

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ANLAM YARATIMI BAĞLAMINDA FİLM VE
İZLEYİCİ İLİŞKİSİ: LESS THAN HUMAN KISA
FİLMİ ÖRNEĞİ**

Cemre Su AYDIN

2502190370

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nilüfer PEMBECİOĞLU

İSTANBUL-2023

ÖZET

ANLAM YARATIMI BAĞLAMINDA FİLM VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ: LESS THAN HUMAN KISA FİLMİ ÖRNEĞİ

CEMRE SU AYDIN

Bir filmi seyrettikten sonra çıkarılan anlam, filmin kendisine içkin anlamıyla ne kadar örtüşmektedir? Ya da bir film aradan uzun zaman geçtikten sonra tekrar seyredildiğinde anlam neye dönüşmektedir? Bu çalışma anlam çatısı altında film-izleyici ilişkisini iki yönlü ele almaktadır. İzleyicinin film izlerken yarattığı anlamla film içeriği arasındaki bağlam, çalışmanın ana meselesidir. Bunun için öncelikle kaynak taraması yapılarak izleyici konusu üzerine yapılmış kuramsal tartışmalara odaklanılmış daha sonra filmlerde anlamı oluşturmak için kullanılan teknik unsurlar irdelenmiştir. Son olarak ise bu teorik bilgilerin pratikteki karşılığına bakılmış bunun için öncelikle katılımcılara sinema salonuna benzer bir yapıda projeksiyonla karanlık bir ortamda *Less Than Human* adlı kısa metraj film seyrettirilmiş daha sonra aynı katılımcılarla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Gönüllülük esasına dayalı olarak 17-30 yaş kategorisinde 6 kadın 6 erkek ve 31-60 yaş kategorilerinde 6 kadın 6 erkek olmak üzere toplam 24 katılımcı çalışmaya dahil edilmiştir. Araştırma, Covid-19 pandemisinden kaynaklı kısıtlamalar kaldırıldıktan yaklaşık bir sene sonra toplumsal “normalleşmenin” bir süredir devam ettiği süreçte tekrarlanmış önceki verilerle karşılaştırılarak betimsel yöntemle analiz edilmiştir. Ek olarak filmin yaratıcılarıyla filmin anlamına dair görüşmeler gerçekleştirilerek katılımcı cevaplarıyla karşılaştırılmıştır.

Çıkan bulgulara göre yaş, cinsiyet ve eğitim durumu anlam oluşturmada farklılıklar yaratırken sinemaya gitme, film ve kısa film izleme sıklığı anlam oluşturmada etkili olmamıştır. Farklı hayat deneyimleri, algılayış biçimleri ve kültürel kodlara rağmen filmin yaratıcıları ve izleyicilerin filminden çıkardıkları anlam büyük çoğunlukla örtüşmektedir. İzleyiciler kendi hayat deneyimlerine göre filminden anlamlar çıkarmış

dolayısıyla aynı sahne hakkında farklı izleyiciler farklı anlamlar ortaya koymuştur. Aradan geçen süre izleyicinin ortaya çıkardığı anlamın değişmesine neden olmuştur. Filmin seyredildiği dönemdeki toplumsal olaylar ve sürecin getirdikleri anlam yaratımında etkilidir. Araştırmanın yapıldığı dönemdeki Covid-19 pandemisinin izleyicilerin filminden çıkardıkları anlamı etkilediği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Film ve Anlam, Film ve İzleyici İlişkisi, İletişim Araştırmaları, İzleyici Araştırmaları, Covid 19 Pandemisi

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE FILM AND THE SPECTATOR IN THE CONTEXT OF MEANING CREATION: THE EXAMPLE OF LESS THAN HUMAN SHORT FILM

CEMRE SU AYDIN

To what extent does the meaning created after watching a film correspond to the intrinsic meaning of the film itself? Or what does the meaning turn into when a film is watched again after a long time? This study discusses the cinema-spectator relationship as two-sided under the meaning structure. The main problem of the study is the context between the meaning created by the spectator while watching the film and the film content itself. First, the theoretical discussions about the spectator subject were focused on by doing a literature review then, the technical elements for creating the meaning in the films were examined. Lastly, the practical equivalent of this theoretical information was examined; firstly, the participants watched a short film called *Less Than Human* with a projection in a dark environment similar to a movie theater then semi-structured interviews were conducted with the same participants. On a voluntary basis, six females and six males in the 17-30 age category and six females and six males in the 31-60 age category, a total of 24 participants, were included in the study. The research was repeated about a year after the restrictions arising from the Covid-19 pandemic were revoked, in the process of social "normalization", which had been going on for a while, and was compared with the previous data and analyzed with a descriptive method. Additionally, interviews were conducted with the film's creators about the meaning of the film and compared with the participants' answers.

According to the findings, age, gender, and educational background make a difference in creating meaning, yet the frequency of going to a movie theater and watching films and short films is ineffective in creating meaning. Despite the different life

experiences, perception styles, and cultural codes, the meaning that the film creators and the spectator derive from the film mostly overlaps. The spectators created meanings from the film according to their own life experiences, so different spectators put forward different meanings about the same scene. The elapsed time is effective in changing the meaning revealed by the spectator. Social events and the process in the duration when the film is watched are effective in creating meaning. It was seen that the Covid-19 pandemic at that time is effective in the spectator took from the film.

Keywords: Film and Meaning, Spectator, Creation of Meaning, Film and Spectator Relationship, Communication Studies, Viewer Studies

ÖNSÖZ

Tez sürecinde tıkanığım noktada fikirleriyle bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Nilüfer Pembecioğlu'na, yüksek öğrenim hayatımda desteğini hiç esirgemeyen Doç. Dr. Nesrin Tan Akbulut'a, değerli görüşleriyle tez çalışmama katkıda bulunan tez izleme komitesindeki hocalarım Prof. Dr. Fatime Neşe Kaplan ve Doç. Dr. Onur Akyol'a, tüm bu tez sürecimde ve daha güzeli hayatın tüm iniş çıkışlarında yanımda olarak destek veren, kelimenin tam anlamıyla eşim olan Eylem Aydın'a, özellikle tezin son aşamalarında destekleriyle adeta tezi birlikte sırtladığımız annem Gülbin Akgün'e, teze olan destekleri yanında inançlarını, güvenlerini ve sevgilerini hiç esirgemeyen babam Müfit Kelav ve Sema ablama çok teşekkür ederim. Ayrıca görüşmelere katılarak destek olan tüm katılımcılara teşekkürlerimi sunarım.

Cemre Su AYDIN

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ	xi
RESİMLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FİLM VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

1.1. İzleyici Odaklı Kuramsal Tartışmalar	7
1.1.1. Erken Dönem İletişim Araştırmaları ve Ana Akım Yaklaşımlar	9
1.1.1.1. Güçlü Etkiler Dönemi	12
1.1.1.2. Sınırlı Etkiler Dönemi	22
1.1.1.3. Güçlü Etkilere Dönüş	27
1.1.2. Eleştirel Yaklaşımlar	33
1.1.2.1. Frankfurt Okulu	34
1.1.2.2. Ekonomi Politik Yaklaşımı	37

1.1.2.3. Kültürel Çalışmalar	42
1.2. Film İzleyicisi	46

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM VE ANLAM

2.1. Dilin Yapılanması	61
2.2. Gösterge ve Göstergebilim	70
2.3. Yananlam ve Düzanlam	82
2.4. Filmlerde Anlam Yaratımında Kullanılan Unsurlar	91
2.4.1. Mizansen	91
2.4.2. Sinematografi	104
2.4.3. Anlatı	112
2.4.4. Ses.....	116
2.4.5. Kurgu	120
2.4.6. Renk.....	125

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA

3.1. Araştırmanın Modeli.....	128
3.2. Katılımcılar.....	131
3.3. Araştırmada Kullanılan Film.....	132
3.3.1. Filmin Künyesi	133

3.3.2. Filmin Konusu	133
3.4. Bulgular	134
3.4.1. Katılımcılarla Yapılan Görüşmelerin Analizleri.....	134
3.4.2. Filmin Yaratıcılarıyla Yapılan Görüşme ve Filmin Anlamı	148
SONUÇ	151
KAYNAKÇA	158
EKLER	168
ÖZGEÇMİŞ	169

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Lasswell'in iletişim modeli.....	16
Şekil 2: Shannon ve Weaver'ın iletişim modeli	18
Şekil 3: Önceki kitle iletişim modeli Şekil 4: İki aşamalı kitle iletişim modeli ..	24
Şekil 5: Uzun metrajlı filmlerdeki dikey örgütlenme (Öztürk ve Odabaş, 2017:97-100).....	53
Şekil 6: Kısa filmlerdeki yatay örgütlenme (Öztürk ve Odabaş, 2017:97-100)..	53
Şekil 7: Konuşucu C-B-A yönünde mesajını iletir; dinleyici tam tersi yönde A-B-C yönünde iletiyi alır. Dolayısıyla anlam ters şekillerde kurulur.....	59
Şekil 8: Yönetmen de konuşucu gibi C-B-A yönünde mesaj (anlam) oluştururken; izleyici tam tersi yönde (A-B-C) anlam kurar.	59
Şekil 9: Birincil (dilsel) düzeyin göstergesi ikincil düzeyin (mitin) göstereni olur.	89
Şekil 10: Buckland, öznel ve nesnel anlatımı “kısıtlanmış alan” ve “her şeyi bilen anlatım” olarak kavramsallaştırır.	113

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Jackie Stacey, film çalışmaları ile kültürel çalışmaların görüşlerini tabloştırmıştır (Storey, 2000:82). **49**

Tablo 2: Pierce göstergeleri çeşitli bölümlemelerle açıklar. **74**

Tablo 3: Sesin temel özellikleri tablodaki gibi bölümlenebilir (Kılıç, 1995:90-93).
..... **119**

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Hans Holbein'in The Ambassadors (Elçiler) Tablosu 2
- Resim 2:** The Cabinet of Dr. Caligari filmindeki Cesare'nin vücudu ağaçları taklit eder. 94
- Resim 3:** The Conjuring filmindeki Carolyn karakterinin ruhsal değişimi kıyafetlerine yansır. Bkz: <https://collider.com/lili-taylor-the-conjuring-interview/> 95
- Resim 4:** Fellini'nin 8½ filmindeki karakter kendini dış dünyadan korumak için sürekli güneş gözlüğü takar. 95
- Resim 5:** All the President's Men filmindeki bu dekor gerçek Washington Post haber merkezinin kopyası. 98
- Resim 6:** Ivan the Terrible filmindeki dekor karakterler fare deliklerine benzer deliklerden geçerek mekanlar arası kıvrılıyormuş gibi gösterilir. 98
- Resim 7:** Wings of Desire filmindeki bu karede dikkat, yerde yatan adam yerine arkadaki duvardadır. 99
- Resim 8:** Dogville filminde dekor neredeyse yoktur. Bkz: <https://fikrisinema.com/dogville/> 100
- Resim 9:** Godzilla filminde minyatür dekorlar kullanılmıştır. Bkz: <https://www.inverse.com/article/22234-special-effects-in-godzilla-movies-history> 100
- Resim 10:** Karakterle ışık kaynağı arasındaki nesne (demir parmaklıklar) gölge bırakmıştır buna nesne gölgesi denir. 101
- Resim 11:** Hollywood sinemasının klasik ışık kullanımlarından biri olan üç noktadan aydınlatma. 102

Resim 12: Karşılıklı oynayan oyuncuların olduğu sahnelerde mekansal devamlılığı sağlamak için 180° kuralı uygulanır. **109**



KISALTMALAR LİSTESİ

BM. : Birleşmiş Milletler

TDK. : Türk Dil Kurumu

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Vb. : ve benzeri

Vd. : ve diğerleri

GİRİŞ

İzleyicinin film izlerken yarattığı anlamla film içeriği arasındaki bağlam, çalışmanın ana meselesidir. Yaratıcısı tarafından oluşturulduktan sonra filmin anlamı akışkan bir yapıya bürünür dolayısıyla mutlak bir yapıda değildir. İzleyici filmi izlerken düşünceler üreterek, bağlamlar oluşturur ve anlam üretir. Aynı şekilde film de teknik unsurları ve mesajlarıyla bir anlam oluşturur. Film izleyiciyle buluştuğu anda ise film izleyici ilişkisi doğarak anlam bütünlük kazanır.

Erdoğan'a göre (2011:203), sosyal, tarihsel, duygusal ve ilişkisel bağlam kurulabildiğinde anlamlandırma başlar. Film açısından ise, her film kendine özgü bir anlama sahiptir ve onları birbirinden ayıran içeriğin nasıl anlatıldığıdır. Bu anlatı, filmin teknik unsurlarının kullanış biçimine göre değişkenlik gösterir. Metz'in çekim, ayırım gibi parçasal birimlerin uzamda yer kapladığı görüşünü aktaran Büker (2012:15), renk, alıcı devinimleri ve geçişler gibi parçaüstü birimlerin uzamda yer kaplamamalarına rağmen anlamı değiştirdiğini savunur. Bu durumu sözlü dillerdeki parçaüstü birim örneklerinden biri olan vurgu ile açıklar. Kelimeye yapılan vurgu değiştikçe anlam da değişir. Örneğin, yazma kelimesinin birinci hecesine vurgu yapılırsa emir; ikinci hecesine vurgu yapılırsa başörtüsü anlamı çıkar. Yazma kelimesinin beş parçasal sesbirimi uzamda yer kaplar ancak vurgu uzamda yer kaplamamasına rağmen anlamı değiştirir. Çalışmada, filmdeki hem parçasal birimler hem de parçaüstü birimlere yer verilerek anlamın nasıl değişkenlik gösterdiği araştırılacaktır.



Resim 1: Hans Holbein'in *The Ambassadors* (Elçiler) Tablosu

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>

Çalışmanın çıkış noktası Hans Holbein'in *The Ambassadors* tablosudur. Kısaca tabloyu açıklayacak olursak, tabloya bakan kişi tablonun alt kısmında anlamsız bir figür görür. Ancak tabloya belirlenmiş bir açıdan bakıldığında zaman yerdeki figür anlam kazanır. Lacan'ın da gönderme yaptığı bu tabloda bakış açısı, anlamın yaratılmasında anahtardır. Tabloya doğru açıdan bakıldığında anlamlandırma başlar ve tablo öznelleşir, objektif/nesnel konum yok olur ve bu durum kişiyi, gözlemlenen nesneye bağlar. Bir başka deyişle nesnenin (tablonun) kişiye bakması görünür hale gelir (Zizek, 2016:125). Bu durumu film-izleyici ilişkisi açısından analiz etmek bu çalışmanın kapsamını oluşturur. "Film-izleyici ilişkisinde anlam nasıl ortaya çıkar? Filmin taşıdığı anlam ile izleyicinin çıkardığı anlam arasında nasıl bir bağlam vardır ve bu anlamın oluşmasındaki etmenler nelerdir?" gibi sorularla bu kapsamın sınırları belirlenmiştir.

TDK'ya göre izleyicinin sözcük anlamları “*Bir olayı gören, izleyen, izleyici*” ve “*İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici*”dir. Aynı anlama sahip olmaları sebebiyle izleyici ve seyirci sözcükleri çalışma boyunca birbirinin yerine kullanılmıştır. Yine de bir tutarlılık yakalamak adına genel olarak kitle iletişim araçları ve bu araçların etkileri konusunda yapılan kuramsal tartışmalardan söz ederken (literatürde kullanım sıklığı gözetilerek) izleyici kelimesi tercih edilmiştir.

Çalışmanın amacı film-izleyici ilişkisine odaklanarak anlam yaratımını analiz etmektir. Çalışma, anlam konusunu hem filmler açısından hem de izleyici açısından irdelleyerek bütünsel bir yaklaşım ortaya koyması sebebiyle önemlidir. Bunun için öncelikle kaynak tarama yöntemiyle konu hakkında yapılan kuramsal tartışmalara bakılmış, film ve izleyici ilişkisinde anlam yaratımı konusunun literatürdeki karşılığı aranmıştır. Daha sonra bu kuramsal tartışmaların pratikteki karşılığı aranmış ve yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara açık uçlu sorular sorularak cevaplar elde edilmiş daha sonra bu cevaplar deşifre edilmiştir. Araştırmanın yapıldığı dönemde yaşanan Covid-19 pandemisi sebebiyle günlük hayatta maske takmak, sosyal mesafe ve kapalı alanlarda sınırlı insan uygulaması gibi kısıtlamalar mevcuttur. Daha önceden uygulanan karantina kısıtlaması kalkmış ancak günlük hayat tam anlamıyla “normalleşmemiştir”. Bu sebeple görüşmeler gerçekleştikten ve bu kalan kısıtlamalar kalktıktan yaklaşık bir sene sonra, toplumsal yaşam bir süredir “normal” akışında devam ederken aynı katılımcılarla görüşmeler tekrarlanmıştır. İlk görüşmelerde aranan standardı bozmayacak şekilde katılımcılara kısa film tekrar izletilmiş ardından ilk görüşmedeki sorular sorulmuştur. Ek olarak filmin yaratıcı ekibinden üç kişiye filmin anlamı üzerine sorular sorulmuş ve katılımcıların cevaplarıyla karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın temel hipotezleri, yaşın, cinsiyetin, eğitim durumunun, sinemaya gitme, film ve kısa film izleme sıklığının anlam yaratımında etkili olduğu, izleyicilerin hayat deneyimlerinin anlam yaratımını etkilediği ve dolayısıyla aynı sahneye farklı izleyicilerin farklı tepki verebileceği şeklindedir. Farklı hayat deneyimleri, algılayış biçimleri ve kültürel kodlar sebebiyle filmin yaratıcılarının ve izleyicilerin filmde

çıkardıkları anlam örtüşmeyebilir. Zamanın ve toplumsal olayların anlam yaratımında nasıl bir etkisinin olduğu ve çalışmada örneklem olarak kısa metraj animasyon filminin kullanılmasıyla birlikte özdeşimin nasıl kurulacağı ya da kurulup kurulmayacağı da gözlenecektir.

Çalışmanın evrenini Türkiye’de yaşayan film izleyicileri oluşturmaktadır. Bu bağlamda gönüllülük esasına göre katılımcılar amaçlı örneklem dahilinde maksimum çeşitlilik örneklemeyle seçilmiştir. Evrenden alınan örneklem grubunun hata sınırları içinde evreni temsil etmesi çalışmanın varsayımını oluşturur. Çalışmanın sınırlılıklarını ise,

- 17-30 ve 31-60 yaş kategorisine giren katılımcılar
- *Less Than Human* adlı kısa animasyon filmi
- Veri toplama tekniği olarak yapılan görüşmeler
- Film-izleyici-anlam denklemi bağlamında yapılan literatür taraması oluşturur.

Bu çalışma, film ve izleyici arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkiden doğan anlamı araştırmaktadır. Dolayısıyla anlam çatısı altında iki yönlü bir araştırma vardır. Çalışmada öncelikle kuramsal olarak film ve izleyici ilişkisi irdelendikten sonra izleyicinin anlam yaratımı üzerinde durulmuş, sonrasında filmin oluşturduğu anlama değinilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde film-izleyici ilişkisinin izleyici kısmı irdelenmiştir. Bunun için kuramsal tartışmalara bakılmış ve erken dönem iletişim çalışmalarından başlayarak sırasıyla ana akım yaklaşımlar (güçlü etkiler dönemi, sınırlı etkiler dönemi, güçlü etkilere dönüş dönemi), eleştirel yaklaşımlar (Frankfurt Okulu, ekonomi-politik yaklaşım, kültürel çalışmalar) ve son olarak film izleyicisinin bu kuramsal tartışmalardaki yeri araştırılmıştır.

İkinci bölümde, film-izleyici ilişkisinin film kısmı irdelenmiştir. Anlam yaratımını sağlayan filmdeki teknik unsurlarla beraber dilin yapılanması, gösterge ve göstergebilim ve yananlam/düzanlam konuları irdelenmiştir. Sonrasında ise filmin teknik unsurlarına geçilmiş ve mizansenini oluşturan oyunculuk, kostüm, makyaj, dekor ve ışık öğeleri açıklanmıştır. Daha sonra sinematografik unsurlardan çerçeve, çekim ölçekleri, hızı ve

açısı, kamera hareketleri ve konumu unsurları araştırılmıştır. Son olarak ise anlatı, ses, kurgu ve renk konuları çalışmaya dahil edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise yukarıda açıklaması yapılan kuramsal tartışmaların karşılığı gerçek hayatta aranmıştır. Bunun için *Less Than Human* adlı kısa filmin yaratıcılarıyla görüşmeler gerçekleştirilmiş, katılımcılara ise bu kısa film seyrettirildikten sonra görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla veri toplama tekniği olarak görüşmeler yapılmış daha sonra bu veriler betimsel yöntemle analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FİLM VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

Film çalışmalarına bakıldığı zaman izleyici konusunun çalışmaların önemli bir ögesi olduğu görülür. Filmlerin çekiliş amaçlarından bir tanesinin izleyicilerin izlemesi olduğu düşünüldüğünde bu durum şaşırtıcı değildir. İzleyici bir filmin “bakanı”dır, “göreni”dir ve filmin film olduğunun kanıtıdır (Kırel, 2012:14).

İzleyici seyir deneyiminde kendine has, öznel, psikolojik bir durum yaşar. Karanlık sinema salonunda pasif bir şekilde perdede akıp giden simgelere boğulmuş olan izleyici, bir anlamda filmin egemenliği altına girmiştir. Bunun sebebi film, izleyiciye duygusal, bilişsel ve duyumsal anlamda birçok bilgi aktarır. İzleyici ise bu bilgileri kendi deneyimince algılar (Gündeş, 2003:10).

Bordwell’e göre (1985:29-30), izleyicinin filmi seyrederken aktif bir rolü vardır. Çünkü izleyici seyir deneyimi esnasında film hakkında çıkarımlar yaparak zihinsel süreçlerden geçer. İzleyici hem filmin yönlendirmesiyle hem de kendi oluşturduğu anlam dahilinde filmi izler. Film üreticilerinin filme yükledikleri anlam ile izleyicinin öznel deneyimleri, konumu, ruhsal durumu ile birlikte oluşan algısı sonucu ortaya çıkardığı anlam arasındaki bağlam önemlidir (Bordwell ve Thompson, 2010:65). Monaco (2002:151), 1920’lerde yapılan bir deneyden çıkarılan iki bulgudan bahseder. Birincisi, her normal insanın bir görsel imgeyi idrak ve teşhis edebilmesi; ikinci olarak da en basit görsel imgelerin bile farklı kültürlerce farklı yorumlanabilmesidir. Buna göre, insanların imgeleri “okuduğu”, bir görüntüye baktığında bilinçli ya da bilinçsizce bir idrak sürecinden geçtiği kanıtlanmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde film-izleyici ilişkisine odaklanılarak ilk önce süreç içerisindeki kuramsal tartışmalar kısaca açıklanacak ve izleyicinin konumunun geçirdiği değişim irdelenecektir. Konu dahilinde sırasıyla erken dönem iletişim araştırmaları ve ana akım yaklaşımlar ele alınacak daha sonra ise eleştirel yaklaşımlara değinilecektir. İkinci

bölümde ise bu kuramsal tartışmalarla birlikte izleyicinin konumu, filmler açısından ele alınacaktır.

1.1. İzleyici Odaklı Kuramsal Tartışmalar

Kapitalist düzen öncesi toplumlarda doğadaki ve toplumdaki olaylar dini açıdan açıklanmaktaydı. Gelişen teknoloji ve bilim ile birlikte bu olayların doğal ve toplumsal nedenleri olduğu anlaşılmıştır. Üretim araçlarını kontrol eden burjuvazi kendi çıkarlarını toplumun çıkarı gibi gösterip düşüncüyü kontrol etmiş, kendi denetimindeki bilimi, işçileri denetlemek ve üretim ilişkilerini sürdürmek için kullanmıştır. İletişim bilimi de bu durumun uzantısı olarak, kitleleri denetlemek ve yönlendirme ihtiyacı ile doğmuştur (Yaylagül, 2006:23).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir yandan toplumsal değişimlere ve altüst oluşlara sebep olan Sanayi Devrimi, diğer bir yandan bu değişimlere paralel giden teknolojik gelişmelere neden olur. Bu sebeple Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı bu değişimleri çözümlemeye çalışan akademi, gözünü kitle iletişim araçlarına çevirir (Durdağ, 2017:270-271). 1900'lü yılların başından itibaren yapılan kitle iletişim araştırmaları, kitle basınının siyasal etkilerini araştırmak ile başlamış daha sonra sinema ve radyo gibi dönemin etkili araçlarının ahlaksal ve toplumsal sonuçlarına duyulan ilgi ile beraber araştırma konularını genişletmiştir. Genel olarak eğitim, propaganda, telekomünikasyon, reklam, toplum ve insan ilişkileri alanlarının verimliliğini ve etkilerini arttırma yönünde araştırmalar yapılır (McQuail ve Windahl, 2005:20). Konu hakkında çalışmalar yürüten akademisyenler, iletişim araştırmasının ele alması gereken en önemli sorunun, medyanın izleyici üzerindeki etkisi olduğu yönünde birleşirler. Medyanın korku, kaygı, umut, heyecan aşılayabilmesi ve ulusal halkın kalplerini, zihinlerini, davranışlarını ele geçirme gücü, bu birleşmenin nedenidir (Fejes, 1984:219). Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan araştırmalarda, ileti ve izleyiciler arasındaki ilişki, kitle iletişiminin etkileri, kitle iletişim araçlarının siyasal yapıdaki konumu ve örgütlenme yapısı gibi konular aydınlatılmaya çalışılmıştır (Alemdar ve Kaya, 1983:11).

Yukarıda bahsettiğimiz gibi, toplumsal olayların dini açıdan açıklanmasına benzer şekilde ilk iletişim çalışmaları teolojik yorumlamadan oluşmaktadır. Korku kültürü, kapitalizmin gündelik hayata sızarak onu kontrol etmesi gibi etmenlerle birlikte retorik propaganda ve ikna önem kazanmıştır (Erdoğan ve Alemdar, 2010:74). 1920'lerde başlayan, iletişimin sosyal bilimlerde bilimsel bir disiplin olarak yer alma çabaları, bahsi geçen propaganda ve ikna kavramlarının önem kazandığı II. Dünya Savaşı yıllarında hız kazanmıştır. Bu süreçte ise iki önemli sorun ortaya çıkar. İlki, iletişimin kavramsal ve kuramsal çerçevesinin oluşturulması, ikincisi ise iletişimin ve kitle iletişim araçlarının etkisinin ölçülmesidir (Güngör, 2013: 79).

İletişim çalışmaları, radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları ve bu araçların içerikleri, kurumları ve örgütsel yapıları ile birlikte izleyici üzerindeki etkisini araştırır. Bu alana hakim iki paradigma vardır. Bunlar, ana akım (egemen) yaklaşım ve eleştirel yaklaşım olarak adlandırılır. Ana akım yaklaşım, evrimci bir tavırla, var olan toplumsal düzeni meşrulaştırma ve sürdürmeyi amaçlarken eleştirel yaklaşım, inceledikleri konuyu ve toplumu dönüştürme amacı hatta dönüştürme zorunluluğu güder (Yaylagül, 2006:18). Liberal/çoğulcu toplum idealini temel alan ana akım yaklaşıma göre, toplumun değerlerini korumak amacıyla kitle iletişim araçları işlevsel olarak kullanılır. Toplum değerlerinin denetimi doğrusal/çizgisel mesaj akışıyla sağlanır. Grup ilişkileri ön plana çıkarılır ve kantitatif araştırma yöntemleriyle de ölçülür. Eleştirel yaklaşım ise, toplumsal değerleri sorgulamak amacıdadır ve liberal/çoğulcu yaklaşıma uzaktır. Doğrusal mesaj aktarımına ve teknolojik determinizme karşı çıkar. Kültürel farklılıkları önemseyerek bunların öne çıkarılması gerektiğini savunur ve bunun için disiplinlerarası bir yöntem içindedir. Toplumsal eşitsizlikler araştırmalarda önemli bir yer tutar (Türkoğlu, 2004:96).

Özellikle 1970'li yıllarda gelişmeye başlayan eleştirel yaklaşımla birlikte davranışçı gelenekten uzaklaşılarak Marksist bakış açısı önem kazanmıştır. Eleştirel kuramcılar, ana akım kuramcıları sayısal tekniklere fazla güvenmeleri, kuramsal olmamaları ve sentez yapmamaları yönünde eleştirir çünkü sınıflı toplumlarda nesnellik

olağan değildir ve objektiflikten bahsedilemez. Onlara göre bilim, toplumsal iktidarın sürdürülmesine hizmet eder. Dolayısıyla ana akım kuramcılar, akademik bilginin gelişmesine katkıda bulunmazlar ve bu kuramcıların araştırmaları kuramsal sorunlardan ziyade pratik sorunlara çözüm arar. Ana akım kuramcılar ise, eleştirel kuramcılarının, öznel ve spekülatif olduklarını savunurlar (Yaylagül, 2006:25).

Ana akım yaklaşımlarda, ekonomik ve siyasal kurumların yapısı, iktidarın merkezileşmesi ve sınıfsal meseleler araştırma konularının dışındadır. Eleştirel yaklaşım ise, siyasi ve ekonomik ilişkilerin çarpık yapısını araştırma konusu edinmiştir ve toplumu dinamik ve diyalektik bir süreç olarak görür. Bilimsel araştırmalar toplumu değiştirebilir çünkü bilimsel araştırmaların sonucu, karar mekanizmalarını elde tutan güçler tarafından kullanılır (Melody ve Mansell, 1983:104-111).

1.1.1. Erken Dönem İletişim Araştırmaları ve Ana Akım Yaklaşımlar

Ana akım yaklaşımlara bakıldığı zaman McQuail'in (1983:48-50) üç döneme ayırdığı tarihsel sürece bakılabilir: Güçlü Etkiler Dönemi (1890-1930), Sınırlı Etkiler Dönemi (1930-1960), Geç Güçlü Etkiler Dönemi (1960-Günümüz). Sayılan dönemler, izleyicinin kitle iletişim araçları karşındaki durumunun aktif ya da pasif olarak nitelendirilmesine göre oluşturulmuştur. Güçlü Etkiler Dönemi'nde kitle iletişim araçları karşında izleyicinin pasif olduğu düşünülürken daha sonra Sınırlı Etkiler Dönemi'nde yapılan ampirik çalışmalarla birlikte izleyicinin aktif rol oynadığı düşünülmektedir. 1960'lardan itibaren ise, kitle iletişim araçlarının etkilerinin güçlü olduğu ve izleyicinin de bu etkilerden edilgen bir şekilde etkilendiği görüşü tekrar ağırlık kazanmıştır.

Bireyler arasındaki iletişimi çözümlemeye çalışan ilk çalışmalar psikolojik temelli olmuştur. Bu alanda yapılan ilk çalışma ise Charles H. Cooley'nin 1909 yılındaki bireysel iletişimin oluşumunu inceleyen çalışmadır. Bu çalışmada, bireyin iletişimi ile birlikte toplum iletişimine de yer verilmiş ve iletişimin yüz ifadesi, davranış, mimikler, sözcükler, basın, demiryolları, telgraf, telefon, uzay ve zaman dahil her şeyi içine aldığı

savunulmuştur. Ayrıca çalışmada, iletişim sisteminin toplumsal gelişmede bir araç olduğu vurgulanır. Modern Çağ'da iletişimdeki yeniliklerin yarattığı yeni olanaklar kavranmazsa hiçbir şeyin tam kavranamayacağı savunulur. 1920'lerde ve 1930'larda kitle iletişim araçlarının mesajlarının tanınmasıyla ilgili çalışmalar yapılırken aynı zamanda toplumbilimciler de toplumu ve toplumsal değişimi tanımlama çabalarında ve iletişim süreci konusunda kuramsal çalışmalar yapar. 1931 yılında Edward Sapir, toplumun statik bir yapıda olmadığını ve iletişimin toplumu yönlendirmede önemli bir unsur olduğunu belirtir. Bunun yanında, iletişim alanındaki gelişmelerle birlikte insanlar arasında bir ortaklık ve eşitlik sağlanabileceğini öne sürer (Türkoğlu, 2004:99-101).

İletişim ve kitle iletişim araçlarının modern dünyadaki merkeziliğine duyulan inanç, Paul Felix Lazarsfeld öncülüğündeki Columbia Üniversitesi Uygulamalı Toplumsal Araştırmalar Bürosu ile Chicago Okulu'nun ortak noktasıdır. İki Amerikan geleneği de bu inanç ile birlikte iletişim ve kitle iletişimini bilimsel olarak çözümlemek için öncü çalışmalar yürütmüştür. Chicago Okulu'nun diğer geleneklerden farkı, büyük çaplı istatistiksel ve sayısal analizlerle birlikte yerel insan gruplarının yaşamlarına, iletişim kurma ve topluluk oluşturma biçimlerine odaklanmasıdır. Ek olarak okul, pragmatik sosyal teorinin pratikteki karşılığının iletişimle sağlanacağını savunur. Yukarıda bahsi geçen Charles H. Cooley'in düşüncesine benzer şekilde Chicago Okulu da, iletişim süreçlerinin, teknolojilerinin ve kurumlarının modern dünyanın inşasında önemli bir yere sahip olduğunu savunur ve çalışmalarda iletişim ve kültürün iç içe geçmiş doğasını ortaya koyar. Okul, toplumsal sorunları yerlinin bakış açısından bakarak araştırır. Başka bir deyişle toplumsal olan, bireyin yaşamındaki yansımalar üzerinden sosyolojik bir bakış açısı ile irdelenir. Bireysel ve toplumsal alanlar arasındaki etkileşim pratikler üzerinden aydınlatılmaya çalışılır (Özçetin, 2018:64-66). Okul için önemli olan nokta, toplumda sorun teşkil eden grupları ötekileştirmeden neden sonuç bağlamı içerisinde anlamaya çalışmaktır. Modernleşme ve kentleşme gibi süreçleri anlamlandırmaya çalışan Chicago Okulu üyeleri, 1892 yılından başlayarak sosyoloji, antropoloji, kültür, sosyal patoloji, sosyal psikoloji ve kentsel ekoloji gibi çeşitli alanlarda çalışmalar yapmıştır. Albion Small, Edward Ross ve Robert E. Park başı çeken isimlerdir. 19. yüzyılın başında

Chicago, hızla gelişen ve endüstrileşen bir kent olarak yoğun göç alır ve Okul bu göçlerle birlikte değişen kent yapısını inceler. Yapılan incelemelerde yasa dışı faaliyetlerin yoğun olduğu bölgelere ve kentteki örgütlü/örgütsüz yapılanmalara ağırlık verilir. Üyeler, kentin toplumsal ve kültürel dokusunun oluşumu, farklı etnik kökenden gelen göçmenlerin yerleşim biçimleri, komşuluk ilişkileri ve kültürleri konularında veri toplamışlardır (Yaylagül, 2006:19).

Özçetin (2018:67-68), 20. yüzyılda kent yaşamı konusundaki algıların değişmesinin en önemli kaynaklarından biri olarak Park ve Burgess öncülüğündeki *Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler* adlı eseri vurgular. Eser, şehrin insan yığınlarından, sokaklardan, binalardan ya da kurumlardan, idari aygıtlardan ibaret olmadığını, gelenek görenekler ve bunlarla düzenlenmiş davranışlarla birlikte sürdürülen yaşamları da kapsadığını savunur. Başka bir deyişle kent, fiziksel olduğu kadar ahlaki bir yapıya da sahiptir.

Erdoğan ve Alemdar ise (2010:93-94), akademik bir girişim olarak iletişim alanında “Chicago Okulu” diye bir yapının olmadığına dikkati çeker. Sosyoloji alanında çalışan Chicago Okulu’nun iletişim alanında çalışmaları olmamasına rağmen iletişim literatüründe önemli bir yeri vardır. Chicago Okulu aydınlarının çalışmalarına bakıldığında kolektif davranış ve onun sosyal düzen ve düzensizlikleri konuları üzerine ağırlık verildiği, iletişimin ise çok az yer kapladığı görülür. Ancak Okul’un üyeleri, demokrasinin gelişmesi ve kamusal alanın işlemesi için kitle iletişimini önemserler.

Park’ın düşüncesine göre bireyler arasındaki iletişim, toplumdaki anlaşma ve uzlaşma konusunu etkiler. Demokratik bir toplumun oluşabilmesi ise, azınlıkların, farklı etnik kimlikte olan bireylerin kaynaşmaları, iletişim ve etkileşim içerisinde olmaları gerekmektedir (Güngör, 2013:322).

Amerika’da sosyoloji Chicago Üniversite’sinde gelişmiştir ancak buradaki sosyologlar, sekiz saat iş kampanyasına, dört işçi liderinin asıldığı Haymark Olayı’na, yirmi beş işçinin Pullman’ın çağırdığı federal askerler tarafından katledilmesine ve

grevlerin sürekli şekilde kanlı yöntemlerle bastırılmasına tanık olmalarına rağmen , etnik grupların Chicago'daki hayatı nasıl anlamlandırdıkları üzerinde durmuşlardır; toplumsal olaylardan çok, firma ekonomisinin yönetim ve düzenlenmesi ile ilgilenmişlerdir (Erdoğan ve Alemdar, 2010:93).

Bu dönemde yapılan çalışmalar teknoloji ve endüstri açısından güçlü konumda olan Amerikan pragmatizmin bir sonucu olarak davranış psikolojisinden etkilenmiştir ve Chicago Okulu toplumsal değişme ve gelişme konusunda politikalar ve modeller yaratarak aslında Amerikan hükümetine destek olmuştur. Kuruluş amaçlarından birinin bu olduğu düşünülürse Chicago Üniversitesi akademisyenlerinin yaptığı çalışmaların pragmatik yönü de anlaşılır olacaktır (Güngör, 2013:322).

Okula yöneltilen eleştirilerden bir diğeri, okulun ampirik açıdan güçlü olması ancak teorik açıdan aynı özelliği gösterememesidir. Yapılan çalışmaların betimleyicilikten öteye gidemeyerek yetersiz olduğu düşünülür. Bunun yanında Chicago Okulu sayesinde iletişim ve medya iletişimi bir pratik olarak ele alınmaya başlanmış, iletişimciler de araştırmalarında sahaya inmiştir (Özçetin, 2018:82).

1.1.1.1. Güçlü Etkiler Dönemi

İletişim çalışmalarında en eski gelenek olan davranışçı gelenek, davranışçı psikoloji içerisinde gelişmiştir. Uyarıcı-tepki (S- R) modeline dayanan bu geleneğe göre insan davranışı sadece dış uyarıcılara verdiği davranışsal tepkiler gözlemlenerek anlaşılabilir (Yaylagül, 2006:30). Uyarıcı-tepki sisteminin mutlaka “o anda” gerçekleşmesi gerekmez. Örneğin reklamlardaki iletiler daha sonra kullanmak üzere algımıza yerleşir (Erdoğan ve Alemdar, 2010:108). Davranışların koşullanması tezi Pavlov ve Bekhterev tarafından geliştirilmiş, iletişim alanında hipotermik şırınga, sihirli mermi kavramsallaştırmalarına dönüşmüştür (Maignet, 2014:78).

Sosyal psikolojinin kurucuları, insan davranışının tahmin edilebilir bir yapıda olduğunu, ilgili değişkenlere bakarak bireylerin davranışlarının önceden tahmin edilebilir ve dolayısıyla kontrol edilebilir olduğunu savunur. Bu fikir hükümetleri ve diğer yönetim

mekanizmalarının ilgisini çekmiş, bu alanı, kontrol etmek ve düzeni sağlamak amacıyla geliştirmek istemişlerdir. 1920’lerde gelişen geniş tüketim endüstrileri ve modern reklam pazarlama sistemleri, iletişim araştırmalarının odak noktası haline gelmiştir. Kitleleri harekete geçiren içgüdüsel mekanizmaların işleyişine göre yeni pazarlama stratejileri geliştirilmek istenmiştir (Yaylagül, 2006:31). Ek olarak, özellikle ABD’de önce sessiz filmlerin kısa bir süre sonra da sesli filmlerin kitlelerin dikkatini çekmeye başlaması ve 1929 bunalımının getirdiği olumsuzluklar hem sosyolog ve siyaset bilimcilerin hem de iş dünyası ve politik çevrelerin odağını kitle iletişim araçlarına çevirmiştir (Güngör, 2013:34). Özellikle filmlerin ideoloji yaydığı fark edilmeye başlandıkça (1915 tarihli Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki siyahi-kuzeyli karşıt kalıplar bu duruma bir örnektir) sinemanın sadece eğlence aracı olmadığı düşüncesi endişe yaratmıştır. Çocukların ve gençlerin filmlerden nasıl ve ne kadar etkilendiklerini araştıran Payne Vakfı, çeşitli davranış ölçme yöntemlerini (belirli bir olaydan önce ve sonra davranış değişikliğini gözlemlene) ilk kez bu alanda kullanmıştır (Türkoğlu, 2004:103-104).

Vakıf sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkisini ölçmek adına 13 araştırma yapar. Araştırmalarda filmin içeriği ile izleyicinin profili ve çocuklar üzerinde oluşan etki olmak üzere iki kategoriye dayalı bir çözümleme tekniği uygulanır. Çeşitli temalarda 1500 film üzerinde içerik çözümlemesi yapılır. Ek olarak film izleyicisi çocukların izleme edimi ardındaki tavır, davranış ve duygusal yönelimleri gözlemlenerek etki ölçümü yapılır. Yapılan araştırmalardan filmlerin, çocukların oyunlarını, gençlerin davranışlarını, tarzlarını ve hayallerini güçlü bir şekilde etkilediği sonucu çıkmıştır. Araştırma sonuçları ileriki yıllarda davranışçı okulun etki-tepki yaklaşımı çerçevesinde yapılan iletişim çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiştir (Özçetin, 2018:96-97).

Araştırmalara gelen eleştirilerden bir tanesi araştırmaların kısa vadeli olmasıdır. Görüşmelerin izleme ediminin hemen sonrasında yapılması, filmin etkisinin çok güçlü çıkmasında önemli bir etkidir. Etkinin sürekliliği konusunda herhangi bir çalışma yapılmamış olması da yöntembilimsel açıdan bir eksikliktir. Bu sebeple, filmin çocuklar üzerindeki etkisinin ne kadar sürdüğü ve bu etkinin çocuğun gündelik yaşamına ne oranda

ve nasıl taşındığı konusunda herhangi bir bilgi yoktur. Çocuğun içinde bulunduğu sosyal ortam, çevresiyle ilişkileri, ruh ve duygu dünyası, eğitim düzeyi vb. etkenlerin etkinin oluşmasında önemli olduğu gerçeği göz ardı edilmiştir (Güngör, 2013:90).

Katz ve Lazarsfeld gibi düşünürlere göre, iletişim çalışmalarının temelinde “Kitle iletişim araçlarıyla ne yapılabilir?” sorusu yatar ve bu çalışmalarda özellikle üzerinde durulan konu “etki”dir. Öte yandan bahsi geçen düşünürler, yapılan bu çalışmaların diğer amacının da Pazar’ın ihtiyaçlarına çözüm bulmak olduğunu da belirtir (Erdoğan ve Alemdar, 1990:61).

1930’lu ve 40’li yıllarda yapılan ticari amaçlı kitle iletişim araştırmaları, toplumsal kontrol, ikna ve davranış değişiklikleri hakkındaki verileri toplar. Yayın, reklam ve siyasi kuruluşlar tarafından desteklenen araştırmaların amacı, siyasi propagandaların ve ikna tekniklerinin nasıl etkileri olduğunu saptamaktır. Bu sayede, bireylerin oy verme, tüketme gibi tutum ve davranışları istenilen yönde manipüle edilebilir hale gelebilecektir. Niceliksel, ampirik, davranış bilimlerinin yöntemlerini kullanan bu tip araştırmalar, kuram geliştirme, iletişim sürecinin yapısal ve sistemsal belirleyicilerini ortaya koyma gibi kaygılar taşımaz (Yaylagül, 2006:30). Bu dönemde yapılan propaganda analizlerine göre bireylerin rasyonel, makul ve akılcı karar vermelerinin önünde bir engel olan kitle iletişim araçları çok güçlü ve örgütlüdür. Birey ise bu yapı karşısında tek başına ve savunmasızdır. “1933 ve 1945 yılları arasında Nazi Almanyası’nda Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı yapmış olan Joseph Goebbels’in “Dünyaya ilk sözü söyleyen her zaman haklıdır” sözleri kitle iletişimi ve propagandaya duyduğu inancı yansıtıyordu” (Özçetin, 2018:86-87).

I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki Nazi propagandaları ile birlikte kitle iletişimine ilgi artmıştır. Kitle iletişim çalışmalarının temelinde, 1910’lu ve 20’li yıllardaki savaş ve kriz süreçlerinde kitleleri yönlendirme ve denetleme ihtiyacıyla yapılan propaganda ve kamuoyu oluşturma çabaları vardır. Kitleleri yönlendirme ve denetleme ihtiyacı ilk başta psikoloji kökenli kuramların gelişmesine yardımcı olmuş, daha sonra muhafazakar yaklaşımlardan liberal çoğulcu yaklaşıma kadar birçok kuram ve model geliştirilmiştir.

Sanayi kapitalizminin gelişimi ile beraber ortaya çıkan işçi sınıfı ve bu sınıfın ortaya koyduğu ekonomik ve siyasal kitlesel hareketler bu kuram ve modellerin temelini oluşturur (Yaylagül, 2006:32).

Kitle iletişim alanında yapılan çalışmalar üç amaca hizmet eder: iktidar sahiplerinin kamuoyunu istediği şekilde yönlendirmek istemesi (örneğin, ABD’de başkanlık seçimleri ya da savaş sırasında orduya katılma çağrısı gibi), şirketlerin tüketim alışkanlıklarını bilmek ve yönlendirmek istemesi ve son olarak da bazı düşünürlerin yeni medyaya bağlı güdümlene olasılıkları üzerinde sorgulamada bulunmaları (Bourse ve Yücel, 2012:131).

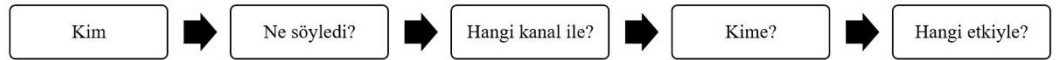
İletişim araştırmalarında iletişim sürecinin unsurları olan, iletişim örgütlerinin yapısı, iletişimciler, mesaj, izleyici gruplarının arasındaki ilişkiler ve mesajların izleyiciler üzerindeki etkisi incelenir. Bu alanlarda 1930’lardan itibaren Lazarsfeld, Lasswell, Lewin ve Hovland gibi isimler ampirik araştırmalar yapmıştır ve bu araştırmalar ana akım yaklaşımların temelini oluşturur (Yaylagül, 2006:33). İletişim bilimlerine temel olan kuram ve modeller, II. Dünya Savaşı sırasında savaş ortamının dinamiklerinin kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Savaş ortamının yıkıcı etkisi yeni bir bilim dalının gelişmesine olanak tanımış, iletişim çalışmalarına temel olacak yöntem ve kuramlar oluşturulmuştur (Güngör, 2013:80).

Aslında bireylerin iletişiminin sorgulanması II. Dünya Savaşı’ndan çok önce Antik Çağ’a kadar uzanır. Aristoteles *Retorik* adlı eserinde gerçek söylemin koşullarını irdelemiş ve üretilen iletilerin anlaşılabilirliği üzerine fikirler oluşturmuştur. O’na göre iletişimin işleyiş süreci doğrusaldır ve konuşmacı, konuşma, ortam, izleyici ve etki gibi beş koşuldan oluşur. Bu basit modellemeye Aristoteles iletişim sürecini irdeleyen ilk analizi gerçekleştirmiştir denebilir (Bourse ve Yücel, 2012:68-74).

20. yüzyıldaki ilk etki araştırmalarına baktığımız zaman ise, karşımıza Walter Lippmann’ın 1922 yılında yazdığı *Public Opinion (Kamuoyu)* adlı eseri çıkar. Lippmann kitabında bireylerin zihinlerindeki gerçeklikle dış dünya arasındaki ilişkiyi irdeler.

Bireyler dünyanın “kendilerince” görünümünü zihinlerine kaydeder. Bütün bu görünümde de birleşerek kamuoyunu oluşturur. Ancak Lippmann’a göre bu alan parçalı, çarpıtılmış ve önyargılardan oluşan ve yanlışla götürme potansiyeli barındıran bir yapıdadır. Kitle iletişim araçlarının da bu alanın oluşumunda etkisi büyüktür (Lippmann, 1998:90-96).

Lippmann’ın bahsi geçen araştırmasının ardından iletişim çalışmaları, Lasswell’in 1948 yılında oluşturduğu “kim, kime, neyi, hangi kanalla ve hangi etki ile söylüyor?” modeli ile şekillenmiştir (Mutlu, 2005:56).



Şekil 1: Lasswell'in iletişim modeli

Lasswell iletişimi doğrusal bir şekilde iletilerin aktarımı olarak görür. Kitle iletişiminin işleyişini analiz ederek onu sosyolojik olarak ele alır. Hem işlevselci hem de davranışçı yaklaşımdan izler taşıyan bu modelde bütün ögeler aynı analitik değere sahiptir. Başka bir deyişle, ögelerin birinin değişmesi etkiyi değiştirir. Lasswell iletişimi bireysel ve kitle iletişimi şeklinde ayırmaz, iletişim bütünseldir ve temel işleyiş biçimi hep aynıdır (Fiske, 2003:51). İletişimci izleyiciyi güçlü bir şekilde etkiler. I. Dünya Savaşı sürecinde propaganda, sonrasında reklamcılık ve siyasi kampanyaların temeli bu modele dayanır. Lasswell politik propaganda ile ilgilendiğinden model, iletişimi ikna boyutuna indirgemıştır. Bu sayede yalın ileti aktarımı sorunsalından çıkılarak dinamik bir süreç anlayışına geçilmiştir. Etkiler sorunun odak noktasıdır ancak diğer çalışmalar etkiyi sürecin basit bir mekanik sonucu olduğunu savunurken Lasswell’in modeli, etkinin karmaşık yapısı sebebiyle özel bir araştırmayı gerekli kıldığını savunur (Bourse ve Yücel, 2012:138-139).

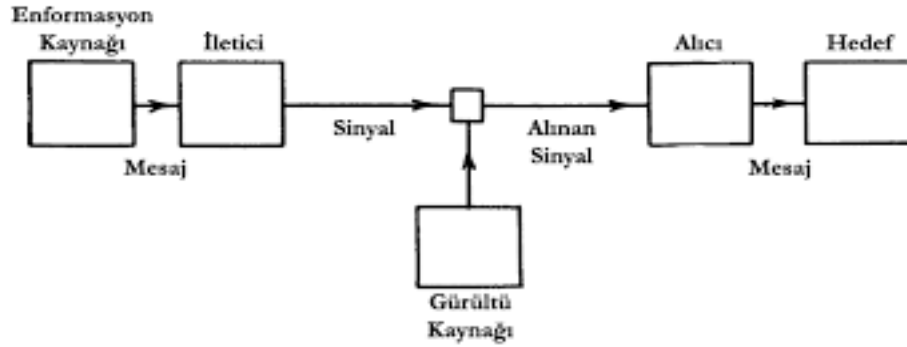
Ancak model günümüz koşullarını açıklamada yetersiz kalınca güncellenmiştir. Liderlerden kamuya doğru tek yönlü akış (dikey akış) yerine, kamudan liderlere doğru çift yönlü bir akışın (dinamik ilişki) hakim olduğu anlayış getirilmiştir. Erdoğan ve Alemdar (2010:118), bu güncellemenin hiçbir işe yaramadığını belirtir:

“Kurum ve şirketlerde yönetim kararlarına çalışanlar katılmıyor veya internette insanların birbiriyle düşünce alışverişi bu kararlarda kullanılmıyor. “Katılıyor musunuz?” diye televizyonlarda ve internette yapılan anketlerin sonucuna göre kamu politikaları düzenlenmiyor. “Minare istiyor musunuz?” diye sorduklarında, asıl amaç ırkçılığı teşvik ve “medeniyetler arası savaş” düşüncesini yaymaktır. İnsanların düşüncelerini alma, yeni geliştirilmiş biliş, davranış ve duygu yönetimidir. Lasswell zamanında, formülün her ögesi araştırmalarda ve politikalarda güç yapıları ve onların çıkarları için kullanılıyordu ve bu asla değişmedi. Değişen, formülün aynı amaçlar için kullanılmasının yeni koşullara göre yaygınlaştırılmasıdır.”

18. yüzyılda Amerika ve Fransa’da devrimci düşüncelerin yayılması ve ortaya çıkan kitlesel değişim Le Bon, Lippmann ve Gasset gibi düşünürleri burjuva toplumunun doğuşu ve işleyişi konusunda yazmaya itmiştir. Devrimle ortaya çıkan kitleler atomize, yalıtılmış ve asi bir güç olarak yıkıcıdır. Bu topluluklar üzerinde ise, kitle iletişim araçlarının büyük bir ikna gücü olduğu varsayılır. Hitler’in propaganda aracı olarak radyodan yararlanması, Orson Welles’in *Dünyalar Savaşı* programının halkı kaosa sürüklemesi ve rock müzik ve çizgi roman kültürünün gençleri etki altına alması gibi gelişmeler örnek olarak gösterilebilir. Daha geniş ölçekte ise, İtalya ve Almanya’da faşizmin yükselmesi ve Rus ihtilali sonucunda SSCB’nin kurulması gibi gelişmeler kitleleri yönlendirmede propagandanın önemini kanıtlar. Bütün bunların ışığında Lasswell, siyasal iktidarın kitle iletişim araçlarını silah gibi kullanarak kamuoyunu yönlendirdiğini savunur. Hipotermik şırınga, sihirli mermi, uyarıcı-tepki gibi kavramsallaştırmalar bu temele dayandırılmıştır (Maigret, 2014:69-79). Modele göre iktidar, mesajlarını kitle iletişim araçlarıyla izleyicilerin derileri altına enjeksiyonla ya da sihirli mermiyle doğrudan iletirler. Hipotermik şırınga yani mesaj spesifik bir ilaçtır ve “hasta” olan kesimi vurur. Sihirli mermi de aynı şekilde, ortaya (kamuoyuna) atılır, tarafsızlara zarar gelmeden düşman vurulur, sihirli olmasının sebebi de hedefini bulmasıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2010:108).

Nazi partisinin iktidarda olduğu süre boyunca iletişim araçlarını propaganda aracı olarak kullanması yukarıda bahsedilenlerle örtüşür. Ek olarak ABD gibi görünüşte demokratik bir ülkede bile medyanın popüler kültür ürünleriyle izleyici kitlelerini tüketici ve seçmen olarak yönlendirmesi de önemli bir örnektir (Yaylagül, 2006:46-47).

Dönemin diğer önemli bir modeli Claude Shannon ve Warren Weaver tarafından oluşturulmuştur. Shannon ve Weaver, Bell Telefon Laboratuvarlarında çalışan iki mühendistir ve aslında kendi mesleki gereklilikleri üzerine iletişimin teknik boyutunu merak ederek şu soruları sorarlar: “*Hangi iletişim kanalı en fazla sayıda sinyali iletir? İletilen sinyalin ne kadarı ileticiden alıcıya giderken yolda gürültü nedeniyle yok olacaktır?*” (McQuail ve Windahl, 2005:30).



Şekil 2: Shannon ve Weaver'ın iletişim modeli

Kuramın temeli istatistiksel fiziğe ve “bilgi kaybı” ile “bilgi yoksunluğuna” (entropy) dayanır. Shannon ve Weaver'e göre, iletişim bir beynin (veya bir mekanizmanın) bir başka beyni (veya mekanizmayı) etkileme işlemlerine denir. Mühendisler, mekanizmanın başkasını etkileyebilmesine örnek olarak bir uçağı izleyen ve ilerideki konumunu hesaplayan otomatik bir mekanizmanın bu uçağın peşindeki füzeye yaptığı etkiyi vermişlerdir. İletişimdeki karşılığı ise, yazılı veya sözlü konuşma, müzik, resim, tiyatro, film, televizyon ve bütün insan davranışlarıdır.

“Bu modelde enformasyon kaynağı istenen bir mesajı/iletiyi mümkün olan diğer mesajlar arasından seçer, ileten araç (verici) bu iletiyi sinyale dönüştürür ve iletişim kanalı (kablo, hava) üzerinde alıcıya iletir. Alıcı ileten aracın tersine iş görür: alınan sinyali iletiye çevirir, hedefe gönderir. Sözlü

konuşmada enformasyon kaynağı beyindir; ileten araç insanın ses mekanizmasıdır (ses çıkarma sistemi); sinyal bu ses sistemin ürettiği sestir; kanal ise sesin gittiği havadır. Konuşmada kulak sistemi, alıcıdır. İletim süreci sırasında sinyale enformasyon kaynağı tarafından yüklenmeyen bazı şeyler eklenebilir. Bunlara "gürültü" denir" (Erdoğan ve Alemdar, 2010:110-111).

Shannon ve Weaver gürültü ögesini açıklarken bilgi yitimi (entropy) ve artık bilgi (redundancy) arasında kurulması gereken dengeye dikkat çekerler. Gürültünün miktarına göre bilgi yitirilecek ve artık bilgiye duyulan ihtiyaç da artacaktır. Örneğin, bir telefon görüşmesinde hatta yaşanan kesintiler ya da arka plandaki gürültüler telefondaki konuşmacıların birbirini anlamamasına ve kendilerini tekrar etmesine neden olacaktır. Bu da, belirli bir süre içerisinde iletebilecek enformasyon miktarını etkileyecektir (Özçetin, 2018:139). Shannon ve Weaver bu noktada “yineleme” kavramını ortaya atar. İletim aktarımı sürecinde araya giren parazit ve gürültülere karşı yineleme kullanılır. Yukarıdaki örnekteki konuşmacıların söylediklerini tekrar etmesi bu duruma bir örnektir (Bourse ve Yücel, 2012:112-113).

Lasswell’in modelinde o dönemdeki egemen anlayış izleyicinin /alıcının pasifliği üzerine olmasına rağmen modelde bu duruma bir vurgu yapılmamıştır. Shannon ve Weaver’ın modelinde ise, Lasswell’inkinden farklı olarak mesajı göndericiden alıp alıcıya veren kanal/araç yani teknoloji ön plana çıkarılmıştır. Teknik bir sorun olmadığı takdirde göndericiden ya da alıcıdan kaynaklı bir sorun pek olası değildir dolayısıyla birey sabit, edilgen ve bağımsız bir konuma geçmiştir. Modelin araç ve teknoloji indirgemeci bu yönü daha sonraki yıllardaki teknolojik belirleyicilik tezine de temel oluşturduğu söylenebilir (Güngör, 2013:60). Shannon ve Weaver’a göre iletilen ile alınan mesaj her zaman benzerlik göstermeyebilir. Başka bir deyişle kaynak tarafından üretilen mesaj ile alıcı tarafından tekrar oluşturulan mesaj aynı anlamı taşıyor olabilir. İleticiler tarafından bu durum fark edilmezse iletişimin başarısız olmasına neden olur (McQuail ve Windahl, 2005:31-32).

Lasswell’in modeli gibi Shannon ve Weaver modeli de etki-tepki yaklaşımını benimser. Enformasyon aktarım kanallarında bir sorun olmadığı sürece mesajların hedefe

ulaşacağı ve alıcının davranışlarında göndericinin beklentilerini karşılayan değişiklikler olacağı varsayılır. Bahsedilen iki modelde de göndericinin konumu önemlidir ve alıcının alımlaması üzerinde durulmamıştır. Ancak Shannon ve Weaver tıpkı Pavlov'un zile duyarlı köpek deneylerinde olduğu gibi, teknik bilgi ve bakış açısıyla etki-tepki yaklaşımını benimsemişlerdir dolayısıyla onları davranışçı okul içerisinde değerlendirmek doğru olmaz. Hem bu matematiksel modelde hem de Lasswell'in sosyolojik modelinde işleyişsel anlamda benzerdir, her ikisi de çizgisel ve doğrusal bir süreç içerisinde. Ancak, gürültü ögesinin eklenmesiyle iletişimin doğrusal işleyişinde bir çatlak oluşturulmuştur. Enformasyon akışının kesintiye uğrayabileceği savıyla birlikte kitle iletişim araçlarının sınırsız gücü de sekteye uğrar. 1949 yılında bu modelden önce de güçlü etki kuramında çatlaklar oluşmaya başlamışsa da iletişimin özellikle teknolojik yanıyla ilgilenen araştırmalar hala güçlü etki yaklaşımından uzaklaşmamıştır dolayısıyla bu modelin önemi de burada ortaya çıkar (Güngör, 2013:60-61).

Shannon ve Weaver'in telefon şirketinde çalışmasının özellikle belirtilmesinin bir sebebi vardır. Geliştirdikleri model iletişim alanındaki sorulara cevap olması amacıyla değil, *“telefon ağlarında sinyal aktarımı sistemlerinden esinlenir, iletilerin aktarımı ve alımlanma kalitesine odaklanır. Denklemlerin ve önermelere dayanan akıl yürütmelerin araçlar ve bağıntılar yoluyla dile getirilebileceğini açıklayarak, temelde yalnızca ileti dolaşımıyla ilgilenir.”* Zaten ilk kullanım alanı, II. Dünya savaşı sırasında parazit ortamında kodlanmış düşman iletilerini çözümlemektir (Bourse ve Yücel, 2012:109-110).

Erdoğan ve Alemdar (2010:114-116), bu modelin makineden makineye mesaj akışından bireyler arası iletişime uyarlandığında baskıcı ve manipüle edici bir yapıya dönüştüğünü savunur. Sonradan eklenen geri besleme de çözüm olmaz çünkü geri beslemenin eklenmesi modelin tek yönlü yapısını değiştirmez. Merkezde gönderici vardır ve her şey onun istediği etkiye göre şekillenir. Alıcının isteği göndericinin isteğiyle örtüşmediği durumda gönderici ve alıcı arasında denge kurmak yerine alıcının göndericinin isteğine uyumlanması beklenir. Model, radyo ve televizyon ile yapılan kitle iletişimine uygundur çünkü kitle iletişimi de model gibi tek yönlüdür. Sonradan dahil

edilen geri besleme kavramıyla yapının demokratikleştiğini savunan düşünürler vardır ancak geri beslemenin verimliliği düşünüldüğünde yapının bir biliş yöntemine daha yakın olduğu çıkarımı yapılabilir. İletişim sadece enformasyon gönderme, bilgi transferi ya da anlam iletme gibi “lojistik” anlamla sınırlandırılırsa “*gerçeğin yerini hunhar bir egemenliğin meşrulaştırılması ve sürdürülmesi alır.*” Mesaj salt sözden ve görüntüden oluşmaz; göndericinin tarihini ve amacını da taşır. Aynı şekilde alıcı da kendi tarihi ve amacı doğrultusunda mesajı alımlar. Bahsi geçen modelde bu önemli kısım eksiktir.

Model, düz çizgisel ve geri besleme tepkileri sebebiyle eleştirilir. DeFleur’ün geliştirdiği modelde bu eksiklik giderilmeye çalışılsa da göndericiler alıcılardan sınırlı ya da dolaylı bir geri besleme alır (McQuail ve Windahl, 2005:32-33).

Güçlü etki çalışmalarının sorunlu yanlarına bakacak olursak, Elihu Katz’ın 1987’de yazdığı bir makalede etki araştırmalarının sipariş üzerine yapılması sebebiyle, araştırma sonucunun beklenilenin dışında olması durumunda bulguların yayınlanmayarak gizli tutulduğunu belirtmesi oldukça önemlidir. İkinci olarak bu döneme, kitle iletişim araçlarının mutlak güç olduğu ve bu araçların karşısındaki izleyicinin tamamen pasif olduğu inancı hakimdir. Toplumdaki diğer dinamikleri yok sayması sebebiyle bu çalışmalar aşırı belirlenimci oldukları yönünde eleştirilir. Çalışmaların kısa vadeli etki ölçümleri eleştirilen diğer bir yanıdır. Olayın hemen ardından, ortamın ruhsal ve duygusal etkisinden çıkamamış bireylerle yapılan etki ölçümleri bilimsel açıdan kuşku uyandırabilir. Yöntembilimsel yetersizlikler ve laboratuvar araştırmalarının sınırlılıkları da çalışmaları olumsuz etkileyen bir diğer önemli noktadır (Güngör, 2013:95-97).

Medya sosyolojisinin temel ilgi alanı izleyici, mesaj ve etki üzerinedir ancak içerik ve içeriği üreten yapılar konu dışı bırakılmıştır. Medya örgütünü temel alan araştırmalar bile örgütsel yapılar yerine örgüt içindeki kişilere ve bu kişilerin içeriği seçmeleri üzerine araştırmalar yapmışlardır (Erdoğan ve Alemdar, 2010:101).

1.1.1.2. Sınırlı Etkiler Dönemi

1930'larda ve 40'larda iletişim çalışmaları siyasi yönelimlere göre şekillenmiştir. Sağ ve sol kitle hareketleri ile birlikte, propaganda hakkında yapılan araştırmalar artmıştır (Yaylagül, 2006:31). Yukarıda bahsi geçen Park, Cooley, Lippmann ve Lasswell'in benimsediği gelenek yanında Lazarsfeld öncülüğündeki pozitivist-ampirik gelenek bu dönemde yükselmeye başlar. Bu geleneğe göre, kitlenin kontrolünde birincil amaç, ekonomik sebeplerle sosyal kontrolün sağlanmasının yollarını saptamaktır. Bununla beraber, psikolojinin, sosyal psikolojinin, tüketim ve faydacılığa dayanan ekonominin kuramları bu gelenek içinde kullanılır (Erdoğan ve Alemdar, 2010:103).

I. Dünya Savaşı kitle iletişim araçlarının öneminin anlaşılmasına neden olurken II. Dünya Savaşı, iletişim biliminin gelişmesine zemin hazırlayan yöntembilimsel ve kuramsal gelişmelere olanak sağlamıştır. Özellikle, Columbia Üniversitesi ve Paul Lazarsfeld öncülüğünde, anket (survey) gibi ampirik yöntemin veri toplama ve analiz teknikleriyle yapılan alan araştırmaları, sınırlı etkiler döneminin öncü çalışmaları olarak kabul edilir. Örneğin, Helen McGill Hughes 1940 yılında gazetelerdeki insan hikayelerinin okurun ne derecede ilgisini çektiğini araştıran bir çalışma yapar. Ayrıca bu dönemde, Columbia Üniversitesi'nde gazetelerin kadın okurlar üzerindeki etkisini araştıran odak (focus) grup çalışmaları gibi çok sayıda çalışma yapılmıştır. 1960'lı yıllarda Michigan Üniversitesi'nde yapılan psikolojik temelli alan çalışmaları ve her iki geleneğin etkisinde kalan gündem belirleme çalışmaları gibi çeşitli çalışmalarla iletişim bilimi kendi yöntembilimsel ve kuramsal yapısını oluşturmaya başlar. (Güngör, 2013:99-100).

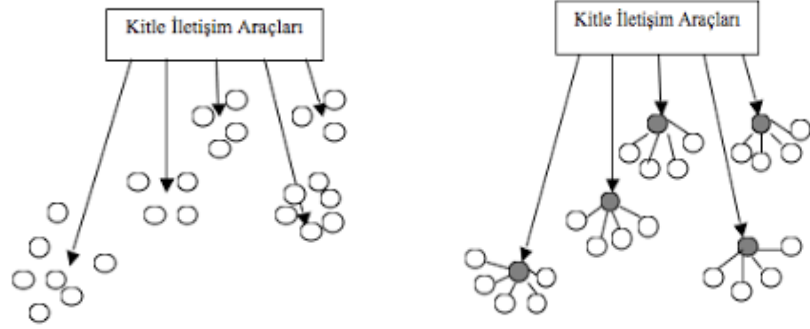
Güçlü etkiler yaklaşımında modeller, gönderici ögesini vurgularken sınırlı etkiler yaklaşımında alıcı, göndericinin mesajına uyumlanır. Daha sonra yapılan çalışmalarda ise, alıcının mesajları yorumlayıp anlamlandırıdığı hatta bazen de mesajlara direndiği savunulur (Yaylagül, 2006:38-39).

Wilbur Schramm'a göre, 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru iletişim bilimciler, sosyoloji ya da psikoloji temelli tek bir modelin yeterli olamayacağı ve iletişimin sadece

bir eylem olmaktan ziyade bir ilişki olarak ele alınması gerektiği yönünde kararlar almaya başlamışlardır. Klapper ise *Kitle İletişiminin Etkileri* (1960) adlı çalışmasıyla, etki paradigmasını sorgulayan çalışmaların envanterini sunarak kitle iletişiminin etkilerinin sınırlı olduğunu, toplumu etkileyen diğer unsurların yanında mevcut durumu pekiştirme işlevi olduğunu savunur (Özçetin, 2018:100). Türkoğlu'na göre ise, “*İzleyiciler seçici dikkat, seçici algılama ve seçici anımsama gibi çeşitli savunma stratejileri kullanarak kendilerini çatışmacı mesajlardan koruyorlardı*” (2004:105). Dolayısıyla kitle iletişim araçlarından yayılan iletilerden etkilenmeleri sınırlıydı.

- **İki Aşamalı Akış:** 1944 yılında Lazarsfeld, Berelson ve Gaudert “The People’s Choice” (Halkın Tercihi) adlı çalışmalarında, “hipotermik şırınga” modelinden farklı olarak medyanın seçim kampanyaları sırasında oy verme davranışı üzerinde sınırlı etkisinin olduğunu belirtmiştir. Medyanın oy verme davranışı üzerinde “iki aşamalı akış” şeklinde etkisi vardır. Buna göre, toplumdaki kamuoyu önderleri enformasyonu ve düşünceleri medyadan alıp kendi süzgeçlerinden geçirdikten sonra oy verecek kitleye aktarırlar. Ancak daha sonra yapılan çalışmalarda bu görüşün basit bir kavramsallaştırma olduğu, aile, arkadaş ya da yüz yüze iletişim gibi faktörlerin daha ikna edici olduğu ortaya çıkmıştır (Maigret, 2014:99-100).

İdeolojinin etkisini reddeden Lazarsfeld, araştırmalarında bireylerin tercihleri ve davranışlarında ideolojilerin ya da rasyonel tercihlerin değil, birincil grupların etkili olduğunu savunur. 1954 tarihli *Voting* adlı çalışmasında bireylerin oylarını kendilerini bağlı hissettikleri gruba göre verdiklerini belirtir (Erdoğan ve Alemdar, 2010:104). Bu durumda ilk alıcı olan kamuoyu önderleri yeniden gönderici durumuna gelmiş olurlar (Yaylagül, 2006:50).



Şekil 3: Önceki kitle iletişim modeli Şekil 4: İki aşamalı kitle iletişim modeli

İki aşamalı akış modelinin temel varsayımları şu şekildedir:

- Bireyler izole değildir, diğer bireylerle etkileşim halinde toplumsal grupların üyesidir.
- Kitle iletişim mesajlarına anında ve doğrudan tepki/cevap gelmez çünkü bunlar toplumsal ilişkiler aracılığıyla dolaylı bir şekilde aktarılır.
- İki süreç vardır: Birisi, alımlama ve ilgi; diğeri, etki ve enformasyon girişimini kabul etme/reddetme. Alımlama cevap verme olmadığı gibi alımlamama cevap vermeme değildir.
- Kitle iletişim kampanyaları önünde bireyler eşit değildir ancak iletişim sürecinde her bireyin farklı rolleri vardır.

Kamuoyu önderleri gibi kitle iletişiminde etkin rol üstlenenler, daha yüksek düzeyde toplumsal olmaları, diğer bireyler üzerindeki etkileri sebebiyle rehber rolünü üstlenmeleriyle diğer bireylerden ayrılırlar (McQuail ve Windahl, 2005:84-85).

• **Kullanımlar ve Doyumlar:** 1960'lı ve 70'li yıllarda kurama yönelik araştırmalar yapan Psikolog Elihu Katz, medya alanındaki araştırmaların medyanın bireylere ne yaptığı sorusu üzerine odaklandığını ancak odak noktanın bireylerin medya ile yaptıkları olması gerektiğini belirtmiştir. Katz'e göre bireylerin toplumsal ve psikolojik temelli

ihtiyaçları vardır ve bu ihtiyaçların giderilmesi için bireyler medya gibi araçları kullanır (Katz, 1959:2).

Kuramın temel varsayımları şu şekilde sıralanabilir (Fiske, 2003:199-200):

- İzleyici medyanın paylaştığı her iletinin alıcısı değildir, içerikleri seçer ve kullanır dolayısıyla aktiftir.
- İzleyiciler seçimlerini kendi gereksinimlerini en iyi doyumunu sağlayabilecek içeriğe göre belirler. Farklı izleyiciler aynı içeriği farklı gereksinimlerini gidermek için kullanabilirler.
- Medya doyumun tek kaynağı değildir; tatile gitmek, spor yapmak ve dans etmek gibi etkinlikler de doyum kaynağı olarak kullanılabilir.
- İzleyiciler gereksinimlerinin neler olduğunu bazen farkındadır bazen de değildir. (Kuramı eleştirenler en çok bu varsayım üzerinde durur. Farkında olunan gereksinimler genelde önemsizdir ve izleyici ve program içeriğini sadece rasyonel bir gereksinimler ve doyumlar zinciri ile bağlantılandırmak, anlamı sınırlandırır.)
- Medyanın kültürel önemi konusundaki değer yargıları göz ardı edilmelidir. *“Crossroads dizisinin saçmasapan bir dizi olduğunu söylemek gereksizdir: eğer yedi milyon insanın gereksinimlerine yanıt veriyorsa yararlıdır ve bu dizinin yüksek kültür estetiğine saldırması gerçeği de önemli değildir.”*

Özetle kuramın üç temel amacı vardır: Birincisi, bireylerin medya kullanımını inceleyerek ihtiyaçlarını nasıl giderdiklerini anlamaya çalışmak. İkincisi, medya kullanım biçimlerinin altındaki güdülerini saptamak. Üçüncüsü, bireysel medya kullanımının olumlu/olumsuz sonuçlarını bulmak. Odak noktanın bireylerin medya ile ne yaptığına kaymasıyla birlikte dikkat kaynaktan alıcıya kaymış ve iletişim sürecindeki güç dengesi değişmiştir. Bundan böyle üreticileri kontrol eden izlerkitle olmuştur (Özçetin, 2018:113-114).

Kurama göre medya, kimliği ortaya koymaya, toplumsallaşmaya ya da sadece eğlenmeye yarayabilir. Medya içeriğinin ne olduğu ile ilgilenen etki paradigmasından

farklı olarak kullanım ve doyumlar kuramı, bireylerin o içerikle ne yaptığına odaklanır. 1950’li yıllardan itibaren yapılan araştırmalarla medyanın haber iletme işlevi dışında, iletişim aracı fark etmeksizin (gazete, televizyon, radyo vb.) bireylerin bunalımlarını giderebilecek, eğlendirecek bir araç olduğu düşünülür. Bu bağlamda medyanın, sağaltıcı, rahatlatıcı ve bağ kurucu bir araç olduğu söylenir (Bourse ve Yücel, 2012:152).

Kuramın zayıf noktalarından biri kitle iletişim araçlarını fazlasıyla etkisiz olarak kabul etmesidir. Bu şekilde mevcut toplumsal/sınıfsal kısıtları ve iktidar yapıları konu dışı bırakılır (Mutlu, 2005: 39).

İzleyici kontrolü elinde tutan esas güç değildir çünkü içerikler medya kurumları tarafından hazırlanır ve onlar ne sunuyorsa izleyici de onları tüketir. Kuramda izleyiciler birbirinden ayrı, atomize bir şekilde nitelendirilmiş, medya mesajlarının nasıl ortak anlamlar yaratıp ideolojiye dönüştüğü sorusu cevaplanmamıştır. İzleyiciler belli grupların ve sınıfların üyeleridirler ve medya mesajları bu gruplarla birlikte çözümlenir (Yaylagül, 2006:63-64).

Sınırlı etki yaklaşımına getirilen eleştirilerden biri Lazarsfeld ve diğer araştırmacıların çıkar ilişkileri ve bu ilişkilerin araştırma sonuçlarına olan etkisidir. Yapılan çalışmalarda medyanın sınırlı etkilere sahip olduğu sonucu, medya endüstrisini korur. Hatta Erdoğan ve Alemdar’a göre (2010:105-107), sonraki yıllarda yapılan araştırmalar, “*aktif izleyici, halka istediğini veriyoruz, alımlamada inşa-yıkma ve yeniden-inşa etme, sonsuz anlam verme (deconstruction ve reconstruction, endless semiosis), gündelik hayatı anlamlandırma gibi bilinç yönetimi anlatılarıyla, endüstriyi tümüyle sorumluluktan kurtarmaya doğru gitmiştir.*” Bir yandan kitle iletişiminin etkisinin önemsiz olduğunu söyledikleri *Personal Influence* adlı çalışmayı yayınlarken bir yandan da araştırma bürosunda propaganda kampanyaları tasarlayan Lazarsfeld ve Katz, güvenilirlikleri açısından eleştirilmiştir. Medyanın etkisinin sınırlı olduğu savunulmasıyla birlikte şirketler ve kurumlar sorumluluktan kurtarılarak odak noktadan çıkarılmıştır. Odak nokta izleyici yani halk üzerine çekilmiştir. “*Bu kurnazca hedef belirleme, gelişerek, günümüzde her ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel sorun halkla ilişkilendirilmekte ve*

çözüm olarak da, örneğin nüfus planlaması ve çeşitli adlarla gelen “eğitim, bilinçlendirme” sunulmaktadır: Kitle iletişimi ile ilgili şikayetlerin nedeni halk mı ki halk eğitilecek?”

Bir diğer eleştiri de kavramların belirsiz kullanılması ve iki aşmalı sürecin ampirik olarak açıkça gösterilememesidir. Ayrıca televizyon çağında kitle iletişiminden bireylere doğru gelen önceki “bir basamaklı” etki modelini yok sayması ya da ikinci dereceye koyması da modelin zayıf noktalarından bir tanesidir (McQuail ve Windahl, 2005:85-86).

Kurt Lang ve Gladys Engel Lang’e göre güçlü etki ve sınırlı etki paradigmasını savunan araştırmacılar, medya etkisini kısa vadeli değerlendirerek yanılsıza düşerler çünkü medyanın etkisi birikerek çoğalarak (cumulative) uzun döneme yayılır (Özçetin, 2018:117).

1.1.1.3. Güçlü Etkilere Dönüş

Televizyonun evlere girmesiyle beraber medya gündelik yaşamın bir parçası olmuştur. Zaman içinde gelişen, yaygınlaşan ve çeşitlenen kitle iletişim araçlarının etkileri tekrar odak noktası haline gelmeye başlamıştır. Televizyonun temel haber alma, bilgilenme ve eğlenme aracı haline gelmesi ve televizyon karşısında geçirilen sürenin giderek artması sonucu etki konusunda yapılan araştırmalara geri dönüşmeye başlanmıştır (Özçetin, 2018:116). 1970’li yıllarda Alman toplumbilimcisi Elisabeth Noelle-Neumann, sınırlı etki yaklaşımını eleştirerek güçlü medya kavramına geri dönüşmesi gerektiğini savunmuştur. Ancak geçmiş dönemde yapılmış güçlü etki araştırmalarının yöntemini eleştirmiş, laboratuvar koşullarında yapılan deneylerde kitle iletişiminin belirleyici faktörünün dahil edilmediğini belirtmiştir. Gerçek yaşam, laboratuvar koşullarında kontrollü olarak yapılan çalışmalardan farklıdır çünkü medya her yerdedir ve bireylerin medyadan yayılan mesajlardan kaçabilmesi mümkün değildir. Medya mesajlarının sürekli tekrarlanması medyanın etkisini güçlendirir (Yaylagül, 2006:44).

Güçlü etkilere dönüş ile birlikte 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan çalışmalardan farklı olarak 1960’lı ve 70’li yıllarda medyanın uzun süreli ve davranışsal olmayan

etkilerini araştıran kuramlar ortaya çıkmıştır (Özçetin, 2018:117). Aşağıda bu kuramların önce gelenleri ele alınacaktır.

- **Gündem Belirleme:** Kurama göre, medya davranış üretmez ancak “zihinsel bir gündem” oluşturur. Medya doğrudan olmasa da neyin düşünüleceğini söyler (Bourse ve Yücel, 2012:158). Gündemi belirleyen unsurun medya mı yoksa medyanın okuyucuların/dinleyicilerin/izleyicilerin siyasal kaygı ve isteklerini yansıtmak mı olduğu belli değildir. İleriki yıllarda yapılan çalışmalarda kamuoyunun yaşadığı dönüşümlerle medya gündemindeki dönüşümler arasındaki ilişki ayrıntılı biçimde ele alınmış ve medyanın önemli seviyede gündem belirleme gücüne sahip olduğu ortaya çıkmıştır (Özçetin, 2018:117-119). Varsayım, medyanın, bazı olayları seçip toplumun dikkatini o olaylara yönlendirip, bazı olayları da göz ardı ederek kamuoyu oluşturmada güçlü bir işlevinin olmasıdır. Başka bir deyişle medyanın temel işlevi, insanlara ne düşünceleri değil, ne üzerine düşünceleri gerektiğini söylemektir (Maigret, 2014:255).

Özellikle siyasal iktidarlar toplumun ilgisini kendi yaptıklarından uzak tutmak için kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumu yapay gündemlerle meşgul edebilirler. Bu gibi durumlarda etkinin kısa sürede ortaya çıkması için ilgi çekici konuların kitlelere aktarılması tercih edilir. Bu durumun tersine, siyasal seçim dönemlerinde siyasal partiler toplumun ilgisinin sürekliliğini ve canlılığını sağlamak için gündem oluştururlar. Böyle durumlarda ise, etkinin zamana yayılarak sürekliliğini korumasına yönelik içerikler hazırlanır. İzleyiciler konuya yeterince ilgi gösterirlerse toplumda konuyla ilgili kısa sürede birtakım kanaatler ortaya çıkar ve bu doğrultuda kamuoyu oluşur. Özellikle korku, kaygı ve panik yaratacak konuların kısa sürede bireylerin ilgisini çekerek onları belli tavır, davranış ve tutumlara yönelttikleri düşünülmektedir. İktidar toplumun ne üzerinde düşünmesini istiyorsa medyanın gündeminin de ona göre biçimlenmesini sağlar (Güngör, 2013:113-114).

Kuramın eleştirilerinden biri kişisel görüşün salt medya tarafından belirlenmediği, medyanın neyin düşünülmesi gerektiğini söylemesi ancak nasıl düşünülmesi gerektiğini söylememesidir. Ek olarak medya toplumun aynası değil, daha çok belirli yönleri yansıtan

bir projektör gibidir. “*Medya hangi konudan konuşulması gerektiğine (izlekselleştirme), nasıl konuşulmasının uygun olduğuna (odaklanma) karar verir.*” Medyanın önem vermediği olaylar çabuk unutulur ancak haber sayısının fazla olması sebebiyle dünyadaki her olayın önem derecesi medya araçları için farklıdır. Dolayısıyla bir seçim yapılır bu da medyanın gündemi ve konuların hiyerarşisini belirlemesini açıklar (Bourse ve Yücel, 2012:160-161).

- **Çerçeveleme Kuramı:** Haber araştırmalarına göre haberler belli anlam çerçeveleri dahilinde düzenlenir. Bunun sebebi haber toplama ve işlemenin izleyicinin anlayacağı şekle getirilmesi ihtiyacından kaynaklanır. Ancak kuram, medyanın izleyiciye belirli konular hakkında ne şekilde düşünceleri gerektiği konusunda yönlendirebilmesi açısından eleştirilir (McQuail ve Windahl, 2005:110-119).

- **Bağımlılık Kuramı:** DeFleur ve Ball-Rokeach’a göre modern toplumlardaki toplumsal yapı karmaşıklaştıkça bireylerin toplumsal sistemle olan bağları zayıflar. Bu sebeple bireyler, çevrelerinde yaşananlardan haberdar olabilmek ve gündelik sorunlardan kaçmak için kitle iletişim araçlarına ihtiyaç duyarlar ve bu ihtiyaçlarını gidermek için medya araçlarına bağımlı olurlar. Buraya kadar olan kısım kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı ile benzerlik gösterir ancak kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı sadece izlerkitleye odaklanır; izlerkitle-medya-toplum arasındaki ilişki göz ardı edilir. Medya mesajlarının bireyler için önemi, bağımlılığın ve etkinin derecesini de belirler. Aynı şekilde toplumda yaşanan değişim ve krizler bağımlılığı arttıran başka unsurlardır. Modern toplumlarda yaşanan bu durumlarda var olan referans çerçeveleri ve değer sistemleri geçerliliklerini yitirir ve bireyler de medyaya daha duyarlı ve bağımlı hale gelirler. Ek olarak, medyaya erişim konusu da medya deneyimini etkileyen bir unsurdur. Örneğin, bireylerin eğitim düzeyi ve gelir durumları belirli medya türlerine erişim konusunda etkilidir (Özçetin, 2018:123-124).

Kurama göre kitle iletişim sistemleri ve toplumsal sistem arasında karşılıklı bir bağımlılık vardır. Dikta rejimlerinde toplumlar siyasi ve askeri güçlerin sıkı denetiminde

olabilir. Bu gibi durumlarda toplumun kitle iletişim araçlarıyla karşılıklı bağımlılığı daha azdır. Aynı şekilde toplumda alternatif bilgi kanallarına sahip olanların, fazla seyahat edenlerin, doğrudan haber kaynaklarına ulaşabilenlerin ve yüksek eğitilmiş entelektüel bireylerin seçici olabilmeleri sebebiyle bağımlılıkları zayıftır (Güngör, 2013:115).

- **Suskunluk Sarmalı:** Bireyler toplumdan dışlanmamak için çevrelerini gözlemleyerek hangi davranışların, görüşlerin ve tercihlerin kabul gördüğünü ya da onaylanmadığını gözlemler. Eğer ki görüşleri toplumun geri kalanıyla uyumluysa özel ve kamusal alanda konuşmalara daha fazla katılarak kendilerini daha fazla ifade ederler. Tersine bir şekilde azınlıkta olduklarını düşünüyorlarsa daha dikkatli davranarak susmayı tercih ederler. Susarak, toplum içinde olduklarından daha güçsüz görünürler. Suskunluk bu şekilde kendini yeniden üretirken sarmala dönüşür (Özçetin, 2018:125-126).

Noelle-Neumann (1991:260), suskunluk sarmalı kuramının beş varsayımdan oluştuğunu öne sürer:

- Toplum sapkın bireyleri dışlamakla tehdit eder.
- Bireyler sürekli bir dışlanma korkusu duyar.
- Bu dışlanma korkusu yüzünden bireyler sürekli düşünce ortamını gözlemler.
- Bu gözlem sonucunda bireyler düşüncelerini açıkça ifade edebilir ya da susmayı tercih eder.
- Bu varsayım diğer dört varsayımı birleştirir ve kamuoyunun oluşması, savunması ve yeniden üretimi ile ilgili çıkarımlarda bulunur.

Kısaca bireyler korktukları ve/veya güvensiz hissettikleri için sessiz kalmayı tercih edebilir ya da güçlü tarafa yaklaşarak birtakım çıkarlar elde etmeye çalışabilirler. Bunun dışında bazı kesimler ilgili konular hakkında kararsızdır ve bir kanaat oluşturamamıştır. Özellikle seçim dönemlerinde politikacılar kampanyalarını bu kararsız kitleye yönelik oluştururlar (Güngör, 2013:355).

Kuram, Noelle-Neumann'ın dışlanma korkusunu insan doğasına bağlaması ve kültür faktörünü göz ardı etmesi sebebiyle eleştirilir. Çünkü bazı kültürler doğası gereği

bireyci ya da toplumcu olabilmektedir, aynı şekilde bazı toplumlar açık ya da kapalı fikirli olabilirler. İkinci eleştiri kuramın yöntemi ile ilgilidir; saha araştırmaları bireylere sorulan sorular ve onların verdikleri cevaplardan oluşmaktadır. Ancak susma ve konuşma eylemleri sadece bireylerin beyanlarından hareketle değil, aynı zamanda diğer araştırma yöntemleri ile desteklenmelidir. Üçüncü olarak, suskunluk sarmalı hipotezi büyük topluluklarla değil yüz yüze iletişimin güçlü olduğu küçük topluluklarda geçerlidir (Özçetin, 2018:127).

Pew Araştırma Merkezi, 2014 yılında suskunluk sarmalı kuramını çevrimiçi ortamlar açısından değerlendirir. 1800 yetişkinle yapılan anketin sonucunda, sosyal medya kullanıcıları benzer fikirde oldukları kişilerle arkadaşlık kurmakta ve bu ortamlarda fikirlerini dile getirmektedir. Aynı şekilde takipçilerinin ya da arkadaşlarının onaylamayacağını düşündükleri fikirlerini paylaşmaktan çekinmektedirler. Ek olarak çevrimiçi arama algoritmalarının uyguladığı filtreler kişileri benzer beğeni, fikir ve tercih havuzuna atar. Ayna etkisi ile birlikte, bakılan her yerde benzer fikirleri destekleyen olgular görülür ve kişi kendini olduğundan daha güçlü ve kalabalık içinde hisseder. Yankı etkisi ise, benzer seslerin ve fikirlerin sürekli olarak birbirini destekledikleri ve yankıymış gibi çoğaldıkları durumdur. Bütün bu unsurlar düşünüldüğünde çevrimiçi ortamlar, fikirlerin çarpıştığı, aykırı ve hakim seslerin karşılaştığı bir platform olarak değerlendirilmekten uzaktır. Bazı çalışmalar suskunluk sarmalı kuramının tersi bir şekilde, aykırı fikirlerin daha fazla fikir beyanını desteklediğini savunur. Diğer araştırmalar ise, “anonimliğin” aykırı fikirlerin ifade edilmesini kolaylaştırdığını ayrıca fikir beyan etme eyleminin zahmetsiz bir süreç olması sebebiyle de anonim olmayan kişilerin de konuşabildiğini belirtir (Özçetin, 2018:127-128).

- **Ekme (Yetiştirme/Cultivation) Kuramı:** Hem ana akım hem de eleştirel yaklaşımın bir parçası olan bu kuram, medyanın etkili olduğunu savunsa da erken dönem etki paradigmasından ayrılır. Kurama göre, medya bireylerin inanç, tutum ve davranışları üzerinde gözlemlenebilir kısa vadeli etkiler yaratmaz; uzun vadede bireylerin toplumsal gerçekliği algılama biçimlerini yönlendirir, eker. Gerbner, iletişimin tek yönlü etkileme ve

ikna süreci olduğunun savunulduğu bu dönemde, iletişimin aslında sembolik ve kültürel yönleri olduğunu iddia eder ve bu sebeple eleştirel kurama da yakınlaşmış olur. Güçlü etki paradigması içinde yer almasının sebebi ise, Gerbner'in modern toplumlarda kitle iletişiminin bireyler üzerindeki etkilerini açıklamaya çalışmasıdır. Ancak, etki-tepki modellerine mesafelidir (Özçetin, 2018:128-130). Medya sistemi ve kültür arasındaki bağlamı kurabilmek için içerik çözümlemesi ve izleyici araştırmalarından elde edilen veriler kullanılır. Gerbner bu bağlamı "ekme" olarak tanımlar; medya bir kültürdeki tutumları ve değerleri eker. Önemli olan nokta, medya bu değerleri yoktan var etmez; var olan değerleri besler, yayar ve bu sayede kültüre yardımcı olur. İçerik çözümlemesi, bir kültürün tüm ileti sistemi içerisinde gömülü olan değerlerini ortaya çıkarır, anlamsal ayrıştırma yöntemiyle de bu değerlerin alıcıda yerleşip yerleşmediği anlaşılır (Fiske, 2003:194).

Kuramın medyayı televizyonla sınırlaması getirilen eleştirilerden biridir. Diğer eleştiri ise, izleme yoğunluğunun değerlendirilmesi yapılırken izleme niteliğinin göz ardı edilmesidir. Televizyon izleme yoğunluğu ile gerçeklik algısı arasındaki istatistiksel bağlantılara çok fazla odaklanılır ancak bu bağlar içsel ve zorunlu değildir (Özçetin, 2018:132).

Buraya kadar olan ana akım yaklaşımlar içerisinde kitle iletişim araçlarının izleyiciler üzerindeki etkisi konusunda yapılan çalışmalar genellikle psikolojik ve kısmen de sosyolojik kökenlidir. Bu çalışmalar izleyicileri ya çok güçlü ya çok pasif olarak ele almaları sebebiyle basitleştiricidir dolayısıyla gerçekçi değildir. Çalışmalarda bireyler tarihsel ve toplumsal güç ilişkilerinin dışında tutulur. Bireyler içinde yaşadıkları toplumsal koşulları seçemezler ve maruz kaldıkları medya iletilerini de kendileri belirlemezler. Medya içeriklerinin oluşturulmasında ve izleyicilerin bilinçlerinin şekillenmesinde kapitalist mülkiyet ve üretim ilişkilerinin yabancılaştırıcı etkileri önemlidir. Ana akım yaklaşımlar ileti ve izleyici arasındaki ilişkiyi psikolojik ve çizgisel bir süreç olarak ele alır. Bazı kuram ve modellerle (iki aşamalı akış gibi) eklemeler yapılsa da çizgisel nedensellik anlayışından çıkılamaz (Yaylagül, 2006:45).

1.1.2. Eleştirel Yaklaşımlar

Amerikalı araştırmacıların araştırma sonuçlarını raporlaştırarak geniş kesimlere aktarmaları Amerikan pragmatizminin ve amprisizminin iletişim alanında da egemen paradigma olarak benimsenmesini sağlamıştır. 1960'lı yıllara kadar egemenliğini sürdüren ana akım paradigma, farklı bakış açılarının iletişim çalışmalarına dahil edilmesiyle zayıflar. Yavaş yavaş iletişim araçlarının yapı ve işleyişlerini ekonomi-politik, kültürel ve sosyolojik açılardan inceleyen çalışmaların sayısı artmaya başlar (Güngör, 2013: 80). Sosyalist ve Marksist temelli radikal kitle toplumu eleştirisi sunan bu çalışmalar, önceki eleştirel çalışmalardan farklı olarak kitlelerin hareketsizleştiğini, yabancılaştığını ve manipüle edildiğini savunur. Kitleler bu durumun sorumlusu değil kurbandır. Marksist anlayışa paralel şekilde bu durumdan yine kitlelerin bilinçlenmesi, mobilizasyonu ve örgütlenmesi ile çıkılacağı görüşü hakimdir (Özçetin, 2018:161).

Bu yeni yaklaşımlara göre iletişim sürecinde bütün parçalar eşit etkinlikte değildir. Aynı durum kişiler arası iletişim, kitle iletişimi ve izleyiciler için de geçerlidir. İletişim toplumsal bir ilişki biçimidir ve toplumsal olarak var olmanın koşuludur. Çünkü iletişim sayesinde toplum bir arada kalır, kültür oluşur ve aktarılır (Yaylagül, 2006:36). Eleştirel yaklaşımıcılara göre etki araştırmaları oydaşma sağlama ve toplumsal denetim için yapılmalıdır. Etki araştırmalarının sonuçsuz ve niceliksel tekrarı sebebiyle eleştirel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır (Yavuz, 2015:28-29).

Liberal çoğulcu toplum kuramına karşı olarak ortaya çıkan eleştirel yaklaşımlar, iletişimin endüstrileşmesi, uluslararası yönü, yeni iletişim teknolojilerinin topluma etkileri, iletişimin siyasal ekonomisi, kültürel incelemeler, iletişim sosyolojisi gibi konular üzerinde çalışır. Çalışmalar Marksizmden etkilenmiştir ancak bazı noktalarda Ortodoks Marksizminden ayrılır. Marx temel/üst yapı modelinde üst yapının unsurları olarak kültür ve ideolojiyi belirlemiştir. Sonraki yıllarda Avrupa'daki bazı düşünürler Marx'ın öngördüğü devrimlerin gerçekleşmediğine hatta faşizmin yükseldiğine tanık olurlar ve kültür ile ideolojinin rolünü irdelleyerek bu durumu anlamlandırmaya çalışırlar. Batı Marksistleri olarak adlandırılan bu düşünürler, var olan toplumsal ilişkilerin oluşmasında

ve yeniden üretilmesinde kültür ile ideolojinin önemini vurgularlar. Onlara göre kitle iletişim araçları, kapitalist sınıfın egemen fikir ve görüşlerini topluma aktardığı aygıtlardır (Yaylagül, 2006:81-82). Eleştirel yaklaşımlar ise Marksizmden temellenir ancak kendi içinde Frankfurt Okulu, Ekonomi Politik Yaklaşım ve Kültürel Çalışmalar şeklinde üç temel paradigmaya ayrılır.

1.1.2.1. Frankfurt Okulu

3 Şubat 1923 tarihinde Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adı ile kurulan Okul, Almanya'da radikal sol çevrelerin akademik kurumlaşma çabalarının sonucudur (Dellaloğlu, 2003:15). Kurulduğu bu dönemde Frankfurt Okulu'nu şekillendiren üç tarihsel olgu dikkati çeker. İlk Rus devriminin Stalinizme evrilerek dejenere olmasıdır. Ancak belirtmek gerekir ki Okul için önemli olan devrimin kendisinden çok, Avrupa'da yayılmama nedenleridir. İkinci olarak, başta Almanya'da olmak üzere yükselen faşist ideoloji üçüncü olarak da, Batı Avrupa'daki solcu işçi sınıfı hareketlerinin boşa çıkmasıdır (Stam, 2000:78).

Okul tarihsel olarak dört dönemde değerlendirilebilir: İlk dönem (1923-1933) kuruluş yılından Hitler'in iktidar olduğu yılı kapsar. İkinci dönem (1933-1950) Okul üyelerinin faşizmden kaçıp Amerika Birleşik Devletleri'ne sığındığı süreçtir. Üçüncü dönemde (1950-1970) Okul'un fikirleri sağlamlaşır ve Alman Toplumsal Düşüncesi üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Dördüncü son dönemde ise (1970 ve sonrası), Habermas gibi temsilcilerden oluşan ikinci kuşak ve Marksizmden kopuş dikkati çeker (Bottomore, 1997:9-11).

Okul'un ilk yöneticisi Grünberg 1929 yılında sağlık nedeniyle emekliye ayrılır ve Horkheimer yeni yönetici olur. Horkheimer ile beraber Okul'un odak noktası ekonomik ve somut olandan felsefi ve kültürel olana geçmiştir (Dellaloğlu, 2003:16). Okul'un ikinci dönemine denk gelen yeni-Hegelci anlayışın benimsendiği bu dönemde Marcuse ve Adorno'nun çeşitli dallardaki aktarımları da odak noktanın değişiminde etkili olmuştur.

Felsefe, sosyoloji, edebiyat, estetik, müzik ile ilgilenen düşünürler özellikle psikanalize güçlü bir ilgi besler (Bottomore, 1997:10).

Enstitü “Frankfurt Okulu” olarak adlandırılmasına rağmen üyelerin çalışmaları birbirini tamamlayan bir yapıda değildir. Horkheimer, Adorno, Marcuse, Lowenthal, Pollock ve Fromm’un çalışmaları bir grupta toplansa bile bu kişiler arasında da fikir ayrılıkları vardır. Held (2001a:208), sayılan isimleri ilk kuşak; Habermas’ı ise ikinci kuşak olarak nitelendirir. Yine de Okul birkaç noktada birleşir. Horkheimer’in tarihsel materyalizmin ‘determinist’ ve ‘pozitivist’ olarak yorumlanan Marksizm eleştirisini, Okul  yeleri tarafından da benimsenmiştir (Held, 2001b:243). Ayrıca  yeler, çalışmalarının politik içeriğine rağmen kuramsal çalışmalara yeni içerikler oluşturabilme amacıyla bağımsız bir politik tavır sergilemiştir (Jay, 2014:41).

Kapitalist modernizmi eleştiren Okul’a göre rasyonalite biçimseldir ve amaç özgürlük değil, kapitalist artı değeri arttırmak ve bireyi k lele tirmektir. Pozitivizm kapitalizmin bilimi haline gelmesi ve eleştirel akıldan yoksun olması sebebiyle bu gerçekliği açıklayamaz. Kültürün end strile mesi ile beraber, kitleler parçalanır, uyu ur, nesnele ir ve standartla ır. Modernist sanat bu durumun tersine bireyi eleştirel kılar ve onu  zg rle irir. “Adorno ve Horkheimer’in kaygılarının temeli ideolojik me rula tımadır: sistem nasıl oluyor da bireyleri kendi değerlerine entegre ediyor ve medyanın bu süreçteki rolü nedir” (Stam, 2000:79)?

Gelişen teknoloji ile beraber kültürel ürünlerin kitleler için üretilir hale gelmesi ve pop lerle mesi Okul  yelerinin sermaye ve kültürel üretim arasındaki ilişkiyi sorgulamasına neden olur. Horkheimer ve Adorno *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarında ‘popüler kültür’ ya da ‘kitle kültürü’ gibi kavramlar yerine ‘kültür endüstrisi’ kavramsalla tırmasını yapmış böylelikle bu kavramsallaştırma üzerinden kültür ürünlerinin kitle iletişim araçlarıyla meta haline getirilmesini ele tirmi lerdir. Kültürel  r nlerin özgül içerik ve yapılarındaki uyuma göre değil, piyasadaki değerlerine göre yönetilmesi, özerkliğini ve eleştirel gücünü yitirmesine neden olur. Aynı şekilde dolaysız bir k r anlayışının sanata dahil olmasıyla, sanat ürününün standartla ıp meta

haline gelmesinin karşısında toplumsal özne edilgen bir konumdadır. Bu durumda işçi sınıfının devriminin gerçekleşmemesi ve faşizme boyun eğmesinin payı büyüktür (Adorno, 2003:76-77).

Aydınlanmanın Diyalektiği'nde aydınlanmanın kendi ideallerine ihaneti de irdelenir. Modern akıl ve aydınlanmanın sonuçları eleştirilir. Adorno ve Horkheimer'a göre aydınlanmanın sonucu kendine ihanet etmiştir ve bunun iki nedeni vardır. İlk neden, aydınlanma ile beraber aklın geldiği noktada birey yok olmuştur. Tümelin akıl yoluyla tikelin üzerindeki egemenliği başka bir deyişle aklın amaca ulaşmak için kullanılan araç ile tanımlanması gibi bir egemenlik biçimi ortaya çıkmıştır. Artık tümel bireyin aklını işgal eder ve birey kendini bunun dışında tanımlayamaz. Bu durum da burjuva bireyinin yok olduğunun kanıtıdır. Diğer neden ise, aydınlanmanın özne ile doğayı birbirinden ayırması ve doğayı bireyin egemenliği altına almasıdır. Böylelikle bireyin içindeki doğa birey için dışsallaşmış ve yabancılaşmıştır (Dellaloğlu, 2003:20-21). Modern dönemde birey doğayı bilim ve teknoloji sayesinde egemenliği altına alır. Bu durum aynı zamanda bireyin kendi üzerinde de bir egemenlik kurmasına neden olmuştur çünkü aslında birey de doğaya aittir (Demirhan, 2004:96).

Horkheimer ve Adorno'nun kültür endüstrisi kavramsallaştırması hem iletişim çalışmalarında eleştirel paradigma yaratması bakımından hem de kitle iletişim araçlarının baskıcı ve manipülatif tarafını göstermesi bakımından önemlidir. Buna karşılık, "yüksek kültür" savunuculuğuna takılması ve teknolojinin özgürleştirici yanını görmeyip olumsuz yönlerine takılması da önemlidir. Birey ve toplumun teknoloji karşısında pasif konuma itildiği ve teknolojinin toplumsal sonuçlarının salt kötü tarafından ele alındığı bir teknolojik determinist konumlandırılmasının yapıldığı söylenebilir (Durdağ, 2017:280).

Kültür endüstrisine göre hayatın zorluklarından kaçabilmek için sığınılan ürünler aslında hakim ideolojinin süreğenliğini kılar ve bu noktada tüketici de hükmedici ya da özne değil nesnenin kendisidir (Adorno, 2003:78). Benjamin *Pasajlar* adlı çalışmasında (2002:94), kapitalizm ile beraber dünya fuarlarının başka bir deyişle eğlence endüstrisinin malın değişim değerini çarpıttığını savunur. Bu şekilde kullanım değeri ikinci plana atılır

örneğin telefon iletişim aracı olmaktan çıkarak marka değeri sayesinde statü kazandıran bir araç haline gelir.

Günümüzde özellikle sosyal medya kullanımının yaygınlaşmasıyla beraber çokça tartışılan “prosumer” konusu, 1930’larda günlük gazetelerin okuyucu mektupları için köşe ayırmasıyla Benjamin’in dikkatini çeker. Yazar ile kamu arasındaki ayırım giderek azalır ve sadece işlevsel olarak kalır, böylelikle okuyucu her an yazara dönüşebilir (Benjamin, 2006:28).

Benjamin, iletişim teknolojilerinin hem kapitalist ideolojiyi yeniden ürettiğini hem de mevcut toplumsal koşulları radikal bir şekilde değişikliğe uğratabileceğini savunmuştur. Bu noktada Benjamin ve Marcuse, teknoloji ve toplumsal değişim ilişkisini diyalektik materyalist bir konumdan ele almalarıyla Okul’un diğer üyelerinden ayrılırlar. Marcuse de Horkheimer ve Adorno’ya benzer şekilde teknolojiye kötümser yaklaşır ancak teknoloji ve toplumsal değişim ilişkisini ele alırken Marx etkisi vardır. Ona göre teknoloji ne salt toplum dışıdır ne de tüm toplumsal sonuçları belirleyendir; kapitalist rekabetin bir parçasıdır (Durdağ, 2017:280-281).

Frankfurt Okulu’nun temel yaklaşımları özetlenecek olursa, kitleler kapitalizm ve kapitalistlerin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından manipüle edilirler. Kapitalist toplumlarda “gerçek” burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrileri tarafından işlenir. İdeoloji ise gerçekleri çarpıtır ve eşit olmayan güç ve iktidar mücadelelerinin üstünü örtük olarak mevcut sistemi meşrulaştırır (Yaylagül, 2006:84). Adorno ve Horkheimer daha sonra izleyicileri “kültürel budala” yerine koymakla ve seçkinci olmalarıyla eleştirilmiştir (Stam, 2000:80). Örneğin Kellner da (2008:169), Frankfurt Okulu’nun, izleyicilerin kitle iletişim araçları tarafından yönlendirildiği görüşüne karşı çıkarak izleyicileri anlamlar üretebilen yaratıcı ve etkin bireyler olarak kabul eder.

1.1.2.2. Ekonomi Politik Yaklaşımı

Kapitalizm kendini ekonomik, politik ve kültürel alanlarda yeniden üreterek varlığını süregelen kılar. Kendinden önceki feodal üretim tarzından farklı olarak

kapitalizmde üretici işçi “özgürdür”. Kapitalizm ile beraber öncenin serfi şimdinin işçisine dönüşmüş, işgücü metalaşmıştır. İşçi hayatını idame ettirebilmek için işgücünü satmaya mecbur kalmıştır. Kentli kapitalist bu işgücünü satın alıp değer ve artı değer üretir ve sermayesini oluşturur. Dikkati çeken en önemli noktalardan biri, bütün bunları meşru kılacak üç öğedir: Din, eğitim ve medya. Kapitalizmle birlikte feodalizmin egemeni olan din güç kaybetmiş olsa da işçinin kaderini kabullenmesinde ve Tanrıya bir işi olduğu için dua etmesinde etkilidir. Eğitim ise, rıza almanın, yeni düzeni tanıtmanın ve kapitalist üretimin iş bölümünde alınacak rollere göre beceri kazanmanın yeridir. Üçüncü kurum olan medya, para-meta-para dizgisinde iletişimi sağlayan, pazar, finansman, hammadde ve işgücü ile ilgili enformasyon sağlayan bir roldedir. Bunun yanında medyanın, kapitalleri üst sınıf olarak göstererek kitleleri itaate yönlendirmek gibi bir amacı daha vardır. Teknolojinin gelişmesiyle beraber üretilen malların pazarlanması için reklam ve siyasi partiler arasındaki yarış ve görünürlük için medyayı kullanma ihtiyacı medya için yapılan yatırımları arttırmıştır. Artan gücü sayesinde “dördüncü güç” olarak adlandırılan medya, hakim sınıf ve onları temsil etmek için yarışan siyasiler ile parayı öncelik haline getiren medya patronları yüzünden devleti denetleme amacından uzaklaşmıştır (Sönmez, 2014:86-88).

17. yüzyılda tohumları atılan, 18. yüzyılda ise Adam Ferguson ve Adam Smith’in çalışmalarıyla bilim olarak kabul edilen ekonomi politik, sanayi devrimi ve kapitalizm sonrası değişen toplum yapısını anlamlandırmak için ortaya çıkmıştır (Garnham, 2008:117-118). Süreç içerisinde farklı aşamalardan geçen kapitalizmin ise, kar ve sermayeden oluşan özü hiç değişmez. Bunun için dünyadaki her şey metalaştırılır, dünya nüfusunun bir bölümü işçileştirilir ve ayrıntılı iş bölümü yaratılır. Din, eğitim ve medya üçlüsü de süreç içerisinde dönüşerek (örneğin, yazılı basının dijitalleşmesi) bu duruma ayak uydurur. Endüstrileşen medya ile beraber metalaşan medya ürünleri, kapitalistlere kâr ve birikim dışında ideolojik yeniden üretim kapasitesi sebebiyle nüfuz da sağlar. Bu sebeple medya-kültür endüstrilerini sadece kâr-zarar, arz-talep gibi ekonomik kategorilerle anlamaya çalışmak yetersiz kalır; anlamlandırma çalışmalarına politik ve ideolojik kategorileri dahil etmek neden-sonuç ilişkilerini kurmak adına süreci daha

verimli kılar (Sönmez, 2014:87-88). Vincent Mosco (2009:24), ekonomi politiğin, iletişim ile birlikte maddi ve düşünsel kaynakların üretim, dağıtım ve tüketimini oluşturan toplumsal ve iktidar ilişkilerinin incelenmesi olduğunu belirtir. Ek olarak, tarihsel gelişmeleri, toplumsal dönüşümleri, egemenliği ve mücadeleyi de aydınlatır. İktidar ve Pazar arasındaki ilişki sınıf mücadelesinin karşılığıdır. İktidar, varlığını sürdürebilmek için bu üretim, dağıtım ve tüketim kaynaklarının üzerindeki egemenliğini korumak ister. Ekonomi politik yaklaşım ise, bütüncül bir yaklaşımla ekonomi, siyaset, kültür ve ideoloji kategorilerini analizlerine dahil ederek bu durumları aydınlatmaya çalışır. Bu bütüncül yaklaşım ile de ekonomiden ayrılır.

Ana akım yaklaşımlara göre medya, kamu adına iktidarı denetler ve kamuoyuna bilgi verir. Ekonomik ve siyasal örgütlenme ile toplumsal ve kültürel yaşam arasındaki etkileşimle ilgilenen eleştirel ekonomi politik yaklaşıma göre ise, medyanın yapısı ve içeriği egemen güçler ve üretim ilişkileri tarafından belirlenmiştir (Uyanık, 2016:64).

İnsanların varlıklarının devamı için gereken araçların üretim ve değişimini inceleyen ekonomi politik, üretimin farklı dönemlerde farklı özellikler taşıması sebebiyle tarihsel ve sınıfsaldır. Özel girişim ve kamu teşebbüsü olarak ikiye ayrılan üretim tarzını başka bir deyişle, hükümetlerin ve şirketlerin sermaye birikiminin örgütlenme biçimini inceleyen ekonomi politik, bu üretim tarzlarının uluslararası pazar payını ve tekelleşme durumlarını analiz eder (Kellner, 2008:151).

Toplumsal gerçekliği anlamak için epistemolojik ve metodolojik bir yaklaşım olan ekonomi politik sorgulayıcı olması sebebiyle özgürleştiricidir. Toplumsal yaşamı var eden üretim ve bölüşüm, toplumsal ilişkilere içkindir ve bunlarla özel güç ilişkileri vardır. Bu ilişkileri inceleme alanına alan ekonomi politik bir anlamda toplumsal yaşamdaki denetim ve mücadelenin incelemesini yapar. Başka bir deyişle, eleştirel bakış açısıyla ekonomi politik, üretilen nesneleri değil üretim sürecindeki ilişkileri inceler (Özdemir, 2008:59).

20. yüzyılda radyo ve televizyonun günlük hayata sızması ve medya endüstrisinin hızla gelişmesiyle beraber medya patronları kitlelere nasıl daha fazla ürün

pazarlayabileceğinin yollarını aramaya başlar. Mosco (2009:12-15), medyanın endüstrileşmesini “dikey ve yatay yoğunlaşma” kavramlarıyla açıklar. Yatay yoğunlaşma, bir medya şirketinin medya alanı dışındaki bir işletmeyi bünyesine katmasıdır. Dikey yoğunlaşma ise, şirketin üretim sürecindeki kontrolünü genişleten bir iş kolundaki firmaların birleşmesidir. Örnek olarak, Hollywood stüdyosunun film distribütörü satın alması verilebilir. Bu endüstri tarafından üretilen medya içerikleri ise, endüstri için değişim değeri taşıırken tüketici için kullanım değeri taşır.

Medya ekonomi politiği içinde araçsal ve yapısal yaklaşım olarak iki ayrı yaklaşım vardır. Araçsal yaklaşım medyayı, kapitalist sınıfın aracı olarak görür. Medya endüstrisinde üretim sürecini ve kurumsal politikaları mülkiyet yapısı belirler. Yapısal yaklaşım ise, medya patronlarının niyetlerinden ve eylemlerinden çok kapitalist ekonomik sistemin altında yatan dinamikleri inceler. Yapısal yaklaşım, Louis Althusser’in yaklaşımları ve Marksist ekonomi politik yaklaşımın medyaya uyarlanması olmak üzere iki kaynaktan beslenir. Ekonomik dinamikler medyanın işleyişini şekillendirir ve bu durum iktidar tarafından desteklenir. Medya kapitalist sınıfın emrinde değildir ancak onun yerine ve adına hareket eder (Yaylagül, 2006:135-136).

İngiliz Kültürel Çalışmalar gibi bazı gelenekler ekonomi politik yaklaşımı medyanın sadece ekonomik faaliyetlerini ele alması ve kültürel, ideolojik işlevlerini göz ardı etmesi düşüncesiyle ekonomik indirgemeci olarak görürler. Ancak Marksizmin ekonomi politik yaklaşımı ekonomik determinizme değil tarihsel materyalizme dayanır ve tarihin belirleyicisi ekonomi değil gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir. Bu üretime bireylerin bilinçleri de dahildir ve bilinç biçimlerinin kendisi de üretilir (Yaylagül, 2006:131).

Amerikalı enformasyon toplumu teorisyeni olan Herbert Schiller, kitle iletişim araçlarının kapitalist Amerikan emperyalizminin yayılmasına hizmet ettiğini savunur. ABD çıkışlı medya içerikleri Amerikan ordusu gibi hareket ederek ihraç edildiği yerleri istila eder. Kültürel ve ekonomik alanlar iç içe geçmiş dolayısıyla kültür de endüstrileşmiştir. Ortaya çıkan ürünler de bu ideolojiyi destekler niteliktedir. Bu şekilde

toplum manipüle edilir ve hazır bilinçler yaratılır. Schiller’e göre bunun çözümü daha az tecimsel ve daha çok eğitici medya içerikleri hazırlamaktır (Stevenson, 2008:300-306).

Dallas Smythe, tekelci kapitalist toplumda izleyicilerin metalaştığını belirterek kitle iletişim araçları tarafından reklamcılara satıldığını savunur. Televizyonlarda programlar ücretsizdir ancak reklamcılar reklam yoluyla izleyicinin dikkatini satın alır dolayısıyla izleyicinin kendisi ürün haline gelmiş olur. İzleyiciler tüketici olarak ücretli işçi gibi çalışır (Güngör, 2013:156-157).

Batı Marksizmi geleneği içerisinde Smythe ideolojiye özerklik verilmesini “kör nokta” olarak tanımlar. Smythe’e göre, kitle iletişim araçlarını sadece ideolojik aygıt olarak düşünmek Marksist yaklaşımca ve kapitalist toplumlarda bu sistemlerin temel fonksiyonlarını açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Marksizmin ilk sorması gereken soru, kitle iletişim sistemlerinin sermaye için hangi ekonomik fonksiyonu yerine getirdiğidir. Smythe’in bu yorumu Garnham tarafından, devletin bu süreçteki rolünü ve değiş-tokuş edilen kültürel ürünler ile reklam sermayesinin işlevlerini göz ardı etmesi nedeniyle eleştirilir. Sınıfsal belirleyicilerin ve sınıf mücadelelerinin izleyicinin metalaşması konusunda analizlere dahil edilmediği de başka bir eleştiri noktasıdır. Smythe’in yaklaşımının sadece Amerika için geçerli olduğu eleştirisi ise, 1980’li yıllardaki deregülasyon süreciyle geçersiz hale gelmiştir (Yaylagül, 2006:148-149).

Herman ve Chomsky, Propaganda Modeli’ni oluşturarak Amerikan medyasındaki haber üretimini ekonomi politik açıdan analiz etmişlerdir. Onlara göre medyanın işlevi propagandadır. Medyanın devlet tekelinde olduğu ve sansüre uğradığı yerde tekelci kontrol bu durumu gerçekleştirir. Medyanın bağımsız görüldüğü, devletin kontrolünün olmadığı hatta hükümetin ve firmaların kötü işlerini gösterdiği yerlerde bu propaganda işlevini görmek zordur (Erdoğan, 2011:379-380).

Avrupa’da ekonomi politik geleneğine değinecek olursak Golding, Murdock, Garnham ve Mattelart dikkati çeker. Golding ve Murdock, kapitalist toplumlarda üretim araçlarını kontrol eden kapitalistlerin düşüncelerin üretim ve dağıtımını sağlayan araçları

da kontrol ettiklerini savunur. Böylelikle kapitalist sınıfın ideolojisi topluma geçer ve kapitalist sınıf varlığını devam ettirir. Garnham, kapitalist toplumlarda kültürün endüstrileşmesinin üretim ve tüketim sürecine etkilerini araştırır. Her türlü iletişim kapitalist üretim tarafından şartlandırılır. Dolayısıyla bütün ilişkiler paraya dayalıdır ve bireylerin bundan kaçma şansı yoktur. Ekonomik determinizmi ve İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin yaptığı gibi ideoloji ve kültüre özerklik tanıyarak idealistleşmeyi reddeden Garnham, ekonomik ve ideolojik düzeyler arasındaki ilişkiye dikkat çekerek materyalist bir yaklaşımı savunur. Reddettiği bu yaklaşımlardaki Althusserci yaklaşımın getirdiği “son kertede belirlenim” anlayışını da reddeder çünkü “son kerte”nin gelmeyeceğini savunur. Üst yapının (kültür ve ideolojinin) tamamen endüstrileştiğini ve medyanın ideolojik rolünün anlaşılabilmesi için medya içeriklerine bakmanın yetersiz olduğunu, endüstrileşmenin tarihsel olarak ele alınması gerektiğini söyler. Mattelart ise, emperyalizm, kültür emperyalizmi, bağımlılık ve az gelişmişlik bağlamında üçüncü dünya ülkelerini incelemiştir. Küresel eşitsizlikte medyanın ideolojik işlevine odaklanır ve bu durumu “elektronik emperyalizm”, “iletişim emperyalizmi” ve “ideolojik emperyalizm” kavramsallaştırmalarıyla tanımlar (Yaylagül, 2006: 159-164).

1.1.2.3. Kültürel Çalışmalar

Sosyal bilimlerde Kültürel Çalışmalar’ın kökeni 1930’larda kurulan Frankfurt Okulu’na kadar uzanır ancak kültür temelli analizler 1980’li ve 1990’lı yıllarda oturmaya başlamıştır (Dağtaş, 1999:335). Kültürel Çalışmalar’ın iletişim araştırmalarında önemli yer tutmasının Mutlu’ya göre (2005:44-45) iki ana nedeni vardır. İlk olarak 1970’li yıllara gelindiğinde iletişim araştırmalarının yeni bir bakış açısı veremez olması ve ikinci olarak da bu geleneğin eskiye göre çok farklı bir kültür tanımlaması yaparak kültür tanımı etrafındaki sınırları kaldırmasıdır. Kültüre seçkin bir yaklaşımdan gündelik yaşama bağlı, popüler alana dahil bir yaklaşımla bakıldığı zaman iletişim araştırmalarının odak noktası değişime uğramıştır. Aynı şekilde kültür, geleneksel Marksist kuramlardaki gibi ekonominin bir işlevi olarak değil kendi görece özerk işlevi açısından değerlendirildiğinde kültür-iletişim ilişkisi daha verimli çözümlenebilir hale gelmiştir.

Kapitalizmin kendi içindeki yapısal dönüşümüyle refah devleti anlayışının önem kaybetmesi, devletin çok uluslu şirketlere karşı zayıflaması ve 1980’lerdeki muhafazakar hükümetlerle beraber muhafazakar değerlerin canlanması gibi gelişmeler, kültür konusunda araştırmaların önünü açmıştır (Dağtaş, 1999:335-336).

Kültürel Çalışmalar disiplinler arası bir yaklaşımla, bireylerin yaşamlarını toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve toplumsal yaşamda cinsellik bağlamında inceler. Yaklaşımın araştırma alanı alt kültür, popüler medya, popüler müzik, giysi ve spor üzerinedir. Kültürün “sıradan” ve “sıradışı” kitleler tarafından nasıl dönüştürüldüğünü analiz eder ve yaklaşımın başarısı da “meşru olmayan” kesimleri incelemesidir. İlk dönemlerde, İngiliz araştırmacılar tarafından gerçekleştirilen bu kültürel açılım popüler kültürü, araştırmalarda ön plana çıkarma kaygısı ve kültürün maddesel terimlerden çok semgesel terimlerle tanımlama çabası gibi politik nedenlere sahiptir. Başka bir deyişle kültür, “nesne” terimleriyle yani yapıtlarla, yazarlarla, sanatçılarla ya da olaylarla değil, “yaşanmışlık” ve “deneyim” ile tanımlanır. Richard Hoggart ve Raymond Williams gibi Kültürel Çalışmalar’ın ilk İngiliz kuramcıları, “yaşam biçimini” (way of living) bir kültür kavramı olarak ele alır. Kültür, yaşam biçimini ortaya koyan, tutumlar, kullanımlar, taktikler ve uzlaşılmış konumlar gibi popüler pratiklerde kendini gösterir (Bourse ve Yücel, 2017:7-8).

İngiliz Kültürel Çalışmalar medyayı, toplumda hakim ideoloji ve değerleri yeniden üreten bir araç olarak kabul eder. Dolayısıyla medya metinlerinin üretim ve tüketim süreçleri ideolojik olarak ele alınmıştır. Kapitalist ekonomik düzene ve liberal siyasal sisteme karşı bir tavır sergilemeleri sebebiyle eleştirel bir toplum analizi sunan Kültürel Çalışmalar, toplumu sınıf olgusu sınırlandırmasına girmeden inceler. Kültürel Çalışmaların ideolojiye önem vermesi Batı Avrupa Marksizmi’nden ve yapısalcılıktan kaynaklanır. Yapısalcılıkla beraber kültürel ve toplumsal hayat, dil ile açıklanmaya başlanmış, “gösterge” sorunsallaşmıştır. Toplumsal bir pratik olan anlam, dil ve sembolleştirme aracılığıyla gerçekleşir. Geleneksel Marksizm için ideolojide dışsal toplumsal ve ekonomik belirleyiciler önemliyken Althusserci Marksizm’de göstergesel

pratiklerin içsel ilişkileri ön plana çıkar. Göstergebilimin bu yapıya eklenmesiyle de birlikte medya metinleri farklı bir bakış açısı kazanmış olur (Dağtaş, 1999:335-338).

Kültürel Çalışmalar geleneğinde, Frankfurt Okulu'ndaki Marksist düşünürlerin karamsarlığı bulunmaz. Raymond Williams ve Richard Hoggart, ekonomik indirgemeciliğe karşı çıkar. Onlara göre medya, çatışmalı ve karmaşık gerçeklik parçalarını birleştirerek/dağıtarak toplumsala dair bir anlayışın üretilmesine yardımcı olur (Aydın, 2007:122-123). Anlam ise kültürel süreçteki toplumsal üretimi ve yeniden üretiminin salt anlamlandırma açısından değil aynı zamanda iktidar meselesi açısından da önem taşır (Mutlu, 2005:68).

Kültürel Çalışmalar'ın Marksist yanı, araştırmaları toplumsal ve tarihi yapı arasındaki ilişkiyi çözümlemeye iter. Kültür ve tarih arasındaki sıkı ilişki sayesinde kültür anlamlandırılmış olur. Ek olarak, Kültürel Çalışmalar kapitalist endüstriyel toplumların etnik, cinsiyet, ırk gibi bölünmelere ayrıldığını varsayar. Kültür ise bu bölünmelerde anlam üzerine verilen mücadelenin alanıdır (Storey, 1997:3).

Farklı disiplinlerden farklı kültür biçimleri inceleyen Kültürel Çalışmalar, bir disiplin değil, disiplinler bütünüdür. Bu anti-disiplinel durum araştırmacıların çok farklı alanlarda çalışmalarına özgürlük tanır ancak ortak bir düşünsel yapı kurulmasına da engel olur. Yaklaşımın bir başka özelliği ise, sıra dışı kültürel kuramsallaştırmalar, pratikler ve yeni politikalar hakkındaki bilgileri politikleştirmesidir. Özellikle sömürgecilik sonrası çalışmalar, feminizm çalışmaları, etnik araştırmalar, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve kültürlerarasılık ile ilgili araştırmalar hakkında okuma ve yorumlama edimini bağlamsallaştırma zorunluluğunu vurgulayarak kültüre politik bir bakış açısı kazandırmıştır. Ek olarak yaklaşım, toplumsal kökenleri fark etmeksizin yargılama ve karar verme mekanizmaları konusunda yurttaşlara karşı büyük bir güven besler. Egemenlik sistemlerine rağmen bireyler kendilerine uygun kararları verebilir. (Bourse ve Yücel, 2017:10-12).

Kültürel Çalışmalar'ın önemli bir temsilcisi olan Stuart Hall, popüler kültürü bir rıza (consent) ve direniş (resistance) alanı olarak tanımlarken Frow ve Morris kültürü, bir topluluğun organik ifadesi olarak değil, oluşum ve yeniden üretim süreçlerine bağlı, çekişmeli ve çelişkili temsil pratikleri dizisi olarak tanımlar. İdeoloji açısından bakıldığında Hall, Gramsci'nin hegemonya kavramı çerçevesinde bireylerin bilinçlerini kazanmak için mücadele ettikleri alan olarak tanımladığı ideolojinin kökenlerine inmeden etkilerine odaklanır. Geliştirdiği eklemlenme (articulation) teorisine göre kültürel metinler ve pratikler eklemlenme edimi ile anlam kazanır. Eklemlenme terimi hem ifade etmek hem de bir araya gelmek anlamında kullanılmıştır. Sürece eklenme adı verilmesinin sebebi ise, anlamın belirli bir bağlamda, anda ve söylemde ifade edilmesi gerekir. Bu sebeple ifade her zaman bağlama eklenlidir (Storey, 1997:2-4). Aslında İtalyan Marksist Antonio Gramsci Kültürel Çalışmalar için anahtar durumundadır. Gramsci, 1929-1935 yılları arasında yazdığı *Prison Notebooks*'ta (Hapishane Defterleri) Marksist düşüncedeki ekonomik temelin ideolojik üstyapı üzerindeki önceliğini sorgular. O'na göre Batı Avrupa'daki devrimin neden durduğunun açıklaması, temel üstyapı ilişkisinin yeniden yapılandırılmış bir analizi ile mümkündür (Stam, 2000:233).

- **Kodlama/kod açılma Modeli:** Kültürü bir çatışmalar uzamı gibi ele alan Hall, iletilerin üretim anıyla alımlama anı arasında bir uyum olmadığını savunur (Maigret, 2014:190). Kitle iletişim araçlarında oluşturulan kodlamaya karşılık üç alımlama/kod açımı önerir: Egemen, tartışmalı ve karşıt. Egemen okuma, alıcının medya içeriğini doğrudan özümlediğini varsayar. Kodlanan içerik ne ise alıcı onu çözümlemiştir. Bu görüşteki kodun, egemen söylemi yeniden ürettiği savunulur. İkinci okuma olan tartışmalı okumada, alıcı metnin bazı kısımlarına katılır bazı kısımlarını ise reddeder. Karşıt okumada ise, alıcı metindeki düz ve yan anlamlara karşı çıkar. Tartışmalı ve karşıt okumada alıcı etkindir (Hall, 2005:125-127).

Tartışmalı ve karşıt okuma biçiminde izleyiciye aktif rol verilmesiyle post yapısalcı aktif özne ile çakışma yaşanır. Ancak öznenin tarihsel ve toplumsal koşullar

dışlanmayarak ve bunlar kültürle bağdaştırılarak yapısalcılığa yaklaşılmış olur (Dağtaş, 1999:342).

Hall'un modeline göre, anlamlı bir medya metninde (yazılı veya görsel) kodlama verilecek olan anlamı, kodaçıklama ise, alınacak olanı tanımlar. Anlam buradaki asıl meseledir ve ikiye ayrılan parçalı bir yapıdadır. Verilen ve alınan anlam arasındaki örtüşmeyen alanlar tespit edilir ve çözümlenir. Medya metninin kodlanması, belli profesyonel normlara, kurumsal ilişkilere ve tekniğe bağlıdır. İleti simgesel olarak kodlandıktan sonra alıcıların kodaçıklamasına açık hale gelir ve alıcılar kendi kültürel, siyasal ve sahip oldukları teknik donanımlarına göre çözümleme yapar. Bu sebeple kodlama ve kodaçıklama evreleri simetrik değildir (Mutlu, 2005:130-131).

Kültür ve ideolojiye özerklik tanıyan Kültürel Çalışmalar bu özerklik konusunda bir ölçüt vermemiştir. Ekonomik ve politik determinizmi göz ardı ederek anlam setlerini sosyal yapı ve iktidar ile ilişkilendirmişlerdir. İktidar ve ideolojiye karşı direnişi düşünsel ve zihinsel süreçlere indirgeyerek gerçek politik direnişe ve toplumsal dönüşüme uzak kalmışlardır (Yaylagül, 2006: 122-123). Kitle iletişim araçlarının mülkiyeti ve denetimi gibi belirleyici düzeyler analiz dışında kalmıştır (Stevenson, 2008:66).

1.2. Film İzleyicisi

Odak noktayı teknoloji, üretim sistemleri, filmler ve filmlerin yarattığı etkiden, izleyicinin sinema perdesi karşısında yaşadığı deneyime çeken Casetti (2011:81), izleyicinin ilk sinemasal deneyimini 28 Aralık 1895 akşamı Lumière Kardeşlerin Salon Indien'deki film gösteriminde yaşadığını belirtir. Sinemasal deneyim hem perdedeki görüntü ve seslerin duyular tarafından algılanması hem de düşünömsel olarak izleme eyleminin farkındalığı tetiklemesi olmak üzere iki türlü çalışır. Bu farkındalıkla birlikte sinemasal deneyim, film alımlamasından, yorumlamadan ve tüketimden fazlası haline gelir. Bu duysal ve bilişsel durum sayesinde seyredilen film ile yeniden bağ kurarak bir deneyim yaşanır ve filme anlam yüklenir.

İzleyicinin sinemasal deneyimi hakkında yapılan erken dönem çalışmalara örnek olarak, Hügo Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) adlı çalışması gösterilebilir. Münsterberg, filmlerin güçlü bir araç olmasını iyi ve kötü anlamda değerlendirir. İyidir çünkü ulusal ruhun yeniden inşa edilmesinde ve şekillendirilmesinde eşsiz bir güce sahiptir; kötüdür çünkü ruhsal rahatsızlık oluşturma olasılıkları vardır. 1930'larda ve 1940'lı yıllarda film izleyicisine yönelik yapılan İngiliz araştırmaları, günümüzün katılımcı araştırmalarına dayanan etnografik çalışmaların öncüsüdür. 1950'li yılların başından itibaren ise, sinemanın yerini alan televizyon ile birlikte sosyal bilimcilerin ilgisi bireysel ve tüketici merkezli çalışmalara kaymıştır. 1960'lara gelindiğinde film çalışmaları akademik ve estetik bir disiplin olarak yaygınlaşmaya başlamış ve metin olarak film, başyapıt ve auteur araştırmaları hız kazanmıştır. Sinemanın estetik bir disiplin olarak ele alınması, sanat olarak nitelendirilmesini sağlamış ancak izleyiciye yönelik araştırmalar, estetik açıdan yoksun sosyal bilimciler, politikacılar ve bürokratların uğraştığı kültürsüz aktiviteler olarak adlandırılması sebebiyle konu dışı bırakılmıştır. 1970'lerde ise, izleyici kavramı tekrar gündeme gelmiş ancak genel metinsel bir yapı olarak incelenmiştir. Laura Mulvey'in 1975 yılında geleneksel sinemanın cinsiyetçi tutumu üzerine yazdığı makalesi feminist film kuramında bir kırılma yaratırken Christian Metz geleneğindeki psikanalitik kuram ile birlikte film deneyimindeki hazların ve tutkuların derin nedenlerine inilmiştir (Mulvey, 1975, Gripsrud, 2011:317-319).

Film-izleyici ilişkisinin çok katmanlı ve karmaşık bir yapı olarak ele alınması ve sinema deneyiminin tamamlayıcı olarak kabul edilmesi sonucu sorunsallaşarak başlı başına bir inceleme konusu olması 1980'lerden sonraya denk gelir (Özsoy, 2017:358).

Mayne'e göre (1993:13), izleyicilik tartışmasını bağlamsallaştırmak için bir kurum olarak sinemanın ne anlama geldiğini ve izleyicinin bu anlamdaki yerini saptamak önemlidir. 1970'lerde Fransa'da yayınlanan iki eser, film kuramcıları için sinemayı bir kurum olarak ele alacakları konu, temsil ve söylem sorunları açısından bir referans çerçevesi oluşturmuştur. Althusser'in *Devletin İdeolojik Aygıtları* makalesi, filme uyarlanabilecek ideolojik temsilin doğası hakkında varsayımları içerirken, Barthes'ın

S/Z'si (Honore de Balzac'ın *Sarrasine* adlı romanının detaylı bir incelemesi) film teorisinde metinsel analizin kapsamını oluşturur.

Film izleyicisinin filmler karşısında aktif mi pasif mi olduğunu tartışan iki ayrı kuramsal yaklaşım vardır. Bir tanesi, kitle iletişim kuramlarında tartışılan “Hipotermik İğne” yaklaşımıdır. İzleyicinin pasif bir şekilde gelen mesajlardan etkilendiği görüşü sinemaya uyarlandığında da geçerlidir çünkü izleyici zaten etkilenmek için filmleri seçer ve izler. İkinci yaklaşım olan “Seçilmiş Algılar Teorisi” ise, izleyiciyi aktif kabul eder ve izleyicinin filmlerden gelen mesajları kendi algılama süzgecinden geçirdiğini savunur. Aslında her iki yaklaşımda da izleyici filmlerden etkilenir ancak Hipotermik İğne modelinde izleyicinin seçme şansı yok iken Seçilmiş Algılar Teorisi’nde izleyici kendi eğitimine, yaşına, kültürüne, deneyimine, algısına göre mesajları seçer (Jarvie, 1993:24).

Tüketim konusu ise, film izleyicisini pasif olarak gören yaklaşımının çıkarımıdır. Adorno (2003:78) kültür endüstrisi kavramsallaştırması bağlamında, tüketicilerin yeni ürünleri tüketmeye yönlendirildiklerini savunur. Bu durum sinema endüstrisi için de geçerlidir. Western filmlerinde olduğu gibi filmler tutunca birbirinin aynı yapımların piyasaya sunulması ya da devam filmlerinin çekilmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir. Nitekim “endüstri” kelimesi üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu imler.

Film teorisinde özne-izleyici tartışmaları aktiflik ve pasiflik üzerinden ele alınan karmaşık süreçlerden oluşur. Mayne (1993:9), sinema kurumlarının film izleyicisine yüklediği “özne” konumu ile filmleri seyreden gerçek kişi olan “izleyici” arasındaki ilişkinin hiçbir zaman çözülemediğini vurgular. 1970’lerdeki film teorileri izleyiciden çok söylemsel konumların metinsel ve ideolojik olarak nasıl kurulduğuna odaklanırken daha sonra aktif bir anlam üreticisi olarak izleyiciye odaklanılarak sinema aygıtı hakkında varsayımlar konu dışı bırakılmıştır.

Christian Metz’in göstergebilimsel ve psikanalitik film kuramından ve Althusserci ideoloji kuramlarından etkilenen Screen teorisi, öznelliklerin inşası meselesine odaklanır.

Dil ve özne arasındaki ilişkinin göstergebilimsel analizi ve Lacan'ın öznelliğin dil ile doldurulabileceğine dair düşüncesi, öznenin inşasında önemli bir yere sahiptir. Sinema gibi kitle iletişim araçları ise, öznenin dil sistemleriyle bireysel ideolojisini kurmasına yardımcı olur. İzleyiciler metinlerin üzerlerinde kurduğu ideolojik baskıyı algılayıp geri çeviremezler çünkü metinler anlamlarını dayatır. Metin çözümlemesinin gelişmesine büyük katkıları olan teori, metinsel belirlenimcilikle eleştirilir (Turner, 2016:125). Gripsrud (2011:319), Screen teorisinin problemli yanının izleyici meselesinin görgül olarak işlenmemesi ya da hiç konu edilmemesi olduğunu savunur.

Film Çalışmaları	Kültürel Çalışmalar
seyirciliği konumlandırma	seyirci çözümlemesi
metin analizi	etnografik metotlar
üretime yönelik anlam	tüketime yönelik anlam
pasif izleyici	aktif izleyici
biliç - dışı	bilinçli
kötümser	iyimser

Tablo 1: Jackie Stacey, film çalışmaları ile kültürel çalışmaların görüşlerini tablolastırmıştır (Storey, 2000:82).

Stacey'nin film çalışmaları ile Kültürel Çalışmaları karşılaştırdığı tablo önemlidir. İzleyici açısından bakıldığında film çalışmalarının izleyiciliği konumlandırma olarak ele aldığı, Kültürel Çalışmalar'ın ise izleyici çözümlemesi yaptığı dikkati çeker. Yine aynı şekilde izleyici film çalışmalarında pasif olarak ele alınan izleyici, Kültürel Çalışmalar'da aktif olarak ele alınır.

Film açısından Kültürel Çalışmalar, kendi başına metinlere olan ilgiden, metinler, izleyiciler, kurumlar ve bunları çevreleyen kültür ile etkileşim süreçleri ile ilgilenir. İlgi alanının genişlemesiyle beraber "metin"den kastedilen Keats'in *Grecian Urn*'u ya da Hitchcock'un *Vertigo*'su olmaktan çıkmış, Madonna, Disneyworld, alışveriş merkezleri ve Barbie bebekler olmuştur. Aslında film açısından Kültürel Çalışmalar hem Screen teorisine hem de nicel kitle iletişim çalışmalarına bir tepkidir. Screen teorisinden farklı olarak Kültürel Çalışmalar film gibi tek bir aracı değil kültürel pratiklerin geniş

yelpazesine odaklanır. Böylelikle farklı araçların farklı haz ve etkiler yaratabileceği düşüncesi ortaya çıkar. Örneğin *Matrix* filmini karanlık ve yüksek çözünürlüklü sinema salonunda (Metz'in ve Baudry'nin alımlama için koyduğu şartlar) izlemek ile uçakta izlemek arasında fark vardır (Stam, 2000:234). Nitekim Belton da (1992:188) izleyicinin filmi izlediği fiziksel koşulların seyir deneyimine etkisi bağlamında tek bir seyir deneyiminin olamayacağını belirtir.

Günümüz film teorilerinde daha aktif ve eleştirel olan izleyici, film metni tarafından oluşturulan ama aynı zamanda metni oluşturan bir konuma sahiptir. Metin ve izleyici durağan değildir, seyir süresince şekillenirler. İzleyiciliğin çok katmanlı yapısı Stam (2000:238-240) tarafından listelenmiştir:

- Metnin kendisi tarafından şekillendirilen izleyici (odaklama, bakış açısı, anlatısal yapılandırma, mizansen)
- Cineplex, IMAX gibi teknik aygıtlar tarafından şekillendirilen izleyici
- Bir sosyal ritüel olarak sinemaya gitme eylemi, sınıf analizi gibi izleyiciliğin kuramsal bağlamları
- Çevresel söylemler ve ideolojiler tarafından şekillendirilen izleyici
- Somutlaşmış, ırklaşmış, cinsiyetleşmiş ve tarihsel olarak konumlanmış asıl izleyici.

İzleyicilerin beyaz, siyahi, Latin gibi belli kategorileri yoktur. İzleyiciler cinsiyet, ırk, cinsel yönelim, bölge, din, ideoloji, sınıf ve nesille ilgili birçok kimliği aynı anda barındırabilir. Ek olarak izleyicinin ne olduğundan çok ne olmak istediği, nereye gitmek istediği gibi arzular da bu kimliği belirleyendir. Bu tümleşik durum seyir deneyiminde, baskı gören grubun üyesinin filmdeki baskı kuran grupla kendini özdeşleştirmesi şeklinde de ortaya çıkabilir (Örneğin Amerikan yerlisi çocukların Kızılderililere karşı kovboyları tutması gibi). Bu anlamda izleyicilik bir açıdan belirliyse diğer açılardan muğlaktır ve çok şekillidir. Birçok özne konumunu aşarak çoğul, mutant bir benlik geliştirir. Birey hem sinema salonunda hem kamerayla hem de perdedeki eylemle sinematik aygıt tarafından

“ikileştirilir”. Bir düş ve kendini gerçekleştirme alanı haline gelen seyir deneyimi sayesinde sıradan sosyal konumlar bir süreliğine rafa kaldırılır (Stam, 2000:241-242).

Bordwell (1985:34-37), izleyicinin görsel algı kabiliyetine, deneyimine, filmin teknik yapısına bağlı olarak üç şema oluşturur. Prototip şema, belli bir sınıfa ait tekil öğelerden oluşur. Kalıp şema, izleyicinin filmi konusuna/temasına göre kategorilendirmesidir. Yordamsal şema ise, izleyicinin elde ettiği verileri değerlendirmeye almasıdır. Bordwell bu üç şemaya göre yürütülen işlemleri ise dört gruba ayırır. Saymaca (assumption), izleyicinin öğeler arası ilişkileri görgül bilgi dışında kurmasıdır. Örneğin izleyici, film karakterinin kadraj dışına çıksa da varlığını sürdürdüğünü varsayar. Çıkarsama, izleyicinin elindeki verilerden bir sonuç çıkarmasıdır. Denence, film örgüsünde birtakım tahminlerin yapılmasıdır. Özellikle polisiye filmlerde katilin kim olduğunun tahmin edilmesi bu duruma bir örnektir. Bellek, filmin verdiği bilgilerin hatırdaki tutulmasıdır. Bu sayede denencedeki tahminler yapılabilir.

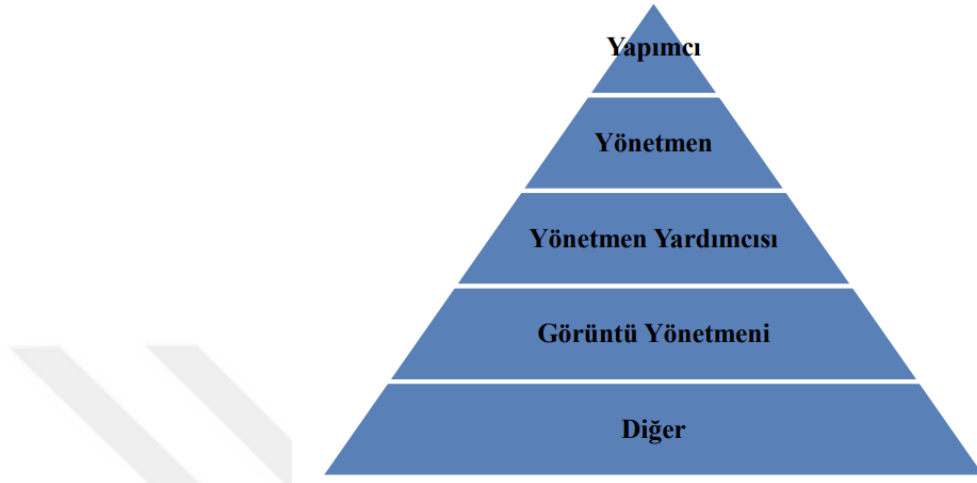
Mayne (1993:42-43) ise, günümüz izleyici çalışmalarını üç kategoriye ayırır. İlk olarak “ampirik modeller”dir. Ampirik modeller de kendi içinde “bilişsel” ve “etnografik” model olarak ikiye ayrılır. İkinci olarak, “tarihsel modeller” ve üçüncüsü de “feminizm”dir.

Casetti’ye göre film araştırmaları sayesinde sinemanın 20. yüzyıl kültüründeki yeri anlaşılır olmuştur. Sinema ile beraber, duyulara hitap eden bir dünyadan teknolojinin süzgecinden geçmiş bir dünya imgesine geçilir. Öte yandan sinema sayesinde, dünya hiç olmadığı kadar yakın hale gelir ve yeniden görmeyi sağlar. Gerçeklik yeniden kurgulanarak farklı bakış açıları kazanılır. Film araştırmalarıyla beraber sinema tarihi tartışılabilir hale gelmiştir. Film izleme eyleminin tarihsel boyutuyla “görme”nin tarihsel olarak nasıl şekillendiği açıklanmaya çalışılmıştır (Casetti, 2011:82).

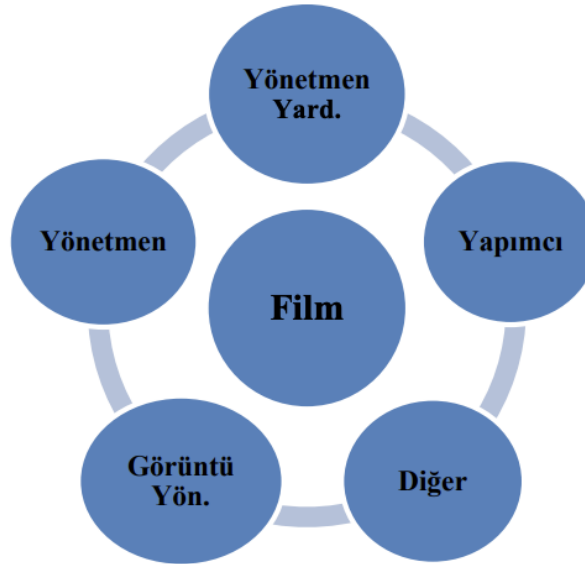
Genel olarak izleyici hakkında yapılan kuramsal tartışmalar süreç içerisinde etki araştırmaları adı altında izleyicinin aktifliği/pasifliği şeklinde ilerlerken aynı tartışmalar filmler karşındaki izleyici için de geçerlidir. İletişim çalışmalarında kitle iletişim

araçlarının izleyici üzerindeki etkisi güçlü ve sınırlı etkiler paradigmaları ile analiz edilir. Çok keskin hatlar çizilmemekle birlikte görüşler tarihsel süreç içinde birbirinden ayrılır. Film izleyiciliğine bakıldığında bu hatlar muğlaklaşır ve çokseslilik göze çarpar.

Konuya kısa film açısından baktığımızda ise kısa filmlerin uzun metraj filmlerle kıyaslandığında biçimsel ve içeriksel açıdan farklı olduğu görülür. En büyük biçimsel farklılık kısa filmlerin süresinin uzun metraj filmlerden kısa olmasıdır. 30 dakikanın altındaki filmlere genel olarak kısa film denir. Anlatı yapısı ise, tıpkı uzun metrajda olduğu gibi dram, korku, belgesel ya da animasyon şeklinde oluşturulabilir (Cooper and Dancyger, 2005, s. 1-2). Konuyu, uzun metraj ve kısa film arasındaki ilişkinin roman-öykü ilişkisine benzemesi açısından ele alan Öztürk ve Odabaş (2017:97-100), kısa filmin öykünün yapısına benzer şekilde izleyiciyi bir an önce katharsise ulaştırmak için kısa zamanda yoğun anlamlar üretebildiğinden bahseder. Kısa filmde uzun karakter çözümlemeleri ya da olay zincirleri aktaracak zaman yoktur. Buna karşın, ana akım kitle iletişim araçlarının tecimsel yönü uzun metrajlı filmlerde de görülmektedir. Dev şirketler sinema sektöründe tekelleşme yaratmıştır dolayısıyla bu dev yapım şirketlerinden çıkan filmlerin mesajları da farklılık göstermez. Kısa filmler de tıpkı alternatif medya araçları gibi farklı, eleştirel ve katılımcı bir yapıya sahiptir. Asıl amaç kar amacı gütmek değil kısa filmin yaratıcılarının anlamlarının/mesajlarının yayılmasıdır. Ana akım medyanın alt-üst örgütlenme yapısı tecimsel filmlerin örgütlenme yapısına benzerken alternatif medyanın yatay örgütlenmesi de kısa filmlerin yapısıyla benzerlik gösterir.



Şekil 5: Uzun metrajlı filmlerdeki dikey örgütlenme (Öztürk ve Odabaş, 2017:97-100).



Şekil 6: Kısa filmlerdeki yatay örgütlenme (Öztürk ve Odabaş, 2017:97-100).

Teknoloji açısından bakıldığında ise 1895 yılındaki ilk film den günümüze kadar sinema teknolojiyle iç içedir. Bu durum kısa filmler için de geçerlidir. Teknoloji-sinema birlikteliği sadece üretim açısından değil bu üretim sonucu çıkan anlam/mesaj ile birlikte filmlerin izleyiciye ulaşması açısından da değerlendirilmelidir. Kitle iletişim araçları ve

siyasetin iç içe geçmesi ve kamusal alanın ortadan kalkmasıyla izleyiciler sosyal ve politik meselelerle bağı kopmuş ve pasifleşmiştir. Uzun metrajlı tecimsel filmler de ticari kaygılar sebebiyle bu durumu beslemektedir. Kısa filmlerin farklı, katılımcı ve eleştirel sesi bu nedenle önemlidir. Bu tip bir anlayışa hizmet eden filmsel yapı, izleyiciyi filmsel evrene davet ederek olay ya da karakter özdeşimini sağlamak yerine eleştirel düşünme sürecine davet eder. Bu yapı ve günümüzün hızlı iletişim teknolojileriyle birlikte bahsedilen pasif izleyici profili yerine aktif, düşünen ve etken izleyicilerin ortaya çıkması mümkündür. Tecimsel filmler izleyicileri tüketici olarak görür ve barındırdığı anlamların sorgulanmadan alınılanmasını bekler. Ancak kısa filmler izleyiciden düşünce üretmesini ve aksiyon alınmasını ister. Karakter özdeşleşmesine vakit olmaması sebebiyle odak nokta anlam üzerindedir ve bu sayede izleyicinin alt mesajları okuması kolaylaşır (Öztürk ve Odabaş, 2017:101).

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM VE ANLAM

Film izleyici ilişkisine bakıldığında zaman iki açıdan bahsedilebilir. İlk olarak filmin kendi teknik yapısıyla oluşturduğu anlatıdır diğeri ise bu anlatıdan izleyicinin çıkardığı anlamdır. Bir önceki bölümde izleyicinin perde karşısındaki konumu işlenmiş ve konu hakkında çeşitli kuramlardan yararlanılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ise, seyir deneyiminin diğer yönü olan filmlerin yapısına odaklanılacak ve bu yapının oluşturduğu anlam üzerinde durulacaktır. Böylelikle anlam çatısı altında, film-izleyici ilişkisinden doğan anlamın iki yönü de irdelenmiş olacaktır.

İzleyicinin filmi seyrederken düşünceler üreterek çıkarımlar yapması bir eylemdir diğer taraftan filmlerin de izleyiciye bu çıkarımları yapabilmesi adına sunuş biçimi vardır. Başka bir deyişle, üretilen düşünce “şey”in kendini sunduğu kadardır (Baker, 2015:22). Öte yandan, film gibi estetik eserler, kendisini kavrayacak, canlandıracak özneye ihtiyaç duyarlar. Eser, özne sayesinde reel bir varlıktan değeri olan somut bir varlık konumuna geçer. Eserin yaratılma süreci bir kere gerçekleşen bir süreçtir ve eser yaratıldıktan sonra yaratıcısından bağımsızlaşır. Ancak eseri anlam açısından “yeniden üreten” alımlayıcı sayısı sonsuzdur ve eserden bağımsız değildir. Alımlayıcı yapıtı okurken önemli olan okuyucunun duygu ve düşünceleridir, yaratıcının kiler ise eserin tamamlanmasına kadardır (Büker, 2012:24).

İçeriği üretenin amacı, anlamı belirleyen etmen olabilir. Örneğin bir kişinin söylemek istediği şey anlamın kendisidir denebilir. Ya da anlam dilin ürünüymüş gibi anlamın metinde olduğu da söylenebilir. Örneğin kişi bazı şeyler söylemeyi amaçlar ancak söyledikleri başka anlamlar taşır. Bazen de anlamı belirleyen bağlamdır. Bu durumda da anlamı bulabilmek için içinde bulunulan duruma ya da tarihselliğe bakmak gerekir. Bu dört etmene dair yapılan tartışmalara bakarak anlamın, karmaşık ve yakalanması zor bir tanımının olduğu ve bu etmenlerden biri tarafından keskin sınırlarla tanımlanamayacağı söylenebilir (Culler, 2007:97). Anlam verme, o ana ve tarihsel bağlama göre şekillenir.

Örnek olarak, başını öne eğmiş birinin neden eğdiğini anlayabilmek için davranışın bağlamını ve bu bağlam içindeki nedenini bilmek gerekir. Ancak bu da sadece başın öne eğikliğine bakılarak yapılamaz çünkü diğer başı öne eğmelerden ayırt edilemez. Anlamın sosyal olması ise onun kültürle bağını kanıtlar. Kültürün içinde, yeme, içme, giyinme, çalışma, ilişki kurma/geliştirme, eğlenme ve duyguları ifade etme gibi günlük deneyimlere dair anlamlar bulunur. Bunlar gibi şifre setleri diğer şifre setleriyle anlamlı bir ilişkiye sahiptir ve hepsinin bütünü belli bir dünya görüşünü yansıtır. Başka bir deyişle kültürler, yol gösteren ve yorumlayan ahenkli anlamlardan oluşur. Hatırlayacak olursak Stuart Hall Kodlama/Kodaçımılama yapıtında anlamın bilgi çerçevelerinden geçerek kodlandığını ve bu kodların sosyal ve maddi boyutlarının olduğundan bahseder. Başka bir deyişle anlamlar (kodlar) toplumun ekonomik ve siyasal süreçlerine içkindir. Anlamlandırma bireyin kendi iç dünyasına göre mesajı çözümlemesidir. Zaman, farklı sosyal ve coğrafi konum gibi etmenlerle kodlanan mesaj ile anlamlandırılan şey arasında farklılık olabilir. Metin bir amaca göre şifrelense bile alımlayıcı bu amaç dışında bir anlam inşa edebilir (Erdoğan, 2011:226-228).

Büker'e göre (2012:15), anlam ancak dil ile var olabilir ve dil içindeki ilişkilere bakmak tanımlamalar yapmak için bir yol olabilir. Film-izleyici açısından bu ilişkileri önce yönetmen daha sonra izleyici kurar ve iki tarafın kurduğu ilişkiler birbiriyle tutuşmayabilir. Dolayısıyla bir eserin anlamı, yaratıcısının onu tanımladığı şey ya da eseri üretirken düşündükleri değildir. Eserin anlamı yaratıcının esere katmaya çalıştığı şeydedir ve eşzamanlı olarak öznenin deneyimindedir. Bütüncül bir şekilde formüle edilirse, dilin kurallarını, üretici ve alımlayıcının durumunu kapsamı sebebiyle anlam içerik tarafından belirlenir. Ancak bu durumda içerik sınırsız olarak kabul edilir çünkü içeriğe neyin uygun sayılacağı ya da içeriğin ne biçimde değiştirilip genişletileceği önceden belirlenemez. İçeriğin sınırsız olması da çoklu okumalara olanak sağlar ve eserin kişiden kişiye değişebilen çoklu anlamlara sahip olması aslında üreticisinin bir anlamda başarısıdır (Culler, 2007:97-99). Büker de (2012:15) aynı şekilde yönetmenin gerçeği değişik açılardan göstermesi ve izleyicinin bu göstergeler arasındaki ilişkileri istediği gibi

birleştirmesi sonucu filmlerin çoklu anlamlara sahip olduğunu ve değişik şekillerde okunabildiğini savunur.

Mencütekin'e göre (2010:262), filmlerdeki anlama odaklanan çalışmalarda temel nokta, film içeriği ile filmin kendisi arasındaki ilişkidir. Edebiyattaki söylem ve hikaye arasındaki farklılığa benzeyen bu durum, filmin tek bir unsurdan oluşmayan teknik yapısı sebebiyle daha karmaşıktır. Filmin içeriği ile filmin anlamı da birbirinden farklı kavramlardır. Film içeriği farklı filmlerde aynı olabilir ve nesnel dünya ile doğrudan bağlantısı vardır. Ancak filmin anlamı kendi teknikleriyle içeriği işler ve ortaya özėün bir eser ortaya çıkar. Başka bir deyişle içeriğin anlatılma biçimi filmin anlamını oluşturur. Dolayısıyla içerik genel iken anlam özeldir (Büker, 2012:24-25). Bahsedilen tekniğin ve anlamın birlikteliğiyle ise film oluşur. Kameranın konumu, oyuncuların rol yapma biçimi, kurgu gibi etmenlerle sadece öykü oluşturulmaz aynı zamanda anlam da yaratılmış olur. Film üretiminde anlam, bilinçli ve bilinçsiz tasarlama olmak üzere iki şekilde ortaya çıkar. Bazı anlamlar bilinçli bir şekilde yaratılırlar. Örneğin film öyküsünü destekleyecek isim, mekan ya da renk seçimleri bilinçli bir şekilde seğilerek anlam bütünlüğü yakalanmak istenir. Bazı anlamlar ise sinemacının içinde yaşadığı kùltürden doğar ve bilinçsiz bir şekilde üretilerek filme yansır. Düşünce ve inanç sistemleri, içinde bulunan kùltüre göre şekillenir ve bu da üretilen filmi etkiler. Kùltür, bireylerle kontrol edilemeyecek bir biçimde iletişim kurar ve bireyler bilinçsizce bunu hayatlarına aktarırlar (Ryan ve Lenos, 2012:1-4). Bilinçli olarak tasarlanan anlamda film yapımına ait araçlar ve teknikler anlamı oluşturur. Yakın çekim, uzun çekim, zayıf ya da ana ışık gibi teknikler anlam yaratımında farklı yollardır. Aynı teknik farklı filmlerde farklı anlamlar yaratır (Ryan ve Lenos, 2012:10-12). Film içeriğinin nesnel dünya ile bağlantısı bazı durumlarda yok edilir. Örneğin Buster Keaton ve Charlie Chaplin filmlerinde reel yaşamda bireyleri üzecek olaylar filmde güldürü ögesi olarak kullanılır. Görüntülerin kullanım biçimi, reel yaşamdaki olayları algılayış biçimini değiştirebilir (Büker, 2012:14). Kısaca film yapımına ait teknikler ve araçların kullanım biçimi anlamı doğrudan etkiler. Özne de kendi dünyasına göre bu anlamı yorumlar ve ortaya farklı perspektifler çıkar. Bir kişi filmi dram filmi olarak yorumlarken bir diğeri ařk filmi olarak yorumlayabilir.

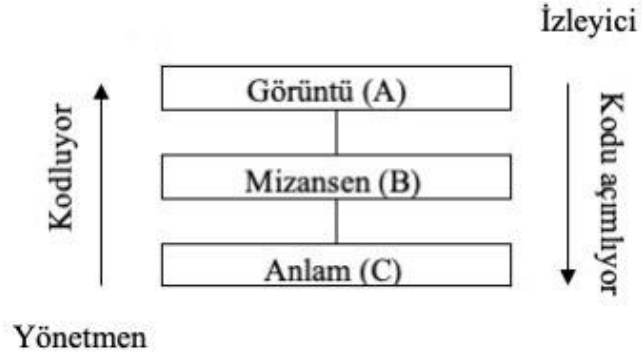
Bordwell ve Thompson (2010:62-65), izleyicinin filmi anlam açısından dört düzeyde incelediğini savunur: Göndergesel, açık, örtük ve semptomatik anlam. *Göndergesel anlam*, izleyicinin filmin yaptığı özel göndermeleri tespit edebilmesine bağlıdır. Anlam bütünlüğü açısından filmin yaptığı bu göndermeleri kaçırarak izleyici filme dair anlamsal boşluklar yaşayabilir. *Açık anlam*, filmin amacını açıklayan anlam türüdür. Göndergesel anlam gibi bu tür de filmin bütünü içinde işlev görür ve bağlam içinde anlam kazanır. *Örtük anlam*, soyut bir yapıdadır. Filmin içinde doğrudan ifade edilmez ancak izleyicinin yorumları bu anlamı açığa çıkarır. Filmin biçimsel yapısı izleyicinin örtük anlamlara dair düşüncesini şekillendirir. *Semptomatik anlam* da soyut yapıdadır ve filmlerin ideolojik yanını ortaya koyar. Dikkat edilmesi gereken nokta, bir anlama diğerlerinden fazla yüklenerek filmin özgül biçimsel değerinin gözden kaçmasına sebep olma tehlikesidir. Örneğin örtük anlamın soyut yapısı filmin temasıyla örtüşür ancak aynı temada çok sayıda film vardır ve filmi sadece bu açıdan değerlendirmek filmin özel ve somut anlamlarını arkada bırakır. Bu sebeple, “Bu filmin anlamı ne?” sorusu yerine “Filmin bütün anlamları birbiriyle nasıl ilişki kuruyor?” sorusu anlam analizi açısından daha dengeli bir sonuç verebilir.

Bu noktada bakış açısı kavramı önem kazanır. Eser yaratıcısı dünyaya, olaylara, konulara bakış açısını senaryo, çerçeveleme, ışıklandırma, dekor, oyuncu yönetimi ve kurgu gibi teknik donanımlarla aktarır. Alımlayıcı ise kendisine aktarılanları bu bakış açısını kavradıktan sonra algılar. Adanır’a göre (2012:55-56), eser yaratıcısının ürettiğini aktarabilmesi için alımlayıcısıyla aynı kültürel verilere sahip olması gerekir.



Şekil 7: Konuşucu C-B-A yönünde mesajını iletir; dinleyici tam tersi yönde A-B-C yönünde iletiyi alır. Dolayısıyla anlam ters şekillerde kurulur.

İçeriği iletecek kişi iletmek istediği anlamı iletmek için sözcükler arasında ilişkiyi kurar ya da söz dizimi oluşturur. Yani C (anlam/semantics)-B (söz dizimi/syntax)-A (ses/phonology) şeklinde bir süreç izlenir. Alımlıyıcı ise alımlamasını tam tersi yönde (A-B-C) gerçekleştirir dolayısıyla başta kurulan anlamın değişme ihtimali vardır (Leech, 1981:11).



Şekil 8: Yönetmen de konuşucu gibi C-B-A yönünde mesaj (anlam) oluştururken; izleyici tam tersi yönde (A-B-C) anlam kurar.

Büker (2012:21-22), yukarıdaki Leech'in şemasının görsel dile de uyarlanabileceğini belirtir. Yönetmen için görüntü sonuç iken izleyici için başlangıçtır. Yönetmen görüntüyü düzenlerken gösterenleri seçer. Eğer izleyicinin yönetmenin seçtiği

gösterene kültürel anlamda aşinalığı yoksa yönetmenin amaçladığı anlama ulaşamaz. Bir başka ihtimal ise yönetmen farklı anlamlara ulaşabilmek için kodları bilinçli bir şekilde kırar. Her iki durumda ise izleyici kendi çıkarımlarını yaparak kendi anlamını oluşturur.

Monaco da (2002:172), filmlerin yapısının kodlarla tanımlandığını savunur. O'na göre “*film kodların, kodlar da filmlerin içinde işler.*” Yönetmenin bilinçsiz bir şekilde aktarabileceği mantıksal ilişki sistemleri olan kodlar, filmin anlamını dışavurmaya yarar. Reel yaşamda var olan ve yönetmenin kolayca yeniden üretebileceği kültürel kodlar vardır. İnsanların yemek yeme tarzı bu konuya örnek olarak verilebilir. Filmlerin tiyatro gibi diğer sanat dallarıyla paylaştığı ortak kodlar da vardır. Örneğin jest bu kodlardan biridir. Bir de sadece filmlere özgü kodlar vardır. Kurgu bu kodların başında gelir.

Barthes da aynı şekilde filmsel kodlardan bahseder, yönetmen önceden üretilmiş bu kodları kullanarak anlamlar yaratır. İzleyici de aynı şekilde metinlerden anlam oluşturmak için bu sistemleri kullanır. Bu kodları öğrenmek için özel bir çabaya ihtiyaç yoktur. Dilin kodu çözülmeye başladıkça süreç içerisinde kodlar bilinçdışına kaydedilir. Barthes konu hakkında beş koddan bahseder:

- **Enigmatik Kod:** İzleyicinin ilgisini çeken, filmi ileriye taşıyan kodlardır. Merak uyandırır, çözülecek problemler ortaya atar, cevapların bazılarını verip bazılarını geciktirerek izleyiciyi kontrol altında tutar.
- **Yananlamsal Kod:** Karakterlere anlam yükleyen göstergelere (örneğin konuşma, giyim, hareket ve jestler) atıfta bulunur.
- **Eylemsel Kod:** Anlatıyı oluşturan büyük ya da küçük eylem örüntülerine dair göstergeleri ifade eder. Genellikle başka bir şeyi ortaya çıkarmak için izleyiciye bir şey gösterme eğilimindedir. Eğer hikaye karakter derinliğine sahipse, içsel olaylar dışsal olanlar tarafından bildirilmelidir. Örneğin, bir kovboy kemerini sıktığında aslında kıyafetlerini düzeltmez, karşısındaki düşmana göz dağı verir.
- **Sembolik Kod:** Birbirine karşıtlık içinde olan fikir ya da nesnelerin metin içinde antitez olarak örülmesidir. Örneğin hayat/ölüm, iyi/kötü, kara/deniz

vb. İzleyicinin metni kavramsal olarak okuyabilmesi ve metnin ne anlama geldiğini bilmesi bu karşıtlıklar sayesinde gerçekleşir. Reel yaşamda da kültürel değer ve inanç kodları bu karşıtlıklar etrafında yapılanmıştır.

- **Kültürel Kod:** Metnin belirli bir kültür tarafından kodlanmış referanslarını kapsar. Psikoloji, ahlak ve siyaset gibi toplumla ilgili paylaşılan varsayımların bütünü içerir ve bunlar olmadan metin anlaşılamaz (Edgar-Hunt vd., 2010:28-31).

Filmlerdeki anlamı tanımlayabilmek için çalışmada öncelikle dilin yapılanması konusu irdelenecek sonrasında gösterge kavramıyla birlikte göstergebilim yaklaşımına değinilecektir. Yananlam ve düzenlam kavram açıklamalarından sonra ise son olarak filmlerde anlam yaratımı için kullanılan teknik unsurlar araştırılacaktır. Konu dahilinde, oyunculuk, kostüm, makyaj, dekor ve ışık gibi mizansen tamamlayacak unsurlarla birlikte çerçeve, çekim ölçekleri, çekim hızı, çekim açısı, kamera hareketleri ve konumunu oluşturan sinematografik anlatım açıklanmaya çalışılacaktır. Ek olarak kurgu, ses, anlatı ve renk kavramlarına da değinilecektir.

2.1. Dilin Yapılanması

Bu bölüme başlarken dil hakkında bazı kuramlara bakmak yararlı olacaktır. Örneğin dilsel saptayıcılığa (linguistic determinism) göre, dil düşünceyi belirler. Sapir-Whorf Hipotezi'ne göre ise, düşünceler de gerçeği belirler. Dilsel görecelik (linguistic relativity) görüşüne göre, farklı dil topluluklarındaki insanlar dünyayı farklı olarak algırlar. Basil Bernstein'in kuramına (Social Linguistic Theory) göre ise, günlük konuşmada dilin yapısı bir sosyal grubun varsayımlarını yansıtır ve biçimlendirir. Bütün bu kuramlarla düşünüldüğünde, dil sadece bir araç olarak bir ilişkiyi, şeyi ve eylemi anlatmaz. Dil ile nesne birlikte tanımlandıktan sonra dilin kullanım biçimiyle birlikte dil, bilinç ve davranış yönetimi aracına dönüştürülür (Erdoğan, 2011:208).

Aslında dilin önemi erken tarihlerde fark edilmiş ve üzerine çalışmalar yapılmıştır. Nesne ile sözcük arasındaki ilişkinin nedensiz olup olmadığına değinen Platon, bir ara

alan olan “idealar alanı” yaratmış ve sonraki düşünürler için yol açmıştır. Aynı şekilde Aristoteles de ilk dilbilim kitabını yazarak dilin sözcük ve gramer yapısı üzerinde durarak söz sanatlarının yazılı iletişimdeki gücüne dikkati çekmiştir (Güngör, 2013:203).

Bir semboller sistemi olan dil, yazınsal/görsel işaretler, duysal çağrılar ve sesleri kapsar; anlam üretme/paylaşma için kullanılır. Sosyal yaşamdaki yeri yanında dil, bireyin kendini ve amaçlarını gerçekleştirmede kullandığı bir araçtır. Dilin kullanımıyla düşünce, inanç, duygu ve bilinç biçimi ifade edilir, etkilenir ve şekillenir. Bu sayede, maddi/düşünsel üretimi ve bu üretimin ilişkilerini açıklayan bilimsel bilgiyi geliştiren yapıda olabileceği gibi filmler gibi çeşitli şekillerde kurgulanmış anlatılar, efsaneler, mitler şeklinde de karşımıza çıkabilir. Dört öğeden oluşan dilin ilk ögesi sestir ve sesin en küçük işlevsel birimi fonemdir. İkinci öge, soyut ve somut öğeleri temsil eden kelimedir ve toplumlarda üzerine anlaşılmış anlamlara sahiptir. Bazı kelimeler bağlam içinde farklılaşan farklı anlamlara sahip olabilir. Üçüncü öge kelimelerin kullanımını belirleyen kurallardan oluşan gramerdir. Dördüncü öge ise anlamdır. Kelimelerin toplumlarda ortak anlamları olmasına rağmen soyut birimin ötesinde kendi başlarına anlamları yoktur. Anlam ilişki içinde ve ilişkideki ortaklıklar ve paylaşılanlarla paralel olarak biçimlenir. Başka bir deyişle kelimeler hem sözlük tanımlarıyla hem de kullanıldığı bağlamda anlam kazanan yapıdadır (Erdoğan, 2011:201-203).

Saussure’e göre (1998:112), toplumların benimsediği anlatım biçimleri ilkece toplumsal bir geleneğe ya da aynı anlama denk düşen bir uzlaşma dayanır. Bazı düşünürlere göre, anlam şifrelenmiş işaretlerden çıkarılabilir bazılarına göre ise, anlamlar işaret sistemlerinden önce de vardır. Heidegger gibi düşünürlere göre ise bireyler dili yaratmaz tam tersi şekilde dil bireyi yaratır. İnsanlar doğduğu ilk andan itibaren sosyalleşme süreci içinde örgütlü yapıların işaret sistemlerini, sembol setlerini ve dillerini öğrenir. Böylelikle yaşadığı ortamdaki anlam setleri içinde var olur. Başka bir deyişle bireyler içinde yaşadığı anlam sistemlerinin bütünleşik parçalarıdır dolayısıyla o sistemlerin kültürel yapısını ve dünya görüşünü yansıtır. Birey ilişkilerini ve

deneyimlerini sosyal açıdan konumlandığı sembolik dünya içinde anlamlandırır (Erdoğan, 2011:226).

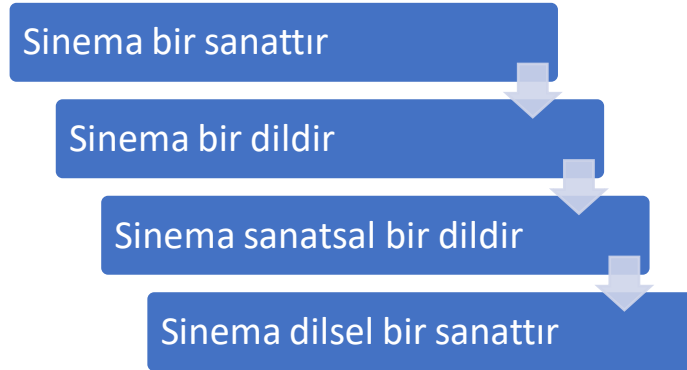
Dilin bir sistem olduğunu savunan Saussure, dil ve söz ayrımını yaparak dilbilimin nesnesine özgün bir bakış getirmiş modern anlamda dilbiliminin kurucusu olarak kabul edilmiştir. Dili oluşturan karmaşık sözcük topluluğuna düzen getirme amacıyla olan Saussure, anlam oluşturma konusunu ediminin kendisinden türeyen dilsel yapıda başladığını savunur. (Bircan, 2015:44-46). Tarih içerisinde konusunu dil olarak saptayan ve konu hakkında keskin sınırları olan pozitif bir bilim olarak ortaya çıkan ilk toplumbilimi dilbilimdir. Dil sorunu içerisinde anlam sorununu ele alan Saussure, dillerin gösteren ve gösterilen olmak üzere iki yanlı olduğunu savunarak biçim ve anlam farkını dizgeleştirmiştir (Kıran, 1990:51). Önceden dil tarihsel bir nesne ve araştırma alanı olarak ele alınırken Saussure ile birlikte dil tarihten bağımsızlaşmış ve yapısalci dilbilimin önü açılmıştır. Bu süreçte kadar “artsüremli” (diachronic) inceleme geleneği varken “eşsüremli” (synchronic) yöntem tercih edilmeye başlanmıştır* (Bircan, 2015:46).

Saussure’un dilin söz yerine biçimden oluştuğu savı Kantçı anlayıştan kaynaklıdır. Sözcük yerine (e-v) *gösteren*, kavram yerine (ev) *gösterilen* terimleri kullanılır ve bütününe *gösterge* tanımlaması yapılarak iletişimi olanaklı kılan dilsel yapıların biçimi incelenir. Dilsel çözümleme ise bu ifadelerle ait kodların çözümüdür (Büker, 2012:31). Saussure için verili olan, anlamı ve iletişimi olanaklı kılan dilsel yapılar önemlidir. Dil ile satranç oyununu karşılaştıran Saussure, ikisinin de değerler dizgesinden oluştuğunu ve karşılıklarıyla anlam kazandıklarını belirtir. Satrançta taşların konumlarına göre değerleri bellidir ve hangi malzemeden yapıldıkları önemli değildir. Taşlar kaybolursa taşların yerine başka bir nesne kullanılabilir ancak kullanılan nesnenin, yerine konan taş gibi işlem görmesi gerekir (Saussure, 1998:137-139). Saussure ilk olarak gösterenin rastlantısal doğasını vurgular. *Gösterenin* (örneğin ö-k-ü-z) *gösterilen* (öküz kavramı) ile hiçbir doğal

* Eşsüremlilik anlam üretiminde şimdi ve burada olana dayanır. Geleneksel dilbilimin anlayışına ait olan artsüremlilik ise tarihsel geçmişe dayanarak incelemeler yapar. Saussurecü göstergebilim dilbilimi düz anlamlar üzerinden yapılandırır. Barthes, Foucault ve Derrida ile bu durum değişmiş yan anlamlar öne çıkmıştır (Bircan, 2015:57).

ilişkisi yoktur dolayısıyla gösterge nedensizdir. Tıpkı kaybolan satranç taşının yerine konan nesne örneğindeki nesne-işlev nedensizliği gibi sözcük ile nesne arasındaki bağ önemsizdir ve bu durumda söz değil biçim önemlidir (Wollen, 2004:105). Culler (2007:86-88), burada önemli bir noktadan bahseder. Gösteren ve gösterilen başka bir deyişle biçim ile anlam arasındaki ilişkinin benzerliğe değil geleneğe bağlı olmasıdır. Oturmak için kullanılan “sandalye”ye başka isim verilmemesi ve dilin kodunu bilen herkesin (dillerin kuralları gereği farklı dillerde farklı kelimeler aynı anlama sahiptir) aynı anlamı çıkarması bu durumun örneğidir. Dünyadaki her bir dil biçimleri ve kavramlar dizgesinden oluşur. Kısaca dil, kavramları imleyen bir göstergeler sistemidir. Gösterge ise bireyi ilgilendiren anlam ve anlamlandırma sorunlarını işleyen bir kavramdır (Bircan, 2015:51).

Sinema, anlam ve anlamlandırma konusu ele alınırken sinema ve dil ilişkisinin de ayrıca ele alınması gerekir. Konu hakkında aşağıdaki gibi bir önerme yapılabilir (Çiçek, 2016:36):



Saussure’un dilde her şeyin ayrımlara ve uygunluklara bağlı olduğunu belirtmesiyle gösterge sistemlerine ilişkin genel bir iletişim şeması ve kuramı yaratma şansı doğmuştur (Lotman, 1999:55). Böylelikle sinema ve dil arasındaki ilişki de bu şema doğrultusunda ele alınabilir hale gelmiştir.

Önceleri bilinçsiz bir şekilde yapılan montajın Griffith tarafından bilinçli bir şekilde yapılmasıyla film dili ortaya çıkmaya başlamış ve sinema sanat haline gelmiştir

(Bazin, 2011:32). Görüntünün plastik kompozisyonu ve montaj film dilinin temel özellikleridir. Sesin filmlere eklenmesiyle de birlikte sinema “tamamlanmıştır”. 1930’dan 1940’a kadar film dilini biçimlendiren Hollywood olmuştur. 1938 yılından itibaren İtalyan ve İngiliz okullarıyla birlikte Hollywood sinemasından kopuşlar başlamış, 1940-1950 yılları arası farklı tarzlar ortaya çıkmıştır. Farklı tarzların katılmasıyla beraber filmin ne anlatmak istediğinden çok nasıl anlatıldığı önem kazanmıştır (Bazin, 2011:38-41). Başka bir deyişle önceden “Sinema nedir?” sorusuyla ontolojik açıdan ele alınan sinema artık metodolojik açıdan ele alınmaya başlamıştır (Stam, 2000: 120).

Bazin’in film dili üzerine yaptığı yorumları daha sonra Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu anlamlandırmaları açısından yollarını açmıştır. Bazin’e göre film dilinin evrimi dışavurumculuk ve kurgunun hilelerinden uzaklaşarak kurgunun karşıtı olarak düşündüğü gerçekçilik, mizansen ve derin odağa yönelmiştir. Özellikle mizansen ve derin odak film dilinin tarihinde ileri doğru diyalektik bir adımdır çünkü alan derinliği, izleyiciyle görüntü arasındaki ilişkiyi yakınlaştırır ve izleyicinin aktif bir şekilde ilerleyen sinematik aksiyona katılımını sağlar (Monaco, 2006:13-14).

Yıllar içinde kendiliğinden gelişmiş film dili ve film dilbilgisi konusunda ortaya atılmış geleneksel kuramların yerleşik dilbilim ile tekrar ele alınarak “dil” kavramını metafor olarak kullanılmak yerine bilimsel olarak kullanmanın daha doğru olacağı anlaşılmıştır. Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco’nun çalışmalarıyla özellikle Fransa ve İtalya’da çıkan tartışmaların dayanak noktası ise Saussure’un *Genel Dilbilim Dersleri* adlı eseridir (Wollen, 2004:104). Saussure’un dil ile sözü birbirinden ayırmasına benzer şekilde Metz filmde anlamların, temel gösterge prosedürlerinin, kombinasyon yaratan kuralların heterojenliğinden sıyrılarak film ve dil arasındaki bağlamı incelemek istemiştir. Başka bir deyişle, “film dili” kavramını bir kenara atarak sahne, kelime, sekans ve cümle arasındaki karşılaştırmayı inceler. Analojiye göre:

- Kelimelerden farklı olarak sahnelerin sayısı sonsuzdur. Sınırlı sayıdaki kelimelerden de sonsuz sayıda tümce yaratılabilir. Dolayısıyla sahneler bu tümcelere benzer.
- Sahneleri yönetmen yaratır, tümceleri de konuşmacı yaratır dolayısıyla bu açıdan benzeşir.
- Sahne fazla sayıda bilgi ve semiyotik zenginlik sağlar.
- Sahne gerçekleştirilmiş birim iken kelime konuşanın isteğine göre kullanılan sanal bir birimdir. Örneğin köpek kelimesi aksan ve tonlama ile söylene bile herhangi bir köpeği işaret ederken köpek görüntüsü spesifik bir köpeği gösterir.
- Sahneler kelimelerden farklı olarak sentagmatik zincirde aynı yede oluşan diğer sahnelerle paradigmatic bir karşılaştırmayla anlam kazanmaz (Stam, 2000:121-122).

Çalışmalarını yürüttükçe, film-dil analogisinin zor yanlarını keşfeden Metz, eleştirel bir hale bürünmüştür. Metz'in eleştirdiği nokta, filmde fonemlerin ve monemlerin eşini bulma çabasıdır ve filmin basit bir isimle karşılaştırılabilecek bir yanının bulunmadığını savunur. Örnek verilecek olursa perdede gösterilen tabanca görüntüsü bir film tümcesinin öznesi ya da nesnesi değil direkt kendisi bir tümcedir. Metz'e göre film en fazla tümceler dizisi olabilir (Andrew, 2010:327-328, Metz, 1991:116). Sözcük tek başına anlamlı değildir ancak görüntü tümce gibi kesin ve açık anlatımlıdır, biriciktir. Sözcüklerin sözlükleri vardır ancak kişiler sonsuz sayıda görüntü ya da tümce yaratabileceğinden onların sözlükleri yoktur (Büker, 2012:41). Aynı zamanda film dilbilgisi ya da eşanlamlılar listesine de sahip değildir. Perdede gösterilen bir evin değişik açıları, ikametgah, konut, yaşam alanı gibi anlamları karşılamaz. Sözel dillerdeki gibi katı kuralları yoktur, görüntü, ses, renk gibi unsurlar yönetmenden yönetmene değişir (Andrew, 2010:329).

Bu durumda dizgesi açısından diğer dillerden ayrılan filmin, bilgi aktarma, fikirleri dile getiren bir dil ve anlatım aracı olarak gösterenleri hakkında bazı sorular sorulmalıdır:

- Filmin en küçük birimleri nelerdir?
- Gösterge dizgesinin yapısı nasıl işler? Diğer dillerle karşılaştırıldığında film göstergeleri nasıl yorumlanır?
- Sessiz film ve diğer görsel tasarımlarla film arasında anlamın aktarılması konusundaki farklılıklar nelerdir (Çiçek, 2016:33)?

Seslerin (gösterenin ses birimleri, fonem) işlevi ve anlamı (gösterilenin ses birimleri, monem) olmak üzere iki düzeyde (çift eklemcilik gücü, double articulation) iş gören kişi aynı zamanda dili kullanmış olur. Örneğin sözel dilde kelimelerin sonlarına gelen eklerin değişmesiyle anlam da değişir dolayısıyla dili kullanan kişinin bunu algılaması gerekir (Andrew, 2010:328). Sözcük bir ya da çok sayıda sesbirimden oluşur ancak filmde sesbirime karşılık gelebilecek bir unsur yoktur. Yakın çekim sesbirim değildir, bir gerçekliğin parçasıdır. Aynı şekilde filmde anlam birime de bir karşılık bulunmaz ve bu sebeple çift eklemcilikten bahsedilemez (Büker, 2012:41-42). Filmsel göstergeler ve gösterilenler yakından bağlıdırlar. Başka bir deyişle görüntüler gerçekçi yansımalar iken sesler ise gönderme yaptıkları şey ne ise onun tam karşılığıdır. Film dilinde gösterenler bozulursa gösterilenler de bozulur. Örneğin gülen bir kişinin görüntüsü “gülmek” kelimesinin yapabildiğinden farklı görüntülerle oynatılarak değiştirilemez. Filmsel gösterene zaman kipi eklemenin de içsel ve doğal yolu yoktur. Şimdiki zaman için renk kullanma, geçmiş zaman ya da rüya sahneleri için siyah-beyaz kullanma film diline ait bir özellik değildir, filmin kendisine yapılmış “sofistike” bir eklemedir. Film, “en küçük birimleri” olarak nitelendirilen bir yapıya sahip değildir. Bu haliyle sözel dil, birbiriyle bağlantılı seslerden oluşan sonlu gruplar içerirken film bir değil beş tane anlatım malzemesine sahiptir (Andrew, 2010:328). Bu beş malzeme ise, hareket eden fotografik görüntü, kaydedilmiş fonetik ses, kaydedilmiş gürültüler, kaydedilmiş müzik sesi ve (jenerik, arayazılar ve yazılı malzemeler vb.) yazılardır (Stam, 2000:124).

Sinema dilinin sözlü dillerden farklı olmasına “Sinema Dil mi Dil Yetisi mi?” adlı yazısında değinen Metz, görüntünün hem gösteren hem de gösterilen olması ve söz, müzik ve gürültüleri de içermesi sebebiyle güçlü bir anlatım aracı olduğunu belirtir. Anlam

yaratmak için görüntüler yönetmenin belirlediği dizgiye göre sıralanır ancak dizginin keyfiliği sebebiyle sözlü dillerdeki dilbilgisinden ayrılır (Büker, 2012:41, Metz, 1991:225, Rifat, 2008:257). Ancak sinematografik görüntülerin dizgi halinde arka arkaya gelmesi filme özgü bir dilbilgisi yaratır. Lotman, insanların ve nesnelerin fotoğraflarının bir gösterge olması ve aynı zamanda (dillere ait sözlükten farklı olarak) sözlüksel birimler olma işlevini de yerine getirdiğini savunur (Lotman, 1999:73). Metz makalesinde, sinemanın açık bir dizgeye sahip olması ve gösteren ve gösterilenin beraber olması sebebiyle güçlükle kodlanabilir bir yapısının olduğundan ve dil yetisi olarak da değerlendirilebileceğinden bahseder (Rifat, 2008:257). Öte yandan, sinemanın bir dil yetisi olduğunu kabul etmek onun aynı zamanda dil olduğuna da kabul etmektir. Bahsedilen güçlü anlatım gücü sayesinde de kitleleri ikna etme ve yönetme özelliği olan bir dildir (Çiçek, 2016:34). Metz film dilinin imgelerin nedensiz olması sebebiyle evrensel olduğuna inanır (Mencütekin, 2010:260). Ancak bu güçlü anlatım aracında karşılıklı anlık döngüsel yapı olmaması sebebiyle eklemli dillerdeki iletişim işlevi yoktur (Çiçek, 2016:38).

İki dil arasında önemli bir fark olarak, sinemasal dil ani biçimde yenilikçi estetik süreçler ya da yeni teknolojilerle yeni bir yöne evrilebilirken sözel diller daha durağan ve yaratıcılığa direnen bir yapıdadır. Sinema ve sözel dil arasındaki benzerlik sinema-resim, sinema-edebiyat gibi diğer sanatlar arasındaki benzerlikten daha azdır. Ancak Metz sinemanın bir sistem değil bir dil olduğu sonucuna varmıştır. Her ne kadar planlı olmayan işaretlerden, küçük birimlerden ve çift eklemlilikten yoksun olsa da dil benzeri bir sisteme sahiptir. Özel kodlar, sıralama prosedürleri tarafından karakterize edilmiş anlam katan bir söylem, belirli bir anlatım aracına dayanan iletiler dizisi olarak sinema bir dil olarak kabul edilir (Stam, 2000:123-124).

Monaco da (2002:65) sinemayı, kodlanmış grameri, sayılı sözcüğü, bilimsel kullanım kuralları ve dil sistemi olmamasına rağmen dilin iletişimsel işlevlerinin çoğunu yerine getirmesi sebebiyle dile benzer bir görüngü olarak kabul eder. Sinema, gramer yerine kodlara sahiptir, bir vokabüleri yoktur ancak göstergeler sistemi vardır. Ek olarak

sinema diğer iletişim sistemlerinin kod ve gösterge sistemlerini de kullanır. Örneğin, müzikal bir kod filmin müziği için kullanılabilir.

Metz sinematik kodları ikiye ayırır: Kültürel kodlar ve özgül kodlar. Kültürel kodları anlamak için eğitim gerekmez sadece o kodların tanımlandığı kültüre aşina olmak yeterlidir. İzleyici kültürel kodlarla çok fazla karşılaşır, onları içselleştirir bu sebeple onların kültür ürünü olduklarını çoğu zaman fark etmez. Ancak kurgu, alıcı devinimleri, optik etkiler gibi özgül kodları öğrenmek gerekir (Büker, 2012:42). Sinema bir kod olarak sözel dilde olduğu gibi geniş çapta kullanılabilir bir dil oluşturmaz. Bir dili konuşmak sadece onu kullanmak iken sinematik dil yetenekle, eğitimle ve erişimle filme hayat vermektir (Stam, 2000:123, Metz, 1991:101).

Andrew de (2010:331) Metz gibi ilk sinema-dil analogilerinin başarısız olma sebebi dilbilimden uzak olmalarına bağlar. Sinema sözel dil gibi karmaşık değildir bu sebeple bir anlamlandırma aracından çok anlamlandırma yerine benzer. Sinemanın nasıl çalıştığını ve anlamlandırma sağladığını çözmek için gösterdiği şeyleri biçimlendirme yöntemleri araştırılmalıdır bu sebeple dilbilimden faydalanmak etkili bir çözüm olacaktır. Fonem ya da sözcük gibi unsurlar dilin özel yapıları olması sebebiyle sinemaya aktarılamaz ancak kod, mesaj, sistem, metin, yapı ve paradigma gibi kavramlar bütün iletişim sistemlerine ait olabildikleri için sinemaya uyarlanabilirler. Ancak sözlü dillerden farklı olarak sinematik dil önceden var olan bir koda bağlanamaz (Wollen, 2004:108).

Kısaca, Metz'e göre sinema kendini bir anlatım aracı olarak göstergelerini organize ederek bir söylem üretir. Saussure'un gösteren/gösterilen arasındaki nedensiz ilişkisi, olay örgüsü ve birbiri ardına takip eden görüntüler dizgisine aktarılmıştır. Film ve dil arasındaki benzerlik onların ortak sentagmatik doğalarına dayanır. Bir görüntüden diğerine geçerek bir dil oluşturulur. Dil, cümle oluşturmak için sesbirim ve anlam birimleri seçer ve birbirine bağlar sinema ise, anlatımsal otonomi birimleri olan görüntü ve sesi seçer ve birbirine bağlar. Hiçbir resim birbirine benzemezken hikayeye sahip filmlerin çoğu temel sentagmatik figürleri, zamansal ve mekânsal ilişkilerin sıralanması açısından birbirine benzer (Stam, 2000:126).

Sinema diline bu denli önem verilmesinin sebebi, sinemanın kendi çağındaki kültürün, sanatın, ideolojinin bir yansıması olması ve gerçekliğe ilişkin bu durumun tarihçiler için bir anlamı olmasıdır. Sinema sanatının bu toplumsal işlevini yerine getirebilmesi için de bir yapısının olması zorunludur (Lotman, 1999:71).

2.2. Gösterge ve Göstergebilim

Göstergebilimin tarihi de dilbilimde olduğu gibi eskilere dayanır. Göstergebilim ilk olarak farklı hastalıkları semptomlarına göre yorumlama ihtiyacı üzerine bir tıp disiplini olarak doğmuştur. Gösterge sorunsalı ise, dil üzerine düşünen Batı Stoacıların (M.Ö. 3. yüzyıl) gösteren ve gösterilen ilişkisine odaklanmasıyla ele alınır. Stoacılar sözcüğü, fiziksel bütünlük, olay, eylem açısından nesneye bağlayan bir kavram olarak ele alırlar (Bourse ve Yücel, 2012:305). Bu ilk adım daha sonra Aydınlanmanın ortaya çıkmasını sağlayan düşünürlerden biri olan Bacon'ın dil ve gösterge konularına eğilmesini sağlar. Gösterge, gönderim ve yorumlayıcı olmak üzere üç oluşturuca öge tasarlayan Bacon'ın bu modeli günümüzde de dikkate alınır. Göstergebilimin isim babası sayılan Locke ise, insana ilişkin derin çözümlemeler yapabilmek için insanın zihnindeki kavrayışlardan ve bu kavrayışların dışavurumu olan göstergelerden yararlanmak gerektiğini ve bunun bilime dönüşmesi gerektiğini savunur. Bu öncü adımlarla birlikte 20. yüzyılın ortalarından itibaren pozitif bilimler ve Marksist eleştirel gelenek, dilbilim ve göstergebilimle ilgili kuram ve yöntemler geliştirir (Güngör, 2013:204-205). Göstergebilim anlam sorunlarını çözmeye yönelik çalışmalar yapan kültürel antropoloji ve bilgi kuramından da etkilenir (Kıran, 1990:51). Dilbilim ve göstergebilim etrafında oluşan düşünceler, temelini dil ve gerçek dünya ilişkisini sorgulamaktan alır. Gerçeklik dil tarafından ne oranda tanımlanır ve yansıtılır (Güngör, 2013:202)? Başka bir deyişle, dünyayı anlamlandırmanın yolu diller aracılığıyla temsil edilişlerden geçer dolayısıyla bu temsilleri ve anlam üretimini ele alabilmek için bir yönteme ihtiyaç duyulur (Turner, 2016:27).

1960'lara gelindiğinde anlambilim ve dilbilim gelişimini tamamlamış ve ilk göstergebilim çalışmaları olarak nitelendirilebilecek uygulamalar yapılmaya başlanmıştır.

Dilbilim dil dizgesini açıklayabilirken mimari, reklam ve sinema gibi görsel; müzik ve şarkı gibi işitsel; makale, bildiri gibi yazılı; resim, heykel gibi sanatsal göstergeleri için yeterli bir yöntem değildir (Kıran, 1990:51-52). Göstergebilim dilbilimden bağımsız değildir hatta onun veri ve yöntemlerini kullanır. Dil göstergeleri dışında bir anlam içeren ve bildirişim gibi amaçlarla üretilmiş her gösterge dizgesi göstergebilimin çalışma alanına girer. Örnek olarak, sinema, trafik ışıkları, tiyatro, reklam gibi çok geniş çalışma alanı vardır (Çiçek, 2016:31). Başka bir deyişle, farklı türlerdeki anlamlandırma pratikleri, aynı yöntem ve terimler kullanarak açıklanır. Temeldeki unsur gösterge fikridir. Bu anlamda gösterge bir dil sistemindeki iletişimin en küçük birimi olarak düşünülebilir (Turner, 2016:27).

Göstergenin tanımını Erkman (1987:10) şu şekilde yapar: “*Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir.*” Gösterge bir kelime, ekrandaki görüntü, hareket ya da kıyafet olabilir. Önemli olan nokta göstergenin, fiziksel bir biçiminin olması, kendinden başka bir şeyi işaret etmesi ve bu işlevlerinin gösterge sistemini kullanan diğer kullanıcılar tarafından kabul edilmesidir (Turner, 2016:27-28). Örneğin deri ceket, çengelli iğne, Mohawk saç kesimi gibi unsurlardan oluşan bir tarz, göstergeler kombinasyonudur. Her öge (kıyafet seçimi, saç kesimi vb.) birbiriyle ilişki halindedir ve anlam taşır. Dolayısıyla kişi kendini göstergeler yoluyla ifade eder ve anlamlandırır.

Göstergebilimciler bu çeşitli anlam pratiklerini “metin” olarak tanımlar ve metinler “okunarak” çözümlenir. Bir metni okuma, sosyal ve kültürel açıdan şekillenen aktif bir kod çözme sürecidir ve bu anlam setlerine şifre adı verilir. Televizyon ve sinema gibi bazı medyalar ise “dil” (language) olarak nitelendirilir ve bütün medya “dilsel” (linguistik) bir çerçeve içine sıkıştırılır (Erdoğan, 2011 229-231).

Anlama öncelik veren göstergebilim iletişimde anlam dizgelerini araştırır. Gösterge nedir? Söylem, imge ve devinim gibi yapılarda anlam nasıl ortaya çıkar? Anlamlandırma evreni nasıl oluşmuştur? gibi sorular göstergebilimin çerçevesini

oluşturur. İmgeler, nesneler, metinler gibi farklı biçemlerin “semiosis”ini* aydınlatmaya yönelerek sadece dilin anlamını inceleyen anlambilimden farklılaşır (Bourse ve Yücel, 2012:304).

Göstergebilim bireyin gösterge oluşturmasını, göstergelerle dizge kurmasını ve bunlarla da iletişim kurmasını araştırır (Erkman,1987:22). Anlamlamanın temel birimi olan göstergeler bir nesneyi, kavramı, düşünceyi, duyguyu zihinde canlandırabilecek hale getirir. Göstergelerin birbiriyle olan ilişki biçimleriyle anlamlama ortaya çıkar (Özden, 2004:144-145).

Türkçede çoğu zaman “göstergebilim” kavramı kullanılır ancak “semyotik” ve “semyoloji” kavramları da kullanımda olmasına rağmen sıklıkla birbirine karıştırılır. İki kelimenin de kökeni Yunanca semeion kelimesinden gelir ancak farklı göstergebilim geleneklerine göndermede bulunurlar. Semyotik terimi Seebok, Greimas, Jakobson, Kristeva, Benveniste, Lotman gibi düşünürler tarafından 1969’da kurulan, 65 ülkede 1500’ü aşkın üyesi bulunan Uluslararası Göstergebilim Derneği tarafından benimsenir. İsviçre’de Saussure semyolojiyi geliştirirken Amerika Birleşik Devletleri’nde Pierce göstergebilimi geliştirir (Bourse ve Yücel, 2012:305-306). Monaco ise (2002:166), “göstergebilim” kavramının yanlış yönlendirdiğini, göstergebilimin biyoloji, fizik bilimi gibi bir bilim olmadığını savunur. Göstergebilim nadir olarak niceliksel ve pozitivist ampirizmi genellikle reddeder. Medya metinlerinin görünür içeriğinin analizi niteliksel olarak yapılır ve göstergebilim medya metinlerini yapısal bir bütün olarak inceler (Erdoğan, 2011 229-230).

II. Dünya Savaşı sonrası üretim tüketim ilişkilerinin gelişmesi ve buna bağlı olarak büyüyen reklam sektörü, kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerle birlikte göstergebilimin önemini arttırmıştır. Televizyon ve sinemanın günlük hayatın bir parçası olmasıyla

*Gösteren ile gösterilen arasındaki karşılıklı bağıntının varsayımını ortaya koyan ve göstergelerin üretimine dayanan işlem.

birlikte geniş halk kitleleri görselliğin etkileyici yanıyla yönlendirilmeye açık hale gelmiştir. Televizyonda ya da sinemada gösterilenlerin sanal olmasına rağmen bu kadar etkileme gücünün olması anlam, anlamlandırma konularının bilimsel bir şekilde araştırılmasına neden olur. Dilsel göstergeler yerine görsel göstergelerin ağırlıkta olması ise göstergebilimin bağımsızlaşmasını sağlar. Konu hakkında özellikle iki düşünürün çalışmaları dikkati çeker: Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure. İki düşünürün de ilgilendiği konular aynıdır ancak göstergeye yaklaşım biçimleri farklıdır. Peirce göstergelere mantıkçı ve felsefeci açıdan yaklaşırken Saussure, dilbilimci bakış açısına sahiptir. Ek olarak Peirce, görsel göstergelere yoğunlaşırken Saussure, dilsel göstergelere ağırlık vermiştir (Çiçek, 2016:31-32).

Saussure ve Peirce, çalışmalarını farklı akademik geleneklerde yürütmüş olsalar da göstergebilimi anlamada göstergenin merkeziliği konusunda hem fıkirdiler. Dolayısıyla ilk adımları çeşitli göstergelerin sınıflandırması olmuş Saussure, gösterilenin gösterenle ilişkisi olarak, Peirce ise göstergenin nesneyle ilişkisi olarak bir ayrıma gitmiştir (Fiske, 2003:70). Ek olarak Saussure'un nedensiz olarak tanımladığı göstergeler Peirce'in simge tanımına denk düşer (Fiske, 2003:77).

Pierce, dilbilimin kavramsal, kuramsal ve yöntemsel alanından yararlanarak başka bir bilimsel kulvar oluşturmak istemiştir. Ona göre bilgi, düşünce ve dünyadaki tüm nesneler gösterge niteliği taşır ve her gösterge bir diğerine gönderme yaparak bir göstergeler zinciri oluşturur. Bireyler de bu zincirin bir halkasını oluşturur. Pierce'a göre göstergeler üç aşamadan oluşur: İlki, duyularla algılanan somut algılardır. İkincisi, somut algı ile onu gösteren şey arasındaki ilişkilendirmedir. Üçüncüsü ise, somut nesne ile gösteren (sözcük, kavram, terim gibi) arasındaki ilişkinin yorumlanmasıdır. Bu üçüncü aşamada süreç gösterenden gösterilene doğru işler. Bilgi de akıl yürütme yolu ile değil bireyin algısına yansıyan göstergeler yoluyla edinilir (pragmatik). Bu düşüncenin altında, bilginin değeri yaşama uygulanabilirliğiyle ölçülür. Aynı şekilde bir göstergenin anlamı onun kullanım değerine göre ölçülür. Böylelikle göstergeye dinamik ve değişken nitelendirmesi ile birlikte toplumsal bir değer atfedilir. Her toplum kendine özgü bir

gösterge sistemi geliştirir ve toplumsal, tarihsel koşullara göre değişiklik gösterebilir (Güngör, 2013:223).

Biçim	Nitel	Duyularla algılanan niteliklidir. Örneğin, kelebek kelimesi ardışık sesler zinciri biçiminde duyulur.
	Tikel	Tek/belirli bir varlığa gönderme yapar. Nitel göstergenin tamamlayıcısı/belirteçidir. Örneğin, odaya giren kelebek.
	Kavramsal	Göstergenin kavrayışsal boyutuna karşılık gelir. Örneğin, kelebeğin ömrü kısadır önermesi.
Gönderge	Görüntüsel Gösterge (icon)	Temsil ettiği göstergeye benzer, gerçeğin yansımaları bulunur. Bu sebeple görsel sanatlarda, edebiyatta ve reklamcılık gibi alanlarda kullanılır. Örnek, ceylan gözlü, şahin bakışlı.
	Belirtisel Gösterge (index)	Göstergeler neden-sonuç ilişkisiyle birbiriyle bağlantılandırılır. Örneğin martı görünce etrafta denizin olduğunu düşünmek.
	Simgesel Gösterge (symbol)	Uzlaşımaya dayalı göstergelerden oluşur, gösteren ve anlamı arasında doğal bir ilişki yoktur, simgeler birleştirilerek yeni anlamlar elde edilir. Ülkelerin dil sistemlerinin temelinde bu uzlaşım vardır. Medya profesyonelleri içerik hazırlarken göstergelerin uzlaşım boyutunu düşünmek zorundadır çünkü geniş kesimlere hitap etmek isterler.
Yorumlayıcı	Terim	Genellemeye karşılık gelir ve değersel/yargısal açıdan nötrdür. Örneğin çiçek kelimesi. “Ona çiçek verdim” denirse nötrlükten çıkar ve yanlıştır.
	Önerme	Birden fazla terimin/kelimenin bir bilgi/yargı aktarma amacıyla anlamlı bir yapı oluşturmasıdır. Doğrulama/yanlışlama yapılabilir. Örneğin erkekler ağlamaz önermesi.
	Sav	Bir savın doğruluğunu/yanlışlığını kanıtlamak için neden-sonuç ilişkisi içinde bir araya getirilen sözcük/tümceler bütünüdür. Önermelere göre karmaşıktır. Medya içeriklerinin üretiminde sözcüklerin nötr/trafı kullanılması haberi değiştirecek güçtedir. Örneğin, “akaryakıt fiyatlarında yeni düzenleme” cümlesi ile “akaryakıt fiyatlarına yine zam” cümlesi arasında anlam açısından önemli farklılıklar vardır.

Tablo 2: Pierce göstergeleri çeşitli bölümlemelerle açıklar.

Pierce göstergenin bu türlerden birkaçına dahil olabilen devingen ve organik bir yapıda olduğunu belirtir (Güngör, 2013:224-225). Filmde konuşan birinin imajı ikonsal, konuşurken kullandığı kelimeler simgesel, filmin etkisi ise indeksseldir (Erdoğan, 2011:235).

Wollen’a göre, kuramcılar ve yönetmenler sinemada Peirce’in ikon, belirti, simge kavramsallaştırmalarından birini öne çıkarır. Metz, göstergenin doğal ya da kültürel olabileceğini savunur ve ikonik yönün ağır bastığını düşünür. Bazin, belirtsel yönün güçlü olduğuna inanır çünkü gerçekçi geleneğin kuramcısıdır. Eisenstein, simgesel yönün öne çıktığını belirtir. Wollen ise bu üç yönün de sinemada güçlü olduğunu ve film dilinin bu üç yön ile şekillenip etkin bir göstergeye dönüştüğünü açıklar (Büker, 2012:43).

Kamera merceğinin açısı, ışıklandırma, renk, derinlik, çerçeveleme gibi unsurlar gösteren iken, ses, konuşma kalıbı, giysiler, saç stili, makyaj gibi unsurlar gösterilendir. Pierce’in yukarıdaki bölümleri her çeşit göstergiyi açıklamak açısından daha uygundur. Yorumlayıcı unsuru, göstergiyi betimlemek için kullanılır ve betimlemeler başka bir gösterge ile yapılır. Birbiri ardına gelen bu zincire Pierce, “gösterge üretimi” derken Eco, “sınırsız semiosis” adını koyar (Erdoğan, 2011:232). Örneğin, bir aktörün fotoğrafı bir göstergedir. Aktör “başarılı” ya da “zengin” gibi betimlemelerle tanımlanabilir. Bu durumda “bir aktöre ait fotoğraf” göstergesini “başarılı”, “zengin” gibi başka göstergelerle yani yeni yorumlayıcılarla betimlemiş oluruz.

Fiske (2003:62), göstergebilimin üç temel çalışma alanı olduğundan bahseder:

- Gösterge: Bu alanda, gösterge çeşitleri ve bunların anlam taşıma yolları, göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçimleri araştırılır. Göstergeler insan yaratımı olmaları sebebiyle sadece insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılırlar.
- Göstergelerin düzenlendiği kodlar/sistemler: Bu alanda, toplumun ya da kültürün ihtiyaçlarını karşılamak için üretilen kodlar ya da bu kodların

iletilmesi için oluşturulan iletişim araçlarının kullanım yolları ortaya konur.

- Kodların ve göstergelerin içinde bulunduğu kültür: Kültür de kodların ve göstergelerin kullanımına göre şekillenir.

Peirce ise göstergebilimi, salt dilbilgisi, gerçek anlamıyla mantık ve salt sözbilim (retorik) olmak üzere üç bölüme ayırır (Rifat, 2009: 30). Peirce'in amacı, düşüncüyü ve göstergelerle ilişkiyi birbirine karıştıran genel bir göstergebilim yaratmaktır. Gösterge yorumlayana ve yorumlayıcıya yani ampirik bireye bağlanır. Günümüzde Fransa ve İtalya'da metinlerin iç çözümlemeleriyle alıcıların beklentilerini birlikte ele alan pragmatik semiyoloji akımı tarafından üstlenilir (Maigret, 2014:155).

1964'te Fransız gazetesi *Communications*'da yayınlanan Roland Barthes'ın makalesi göstergebilimin sinema ve reklama uyarlanabilmesini sağlayan öğelerin taslağını içerir (Mencütekin, 2010:261).

Günümüzde Mit adlı makalesinde ise Barthes, çağrışımların kelimelere yaptığı gibi, mitlerin göstergelere ilişkin bir anlamlandırma sistemi olduğunu belirtir. Göstergeler zinciri içerisinde göstergeler birbiri ardına sıralanarak birbirlerinin gösterenine dönüşür ve karmaşıklığı, kültürel zenginliği artırır. Örneğin Schwarzenegger'in *Terminatör* filmlerinde kazandığı anlam, daha sonra farklı bir performansında oluşturduğu anlamın bile bir parçasını oluşturmuştur (Turner, 2016:29).

Barthes, giyim, mekânsal kompozisyonlar, semboller gibi popüler kültüre ait olgu ve metinlerin göstergebilimsel çözümlemelerini yaparken Saussure'un yapısal dilbiliminden, biçimcilerin ve Marksist dilbilimcilerin yöntembilimsel bakış açılarından yararlanır (Güngör, 2013:231). Ancak bir dilbilimci olan Saussure bile göstergebilimi daha kapsamlı görürken Barthes göstergebilimi dilbilimin alt dalı olarak görmüştür ve yapısalcı yöntemin eleştirisine neden olmuştur (Bircan, 2015:53).

Barthes ve Eco'nun göstergebilim anlayışı, medyanın toplumsal ortamlar üzerindeki bilişsel yolla kurdukları güç ilişkilerini ortaya çıkarır ve değişim başlatır.

Medyatik “mit”lerin üretilmesi gerçeğin saptırılması ve manipülasyon amacıyla değil, egemenlerin lehine bir yananamlar dizgesi oluşturularak görüşlerin güçlendirilmesi açısından önemlidir (Maigret, 2014:24-25).

Eco (1982:35-38), imajları biçimlendirmeye yarayan on tane şifre oluşturmuştur: algı şifreleri, yayın şifreleri, tanıma şifreleri, tonal şifreler, ikonsal şifreler, ikonografik şifreler, tat ve duyarlılık şifreleri, retoriksel şifreler, stilsel şifreler ve bilinçaltı şifreler. Barthes ise, okumada kullanılan beş şifre ortaya koymuştur: hermeneotic (öyküleme dönüş noktaları); proairetic (temel öyküleyici eylemler); kültürel (ön sosyal bilgiler); semic (araçla ilgili şifreler) ve sembolisel (temalar). Şifrelerin bazıları sadece bir medyaya ait olabilir. Filmde kullanılan “açılma” ve “kararma”, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bazı şifreler farklı medya araçları tarafından kullanılabilir ya da bir medyaya bağlı olmayan kültürel pratiklerden alınır. Filmsel şifreler tür, kamera çalışması, editleme, ışıklandırma, renk ve çerçeveleme gibi kavramlara sahiptir. Göstergeler ve şifreler değer yargıları içerirler bu sebeple yansız değildirler. Kullanılan göstergeler bir kültürün gelişimini gösterir çünkü kültürel anlamlar taşırlar. Bu durumun sonucu olarak ise bireylerin bilinçleri şekillenir ve onları sosyal kılar. Sosyal hayattaki her oluşum potansiyel anlam taşır. Örneğin kıyafetler tek başına fazla anlam taşımaz ancak kıyafet tercihi bir anlama sahiptir. Şifreler organiktir çünkü tarihsel ve sosyo-kültürel olarak yerleştirilirler (Erdoğan, 2011:233-234). Yeşilçam sinemasında kötü kadın karakterin sarı saçlı; masum kadın karakterin koyu renk saçlı olması ancak zaman içinde bu kullanımın terk edilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

1960’lı yıllarda Barthes’ın genel göstergebilim görüşlerinden etkilenen Metz, yapısalcı dilbilimin eklemli diller için ürettiği ilkeleri sinemanın anlam yaratması konusuna uyarlamak istemiştir. Metz’e göre sinema göstergebilimi anlam ve film imleri bilimi olarak ele alınmalıdır. Filmler izleyicide izlenim bırakır dolayısıyla sinema göstergebilimi de filmin izleyicide bıraktığı izlenimin nasıl araştırılacağını araştırmalıdır (Çiçek, 2016:35-36).

Gilbert Cohen-Seat'ın geliştirdiği bir tutumdan yola çıkan Metz, alanı filmsel ve sinemasal olmak üzere ikiye ayırır. Filmsel olarak sinemanın diğer etkinliklerle olan ilişkisini konu alır. Film retimindeki teknoloji, sınıai örgütlenme, yönetmenlerin hayatı ve filmlerin varlıklarının sonucu sayılabilecek sansür yasası, izleyici tepkisi, star sistemi gibi tüm boyutlar filmsel konulara dahildir. Sinemasal alan ise daha dardır ve hem kendisini yaratan karmaşıklıkları hem de kendisinin ürünü olan karmaşıklıkları konu dışı bırakır. Göstergebilim filmsel alanın araştırılmasını sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik, kimya gibi diğer disiplinlere bırakır. Metz filmin mekaniğinin içsel araştırması ile ilgilenir ve bir filmin anlamının nasıl kurulduğunu, izleyicilere ne anlam ifade ettiğini, bir filmin seyredilmesini olanaklı kılan yasaları, herhangi tekil bir filme ya da bir film türüne karakterini kazandıran zgn anlam kalıplarını inceler (Andrew, 2010:324).

Metz'e göre izleyici filmde gelen iletiyi anlamlandırmak için beş dizgi kullanır:

- Görsel, işitsel algılama
- Filmde görülen nesneleri tanıma
- Kültür sayesinde/filmdeki dizgiler yoluyla algılanan nesneler ya da nesneler arasındaki ilişkilerle ilgili yananlam ve simgelerin bütünü
- Büyük anlatısal yapıların bütünü
- Sinemasal dizgeler bütünü

Bu maddelerden sadece sonuncusu sinemasaldır dolayısıyla filmleri anlamak sadece sinemasal dizgileri anlamak değildir. Üretilen filmler üretildikleri yerdeki kültüre göre dizgilenmiş olduklarından mesele kültür olgusudur. Bu sebeple farklı kültür dizgisine sahip bir filmi anlamlandırmak zor olabilir. Film dili kullandıkları göstergeler üzerinden bakıldığında evrenseldir ancak sinemasal dizgiler ülkelerin sinemasına göre değişiklik gösterebilir. Hangi uyruktan olursa olsun araba göstermek isteyen yönetmen araba gösterir. Değişiklik, görüntülerin veriliş biimlerindeyir. Yönetmen mavi bir portakal göstererek içeriğin biçimini değiştirebilir ancak portakalın içeriği değişmemiş olur.

Önemli olan nokta gösterilen nesnenin izleyicide nasıl bir etki yarattığı ve nasıl bir anlam ürettiğidir (Bağder 1999:147).

Sinema göstergebilimcisi ise, bir önceki bölümde bahsettiğimiz sinemanın beş anlatı malzemesinden (hareket eden fotografik görüntü, kaydedilmiş fonetik ses, kaydedilmiş gürültüler, kaydedilmiş müzik sesi ve yazı) çıkan anlamla ilgilenir. Bazı filmlere göre bu beş malzeme değişebilir örneğin bir film diyalogsuz olabilir ama bu beş malzeme filme göre ayarlanarak analiz edilebilir. Metz, sinema ve televizyonu aynı anlatım malzemeleriyle analiz edilebileceğini savunur. Göstergebilimsel anlamda aynı şekilde analiz edilebilen sinema ve televizyonun farkı kültürel ancak göstergebilim içsel mekanizmalarla ilgilenmesi sebebiyle bu farklılık önemli değildir. McLuhan ise buna karşı çıkar ve görüntünün gösterilme biçimi farklı olduğu için anlatı malzemesinin de değişeceğini belirtir (Andrew, 2010:325-326).

Graudreault, Platon'dan hareketle filmlerin hem anlatısal hem de mimetik olduğunu savunur. Başka bir deyişle filmler “*tiyatro gibi gösterir, roman gibi anlatır*” (Stam, 2000:257). Ancak belirtmek gerekir ki gerçek olaylardan kendisini var eden haber metinlerinin göstergebilimsel yapısıyla öykü, roman, film gibi kurgusal ürünlerin göstergebilimsel yapısı birbirinden farklıdır. Aynı şekilde duyulara hitap eden bir şiirsel metin ile bilişsel duyuya hitap eden düzyazı metinlerinin göstergebilimsel yapıları da birbirinden oldukça farklıdır. Fark, birinde yan anlamlara, çağrışımsal anlamlara, mitik göstergelere yer verilirken diğerinde düz anlamların ve doğrudan anlatım biçimlerinin kullanılmasıdır (Güngör, 2013:202).

Göstergeler anlam setleri içinde paradigma ve sözdizimi olmak üzere iki unsurla düzenlenir. Paradigmalar gösterge gruplandırılmalarıdır ve bu göstergeler belli bir tanımlayıcı kategoriye aittir. Her gösterge farklıdır ve aynı zamanda anlamlıdır. Örneğin sözlük doğal dilde bir paradigmadır. Filmde ise kesmeler (cut), karartmalar/açmalar (Fade out/fade in), çöz/erit (dissolve) gibi paradigmalar örnek olarak gösterilebilir. Sözdizimi (syntagm) birbiriyle etkileşimi olan ve anlamlı bir bütünü oluşturan göstergelerin birleşimidir. Bu birleşim belli kurallar doğrultusunda oluşturulan paradigma

seçenekleriyle oluşur. Örneğın konuşurken ardışık olarak kelimeler sıralanır. Kelimeler ilişkisel olarak birbirine bağıldır ve seçilmeleri tesadüfi değildir (Erdoğan, 2011:235-236).

Her film görsel göstergelerden oluşur ve göstergeler ardı ardına sıralanarak dizimsel ve dizisel ilişkiler bağlamında anlamı oluşturur. Göstergelerin gerçek hayatta karşılığının olup olmaması önemli değildir. Örneğın *Alien* filmindeki yaratık gerçek değildir ancak gösterge olarak anlamını filmsel söylem içindeki ilişkilerden yaratır. Bu sayede filmdeki yaratık göstergesi, filmsel imgelerin bir anlam oluşturmak için birbiri ardına sıralanmasıyla yani filmin sunduğı anlatı yapısını taşıdığı dizimsel ilişkilerle kadının toplumsal cinsiyetinin psikoseksüel ve kültürel kaygılarının dışavurulmasını imleyen gösterge konumuna gelir. Dizimsel ilişki tek bir çekimdeki iki imgenin ilişkisi bağlamında ya da montajla iki çekimin içindeki iki imgenin ilişkiselleştirilmesi bağlamında oluşturulabilir. Filmsel göstergeler anlamlarını filmin sözdizimi içinde kurarlar. Filmsel anlatı içinde imgelerin birbiri ile olan ilişkisi ya da başka filmlerdeki benzer imgelerle ilişkiler kurabilmesi dizisel ilişkiler bağlamında anlamı oluşturan diğer bir yapıdır. Yine *Alien* filmindeki yaratık örneğinden gidecek olursak anlam, yaratığın Ripley ya da bilim insanı olan karakterle olan ilişkisi bağlamında ya da diğer bilimkurgu filmlerindeki yaratıklarla olan ilişkisi bağlamında dizisel olarak yorumlanabilir (Özden, 2004:147-148).

Göstergebilim filmdeki söylemin veriliş biçimi ile ilgilenir. Gösterenlerin tözünün ne olduğu ile birlikte gösterenlerin kendi aralarındaki yapısı da önemlidir. Hjelmslev'e göre, biçim (gösteren) ve içerik (gösterilen) birbirinden ayrı değildir ancak içerik (anlam) farklı biçimlerde olabilir ki bu da söylemi yaratan unsurdur. Re-make yapımların ardında yatan “yenilik” buradadır. Göstergebilimin inceleme nesnesi, film dilinin göstergelerinin nasıl biçimlendiğı ve bir filmde söylemi yaratan anlatı biçiminin yani dizgilerinin neler olduğudur (Bağder 1999:147-148).

Dilsel göstergelerle görsel göstergeler arasındaki fark nedenlilik/nedensizlik ilkesi ve görsel göstergelerde çizgiselliğın olmamasıdır. Görsel göstergeler içerdikleri bilginin rastlantısal/bilinçli olmaları açısından ikiye ayrılır. Rastlantısal, doğal ve özel bir iletişim

amacıyla üretilmeyenler belirti; yapay, bilinçli ve özel bir iletişim amacıyla üretilenler ise belirtke olarak nitelendirilirler. Örneğin duman ateşin belirtisi iken aynı duman, haberleşmek amacı taşıdığı anda belirtkeye dönüşür (Çiçek, 2016:29).

Sinema göstergebilimi sayesinde yönetmenin kişiliğinden ve ürettiği anlamlardan çok filmsel anlamlandırma sisteminin üzerinde durularak film mesajları yerine bu mesajların üretilmesini sağlayan anlamlandırmalara odaklanılmıştır. Metnin dışı yerine içindeki anlam ön plana çıkarılarak filmler, tüketimi biten nesneden anlamın yeniden üretildiği bir yapıya dönüşmüştür (Özden, 2004:139-140). Çiçek (2016:28), bakmak ile görmenin arasındaki farka değinerek göstergebilimcinin sadece göstergelere bakmadığını bilimsel olarak göstergedeki gösterenin işaret ettiği gösterileni de gördüğünü ifade eder. Tıpkı izleyici gibi göstergebilimci de filmi anlamlandırmak ister. Ancak izleyiciden farklı olarak üst okuma yapar ve filmin nasıl anlaşıldığını da araştırır. Bunun için toplumbilim, ruhbilim, estetik, tarih gibi bilimlerden aldığı verileri (yöntemlerini dışarıda bırakarak) kullanır. Diğer bilimler filmi anlamlı bir nesne olarak ele alsa bile onu nesnel olarak açıklayamaz. Bunun için tek bir filmin ele alınabileceği gibi bir dizi film ya da belli bir türe ait filmler de ele alınabilir (Büker, 1985:50).

Göstergebilim üretilmiş olanı inceler ve onun üzerinden anlamlandırma yapar. “Metnin” “ne olduğu” ile ilgilenir “neden” sorusu ise konu dışı bırakılır. Çünkü “neden” sorusu araştırmacıyı metnin dışına çıkmaya zorlar ve metin içindeki biçimsel unsurlar ve bu unsurlar arasındaki bağdan gerçek hayattaki örgütlü yapılar, yapılardaki olgular ve olguların bağı incelenmeye başlanır (Erdoğan, 2011:240).

Sinema göstergebilimi film dilinin göstergelerini ve anlam oluştururken başvurduğu yöntemleri inceler. Başka bir deyişle anlamı oluşturan dizgileri araştırır. Sinemasal anlam üretimi, perdedeki araba görüntüsünün çekimlerin büyüklüğü, alıcının hareketleri, ışığın dozu gibi kullanılan sinemasal dizgilerin sonucudur. Filmde gösterilen görüntülerin neler olduğu konu dışıdır. Bağder (1999:144), sinema ve film ilişkisini yazın ile romana benzeterek yazın dilini/yazınsal olanı bilmeden romanın incelenememesi gibi

film dilini bilmeden filmleri ve filmlerdeki sinemasal özelliklerin incelenemeyeceğini belirtir.

Kısaca, göstergebilim sayesinde gelecekteki sinemanın olanaklarına ışık tutularak sinemanın ne olabileceği konusu tartışılabilir hale gelmiştir (Andrew, 2010:340). Öte yandan işlevsel ve toplumsal bir tarafının da olduğu söylenen göstergebilim yaklaşımı, bireylerin bağıntılar üzerinde politik bakış açısı olmadan çözümleme yapamayacağı bir yapıdadır. Eleştirel ve Adornocu bir yaklaşımı temel alan göstergebilimsel çözümleme aslında antidemokratiktir çünkü evreni algılayabilen burjuva sınıfının kültür endüstrileri üzerindeki egemenliğinin yapı-bozumunu sağlayabilen aydınlar tarafından kullanılır (Maigret, 2014:25).

2.3. Yananlam ve Düzanlam

Saussure dilsel sistem ve bu sistemin gerçeklikle ilişkiselliği üzerinde durmuş ancak bu sistemin okurla olan ilişkisiyle ilgilenmemiştir. Benzer şekilde sadece metne odaklanılarak anlamın yazar-okur-metin üçgenindeki fikirlere göre değişebileceği göz ardı edilmiştir. Anlamlandırmanın birinci düzeyi olan bu düzeye Barthes düzanlam adını verir. Bu düzeyde göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisi araştırılır. Düzanlam göstergenin ilk akla gelen anlamıdır (Fiske, 2003:115-116). Eco ise düzanlamı bir göstergenin belirlenmiş alanda taşıdığı anlam olarak tanımlar (Erkman, 1987:72). İkinci düzey ise göstergenin yananlamıdır. Kültürel çağrışımlara bağımlı, ima edilen daha geniş anlamlar kastedilir (Stevenson, 2008:76). Fiske (2003:116-117) bu durumu fotoğraf örneği üzerinden açıklar. Bir sokak, yan yana duran iki fotoğraf makinesi tarafından çekilerek farklı anlamlar doğurabilir. Fotoğraflardan biri, renkli bir filmle, yumuşak odakla ve içinde çocukların olduğu şekliyle çekilebilir; aynı sokak diğer fotoğraf makinesiyle siyah beyaz filmle, sert odaklı, güçlü kontrastlı ve çocuklar için zalim bir görüntüde fotoğraflanabilir. Bu iki fotoğrafın düzanlamı aynıdır çünkü iki fotoğraf makinesi de karşısındaki sokağın mekanik bir yeniden üretimini sağlar. Farklılığı yaratan yananlam yani sürecin insani boyutudur.

Kadrajda dahil edilecekler, odak, ışık, kamera açısı gibi seçimlerle anlam değiştirilir. Başka bir deyişle düzanlam neyin fotoğraflandığı iken yananlam nasıl fotoğraflandığıdır.

Reklamlardaki araba fotoğrafının anlamlandırma/düzanlamı (denotation) araba kavramıdır. Bunun ötesinde özgürlük, zenginlik, sosyal konum gibi anlamlar da yer alır. Arabanın yanında yer alan kadınlar ise basitçe kadınları anlamlandırmaz, sahip olunan araba ile kadınların ve seksin elde edileceği mesajını verir. Üçüncü seviye anlamlandırma göstergelerin kültürel, duygusal ve ideolojik anlamları ile birlikte sosyo-kültürel değerler, varsayımlar, bağlama bağlı yanlı yorumlar içerir. Medyanın işçi grevleri hakkında yaptığı haberler örnek olarak verilebilir. Grevin neden yapıldığı ya da işçi hakları gibi bağlamlar yerine anlaşmazlık, düzenin aksaması, çevrenin kirletilmesi gibi söylemler kullanılması tesadüfi değildir (Erdoğan, 2011:237). Yananlam, göstergenin alımlayıcıların heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle karşılaştığında ortaya çıkan etkileşimdir. Bu durumda öznellikten, öznelerarasılıktan bahsedilebilir. Yorum hem yorumcudan hem de nesne/göstergeden etkilenir. Ses tonu ve konuşma biçimi gibi unsurlar konuşulan konuya ilişkin duygu ve değerleri içinde barındırır. Sözcüklerin seçimi genelde bir yananlam seçimidir. “Anlaşmazlık”, “grev”, “rüşvet vermek” gibi kelime seçimleri duygusal/özel yananlamları gösterir ve bunların hepsi öznelerarasıdır. Yananlam görüntüsel boyuta sahip olsa da nedensizdir denebilir (Fiske, 2003:116-117).

Düzanlam anlatım düzleminden ya da gösterenden oluşur yananlam ise içerik düzlemi ya da gösterileni tanımlar. Düzanlam göstergenin neyi temsil ettiğini yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Ortak kodların belirli bir şekilde bir araya getirilmesiyle göstergenin anlaşılması sağlanır. Başka bir deyişle görsel kodların örgütlenmesiyle beraber göstergelerin düz ve yananlamları oluşur (Parsa, 2008:116). Düzanlamların yanlış anlaşılma payı düşüktür çünkü bu kavramlar toplumun ortak kültür paydalarıdır ve bireysel/keyfi özellikleri yoktur (Erkman, 1987:67).

Bir göstergenin düzanlamıyla beraber yananlamına ulaşırken tek bir göstergeden yola çıkılmaz (Erkman, 1987:77). Düzanlam düzleminde bir anlama sahip olmayan değişkeler yananlam düzleminde bir anlama sahip olabilir. Örneğin yuvarlanan -r ile

artdamak -r'si bir konuşmada iki ayrı gösterilene sahip olabilir. Bu konuşma biçimleri konuşanın memleketi hakkında bilgi verebilir ancak düzanlam düzeyinde bir anlam aktarmazlar (Barthes, 1979:83).

Düzanlam zihinsel kavrayış düzlemindedir ve gerçek dünyayla ilişkisi dolaylıdır. Bir gösterenin düzanlamı yani gösterileni gerçek dünyadaki nesne değil o nesnenin zihindeki karşılığıdır. Bu yansıma da kültürle ilişkili olarak zihinde yer edinir. Örneğin tanıdık bir kişinin fotoğrafına bakarken zihinde canlanan fotoğraftaki kişinin somut kendisi değil o kişi hakkındaki algı, imge ve kavramlar bütünüdür. Bir kişi ne dereceye kadar gerçek dünyadaki bütün varoluş biçimleriyle tanınabilir? Kişiler hakkındaki bilgiler, kültürel/zihinsel bir etkinliğin sonucunda edinilir. Dolayısıyla mutlak değil öğrenmeye dayalıdır. Hatta kendi fotoğrafımıza ya da aynaya bakıyor olsak bile bu durum geçerlidir. Vicdan, gönül gibi somut olmayan kavramlar, dış dünyaya ait bir birime ya da birimler bütününe bağlamak zor olsa da gerçek dünyaya aittir dolayısıyla bahsedilen değerlendirmelere tabi tutulabilirler (Erkman, 1987:69-71).

Barthes'a göre yananlam dilbiliminin gelişmesi önemlidir çünkü toplum dilin kendisine verdiği düzanlamdan ikinci anlam düzeyi olan yananlamı geliştirir. Ancak bu gelişme sağlanırken yananlam düzanlamı tüketmez daima ondan arta kalanlar olur aksi takdirde söylem oluşmaz (Barthes, 1979:88-89).

Gösterge çözümlemeleri için televizyon ya da filmin durağan bir karesi, afiş ve dergi reklamları, resimler ele alınır. Bu tür bir "metin"deki anlamı çözümlemenin ilk adımı metindeki görüntünün "ne olduğu"dur. Bu ilk adımla beraber düzanlam bulunur. Bu "görünen" içerikten sonraki ikinci adım "görünmeyeni", gizli kalanı yani yananlamın bulunmasıdır (Parsa, 2008:15). *İmgenin Retoriği* (1964) adlı eserinde Barthes, ilk kez görsel bir reklam olan meyve sebze ve İtalyan bayrağının renklerini taşıyan Panzani konserve ile dolu alışveriş filesi fotoğrafını yorumlamıştır. Barthes'ın çözümlemesine göre "metin", kırsallık ve doğallık adı altında pazardan alınmış taze ürünlerle beraber "İtalyanlığın sıcakkanlılığı" yananlamını taşır (Maigret, 2014:149).

Sinemada göstergelerin düzanlamları ve ruhsal anlamları vardır. Adanır'a göre (2012:51), sinemada düzanlam yananlam üretimi için zaten dönüştürülmüş biçimiyle var olduğundan düzanlam yoktur. Ruhsal anlamlar ise, bağlama göre şekil alan renk, ışık gibi teknik yapılara baēlıdır. Sinemada yananlamın dayanak noktası düzanlam, düzanlamın ise yananlamdır.

Filmler düzanlam ve yananlam kullanımlarıyla anlamın iletimini saēlar. Düzanlamı anlamak için çaba sarf etmeye gerek yoktur ancak bu onu değersiz kılmaz. Bir kişinin ya da olayın sözcüklerle/fotoēraflarla gösterilmesinin etkisiyle sinematik gösteriminin etkisi arasında çok fark vardır. Sinema gerçeēe en yakın olandır dolayısıyla diēer yazılı/sözlü dillere oranla daha kesin bilgi iletir. “*Film, tahayyül edemediēinizdir.*” Sinema film öyküsünden öte bir kùltürün ürünüdür. Örneēin, bir gül görüntüsü *Richard III* filminde sadece bir gül anlamı taşımaz çünkü York ve Lancaster evlerinin simgesi olan beyaz ve kırmızı gül yananlamları izleyiciye verilmiştir. Bunlar kùltürel olarak belirlenmiş yananlamlardır. Genel kùltürün yanında sinemanın kendine özgü yananlamsal yeteneēi de vardır. Bir gül görüntüsü belirli bir açıdan çekilir, kamera hareketli ya da sabittir, ışık parlak ya da loştur, gül canlı ya da solmuştur, dikenlidir/dikensizdir, nettir/fludur, bu gibi tercihler yönetmenden yönetmene deēiřir. Özel bir çekimin yananlamına dair hislerimiz onun dizesel ya da dizimsel diēer çekimlerle karşılaştırmamıza göre deēiřebilir. Örneēin bir gülün alttan çekimi bize gülün etkileyiciliēini hissettirir çünkü bilinçli ya da bilinçsiz olarak onun önemini azaltan üstten çekilmiş bir gül çekimi ile karşılaştırırız (Monaco, 2002:157-158).

Edebiyat çalışmalarından gelen metafor ve metonimi kavramları ise sinemada yananlamsal anlamın aktarılması için kullanılır (Monaco, 2002:162). Metafor (deyim aktarması/eēretilme) ve metonimilerle (ad deēiřimi/ düzdeēiřmece) birlikte ilişkisel anlam üretilir (Erdoēan, 2011:238).

Farklı paradigmalara ait birimlerin birbirleriyle karşılaştırılıp benzerlik yoluyla üretilen anlama metafor adı verilir (Türkoēlu, 2004:35). Aēızdaki inciler, altın rengi saē, sonsuz uyku vb.

Metonimi (düzdeğişmece) ise, ilişkili bir ayrıntının kullanımı ile birlikte bir fikrin/nesnenin çağrıştırılmasıdır (Erdoğan, 2011:239). Metonimi, etimolojik açıdan “başka bir şeyin yerini alan isim” (Yunanca “meta” ve “onoma”) anlamına gelir. Kraldan (ya da kraliyet ideasından) “hükümdar”(lık) diye söz edilmesi metonimiye bir örnektir. “Kapsamlayış” (synecdoche) ise, parçanın bütünü ya da bütünü parçanın yerine geçmesidir. Türk ordusuna Mehmetçik denmesi örnek olarak gösterilebilir (Monaco, 2002:163). Sinemadaki kullanıma şu şekilde örnek verilebilir, hızla giden arabanın görüntüsünün sonrasında yerdeki teker izleri ve çarpışma sesi araba kazasını anlatır (Türkoğlu, 2004:35).

Metafor ve metonimi kullanımları sinemada oldukça yaygın şekilde kullanılır. Hollywood klişeleri kapsamlayışçı (orduyu çağrıştırmak için yürüyen ayakların yakın çekimi) ve metonimiktir. Dökülen takvim yaprakları ya da bir lokomotifin dönen tekerleri gibi ilişkili ayrıntılar soyut düşünceleri akla getirir. Metonimik aygıtların kendilerini sinemasal kodlara güçlü bir şekilde adapte etmeleri, sinemanın edebiyattan daha etkili hale gelmesini sağlamış metonimi bir tür sinemasal simge olmuştur (Monaco, 2002:163). Metaforik anlatımda genellikle aynı görüntü içerisindeki karakter ve nesneler ilişkilendirilir. Metaforik bağlantılarla karakterin duygusal durumu izleyiciye aktarılır ve öykü anlatısı kurulur (Ryan ve Lenos, 2012:161-163). Ancak sinema estetiği açısından metaforun sinemada kullanımı zorlama, kaba ve statik olması sebebiyle zordur. Belirtisel gösterge, çerçevenin esnekliği ve aynı anda birçok şey söyleyebilme yeteneği sayesinde bu zorluk bir nebze aşılır. Sinemada yananamlar, eğer güçlülerse, yazılı ve sözlü dillerdeki gibi düzanlam olarak kabul edilebilirler. Yananlamanın gücünün çoğu belirtisel olan aygıtlara bağlıdır. Bu göstergeler nedensiz ve özdeş değildir (Monaco, 2002:162). Metonimler gerçekçi etki yaratmak için dizimsel olarak işler, metaforlar ise, imgelemsel ya da gerçeküstü etki için paradigmasal olarak çalışır. Buna göre yananlamanın metaforik bir tarzda işlediği söylenebilir (Fiske, 2003:131).

Sinema göstergebiliminde bir başka unsur olan mecaz (deyim dönüşümü/anlam değişimi), gösteren ve gösterilen unsurlarını yeni bir ilişki içinde sunan mantıksal

dönüştür. Bu sebeple mecaz düzanlam ve yananlam arasındaki birleştirici ögedir. Yukarıda verdiğimiz gül örneğinde olduğu gibi, gül düzanlamı dışında başka bir anlama sahip olduğunda bir “dönüş” yaşar. Bu tip bir kullanım, statik olan örgüyü dinamik bir yapıya dönüştürür. Peirce’in kavramlarıyla İkonik ya da Simgesel düzanlamsal anlamdan mecazla birlikte yananlamsal bir belirti olarak olası çekimlerin diziseliyle filmdeki ilişkilerin dizimsel bağlamı içinde metaforik, metonimik ve kapsamlayış olarak kullanılan görüntüye dönüş başlar (Monaco, 2002:165).

Barthes’ın tanımlamasına göre mit ikinci düzey anlamlandırma olan yananlamdır. Eylem, poz, jest, imaj, tarz, statü, bir gösterge ya da gösterge setine genel kültürel anlam yüklendiğinde mitsel anlam ortaya çıkar. Mitler güçlü ideolojik görevler barındırır, şeyleri olduğundan farklı gösterir ve ayrıntıları ortadan kaldırır ancak görünüşte olanı gösteriyormuş gibidir. Mit, verilen kültürel anlamı doğallaştırır, ticari ya da siyasal etkinliği normalleştirir ve yeniden üretir (Erdoğan, 2011:239).

Barthes *Çağdaş Mitler* (Mythologies) adlı eserinin birinci bölümünde modern toplumda bireyi saran otomobil, reklam, turizm, sabun, şarap, filmler gibi mitleri eleştirel yaklaşımla ele alır. İkinci bölümde ise, mitlerin oluşturduğu düzeni ve yapıyı dilbilim ile geliştirmekte olan göstergebilimin kavramlarıyla kuramsal açıdan inceler. Çalışmanın en önemli yönü yananlam, ideoloji ve mit ilişkisidir (Dağtaş, 1999:350). Barthes mitleri ideolojilerle ilişkilendirmesiyle yapısalcılardan uzaklaşarak Marksist dilbilimci olan Voloshinov ve Bakhtin’e yaklaşır (Güngör, 2013:232). Eserde Barthes, reklamları, oyunları, politik göstergeleri çok boyutlu olarak ele alır, mitlerle karşılaştırılan medyatik anlatıları tanımlamayı amaçlar. Mitlerin temeli konularını tartışılmaz kılar, bunu doğal yoldan ve saklamadan yapar (Maigret, 2014:150). Eserin asıl kaygısı kültürel çağrışımların ve toplumsal bilginin gösterilenlere nasıl sindiğini tartışmaktır. Mit kelimesinin seçilmesinin sebebi bu sinen yapının yanlışlığını vurgulamak değil, ilkel toplumlardaki işlevselliğine benzer şekilde dünyayı insanlara açıklamaktır (Turner, 2016:29-30). Fiske (2003:118), mit kelimesinin seçilmesine dair hoşnutsuzluğunu belirtir. O’na göre kelime “inanılmayacak bir anlamı” ifade etmek için kullanılması sebebiyle

yanlış anlaşılmalara açıktır. Ancak Barthes “inanan” olarak bu kelimeyi seçmiştir. Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünün açıklanmasına/anlaşılmasına yarayan bir öyküdür. İlkel mitler ölüm, insan, tanrılar, iyi/kötü gibi temalardayken günümüzdeki “sofistike” mitler erillik, dişilik, aile, başarı, İngiliz polisi, bilim vb. temalarındadır. Barthes’a göre mitler, bir şey üzerinde düşünmeye, onu kavramsallaştırmaya ve anlamaya yarayan kültürel bir yoldur ve mitler birbiriyle ilişkili kavramlar zinciridir. Mitler, gizli yananlamsal ideolojik anlamlar için bir araç gibi çalışarak düzanlam düzeyinde olgusal mesajları kullanır ve burjuvazinin mesajlarını doğallaştırır. Belirli ifadeler evrensel gerçekler gibi gösterilerek nesneler tarihinden uzaklaştırılır ve mevcut durum sorgulanmaz (Nöth, 1990:376). Örneğin kadınların işinin evde çocuk bakıp büyütme olması erkeğin rolünün ise ekmek parası kazanmasına ilişkin bir mittten bahsedilebilir. Bu roller en “doğal” toplumsal birim olan aileyi yapılandırır. Bu yapının doğanın bir parçası olduğu izlenimi veren mit onu değişmez ve (erkeğin ve kadının çıkarlarına hizmet etmesi nedeniyle) adil kılar. Mitlerin işlevlerinden bir diğeri ise tarihi doğallaştırmaktır. Bu işlevle anlaşılır ki mitler belirli tarihsel bir dönemde egemen olan toplumsal sınıfın ürünüdür. Ayrıca kökenlerini ve siyasal/toplumsal boyutlarını gizlerler (Fiske, 2003:119-120). Ayrıca mitler tarih-doğa ilişkisini kurarken ölçülü davranır, birey pratiklerini basite indirger. Mit toplumsal statükonun devamını sağlar bu anlamda sayısal olarak sağdadır (Barthes, 2014:210-212). Mitler günlük gerçekliği doldurur, dünyanın olduğu haliyle kabul edilmesini sağlayan temel ideolojik mekanizmadır. Barthes, ideolojinin toplumsal boyutu yerine dil içindeki varlığını araştırır. Bu sebeple *Çağdaş Mitler* eserinde de dilsel süreçleri ve reklam gibi bazı medya metinlerini inceler. Dil sadece sözel konuşma eylemi olarak ele alınmaz, tüm göstergelerle eşit öneme sahiptir (İnal, 1996:55). Barthes’a göre mitler dil yapıları içerisinde sadece yananlamsal göstergeler olarak bulunmazlar aynı zamanda dilin de ideolojik taraflarını gizlerler. Her mit kendinden sonraki mitleri oluşturur (Güngör, 2013:233).

Levi-Strauss kültürü anlamak ve toplumun bilinçdışını ortaya koymak için mitlerin yapısal analizini gerçekleştirir. Mitleri ve mitsel düşünceleri oluşturan yapısal bir mantık vardır. Levi-Strauss Amerikan yerlilerinin mitlerinin eski kökenlerini üzerinde çalışırken

Barthes, modern zamanların bilinçsiz mitlerini araştırır. Kültür, dil ve göstergelerle oluşturulur ve aktarılır. Kültürü oluşturan simge ve semboller ideolojiktir. Bunun sebebi kültürün sınıflı bir toplum olan kapitalizmin içinde varlığını sürdürmesidir. Kapitalizm kendi mitlerini oluşturur ve bunu dil ile topluma yayar. Kapitalist toplumlarda mitler egemen yapıyı doğal ve meşru kılar. Mitler egemen değerleri topluma yayar, tarihi yok eder ve yaptığı tanımlarla bireylerin özdeşleşecekleri ve karşı çıkacakları kişileri seçer. Mitler statükocu fikirleri tutar, totolojilere başvurur ve açıklamalardan kaçınarak eleştirel aklı yok eder. Mitler sayesinde kitleler baştan çıkar ve taklitçilere dönüşür. Göstergebilim mitlerin kodlarını açığa çıkartır ve alımlayıcıları aktif hale getirir (Yaylagül, 2006:108-110).

Dil	1. Gösteren (Signifier)	2. Gösterilen (Signified)	
	3. Gösterge (Sign)		II. GÖSTERİLEN (Signified)
	III. GÖSTERGE (Sign)		

Şekil 9: Birincil (dilsel) düzeyin göstergesi ikincil düzeyin (mitin) göstereni olur.

Barthes mit kavramını açıklarken üç boyutlu yapı olan gösteren, gösterilen ve göstergeye değinir. Sistemdeki gösterge (sign), göstergebilimsel sistemin ikinci düzeyine denk gelen mitin göstereni (signifier) haline gelir. Birincil göstergebilimsel düzey dilin objesi, ikinci düzey ise üst-dildir (Barthes 2014:184).

Barthes'a göre medya toplumdaki en belirgin mit üretme aracıdır. Dil ve mit çözümlemelerinden biri Fransız dergisinin kapak resmidir. Resimde siyahi bir genç Fransız bayrağını selamlar. Dil açısından bakıldığında çözümleme bu kadardır ancak mitsel anlamda Fransa'nın kültürel çeşitliliği, büyük devlet olması, herkesin devletin önünde saygıyla eğiliyor olması gibi çokanlamalar vardır (Güngör, 2013:234).

Mitlere ve değerlere somut biçim veren göstergeler onları aynı zamanda kamusal yapar. Bireyler de göstergeleri kullanarak ideolojiyi yaşatır ve bu ideolojiler tarafından da

inşa edilirler. Kamusal hale gelen mitler kültürel özdeşleşmeye açık hale gelirler, bireyler de mitler sayesinde o kültüre ait olduklarını teşhis ederler (Fiske, 2003:219).

Dilin yananamları sebebiyle sinema sadece gerçekliğin yanlış bir aynasını sunar. Bu sebeple de sinema temsil edici olmak yerine göstermecidir. Bu sebeple Godard dilin gücünü tekrar kazanması için sinemacıların dili yıkmasını, sıfıra dönmesini ve Barthes'ın semioclasme (mitler yok edildikten sonra göstergelere benzemeyen “göstergelerin” de yıkılması) kavramsallaştırılması ile ilgilenmesi gerektiğini öne sürer (Monaco, 2002:393)

Kısaca, çeşitli iletişim dizgelerinde düzanlam ve yananlam şifreleri vardır. Düzanlamlar yananamların göstereni olabilir. Reklam gibi bazı medyaların yananamları kolay çözülebilir aksi takdirde reklam amacından uzaklaşılır ve başarısız sayılır. Ancak birçok sanat eserinin yananamları içinde saklıdır. Saklı olmasına rağmen eserin anlaşılması için ipuçları olmalıdır. Şifresi çok kolay bir eser sıradan; şifresi çözilemeyen ise anlaşılabilir olur. Bu sebeple yananamların dengeli oluşturulması gerekir (Erkman,1987:80).

Freud iyi bir esprinin düzanlam ve yananlamın birbirine bağlandığı zaman ortaya çıktığından bahseder. Filmsel simgeleştirme de aynı şekilde düzanlam ve yananlamın iç içe geçtiği süreçte gerçekleşir. Özden (2004:185), bu durumu göstergebilimsel açıdan şöyle ifade eder, “*filmin dizimsel yapısının, imgelerin dizilişinin belirli çağrışımları ortak bir nokta etrafında toplanmasıyla ve bunların iç içe geçmesiyle yönetmen bilinçdışının izlerini veren sanatsal bir yapı yaratılabilmektedir.*”

Maigret düzanlam ve yananlamın arasında kesin bir ayrımın bulunmadığını savunur. Anlamak için özel bir çaba sarf edilmesine gerek olmayan düzanlam üzerinde bile farklı yorumlar yapılabilir. Saussure'un yayımlanmamış *Dilin İkili Özü* metninde bu durumdan bahsedilir ve bu sayede Saussure Peirce'e yaklaşmış olur. “*Dilbilimde nesnenin kavramının tasarlandığı bakış açısının, tümüyle nesnenin kendisi olup olmadığı sorgulanabilir, dolayısıyla somut bir şeyin bir noktasından mı yola çıktığımızı, yoksa*

yalnızca sonsuz çeşitlilikte bakış açılarımızın mı söz konusu olduğunu kendimize sorabiliriz” (Saussure’den akt. Maigret, 2014:152).

2.4. Filmlerde Anlam Yaratımında Kullanılan Unsurlar

İzleyici film seyrederken sadece biçimiyle ilgilenmez aynı zamanda filmi deneyimler. Ancak filmi analiz etmek için sinematografik aygıtın özelliklerinin bilinmesi gerekir (Bordwell ve Thompson, 2010:117).

Yönetmen ise üç soru ile karşı karşıyadır: Neyi, nasıl çekecek ve çektiğini nasıl sunacak (Monaco, 2002:177)? İlk iki soru bu bölümün birinci alt başlığının konusu olan mizansene son soru ise yine bu bölümün beşinci bölümü olan kurgunun alanına girer.

Bu bölümde sinemanın anlam yaratmak için kullandığı teknik unsurlar açıklanmaya çalışılacaktır. Bu sebeple ilk olarak oyunculuk, kostüm, makyaj, dekor, ışık gibi mizanseni oluşturan unsurlara değinilecek sonrasında ise çerçeve, çekim ölçekleri, çekim hızı, çekim açısı, kamera hareketleri ve konumu gibi sinematografiyi oluşturan teknik unsurlar açıklanacaktır. Bu başlığa ait üçüncü bölümde ise anlatı, dördüncü bölümde ses, beşinci bölümde kurgu, altıncı ve son bölümde ise renk konusu işlenecektir.

2.4.1. Mizansen

Önceden belirlenmiş bir olguyu en iyi biçimde yansıtabilmek amacıyla görüntü unsurlarının kamera önünde düzenlenmesine mizansen adı verilir (Özön, 2000:317-318). Mizansen film çalışmalarında görsel tarzı/biçimi ifade etmek için kullanılır. En yaygın tanımı, çerçevenin içindekiler ve bunların düzenlenme biçimi şeklindedir (Gibbs, 2002:1). Kelime Fransızca *mise-en-scène* yani “sahneye koyma”dan gelir. İlk kullanım amacı oyunları yönetme pratiğidir. Terim, sinemaya film araştırmacıları tarafından film yönetimi için genişletilmiş, yönetmenin film çerçevesi içinde görünenler üzerindeki kontrolünü tanımlamak için kullanılmıştır (Bordwell ve Thompson, 2010:118). Çerçevenin içindekiler ise oyunculuk, kostüm, dekor, aksesuar ve ışık olarak sayılabilir (Gibbs, 2002:1). Ancak biz bu çalışmada Bordwell ve Thompson’ın (2010:123) mizansen

unsurlarına dayanarak aksesuarı dekor bölümünde ele alacağız ve onun yerine makyaj unsurunu dahil edeceğiz. Mizansen gibi unsurları kullanan yönetmen film dilini kurarak bir anlatım oluşturur. Anlatım aracı, yönetmenin izleyiciye bir şey anlatmak için kullandığı ve kullandığı sanata ait olan yöntem veya tekniktir. Her sanatın kendi anlatım aracı vardır, romanın sözcükleri, resmin ise boyaları kullanması örnek olarak verilebilir (Bayram, 2013: 3-4).

Mizansen film incelemelerinde belirsiz bir anlama gelebilir. Filme çekilen olayları ve bu olayların nasıl filme çekildiğini tanımlamak için geniş anlamda kullanılabilir ya da tiyatrodaki kullanımına yakın bir şekilde filme çekilen olayları anlatmak için daha dar bir anlamda da tanımlanabilir (Buckland, 2018:17).

Mizansen bir planlama içerse de oyuncunun diyaloga ekleme yapması ya da ışığın plansız değiştirilerek dramatik etkiyi arttırması gibi planlanmamış olayları da içerebilir. Mizansen aynı zamanda filmdeki gerçeklik hissini desteklemek ya da başka bir etkiyi arttırmak için kullanılabilir. Bunun için komik abartılar, doğa üstü terör, makyaj seçimi gibi unsurlardan yararlanılır. Filmin bütününde mizansenin işlevi, dinamiğe, değişimine, gelişimine, filmin diğer teknik unsurlarıyla ilişkisine göre analiz edilmelidir (Bordwell ve Thompson, 2010:118-119).

Oyunculuk

Yönetmen mizansen içindeki kişi, hayvan, robot ya da nesne gibi çeşitli figürlerin davranışını kontrol eder. Mizansen bu figürlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmesini sağlar. Her ne kadar önem derecesi eşit olabilse de diğer figürlere göre oyuncunun performansı en ayırt edilendir. Bir oyuncunun performansı görünüş, jest, mimik gibi görsel öğelerden ya da sestən oluşur. Sessiz sinema dönemindeki gibi bazen sadece görsel performans önemliyken bazen de oyuncunun performansı seste ortaya çıkar (Bordwell ve Thompson, 2010:138-139). Ancak genel olarak tiyatro oyuncusunun daha çok sesiyle oynadığı, sinema oyuncusunun ise yüzünü kullandığı söylenebilir (Monaco, 2002:50).

Oyunculuğun iyi ya da kötü olması gerçekçilik derecesine göre belirlenmeliymiş gibi bir algı vardır. Ancak gerçekçilik anlayışı dönemler değişikçe değişikliğe uğrar. II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik filmlerindeki oyuncu performansları o dönemde belgesel düzeyinde gerçekçi olarak nitelendiriliyordu. Ancak aynı performanslar günümüzde gerçekçilikten uzak süslü performanslar olarak düşünülür. Dolayısıyla oyunculuk gerçekçilik üzerinden değil, filmin amaçladığı oyunculuk tarzı üzerinden değerlendirilmelidir (Bordwell ve Thompson, 2010:139-140). Nitekim oyunculuk tarzları sessiz sinema dönemindeki abartılı performanslardan Cary Grant tarzı “kendini oynama”ya kadar çeşitlenmiştir. Diyalogların eklenmesi, beden dili ve hareketlerin tümü performansa anlam katan unsurlardır (Butler, 2011:35).

Performans bireyleştirici ve stilize olarak iyi boyutta düşünülebilir. Bireyleştirici boyuttaki performanslar daha geniş ve anonim tipler yaratır. Klasik Hollywood anlatısı siyah uşak, tefeci Yahudi, ukala şov kızı gibi ideolojik stereotipler üzerinedir. Oyuncular bu stereotiplere göre seçilir. Öte yandan performansın gerçekçiliğini arttırmak için oyuncuların diyaloglarını gerçekleştirdiği sırada hareket halinde olmaları stilizasyona örnek durumdur. Woody Allen bu durumu sıklıkla kullanan bir yönetmendir (Bordwell ve Thompson, 2010:140-142).

Oyuncunun performansının filmin bütünündeki işlevini görmek için filmdeki diğer tekniklerle ilişkisine bakılabilir. Örneğin oyuncu performansı kameranın konumuna göre değişiklik gösterebilir. Tiyatro oyunculuğundan farklı olarak sinema oyuncusu kendini kameranın mesafesine göre ayarlayabilmelidir çünkü çok uzakta konumlanmış kamerada oyunculuğun görülebilmesi için hareketlerin büyütülmesi gerekebilir, yakın konumda ise kamera en küçük mimiği izleyiciye aktarması sebebiyle performans doğal abartısız olabilir. Bu tip ayrıntılara dikkat edilmediği zaman ve film öyküsü de abartılı oyunculuk gerektirmiyorsa kamera önünde “büyük büyük oynamak” teatral bulunur (Bayram, 2013:5). Oyuncu performansı kurgu teknikleriyle de yakından ilişkilidir. Yönetmen basitçe oyuncu çerçeve dışına bakarak gözlerini açması söyleyebilir, bir sonraki sahnede korkutucu bir öge gösterilirse oyuncunun performansı korku anlamı kazanır. Ayrıca

oyuncunun her zaman filmdeki grafik unsurlarına dahil olduğu unutulmaması gereken bir ayrıntıdır. *The Cabinet of Dr. Caligari* filmindeki uyurgezer Cesare'ın ağaçlar arasındaki dans performansında olduğu gibi bu durum ön plana çıkarılabilir. (Bordwell ve Thompson, 2010:144-145).



Resim 2: *The Cabinet of Dr. Caligari* filmindeki Cesare'ın vücudu ağaçları taklit eder.

Kostüm

Kostüm genellikle belirli bir karakteri dış görünüşü aracılığıyla izleyiciye tanıtmak için kullanılan bir araçtır. Belirli tipler belirli giyim tarzına sahiptir bu sebeple çekim öncesinde yönetmen, sanat yönetmeni ve kostüm tasarımcısı bir araya gelerek kostümler hakkında kararlar verir (Özön, 1964:190).



Resim 3: *The Conjuring* filmindeki Carolyn karakterinin ruhsal değişimi kıyafetlerine yansır. Bkz: <https://collider.com/lili-taylor-the-conjuring-interview/>

Her karakterin kişiliğini ve tarzını yansıtan kendine ait bir kostümü vardır (Butler, 2011:36). Karakterin giydiği kıyafetler finansal durumundan kişiliğine kadar birçok şeyi aktarır (Barnwell, 2015:124). Örneğin *The Conjuring* filminde Carolyn karakteri filmin başında çiçekli ve renkli kıyafetler giyerken filmin sonlarında eski püskü ve solmuş kıyafetler giyer, bu sayede karakterin giderek değişen karakteri desteklenmiş olur.



Resim 4: *Fellini'nin 8½* filmindeki karakter kendini dış dünyadan korumak için sürekli güneş gözlüğü takar.

Kostümler aynı zamanda önemli bir motif ya da nedensel bir role sahip olabilir. Örneğin Fellini'nin *8½* filmindeki karakter kendini dış dünyadan korumak için sürekli güneş gözlüğü takar. *His Girl Friday* filmindeki karakterin ev kadınlığından

muhabir olma serüveninde şapkası değişir. Ayrıca kostümler genellikle dekorla uyumludur. Karakteri ön plana çıkarmak/arka plana itmek için kontrast renklerden ya da aynı ton renklerden yararlanılabilir (Bordwell ve Thompson, 2010:128). Geçmiş

dönemleri anlatan tarihsel filmlerdeki kostümlerin inandırıcı olması gerektiğinden özenli bir çalışma yapılması gerekir. Bu sorumluluk sanat yönetmenine aittir. Gelecekte geçen bilim-kurgu gibi filmlerde ise tasarımcının hayal gücüyle gerçekte var olmayan tarzlar yaratılır (Bayram, 2013:7). Senaryoda oyuncuların kostümlerinin kaç farklı sahnede görüldüğü ve kaç kostüm değişikliği yapıldığı belirtilmelidir. Bu sayede devamlılık sağlanır (Barnwell, 2015:124).

Makyaj

Sinemada makyajın ilk kullanımı, oyuncuların yüzlerinin ham filme kaydedilememesi sebebiyle gereklilik üzerinedir. Günümüzde ise makyaj oyuncuların görünüşlerini güçlendirmek adına yapılır. Kamera gündelik yaşamda dikkati çekmeyen her ayrıntıyı kaydeder dolayısıyla uygunsuz lekeler, kırışıklıklar ya da sarkan deriler gibi detaylar makyajlanır. Makyaj denilince izleyiciler kadın oyunculara ruj ve diğer kozmetik ürünleriyle yapılan makyajı düşünse de aslında erkeklere de karakter özellikleri ve olay örgüsü aksiyonunu sağlamak adına makyaj yapılır. Makyaj sanatçısı dikkati çekmeyecek şekilde yüzü biçimlendirir, göz kalemi, maskara gibi malzemelerle gözün tavrını güçlendirebilir ya da bakış yönünü vurgulayabilir. Uzun kaşlarla yüz genişletilebilir, dar kaşlarla yüz yoğunlaştırılabilir, yüksek/eğik kaş ile mutlu/hüzünlü yüz ifadeleri yaratılabilir. Tarihsel kişilikler yaratmak ya da korku ve bilim-kurgu filmlerinde aksiyonu sağlamak için makyajdan yararlanılır (Bordwell ve Thompson, 2010:128-131).

Kamera kullanımının devamlılığı gibi makyaj da -olay örgüsü aksi duruma itmiyorsa- görünmezdir. Korku filmlerinde ölü/diri ayrımını belirgin kılma ve tedirginlik duygusunu arttırmak için makyaj kullanılır. Alman Dışavurumcu sinemada ise makyaj film estetiğini bir parçasıdır (Butler, 2011:36-37).

Dekor

Dekorun görüntüde istenilen etkiyi verebilmesi için olay örgüsüyle bağlantılı olarak gerçekçi olması gerekir. Bu sebeple sinema dekorunun tiyatrodaki gibi üç duvarla çevrili, sade ve şematik olması yeterli olmaz, daha aktif bir rolde olması gerekir.

Tiyatrodakinin aksine sinemada dekor ön plana çıkabilir çünkü verilmek istenen oyuncular olmadan da izleyiciye aktarılabilir ancak tiyatrodada oyuncusuz bir aktarım yoktur (Özön, 2008:101).

Gerçeklik izlenimini yaratmada ve dolayısıyla inandırıcılığı arttırmada kullanılan dekorun işlevleri şöyle sıralanabilir (Bayram, 2013:6-7):

- Öykünün geçtiği zamana dair dekor kullanımıyla izleyici o dönemin ortam duygusunu yaşar.
- Karakterlerin kişilik özellikleri, statüleri, psikolojik durumları dekorla verilir.
- Gerçeklik izlenimi yaratılır.
- Duygusal atmosfer yaratılır. Soğuk renklerden oluşan dekor kullanımı izleyicide olumsuz duyguları çağrıştırırken sıcak renkler olumlu duyguları destekler.
- Film görüntü sanatıdır dolayısıyla dekorlar filmin görsel zenginliğini yaratmada yardımcı olur.

Yönetmenin dekoru kontrol etmesinin birçok yolu vardır. Bir tanesi, olayın sahneleneceği doğal bir mekan seçmektir. Bu kullanım tarihteki ilk filmlere kadar uzanır. Örneğin Louis Lumière kısa komedi olan *L'Arroseur Arrosé* filmini bir bahçede çekmiştir

(Bordwell ve Thompson, 2010:121). Ya da Woody Allen *Manhattan* filmini doğal bir dekor olarak kullandığı Manhattan'ın sokaklarında çekmiştir.



Resim 5: *All the President's Men* filmindeki bu dekor gerçek Washington Post haber merkezinin kopyası.

Yönetmenler doğal mekan kullanımı yerine stüdyo ortamında oluşturulan dekorlar da kullanabilirler. Örneğin Méliès stüdyoda çekim yapmanın daha kontrollü olmasını sağladığını fark etmiş ardından birçok yönetmen de aynı yoldan gitmiştir. Fransa'da,



Resim 6: *Ivan the Terrible* filmindeki dekor karakterler fare deliklerine benzer deliklerden geçerek mekanlar arası kıvrılıyormuş gibi gösterilir.

Almanya'da ve özellikle ABD'de stüdyo çekimleri için yapay bir dünya yaratılmıştır. Bazı yönetmenler *All the President's Men* filmindeki Washington Post haber merkezinin benzerinin dekor haline getirilmesi gibi mekanın aslına uygun olarak bir dekor hazırlayabilir. Ya da

yönetmenler tarihsel dokuya kendi stillerini katabilirler. Eisenstein *Ivan the Terrible* filminde Çar'ın sarayını ışıkla, kostümle ve oyuncuların hareketleriyle uyumlu hale getirmek için stilize etmiştir. Dekor aynı zamanda Wim Wenders'ın *Wings of Desire* filminde olduğu gibi karakterden rol çalabilir. Filmin bir sahnesinde arka plandaki renkli grafiti dikkati yerde yatan adamdan kendisine çeker. Dekor tasarımı öykü aksiyonunu algılayış biçimini değiştirebilir (Bordwell ve Thompson, 2010:121-123). Örneğin *Dogville* filminde dekor çok sınırlı tutulmuş kasaba tebeşirle çizilerek farklı bir anlatım izlenmiştir. Böylelikle dikkat dekor/mekandan çıkarılmış kişiler arasındaki dinamiğe ve olay örgüsüne verilmek istenmiş



tir.

Resim 7: *Wings of Desire* filmindeki bu karede dikkat, yerde yatan adam yerine arkadaki duvardadır.



Resim 8: Dogville filminde dekor neredeyse yoktur. Bkz: <https://fikrisinema.com/dogville/>

Ekonomik sebeplerden ya da fantastik sahneler yaratabilmek için dekorları kısmen ya da minyatür biçimde oluşturulabilir. Diğer bir deyişle filmde sadece görünen kısımların dekoru hazırlanabilir. Kurgu esnasında bu sahneler, filmin doğal boyuttaki çekimleriyle



Resim 9: Godzilla filminde minyatür dekorlar kullanılmıştır. Bkz: <https://www.inverse.com/article/22234-special-effects-in-godzilla-movies-history>

birleştirilir (Buckland, 2018:18). Örneğin *Godzilla* filminde minyatür set kullanılmış daha sonra bu sahneler filme eklenmiştir.

Aksesuarlar ise aynı kostümde olduğu gibi filmdeki karakterlere özgü olabilir. Genel olarak eğer filmin başında çakmak, çekmedeki bir silah ya da yerçekimsiz bot gibi bir

nesneye dikkat çekiliyorsa, filmin sonunda bu nesnenin büyük bir öneme sahip olacağı söylenebilir (Butler, 2011:37) *Citizen Kane* filmindeki kırılan kar fırtınalı kağıt ağırlığı bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Renk ise dekorun önemli bir bileşenidir. Yönetmen filmin bütünüyle bir akış yakalamak için renk kullanımında belirli tercihler yapabilir. Dekorun öğeleri arasında paralellikler yakalamak için aksesuarla ilişkili olarak bir renk motifi tercih edilebilir (Bordwell ve Thompson, 2010:125).

Işık

Gerçek hayatta ışık psikolojik durumumuz, düşüncelerimiz, davranışlarımız üzerinde etkilidir. Aynı şekilde filmlerde de kullanılan ışıklar izleyiciyi etkilemede önemlidir. Işık kaynağı yetersizse görüntü elde edilemeyebilir ancak ışık sadece görüntü elde etmek için değil aynı zamanda kompozisyon yaratılması içindir. Karanlık ışıklandırma ile gizem yaratılabilirken aydınlık ışık kullanımı ile farklı anlamlar doğabilir. Başka bir deyişle ışık anlamlandırmanın önemli bir unsurudur. Işık sayesinde görüntünün estetiği yükselir, nesneler boyut kazanır, dokular belirginleşir, izleyicinin dikkati yönlendirilir, duygusal etki yaratılır ve neyin görüneceği belirlenir (Bayram, 2013:8). Bazı durumlarda doğal ışık yeterli gelse de yönetmenler ışığı ve dolayısıyla anlamı kontrol edebilmek için doğal ışık yanında ekstra ışık kullanırlar.

“Eklenen gölgeler” (gölgeleme) ve “nesne gölgeleri” olmak üzere iki çeşit gölgeleme vardır. Eklenen gölge, ışık bir nesneyi o nesnenin biçimi ya da yüzey özellikleri nedeniyle yeterince aydınlatamıyorsa kullanılır. Örneğin burun çene üzerinde çoğu zaman gölge bırakır, bu

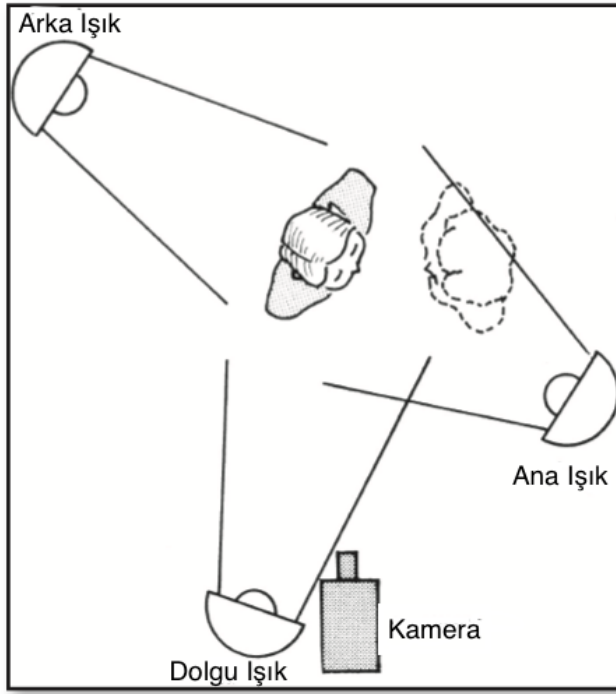


Resim 10: Karakterle ışık kaynağı arasındaki nesne (demir parmaklıklar) gölge bırakmıştır buna nesne gölgesi denir.

eklenen gölgedir. Eğer ışık kaynağı bir nesneyi aydınlatıyor ve arkada da gölgesi çıkıyorsa bu nesne gölgeleridir çünkü nesne ışık kaynağını bloke eder. Aydınlık ve gölgeli yerler bir sahnenin mekanına dair duyguları yaratmaya yardımcı olur. Aynı zamanda bir önem skalası oluşturulur, en cepheden, net şekilde aydınlatılan karakter kahraman olarak ön plana çıkarılır (Bordwell ve Thompson, 2010:131).

Film sahnesinin kayıt alınma biçimi ya da ön plana çıkarılmak istenen nesnelerin görünürlüğü, ışığın şiddeti/niteliği, kaynağı, yönü ve rengine göre şekillenir (Öztürk, 2019:146). Işığın şiddeti/niteliği sert ya da yumuşak olabilir. Sert ışık koyu ve belirgin gölgeler ve canlı, keskin görüntüler oluşturur. Yumuşak ışık ise, ışık ve gölge arasında daha az fark yaratır, yumuşak ve dağınık görüntüler yaratır (Barnwell. 2015:138).

Işığın yönü önden, yandan, arkadan, alttan ve üstten olabilir. Önden aydınlatmayla derinlik algısı azalır çünkü gölgeler yok edilir. Üstten aydınlatma nesneye egemen olur. Arkadan aydınlatma, tek başına kullanılırsa karakter/nesne silüet halinde görünür. Altan



Resim 11: Hollywood sinemasının klasik ışık kullanımlarından biri olan üç noktadan aydınlatma.

aydınlatma, kasvetli bir görünüm sağlar, korku filmlerinde sıkça kullanılır. Yandan aydınlatma ise dramatik etki sağlar (Monaco, 2002:187-188).

Yönetmenler genelde her karaktere ana ışık ve dolgu ışık olmak üzere iki ışık kaynağı ayarlar. Ana ışık dominant ışıktır ve en güçlü gölgeleri oluşturur. Dolgu ışık ana ışığın yarattığı gölgeleri yumuşatır. Ana ışık, yukarıda bahsedilen ışık yönlerinden birisiyle yansıtılabilir

(Bordwell ve Thompson, 2010:134).

Klasik Hollywood üç noktalı bir ışık

düzenleği kullanır. Gölgeleler, karakteri çaprazlama kuşatan ana ışık, karakterin yanında konumlanan dolgu ışık ve bir arka ışık kullanılarak en aza indirilir (Butler, 2011:34-35). Sahnedeki her önemli karakter bu üç ışığa sahip olabilir. Ancak karakterlerin açısı ve kamera hareketleri için bu değıştirilebilir. Maliyetli olmasına rağmen Hollywood filmlerinin çoğunda her kamera konumu için bu üç ışık düzenlemesi kullanılır. Gerçek hayatta böyle ışık düzenlemeleri yoktur ancak bu ışık teknikleri sayesinde yönetmen net bir kompozisyon yaratır (Bordwell ve Thompson, 2010:134-135).

Güçlü ana ışık beyaz renk aralığındadır ve belirsiz öykü anlatısını hakim olduğu sahnelerde kullanılır. İzleyici üzerinde pozitif etki bırakan bu teknik, geniş aydınlık alanı sağlar, düşük kontrast ayarlıdır ve karanlık aydınlık arasındaki geçişleri aşamalı yapar (Hunter, Biver ve Fugua,2007:212).

Loş ışık (chiaroscuro) ise, ışık-gölge oyunudur. Işık sert ve keskindir. Karanlık gölgeler yaratan bir tekniktir. Karakter/nesne üzerinde koyu karanlık kısımlar fazladır ve filmde dramatik etkinin fazla olduğu anlarda kullanılır. Özellikle korku/gerilim filmlerinde sıklıkla tercih edilen bu yöntem izleyiciyi kuşku, gerilim gibi olumsuz duyguya iter (Öztürk, 2019:152-153).

Filmin ışığı iki renkle sınırlandığı düşünülür: güneş ışığı beyazı ve iç mekanlardaki yumuşak sarı ışık. Yönetmenler mümkün olduğunca saf beyaz bir ışıkla çalışırlar ama isterlerse ışık kaynaklarının önüne yerleştirilmiş filtrelerle ekrandaki aydınlatmanın rengini değıştirebilirler. Örneğın mum ışıklı bir sahnede turuncu filtreler kullanarak bir bütünlük yaratılabilir. Oyuncular hareket ettiğinde yönetmen ışığı değıştirip değıştirmeyeceğini hesaplamalıdır. Birkaç ışığın etki alanını genişleterek oyuncuların hareket etmesini sağlayabilir (Bordwell ve Thompson, 2010:136-137). Filmdeki ışık kullanımı filmin bütününde tutarlı olmalıdır. Güçlü ışık, renk, yoğunluk ve düzeysel farklılıklar yapay görüntülere yol açar ve film sunumunda gerçekçilikten uzaklaşılır (Öztürk, 2019:146).

2.4.2. Sinematografi

Bir araç olarak sinemanın tanımı sadece kameranın önündekilerle açıklanamaz. Mizansenle birlikte çekimin sinematografik özellikleri başka bir deyişle sadece neyin çekildiği değil, nasıl çekildiği de hesaba katılmalıdır. Sinematografinin kelime anlamı hareketle yazmadır ve fotografiye (ışıkla yazma) dayanır (Bordwell ve Thompson, 2010:167).

Görüntü düzenlemesiyle oluşturulan film dili yönetmenin kendini (kamerayla), izleyiciyi (gösterilenlerle) ve konusunu (gösteriliş biçimiyle) konumlandırmasıyla oluşur. Kamerayla seçilmiş/düzenlenmiş görüntü yönetmenin yaklaşımını ortaya koyar (Kirel, 2010:52).

Mercado (2011:20), filmin güçlü bir etkisinin olması için tercih edilecek bütün tekniklerin öykünün özünü desteleyecek şekilde olması gerektiğini belirtir. Bunun için öncelikle öykünün çekirdek fikri bulunur. Fikrin izleyicinin izledikleriyle ilişkili olması ve öyküye duygusal derinlik ile bağlamlar katması gerekir.

Çerçeve

Görüntüdeki çerçeveleme sadece nötr bir sınır görevi görmez aynı zamanda görüntü içindeki öğelere belirli bir bakış açısı getirir. İzleyici için görüntüyü tanımlaması sebebiyle sinemada çerçeveleme önemlidir. Çerçeveleme:

- Oran ve biçim
- Ekran içi ve ekran dışı mekan tanımlaması
- Mesafeyi, açıyı ve görüntüye bakış noktası yüksekliğini dayatma biçimi
- Mizansenle ilişki içinde hareket etme biçimi açısından güçlü etkilere sahiptir (Bordwell ve Thompson, 2010:186).

Görüntü yönetmeni görüntüye nelerin gireceğine karar verirken ve bu sayede çerçevenin kompozisyonu yapılırken stilistik ve anlatısal geleneklere bağlı kararlar alır.

Çerçevenin içine alınanlar kadar dışında bırakılanlar da önemlidir. Kafa boşluğu bırakmak ya da çerçeveyi üçlüler kuralı (ekranı yatay ve dikey olarak bölen üç çizgi) ile bölmek gibi teknik ayrıntılarla tasarlanan planlar sayesinde izleyiciye anlam ve bilgi aktarılır (Barnwell, 2015:133).

Mercado (2011:17), olay örgüsünün anlamlı bakış açılarını yansıtmayan gereksiz öğelerin (yönetmen estetik bulmasına rağmen) çerçeve içine konmasıyla izleyicinin bağlamdan kopacağını belirtir. Vurgulanmak istenen mesaj, an, olay ya da kişi çerçeve içine alınarak ve teknik diğer öğelerle vurgulanarak izleyiciye iletilir.

Biçim fark etmeksizin çerçeve görüntüyü sınırlar, mekanın geri kalanı ise *ekran dışıdır*. Kamera bir karakteri ya da nesneyi bırakıp başka yere geçerse bırakılan figürün hala aynı yerde durduğu varsayılır. Soyut filmlerde bile çerçeve içine giren figürlerin bir yerlerden geldiği düşünülür. Noël Burch ekran dışına ait altı alan belirlemiştir: Çerçevenin her bir dört kenarının ötesindeki mekan, setin arkasındaki mekan ve kameranın arkasındaki mekan. Bu alanlardan çerçeve içine giren figürler, çerçeve içine girmeden önce çeşitli şekillerde ima edilir. Örneğin önce bir ses duyulması ve arkasından sesin kaynağının çerçeve içine girmesi ya da çerçeve içindeki birinin içeri girecek figüre doğru bakması sıklıkla tercih edilen imalardır (Bordwell ve Thompson, 2010:191).

Çekim Ölçekleri, Hızı ve Açısı

Çekim ölçekleri kameranın nesneyi çerçeveleme ölçeğidir. Kamera bir nesneyi, manzarayı, şehri ya da evi yakından, uzaktan ya da çok uzaktan çekebilir. Çekim ölçeklerini ortaya çıkaranlar kameranın optik ya da fiziksel uzaklığı ile çerçeveye girmesi istenenlerdir. Çekim ölçekleri, çok uzak, uzak, orta uzak, orta, orta yakın, yakın, ayrıntı çekim olarak isimlendirilir. Bu ölçeklerin her biri izleyicide farklı duygulanımlar yaratır. Sinema nesneleri, insanları, doğayı ve olayları farklı derecede etkileyebilecek uzaklıktan gösterme ayrıcalığına sahiptir. Aynı çekim ölçeği farklı olay örgüsünde farklı duygulanım yaratır. Örneğin yakın çekim, bir filmde karakterle özdeşleşim kurmaya kolaylık sağlarken korku filmde yakın çekim izleyicide tedirginlik hissini arttırabilir (Bayram,

2013:14-15). Mulvey *Fetishism and Curiosity* adlı eserinde (1996:40), film endüstrisinin gelişmesinde ve geleneklerin ortaya çıkmasında yıldızların yakın çekimlerinin etkisinin büyük olduğunu savunur.

Alan derinliği ise, odaklanma yapılan konunun önündeki ve arkasındaki net bir şekilde görünen alanın uzunluğuna denir. Kameranın merceği bir noktaya odaklandığı zaman görüntü seçiktir, kamera bu noktadan uzaklaştığı zaman seçiklik azalır. Ancak belirli bir uzaklıkta göz bu azalmayı fark etmez. Bu belirli kısım alan derinliği olarak tanımlanır (Özön, 2000:31).

Çerçeve içindeki nesnelerin, insanların, doğanın yani mizansene ait öğelerin hızı izleyicide farklı etkilere sebep olur. Aynı şekilde çerçeve içindeki hızlandırılmış, yavaşlatılmış hatta dondurulmuş hareket de izleyicide farklı anlamlar inşa eder (Bayram, 2013:18).

Filmlerde sıklıkla kullanılan yavaşlatılmış çekimin etkileri ve amaçları aşağıdaki gibi sıralanabilir (Boggs ve Petrie, 2011:179-180):

- Duygusal niteliğini yoğunlaştırmak için eylemi uzatmak.
- Çabayı, yorgunluğu ve hayal kırıklığını abartmak.
- İnsanüstü hızı ve gücü ön plana çıkarmak.
- Fiziksel eylemin zarafetini vurgulamak.
- Zamanın geçiciliğini vurgulamak.
- Normal hızla kontrastlık yaratmak.

Hızlandırılmış hareket, uzun bir süreyi kısa sürede anlatmak ya da komik bir etki yaratmak, rutin eylemleri abartarak vurgulamak gibi sebeplerle kullanılabilir. Dondurulmuş görüntü ise, filmlerin hareketli görüntü olması sebebiyle izleyicide şaşırma duygusunu tetikleyerek dramatik etki yaratır. Başka bir kullanımı da güçlü dramatik bir sahneden bir başkasına geçiş olarak tercih edilmesidir (Bayram, 2013:19).

Görselleştirme sürecinde yönetmenin nesneleri göstermek istediği biçimi belirleyen unsurlardan bir tanesi çekim açısıdır. Bu açılar aynı zamanda yönetmenin görüş açısı, kişisel tarzı ve estetik anlayışını yansıtır. Yönetmenin kararlarıyla birlikte izleyicinin görecekleri ve bakış açıları belirlenir, güç/ezilmişlik, neşe/bunalım, varlık/yokluk gibi kavramlar yaratılır. Görüntüdeki her yeni kamera açısıyla görüntü boyutu yapısal değişikliğe ve yeni bir estetik anlayışa bürünür. Yönetmenler de temasını kuvvetlendirmek ve kendi tarzını ortaya koyabilmek için farklı kamera açıları kullanarak estetik değer oluştururlar. Ancak kamera sadece izleyen konumda tutulmak istenirse tema, izleyicinin gerçekte bildiğine benzer şekilde düz, yalın ve duygulardan arınmış bir şekilde oluşturulur. Eğer tema gerçeküstü ise bu sefer yönetmen görüntü boyutunda gerçeği kendi tarzında yorumlayarak yeniden yaratır. Gerçek, görüntü boyutunda yeniden yaratılarak izleyicinin düşünme, yeni dünyalarla tanışma ve yeni psikolojik ortamlara girmesini sağlar (Kılıç, 1995:80-81).

Çekim açısı, kameranın kaydettiği görüntüdeki nesnenin göz düzeyini ölçü olarak görme seviyesine denir. Çerçeve içine giren nesnelerin kameraya göre konumu, uzaklığı ve açısı izleyicinin nesneleri algılama biçimini etkiler. Sebebi, kameranın izleyicinin gözü haline gelmesidir. Kamera açıları, göz düzeyi, alt açı ve üst açı şeklinde sıralanabilir (Bayram, 2013:13). Göz düzeyi, kameranın orta boydaki bir kişinin göz hizasından ya da konunun göz hizasından görüntü almasıdır. Alt/üst açılara göre daha az ilgi çekici olan bu düzeyde dramatik etki azdır ancak konunun yakın çekimine ya da insanın göz seviyesinden bakışına ihtiyaç duyulduğunda bu açı tercih edilir (Mascelli, 2007:38).

Açının değişmesi, görme biçimini ve oluşan etkiyi de değiştirir. Örneğin alt açı kullanımında kamera, göz seviyesinin altındadır ve izleyiciler görüntüdeki nesneye/kişiyeye aşağıdan bakar. Genellikle bu açı, figürün boyutlarını arttırır nesnelerle ve insanlarla oluşan görsel yığını büyütür. Anlamsal olarak ise karaktere ya da nesneye üstün güç, otorite ve değer sağlar. Üst açıda ise kamera göz seviyesinin yukarısındadır ve izleyici görüntüye üstten bakar. Açının etkisi ise genellikle görüntüdeki ezilmişliğini, başarısızlığını, güçsüzlüğünü ya da ahlaki çöküşünü simgeler (Ryan ve Lenos, 2012:73-

74). Bu açı için kameranın çok yüksekte konumlanması gerekmez. Açı sayesinde görüntü izleyicide estetik, psikolojik ve teknik etkiler yaratır. Görüntüdekiler küçüldüğü ve izleyici de yüksekte baktığı için izleyicide üstünlük duygusu hakim olur (Kılıç, 1995:80-81). Alt ve üst açı planlarında konuya dik bir açıdan yaklaşmak en sık yapılan hatalardandır. Bu kullanımlar öyküye dinamik bir hava katsa da dikkati dağıtmaya da sebep olabilir (Mercado, 2011:25).

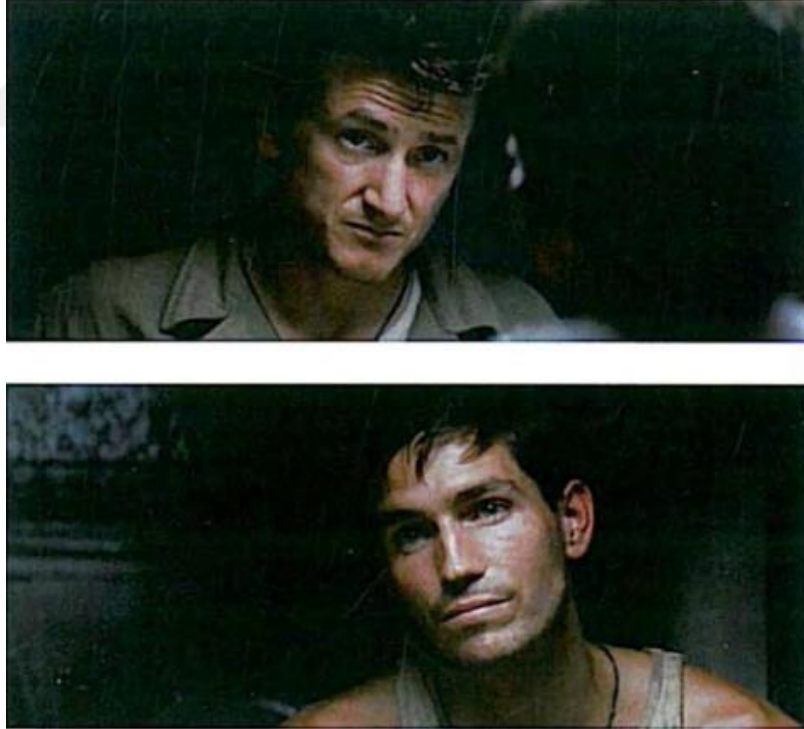
Eğik açıda ise kamera dengede görünmez. Eğik açı izleyiciye başını eğmiş bir şekilde bakıyormuş hissini verir, normal bakış açısından uzaktır dolayısıyla karakterin içine düştüğü zor durumu, yolunda gitmeyen olayları destekleyen bir hissi vardır (Bayram, 2013:14).

Nesnel bakış açısında kameranın varlığı izleyiciye hissettirilmez. Kamera görüntüler kaydeder ve izleyicinin izleyebilmesi için pencere işlevi görür. Genellikle sabit kamera kullanılır, hareket edildiğinde ise fark ettirmeden çekim yapılır. Mascelli (2007:15-16), nesnel kamerayı kenar bakış açısı olarak tanımlar. İzleyici sahneyi kulak misafiri olur gibi görünmeyen bir gözlemcinin gözlerinden izler. Nesnel kamera açıları sahneyi herhangi birinin bakış açısından vermediği için kişisel değildir.

Öznel bakış açısında ise görüntüler filmdeki karakterin bakış açısından verilir, bu sebeple de kişiseldir. Bu sayede izleyici karakterin gördüklerini kendi görüyormuş gibi hisseder ve özdeşleşim kurması kolaylaşır (Boggs ve Petrie, 2011:105-106). Görselleştirme sürecinin önemli bir parçası olan bu açıda kamera hareketlidir ve bakış açısı verilen karakter de konuya etkin bir şekilde katılır (Kılıç, 1995:81). Öznel kamera açısı doğru kullanılmadığında izleyicinin filmle olan duygusal ilişkisi bozulabilir, izleyici bağlamdan koparabilir, yersiz şoka uğrayabilir (Mascelli, 2007:24). Boggs ve Petrie (2011:108-111) doğrudan olmayan öznel bakış açısı (indirect-subjective) ve yönetmenin yorumlayıcı bakış açısı (director's interpretive) olmak üzere iki bakış açısı daha ekler. Doğrudan olmayan öznel çekimde film karakterinin bakış açısı verilmez ancak izleyicinin eyleme daha çok yaklaşması sağlanır. Görüntüde, yakın çekimde gösterilen üzgün bir karakter görüldüğünde izleyici o karakter olmadığını bilir ancak öznel bir şekilde duyguyu

hisseder. Başka bir deyişle, doğrudan olmayan öznel çekimde eylemi karakterin gözünden göstermeden eyleme katılma hissini verir. Yönetmenin yorumlayıcı bakış açısında ise, yönetmen izleyiciyi neyi, nasıl gördüğü konusunda manipüle eder. Göz seviyesinin çok altındaki bir çekim ya da yavaşlatılmış (slow-motion) çekim gibi yöntemler tercih edilebilir.

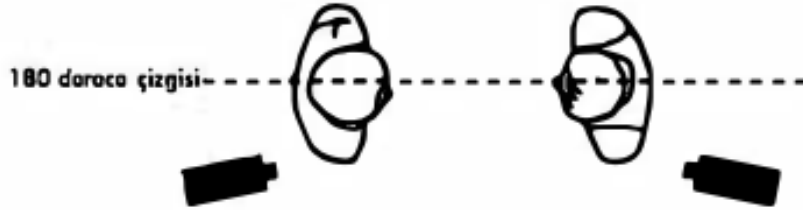
Karşılıklı diyalogların hakim olduğu bir sahnede genellikle çekim/karşı çekim tekniği kullanılır. Kamera, karşıdan ya da yüze olacak şekilde yandan önce bir karaktere daha sonra diğer karaktere geçer. Göz hizaları ve kamera açıları karakterlerin belirli bir mekanda birbiriyle ilişkili olarak konumlanır ve karakterlerin birbirine bakıp bakmadıkları bilinir (Butler, 2011:30).



Resim 12: Karşılıklı oynayan oyuncuların olduğu sahnelerde mekansal devamlılığı sağlamak için 180° kuralı uygulanır.

Karşılıklı oynayan oyuncuların olduğu sahnelerde mekânsal devamlılığı korumak için kullanılan 180° kuralında kamera her zaman geniş plandaki oyuncuların bakış ya da hareket yönünü oluşturan hayali çizginin bir tarafına yerleştirilmelidir. Kurala uyulmaz

ve kamera çizginin öteki tarafına geçerse oyuncular aynı yöne bakıyormuş gibi görünür (Mercado, 2011:27-28).



Kamera konumları arasındaki büyük atlamaların kafa karıştırması gibi küçük atlamalar da kafa karışıklığına neden olabilir. Açılarda 30°'den daha az bir değişiklik olduğunda filmde bir hata ya da kopma olduğu düşünülür. Bunu önlemek için 30° kuralı uygulanır (Butler, 2011:32).

Kamera Hareketleri ve Konumu

Kameranın sabit durma gibi bir zorunluluğu yoktur, ileri/geri, sağa/sola, alttan çekim ya da vinç çekimi gibi hareketler yapabilir. Bunun için sabit bir destekten de yararlanılabilir ya da el kamerası gibi teknolojiler de kullanılabilir. Çekim açılarındaki olduğu gibi hareketli kamerada da tercih edilen durumlar görüntünün etkisini değiştirir. Kamera bir bölgeyi yakınlılaştırıp uzaklaştıracaktır ya da tepeden kuş bakışı gösterebilir. Bu hareketlerle izleyici belli yönleri bakmaya ve anlatı yapısını keşfetmeye ve karakterlerle özdeşleşim kurmaya/kurmamaya yönlendirir (Butler, 2011:28-29).

Yaygın kamera hareketleri çevrinme, kaydırma, yükselme/alçalma, zoom (optik kayma) olarak dört grupta sıralanabilir. Bu hareketler pozisyon, açı, uzaklık ve konunun görünen miktarına bağlı olarak değişir (Kılıç, 1995:83). Sağa/sola çevrinme kameranin bir nesneden diğerine kesme yapılmadan çevrinme yaparak geçmesidir. Sahnenin bağlamı ve çevrinmenin hızıyla farklı anlamlar yaratılabilir. Örneğin bir yemek masasında karşılıklı oturan iki insanın konuşmaları hızlı çevrinme yoluyla gösteriliyorsa gerilim artırılabilir, karakterlerin sırayla ne diyecekleri konusunda izleyicinin ilgisi yüksek tutulabilir. Yukarı/aşağı çevrinmede, dikkat belli bir alana, nesneye çekilir ve izleyicide

beklenti yaratılarak gerilim yüksek tutulur. Örneğin silah tutan figürün, yüzünden başlayıp ellerine kadar yapılan çevrinmede gerilim giderek artacaktır. İleri/geri/yana kaydırmada ise görüntülenen nesneye/kişiye yaklaşma, uzaklaşma ya da hareketi takip etme şeklinde gerçekleşir. Kaydırma hareketi, kameranın üzerinde kaydığı donanımın özelliğine göre değişkenlik gösterir. Her bağlam izleyicide farklı bir etki yaratır. Örneğin, eğer kamera kaydırma yoluyla karakteri izliyorsa karakterin yapacağı eyleme ya da karşılaşacağı duruma odaklanılmasını sağlar (Bayram, 2013:15-16). İleri kaydırma tekniğinde, bir şeyi fark eden karakterin anı gösterilebilir. Kesme yerine kaydırma tekniğinin kullanılması gerilimi ve heyecanı gerçek zamanlı bir şekilde ortaya çıkarır ve planı sahnenin diğer öğelerinden önemli kılar. Geriye kaydırma ise güven kaybını, yalnızlığı ya da ümitsizliği yansıtabilir. Kaydırma planları sahnenin başında gizlenen bir öğeyi ortaya çıkarmaya/gizlemeye yarayabilir. Oluşturduğu güçlü anlatısı sebebiyle ise idareli kullanılması, karakterle/olayla güçlü bağ kurulması istendiğinde kullanılmalıdır (Mercado, 2011:159).

Haber kamerası gibi kameranın omuzda taşınarak hareket ettiği çekimler ise genellikle sallantılı ve düzensiz hareketlere sebep olur. Öznel bir bakış açısı vardır. Olaya müdahale etmeden, karakterin gözünden dahil olunur. Gerçek bir durumun kaydı alınıyormuş gibi hissettirir (Bayram, 2013:18).

Kameranın hareket etmeden nesneye/kişiye yaklaşmasına zoom ya da optik kaydırma denir. İlk olarak 1950'li yıllarda kullanılmaya başlanan bu teknik kaydırma planlarından kameranın hareketsiz olması ve perspektifin değişmemesi ile ayrılır. Kaydırma tekniğinde izleyici bir şeye yaklaşıyormuş/(bir şeyden) uzaklaşıyormuş gibi hissederken zoom tekniğinde bir şeyin kendisine yaklaştığını/(kendisinden) uzaklaştığını hisseder (Mercado, 2011:141). Geriye yapılan zoom hareketiyle ise görüntülenen figürlerden uzaklaşılır, figürlerin boyutları küçülür ve çevredeki ortamın içine alınır. Görüntülenen nesnenin ya da karakterin, bulunduğu ortamdaki diğer unsurlara göre konumlandığı yer gösterilmiş olur (Ryan ve Lenos, 2012:82). Objektifle elde edilen

bu teknik izleyicinin dikkatini ve merakını yönlendirmeye ve kompozisyon değıştikçe daha önce görünmeyenleri göstermeye yarar (Mercado, 2011:141).

Ancak unutulmaması gerekir ki tüm bu kamera tekniklerinin kullanımı ve bu kullanımların oluşturabileceğı anlamlar belli bir şekilde formüle edilemez. Yaygınlaşmış kullanım biçimleriyle birtakım genellemeler yapılabilir ancak belli bir anlamı yaratmak için tek bir teknik yoktur ya da bir tekniğin tek bir anlamı yoktur (Bayram, 2013:18).

2.4.3. Anlatı

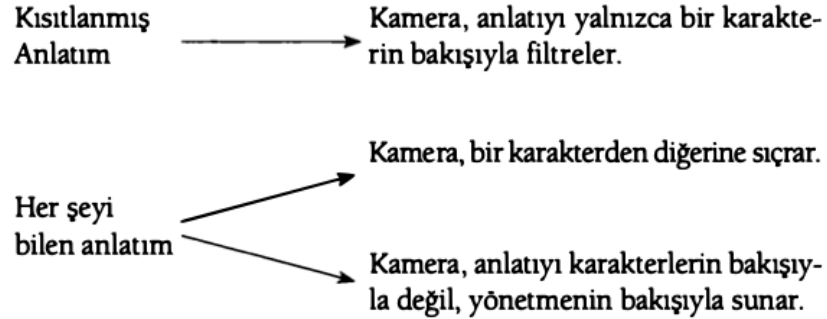
Anlatı, yazınsal metinlerde dil aracılığıyla oluşturulmuş sözcenin somut haliyken filmde görüntüler, söyleşmeler, sesler, müzik ve yazılardır. Bu anlamda filmler belli bir düşünceyi, kavramı ya da duyguyu görüntü ve sesler yoluyla aktarır. Görüntü ve sesler kullanılırken sağladıkları çeşitli olanaklardan yararlanma biçimine anlatı denir (Özön, 2000:55).

Buckland (2018:46) “anlatı” ve “anlatım” kavramlarının farklılıklarına değinir. Anlatı kavramı, filmlerde nelerin olduğu, betimlendiğı iken, anlatım ise, bu anlatının izleyiciye nasıl yansıtıldığıdır. Başka bir deyişle, anlatı eylemleri, olayları ve karakterleri anlatırken, anlatım izleyicinin bu eylemler, olaylar ve karakterler hakkındaki bilgileri edinme biçimini kontrol eden yapıdır. Ryan ve Lenos (2012:143) anlatımı, anlatının aktarılma yolu olarak tanımlar ve farkını şu şekilde örneklendirir: Filmde olan bitenleri gerçek zamanlı görüldüğü düşünülürse altı gün süren bir olayı izlemek altı gün sürer. Bu durumda olayların hepsi görülür ancak ortada bir anlatı yoktur çünkü anlatıda, olaydaki önemli kısımlar seçilir ve birbirine ilgi çekici şekilde bağlanır. Bu seçilme ve bağlama boyutu yönetmenin tarzını gösterir. Dolayısıyla anlatı, gelişigüzel seçilmiş olaylar dizisinden oluşmaz, bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Ancak anlatı filmlerinde her çekim ve sahne nedensel mantıkla oluşturulmaz. Bazı sahneler sadece betimleyici olabilir. Örneğin *Psycho* (Sapık) filminin açılış sahnesi Phoenix, Arizona kentinin birkaç çekiminden oluşur. Bu sahneler olayın gerçekleşeceği yeri betimler. Sahnelerin yeri birbirleri arasında değışse de anlam bozulmaz çünkü aralarında nedensel bir bağ yoktur. Öte yandan anlatı

filmini bir araya getiren belirleyici yapı (*Psycho* filmi de dahil) nedensel mantıktır. Bu yapı sayesinde film tutarlı ve anlamlı olur (Buckland, 2018:47-50). “Postmodern” olarak nitelendirilen bazı yönetmenler anlatımın standart neden-sonuç bağına odaklanmak yerine bakış açısının anlamı sınırladığını düşünerek farklı anlatım yolları dener. Örneğin *Atonement* (*Kefaret*) filminde ahlaki öykü, bir çocuk ile yetişkinin farklı bakış açılarından verilir dolayısıyla farklı anlamlar ve neden-sonuç ilişkileri vardır (Ryan ve Lenos, 2012:156).

Dramalarda bilgi vermek için oyuncuların diyalogları dışında bağlamsal, dış ses ve karakterin kameraya konuşması olmak üzere üç yöntem vardır. Bağlamsal yöntem, filmin başında kurulan hikaye ile bilgi verilmesidir. Dış ses, karakterin filmdeki karakterler ve olaya dair görüşlerini paylaşmasıdır. Karakterin kameraya karşı doğrudan konuşması ise “dördüncü duvarın yıkılması”dır çünkü böylelikle izleyicinin varlığı kabul edilerek ekran geleneği ihlal edilir ve sinemasal gerçeklikten çıkılır (Barnwell, 2015:32).

İzleyicinin konumu “görendir” ancak filmin anlatı yapısı gösterileni belli bir biçimde görmeye zorlar. Her filmin bir bakış açısı vardır ve her çekimde kendini göstererek anlamı biçimlendirir. Örneğin çoğu muhafazakar suç filminde yoksul insanlar ve beyaz tenli olmayan insanlar tehlikeli ve ahlaki değerden yoksun olarak betimlenirler. Filmler bunun gibi gizli değerler içerir (Ryan ve Lenos, 2012:153-154).



Şekil 10: Buckland, öznel ve nesnel anlatımı “kısıtlanmış alan” ve “her şeyi bilen anlatım” olarak kavramsallaştırır.

Özön (2008:141), belli bir konu anlatılırken yönetmenin nesnel ve öznel olmak üzere iki anlatım yolunun olduğunu belirtir. Öznel anlatı, filmin karakterlerinden birinin bakış açısından anlatılmasıdır. Kamera o karakterin yerini alır ve olaylar karakterin gözünden verilir. Kamera açısı sebebiyle izleyicinin bakışı da karakterle özdeşleşir. Bu tür anlatılar tekil birinci kişinin anlatısıdır ancak tüm filmin bu anlatıdan oluşması zordur, karakterin duygularını yansıtmak gibi gerekli yerlerde kullanılır. Buckland (2018:57-58), buna “kısıtlanmış anlatım” adını verir çünkü izleyici anlatıya sınırlı, filtreli bir yerden tanık olur. İzleyici sadece karakter ne biliyorsa o kadarını bilir bu da gerilim yaratır. Nesnel anlatıda durum tam tersidir izleyici olayları tarafsız bir noktadan izler. Kamera üçüncü tekil kişidir. Sıklıkla kullanılan bir teknik olsa da her daim uygulanmaz. Bazı durumlarda kamera yanlı olmalı ve belli bir bakış açısı sunmalıdır (Özön, 2008:141-142). Buckland (2018:57-58) nesnel anlatıma “her şeyi bilen anlatım” der. Anlatının kontrolü tamamen anlatının dışındaki yönetmendedir. Kısıtlanmış anlatımın tersi noktasından izleyici bu sefer de her şeyi gören olması sebebiyle gerilim hisseder.

Çeşitli anlatı yapıları vardır. Üç perdeli yapı (three act structure), üç perdeden oluşur, ilk perdede karakterler ve hikayeler tanıtılır. İkinci perdede, hikaye geliştirilir ve çözülme başlanır. Üçüncü perdede ise, anlatının farklı kolları birbirine bağlanır ve çözüm getirilir. Klasik anlatıda, çatışma ve krizden beslenen drama ile ilgi yüksek tutulur ve filmin nasıl sonlanacağına dair tahmin yürütülmesi beklenir. Anlatının ikinci kısmında izleyiciyi olaya bağlamak gerekir dolayısıyla yazarın zorlanabileceği bir bölümdür. Heyecanın sürekliliği için protagonistin (baş karakterin) patronla çatışma, otobüsü kaçırma ya da ödenemeyen faturalar gibi başa çıkması gereken çatışmalar eklenir. Bu sayede gerilim arttırılarak drama sürdürülür. İzleyicinin beklentisi *twist* yapılarak boşa çıkarılabilir (Barnwell, 2015:33).

Anlatı kuramcısı Tzvetan Todorov’a göre anlatılar üç aşama ile kurulur:

- Denge durumu
- Dengenin bir olay ile bozulması
- Dengenin tekrar sağlanması için verilen çaba

Bir aşamadan diğerine geçişler “dönüm noktası”dır ve bu noktalarda önemli olaylar anlatının yönünü değiştirir. Burada önemli olan Todorov’un anlatıyı dairesel olarak ele almasıdır. Başlangıçtaki durum bir olayla bozulur, denge yeniden kurulurken olaylara yön verilir ve sona ulaşılır. Ancak sonda kurulan yeni düzen başlangıçtakiyle aynı değildir, bir dönüşüm vardır. Anlatının orta kısmı (eşik/geçiş süreci) alışlagelmiş, normal toplumsal olayların dışındadır. Anlatının başı ve sonundaki denge süreçleri ise “normal” olarak değerlendirilir. Bunlar dışında sergileme (serim), askıdaki nedenler, engeller, zaman sınırları ve diyalog kancaları aşamaları vardır. Serim kısmında, karakterler ve içinde bulundukları durumun arka planı izleyiciye aktarılır. Filmin sonuna yaklaşıldığı askıdaki nedenlerin aşama aşama bağlanmasıyla anlaşılır. Diyalog kancasının amacı ise, birbirini izleyen iki sahnenin arasında bağlantı kurmaktır (Buckland, 2018:52-56).

Klasik anlatıda basit bir hikayenin olay örgüsü serim, düğüm (gelişme), engel, şahika, çözüm olmak üzere beşe ayrılır. Bu sıralama film zamanının kullanım biçimine göre yeniden düzenlenebilir. Anlatılacak hikaye çizgisel ya da çizgisel olmayan şekilde anlatılabilir. Geçmişle gelecek arasında gidip gelerek neden-sonuç dengesini bozan *flashback*lerin kullanıldığı bir yapı ya da paralel olay dizileri gibi kullanımlar çizgisel olmayan anlatıma örnek olarak gösterilebilir. Genellikle filmlerde genel yapı birkaç hikaye ile şekillendirilir ve ana hikaye diğerleriyle kesişir. Yan hikayelerin çözümüyle sonuca ulaşılması ertelenir, gerilim ve ilgi artar (Barnwell, 2015:34-35).

Anlatılar genellikle olumsuz durumdan olumluya geçiş sürecinden oluşur. Filmdeki karakterler zayıflık, ahlaki körlük ve bağımlılıktan yeniden doğarak, arınarak özgürleşirler. Klasik kahramanlık anlatılarında bu sefer de topluluk üzerindeki tehdit bozguna uğrattılır. Kahraman topluluğun genel normlarını paylaşır, kötü karakteri se bu normları yıkmak ister. Kötünün basit yıkım modeline karşı kahramanın basit erdemli bir tavrı vardır ve kahraman filmin sonunda korkusuzca galip gelir (Ryan ve Lenos, 2012:145-147).

Genellikle hikayeler yedi tip arketip denilen örnek modele dayanır. Farklı olay örgüleriyle kullanılan yedi karakteristik arketip *Aşil*, *Külkedisi*, *Kirke*, *Faust*, *Orfeus*,

Romeo ve Juliet, *Tristan* olarak sayılabilir. Örneğin *Aşil* arketipindeki karakterde, Yunan mitolojisindeki olduğu gibi ölümcül bir kusur vardır ya da *Faust* arketipinde karakter şeytanla anlaşma yapar (örneğin *Şeytan Marka Giyer*). Filmler birkaç arketipi birden kullanabilir örneğin *Köstebek (Departed)* filmi *Faust*, *Orfeus*, *Tristan* ve *Kirke*'nin karışımıdır (Barnwell, 2015:38).

Vladimir Propp ise (2001:11), klasik anlatıların sözlü halk masallarından türediğini savunur. Halk masallarındaki eylemler, olaylar ya da “işlevler” büyük oranda aynı şekilde karşımıza çıkar. Propp buna göre otuz bir madde sıralar: Uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, başışının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk), çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanı(n)ma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme.

2.4.4. Ses

Film tarihinin ilk yıllarında filmler hem izleyicinin ilgisini canlı tutmak hem de gösterim aracından çıkan gürültüler gibi istenmeyen sesleri bastırmak amacıyla müzik ile sunulmuştur. Ancak o yıllardaki teknik yetersizliklerden dolayı filmlerin kendisine ait bir ses yoktur. Bu eksiklik ya gösterim sırasında çalınan müzikle ya da perdenin yanında duran bir anlatıcı ile giderilmeye çalışılmıştır (Kılıç, 1995:89). Müziğin kullanılmasının ilk amacı çevresel gürültüleri bastırmak olduğu için perdede akan görüntülerle bir ilişki gözetilmemiştir ancak sonradan belli durumlarda belli şarkıların çalınmasına özen gösterilmiş hareketli sahnelerde hızlı tempolu şarkılar, ağır sahnelerde duygulu parçalar çalınmaya başlanmıştır. Hatta sonraları doğrudan filmler için müzikler bestelenmiştir. Günlük yaşantının bir parçası olan konuşmaların ve doğal seslerin filmlerde kullanılmaya başlanmasıyla beraber sinemaya zenginlikle beraber gerçeklik de gelmiştir. Sesin kullanılmasıyla sessizliğin bir anlamı olmuş ve filmlerde dramatik öge olarak kullanılabilir hale gelmiştir. Karakterlerin içinden konuşmasıyla ya da dış sesle olay

örgüsünü izleyiciye anlatmak da ses kullanımının getirilerindendir (Özön, 1964:286-290). Sesin görüntüyle eşdeğer bir şekilde kullanılması sinemayı gerçeğe yaklaştırmasının yanında psikolojik olarak da tamamlamıştır. İzleyici genellikle akan görüntülerle sesi bir bütün olarak görme eğilimindedir. Psikolojideki gestalt kavramı görüntü ve sesin bütünlüğü için de geçerlidir (Kılıç, 1995:90).

Görme duyusu ve işitme duyusu arasında farklılıklar vardır. Örneğin insanın görüşü 120°'lik sınırlı bir alanı kapsar ancak işitme alanı geniştir. Görüş alanının dışındaki bir şeyi görmek için yön değiştirmek gerekirken işitmek için herhangi bir yere dönmeye gerek yoktur. Ek olarak çevredeki sesler arasında seçimler yapılabilir, dikkat istenilen seste toplanabilir. İşitme duyusu böyle iken mikrofon tıpkı kameranın görüş alanındaki her şeyi kaydetmesi gibi çevredeki her sesi toplar. Bu sebeple yönetmen görüntüdeki teknik ayarlamaları ses için de yapar (Özön, 1964:287).

Teknik olarak ses ve gürültü birbirinden iletim amacına göre ayrılır. Ses belli bir amaca yönelik iken gürültü rastlantısaldır. Dışarıdan gelen trafik sesi rastgeledir ve teknik ve içerik açısından bir amacı yoktur. Ancak bu trafik sesi kayıt edilerek belli bir amaç için kullanılırsa gürültü olarak değil ses olarak tanımlanır. Aynı şekilde görüntünün bütünüyle ilişkisiz olan güzel bir müzik parçası gürültü olarak nitelendirilir (Kılıç, 1995:90-91).

Sesin, film öyküsünün ve akan görüntülerin zamanıyla olan ilişkisi bakımından üç kullanım şekli sayılabilir. İlki, sesin seyredilen anın sesi olması yani çevresel seslerin ve konuşmaların olmasıdır. İkincisi, sesin o anda seyredilen öyküden daha önceki bir sese ait olması yani karakterin geçmişteki bir olayı ya da konuşmayı hatırlaması iç ses olarak verilir böylelikle geçmiş zamandaki bir durum şimdiki zamanı anlatan görüntünün üzerine bindirilir. Üçüncü olarak ise, sesin o anda seyredilen görüntünün sonrasındaki bir zamana ait olmasıdır. Örneğin *Million Dolar Baby (Milyonluk Bebek)* filminde anlatıcı olaylar anlatır ve bunları yorumlar. Filmin sonunda bu anlatımların ve yorumlamaların aslında karakterin yazdığı mektubu okuması olduğu anlaşılır (Bayram, 2013:26).

Olaylar, bir tiyatro oyununda konuşmalarla verilir ancak filmde görüntüler kullanılır. Bununla beraber, yakın çekimler, seslendirmeler, seslerin yükselip alçalabilmesi, fısıldamalar ya da ses titremeleri gibi kullanımlar sesin filmdeki avantajlarıdır. Karakterlerin diyaloglarının gerçek zamanda gerçekleşmesi filmsel zamanla uyuşması konusunda zorluk çıkarabilir. Yönetmen altı gün süren bir olayı kısa sürede anlatabilir ancak konuşmanın süresini kısaltamaz. Bu durumda çekimlerin uzunluğu diyalogların uzunluğuna göre belirlenir ve konuşmaların yapısı filmsel zamanla eşlenir (Özön,1964:288).

Sesin kaynağına yönelik olarak ise film sesi, diejetik ya da diejetik olmayan olmak üzere ikiye ayrılır. Diejetik ses genellikle filmdeki karakterlerden ya da nesnelerden çıkan sestir ve filmin çekim sürecinde kaydedilir. Karakterlerin düşünceleri gibi iç sesler de bu yapıya dahildir. Post-produksiyonda kaydedilen müzik gibi sesler ise diejetik olmayan seslerdir. Produksiyon ses kayıt operatörü tarafından ayrı ayrı kaydedilen saha sesleri (ayak sesi vb.) kurguda aksiyonla eşzamanlı bir şekilde birleştirilerek kesintisiz hale getirilir. Eş zamanlı olmayan sesler, genellikle kurguda diğer seslerin miksajını kolaylaştıran atmosfer sesleridir. Çekimin mekanda mı stüdyoda mı yapılacağı ses departmanı için önemlidir çünkü stüdyolar sesi kontrol etmeyi kolaylaştıracak şekilde inşa edilmiştir ancak doğal mekanlarda aynı durum söz konusu değildir. Çekimde ses görüntüden ayrı kaydedilir bu sebeple klaketle işaretlemek önemlidir. Post-produksiyon aşamasında görüntü ve ses bu işaretlemeye göre eşlenir. Dijital yapımlarda ise ses ve görüntü birlikte kaydedildiği için klakete ihtiyaç duyulmaz (Barnwell, 2015:155-156).

Sesin Temel Özellikleri	
Sesin Perdesi	Saniyedeki titreşimle sesin yüksekliği ve alçaklığı ölçülür. Sesin ton karakteri etkilenir, ses berrak, yumuşak, tıslayıcı olabilir.
Sesin Tınısı	Sesin ton niteliği/rengidir. Sesler farklı frekansların birlikteliğidir, bu farklar sesin tınısıdır.
Sesin Süresi	Ses çok kısa bir çılgılık ya da uzun süren bir gemi sireni olabilir. Psikolojik açıdan kısa sesler hızlandırıcı etki yaratırken uzun sesler monotonluk yaratır.
Sesin Zarfı	Sesin belli bir noktaya kadar yükselip o noktadan sonra yeniden düşüşe geçmesi ve sonlanmasıdır. Yani çıkış, kalış ve düşüş olmak üzere üç aşamalıdır.
Sesin Yoğunluğu	Algılanan sesin seviyesindeki yükseklik ve alçaklıktır. Örneğin konuşarak gelen birinin sesi yaklaştıkça yükselir.
Sesin Yakınlığı	Ses kaynağının konumuna göre sesin niteliği değişir. Örneğin konuşarak yaklaşan kişinin ses niteliği dolgunlaşır ve zenginleşir.
Sesin Derinliği	Ses yakınlığı ile beraber ele alınabilir. Sesin görüntü ile ilişkilendirilmesidir. Örneğin yakın çekimdeki bir insanın sesi ses yakınlığı açısından genel çekimle aynı değildir. Yakın çekimdeki ses dolgundur, genel çekimde ise uzaktan yansarak gelen bir sestir.

Tablo 3: Sesin temel özellikleri tablodaki gibi bölümlenebilir (Kılıç, 1995:90-93).

Çekimde kullanılan sesler tanınan ve tanınmayan sesler olarak ikiye ayrılabilir. Tanınan sesler ses yerine sesin içerdiği anlamı ön plana çıkarır. Konuşma ve anlatıcı sesleri örnek olarak verilebilir. Ses izleyiciyi sokaktan gelen araba sesi gibi daha önceden bildiği bir anlama yönlendirir. Eğer sesin kaynağı daha önce hiç duyulmamışsa anlam da oluşmaz. Tanınan seslerle birlikte görüntü boyutunda uzay, zaman ve olay geliştirilebilir. Örneğin bir çalışma odasının görüntüsünde odanın konumu ya da o anki zaman dilimi hakkında sesle bilgi verilebilir. Kuş ya da cırcır böceği sesiyle kırsal bölge tanımlaması yapılabilir ya da horoz sesiyle sabah saatleri olduğu anlatılabilir. Tanınmayan sesler ise, duygu ve düşünce yaratabilir ama özel olarak belli bir anlam içermez. Müzik bu durumun güzel bir örneğidir. Tanınmayan sesler genellikle tek başına görüntüyü yönlendirmez sadece görüntüyü destekler. Ses-görüntü ilişkisi ise, sesin kaynağının çerçeve içinde olup olmamasına göre değişir. Örneğin gerçek hayatta, konuşan kişinin yüzüne bakılıyorsa ses

kaynağı görünür ancak dinleyen kişi konuşan kişiye sırtını dönmüşse ses kaynağını göremez. Aynı durum film için de geçerlidir. Patlayan bir silah görüntüsü kullanılabilir ya da patlayan silahın sesinden irkilen birinin görüntüsü de tercih edilebilir. Bu tercih verilmek istenen anlama göre değişir (Kılıç, 1995:92-94).

Önceki bölümde bahsettiğimiz üzere Metz, sinemada beş enformasyon kanalı belirler ve bu beş kanaldan üçü işitseldir. Bu da sesin sinemadaki önemini gösterir. Sinemanın ilk yıllarında çekilen müzikaller ses eksikliği sebebiyle görsel açıdan çok gösterişlidir, günümüzdeki müzikaller ise konsere dönüşmüştür. Sesin önem derecesi büyük olmasına rağmen görüntüsüz düşünülemez. Siegfried Kracauer perdedeki insanların diyalogunu doğal ses; perdede olmayanların sesini ise anlatıcı (commentative) olarak tanımlar. Yönetmen ve kuramcı Karel Reisz'e göre ise sesler, eşlemeli (senkronize) ve eşlemesiz (senkronsuz) olmak üzere ikiye ayrılır. Eşlemeli sesin kaynağı çerçeve içindedir; eşlemesizde ses çerçeve dışından gelir. Bu iki ses birleştirilirse ortaya üçüncü bir ses kuşağı olan kontrpuan ses elde edilir (Monaco, 2002:204-206).

Post-produksiyon aşamasında yapılan miksajla istenen sesler ön plana çıkarılıp arka plan sesleri geriye itilir. Böylelikle izleyicinin dikkati yönlendirilir. Görüntüdeki bakış açısı gibi işitme açısı da vardır. Karakterlerden birinin duyduğu sesi izleyiciye iletme örnek olarak verilebilir. Eklenen film müzikleri anlatıyı desteklemek için kullanılır ve ticari bir grubun repertuarından, telifsiz bir müzik kütüphanesinden ya da özgün olarak bestelenmiş olabilir. Ses efektleri ise, ses kütüphanesinden alınabilir ve farklı duyguları vermek için kullanılır. Bu sayede izleyicinin ses ve bağlam arasında ilişkileri kolay kurması sağlanır (Barnwell, 2015:164-166).

2.4.5. Kurgu

Mascelli (2007:153), bir filme hayat verenin kurgu olduğunu kurgu olmadan elde sadece film parçalarının bulunduğunu belirtir. Kurgu, filmdeki fazlalıkları, hataları, kötü çekimleri temizler ve öyküyü izleyicinin ilgisini çekecek hale getirir. Bu anlamda kurgu seçme ve birleştirme sanatı olarak tanımlanabilir. Kurgucu filmdeki karakteri tanıtacak,

film temasını aktaracak ve çatışmaları ön plana çıkaracak şekilde çekimleri bir araya getirir. Bunu yaparken sahneler tutarlı olacak ve bir anlatı ortaya koyacak şekilde birleştirilir böylelikle öykünün devamlılığı sağlanır. Film anlatısı neden-sonuç ilişkilerinin, güdülerin ve eylemlerin birbirine bağlanmasıyla şekillenir. Karakterin davranışının ardında yatan neden sonraki sahnelerde verilir ve anlam kurulur (Ryan ve Lenos, 2012:93).

Kurgu, Amerika’da “cutting” ya da “editing”; Avrupa’da “montage” olarak adlandırılır. Amerika’daki kullanım, istenmeyen parçaların atılması, kesip biçerek düzenleme sürecini akla getirir. Tıpkı Michelangelo’nun heykeli benzer şekilde mermer bloğunu yontarak bir eser haline getirmesi işlemi gibi ham madde kesilir biçilir ve düzenlenir. Öte yandan “montage” daha çok bir inşa, ham maddeden oluşturma eylemini tanımlar. Bu tanımlamalara baktığımızda gerçekten de 1930’lu ve 40’lı yıllar Hollywood klasik kurgu stili (Fransızlar buna *découpage classique* -klasik kesim ya da kurgulama- adını verir) pürüzsüz ve akıcı iken 1920’lerin Alman Dışavurumcu sineması, Rus biçimcileriyle birlikte Avrupa kurgusu bir sentez sürecinden oluşur (Monaco, 2002:207-208).

Eisenstein’a göre kurgu filmin yaratıcı gücüdür ve kurgu sayesinde sinemasal ürün bir araya getirilerek ham çekimler anlam kazanır (Andrew, 2010:118). Öte yandan “montaj sinemasına” karşı çıkan sinemacılar da vardır. Sessiz sinema döneminde Bazin filme alış biçimleri açısından yönetmenlerin “görüntüye inanan” ve “gerçekliğe inanan” olarak ayrıldıklarını savunur. Yönetmen üslup araçlarıyla kendi yorumunu izleyiciye benimsetmeye çalışır. Burada anlam görüntüde değil kurgusal görüntünün sonucu olarak izleyicinin bilincindedir (Lotman, 1999:78). Kurgunun kullanımının “görünmez” olduğunu söyleyen Bazin, amacın görüntülerin birleştirilmesiyle izleyicide duygu ve anlam yaratmak olduğunu belirtir. Bazin, Kuleşov’un Mozhukhin çekimini örnek olarak göstererek kurguyla, takip eden görüntülerin gülümsemenin anlamını nasıl değiştirdiğini ortaya koyar. Anlam görüntüde değil izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntünün gölgesindedir (Bazin, 2011:32-35).

Pudovkin ise kurgunun beş temel tipi olduğunu savunur: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (leit-motif). Sonraki yıllarda ise, “bağlantısal kurgu” (relational editing) ve “bağlantı” (linkage) adı verilen çekimler arasındaki karşılıklı etkileşim kuramını geliştirmiştir. Buna karşılık Eisenstein çekimler arasındaki ilişkiyi bağlantı olarak değil bir çarpışma olarak görmüş hatta tek tek çekimlerin içindeki unsurların arasındaki ilişkilere dair, “çarpıcı kurgu” (atraksiyonlar kurgusu) adını verdiği bir kuram geliştirmiştir. 1960’lı yılların sonunda ise Metz, bütün bu farklı kurgu kuramlarının bir sentezini yaparak sekiz kurgu tipi ortaya koymuş ve bu tiplerin mantıksal olarak birbiriyle olan ilişkisini çıkarmıştır. Metz’in kategorileştirmesinde sorunlar vardır ancak başlıca kurgu tiplerini tanımlaması ve kurgunun karmaşık sistemini anlamaya yönelik son girişim olması sebebiyle önemlidir (Monaco, 2002:212-214):

1. Özerk çekim (plan-sekans)
2. Paralel dizimsel bağlantı (koşut kurgu)
3. İki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağlantı: Metz’in ortaya attığı bir kurgu türüdür. “*Birbiriyle herhangi bir biçimde zamandizinsel olarak ilişkiye girmeksizin, filmin aynı düzenin ya da gerçekliğin tipik örnekleri olarak arz ettiği olayları sunan çok kısa sahneler dizisi*” olarak tanımlar (Metz’den akt. Monaco). Godard’ın *Une Femme Mariée* (Evli Bir Kadın) filmi örnek olarak verilebilir. Filmdeki cinsellik yönündeki modern tutumlara yapılan göndermeler gibi kullanımlarda bu kurgu türü uygundur.
4. Betimleyici dizimsel bağlantı: Sadece betimleyicidir, öğeler arasındaki ilişki zamansal değil uzamsaldır. Filmlerin giriş sahneleri örnek olarak verilebilir.
5. Art arda dönüp gelen dizimsel bağlantı: Paralel dizimsel bağlantıya benzer ancak paralel dizimsel bağlantı, iki ayrı bağımsız sahne/sekans sunarken; diğeri anlatsal bağlantıya sahip paralel/yer değiştiren unsurlar sunar. Örneğin kovalayan-kovalanan sahne çekimleri gibi.
6. Sahne: Sekans ile çok karıştırılır. Metz sahne tanımlamasını tiyatrodan alır. Sahnede olaylar çizgisel anlatılır; sekansta bu kırılır.

7. Bölümlü sekans: Çizgisellik kırılır ancak tamamen yok olmaz sadece devamlılık yoktur. Örneğin *Citizen Kane* filmindeki kahvaltı sahnesinde verilen çatırdayan evlilik teması. Çekimdeki unsurların her birinin ayrı kimliği varmış gibi görünen örgütlenmiş bir sekanstır.

8. Sıradan sekans

Monaco (2002:208), filmin parçalarının teknik açıdan iki şekilde bir araya getirilebileceğini belirtir. Parçalar ya üst üste binecek şekilde (ikizleme, zincirleme, çoklu görüntü) ya da uç uca eklenerek birleştirilir. Görüntüler için ikinci seçenek uygunken ses için ilk seçenek tercih edilir (bileştirme/mixage). Temel anlamının yanında ise kurgu iki farklı biçimde daha kullanılabilir: bitişik iki çekimle üçüncü bir anlamın yaratıldığı diyalektik süreç ve bir dizi çekimin kısa süre içinde yoğun enformasyon için bir araya getirildiği süreç. Diyalektik süreç bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde her kurgu için geçerli iken ikinci süreç kurgunun özel bir durumudur.

Mascelli (2007:155-158) ise film kurgulama tekniklerini kesintisizlik kurgusu ve derleme kurgusu olmak üzere ikiye ayırır. Kesintisizlik kurgusu birbirini izleyen sahneleri uyumlu hale getirirken derleme kurgusu, sahnelerin sadece betimlendiği, öykü anlatımına dayandığı kurgudur. Kesintisizlik kurgusu farklı açılardan çekilmiş ancak konu birliği bulunan çekimleri birleştirebilir. Devinim sırasında oyuncuların hareketleri, konumları ve bakışları uyumlu olmalıdır aksi takdirde atlama meydana gelir. Derleme kurgusu ise genellikle araştırmalarda, raporlarda, analizlerde ya da belgesel türü filmlerde kullanılır. Tek tek çekimler arasında birbirleriyle bağlantı çok az olduğu için uyumluluk sorunu yoktur. Derleme türü filmler genelde genelden özele giderler onun dışında belirli formları yoktur. Genel çekimin sonrasında tekrar genel çekim gelebilir ya da birbiriyle bağıntısız görüntüler arka arkaya kullanılabilir. Anlamı bir anlatım olduğu sürece kurgu kurallarında bağımsız hareket edilebilir.

Hollywood'un kendine has kurgu biçimi olan klasik kurgu stili, geniş bir kurallar ve düzenlemeler dizisi geliştirmiştir. Örnek olarak bu kurgu biçiminde filme her zaman bir giriş çekimiyle başlanır sonra genelden özele yaklaşma ya da genel çekimden açıl-

karşı açı ile diyalogun kurgulanmasına geçilir. Temel amaç aksiyonun ön plana çıkartılarak pürüzsüz geçişler yaratmaktır. “Görünmeyen kurgu” (invisible cutting) adı verilen bu kullanımın yanında ölü zamanı sıkıştırmak için atlama (jump cut) kullanılır. Örneğin, uzun bir odaya giren karakterin odanın bir ucuna yürümesi sahnesinde bütün yürüme eyleminin çekimi yerine atlamalar kullanılarak tempo yüksek tutulur. Hollywood kurgu tarzı ölü zamanın, sahnenin diğer unsurlarına kesme yapılarak ya da sahnenin değişik bir açıdan çekilmiş başka bir çekimini koyarak akıcı hale getirilmesini şart koşar. Godard’ın *A Bout de Souffle (Sersemi Aşıklar)* filminde olduğu gibi modern tarzda ise, akışı bozduğu düşünülerek kesmeler gereksiz bulunur ve fazla tercih edilmez. Bu sebeple modern tarzda bir anlamda daha çok serbestlik vardır (Monaco, 2002:208-209).

Çapraz kurgu, iki ya da daha fazla olayın koşut olarak kurgulanmasıdır. İlgiyi arttırmak, çatışma oluşturmak, gerilim yaratmak ya da karşılaştırma yapmak için kullanılır. Örneğin bir binada saatli bombayı arayan polisin görüntüsünün ardından saatli bombanın ilerleyen saatini göstermek ya da aynı maddeyi üreten iki rakibin deneylerini ardı ardına göstermek gibi (Mascelli, 2007:161-162). Ek olarak, geriye dönüş (flashback) ve ileriye atlayış (flashforward) yapılmasına da olanak sağlar. Kurgunun ritmik değeri ise en çok, “hızlı kurgu” (accelerated montage) adı verilen takip sahnesi gibi iki karşıt çekimin kısa sürelerde art arda kullanıldığı biçimde anlaşılır. Bu sayede kurgu sadece çekimlerin birleştirilmesi amacıyla değil aynı zamanda filmin zaman hattını kurmak için de kullanılır. “Karışık” kurgu (involved montage), zamandizine dikkat edilmeden sekansın anlatılmasını sağlar. Bir aksiyon tekrarlanabilir ya da çekimler sırasız bir şekilde dizilebilir. Ancak klasik Hollywood kurgusunda devamlılık ön plana çıkarıldığı için pek tercih edilen bir kurgu tipi değildir. Bir aksiyonun, biçimin ya da mizansen öğelerinin tekrarlanmasıyla iki ayrı çekimin birbirine bağlandığı “uyum kesmesi” (match cut) ise Stanley Kubrick’in *2001 Uzay Macerası (2001 Space Odyssey)* filmindeki havada dönen tarihöncesi bir kemiğin 21. yy’daki dönerek uzaklaşan bir uzay istasyonuna dönüşmesi sekansı ile akıllara kazınmıştır (Monaco, 2002:210-211). Uzun kurgu diğer bir adıyla “montaj sekansı”, *Potemkin Zırhlısı* gibi ilk dönem örneklerden itibaren gerilim, suçlama gibi çeşitli anlamlar yaratmak için kullanılmıştır. Film endüstrisi gelişip büyüdüğünde

popülerliği azalan bu teknik II. Dünya Savaşı sonrası çekilen filmlerde ve “sanat sineması” filmlerinde tekrar kullanılır olmuştur (Ryan ve Lenos, 2012:111).

Kurguda kullanılan birkaç teknik ise sinemadaki “noktalamalar” olarak tanımlanabilir. En basit kullanımı, bir görüntünün bitip diğerinin başladığı basit kesmedir. İlk sinemacıların sıklıkla kullandığı ancak günümüzde kullanılmayan iris vb. açılma-kararmalar (fade) ise başlangıç ve bitişlerde kullanılır. 1930’lu ve 40’lı yıllarda kullanılan, yeni sahneye geçerken ekrandaki sahnenin çeşitli şekillerde (dönmeli silmeler, itmeler, sarmal silmeler, saatli silmeler) silinmesi (wipe) günümüzde sadece nostalji yaratmak için kullanılır. Sessiz sinemada kullanılan ara yazılar (intertitles) ise günümüzde de kullanılan tekniklerdendir. Filmde farklı zaman dilimleri arasında bağıntı kurmak için ya da uzun bir zaman diliminin geçişi için zincirleme kullanılabilir (Monaco, 2002:215-216). Zincirlemeler aynı zamanda, karakterin zihinsel durumundaki değişikliğini aktarmak ya da kurguda çekimlerin birbirine kaynaşmasını sağlamak amacıyla da kullanılır (Mascelli, 2007:171).

Kurgucu film parçalarını çatışma, benzerlik, koşutluk, karşıtlık, ironi gibi açılardan birleştirir. Benzer çekimlerin ilişkilendirilmesiyle, şeyler arasında paralellikler ya da aksiyon ve düşünceler arasında metaforik bağlar kurulabilir. Tersî şekilde birbirine benzemeyen çekimlerin art arda kullanılmasıyla tematik karşıtlıklar vurgulanır ya da kişisel çatışmaların altı çizilir. Kurgu çoğu zaman ideolojik amaçlara hizmet eder çünkü yukarıda sayılan tüm tekniklerle beraber film parçalarının birleştirilmesiyle karakterin ve olayların izleyici tarafından algılanış biçimi yönlendirilir (Ryan ve Lenos, 2012:99-107).

2.4.6. Renk

Sinemanın ilk yıllarında doğadaki renkler teknik yetersizliklerden dolayı film üzerine aktarılamıyordu bu sebeple yönetmenlerin siyah-beyaz filmlerden başka seçeneği yoktu. Günümüzde ise siyah-beyaz film farklı anlamlar yaratmak için kullanılmaktadır (Özön, 2008:154). Siyah-beyaz film renkli filmlere göre daha az enformasyon üretir. Bu durum filmin öyküsünü, diyaloglarını ve psikolojisini daha ön plana çıkarır. Yönetmen

siyah-beyaz “sınırlandırılmasıyla” aynı zamanda kompozisyon, ton ve mizansen ile daha yaratıcı olarak daha çok şey anlatma özgürlüğüne sahip olur (Monaco, 2002:116).

İlk renkli filmler çok başarılı sayılmaz dolayısıyla siyah-beyaz filmler popülerliğini korur. 1940’larda ise doğada bulunan renkler gerçeğe yakın bir şekilde film üzerine başarılı bir şekilde aktarılır ve 1950’li yıllardan itibaren başarılı sayılabilen renkli film örnekleri çıkar. Buna rağmen yine de renkli filmler siyah-beyaz filmleri bozguna uğratmaz çünkü teknik ilerlemiş olsa bile bu tekniği uygulamaya sokabilen yönetmenlerin sayısı çok azdır (Özön, 2008:154-155).

Gerçek hayatta her nesnenin bir rengi vardır ve nesne ile rengi arasında yapısal bir ilişki bulunur. Görsel olarak algılanan renk ışığa göre değişse bile nesnenin rengiyle olan yapısal ilişkisi değişmez. Bu sebeple nesneler renksiz düşünülemez. Bu durum, nesneler ressam tarafından renklendirilirken değişmiş ve rengin yapısal öğeleri ve insanın görsel algılama sürecinin tanımlanmasıyla da gelişmiştir. Nesneler belli renkleri çağırırsa bile örneğin ağaç denilince akla yeşilin gelmesi gibi, süreç içerisinde sanatçı ağaç resmederken her zaman yeşili kullanmamıştır. Başka bir deyişle sanatçı nesnenin rengine bağlı kalmayabilir. Bu rengin özgürleşmesidir (Kılıç, 1995:42). Sinema sanatında da doğayı yansıtmaya isteği vardır hatta sinemanın ilk yıllarında filmi doğa renklerine yaklaştırmak için nesnelerin tek tek doğal renklerine boyandığı bile olmuştur (Özön, 2008:155). Ancak genel olarak sessiz sinema döneminde siyah-beyaz filmler bir tek kimyasal banyoda yıkanarak renklendirilebiliyordu. Yönetmenler diledikleri renkleri kullanamadığı için belirli renk kodları ortaya çıkmıştır. Genellikle dış alanlar sarıya, gece sahneleri maviye, savaş sahneleri kırmızıya, deniz sahneleri ise yeşile boyanıyordu. Teknik yetersizlikten dolayı gece sahneleri gündüz çekilerek maviye boyanıyordu. Ancak bu durumda mavi ile yaratılan anlam sınırlı kalıyor, yönetmen anlam karmaşasına sebep olmamak adına mavi rengini başka şekilde kullanamıyordu. Bu gibi sınırlandırmalar ve anlam yaratımı açısından çekilen zorluklar sebebiyle teknoloji zorlanmış ve ilerlemeler kaydedilmiştir (Büker, 2012:57-60). Bu gelişmelerle sanatçının doğaya bağlı kalmasına gerek kalmamış

tıpkı resim sanatında olduğu gibi yönetmenler kendi renk anlayışlarını filmlere aktarmıştır (Özön, 2008:155-156).

Renk kuramıyla ilgilenen fizikçiler rengin estetik yönünden çok rengin ortaya çıkış biçimi ve psikolojik algılanmasını araştırmıştır. Renk kuramı ilk defa Fransız İzlenimciler tarafından estetikle ilişkilendirilmiştir (Kılıç, 1995:42-44). Renklerin bireylerdeki etkisi farklıdır örneğin sıcak bir renk olarak tanımlanan kırmızı insanı heyecanlandırırken soğuk bir renk olarak tanımlanan mavi insanı sakinleştirir. Renk skalasında kırmızıya doğru giden renkler sıcak; maviye doğru giden renkler ise soğuk olarak tanımlanır. Ancak bu genellemeler her zaman geçerli olmayabilir (Kılıç, 1995:49). Rengi kültürle özdeşleştirdiğimizde ise örneğin Fransız Devrimi'nin sonlarına doğru soylular tepkilerini kırmızı mendil takarak gösterir çünkü kırmızı rengi kurbanların giyotinde can vermesini simgeler. Böylelikle soylular kırmızı mendille (anlatım) belirli bir olayı (içerik) birbirine bağlar. Sinemada da renk gerçeğe yaklaşmanın yanında izleği desteklemek için kullanılır. Rengin anlamını kültür belirleyebilir ancak rengin o kültürce belirlenmiş birden fazla anlamı olabilir. Bu sebeple aynı renkler farklı içerikte farklı anlamlara bürünürler. Bu da anlatım ve içeriğin birbirinden bağımsız olduğunu gösterir. Önemli olan nokta sanatçının rengi içerik ve izlekle ilişki kurarak kullanmasıdır. Başka bir deyişle aralarında nedensiz bir ilişki olan anlatım ve içeriğin renkle bağlamalar yaratarak birbiriyle ilişki kurdurulması anlam bütünlüğünü sağlar. Bu rengin, diğer öğelerle ilişkiler kurdurularak belli bir dizge içine oturtulmasıyla yapılır (Büker, 2012:77-80).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu bölüme kadar filmlerin kendi içinde barındırdığı anlam ile izleyicinin filminden çıkardığı anlam arasındaki ilişki kuramsal açıdan ele alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ise yukarıdaki teorilerin uygulamadaki karşılığı incelenecektir. Bunun için öncelikle katılımcılara *Less Than Human* adlı kısa film izletilecek sonrasında yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilecek ve bu görüşmelerden elde edilen cevaplar deşifre edilecektir. Daha sonra aradan belli bir zaman geçtikten sonra araştırma tekrarlanacak aynı katılımcılara kısa film gösteriminden sonra aynı sorular sorulacaktır. Farklı zamanlarda yapılan bu iki görüşme verileri karşılaştırılarak betimsel yöntemle incelenecektir. Ek olarak kısa filmin yaratıcılarına katılımcılara sorulan sorular sorularak filmin anlamına ulaşmaya çalışılacaktır. Katılımcıların verdiği cevap ile film yaratıcılarının cevapları karşılaştırılacaktır.

Betimsel analiz, görüşme ve gözlem gibi veri toplama teknikleri sayesinde ulaşılan verilerin düzenlenmesi amacı taşır. Buna göre veriler önceden belirlenmiş temalara göre kategorilere ayrılır ve analiz edilir. Bulgular arasında neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak olgular arasında karşılaştırmalar yapılabilir. Betimsel analizin dört aşaması vardır:

1. İlk adımda analiz için bir çerçeve oluşturulur. Bunun için araştırma soruları, kavramsal çerçeve, görüşme ya da gözlemden yararlanılır. Bu çerçeve ile birlikte verilerin temalara göre nasıl düzenleneceği saptanır.
2. Oluşturulan çerçeveye göre veriler düzenlenir. Bu aşamada elemeler yapılabilir ya da sonuç için doğrudan alıntılar seçilebilir.
3. Düzenlenen veriler tanımlanarak gereken yerlerde doğrudan alıntılarla desteklenir.

4. Son olarak bulgular yorumlanarak anlam oluşturulur (Yıldırım ve Şimşek, 2008:224).

Görüşme çeşitli konularda bireylerin düşüncesini, bilgisini, tutum ve davranışlarını ve bunların olası nedenlerini öğrenmek için kullanılan en kolay yollardan biridir. Sözlü iletişim yoluyla yapılabildiği gibi telefon ya da bilgisayarla dijital bir şekilde ya da duyma ve konuşma engeli olan bireylerle hareketli (simgesel) bir şekilde de gerçekleştirilebilir. Ek açıklamalarda bulunabilme özgürlüğü, daha samimi olması ve daha az zaman alması sebebiyle tercih edilebilir. Ayrıca araştırmacı cevaplardaki gerçek dışı ya da sahte ifadeleri ses tonu ve mimiklerin verdiği ipuçlarıyla daha rahat fark eder. Görüşmeler, görüşmeye katılanların sayısına, görüşmek istenen kişilere ve görüşmede uygulanan kurallara göre çeşitlilik gösterir (Karasar, 2019:210-212). Bu çalışmada, katılımcılarla bireysel görüşmeler yapılmıştır. Hedef kitle genel izleyiciden oluştuğu için uzman ya da liderler yerine halk tanımlamasına giren bireylerle yarı-yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Less Than Human adlı kısa animasyon filmi, ilk olarak Ocak-Şubat 2022 tarihlerinde gruplar halinde bütün katılımcılara sinema ortamına benzer bir şekilde projeksiyonla karanlık bir ortamda seyrettirilmiştir. Bir standart yakalama amacıyla gösterimlerin aynı nitelikte olmasına özen gösterilmiş ve daha önce kısa filmi seyretmiş olan katılımcılar çalışma dışı bırakılmıştır. Gösterimden sonra katılımcılarla, birbirlerinin cevaplarından etkilenme riskini yok etmek amacıyla, teker teker kısa görüşmeler gerçekleştirilmiştir ve katılımcıların izinleri dahilinde görüşmeler ses kaydına alınmıştır. Daha sonra bu ses kayıtları deşifre edilerek analiz edilmeye hazır hale getirilmiştir.

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde açık uçlu sorular sorulmuş, soruların anlaşılma ihtimaline karşılık aynı anlama gelen alternatif sorular oluşturulmuştur. Asıl görüşmelerden önce bir ön grupta sorular ve görüşmeler test edilmiştir. Katılımcılara, önce sekiz sorudan oluşan katılımcının yaşını, cinsiyetini, eğitim seviyesini, sinemaya gitme, hangi film türünü izlemeyi tercih ettiği, film, kısa film ve animasyon izleme alışkanlıklarını ölçen kişisel sorular sorulmuş daha sonra kısa filmle ilgili on bir soru

sorulmuştur. Filmle ilgili olan sorular, katılımcının filmde ne anladığını anlamaya yarayan başka bir deyişle anlamı ön plana çıkarmayı amaçlayan sorulardır.

İlk görüşmelerin gerçekleştirildiği sırada Covid-19 pandemisi devam etmekte ancak karantina uygulamalarının sonuna gelinmiştir. Karantina uygulamalarının yavaş yavaş ortadan kalkması toplumsal “normalleşme”nin ilk adımı olmuş ancak maske takma, sosyal mesafe ya da kapalı alanlarda sınırlı insan uygulaması gibi kısıtlamalar bir süre devam etmiştir. Yapılan ikinci görüşmeler ise Kasım 2022’de bütün kısıtlamaların kalktığı ve hayatın “normal” akışında bir süredir devam ettiği bir süreçte gerçekleştirilmiştir. Bir standart yakalamak amacıyla ikinci film gösterimi ve görüşmelerin biçimsel yapısının ilkiyle aynı tutulmasına özen gösterilmiştir.

Yapılan görüşmelerle birlikte aşağıdaki hipotezlere ulaşılmaya çalışılacaktır:

- Yaş, cinsiyet ve eğitim durumu anlam yaratımında farklılıklar yaratır.
- Sinemaya gitme sıklığı, film izleme sıklığı ve kısa film izleme sıklığı anlam yaratımında rol oynar.
- İzleyiciler kendi hayat deneyimleri açısından filmi değerlendirir. Aynı sahne hakkında farklı izleyiciler farklı anlamlar çıkarır. Dolayısıyla çoklu anlamlar çıkar.
- Farklı hayat deneyimleri, algılayış biçimleri ve kültürel kodlar sebebiyle filmin yaratıcıları ve izleyicilerin filmde çıkardıkları anlam örtüşmeyebilir.
- İzlenilen içerikten çıkarılan anlam uzun bir zaman sonra tekrar izletildiğinde değişikliğe uğrar.
- Toplumsal olaylar anlam yaratımında ve anlamın değişmesinde etkilidir.
- Film kuramları çerçevesinde izleyicilerin filmdeki karakterlerle özdeşimleri söz konusudur. İzlenilen filmin kısa bir film olması özdeşleşim kurmak için yeterli veriyi sağlamakta yetersiz kalabilir.

3.2. Katılımcılar

Evren, araştırmacının üzerinde çalıştığı, incelediği olguları içeren insan toplulukları, sosyal gruplar ve çeşitli olaylardır. Bir kıta, ülke, şehir, kurum evreni oluşturabilir. Önemli olan evrenin araştırmacının incelediği olay ya da olguyu iyi bir şekilde temsil edebilmesidir. Ancak evrenin büyüklüğü, çalışılacak alanın genişliği, bütün evreni kapsayacak bir araştırma için zaman ve imkanların olmaması gibi durumlarda araştırmacılar evreni temsil edecek bir gruba ihtiyaç duyar (Baltacı, 2018:234-235). Bu gruba örneklem adı verilir. Buna göre örneklem, belli bir evrenden belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği olan küçük gruplardır (Karasar, 2019:148). Evrenin detaylarını belirginleştirmesi sebebiyle örneklem boyutunu belirlemek önemlidir. Nitel ve nicel araştırmalarda örneklem boyutunun belirlenmesi farklılık gösterir. Bunun sebebi, nitel araştırmalarda örneklemin niceliği yerine niteliği önemli iken nicel araştırmalarda bu durum tersi şekilde kendini gösterir (Baltacı, 2018:237). Araştırmacının karar verdiği veri analizinin türüne, araştırmacının bilmek istediklerine, amacına, eldeki zaman ve kaynaklara göre örneklem büyüklüğü ayarlanır. Örneklemin büyüklüğü tek başına temsil gücünü göstermez (Neuman, 2014:349). Bu sebeple alanyazındaki nitel araştırmaların örneklem büyüklükleri farklılık gösterir. Örneklem grubundan yeni bilginin gelmemesi başka bir deyişle bilgilerin doyuma ulaşmasıyla tekrarlanma döngüsüne girilmesi yeterli sayının sağlandığını gösteren bir veridir (Baltacı, 2018:261-262).

Bu çalışmanın evreni için Türkiye’de yaşayan film izleyicileri hedef alınmış, buna göre gönüllülük esasına dayalı olarak katılımcılar amaçlı örneklem dahilinde maksimum çeşitlilik örneklemeyle seçilmiştir. Evrenden alınan örneklem grubunun hata sınırları içinde evreni temsil etmesi bu çalışmanın varsayımını oluşturur.

Bireyin gençlik dönemi UNESCO tarafından 15-25 yaş aralığı olarak belirlenmiştir. Birleşmiş Milletler Örgütü (BM) ise bu dönem için 12-24 yaş aralığını uygun görmüştür. Gençlik dönemi, ergenlik yaşına girmeye başlamış ve 18 yaşından itibaren birey yavaş yavaş yetişkinlik dönemine girmeye başlanmasıyla sonlanır (hugaum.hacettepe.edu.tr, 2022). Son yıllarda yapılan çalışmalara göre ise, 18 yaşından

30 yaşına kadar olan süre aralığına “beliren yetişkinlik” adı verilmiş böylelikle gençlik ve yetişkinlik dönemleri arasına belirleyici bir dönem daha eklenmiştir (Arnett, 2000:477). Ek olarak Erik Erikson’ın psiko-sosyal gelişim dönemlerine bakıldığında 17-30 yaş aralığı “yakınlığa karşı yalıtılmışlık” olarak tanımlanırken 30-60 yaş aralığı “üretkenliğe karşı durgunluk” olarak tanımlanır. Buna göre, birey 17-30 yaş aralığında akran çevresinden daha geniş ilişkiler kurarak topluma karışır ve hayatını şekillendirmeye başlar. 30-60 yaş aralığında ise birey, üretken, verimli ve yaratıcıdır (Gürses ve Kılavuz, 2011:158).

Bu çalışmada ise, yaşın ve dolayısıyla hayat deneyiminin bir değişken olarak ele alınabilmesi adına Erikson’ın gelişim dönemlerinden 17-30 ve 31-60 olmak üzere iki yaş dönemi baz alınmıştır. Buna göre, 17-30 yaş grubundan 6 kadın ve 6 erkek; 31-60 yaş grubundan 6 kadın ve 6 erkek toplamda 24 katılımcıyla görüşmeler yapılmıştır. Yaş ve cinsiyet ölçütleri için bir tutarlılık aranmış bunun yanında cevaplar aynı olmaya başladıktan sonra yeni katılımcı arayışına son verilmiştir. Katılımcılar çözümlemeye tabi tutulurken görüşmeye alınma sırasına göre “katılımcı 1”, “katılımcı 2” vb. şeklinde tanımlanmıştır.

3.3. Araştırmada Kullanılan Film

Araştırmada kullanılan filmin seçilmesinin birkaç sebebi vardır. Uzun metraj yerine kısa metraj seçilmesinin sebebi, izleyicinin odağının kaybolma riskini minimize etmektir. Kısa film olarak *Less Than Human* filminin seçilmesinin sebebi 19 milyonu geçen yüksek izlenme oranı, yorum ve beğeni sayısının fazla olmasının yanı sıra beğenmeme sayısının hiç olmaması ve ek olarak ödüllü bir film olmasıdır. Kısa filmin yaratıcılarıyla yapılan görüşmeler göstermiştir ki filmin insanı düşünmeye sevk eden katmanları sayesinde eleştirel bir yanı bulunmaktadır. Ayrıca zombi temasının ele alınış biçimi analogi yapmaya olanak sağlar ve dolayısıyla film çoklu anlam üretimi açısından elverişlidir. Filmin dili İngilizcedir ve Türkçe altyazı oluşturulmuştur. Altyazı okumanın getirebileceği olası sorunlar için filmin tekrar izletilebileceği katılımcılara belirtilmiş talep edenlere film tekrar izletilmiştir.

3.3.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Less Than Human

Yapım Yılı: 2016

Yönetmen/Editör/Animatör: Steffen Bang Lindholm

CG Generalist/Prodüksion Menajeri/Rigger: Anna Eckhoff Ohrt Nissen

CG Generalist/Konsept Tasarımcı: Morten Vestbjerg Bøgelund Lassen

Sanat Yönetmeni: Ditte Marie Ludvigsen

Yapım Şefi: Lasse Steinbeck

Animasyon Şefi/Animatör: Matilde Søltoft

Animatör/ Prodüksion Menajeri Asistanı: Julie Rebecca Billeskov Astrup

Animatör/Storyboard Artist: Ida Marie Søndergaard

Senaryo Danışmanı: Line Hoej Hostrup, Mathilde Garreau

Müzik: Anders “Ormen” Christophersen

Ses Şefi: Thomas Christensen

Seslendirme: (Don) Lawrence Marvit, (Andy) Dave Dyson, (Steve) Scott Keck

Süre: 6 dakika

3.3.2. Filmin Konusu

Bir zombi salgını sonrası zombiler tedavi edilir ve sonrasında kamplara sürgün edilir. Bu kamplardaki tedavi edilen zombilerin topluma kazandırılıp kazandırılmayacağı hakkında haber yapan bir muhabir ve kameraman kamp alanını ziyaret eder. Orada iki

zombi ile karşılaşan basın mensupları zombilerle röportaj yapar ve filmin sonunda bir yargıya varırlar.

3.4. Bulgular

3.4.1. Katılımcılarla Yapılan Görüşmelerin Analizleri

Filmin sevilmesi ve sevilmesinin nedeni: 24 katılımcıdan %91'i filmi sevmiş, kalan katılımcılardan biri filmi çok sevdiğini belirtirken diğeri değişik bulduğunu aktarmıştır. Katılımcıların filmi sevmeye nedenine bakıldığında %16'sı Covid-19 pandemi sürecindeki karantina uygulamalarının kısa filmdeki karantina temasıyla benzeştiğini ve bu sebeple özdeşim kurabildiğini ve kendine pay çıkarabildiğini aktarmıştır. Katılımcıların yarısı kadın yarısı erkektir ve yarısı 17-30 yaş kategorisindeyken yarısı 31-60 yaş kategorisindedir.

Örneğin katılımcı 5, Covid-19 pandemisi sebebiyle hayatlarımızın giderek kısa filmdeki hayata döndüğüne dikkati çekerek *“Öncelikle bize çok uzak gibi görünse de aslında çok yakınımızda bu yaşayacaklarımız ve geleceğe dair, gelecek de demiyim de iki üç yıl içinde ne olacağımızı bile ön göremiyorum artık. O yüzden izlediğim her şeyden kendi payıma bir şey, kendi hayatıma dair bir şey alıyorum o yüzden sevdim. Belki bunlara senaristler daha önce gidiyor hayal dünyalarından dolayı. Ben çok aslında bilimkurgu izlemem. Ama biraz daha fazla sanki izlemem gerekiyormuş gibi geliyor çünkü biz bir bilimkurgunun içinde yaşıyoruz aslında şu an.”* şeklinde yorumlamalarda bulunmuştur.

Katılımcı 14 ise, *“Sevdim güzeldi. En azından medyanın doğruları nasıl çarpıttığını görebiliyorsun. Bu karantina döneminde de aşılı olmayanları karantinaya kapatılma durumu vardı. Belki Amerika’da duymuşsunuzdur onları. Aklıma direkt o geldi mesela çünkü medya baya pompalamıştı aşı yapmayanları bir yere kapatalım gibi, aklıma direkt o geldi mesela.”* diyerek karantina sürecinde yaşanan olaylarla benzeşim kurmuştur.

Katılımcı 15 ise, *“Sanırım şu anki pandemi koşulları sebebiyle özdeşim kurmaya olanak sağladığı için bir sebebi bu olabilir. Bir sebebi de bu içinde yer alan korkuları tekrar canlandığı için muhtemelen bir de geleceğe yönelik endişe uyandırdı.”* diyerek karantina teması sebebiyle kısa filmi sevdiğini aktarmıştır.

Katılımcıların %16’sı animasyon olmasının filmi sevmesine neden olduğunu belirtmiştir. Bu katılımcıların yarısı 17-30 yarısı 31-60 yaş kategorisinde ve hepsi erkektir. Örneğin katılımcı 6 *“Sevdim evet. Animasyon izlemeyi çok severim. Güzel bir animasyondur. Güzel çizilmiştir. Çekim teknikleri de güzeldi. Kameranın içinden izliyor olmamız her şeyi. Kameranın düşen şeylere odaklanması, evin etrafına odaklanması her şey güzeldi.”* diyerek canlandırma tekniğini başarılı bulması sebebiyle filmi sevdiğini aktarmıştır.

Katılımcıların %8’i ise filmin derin ve duygusal gelmesinin etkili olduğunu söylemiştir. Bu katılımcılar, 31-60 yaş kategorisindeki kadınlardır. Sinemaya gitme ve kısa film izleme sıklığı ise nadirdir. Katılımcıların %29’u zombi teması sebebiyle korkunç bir film beklerken farklı bir yaklaşımla karşılaşmaları sebebiyle filmi sevdiklerini söylemiştir. Bu katılımcıların çoğunluğunu haftada birden fazla film izleyen 17-30 yaş grubu oluşturmuştur.

Konu hakkında katılımcı 11 *“Açıkçası sevdim çünkü nasıl açıklasam farklı bir yaklaşım olmuş. Zombilere karşı genel filmleri bilirsiniz korkunç kan emici falan ama bu çok farklı bir yaklaşım. Zombilerin de insanlığını özleyiyor olabileceğine dair bir soru sorulmuş. Bu çok değişik.”*, katılımcı 16 *“Sevdim. İlk başta konuyu duyunca aslında zombi deyince direkt otomatikman kafamda korkulu bir şey olacağı canlandı veya çok iğreneceğim bir şey canlandı. Ama sonrasında keyifli geldi hatta tam tersi bir etki yaratmaya çalışıldığını fark ettim o yüzden keyifli geldi.”*, son olarak katılımcı 22 ise *“Sevdim. Aslında bir mesajı da vardı orada bana göre. Çünkü bizim hayalimizdeki zombiler öyle değil ama oradaki zombilerle arkadaş bile olabilirdim belki de o yüzden sevdim.”* diyerek zombi temasına farklı bir yaklaşım getirildiği için filmi beğendiklerini

aktarmıştır. Yüzde %16'sı konusu sebebiyle filmi sevdiğini belirtmiştir. 31-60 yaş üniversiteyi bitirmiş ve haftada birden fazla film izleyen katılımcılar çoğunluktadır.

Araştırma tekrarlandığında görülmüştür ki daha önce filmi sevdiğini söyleyen iki kişi fikir değiştirerek sevmediğini belirtmiş, değişik geldiğini ya da çok sevdiğini söyleyen katılımcılar bu sefer sadece “sevdim” şeklinde açıklama yapmıştır. Film neden sevdiği/sevmediği konusunda aynı fikri söyleyen katılımcıların oranı ise %20'dir. Başka bir deyişle katılımcıların %80'i filmi sevmesevme nedenini değiştirmiştir.

Örneğin katılımcı 5 ve 15 önceden Covid-19 pandemisi sebebiyle kısa filmdeki gibi karantinada olduğumuzu dolayısıyla filmdeki zombilerle yakınlık kurduğunu söylerken ikinci görüşmede film konusunun ilgi çekici olduğunu ve çizimleri beğendiğini söylemiştir. Ya da katılımcı 11 önceden zombilerin korkutucu yerine duygusal olarak betimlenmesi sebebiyle kısa filmi sevdiğini söylerken ikinci görüşmede kısa filmi ilginç bulmadığını söylemiştir. Büyük çoğunlukla görülmektedir ki katılımcılar fikirlerini kısa filmin konusunun ilginç olduğu yönünde değiştirmiştir.

Filmin konusu: Katılımcıların %29'u filmin konusu olarak görünenin ve yansıtılanın bambaşka olması ve medyanın gerçekleri çarpıtmasını söylemiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu 17-30 yaş arası üniversiteyi bitirmiş erkeklerden oluşmaktadır. Örneğin katılımcı 7 *“Film aslında görünen ve yansıtılanın arkasında bambaşka bir şey gösteriyor. Günün sonunda canavar olarak görmek istedikleri şeyi yine canavar olarak lanse ettiklerini anladım. Öyle olmadığını görmüş olsalar bile, kayıtlı olsa bile.”* diyerek filmdeki basın mensuplarının gerçekleri çarpıttığından bahsetmiştir.

Katılımcıların %16'sı ise ötekileştirilme, önyargı, ayrıştırma gibi anahtar kelimelerle filmin konusundan bahsetmiştir. Bu katılımcıların çoğunluğunu haftada birden fazla film izleyen, üniversite bitirmiş 31-60 yaş aralığında erkekler oluşturmaktadır. Örneğin katılımcı 17, *“Çok net bir şey söyleyemem ama yine herhalde muhtemelen ayrıştırmayla, ayrımcılıkla, damgalamakla, yaftalamakla alakalı bir film. Tamam her ne kadar fiziksel özellikleri veya işte fizyolojik özellikler normal insanlardan*

farklı olsa da aslında bilinç olarak baktığında insanlarla aynı bilinç seviyesinde sonuçta zombi diye adlandırdığımız karakterler. Aynı şartlarda aynı binalarda aynı koşullarda yaşayan belki milyonlarca insan var ama herhangi birisinin gidip de bu ortamlarda yaşayan normal insanın haber olmamasına rağmen orada yaşayan kişi zombi olunca bu haber niteliği taşıyormuş gibi şişirilip işte medya malzemesi olarak kullanılıyor. Esas konu işte bu.” diyerek ayrımcılığa dikkati çekmiştir.

Katılımcı 21 ise: *“Çok fazla okumaya müsait ama ne kadar eski ya da yeni bir yapım bilmiyorum ama günümüz konjonktüründe muhtemelen göçmenlik teması üzerinden ama daha derinde öteki kavramını işliyor ama bu öteki kimi zaman cinsel yönelimler olabilir kimi zaman, çoğu zaman göçmenlik olabilir, sınıfsal farklılık, yoksulluk da olabilir sonuçta bir yere hapsedilmiş, korku ögesi olarak dünyaya anlatılan bir grup insan var fakat onların da duyguları olduğunu görüyoruz zombiler üzerinden sanırım tema olarak öteki kavramıyla ilgilidir.”* şeklinde göçmenlik teması üzerinden filmin konusunu yorumlamıştır.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların %58'i filmin konusu hakkında önceki fikrini değiştirmiştir. Fikrini değiştiren katılımcıların çoğunluğu üniversiteye giden 31-60 yaş kategorisinde yarısı kadın yarısı erkek katılımcılardır. Katılımcıların çoğunluğu filmin konusunda karantinaya dikkati çekse de bunu söyleyenlerin sayısı önceki görüşmelere göre azalmıştır.

Filmin dikkat çekici yerleri: Katılımcıların %12'si karakterlerin filmdeki dikkat çekici öğelerinden biri olduğunu belirtmiştir. Örneğin katılımcı 3 *“Çok fazla aklımda kalan bir şey yok ama karakterleri şu an sana tek tek söyleyebilirim yani olaydan çok karakterler aklımda kaldı.”* demiştir. Katılımcıların %47'si ise, zombilerin tipik saldırgan ve korkutucu yapısından uzakta duygusal, insan gibi olmasına dikkat etmiştir. Katılımcı 10 *“Ölülerin de aslında yaşayan varlıklar olduğu, duyguları olduğu. İnsanların onları yani zombileri yanlış yorumladığı.”*, Katılımcı 12 *“Zombinin arkadaşı için üzülmesi ve insanlarla bağlantılı olması ve saldırgan olmamaları.”* ve katılımcı 23'ün *“Zombilerin duygularının olması, müzik çalar olması ve insanlara karşı davranışları.”* cümleleri örnek

olarak verilebilir. Bu katılımcıların yarısı 17-30 yarısı 31-60 yaş kategorisinde ve çoğunluğu erkektir. Katılımcıların %25'i kısa filmdeki mızıkça çalınan sahneyi dikkat çekici bulduğunu belirtmiştir ve bu katılımcıların çoğunluğu üniversite mezunu kadınlardır.

İkinci yapılan görüşmelerde katılımcıların %70'i dikkat çekici bulduğu unsurları değiştirmiştir. Katılımcıların %16'sı daha önce hiç söylenmeyen unsurlar bulmuştur. Yine de çoğunluk, filmde zombilerin korkutucu olmayıp insan gibi duygusal özelliklere sahip olmasının filmin en dikkat çekici yanı olduğu konusunda hemfikirdir.

Filmin rengi ve nedeni: Katılımcıların %25'i filmin rengine yeşil cevabını vermiştir. Cevabı verenlerin yarısı kadın yarısı erkektir. Sebep olarak ise çoğunluğu zombilerin renginin yeşil olduğunu söylemiştir. Katılımcıların %16'sı ise iki renk söylemiştir. Renkler değişkenlik göstermektedir. Cevabı verenlerin çoğunluğu erkektir. Ortamın rengi sebebiyle, umut umutsuzluk gibi zıt kavramlar sebebiyle ya da karakterlerin zıt yapısı sebebiyle iki renk tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların %8'i filmin rengini sıcak bir renk olarak tanımlamıştır. Bu katılımcılar lise mezunu erkeklerdir ve sıcak bir renk tercih etmelerinin bir nedeni olmadığını söylemişlerdir. Katılımcıların %8'i siyah rengini söylemiştir ve bu katılımcılar 31-60 yaş aralığında üniversite mezunu nadir sinemaya giden kadın katılımcılardır. Katılımcıların %20'si filmi gri renğinde tanımlamıştır. Bu katılımcıların hepsi haftada birden fazla film izleyen 17-30 yaş aralığındaki katılımcılardır. Rengi seçme sebepleri ise çoğunlukla filmin rengini gri tonlarda buldukları içindir. Katılımcıların %23'ü sayılan renklerden farklı renkler söylemiştir.

Katılımcıların neden o rengi seçtiği kategorisine bakıldığında katılımcıların kafasındaki zombi rengi ve filmin rengi değişkenlik göstermektedir. Başka bir deyişle bazı katılımcılar kafalarında zombi canlandırdıklarında yeşil renkte olduğunu bazıları ise gri renkte olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde filmin genel tonu bazıları için gri iken bazıları için siyahtır.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların %75'i cevabını değiştirmiştir. İlk araştırmada verilen cevaplar arasında yeşil renk çoğunlukta iken ikinci araştırmada büyük bir çoğunluğun filmin rengine gri dediği dikkati çeker. Gri denmesinin en büyük nedeni ise aradakalmışlık ve karanlık ortamı çağrıştırmasıdır.

Katılımcıların hangi tür filmleri izledikleri: Katılımcılar çok çeşitli türde filmler seyretmektedir. Bahsi geçen film türleri şu şekilde sıralanabilir: Korku, komedi, gerilim, aksiyon, biyografi, dram, macera, animasyon, fantastik, polisiye, romantik, bilim-kurgu. Katılımcıların %16'sı korku, %16'sı komedi, %12'si gerilim, %29'u aksiyon, %8'i biyografi, %20'si dram, %16'sı macera, %4'ü animasyon, %12'si fantastik, %12'si polisiye, %8'i romantik, %16'sı bilim-kurgu seyretmektedir.

Daha sonra yapılan görüşmelerde bu kategoride çok fazla bir değişiklik gözlenmemiş, katılımcıların çoğunluğu birden fazla tür saymıştır.

Filmin türü: Katılımcıların %25'i filmin türüne dram demiştir ve yarısı kadın yarısı erkek ve yarısı 17-30, yarısı 31-60 yaş kategorisindedir. Katılımcıların %20'si filmin ikili türe sahip olduğunu belirtmiş ve bu katılımcıların çoğunluğu haftada birden fazla film izleyen üniversite mezunu, 17-30 yaş kategorisindeki erkeklerden oluşmaktadır.

Katılımcıların %62'si ikinci görüşmede filmin başka bir türe ait olduğunu söylemiştir. İlk görüşmede filmin türüne dram diyenlerin sayısı fazlayken ikinci görüşmede filmin türüne animasyon diyenlerin sayısı artmıştır.

Filmin eleştirdiği nokta: Katılımcıların %20'si filmin ötekileştirilmeyi, önyargıyı ve dışlanmayı eleştirdiğini aktarmıştır. Bu katılımcıların çoğunluğu 17-30 yaş aralığındadır. Katılımcı 16 *“Aslında zombiyle insan arasında aslında hiçbir fark yok. İnsanlaşmışlar zombiler. Hassasiyet, duygusallık her şey var. Hatta çok sert ve agresif duranın bile içinde bir hassasiyet olduğunu gösteren bir şeyle bitiyor ama ona rağmen insanlardaki belli kalıpları yansıtmaya çalışıyor. Yani insanlarda belli bir kalıp var zombi, ne olursa olsun dinlemeye bile çalışmadan direkt ondan korkuyor kaçıyor.”*, katılımcı 5 ise *“Basın mensubunun biraz militarist bir tarafı vardı çok dışarıdan onlara*

bakıp çıkan, üstten bakan bir hali vardı. Mağdur durumda bir karakterler var ve iyi bir durumda da bir basın mensubu var. Bunlar belki bir ordunun basın mensubu olabilir, devletin o kamptakilere bir bak gel dediği. Yani bir ötekileştirme durumu var.” şeklinde yorumlamalarda bulunmuştur. Zombileşen insanların ne dediği önemsizmeden toplumdaki ayrıştırılması örneğinin gerçek hayattaki ötekileştirilme sorunlarına benzemesi açısından filmin bir eleştirisi olduğu yorumu göze çarpmaktadır.

Katılımcıların %20’si filmin bir şeyi eleştirmedeğini belirtmiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu haftada birden fazla film izleyen lise mezunu 31-60 yaş kategorisindeki erkeklerden oluşmaktadır. Katılımcıların %16’sı filmin sistem eleştirisi yaptığını söylemiştir. Bu kategorideki katılımcıların hepsi 31-60 yaş aralığındaki kadın katılımcılardır.

Örneğin katılımcı 13 *“Bence şu anki bizim düzenimizi eleştiriyor çünkü biz ne kadar aslında siyasi anlamda şu anda demokrasiyle yönetildiğimizi düşünsek de sadece Türkiye için söylemiyorum bunu ya da işte insanların haklarını olduğunu varsaysak da aslında çok kalıplaşmış şeylere o kadar bağlıyız ki belli şeyleri insanların elinden çat diye alıp daha sonra bunun üzerine hiç düşünmüyoruz dolayısıyla bence eleştirdiği şey bizim düzen dediğimiz şeyin aslında üzerine sürekli düşünülmesi gereken ve tekrar tekrar yaratılması gereken bir şey olduğu çünkü şu an da bizim anayasamızda şu an için kimsenin zombi istilasına karşı ne yapacağını bildiğini zannetmiyorum ya da işte daha sonra bir normalleşme ya da covidten sonra aşı olmayanların hayatımıza nasıl katılacağı ile ilgili kimsenin bir bilgisi yok dolayısıyla bunun aslında tekrar tekrar sürekli regüle edilmesi gerekiyor ama bu maalesef şu an bizde olan bir şey değil.”* demiş ve filmin zombi teması üzerinden reel dünyadaki kalıplaşmış düzeni eleştirdiğini aktarmıştır.

Katılımcıların %25’i ise filmin medyayı eleştirdiğini belirtmiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu 17-30 yaş aralığında, üniversite mezunu erkek katılımcılardır. Örneğin katılımcı 21 *“Kamera manipüle edilmiş bir gerçeklik sunar ve onunla insanları istediğimiz her şeyi ikna edebiliriz ve bir şeyle birebir tanık olup yani onunla birebir ilişki kurup onun bir öcü olmadığını fark edene kadar medya popüler kültür bize sürekli öcüler*

sunabilir ve bu öcülerden korktuğumuz için de bir gücün arkasında konsolide olmamızı sağlayabilir bizi bu yönde manipüle edebilir gibi bir şey düşündürdü. Bunu söylemek istiyor olabilir. Yani yönetmenin söylemek istediği çok şeyden biri bu olabilir.” diyerek kameranın nasıl manipülasyon aracı olarak kullanılıp gerçekleri çarpıtabileceğine dikkati çekmiştir.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların %70'i filmin eleştiri noktası hakkında fikrini değiştirmiştir. Önceden filmin önyargı, ötekileştirme ve gerçeklerin görüldüğü gibi olmaması gibi bir eleştirisi olduğunu söyleyenlerin sayısı fazlayken ikinci görüşmede filmin eleştirisinin olmadığını söyleyenler çoğunluktadır.

Bazı katılımcılar ise ilk görüşmede filmin sistem eleştirisi yaptığına dikkati çekerken ikinci görüşmede medyanın manipülasyon aracı olmasına dikkati çekmiştir. Örneğin katılımcı 13 filmin siyasal ve politik düzen eleştirisi yaptığını belirtirken ikinci görüşmede medyanın kendi göstermek istediği şeyi gösterdiğini söyleyerek filmin eleştirisinin yanlış haber yapmak olduğunu belirtmiştir. Katılımcı 21 ise ilk görüşmede medyanın yanlış haber yapmasından bahsederken ikinci görüşmede kaybedilen bir şeyin ve anı yaşamanın önemini vurgulamıştır.

Karakterlerin izdüşümü: Katılımcıların %66'sı filmdeki karakterlerin ve onların yaşayış biçiminin izdüşümü olarak özellikle alt kesimi, ötekileştirilenleri ve daha geniş ölçekte tüm insanlığı söylemiştir. Bu katılımcıların yarısı 17-30 yarısı 31-60 yaş kategorisindedir. 17-30 yaş kategorisi, yarısı kadın yarısı erkek katılımcılardan oluşmaktadır. Katılımcıların çoğunluğu pandemiden beri sinemaya hiç gitmeyen ancak haftada birden fazla film seyreden katılımcılardır. Konu hakkında bazı katılımcıların verdiği cevaplar aşağıdaki gibidir:

Katılımcı 1 *“Benzeşiyor bana kalırsa. Anladığım kadarıyla hiç çıkmıyorlardı oradan ve biraz sefil bir hayat sürüyorlardı. Zaten çoğu insan da onlara benzer bir hayat sürüyordur. Ümitsizdiler ve dışlanmışlardı.”*

Katılımcı 9 “Tabi ki çok benzeşen kısmı var. Birçok suçsuz insan ya da çok iyi dinlenmeyen insanlar onlar gibi bir yerlerde farklı bir yaşama tabi tutuluyorlar hani bizim yaşadığımız ülkede bu çok çok çok var. Örneği çok fazla. Milyonlarca üst düzey yönetici var ne davasıydı bir sürü. Ergenekon davalarıyla içeri konulan insanlar var. Öyle bir ülke ki bir şey konuştuğunuz anda bile belki siz bile suçsuz yere altı yıllar, on yıllar on altı yıllar otuz altı yıllar içerde kalabilirsiniz yani. Ülkemizde çok çok bağdaşan bir film yani.”

Katılımcı 11 “Evet. Bence benziyor çünkü baktığımızda alt sınıflar bunlara çok iyi örnek. Hem özellikle günümüzde yapılan bu kentsel dönüşümlerde alt sınıfların belli bölgeden sökülüp farklı bölgelere yönlendirilmesini konu alıyor. Filmde bundan bahsediyor. Zombileri alt sınıf olarak değerlendirirsek onları toplumdan soyutlandırıp bir yere kapatılıyorlar.”

Katılımcı 13 “Evet benzeşiyor çünkü şu anda biz, orada belki bunu yasayla yapıyorlar ama şu anda da ekonomiyle çok benzer şartlarda insanları zorluyoruz sırf belli bir eğitimde belki olmadıkları için ya da Türkiye için söyleyeyim Suriye’den geldikleri için Türk olmadıkları için insanlar belli bir dil konuşmadıkları için ya da işte geçmişte yine azınlıklara yapılan şeyler aslında hep benzer yani. Tek farkı şu an burada bunun bir yasa çerçevesinde muhtemelen oluşturulmuş olması burada Türkiye’de mesela görünmeyen kanunlarla zaten bu hep yapılıyor.”

Katılımcı 16 “Evet kesinlikle öyle zombiden bağımsız bu. Yahudilerin olduğu bir kamp da olabilir, ırk, renk şeklinde de bir ayrıma gidilebilirdi, din, dil vesaire. Zombiden çok bağımsız bir şeyi aktarıyor bence film.”

Katılımcı 21 “Merkezin dışında kalan herkesi görebiliriz orada ama daha çok bize hissettirdiği oradaki yaşadıkları dairenin durumu yoksulluğu falan göçmenler olabilir. Bir de bir tane maskülen tavırlar sergileyen bir tane de duygusal tavır üzerinden heteronormatif olmayan bir ilişki biçimi yansıtılıyor olabilir. Yoksulluk göçmenlik genel olarak çemberin dışındakiler bu filmde anlatılan zombilerin yerine geçebilir.”

Katılımcı 22 *“Olabilir çünkü bizler de bize dayatılan şeyleri yapmak zorundayız. Böyle olunca bence bağdaşıyoruz her şekilde. Ne kadar özgür olduğumuzu düşünsek de bir yere kapanmış ve orada hayatımızı sürdürmeye çalışıyoruz.”*

Görüldüğü gibi katılımcıların çoğunluğu filmdeki zombi karakterlerinin birer temsil olduğu ve ülkemizde/dünyada bu temsillerin karşılıklarının olduğu konusunda hem fikirdir. Katılımcıların %12’si ise filmde izdüşümün olmadığını düşünmektedir. Bunu düşünen çoğunluk lise mezunu erkeklerdir. %12 katılımcı ise Covid-19 pandemisinin getirdiği karantina hayatının bir izdüşümü olduğunu belirtmiştir. Bu katılımcıların ise çoğunluğu kadındır.

Araştırma tekrarlandığında bu kategoride çok fazla fikir değişikliğinin olmadığı gözlemlenmiştir. Katılımcıların sadece %37’si fikrini değiştirmiştir. Her iki görüşmelerde de katılımcılar zombilerin insanlığın bir izdüşümü olduğunu, insanların yalnızlığını ya da dışlanmışlığını yansıttıklarını belirtmişlerdir.

Karakterlere yakınlık: Katılımcıların %8’si karakterlerden zombilere ve kameramana yakınlık duymuştur ve bu katılımcılar ortaokul ya da üniversite mezunu haftada bir film seyreden, kısa film ise nadir seyreden kadın katılımcılardır. Katılımcıların %38’i Andy karakterine yakınlık hissetmiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu haftada birden fazla film izleyen erkektir. Yaş aralığı ise dengeli dağılmıştır. Sadece zombilere yakınlık hisseden katılımcıların yüzdesi 16’dır ve bu katılımcıların çoğunluğu haftada birden fazla film izleyen kadındır. Hiçbir karaktere yakınlık duymayan katılımcıların yüzdesi de 16’dır. Bu katılımcıların çoğunluğu nadir sinemaya giden üniversite mezunudur ve yaş aralıkları 31-60’tır.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların büyük çoğunluğu Andy ya da genel olarak zombilere yakınlık hissettiğini söylemiş, bu anlamda iki görüşme arasında farklılık gözlemlenmemiştir.

Karakterlere uzaklık: Katılımcıların %29’u muhabire uzaklık hissetmiştir. Katılımcıların çoğunluğu pandemiden beri sinemaya gitmemiş, haftada birden fazla film

seyreden 17-30 yaş aralığındaki kadınlardır. Katılımcıların %12'si Don karakterine uzaklık hissetmiştir. Bu katılımcıların hepsi erkektir ve çoğunluğu 17-30 yaş aralığındadır. Katılımcıların %8'i muhabir ve kameramana uzaklık hissetmiştir ve bu katılımcılar erkektir. Katılımcıların %33'ü karakterlerin hiçbirine uzaklık hissetmemiştir. Bu katılımcıların büyük çoğunluğu 31-60 yaş aralığındaki kadın katılımcılardır.

Genel olarak zombilere yakınlık hissedilmesi film karakterinin katılımcının karakteriyle uyuşması ya da onların tavırlarına anlayış gösterilmesi nedeniyledir. Uzaklık ise, karakterin davranışından hoşlanmama sebebiyledir.

Yapılan ikinci görüşmelerde katılımcıların büyük çoğunluğu hiçbir hissetmediğini belirtmiştir. Önceki görüşmelerden farkı, bu sefer daha az katılımcı muhabire karşı uzaklık hissettiğini söylemiştir. Genel olarak zombilere yakınlık duyulmasının sebebi katılımcıların Andy karakterini kendi karakterlerine yakın bulmaları ve Don karakterinin öfkesinin nedenini anlamalarıdır.

Karakterlerin iyi ya da kötü olması: Katılımcıların %8'i zombiler ve kameramanın iyi bir karakter olduğunu düşünmektedir. Bu katılımcıların hepsi haftada bir film izleyen nadir kısa film izleyicisi kadınlardır ve eğitimleri yüksek lisans ve orta okul düzeyindedir. Katılımcıların %8'i bütün karakterlerin iyi olduğunu belirtmiştir. Bu katılımcılar lise mezunu erkeklerdir. Katılımcıların %41'i konu hakkında yargılama yapılamayacağını söylemiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu 31-60 yaş aralığında ve kadındır. Çoğunluk pandemiden beri sinemaya hiç gitmemiştir ancak haftada birden fazla film seyreden katılımcılardır. Katılımcıların %16'sı zombilerin iyi olduğunu düşünmüştür ve bu katılımcıların çoğunluğu erkektir.

Katılımcıların %16'sı muhabirin kötü olduğunu düşünmüştür. Bu katılımcıların çoğunluğu kadındır. Katılımcıların %16'sı kötü karakterin olmadığını belirtmiştir ve bu katılımcıların hepsi lise mezunu erkeklerdir. Konu hakkında yargılama yapılamayacağını düşünen katılımcıların yüzdesi %41'dir. Bu katılımcıların yarısı kadındır ve yarısı 17-30 yaş aralığında yarısı 31-60 yaş aralığındadır. Katılımcıların yüzde %12'si Don ve

muhabirin kötü olduğunu belirtmiştir. Bu katılımcıların çoğunluğu erkektir ve hepsi üniversite mezunudur. Katılımcılardan bazıları Don karakterinin kötü görünmesine rağmen iyi olduğunu ya da kötü karakterde olduğunu ancak yaşadıkları yüzünden bunun anlaşılabileceğini belirtmiştir.

Araştırma tekrarlandığı zaman görülmüştür ki katılımcıların %37'si yargılama yapılamayacağını belirtmiştir. Onun dışında zombilerin iyi olduğunu söyleyenlerin yüzdesi ise 20'dir. Muhabirin kötü olduğunu söyleyen katılımcıların yüzdesi ise 25'tir.

Mızık sahnesi: Katılımcıların %62'si sahnenin duygusal ve arkadaş bağına yansıtan bir yapıda olduğunu belirtmiştir. Çoğunluğu 31-60 yaş aralığındaki kadınlardır. Örneğin katılımcı 15 *“Ne yaşanırsa yaşansın galiba hep böyle tutunduğumuz olumlu bir yer oluyor. Ne kadar öfkeli olsak da sinirli olsak da çok şey yaşamış olsak da oradan bizi geri döndüren hani bu pandemi sürecinde geri döndürde olduğu gibi birbirine sarılmak gibi basit bir eylem ya da mızık çalmak gibi basit bir eylem olduğunu düşündüm. O yüzden hani samimiler aslında o işte habercilerin gittiğini düşündükleri anda kamera hala orada olsa da o evin içinde bizim görmediğimiz bir yerde o tüm duygu durumunun altında böyle bir birleştikleri, ortak oldukları, birbirine sığındıkları bir yer var gibi geldi bana.”*, katılımcı 20 ise *“Benim orası aklımda kaldı, güzeldi. Dostluklarını bitirmediler, güzel bir şeydi ne olursa olsun. Duygusallık vardı.”* diyerek sahnedeki duygusallığa ve arkadaş bağına dikkati çekmiştir. Katılımcıların %12'si zombi olmalarına rağmen hislerinin olmasına ve paylaşım anlarının olmasına dikkati çekmiştir. Bu katılımcıların hepsi kadındır. Katılımcı 13 *“Her ne olursa olsun bizim aslında duyguları olmadığını ya da hayatı olmadığını düşündüğümüz şeylerin bile aslında hislerinin olduğunu ve ortak bir paydada buluşabildiklerini düşündürdü.”* cümleleriyle bu kategoriye giren katılımcılardan biridir.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların %70'i fikrini değiştirmiştir. Yine de büyük çoğunluk bu sahnenin pozitif duygular hissettirdiğini belirtmiş, affetmenin önemini vurgulamışlardır. Katılımcı 13 ilk görüşmede zombi olmalarına rağmen Don karakterinin

Andy'nin gönlünü almaya çabalamasına dikkati çekerken ikinci görüşmede sahnenin kendisini pozitif duygulara ittiğini belirtmiştir.

Filmin sonu: Katılımcıların %66'sı filmin sonunda gerçeklerin çarpıtıldığını, medyanın manipüle ettiğini ve zombilere haksızlık yapıldığını düşünmüştür. Bu katılımcıların çoğunluğu 17-30 yaş aralığındaki kadınlardan oluşmaktadır. Konu hakkında verilen bazı cevaplar aşağıdaki gibidir.

Katılımcı 4 *“Gene filmin sonu da tam bir basın dayatmasıydı yani gerçeği yansıtmıyordu ‘fake’ti.”*

Katılımcı 6 *“Röportaj yapan karakter endişeliydi. Kameraman kaçırmak istemedi hiçbir anı. Diğer bir an önce kaçmak istedi oradan. Bunları düşünüyorum niye kaçmak istedi? Diğer karakterden biraz korktu. Orada bulunmalarına hak verircesine, onlar kapalı kalmalılar gibi kötü bir yaklaşımda bulundu ama görünen o ki bir tehlike de arz etmiyorlar. Buna rağmen kapalı kalmalarını istedi. Dış görünüşle alakalı olabilir mi?”*

Katılımcı 14 *“Medya daha çok dikkatimi çektiği için sonunda da zaten pusuda bekleyen bir tehlike mi ne var bir şey demişti medya mensubu. Orada zaten niyetlerini anlıyorsunuz belli oluyor yani.”*

Katılımcı 17 *“Sonu yine a haber mantığı, bilmiyorum şimdi bunu deşifre ederken kullanabilir misin ama hani taraflı, gerçeği değil ama sadece söylenmek isteneni sadece reyting uğruna, izlenme uğruna belirli bir kitleyi manipüle etme noktasında bir konuşmayla bitiyor filmin sonu. Aynı röportajı, aynı sohbeti, ziyareti farklı bir zihniyette, farklı kelimelerle, farklı cümlelerle kursan işte zombilerin gettodaki dramları, onlar da aslında bizden birisi, canlı olmasalar da kalpleri atmasa bile zor şartlar altında yaşadıklarını unutmayalım, onlara yardımcı olalım diye bitirsen yapılabilir olabilir bir hikayeydi o yüzden sonu biraz ticari kaygılı ve fırsatçı manipülatif olmuş.”*

Katılımcı 18 *“Hala önyargı içerisinde, bir şey için gidiyorlar hani bir ön yargıyla gidiyorlar ve hala aynı önyargıyla çıkıyor. Çok saçma. Yani orada da mesela haberde*

göreceksiniz, daha sonra izleyeceksiniz, kendi izleyince acaba bunu tekrar söyleyebilecek mi? Yani o atışmalarını sonra barışmalarını. Bu bir saldırganlık değil yani aslında onların da duyguları var.”

Katılımcı 24 *“Filmin sonu da beklediğim gibiydi tamamen olası. Yani sonuçta herhangi bir sonuca varabilirdi, kötü sonuca vardılar. Kötü sonuç derken olanı göstermek yerine olanı gösteremediler onun yerine zaten kendi istediklerini göstereceklerdi, kendi istediklerini gösteremedikleri için sadece bir sahne kendileri uydurup bir sahne koyup öyle tamamlamak istediler yani basın mensupları öyleydi. Sonu dediğimiz gibi her şeye çekilebilirdi. İyi de kapatılırdı kötü de kapatılırdı. İşine geldikleri gibi kapadılar yani.”*

Görünen o ki katılımcıların çoğunluğu filmin kapanış sekansı ile beraber medyanın kendi gerçekliğini üretirken zombilerin haksız yere kapatıldığını düşünmektedir. Ek olarak filmdeki zombi karakterlerinin aslında insanlığı ya da dezavantajlı grupları yansıttığını söyleyen katılımcılar da çoğunluktadır.

Araştırma tekrarlandığında katılımcıların %54'nün fikrinin değiştiği görülmüştür. Yine de genel çoğunluk filmin sonunda zombilerin kapatılmasının haksızlık olduğunu ve medyanın gerçekleri çarpıttığı konusunda hemfikir kalmıştır. Katılımcı 5 ise ilk görüşmede filmin bir sonunun olmadığını, giriş, gelişme ve sonuçla dolayısıyla konunun sonuçlanmadığını söylerken ikinci görüşmede zombilere haksızlık yapıldığını medyanın gerçekleri örttüğünü söylemiştir. Aynı şekilde katılımcı 9 ilk görüşmede filmin sonunun az da olsa mutlu bir yanının olduğunu, zombilerin altı yılın sonunda kendilerini ifade ettiğini söylerken ikinci görüşmede muhabirin korkudan gerçekleri göremediğini, zombilerin halka uyumlanmasını engelleyerek onlara haksızlık yaptığını belirtmiştir.

Filmle ilgili sorular dışında katılımcılara sorulan kişisel sorular göstermiştir ki sinemaya gitme alışkanlıkları oldukça değişmiştir. Katılımcıların cevaplarına göre pandemi ve ekonomik sebepler filmleri sinemada izlemenin önüne geçmiş seyir deneyimi dijitalleşmeye başlamıştır. Katılımcıların %25'i sinemaya çok nadir gittiğini belirtmiş, hiç gitmeyenler ise katılımcıların %25'i oluşturmuştur. İkinci görüşmelerde sinemaya çok

nadir gidenlerin yüzdesi 45'e çıkmış, hiç gitmeyenlerin yüzdesi ise %29'a çıkmıştır. Film izleme alışkanlıklarına bakıldığında ilk görüşmede herhangi bir mecradan haftada birden fazla film izleyenlerin yüzdesi 50'dir, ikinci görüşmede bu %33 olmuştur. Kısa film alışkanlıkları sorusu ise katılımcılarda kafa karışıklığı yaratmış sosyal medyadaki Instagram Reels ya da TikTok videolarının kısa filmlerle karıştırıldığı gözlemlenmiştir. Katılımcılara gerekli açıklama yapıldıktan sonra kısa film izleyen katılımcıların yüzdesi %25'e düşmüştür. Bu durum yapılan ikinci görüşmede de değişiklik göstermemiştir. Düzenli olarak animasyon izleyen katılımcıların ise yüzdesi 16, nadir izleyenlerin yüzdesi 24, denk geldikçe izleyenler %24, hiç izlemeyenler ise %20'dir. Yapılan ikinci görüşmelerde de animasyon izleyen katılımcıların yüzdesinde ayırt edici bir değişiklik olmamıştır.

3.4.2. Filmin Yaratıcılarıyla Yapılan Görüşme ve Filmin Anlamı

Less Than Human adlı kısa animasyon filmi Danimarka, Viborg'daki The Animation Workshop/VIA University College'da 3. sınıf Karakter Animasyonu ve CG Art öğrencilerinden oluşan bir ekip tarafından yapılmıştır. Ekibin bitirme tezi olan bu kısa film kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Filmin barındırdığı anlamı açığa çıkarmak için ekipten CG Generalist/Konsept Tasarımcı Morten Lassen, Animatör/Storyboard Artist Ida Marie Sondergaard ve Yapım Şefi olan Lasse Steinbeck ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Filmin yaratıcılarına da katılımcılara sorulan sorular sorulmuş, sadece katılımcılara sorulan “Filmi sevdiniz mi?” sorusu, filmin yapılış amacının ne olduğuna yönelik bir soru ile değiştirilmiştir.

Filmin konusu ve yapılış amacının ne olduğu sorularına Morten Lassen “*Animasyon, göçmenlere ve mültecilere nasıl davrandığımızın bir ifadesi olarak tasarlandı. Yapım zamanında bu konu Danimarka medyasında fazlaca tartışılıyordu ve biz de sözümüzü söylemek istedik*” şeklinde cevap verirken Ida Marie Sondergaard “*Animasyon, bizim ve/veya medyanın kendimizden farklı olanları ve yarattığımız önyargıları nasıl yabancılaştırma eğiliminde olduğumuzla ilgilidir. Özellikle gerçekte herkes ne kadar insan olsa da sadece olumsuz yönleri görerek yaratılan önyargılar*

hakkında” cevabını vermiştir. Lasse Steinbeck ise “Film birden fazla konuyu ele almayı hedefliyor. Bunlardan birkaçı, toplumun beklentileri ile gerçeklik arasındaki çatışma ve bir toplum olarak farklı olanlara karşı nasıl ayrımcılık yaptığımızdır” demiştir.

Filmde dikkat çekici sahnelerin ne olduğuna yönelik soru için Morten Lassen *“Vurgulananın, röportaj yapılan iki karakter arasındaki ilişki olduğunu söyleyebilirim. Karakterlerin aralarındaki ilişki benim ağabeyimle ilişkiye benziyor, Steffen (kısa filmin yönetmeni) büyükannesi ve büyükbabasının ilişkine benzetti, bu yüzden o sahne tanıdığımız insanlara dayanıyor (ayrıca, (Don ve Andy karakterlerinin) asla bir çift olmaları amaçlanmamıştı, ama insanların böyle düşünceleri eğlenceli)”* diye cevap vermiş Ida Marie Sondergaard *“Bu, filme dahil olan herkes için kişisel bir tat, ama benim için Don ’un Andy’den özür dileme sahnesidir. Kısa, acı tatlı ve en önemlisi insani”*, Lasse Steinbeck ise *“Bunu söylemek zor. Andy’nin devrilen çiçekleri kaldırması hoşuma gidiyor. İçinde bulundukları koşullara rağmen hayatını sürdürmek için elinden gelen her şeyi nasıl yaptığını sembolize eder. Ve Steve’in ‘Görüntüler kendileri için konuşuyor’ dediği son sahneyi seviyorum, çünkü görüntülerin vardıği sonuçtan çok farklı bir hikaye anlatıyor”* şeklinde cevap vermiştir.

Filmin renginin ne olduğu sorusuna Morten Lassen filmin renk paletinin yeşil olması ve karantina bölgesinin kendisindeki çağrışımının yeşil olması sebebiyle soluk/askeri yeşil cevabını vermiş, Ida Marie Sondergaard Don ve Andy’nin yaşadığı depresif ve klostrofobik durumu simgelemesi sebebiyle mavi-yeşil-gri tonlar ve umudu simgeleyen sarı rengini seçmiş ve Lasse Steinbeck ise *“Karakterlerin durumlarının kasvetini temsil etmek için mavimsi gri ancak umudu temsil içinse sarı”* şeklinde cevap vermiştir.

Film yaratıcılarının üçü de *Less Than Human* kısa filminin türüne documentary demiştir. Aynı şekilde filmin eleştirdiği noktanın ötekileştirilen/“biz”den farklı olan kesim için insanların/ulusların önyargısı olduğunu belirtmişlerdir. Morten Lassen zombi karakterlerinin aslında Danimarka’daki mülteci kamplarının bir yansıması olduğunu, mültecilerin ülkelerine dönmeden önce genellikle bu kamplarda kaldıklarını belirtmiştir.

Lasse Steinbeck ise filmdeki zombilerin toplum tarafından kötü muamele gören mültecilerin ve azınlıkların yaşam koşullarını yansıtmak için tasarlandığını söylemiştir.

Morten Lassen, Don karakterinin abisinden yola çıkılarak oluşturulduğunu ve Andy karakterinin de kendisinin “gösterişli” versiyonu olduğunu söylemiştir. Ida Marie Sondergaard kendisinin en çok kameramana yakınlık hissettiğini “*Çünkü inançlarımızı bize sunulanlardan alma eğilimindeyiz, bu yüzden medyanın bize gösterdiği şeyleri eleştirmek önemlidir. Steve'den (muhabir) ise uzak hissettim ama bence herkesin içinde bir parça Steve olabilir*” şeklinde cevap verirken Lasse Steinbeck de aynı şekilde sistemin bir parçasıyken problemleri gözlemlene sebebiyle kameramana yakınlık hissettiğini Steve’e ise anlamaya ve sempati duymaya çalışmaktan çok yargılayıcı olması sebebiyle uzak hissettiğini belirtmiştir.

Karakterlerin hangisinin iyi/kötü olduğu sorusuna üçü de iyi/kötü gibi bir yargılama yapılamayacağını belirtmiş, Lasse Steinbeck “*Muhabir bile ‘yargısı’ sebebiyle kötü olarak nitelendirilemez, karakter aslında hepimizin içindeki bir yönü temsil ediyor*” şeklinde bir açıklama yapmıştır. Aynı şekilde, Don ve Andy karakterinin mızıka çalarak barıştıkları sahne için karakterlerin aslında bizim gibi “insan” olduklarının anlatımı olduğunu belirtmişlerdir. Filmin sonu için ise Morten Lassen modern medyanın eleştirel düşünce olmadan nasıl manipülasyon aracı olabileceğinin alaycı bir yorumu olduğunu söylerken Ida Marie Sondergaard ve Lasse Steinbeck ise muhabirin önyargılı davrandığını ve tam olarak kamptan görmeyi umduğu şeyi aktardığını söylemiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada filmlerde anlam yaratımı konusu irdelenmiş ve konu, kuramsal olarak izleyicinin filmi izlerken oluşturduğu anlam ve filmin yaratıcısı tarafından oluşturulan anlam olmak üzere iki açıdan ele alınmıştır. Bunun için ilk bölümde film izleyicisine odaklanılmış ve izleyicinin anlam yaratımı üzerinde durulmuştur. İzleyici hakkında yapılan çalışmalara gelmeden, İkinci Dünya Savaşı yılları sırasında önem kazanan propaganda ve ikna kavramlarıyla beraber sosyal bilimler alanında iletişim bilimsel bir disiplin olarak yer almaya başlamıştır. Böylelikle iletişimin kavramsal ve kuramsal çerçevesi oluşturulmuş, ikna ve propaganda için bir araç olan kitle iletişim araçlarının ölçülmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Radyo, televizyon ve sinema gibi iletişim araçlarının ve bu araçların içeriklerinin, kurumlarının ve örgütsel yapılarının izleyici üzerindeki etkisi iletişim çalışmalarının ana meselelerinden biri haline gelmiştir. Bu alana ise iki temel yaklaşım hakimdir: Ana akım (egemen) yaklaşım ve eleştirel yaklaşım. Evrimci bir yaklaşım benimseyen ana akım paradigmada var olan toplumsal düzenin korunması amaçlanır. Liberal ve çoğulcu toplum idealini baz alarak toplumun değerleri kitle iletişim araçlarının katkılarıyla korunur. Bunun için doğrusal/çizgisel mesaj akışı sağlanır, grup ilişkileri belirginleştirilir ve veriler nicel araştırmalarla ölçülür. Ekonomik ve siyasal kurumların yapısı, iktidarın merkezileşmesi ve sınıfsal meseleler ana akım paradigmanın konusu dışındadır. Eleştirel paradigma ise adından da anlaşılacağı gibi var olan düzeni sorgulayan ve mümkünse onu dönüştüren bir amaç güder. Bu yaklaşımda toplumsal değerler sorgulanır, siyasi ve ekonomik ilişkilerin çarpık yapısı incelenir. Doğrusal mesaj aktarımına ve teknolojik belirlenimciliğe ise karşı çıkılır. Disiplinler arası bir yöntem izlenir ve kültürler arası farklılıklar önemsenerek konulara dahil edilir. Sınıfsal farklılıklar ve toplumsal eşitsizlikler hakkındaki konular araştırmalarda önemli bir yer tutar. 1970'lerden sonra hızla popülerleşen eleştirel yaklaşımlarla birlikte davranışçı gelenekten uzaklaşmış ve Marksist bir bakış açısına geçilmiştir. Ana akım kuramcılarını, konulara sadece nicel açıdan yaklaşmaları, kuramsal olmamaları ve sentez yapmamaları yönünden eleştirmişlerdir. Bunun sebebi sınıflı toplumlara nesnel açıdan yaklaşmanın imkansız olduğunu düşünmeleridir. Eleştirel yaklaşımı benimseyen kuramcılara göre

bilim, iktidarı süreğen kılmaya hizmet eder. Buna göre, ana akım kuramcılar akademik bilginin gelişimini sağlamak yerine toplumsal sorunlara pratik çözümler getirir. Ana akım kuramcılara göre ise eleştirel kuramcılar öznel ve spekülatif bir tavır sergilemektedir.

Odak nokta teknoloji, üretim sistemi ve medya mesajlarının etkisinden sinemasal deneyime geçtiğinde ise, perdedeki görüntü ve seslerin duyularla algılanması ve düşünömsel açıdan izleme deneyimi ön plana çıkar. Başka bir deyişle film alımlaması, yorumlama ve tüketim konuları dışında duyusal ve bilişsel açıdan anlam yaratımı adı altında başka bir inceleme alanı film araştırmalarının konusunu oluşturur. İzleyici hakkında yapılan kuramsal tartışmalardaki etki araştırmaları izleyicinin aktifliği/pasifliği üzerinde durur. Bu nokta film izleyicisi konusunda yapılan araştırmalar için de geçerlidir.

Tezin ikinci bölümünde, filmlerde anlam yaratımının diğer açısı olan filmin anlamı konusu irdelenmiştir. İzleyici film seyrederken düşönceler üreterek anlam yaratır ancak diğer yandan filmler de izleyicilerin bu düşönceleri üretebilmesi için sunuş yapar. Dönemsel, sınıfsal ve coğrafi farklılıklar sebebiyle filme içkin kodlanan mesajlar ve anlamlandırılan şey arasında tutarsızlıklar olabilir. Bu noktada eserin anlamı, yaratıcısının eseri yaratırken amaçladığı şeyden ziyade hem yaratıcının esere katmaya çalıştığı değer hem de eşzamanlı olarak alımlayıcının deneyimindedir. Dilin kurallarını, yaratıcı ve alımlayıcının durumunu kapsamaması sebebiyle anlamın içerik tarafından oluşturulduğu söylenebilir. Bu şekilde içeriğe sınırsız bir özellik tanınır ve çoklu okumalara olanak tanınır. Film içeriği ile filmin anlamı birbirinden farklıdır, filmin içeriği nesnel dünya ile bağlantılıdır ve farklı filmler aynı içeriğe sahip olabilir. Filmin anlamı ise teknik unsurların öznel bir şekilde kullanılmasıyla oluşturulur. Yani içeriğin anlatılma biçimi filmin anlamını oluşturur. Kameranın konumu, oyuncuların rolü, kurgu gibi teknik unsurlarla birlikte anlam yaratılarak film oluşturulur. Bu unsurlar bazen bilinçli şekilde spesifik olarak kullanılarak anlam bütönlüğü yaratılır ya da sinemacının içinde yaşadığı kültür ve hayat deneyimi ile birlikte bilinçsiz bir şekilde filme dahil edilir. Bilinçli olarak filmin yaratıcısı mizansen ve sinematografik öğeleri kullanarak anlam yaratımını sağlar.

Üçüncü ve son bölümde ise, çalışmanın kuramsal kısmının pratikteki karşılığına bakılmıştır. Bunun için Ocak-Şubat 2022 tarih aralığında *Less Than Human* adlı kısa filmin gösteriminden sonra yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiş ve elde edilen cevaplar deşifre edilmiştir. Yapılan bu görüşmeler Covid-19 pandemisinin etkilerinin devam ettiği süreçte gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde karantina uygulamaları kalkmış ancak maske, sosyal mesafe ve kapalı ortamlardaki insan sayısı sınırlamaları bir süre devam etmiştir. Sonrasında bu kısıtlamalar da kaldırılmış “normal” yaşama geri dönmüştür. Yapılan ikinci görüşmeler Kasım 2022’de, bu normalleşmenin bir süredir devam ettiği süreçte gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen ikinci film gösterimi ve görüşmeler ilkiyle aynı standartta tutulmaya özen gösterilmiştir. Bu iki görüşmeden çıkan veriler betimsel yöntemle analiz edilmiştir. Ek olarak kısa filmin yaratıcı ekibinden üç kişiyle görüşmeler gerçekleştirilmiş ve katılımcı cevaplarıyla karşılaştırılmıştır.

Less Than Human adlı kısa film, sinema salonuna benzer bir yapıda projeksiyonla karanlık bir ortamda gruplara seyrettirilmiştir. Bir standart yakalama amacıyla gösterimlerin aynı nitelikte olmasına özen gösterilmiştir. Kısa filmi daha önce izleyen izleyiciler çalışma dışında tutulmuştur. Film gösteriminden sonra katılımcılarla teker teker görüşülmüş ve birbirlerinin cevaplarından etkilenme riski minimize edilmeye çalışılmıştır. Katılımcıların izinleri alınarak görüşmeler ses kaydına alınmış daha sonra bu cevaplar analiz edilmek üzere deşifre edilmiştir. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde açık uçlu sorular kullanılmış, soruların anlaşılma ihtimali için aynı anlama karşılık gelen alternatif sorular hazırlanmıştır. Görüşmeler ön grupta test edilmiştir. Görüşmede sorulan sorular bireysel ve filmle ilgili olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Katılımcılara öncelikle sekiz sorudan oluşan katılımcıyı ve film alışkanlıklarını tanımaya yönelik sorular sorulmuş daha sonra filmle ilgili on bir soru sorulmuştur.

Çalışmanın evreni Türkiye’de yaşayan film izleyicilerinden oluşmaktadır. Buna göre, gönüllülük esasına dayalı olarak katılımcılar amaçlı örneklem dahilinde maksimum çeşitlilik örneklemesiyle seçilmiştir. Çalışmanın varsayımı evrenden alınan örneklem grubunun hata sınırları içinde evreni temsil etmesidir. Erikson’ın 17-30 ve 31-60 yaş

gelişim dönemlerine göre kategorilendirilen 6 kadın ve 6 erkek toplamda 24 katılımcıyla görüşmeler yapılmıştır. Erikson'ın bu gelişim dönemlerinin seçilmesinin sebebi kimliğin oturması, yetişkinlik evresine girilmesi ve üretken, verimli ve yaratıcı oldukları yaş dönemleri olmasıdır. Yaş ve cinsiyet gibi ölçütler için bir tutarlılık aranmış ve katılımcıların verdiği cevaplar yeni bir şey söylememeye başlayınca katılımcı sayısı netleşmiştir.

Çalışmada kullanılan filmin kısa film seçilmesinin sebebi, izleyicinin dikkatinin bozulmasını minimize etmektir. Örnek film olarak *Less Than Human* adlı kısa filmin seçilmesinin sebebi ise, filmin Youtube izlenme sayısının 19 milyonu geçkin olması, yüksek beğeni sayısına sahipken beğenmeme sayısının hiç olmamasıdır. Bir diğer önemli etken kısa filmin ödülünün bulunmasıdır. Bunlar dışında filmin insanı düşünmeye yönlendiren katmanlarının bulunması ve analogi yapılmasına olanak tanınmasıdır. Bu niteliklerle film, çoklu anlamlara uygun bir yapı sunmaktadır. Filmin dili İngilizcedir bu sebeple Türkçe altyazı oluşturulmuştur. Altyazıyı takip etmekten doğan sorunların giderilmesi için filmin tekrar izletilebileceği bilgisi katılımcılara verilmiş, talep edenlere film tekrar seyrettirilmiştir.

Çalışmanın hipotezleri aşağıdaki gibidir:

- Yaş, cinsiyet ve eğitim durumu anlam yaratımında farklılıklar yaratır.
- Sinemaya gitme sıklığı, film izleme sıklığı ve kısa film izleme sıklığı anlam yaratımında rol oynar.
- İzleyiciler kendi hayat deneyimleri açısından filmi değerlendirir. Aynı sahne hakkında farklı izleyiciler farklı anlamlar çıkarır. Dolayısıyla çoklu anlamlar çıkar.
- Farklı hayat deneyimleri, algılayış biçimleri ve kültürel kodlar sebebiyle filmin yaratıcıları ve izleyicilerin filmde çıkardıkları anlam örtüşmeyebilir.
- İzlenilen içerikten çıkarılan anlam uzun bir zaman sonra içerik tekrar izlendiğinde değişikliğe uğrar.

- Toplumsal olaylar anlam yaratımında ve anlamın değişmesinde etkilidir.
- Film kuramları çerçevesinde izleyicilerin filmdeki karakterlerle özdeşimleri söz konusudur. İzlenilen filmin kısa bir film olması özdeşleşim kurmak için yeterli veriyi sağlamakta yetersiz kalabilir.

Katılımcılardan alınan cevapların analiz edilmesiyle birlikte ulaşılan sonuçlardan bahsedecek olursak, katılımcıların oluşturdukları anlam yaşlarına ve cinsiyetlerine göre değişkenlik göstermiştir, bu da katılımcıların demografik özelliklerine göre anlamın değişebileceğini göstermiştir. Filmin mesajına dair çıkarılan anlamın derinleşmesi ve yüzeyde anlatılan konu dışında alt metin okumaları en çok 17-30 yaş aralığındaki kadın katılımcılarda gözlenmiştir. Eğitim seviyesi arttıkça çıkarılan anlam kavramsal çerçeve bağlamında detaylandırılabilmiştir. İzleyiciler kendi hayat deneyimleri ve fikirleri çerçevesinde kısa filmi izlemesine rağmen katılımcı ve filmin yaratıcılarının cevapları karşılaştırıldığında katılımcıların büyük çoğunluğunun film yaratıcılarının cevaplarına benzer cevaplar verdiği görülmüştür. Dikkati çeken başka bir nokta ise filmin yaratıcılarının Danimarkalı, katılımcıların ise Türk olması tüm kültürel kod farklılıklarına rağmen anlam yaratımında etken olmamıştır. Danimarkalı film yaratıcılarının anlatmak istediği Türk katılımcılar tarafından büyük çoğunlukla anlaşılmıştır. Film yaratıcıları filmdeki zombi karakterlerini Danimarka'daki mülteci kamplarında yaşayan mültecilerden esinlenerek yaratmış olsa bile katılımcılar karakterleri benzer şekilde ötekileştirilen deavantajlı gruplara ya da Türkiye'deki göçmen kesime benzetmiştir. Bu da kültürel kodlara rağmen evrensel kodların anlam yaratımında baskın olabileceğini gösterir. Sinemaya gitme sıklığı, film izleme sıklığı ve kısa film izleme sıklığı anlam yaratımında değişkenlik göstermemiştir. İzleyiciler günlük hayatlarındaki deneyimlerden çıkarımlar yaparak anlam yaratır dolayısıyla filmde çıkardıkları anlam öznedir. Örneğin katılımcılar sorulara kendi günlük hayatlarından örnekler vererek ya da kendi karakterlerini açıklayarak sorulara cevaplar vermiş bu da aynı sorulara farklı katılımcıların farklı cevaplar vermesine neden olmuştur. Benzer şekilde filmin ana mesajının bulunduğu son sahnesi için farklı izleyiciler farklı anlamlar çıkarmış dolayısıyla sahne hakkında çoklu anlamlar üretilmiştir. Aradan uzun zaman geçtikten sonra aynı film tekrar

izletildiğinde katılımcılar başka anlamlar çıkarmıştır. Dolayısıyla zaman anlam yaratımında ve anlamın değişmesinde etkilidir. Zamana bağlı olarak izleyicideki filmsel anlam değişkenlik gösterir. Görülmüştür ki filmin izlenildiği dönemin şartları ve o dönemdeki toplumsal olaylar anlam yaratımında etkilidir. Görüşmelerin yapıldığı dönem tüm dünyayı etkileyen Covid-19 pandemisi, izleyicilerin filmde çıkardığı anlamı etkilemiş, filmdeki karantina temasını Covid-19 pandemisi sebebiyle yaşanan karantinaya benzeten katılımcılar olmuştur. Yapılan ikinci görüşmelerde ise görüşmecilerin cevaplarında karantina temasına daha az rastlanmıştır. Araştırmada, kısa bir filmde özdeşleşmenin sağlanıp sağlanmayacağı gözlemlenen bir başka durumdur. Kısa filmlerde zaman/veri kısalığı/kısıtlılığı sebebiyle özdeşim kurmak zorlaşabilir. Bunu anlamak için katılımcılara bazı sorular sorulmuştur. Filmde karakterlere hissedilen yakınlık/uzaklık sorusunda çoğunluk özdeşleşme hissetmediğini belirtmiş; karakterlerin iyi/kötü olmasına dair olan soruda ise büyük bir çoğunluk kısa bir filmde yargılama yapılamayacağını karakterlerin davranışlarını açıklayacak yeterince zaman ve veri verilmediği konusunda hemfikir olmuştur.

Tezin giriş kısmında belirtildiği gibi tezin konusuna Hans Holbein'in *The Ambassadors* tablosu esin kaynağı olmuştur. Tablonun alt kısmında anamorfik bir figür bulunur. Tabloya belli bir açıdan bakıldığında figür anlam kazanır. Yani tabloya “doğru” açıdan bakıldığında anlamlandırma başlar. Lacan'ın bu örneklendirmesi kısmen filmler için de geçerlidir. Filmlerin kendi anlamları vardır. İzleyici filme “doğru” açıdan bakarsa, örnek olarak yönetmenle aynı kültürde olabilir, benzer bakış açılarına sahip olabilir ya da filmi izlediği esnada algılama potansiyeli yüksek olabilir, film içeriği tıpkı tablodaki figür gibi izleyici için anlam kazanır. Ancak tablodaki figürden farklı olarak filmler yapısı gereği çoklu anlamlara açıktır. Dolayısıyla filmlerde anlam yaratımı konusu çift taraflı çalışır.

Araştırmayla birlikte görülmüştür ki seyir alışkanlıkları dijitalleşmektedir. Katılımcıların büyük çoğunluğu filmleri sinemada izlemek yerine dijital mecraları tercih etmektedir. Aynı şekilde film/kısa film izleme alışkanlıkları sorularına, uzun metrajlı filmler yerine çabuk tüketilebilen sosyal medya videolarının cevap olarak verilmesi de

dikkati çeken başka bir ayrıntıdır. Kısa film denildiğinde katılımcıların aklına ilk olarak Instagram Reels ya da TikTok videoları gelmektedir. Bu alışkanlıkların değişiminde Covid-19 pandemisi, ekonomik sebepler ve teknolojiyle beraber ortaya çıkan hızlı tüketim anlayışı etkilidir. Tartışılan konunun ileriki çalışmalarda izleyicinin bilişsel ve psikolojik süreçleri üzerinde durmaya elverişli yapısı nedeniyle geliştirilebilir bir yapısı bulunmaktadır. Bu sebeple çalışmanın bundan sonra yapılacak olan çalışmalara veri kaynağı olması umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

- ADANIR, O.: 2012 **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Say Yayınları.
- ADORNO, T. W.: 2003 “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, çev. Doğan, O. B., **Cogito**, (36), 76-85.
- AKERSON, F. E.: 2016 **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Bilge Kültür Sanat.
- ALEMDAR, K. ve KAYA, R.: 1983 **Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar**, Ankara, Savaş Yayınları.
- ANDREW, J. D.: 2010 **Büyük Sinema Kuramları**, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- ARNETT, J. J.: 2000 “Emerging Adulthood: A Theory of Development From the Late Teens Through the Twenties”, **American Psychologist Association**, 55 (5), 469-480.
- AYDIN, O. Ş.: 2007 “Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı”, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 6 (11), 119-131.
- BAGDER, D. Ö.: 1999 “Sinema Göstergebilimi”, **Dilbilim Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 10, 143-152.
- BAKER, U.: 2015 **Beyin Ekran**, İstanbul, Birikim Yayınları.
- BALTACI, A.: 2018 “Nitel Araştırmalarda Örneklem Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme”, **Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 7 (1), 231-274.

- BARNWELL, J.: 2015 **Film Yapımının Temelleri**, İstanbul, Literatür Yayınları.
- BARTHES, R.: 1979 **Göstergebilim İlkeleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BARTHES, R.: 2014 **Çağdaş Söylenler**, İstanbul, Metis Yayınları.
- BAYRAM, N.: 2013 “Film Dili”, **Film ve Video Kültürü**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BAZIN, A.: 2011 **Sinema Nedir?**, İstanbul, Doruk Yayımcılık.
- BELTON, J.: 1992 **Widescreen Cinema**, Massachusetts, Harvard University Press.
- BENJAMIN, W.: 2002 **Pasajlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMIN, W.: 2006 “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, **Media and Cultural Studies KeyWorks**, ed. Kellner, D. ve Durham, M. G., Malden, MA, Blackwell Publishing, 18-40.
- BİRCAN, U.: 2015 “Saussure’de Dil, Dilbilim ve Göstergebilim”, **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, Sayı:25, 43-66.
- BOGGS, J. ve PETRIE, D.: 2012 **The Art of Watching Films**, New York, McGraw-Hill.
- BORDWELL, D.: 1985 **Narration in the Fictional Film**, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, D. ve THOMPSON, K.: 2010 **Film Sanatı**, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- BOTTOMORE, T.: 1997 **Frankfurt Okulu**, Ankara, Vadi Yayınları.

- BOURSE, M. ve YÜCEL, H.: 2012 **İletişim Bilimleri Serüveni**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BOURSE, M. ve YÜCEL, H.: 2017 **Kültürel Çalışmaları Anlamak**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BUCKLAND, W.: 2018 **Sinemayı Anlamak**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- BUTLER, A. M.: 2011 **Film Çalışmaları**, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık.
- BÜKER, S.: 1985 **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- BÜKER, S.: 2012 **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- CASETTI, F.: 2011 “Sinemasal Deneyim”, çev. Kırmızı D., **Sinecine**, 2(2).
- COOPER, P. ve DANCYGER, K.: 2005 **Writing the Short Film**, United States of America, Focal Press.
- CULLER, J.: 2007 **Yazın Kuramı**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınevi.
- ÇİÇEK, M.: 2016 “Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi”, **Kesit Akademi Dergisi**, 2 (3), 25-41.
- DAĞTAŞ, B.: 1999 “İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda İdeoloji”, **Kurgu Dergisi**, (16), 335-357.
- DELLALOĞLU, B. F.: 2003 “Adorno Yüz Yaşında” **Cogito**, (36), 13-36.
- DEMİRHAN, A.: 2004 **Modernlik**, İstanbul, İnsan Yayınları.
- DURDAĞ, B.: 2017 “Toplumsal Değişim Sürecinde İletişim ve Teknoloji: Erken Dönem İletişim Kuramlarının Eleştirel Bir

- Değerlendirmesi”, **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 16 (1), 269-287.
- ECO, U.: 1982 **Thinking Photography**, ed: Burgin, V., London, Macmillan Press Ltd.
- EDGAR-HUNT, R., **The Language of Film**, AVA Publishing.
- MARLAND, J., RAWLE, S.: 2010
- ERDOĞAN, İ.: 2011 **İletişimi Anlamak**, Ankara, Pozitif Matbaacılık.
- ERDOĞAN, İ. ve **İletişim ve Toplum**, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- ALEMDAR, K.: 1990
- ERDOĞAN, İ. ve **Öteki Kuram**, Ankara, Erk Yayınları.
- ALEMDAR K.: 2010
- ERKMAN, F: 1987 **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- FEJES, F.: 1984 “Critical Mass Communications Research and Media Effects: The Problem of the Disappearing Audience”, **Media, Culture & Society**, 6 (3): 219-232.
- FISKE, J.: 2003 **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev. Süleyman İrvan. Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- GARNHAM, N.: 2008 “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma Mı Boşanma Mı?”, **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**, der. Çelenk S., Ankara, De Ki Yayınevi, 115-129.
- GIBBS, J.: 2002 **Mise-en-scene: Film Style and Interpretation**, Columbia University Press.

- GRIPSRUD, J.: 2011 “Sinema İzleyicileri”, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, der. İri M., İstanbul, Derin Yayınları, 307-321.
- GÜNDEŞ, S.: 2003 **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, Ankara, İnkılap Yayınları.
- GÜNGÖR, N.: 2013 **İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- GÜRSES, İ. ve KILAVUZ, M. A.: 2011 “Erikson’un Psiko-Sosyal Gelişim Dönemleri Teorisi Açısından Kuşaklararası Din Eğitimi ve İletişiminin Önemi”, **Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, 20 (2), 153-166.
- HALL, S.: 2005 **Culture, Media, Language**. Routledge (Taylor & Francis e-Library).
- HELD, D.: 2001a “Frankfurt School”, **A Dictionary of Marxist Thought**, ed. Bottomore T., Massachusetts, Blackwell, 208-213.
- HELD, D.: 2001b “Horkheimer, Max”, **A Dictionary of Marxist Thought**, ed. Bottomore T., Massachusetts, Blackwell, 243.
- HUNTER, F., BIVER S., FUQUA P.: 2007 **Light Science & Magic an Introduction to Photographic Lighting**, Focal Press Publications.
- İNAL, A.: 1996 **Haberi Okumak**, İstanbul, Temuçin Yayınları.
- JARVIE, I. C.: 1993 “Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme”, çev. Güçhan, G., **25. Kare**, (5), 22-25.
- JAY, M.: 2014 **Diyalektik İmgelem**, çev. Oskay, Ü., İstanbul, Ara Yayınları.

- KARASAR, N.: 2019 **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Katz, E.: 1959 “Mass Communication Research and the Study of Popular Culture”, **Studies in Public Communication**, vol. 2.
- KELLNER, D.: 2008 “Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik”. **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**, der. Çelenk, S., Ankara, De Ki Yayınları, 147-172.
- KILIÇ, L.: 1995 **Görüntü Estetiği**, İstanbul, Kavram Yayınları.
- KIRAN, A. E.: 1990 “Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri”, **Dilbilim Araştırmaları Dergisi**, 1, 51-62.
- KIREL, S.: 2010 “Kiarostami’nin Şirin’i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek”, **Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, 1 (1), 45-76.
- KIREL, S.: 2012 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- LEECH, G.:1981 **Semantics: The Study of Meaning**, Middlesex England, Penguin Books.
- LIPPMANN, W.: 1998 **Public Opinion**, New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers.
- LOTMAN, Y. M.: 1999 **Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş**, Ankara, De Yayınevi.

- MAIGRET, E.: 2014 **Medya ve İletişim Sosyolojisi**, çev. Yücel, H., İstanbul, İletişim Yayınları.
- MASCELLI, J. V.: 2007 **Sinemanın 5 temel Ögesi**, İstanbul, İmge Kitabevi.
- MAYNE, J.: 1993 **Cinema and Spectatorshi**, London, Routledge.
- MCQUAIL, D.: 1983 “Kitle İletişim Araçlarının Etkileri”. **Kitle İletişimde Temel Yaklaşımlar**, Kaya, R. ve Alemdar, K., Ankara, Savaş Yayınları, 45-83.
- MCQUAIL, D. ve WINDAHL, S.: 2005 **İletişim Modelleri: Kitle İletişim Çalışmalarında**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- MELODY, W. H. ve MANSELL, R. E.: 1983 “The Debate Over Critical vs. Administrative Research: Circularity or Challenge”, **Journal of Communication**, 33 (3), 103-116.
- MENCÜTEKİN, M.: 2010 “Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma”, **Öneri Dergisi**, 9 (34), 259-266.
- MERCADO, G.: 2011 **Sinemacının Gözü**, İstanbul, Hil Yayın.
- METZ, C.: 1991 **Film Language: A Semiotics of the Cinema**, USA, University Chicago Press Edition.
- MONACO, J.: 2002 **Bir Film Nasıl Okunur?**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- MONACO, J.: 2006 **Yeni Dalga**, İstanbul, +1 Yayıncılık.
- MOSCO, V.: 2009 **The Political Economy of Communication**, London, Sage Publications.
- MULVEY, L.: 1975 “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, **Screen**, 16 (3), 6–18.

- MULVEY, L.: 1996 **Fetishism and Curiosity**, Indiana, Indiana University Press.
- MUTLU, E.: 2005 **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya**, Ankara, Ütopya Yayınevi.
- NEUMAN, W. L.: 2014 **Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- NOELLE-NEUMANN, E.: 1991 “The Theory of Public Opinion: The Concept of the Spiral of Silence”, **Annals of the International Communication Association**, 14 (1), 256-287.
- NÖTH, W.: 1990 **Handbook of Semiotics**, New York, The Association of American University Press.
- ÖZÇETİN, B.: 2018 **Kitle İletişim Kuramları Kavramlar, Okullar, Modeller**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ÖZDEMİR, G.: 2008 **İletişim ve Kalkınma: Ekonomi Politik Yaklaşım**, Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- ÖZDEN, Z.: 2004 **Film Eleştirisi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 1964 **Sinema El Kitabı**, İstanbul, Elif Yayınları.
- ÖZÖN, N.: 2000 **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- ÖZÖN, N.: 2008 **Sinema Sanalına Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- ÖZSOY, A.: 2017 “Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici”, **TRT Akademi**, 2 (4), 356-374.

- ÖZTÜRK, A.: 2019 “Gerilim Filmleri Bağlamında Işık Kullanımının Anlam Yaratma Üzerindeki Etkisi: “Olağan Şüpheliler” (The Usual Suspects) Film Örneği”. **Güzel Sanatlar Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler**, Ankara, Gece Akademi.
- ÖZTÜRK, S. ve ODABAŞ, B.: 2017 “Alternatif Medya Örneği Olarak Kısa Film”, **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 7(1), 95-120.
- PARSA, S.: 2008 **Film Çözümlemeleri**, İstanbul, Multilingual.
- PROPP, V.: 2001 **Masahın Biçimbilimi**, İstanbul, Om Yayınevi.
- RİFAT, M.: 2008 **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler**, İstanbul, Yapı kredi Yayınları.
- RİFAT, M.: 2008 **Göstergebilimin ABC’si**, İstanbul, Say Yayınları.
- RYAN, M. ve LENOS, M.: 2012 **Film Çözümlemesine Giriş**, çev. Onat, E. S., Ankara, De Ki Basım Yayım.
- SAUSSURE, F.: 1998 **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. Vardar, B., İstanbul, Multilingual.
- SÖNMEZ, M.: 2014 “Dünden Bugüne Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politiği”. **Medya ve İktidar: Hegemonya, Statüko, Direniş**, der. Arsan, E. ve Çoban, S., İstanbul, Doğa Basın Yayın, 86-103.
- STAM, R.: 2000 **Sinema Teorisine Giriş**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- STEVENSON, N.: 2008 **Medya Kùltürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi**, Ankara, Ütopya Yayınevi.

- STOREY, J.: 1997 **What is Cultural Studies?**, USA, St. Martin's Press Inc.
- STOREY, J.: 2000 **Popüler Kültür Çalışmaları Kuram ve Metotlar**, İstanbul, Babil Yayınları.
- TURNER, G.: 2016 **İngiliz Kültürel Çalışmaları**, çev. Özçetin, D. ve Özçetin, B., Ankara, Heretik Yayınları.
- TÜRKÖĞLU, N.: 2004 **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**, İstanbul, Babil Yayınları.
- UYANIK, E.: 2016 “İletişim Araştırmalarının Tarihçesine Bakış”, **Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, (42), 58-76.
- WOLLEN, P.: 2004 **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, İstanbul, Metis Yayınları.
- YAYLAGÜL, L.: 2006 **Kitle İletişim Kuramları**, Ankara, Dipnot Yayınları.
- YAVUZ, Ş.: 2015 “Kitle İletişim Araştırmalarında Anadamar/Çoğulcu ve Eleştirel/Radikal Kuram Arasında Yöndeşme Tartışmaları”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, 5 (1), 25-39.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H.: 2008 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- ZIZEK, S.: 2016 **Yamuk Bakmak**, İstanbul, Metis Yayınları.

EKLER

Katılımcıların demografik özelliklerini tanımlamaya yarayan sorular:

1. Yaşınız?
2. Cinsiyetiniz?
3. En son bitirdiğiniz okul nedir?
4. Sinemaya gitme sıklığınız nedir?
5. Film izleme sıklığınız nedir?
6. Kısa film izleme sıklığınız nedir?
7. Animasyon izleme sıklığınız nedir?
8. Hangi film türlerini daha çok izliyorsunuz?

Film hakkında sorulan yarı yapılandırılmış sorular:

1. Filmi sevdiniz mi? Neden?
2. Film sizce ne anlatıyor?
3. Filmin dikkat çekici yanları nedir?
4. Filmi tanımlayan bir renk seçecek olsanız bu hangi renk olurdu? Neden?
5. İzlediğiniz filmin türü sizce nedir?
6. Sizce filmin eleştirel bir yanı var mıdır? Varsa nedir?
7. Sizce filmdeki gerçeküstü zombi karakterlerine dayatılan yaşam şekli gerçek hayattaki toplumsal yaşam şekilleriyle benzeşiyor mu? Benzeşiyor ise örneklendirir misiniz?
8. Filmdeki karakterlerin hangilerine yakınlık hangilerine uzaklık hissettiniz? Neden?
9. Filmdeki karakterleri iyi/kötü şeklinde tanımlayabilir misiniz?
10. Filmde Don ve Andy karakterinin mızıkça eşliğinde birbirlerine bakarak barıştığı sahne size ne düşündürdü?
11. Filmin sonu hakkında ne düşünüyorsunuz?

ÖZGEÇMİŞ

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Erasmus	Panteion University	2014
Lisans	Basın-Yayın	Anadolu Üniversitesi	2016
Y. Lisans	Sinema	Marmara Üniversitesi	2019
Doktora	Radyo Televizyon Sinema	İstanbul Üniversitesi	Tez aşamasında

Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

Milliyetçilik Bağlamında Kayıp Vatan Belgeselinin İncelemesi, Sosyal Bilimler Dergisi, s. 489-498

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplar:

Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi, Urzeni Yayınevi: İstanbul

Yazılan ulusal/uluslararası kitaplardaki bölümler:

A Study on the Construction of Meaning in the Context of the Viewer-Movie Relationship, Children's Identity and Citizenship European Association,

“Medya Okuryazarlığı ve Yeni Medya Okuryazarlığına Duyulan İhtiyaç ve Öneriler”, Geçmişten Günümüze İletişim Araştırmaları, İksad Yayınevi: Ankara, s. 3-29

Görsel İmgelerin Bilinçaltı, Urzeni Yayınevi: İstanbul, s. 89-105

Deneyimler:

Galata Üniversitesi Psikoloji Bölümü – 2022 – 2023 DSÜ Öğretim Görevlisi

Freelance Video Editörlüğü – 2021 -

İstanbul Üniversitesi Rektörlük Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü - 2019/2020-İçerik
Üretimi ve Yönetimi

Andaç Haznedaroğlu'nun "Misafir" filmi - 2016-Time Code Asistanlığı

Atina'da Belgesel Çekimi: "Kayıp Vatan" - 2014-Yapım Asistanı

