Bu yüzden mutlaka ebeveynlerin, çocukların dijital platformlar üzerinde neler yaptığını çocuğun gelişimi ve yetiştirilmesi bakımında oldukça önemlidir.

Youtube Kids kullanılırken, "dâhili zamanlayıcı" aracılığıyla ebeveynlerin çocukların izledikleri içeriklere süre koyarak, geçirilen süreye kısıtlama getirmeyi olanaklı hale getirmektedir. *Youtube Kids*'te zamanlayıcı, "zamanın doldu" uyarısı vererek uygulamayı durdurmaktadır. "Kilit" e tıklayarak, zamanlayıcıyı tekrar kaydırma şeklinde kullanılan çubuğu izleme süre sınırını belirlemektedir. Ayrıca izlenilen videoları "izleme geçmişi" kısmından kontrol edilerek, çocukların hangi içerikleri takip ettiği, en son ne keşfettiği ve ilgi alanlarını kontrol altında tutarak takipte bulunulabilmektedir. Ana sayfada sol alt köşede yer almakta olan küçük tabela simgesine tıklanarak, çocukların izledikleri videolara erişim sağlanabilmektedir (Çalışkan, 2021). Yani böyle içerikten ziyade, kullanım süresi olarak getirilen kısıtlamalar aşırı video izleminin önüne geçerek, ebeveynlerin çocuklarını kontrol altında tutmasının kolaylaşmasını sağlamaktadır.

Okul Öncesi İçerik Ayarı

Okul öncesi yaş grupları, 4 yaş ve altı olarak nitelendirilmektedir. Çocukta yaratıcılık, oyun oynamak, öğrenmek ve keşfedici açıdan videoların izlenmesine izin vermektedir. Sistem okul öncesi yaş gruplarındaki bütün videoları tek tek incelememiştir bu yüzden gözden kaçmış olan uygunsuz içerikler ile karşılaşıldığında engelleyebilmekte ya da hızlıca incelenmesi talep edilebilmektedir. Bu ayarlarda yapılmakta olan aramalar, okul öncesi içerik ayalarına dâhil edilmekte olan *Youtube Kids* videolarıyla sınırlandırılmıştır (Google, 2021, s. 1). 48 ay altı kitleye hitap eden bu kategoride; yaratıcı, eğlenceli, keşfedici ve öğretici videolar hedef kitleyesunulmaktadır.

Küçük Çocuklara Uygun İçerik Ayarı

5-8 yaş grubu aralığı, çocuk grup olarak nitelendirilmektedir. Bu ayardaki içerikler; şarkı, çizgi film, el işi gibi içerikler olmasının yanı sıra okul öncesi ve ilkokulun ilk yıllarına hitap eden diğer içerikler yer almaktadır. Sistem videoları tek tek inceleyerek sınırlama getirmediği için bazı göz ardı edilen videolar ebeveynler tarafından bildirilerek, incelenmesi istenebilmektedir. Ayrıca bu içerikte bulunmakta olan videolar, okul öncesi ve küçük çocuklara uygun içerik ayarları yapılarak *Youtube Kids* videoları ile sınırlandırılmıştır (Google, 2021, s. 1). Küçük çocuklara uygun içerik sınırlandırılması yapıldığında, okul öncesine çocukları hazırlamak amacıyla yayınlanan video içerikleri çocukların karşısına çıkmaktadır. Bunun yanı sıra ayrıca eğlence, müzik videoları çocukların karşısına çıkmaktadır.

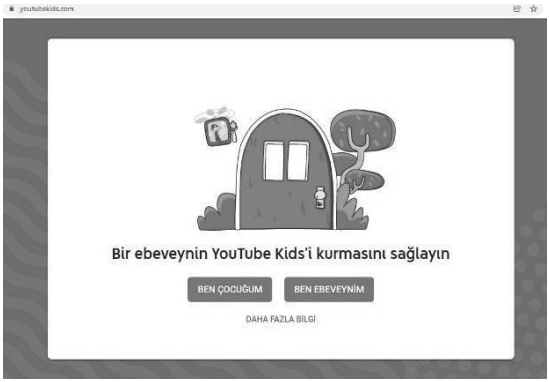
Büyük Çocuklara Uygun İçerik Ayarı

9-12 yaş grubu aralığı, büyük çocuklar olarak nitelendirilmiştir. *Youtube Kids* bu ayarda kullanıldığında; müzik video-

ları, oyun, bilimsel içerik vb. çeşitli içerikler yer almaktadır. Bu ayarda kullanım sağlandığında, daha geniş kapsama sahip videoların filtrelenerek, büyük çocuklar için izlenebilecek dokümanlara rastlanılmaktadır. Örnek verilecek olursa; uygulamada küçük çocuklara uygun içerik ayarlarıyla *Youtube Kids*'de gösterilmemekte olan vlog, müzik videoları ile oyun videoları bu ayarda gösterilebilmektedir. Bu kategoride bulunan video ve vloglar uygun olmayan üslup, görüntü, şiddet ve müstehcen içerikleri içerisinde barındırabilmektedir. Bu ayar daha çok erişkin bireylere uygun içerikleri filtreleyerek kullanıcıya ulaştırmaktadır. Bu yüzden diğer ayarlarda olduğu gibi, bu ayarda da manuel olarak videolar incelenmediğinden dolayı bazı videolar gözden kaçabilmektedir. Bu özellik ile *Youtube Kids*'te bulunan tüm içeriklere erişimi sağlamaktadır (Google, 2021, s. 1). Bu yaş grubuna bakıldığında ise; video blog kanalarının, oyun videolarının çocuklarının karşısına çıktığı ayrıca bilimsel-eğitsel içeriklerinde kullanıcıların karşısına çıktığı gözlemlenmektedir. Bu grup Z kuşağı olarak adlandırılan 2000-2013 yılları arasında dünyaya gelmiş olan bireyler olarak bilinmektedir.

Youtube Kids

Youtube Kids'e giriş yapabilmek için; "ben çocuğum" veya "ben ebeveynim" seçeneklerinden birisinin seçilmesi gerekmektedir. Fakat "ben çocuğum" seçeneğine tıklandığında da yine bir ebeveynin üye olması istenmektedir. "ben ebeveynim" ile kayıt olunmaya başlandığında ise; ya var olan bir gmail üzerinden giriş yapmak istenmekte ya da yeni bir *gmail* hesabı açılarak üye olunması gerekmektedir.

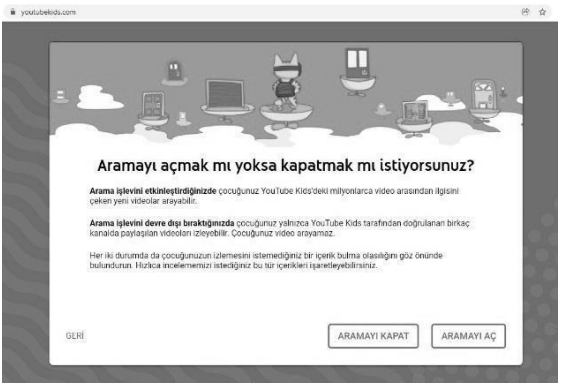


Görsel-1: *Youtube Kids*'e Kayıt Olmak

Görsel-2: *Youtube Kids'*de Hedef Kitle

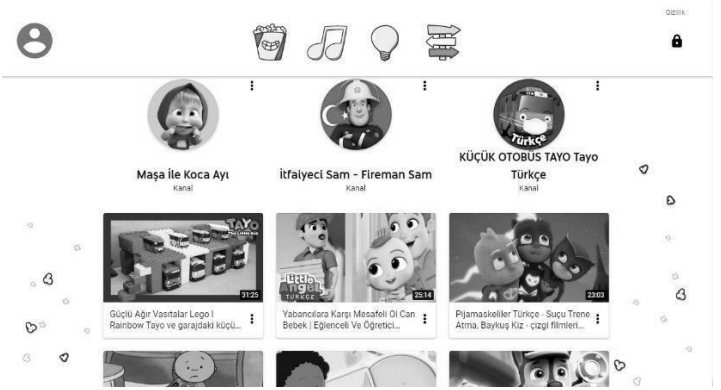
Youtube Kids'e giriş yaptıktan sonra ise; hangi yaş grubuna hitap edileceği hakkında bir seçim yapılması gerekmektedir. Yapılacak olan bu seçimle birlikte, kullanıcı konumundaki çocukların karşılarına çıkacak olan videolar sınırlandırılmaktadır. Okul öncesi kategori seçildiğinde; 4 yaş ve altı gruba hitap eden videolar karşımıza çıkmaktadır. Küçük kategori seçildiğinde; 5-8 yaş grubuna hitap eden video içerikleri ve aynı zamanda 4 yaş ve altı grubun videolarına da ulaşılmaktadır. Büyük kategori seçildiğinde ise 12 yaş üst sınır olarak tüm alt yaş grubu içeriklerine ulaşılabilmektedir.

Burada asıl amaç; yaş sınırlamaları göz önüne alınarak yaş gruplarının psikolojik ve bilişsel olarak etkilenerek gelişim süreçlerine etki etmesini engellemektir. Videolar tek tek manuel olarak kontrol edilmediği için, bazı durumlarda ebeveynlerin yine geri bildirim yapacakları videolar karşılarına çıkabilmektedir. Bu durumda, kategoriyi seçtikten sonra yine kontrolü ve gözleme dikkat edilmelidir.



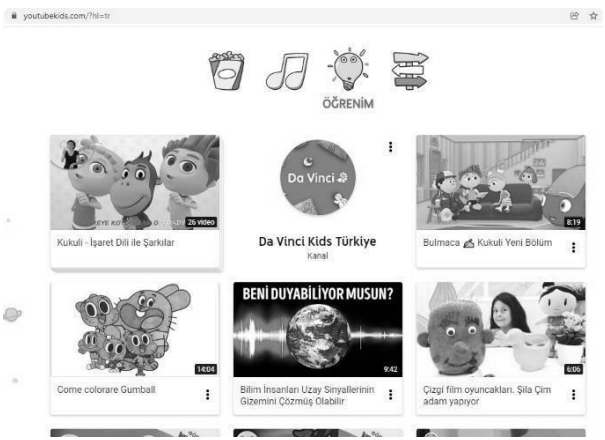
Görsel-3: *Youtube Kids* Arama Özelliğini Açma-Kapatma

Bir sonraki aşamada ise *Youtube Kids* üzerinden arama yapma özelliğini açma veya devre dışı bırakma seçenekleri kullanıcının karşısına çıkmaktadır. Çocuk kullanıcı arama yaparak çok fazla içeriğe ulaşarak, istediği videoları izleyebilmektedir. Özellik kapatıldığında ise; çocuk *Youtube Kids* platformunda arama yapamaz, yalnızca karşısına çıkmış olan videolara ulaşabilmektedir.



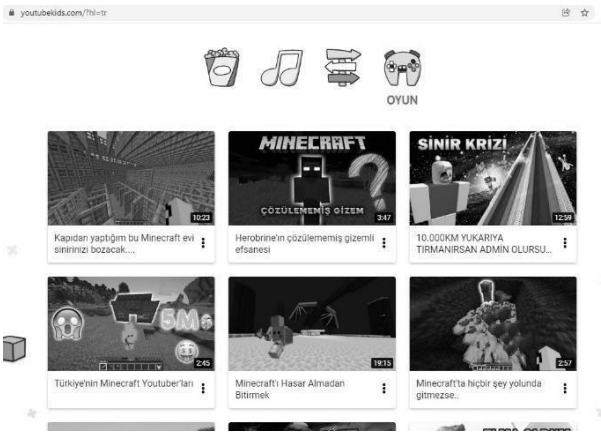
Görsel-4: 4 Yaş ve Altı *Youtube Kids* İçerikleri

Youtube Kids, 4 yaş ve altı sınırlama ile açıldığında çocukların karşısına daha çok yaratıcılığın ön planda olduğu, oyun oynamaya yönelten, keşfedici ve öğretici içerikler çıkmaktadır. Burada amaç, 4 yaş ve altı gruba hitap eden videolarla çocukları buluşturmaktadır. Böyle gelişimlerine, katkı sağlayarak olumsuz bir etki yaratmayacağı düşünülmektedir.



Görsel-5: 5-8 Yaş Grubu Youtube Kids İçerikleri

Youtube Kids, 5-8 yaş grubu sınırlandırılması seçeneğiyle açıldığında, okul öncesi ve ilkokul ile ilgili eğitici içeriklerin daha fazla olduğunu ayrıca müzik, çizgi film içeriklerinin de bulunduğu video içerikleri çocukların karşısına çıkmaktadır. Ayrıca belirtmek gerekir ki; 5-8 yaş grubu içerikler 4 yaş ve altı içeriklerini de kapsamaktadır. En büyüğü, alfa kuşağının ilk çocuklarından olan bu grupta internetsiz bir yaşantı söz konusu olmamıştır. Bu grup ve altı yaş grupları, dünyaya geldikleri andan itibaren teknoloji ile tanışmıştır. Onlar için tabletler, akıllı telefonlar hayatlarında vazgeçilmez bir konumdadır.



Görsel-6: 9-12 Yaş Grubu *Youtube Kids* İçerikleri

Youtube Kids, 9-12 yaş grubu sınırlandırılması seçeneğiyle açıldığında ise; diğer iki seçenekten hariç olarak oyun kategorisi platformda bir seçenek olarak izlenmektedir. *Youtube Kids* bu kategoride açıldığında; müzik videoları, oyun videoları, vloglar, bilimsel içerikler vb. video içerikleri çocukların karşısına çıkmaktadır. Video blog kanalları yalnızca yaş grubunda aktif hale getirilmektedir. Diğer kısıtlamalardan farklı

olarak, oyun kategorisi bu kategoriye eklenmektedir. Ayrıca bu yaş grubu sınıflandırılması seçildiğinde; 4 yaş ve altı ile 5-8 yaş grubu kısıtlamalarının videoları da bu kısıtlama grubunda çocukların karşısına çıkmaktadır. Z kuşağı katılımcılarından oluşan bu kategoride internetsiz bir yaşantı hakkında deneyimleri olmamakla birlikte, sosyal mecraları çok iyi kullanmaktadır.

Görmek Gerek / İstanbul / Galata Kulesi İsimli Videonun Analizi

Youtube Kids'de bulunan *"TRT Çocuk"* kanalı Youtube'a 11 Nisan 2012 tarihinde dahil olmuştur. 19 Aralık 2021 tarihi itibari ile toplam 5,42 Milyon abonesi bulunmaktadır. Genel olarak video içeriklerinde 3-8 yaş arası çocuklara hitap etmektedir. Bu durum da alfa kuşağını kapsamaktadır. Ayrıca ebeveynler için pedagojik bilgiler de paylaşılmaktadır.

TRT Çocuk kanalındaki *Görmek Gerek/İstanbul/Galata Kulesi* isimli video iki dakika elli dokuz saniye uzunluğundadır. Görmek gerek *"TRT Çocuk"* kanalında bir video serisidir. Bu seride Türkiye'de bulunan önemli yapılar, çocuk için eğlenceli bir şekilde tanıtılmaktadır. Görmek gerek formatında kanalda toplam otuz dokuz video bulunmaktadır.

Görmek Gerek/İstanbul/Galata Kulesi isimli video *Youtube Kids*'de 720P (1280x720) piksel çözünürlüğünde paylaşılmıştır. Videonun künyesi [2]

2 **Yönetmen:** Zafer Acar-**Yardımcı Yönetmen:**Halil Dereli-Storyboard-Zafer Acar-**Fotoğraf:** Tamer İnsel, Selçuk Kırbız-Kurgu **Animasyon:** Zafer Acar, Halil Dereli-**Ard Director:** Murat Göçmen-**İllüstrasyon:** Ozan Andaç, İlker Yüksel-**Metin Yazarı:** Taner İnsel-**Seslendirme:** Murat Oral-**Grafik Tasarım:** Murat Göçmen-**Dublaj Yönetmeni:** Zehra Aydın-**Müzik:** Ferhat Özgür Kale, Nevzat Yıldırım Sarıhan

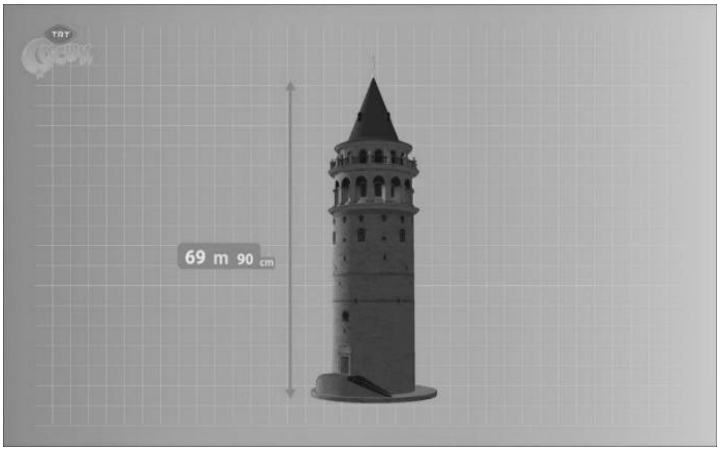
Görsel-7: *Youtube Kids* - TRT Çocuk *Görmek Gerek*

Videonun girişi "TRT Çocuk" tarafından "Görmek Gerek" isimli programların tamamında kullanılan bir jenerik ile açılmaktadır. Kurgusu ise illüstrasyon, grafik tasarımı ve animasyonlar ile desteklenmektedir. Görüntüler arası geçiş türü olarak kesme (cut) kullanılmaktadır. Videonun künyesinde yer alan Tamer İnsel ve Selçuk Kırbız'ın çekmiş olduğu fotoğraflar kurgu programında, yakınlaştırma (zoom in) ve uzaklaştırma (zoom out) yapılmaktadır. Bu sayede fotoğrafların durağanlığı ortadan kalkarak kurgunun ritmi yükseltmektedir. Ayrıca galata kulesinin fotoğrafları hareketli bulut görselleri eklenerek daha dinamik bir görsel oluşturulması amaçlanmaktadır.

Görsel-8: *Youtube Kids* - TRT Çocuk *Görmek Gerek,* Çizimler

Video için tasarlanan görsellere (bkz. Görsel-8) kurgu programında hareket verilerek ve kurguda çeşitli kamera hareketleri kullanılarak iki boyutlu animasyon bölümleri hazırlanmaktadır. Ses ve müzik kullanımı olarak bakıldığında; videoda dış ses kullanılmaktadır. Taner İnsel'in yazdığı metin Murat Oral tarafından seslendirilmektedir. Ayrıca ses efektleri olarak martı, vapur kornası ve teknik çizimler esnasında destekleyici dijital sesler kullanılmaktadır. Videonun başında ve sonunda Ferhat Özgür Kale ve Nevzat Yıldırım Sarıhan'ın müzikleri kullanılmaktadır.

Hazırlanan metin itibariyle çocukları bilgilendirici bir içeriye sahiptir. Yalın ve anlaşılır bir dil kullanılmaktadır. Galata kulesinin nerede olduğu, hangi tarihte ve hangi malzemeler ile inşa edildiği, onarım tarihleri, kimler tarafından onarıldığı ve detaylı teknik bilgileri animasyon ile (bkz. Görsel-9) desteklenerek eğlenceli ve eğitici bir şekilde anlatılmaktadır.



Görsel-9: *Youtube Kids* - TRT Çocuk *Görmek Gerek,* Teknik Çizimler.

Acımasız Tavus Kuşu/Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi/Disney Channel TR İsimli Videonun Analizi

Youtube Kids'de bulunan *"Disney Channel TR"* kanalı Youtube'a 1 Haziran 2009 tarihinde dahil olmuştur. 19 Aralık 2021 tarihi itibari ile toplam 3,05 Milyon abonesi bulunmaktadır. Genel olarak video içeriklerinde 3-8 yaş arası çocuklara hitap etmektedir. Bu durum da alfa kuşağını kapsamaktadır.

"Disney Channel TR" kanalındaki *"Acımasız Tavus Kuşu | Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi | Disney Channel TR"* isimli video bir dakika elli yedi saniye uzunluğundadır. Uğur Böceği ile Kara Kedi *"Disney Channel TR"* kanalında bir video serisidir. Bu seride uğur böceği ile kara kedi'nin maceraları konu almaktadır. Uğur böceği ile kara kedi'ye ait kanalda toplam üç yüz yetmiş üç adet video bulunmaktadır.

"Youtube Kids'de Bulunan "Acımasız Tavus Kuşu | Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi | Disney Channel TR" isimli

video *Youtube Kids*'de 1080P (1920x1080) piksel çözünürlüğünde paylaşılmıştır. Videonun künyesi[3]

Görsel-10: *Uğur Böceği ile Kara Kedi*, Disney Channel TR

Videonun girişi direk olay örgüsü ile başlamaktadır. Kurgusunda ise çeşitli grafik tasarımlar ve üç boyutlu animasyonlar kullanılmaktadır. Görüntüler arası geçiş türü olarak kesme

3 **Art Director:** Nathanael Bronn-**1st Assistant:** Directors Wilfried Pain, Dan Creteur, Anais Chevillard, Carolina Gonzales-**Storyboard Designers:** Matthieu Pitschon, Jun Violet, Christophe Yoshida, Alexis-Guillaume Leveill, Philippe Guyenne, Melody Cisinski, Olivier Daube, Anthony Ferre, Pascal Dierckens, Yann Legall, Morade Rahni, Fafah Togora, Dominique Etchecopar, Giovanna Ferrari, Frederic Carvalho, Marc Crevisy, Luc Blanchard, Serge Tanguy, Eddie Mehong, Etienne Guignard, Stephanie Russo, Luc Blanchard, Gaston Jaunet. Thomas Montels, Sylvie Sanna, Romain Sordet-**2nd Assistant Directors:** Daphne Parrot, Laurence Joly-**2nd Assistant Directors and Storyboard Revisionists:** Julie Serviere. Jeremy Paoletti, Julien Charles, Lucie Gardes-**Character Design And Color Stylists:** Perrine Rogier.Timothee Sadowski, Axl Blanc-**Props Design And Color Stylists:** Alain Marmet. Pierre-Elie Frugier-**Lead Background Design:** Jerome Cointre-**Background Design:** Olivier Montenon, Christian Fiche, Eric Stevenot. Olivier Jamet, Virginie Kypriotis, Sebastien Deniaux-**Music Published By:** Zag Records, Methonyx, Une Musique

(cut) kullanılmaktadır. Film kurgusunun ritmi çok yüksektir. Çocukların ilgisini çekecek şekilde sürekli farklı farklı efektler kullanılmaktadır.

Ses ve müzik kullanımı olarak bakıldığında; Türkçe seslendirme yapıldığı görülmektedir. Sesler karakterin görünümleri ile uyum sağlamaktadır. Ses senkronu anlamında problemsizdir. Ayrıca film esnasında sürekli olarak dijital ses efektleri kullanılmaktadır. Filmin müzikleri Zag Records, Methonyx ve Une Musique tarafından yapılmıştır.

Hazırlanan metin itibariyle çocukları bilgilendirici bir içeriye sahiptir. Yalın ve anlaşılır bir dil kullanılmaktadır. Galata kulesinin nerede olduğu, hangi tarihte ve hangi malzemeler ile inşa edildiği, onarım tarihleri, kimler tarafından onarıldığı ve detaylı teknik bilgileri animasyon ile (bkz. Görsel-9) desteklenerek eğlenceli ve eğitici bir şekilde anlatılmaktadır.

Görsel-11: *Uğur Böceği ile Kara Kedi,* Disney Channel TR

"Acımasız Tavus Kuşu| Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi | Disney Channel TR" isimli video, alfa kuşağına hitap eden kısımda gözükmesine rağmen çocuk izleyiciler için olumsuz etkilere sahip olabilecek şiddet içerikli sahneler içermektedir.

İntikamcı ruh öğesine odaklanan ve içinde korku/şiddet barındıran filmleri doğrudan karşı çıkılamayan toplumsal rahatsızlıkların bir göstergesi olarak ele alan Aker, intikamcı ruh masallarıyla büyüyen çocukların, bilinmeyenden gelen tehdit olasılığına aşina olduklarını, ancak bu olasılığın, yine de içinde korku ve saygıyı barındırdığını belirtiyor. Çünkü diyor yazar, doğaüstü varlıklar insandan üstün konumdalar ve korkuyla karışık bir saygıyı hakediyorlar (Aker, 2021b, s. 4-5). *Youtube Kids*'te yayınlanan şiddet/korku içerikli filmler bu perspektiften değerlendirildiğinde, filmlerin çocuklar tarafın-dan ilgiyle takip edilmesi de anlaşılır olabiliyor.

***RGG Ayas - Sevgi Deneyi - Çizgi Film | Düşyeri* İsimli Film Analizi**

Youtube Kids'de bulunan *Düşyeri* kanalı, Youtube'a 13 Ocak 2014 tarihinde dahil olmuştur. 19 Aralık 2021 tarihi itibari ile toplam 3,25 Milyon abonesi bulunmaktadır. Genel olarak film içeriklerinde 3-8 yaş arası çocuklara hitap etmektedir. Bu durum da alfa kuşağını kapsamaktadır.

Düşyeri kanalındaki *RGG Ayas- Sevgi Deneyi- Çizgi Film | Düşyeri* isimli film on dakika otuz üç saniye uzunluğundadır. RGG Ayas *"Düşyeri"* kanalında bir film serisidir. RGG Ayas'a ait kanalda toplam yetmiş yedi adet film bulunmaktadır.

RGG Ayas-Sevgi Deneyi-Çizgi Film/Düşyeri isimli film *Youtube Kids*'de 1080P (1920x1080) piksel çözünürlüğünde paylaşılmıştır. Filmin künyesi[4]

4 **Yönetmen:** M. Tuğrul Tiryaki-**Senaryo:** Ayşe Şule Bilgiç-**Müzik:** Kıraç, Nevzat Yılmaz

Görsel-12: RGG Ayas - Sevgi Deneyi - Çizgi Film | Düşyeri

Filmin girişi "*Düşyeri*" tarafından "*RGG Ayas*" isimli programların tamamında kullanılan bir jenerik ile açılmaktadır. Kurgu bakımından iki boyutlu animasyon ve grafik tasarımından oluşmaktadır. Görüntüler arası geçiş türü olarak kesme (cut) kullanılmaktadır. İki boyutlu animasyonlar üzerinden çeşitli kurgusal kamera hareketleri ile yakınlaştırma (zoom in) ve uzaklaştırma (zoom out) yapılmaktadır.

Ses ve müzik kullanımı olarak bakıldığında; sesler son derece anlaşılır şekildedir. Ayrıca karakterin görünümleri ile uyum sağlamaktadır. Ses senkronu anlamında problemsizdir. Filmin sonunda karakterleri seslendiren kişilerin ismi geçmemektedir. Ses efektleri de diğer incelenen filmlerde olduğu gibi dijital sesler kullanılmaktadır. Filmin çoğu yerinde Kıraç ve Nevzat Yılmaz'ın müzikleri kullanılmaktadır.

Filmde Ayas sevginin etkili bir güç olduğunu ispat etmek istemektedir. Bunu bir çiçek deneyi ile kanıtlamak ister. Ayas, menekşeleri aynı koşullarda teste tabii tutmaktadır. İki farklı odada olmasına rağmen, aynı ışığı almaları sağlanmaktadır. Her gün iki çiçeğe de aynı miktarda su

verilmektedir. Mor renkte olan çiçeğe güzel sözler söyleyerek sevilmiştir. Pembe renkteki menekşe ise sevilmemiştir. Film boyunca sürekli sevginin olumlu etkileri anlatılmaktadır. Otuz günün sonunda da mor renkli çiçek, pembe renkli çiçeğe göre çok daha fazla büyümektedir (bkz. Görsel-13). Yazılan senaryo itibariyle çocuklara sevgi aşılamayı amaçlanmaktadır. Yalın ve anlaşılır bir dil kullanılmaktadır. Müzikler ile birlikte çocuklara sevgi eğlenceli ve eğitici bir şekilde anlatılmaktadır.

Görsel-13: RGG Ayas - Sevgi Deneyi - Çizgi Film | Düşyeri

Sonuç

Dijitalleşmenin hızlı gelişiminden dolayı önceki kuşaklardan farklı olarak alfa kuşağının, dünyaya geldikleri dönem sebebiyle internetsiz bir yaşantıya sahip olmamaları dolayısıyla sosyal, kültürel, ekonomik olarak birçok durum üzerinde değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişimler birçok farklılığı bireylerin hayatına dâhil etmektedir. Alfa kuşağının, değişen izleme alışkanları da bu değişikliler arasında yer almaktadır. Alfa kuşağı döneminin getirmiş olduğu aşırı bireyselleşme, bireylerin sanal bir yaşantıda aktif rol oynaması, iletişimin daha çok dijital ortamlarda gerçekleşmesi beraberinde bazı

sıkıntılar oluşturmaktadır. Yaş grubu düşünüldüğünde, 2013 ve sonrasında dünyaya gelen kuşağın dijital ortamın getirdiği tehlikelerin farkına varmayacağı düşünüldüğünden, bir kontrol mekanizmasının oluşturulması bir gereklilik halini almaktadır.

Dolayısıyla kontrolünün ebeveynler tarafından sağlandığı, çeşitli kısıtlamalar ile denetim sağlanmakta olan *Youtube Kids* platformunda 1-8 yaş grubu yani alfa kuşağı için yapılan içerik kısıtlamasında çocukların karşısına çıkmakta olan, *Görmek Gerek/İstanbul/Galata Kulesi, Acımasız Tavus Kuşu/Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi/Disney Channel TR ve RGG Ayas-Sevgi Deneyi-Çizgi Film Düşyeri* filmi incelendiğinde *Görmek Gerek/İstanbul / Galata Kulesi* filminin öğreti açısından oldukça bilgilendirici ve yöneltici olduğu, *RGG Ayas-Sevgi Deneyi-Çizgi Film/Düşyeri* filminin sevgiye sevmeye yönelttiği, *Acımasız Tavus Kuşu Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi/Disney Channel TR* filminin ise çoğunlukla şiddet içeriklerine sahip olduğu dikkat çekmektedir. Film içerikleri düşünüldüğünde ve aile denetiminin aktif olarak kullanıldığı bu platformda, film içeriklerinin yaptığı yönlendirmeler sevgi, öğreti, bilgilendirici, müzik, eğlence vb. olabileceği gibi aynı zamanda şiddete yönelten, çocuk gelişimi üzerinde olumsuz etkilere sahip içeriklerde olabilmektedir. *Youtube Kids*'in video engelleme özelliği bulunsa bile kanal engelleme seçeneğinin bulunmayışı ebeveynler için büyük bir handikaptır. Zira içerik üreticilerin binlerce video ürettiğini düşünüldüğünde bunların tek tek engellenmesi neredeyse imkansızdır. Burada asıl amaç; uygulama olarak denetim sağlanırken içerik olarak bazı durumların gözden kaçabileceği için, ebeveyn kontrolünün dikkatli ve titiz bir şekilde sürdürülmesi büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Aytaş, M. (2010). *Televizyonda Görsel Tarih Yazımı*. Konya: Literatürk Academia.

Aytaş, M. (2016). Ağ Toplumu ve Dijital Medyada Ontoloji, Zaman/Mekân Kavramlarını Yeniden Okumak. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 399-409.

Adıgüzel, O., Batur, Z.H. ve Ekşili, N. Kuşakların Değişen Yüzü ve Y Kuşağı ile Ortaya Çıkan Yeni Çalışma Tarzı: Mobil Yakalılar, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 2014/1, ss. 166-167.

Akcan, S. (2017). Televizyon Yayıncılığının Sosyal TV Aracılığıyla Sosyal Medya ile Etkileşimi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aker, H. (2021a). Cilalı İbo: Yoksulluğun "Peltek" Hali. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12 (2), 231-258.

Aker, H. (2021b). "Bir Konu (Korku Filmleri), İki Soru: "Ne"den Korkuyoruz ve Bunu "Neden" Seviyoruz?" (ss: 33-58). Medyada Korku Kültürü Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar, Ed: Serhat Erdem, Konya: Literatürk Academia.

Cantaş, A. & Serarslan, M. (2021). Gerçekliğin Katmanları Arasından Üçüncü Sinemaya Doğru: "Ben, Daniel Blake". *Selçuk İletişim Dergisi*, 14 (2), 634-656.

Çalışkan, N. (2021, Nisan 21). Youtube›un Çocuklar İçin Geliştirdiği Youtube Kids Nihayet Türkiye›de. Habertürk. https://www.haberturk.com/youtube-kids-turkiyede-kullanima-acildi-haberler-3045749-teknoloji.

Çöteli, S. (2016). İnternet'ten İzlenen Dizi ve Seriyallerin "Araç İletidir" ve "Kullanımlar Doyumlar" Bağlamında İncelenmesi. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 121.

Duygulu, S. (2018). Yeni Medya Teknolojilerinin K-Kuşağının Ebeveynleri ile Olan İletişimine Etkisi. TRT Akademi, 3(6), 632-647.

Google, (2021). Youtube Kids Ebeveyn Kontrolü. https://support.google.com/youtubekids/answer/7124142?hl=tr#zippy=%2Cyoutube-sitesini-engelleme-veya-izin-verme%2Cyoutube-uygulamas%-C4%B1n%C4%B1-engelleme-veya-izin-verme. [Erişim Tarihi:

08.12.2021]

Google, (2021). YouTube Kids, YouTube ve Çocuğunuzun Google Hesabı. https://support.google.com/youtubekids/answer/7124142?hl=tr. [Erişim Tarihi: 28.11.2021]

Gülnar, B. & Öztat, F. (2020). Aile İçi Yüz Yüze İletişim, İnternet ve Sosyal Medya Kullanım İlişkisi. *E Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*,28 (1), 31-42.

Güngör M, Okulöncesi Dönem Çocuklarının Televizyon İzleme Alışkanlıkları ve Anne Baba Tutumları, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28, 2014/11, ss. 199-216.

İçözü, T. (2021, Mayıs 09). YouTube Kids›e Dair Merak Edilenleri Google Türkiye İletişim Müdürü Sırma Süren Cevapladı. Webrazzi. https://webrazzi.com/2021/05/09/google-youtube-kids-turkiye/.

Karaduman, S. (2017). Television Broadcasting in New Media Platform and Interaction/ Yeni Medya Ortamında Televizyon Yayıncılığı ve Etkileşim. Current Debates in Public Relations Cultural & Media Stusies, 9, 120.

Kazaz, M. (2007). Geleneksel habercilikten internet haberciliğine geçiş sürecinde spor basını. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(4), 220-229.

Müyesseroğlu, E. (2020). Pazarlama Açısından X Y Z Kuşağı ve Özellikleri.https://ertugrulmuyesseroglu.com/pazarlama-acisin- dan-x-y-z-kusagi-ve-ozellikleri/. [Erişim Tarihi: 07.12.2021]

Özkeçeci, Z. & Oğuz, C. (2021). Pandemi Yönetişiminde Medyanın İtici Gücü: "Dördüncü Kuvvet" Ne Yaptı?. *OPUS International Journal of Society Researches*, 18 (43), 7329-7347.

Söğütlüler, T. (2020) İzleyici Çalışmalarında Yeni Yöntemler, Dijital İmgeler Evreni (Ed. Alev Parsa, Elçin Akçora As) Doruk Yayınları: İstanbul.

Şimşek, S. (2013). Küreselleşme Sürecinde Çok Uluslu Şirketler ve İnternetin Önemi. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (3), 166-175

Taş, H. Y., Demirdöğmez, M. ve Küçükoğlu, M. Geleceğimiz Olan Z Kuşağının Çalışma Hayatına Muhtemel Etkileri, *OPUS Uluslararası Toplum Araştırma Dergisi*, 7/13, Aralık 2017, ss. 1034-1035.

YAZARLAR

Aytekin Can

1965 Eskişehir doğumlu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü mezunu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesinde Sinema ve Televizyon alanında yüksek lisans yaptı. Doktora eğitimini Marmara Üniversitesi Sinema Televizyon Anabilim Dalında tamamladı. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Bölüm Başkanı. *"Çocuk ve Çizgi Film","Kısa-Film"* adlı kitapları ayrıca *"Belgesel Film Üzerine Yazılar" ve "Tarihi Aydınlatan Sinema"* adlı kitaplarda bölüm yazarlığı bulunmaktadır. Birçok ödüllü belgesel ve kısa filmin yapım-yönetim danışmanlığını üstlendi. On dokuz yıldır düzenlenen Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali'nin yöneticiliğini yapmaktadır. Ulusal ve uluslararası birçok başarıya sahip Selçuk Üniversitesi Kısa-ca Film Atölyesi'nin kurucusu ve danışmanıdır. Sinema Genel Müdürlüğü desteği ile Oxfordlu Ziyaretçi "GertrudeBell" ve Eski Konya Sinemaları adlı belgesel filmlerin yapım ve yönetimlerini üstlenmiştir. Avrupa Birliği projesi kapsamında Kültür Köprüsü adlı Almanya-Türkiye ilişkilerini anlatan bir belgesel film yapmıştır. Son olarak Anadolu Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi ortak yapımı olarak Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de demiryollarının tarihsel gelişimini anlatan Karakurt ve Bozkurt isimli belgesel film projesini gerçekleştirmiştir.

Aslı Ekici

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'ndan 2007 yılında yüksek lisans, 2014 yılında ise doktora derecesini aldı. Doktora tez çalışması sinemada toplumsal cinsiyetin inşası ile ilgilidir. Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleleri, ulusal ve uluslararası konferanslarda sunulan bildirileri ve kitap bölümleri bulunmaktadır. Akademik ilgi alanları arasında Türk sineması, dünya sineması, toplumsal cinsiyet çalışmaları, sinema tarihi gibi konular yer almaktadır. Halen Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Azime Cantaş

Azime Cantaş, 2007 yılında Selçuk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi bölümünden mezun olduktan sonra İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde lisans ve Yüksek Lisans programlarını tamamladı. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Türk Sinemasında Minör İzdüşümler" başlıklı tezi ile doktoradan mezun oldu. Öğrenciliği sırasında yönetmenliğini yaptığı Hürriyet Mimarı isimli belgesel ve Guernica isimli kısa film çalışmalarıyla çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerine katıldı. Afyon Kocatepe Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon bölümünde akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Cenk Ateş

Cenk Ateş Selçuk Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünde lisansını, aynı bölümde Armağanın Tarihsel Dönüşümü ve Modernizmle Birlikte Tüketim Ürünü Olarak Televizyon'da Sunumu: Sevgililer Günü Örneği teziyle master, Schopenhauer Felsefesinden Zeki Demirkubuz

Filmlerinin Çözümlemesi teziyle doktorasını tamamladı. Analysıs Of The "Yazgı" Movıe Accordıng To Kafka's Existence Philosophy, Schopenhauer ve Nietzsche Nihilizmi Sarkacında Dövüş Kulübü Filminin Çözümlemesi, Analysis Of The Anayurt Oteli Film With Method Neoformalism, İletişim Fark Yaratır isimli çalışmaları bulunan yazar, 2013 yılından bu yana Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali'nde düzenleme kurulu üyesi ve tören koordinatörlüğü görevini yürütmekte, Selçuk Üniversitesi'ndeki görevini sürdürmektedir.

Derya Çetin

Derya Çetin, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olmuş, yüksek lisansını aynı üniversitede, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır. Doktorasını Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır. Fırat Üniversitesi'nde önce araştırma görevlisi ardından öğretim üyesi olarak çalışmıştır. 2017 yılından itibaren Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Sinemanın ekonomi politiği, politik sinema, kültürel çalışmalar yazarın çalışma alanlarını oluşturmaktadır.

Erhan Yıldırım

Dr. Erhan Yıldırım Lisans ve Yüksek Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi İletişim Sanatları Ana Bilim Dalında doktora eğitimini Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalında tamamlamıştır. PER Reklam Ajansında Metin Yazarı, Bursa OLAY Televizyonunda Yapımcı-Yönetmen olarak çalışmış olan Dr. Erhan Yıldırım, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde ve Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Televizyon Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmıştır. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümünde Dr. Öğretim Üyesi olarak çalışmış olan Dr. Yıldırım halen Görsel İletişim Tasarımı Bölümünde Doçent Doktor olarak görevine devam etmektedir. Dr. Erhan Yıldırım'ın yayınlanmış kitabı, kitap editörlüğü, kitap bölümleri, bilimsel makaleleri ve sunulmuş bildirileri bulunmaktadır. Dr. Erhan Yıldırım'ın Uluslararası Festivallerde Jüri Üyeliği ve Ulusal Dergilerde Hakemlik Görevleri mevcuttur. Dr. Erhan Yıldırım Sanayi ve Ticaret Bakanlığı başarı ödülü ve Erciyes Üniversitesi Rektörlüğü onur ödülü sahibidir. Farklı zamanlarda davetli konuşmacı olarak vermiş olduğu seminerleri vardır. Ayrıca Dr. Erhan Yıldırım çok sayıda Ulusal ve Uluslararası Eeğitim Programını başarı ile tamamlamıştır.

Ece Pınar Kapıcı

1993 yılının Eylül ayında İzmir Karşıyaka'da dünyaya geldi. İlk ve Orta Öğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra 2012 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV bölümünü kazanarak Afyon'a taşındı. Lisans eğitimini 2016'da tamamlayarak Ordu Üniversitesi Sinema Tv Ana Bilim Dalını kazandı. Yüksek lisans eğitiminde Erasmus + Öğrenim Hareketliliği ile 6 ay Polonya'da eğitim aldı. Polonya'dan döndükten sonra 2020 yılında "Bilim Kurgu Sinemasında Bir Anlatı Unsuru Olarak Paralel Evren Olgusunun Sunumu" isimli teziyle yüksek lisans eğitimini bitirdi. Şu anda ise Selçuk Üniversitesinde doktora çalışmalarına devam etmektedir.

Hacer AKER

Hacer Aker Selçuk Üniversitesi, Gazetecilik Bölümü'nde lisansını, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'nda master ve doktorasını tamamladı. Aynı bölümde öğretim üyesi olarak görev yapan yazar, Capitol Technology University'den siberpsikolog Prof. Mary Aiken ile ortak editörlü bir kitap çıkardı. *Handbook of Research on Cyberchondria, Health Literacy, and the Role of Media in Society's Perception of Medical Information* başlıklı kitap Amerika'da yayınlandı. *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema* başlıklı kitabın yazarı olan

Aker, *Türk Sinemasında Kadınlık Halleri, Sinematik İmgelemde İntihar-Ötanazi ve Ölüm'ün Estetizasyonu, Toplumsal Cinsiyet ve Medya Algısı, Edebiyat ve Sinema Üzerine Yazılar, Medyada Korku Kültürü Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar, İletişim Fark Yaratır, Digitaş Dönüşüm Contemporary Issues in Cultural Studies* ve *Contemporary Issues in Arts* adlı yayınlar başta olmak üzere birçok kitabın da bölüm yazarlarındandır. Uluslararası dergilerde makaleleri ve bildirileri bulunan Aker, çeşitli televizyon kanallarında haber spikeri/muhabir/editör olarak çalışmıştır. 2013 yılından itibaren Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali'nde düzenleme kurulu üyesi ve tören koordinatörü olarak görev alan yazar, ulusal/uluslararası bazda ödül kazanan çok sayıda öğrenci projesinin de danışmanlığını yürütmüştür. *Filmlerle Felsefe, Film Eleştirisi, Sinemasal Düşünce, Kültürlerarası İletişim, Radyo Programcılığı* ve *Akademik Yazım ve Etik* derslerini yürüten Aker, kamplarda yaşayan Suriyeli mülteciler üzerine katılımcı gözlem ve yarı-yapılandırılmış görüşme tekniklerinin kullanılacağı bilimsel bir proje hazırlığındadır. Politik sinema, felsefe, kültür politikaları, yoksulluk, göç, komedi, iletişim çalışmaları ve yeni iletişim teknolojileri yazınına ilgi duyan yazarın, matematik olimpiyatları ve kompozisyon yarışmalarında Türkiye birincilikleri, haber spikerliği dalında da ödülleri bulunmaktadır.

İkbal Bozkurt Avcı

İkbal Bozkurt Avcı, 2009 yılında Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olmuştur. 2012 yılında yüksek lisansını, 2018 yılında ise doktorasını Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır. 2012-2020 yılları arasında Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. Bozkurt Avcı, 2021 yılından itibaren Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Türk ve dünya sineması, sinema felsefesi, politik sinema ve kültürel çalışmalar yazarın çalışma alanlarını oluşturmaktadır.

Osman Aday

Osman Aday, 2014 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun olduktan sonra Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalında Yüksek Lisans ve 2021 yılında ise Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı Doktora programını tamamladı. Yönetmenliğini yaptığı birçok belgesel ve kısa filmler ile ulusal ve uluslararası film festivallerine katıldı. Halen Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon bölümünde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Seda Aytaş

Seda Aytaş, 2009 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Gazetecilik bölümünden mezun olmuştur. Halen Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalında Yüksek Lisans eğitimini sürdürmektedir. Ege Üniversitesi'nde fotoğraf projeleri ve sergileri gerçekleştirmiştir. Ulusal dergilerde yayınlanan makaleleri, ulusal ve uluslararası konferanslarda sunulan bildirileri ve kitap bölümleri bulunmaktadır

Yavuz Özer

Denizli Lisesi (1996), Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü Lisans (2002) Yüksek Lisans (2006) ve Ege Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema doktora (2013) mezunudur. 2000 Yılı "Aydın Doğan Genç İletişimciler Yarışması" "En İyi Reklam Senaryosu" ödülü kazandı. 2010 yılında "Kazakistan Almatı Jürgenov Sanat Akademisi'nin" davetlisi olarak "Türk Görsel Kültür Tarihi" üzerine araştırmalar yaptı. Danimarka, Finlandiya, Polonya ve Makedonya'da çeşitli üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak "Senaryo Yazarlığı" ve "Sinema" üzerine lisans ve yüksek lisans dersleri vermiştir. İspan-

ya, Letonya ve Yunanistan'da sanat ve yaratıcılık üzerine workshoplara katıldı. Estonya, Polonya ve Türkiye'de çeşitli festival ve etkinliklerde "Senaryo Yazarlığı" üzerine atölyeler düzenledi. "Yerel Kültür" ana teması ile Kırgızistan, İspanya, İzlanda ve İrlanda'da fotoğraf projeleri gerçekleştirdi. İngiltere, Bosna Hersek ve Türkiye'de kişisel fotoğraf sergileri düzenledi. "Devletle Tanışma" kısa filmi, "Kezban Usta", "Büyük Menderes" ve "Eber" belgesel filmleri ile yurtdışında film festivallerinde çeşitli ödüller kazandı. Yazıp yönettiği iki tiyatro oyunu bulunmaktadır. 2020 yılında Türkiye'nin mekânsal değişimine odaklanan "Safranbolu'da Mekân" ile "En İyi Belgesel Film Projesi" ödülünü kazandı. Halen Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.