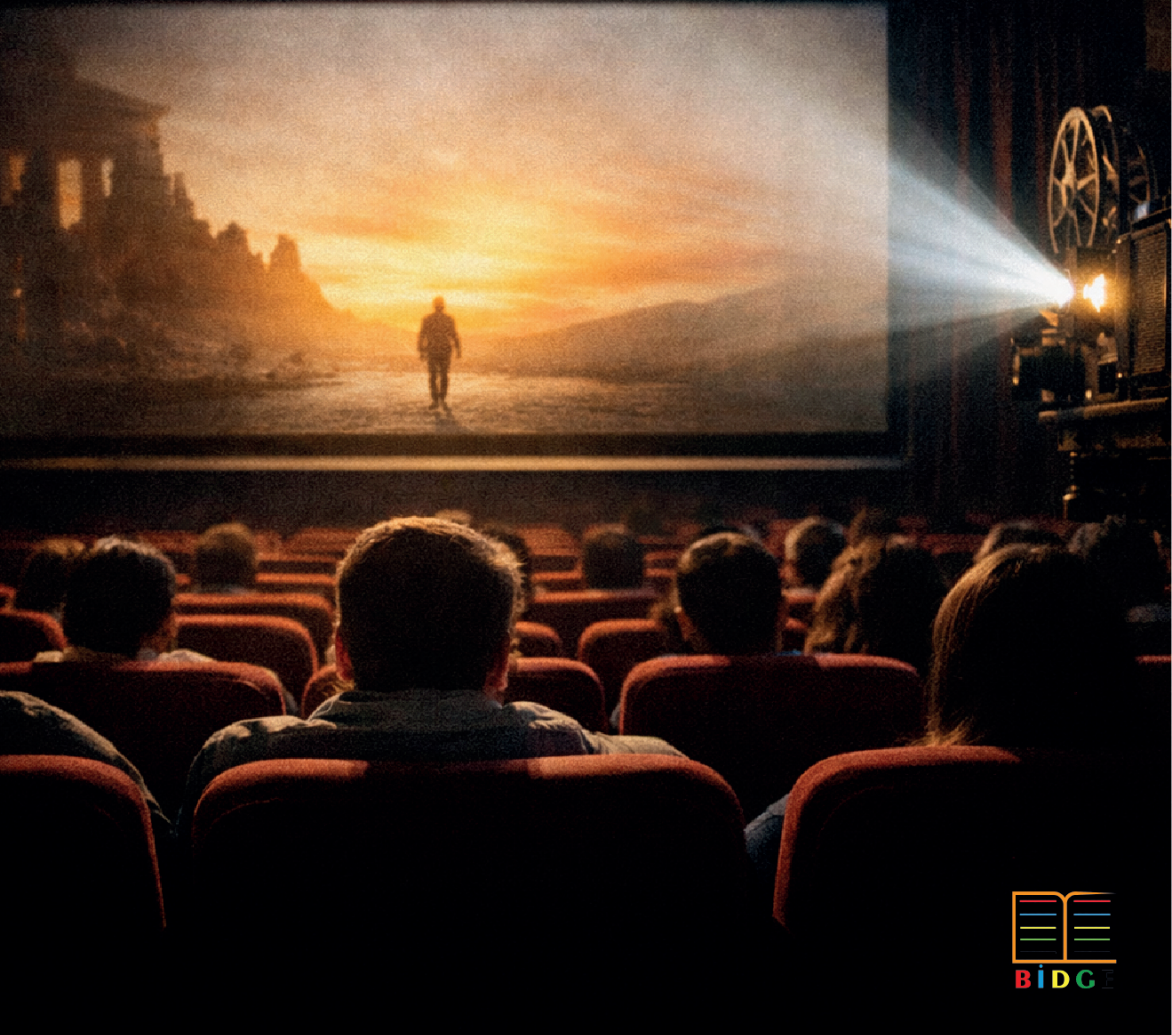


SINEMADA ANLATI, MİT VE İDEOLOJİ

Editör: NURDAN AKINER



BİDGE Yayınları

Sinemada Anlatı, Mit ve İdeoloji

Editör: NURDAN AKINER

ISBN: 978-625-8995-70-1

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2026-03-25

BİDGE Yayınları

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

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

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

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

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



ÖNSÖZ

Bu kitap, anlatıyı yalnızca sinema ile sınırlı bir temsil alanı olarak değil, farklı medya biçimlerinde yeniden üretilen mitsel ve ideolojik bir yapı olarak ele almaktadır. Sinema, bu bağlamda mitlerin üretildiği ve ideolojinin anlatısal iktidar aracılığıyla doğallaştırıldığı temel alanlardan biri olmakla birlikte, günümüzde dijital anlatı biçimleriyle birlikte genişleyen bir anlam üretim sahasının parçası haline gelmiştir. Anlatı, yalnızca görsel-işitsel bir yapı değil; aynı zamanda anlamın tarihsel olarak inşa edildiği, öznenin konumlandırıldığı ve ideolojik ilişkilerin görünür kılındığı bir mücadele alanıdır.

Kitabın ilk bölümü, Tunç Okan'ın *Otobüs* filmi üzerinden Avrupa merkezli göç söyleminin mitolojik sürekliliğini tartışmaktadır. Filmde otobüs, yalnızca bir ulaşım aracı değil, askıya alınmış varoluşun, simgesel kapatılmanın ve modernitenin dışında konumlanan öznenin göstergesine dönüşmektedir. Stockholm ise Batı'nın kendisini ilerleme ve refahın doğal zemini olarak sunan mitsel söylemin temsil alanı haline gelmektedir.

İkinci bölüm, Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi üzerinden erkek bakışının anlatısal iktidarını ve kadın emeğinin mitsel düzlemde nasıl doğallaştırıldığını incelemektedir. Taşra, bu bağlamda yalnızca mekânsal bir kategori değil, erkek öznenin merkezde konumlandığı bir anlam rejimidir.

Üçüncü bölüm ise anlatı kuramlarının medya sınırlarını aşan niteliğini görünür kılar. Vladimir Propp'un masalın biçimbilimi yaklaşımı, dijital bir anlatı formu olan *It Takes Two* üzerinden yeniden düşünülmektedir. Böylece sinema ile dijital oyunlar arasında yapısal bir süreklilik olduğu ortaya konulmaktadır. Bu bölüm, anlatının yalnızca izlenen değil, aynı zamanda deneyimlenen bir forma evrildiğini göstermesi bakımından kitabın kuramsal çerçevesini genişletmektedir.

Tüm bölümler birlikte değerlendirildiğinde, kitabın temel metodolojik önerisi belirginleşmektedir: Anlatı, farklı medya biçimlerinde değişse de mitin ve ideolojinin üretim mantığı süreklilik göstermektedir. Merkez/çevre ve erkek/kadın gibi kurucu karşıtlıklar hem sinemada hem de dijital anlatılarda yeniden üretilmekte ve doğallaştırılmaktadır.

Modern toplumlarda anlatı yalnızca hikâye anlatmaz, dünyayı nasıl algılayacağımızı da öğretir. Böylece anlatı çözümlemesi yalnızca estetik bir pratik değil, aynı zamanda epistemolojik bir müdahaledir. Bu kitap disiplinlerarası yaklaşımıyla okuyucuyu farklı medya biçimlerinde üretilen mitsel ve ideolojik düzenin izini sürmeye davet etmektedir.

Prof. Dr. Nurdan AKINER

**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ**

İÇİNDEKİLER

HURDA OTOBÜSTEN LASTİK BOTA: TUNÇ OKAN'IN OTOBÜS FİLMİ ÜZERİNDEN AVRUPA'DA GÖÇÜN MİTSEL SÜREKLİLİĞİ	1
---	---

NURDAN AKİNER, SABRİ BAHADIR BAKIRTAŞ, TİMUR KIRBAY

SİNAN'IN GÖLGESİNDE KADINLAR: MALE GAZE, MİT VE GÖRÜNMEZ EMEK PERSPEKTİFİNDEN AHLAT AĞACI	38
---	----

NURDAN AKİNER, SİNAN ÇAKIR

SİNEMADAN DİJİTAL ANLATIYA: VLADİMİR PROPP'UN MASAL BİÇİMBİLİMİ İLE IT TAKES TWO'NUN YAPISAL ANALİZİ	77
--	----

ŞÜKRÜ FURKAN BAYAR

BÖLÜM 1

HURDA OTOBÜSTEN LASTİK BOTA: TUNÇ OKAN'IN OTOBÜS FİLMİ ÜZERİNDEN AVRUPA'DA GÖÇÜN MİTSEL SÜREKLİLİĞİ

NURDAN AKINER¹

SABRİ BAHADIR BAKIRTAŞ²

TİMUR KIRBAY³

Giriş

Sanat, belirli bir tarihsel dönemde egemen söylem içerisinde yer bulamayan kimlikleri, olayları ve olguları görünür kılarak toplumsal sorunların düşünülmesini olanaklı kılmaktadır. Bu bağlamda sanatsal ifadenin görsel temsili, egemen bilgi rejiminin dışında kaldığı için dile getirilemeyen sorunların çağrışımlar yoluyla fark edilmesini sağlamaktadır. Ancak bu farkındalığın kavramsal bir zemine oturması ve müzakere edilebilir bir düzeye ulaşması, kuramsal bakış açısının sunduğu analitik bağlamlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

1970'li yıllardan 2020'li yıllara uzanan süreçte, neoliberal kapitalizmin derinleştirdiği toplumsal eşitsizlikler, iş bulma amacıyla otobüsle gerçekleştirilen göç pratiklerinin yerini, savaş,

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-0295-9373

² Araş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0002-3000-3232

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0005-1199-894X

yoksulluk ve kıtlık koşullarından kaçışa dayalı; şişme botlar aracılığıyla yaşamı doğrudan riske atan göç biçimlerine bıraktığı bir dünya dönüşümüne işaret etmektedir. Bununla birlikte, tarihsel ve mekânsal bağlamları farklılaşsa da her iki göç deneyiminde ortaklaşan sonuç, göçmenlerin kendilerini “öteki” konumunda buldukları ve sosyal haklar bakımından korunmasız bırakıldıkları bir dışlanmışlık hâlidir.

Bu ortada bırakılmışlığın ürettiği yalnızlık duygusu ve buna eşlik eden ruh hâli, Otobüs filminde, yabancı bir ülkenin metropol meydanında, ne yapacağını bilemez şekilde bekleyen işçi sınıfından göçmenlerin içinde bulunduğu otobüs mizansenini aracılığıyla temsil edilmektedir. Söz konusu temsil, göç olgusunun “yersizyurtsuzluk” kavramı çerçevesinde incelenmesine olanak tanımaktadır. Kadraj içerisindeki imgelerin yapısal katmanlarının çözülmesi, bu katmanlara içkin mitsel anlamların görünür kılınmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda kullanılan göstergebilimsel analiz yöntemi, egemen anlamlandırma biçimlerinin ve yaygın kültürel okumaların mitsel boyutlarını ortaya koyarak, mitlerdeki sürekliliğin tespit edilmesine imkân vermektedir.

Roland Barthes’ın göstergebilim kuramı, sanatsal ve kültürel üretimlerin yalnızca anlatılarını değil, bu anlatıların ideolojik işlevleri ışığında doğal ve kaçınılmaz olarak sunulma süreçlerini çözümlemeyi amaçlar. Barthes, mitleri ikincil bir gösterge düzlemi (second-order signification) olarak tanımlar ve mitlerin temel işlevinin, ele aldıkları olguları doğal ve sıradan bir gerçeklikmiş gibi göstermeye hizmet ettiğini ileri sürer (Barthes, 1957/1991, s. 109). Mitler bilincimizin gözle görünmez olan derinliklerine gömülmüş bir düşünce biçimidir (Öztekin & Öztekin, 2020, s. 2933). Öte yandan Barthes, sinema anlatılarını çözümlerken, göstergelerin içinde gizlenmiş anlam katmanlarını ve kodları analiz etmeyi önermektedir. Onun perspektifine göre, filmler de dahil yaşamın her anı ve olgusu, yalnızca birinci düzeydeki doğrudan göstergelerle

değil, aynı zamanda bu göstergelerin ideolojik ve kültürel bağlamlar üzerinden inşa ettiği ikinci düzey anlamlar aracılığıyla da anlam kazanır. Bu bağlamda Barthes, sinema metinlerinin, egemen ideolojilerin mitsel söylemlerini görünür kılan ve doğal olarak sunulan anlamları açığa çıkaran bir işlev üstlendiğini vurgular (Barthes, 1993, s. 70). Bu bilinçaltısallık ve kodsallık perspektif, sinemada uzun süredir işlenegelen göç temalarının, yalnızca yüzeysel anlatım düzeyinde değil, göstergelerin ve ideolojik kodların meta düzeyinde analiz edilmesine olanak tanıyan sağlam bir teorik altyapı sunmaktadır.

Türk sinemasında dış göç temalı filmler, özellikle Avrupa'ya yönelik işçi göçü bağlamında, modernleşme, refah ve “Batı'ya açılma” mitlerinin sinemasal olarak yeniden üretildiği ya da eleştirel biçimde sorgulandığı anlatı alanları olarak değerlendirilebilir. Otobüs filmi ise Batı'yı hedefleyen işçi göçü olgusunu çevreleyen bu mitleri radikal bir biçimde yapıbozuma uğratan bir metin olarak öne çıkmaktadır.

Filmde Batı, göç söyleminde sıklıkla yeniden üretilen biçimiyle “ilerleme”, “liberalizm” ve “refah”ın kendiliğinden ve doğal mekânı olarak sunulmaz; tersine, bu ideolojik vaatlerin içinin boşaltıldığı bir gösterenler alanı olarak görünürlük kazanır. Bu bağlamda Stockholm, anlatı içerisinde yalnızca coğrafi bir mekân değil, Barthes'ın mit çözümlemelerinde işaret ettiği üzere, ideolojinin gündelik yaşam formları aracılığıyla doğallaştırıldığı bir temsil düzlemi olarak işlev görür. “Düzenli” sokaklar, vitrinlerde sergilenen cazip metalar ve anonim kalabalıklar, yüzeyde düzen ve modernite imgesini üretirken, ikinci düzey anlamda göçmenin mutlak dışlanmışlığını olağanlaştıran mitsel bir yapının dolaşıma sokulduğu bir merkez hâline gelir. Böylece Stockholm özelinden genelleşen “modern şehir” kavramı, kamusal ve kapsayıcı bir mekân olmaktan çıkarak, yalnızca belirli toplumsal zümrelere aitmiş gibi sunulan doğal bir alan görünümü kazanır.

Filmde “otobüs” nesnesi, bu mitsel düzenin merkezinde konumlanan temel bir gösterge olarak öne çıkar. Birinci düzeyde ulaşımı ve hareketliliği temsil eden otobüs, ikinci düzeyde göçmenlerin hareketsizliğini, kapatılmışlığını ve askıda bırakılmış varoluşunu imler. Bu anlamda otobüs, Batı’ya erişimin fiziksel bir engelden ziyade simgesel ve yapısal bir dışlama mekanizması aracılığıyla bloke edildiğini gösteren mit eksenli bir imgeye dönüşür. Göçmen karakterlerin otobüsün dışına çıkamaması, kültürel uyum sorunlarının bireysel yetersizliklerden değil, sistematik bir dışlama rejiminden kaynaklandığını açığa çıkarsa da egemen mitsel yapı bu durumu görünmez kılarak meşrulaştırmaktadır.

Mitin “tarihsizleştirme” işlevi, filmde özellikle dilin kullanımına ya da daha doğrusu kullanılamayışına odaklanılarak görünür kılınır. Karakterlerin dili kullanamaması, onları yalnızca iletişimsel bir kopuşa değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal bağlarından arındırılmış bir varoluş konumuna iter. Bu mizansen, Batı’nın kendisini evrensel ve merkezî özne olarak kurduğu anlatı içinde, göçmeni anonimleştiren, yersizyurtsuzlaştıran ve “öteki”leştiren mitsel yapıyı açık biçimde ifşa eder.

Bu çalışma, Tunç Okan’ın Otobüs (1974) filmini Roland Barthes’ın mit kuramı çerçevesinde çözümleyerek, Avrupa merkezli göç söyleminde inşa edilen egemen mitlerin sinemasal düzlemde nasıl üretildiğini ve yapıbozuma uğratıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel iddiası, filmdeki mekân, nesne ve dil kullanımının, göçmeni modernitenin dışında konumlandıran ve bu dışlanmayı doğal ve kaçınılmaz gösteren mitolojik bir sürekliliği görünür kıldığıdır. Bu bağlamda Otobüs filmi, 1970’li yıllardaki işçi göçü anlatıları ile günümüzde savaş ve yoksulluk temelli göç temsilleri arasında kurulan ideolojik devamlılığı açığa çıkaran eleştirel bir metin olarak ele alınmaktadır. Makale, öncelikle Barthes’ın mit kavramını kuramsal bir çerçeve olarak ele alacak, ardından filmdeki temel göstergeler üzerinden gerçekleştirilecek

öz mlerle söz konusu mitolojik sürekliliği tartışmaya açacaktır.

Yersizyurtsuzluk

Gilles Deleuze ve F lix Guattari'nin kavramsal çerçevesinde merkezi bir konuma sahip olan “yersizyurtsuzlaşma” kavramı, öznenin ya da özneleşme sürecindeki bir varlığın, belirli bir mekânsal bağlamdan, tanımlayıcı toplumsal ya da komünal kodlardan ve yerleşik kimlik sınırlarından koparak yeni bir oluş hâline yönelmesini ifade etmektedir. Kavram, felsefi niteliği gereği farklı kuramsal düzlemler ve perspektifler üzerinden ele alınmış; bu çok yönlü tartışmalar, yersizyurtsuzlaşmanın hem kavramsal derinliğini hem de kapsayıcılığını belirleyen temel unsurlar olarak şekillenmiştir.

Edward Said (2003, s. 15), kimlik çatışmalarında yersizyurtsuzluk deneyimini, “kendimi bildim bileli yersizyurtsuz olduğumdu” ifadesiyle tanımlayarak ele alır. Said'e göre, bu yersizyurtsuzluk, yalnızca bireyin kendi aidiyet ve kimlik algısını değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerine karşı tutumunu da şekillendirir; özne, belirlenmiş g  yapılarına hizmet etmeyi reddederek kültürel kimliklerin ve deneyimlerin yeniden anlamlandırılmasına zemin hazırlar.

Balibar, yersizyurtsuzluğu, insanların kendilerini “evlerinde” hissedecekleri ve “biz bize” olacakları bir ulus-devlet tahayyülünü idealize etmeleri ile, gerçekte bu ulus-devletin belirli gruplar için erişilemez veya kapsayıcı olmadığını görmeleri arasındaki paradoks üzerinden açıklar (Balibar & Wallerstein, 2000, s. 269).

Deleuze ve Guattari'ye göre yersizyurtsuzlaşma (deterritorialization), yaygın kullanımının aksine olumsuz bir yoksunluk hâli değil, öznenin verili kimlik, mekân ve anlam rejimlerinden koparak yeni oluş imk nlarına açılmasını mümkün kılan üretken bir süreçtir (Deleuze & Guattari, 2004, s. 145-147). Bu

yaklaşım, özellikle göçebe figürü üzerinden olumlu bir ontolojik zemine oturtulur. Göçebe, yerleşik toplumların sabit yurtsallaşma mekanizmalarına tabi olmaksızın, hareket hâlindeki varoluşu sayesinde iktidar ve kimlik kodlarının dışında konumlanır. Deleuze ve Guattari açısından göçebenin “vatansızlığı”, bir eksiklikten ziyade, özneyi tahakküm edici toplumsal yapılardan kısmen azade kılan bir özgürleşme imkânı olarak düşünülür. Bu nedenle yersizyurtsuzlaşma, mutlak anlamda bir ideal durumdan çok, öznenin sabitletmiş kimlik rejimlerini askıya alarak yeni anlam ve ilişki biçimlerine yönelmesini sağlayan radikal bir kaçış çizgisi olarak kavramsallaştırılır.

Yersizyurtsuzluk kavramı iki temel düzlemde ele alınabilir: “göreceli yersizyurtsuzluk”, sistemin içkin işleyişi içerisinde gerçekleşen devinimleri ifade ederken; “mutlak yersizyurtsuzluk”, öznenin tüm verili kimliklerinden sıyrılarak saf bir oluş sürecine yönelmesini temsil etmektedir. Bu çerçevede yersizyurtsuzluk, eylemsel düzlemde hem bir özgürleşme imkânını hem de öznenin alışıldık referans noktalarından kopuşuyla ortaya çıkan ontolojik bir tekinsizlik hâlini eşzamanlı olarak bünyesinde barındırır.

Toplumsal ve komünal yapılar, bireyi belirli kimlik rejimlerine sabitleyen yurtsallaşma mekanizmaları aracılığıyla işlerlik kazanır. Buna karşılık yersizyurtsuzlaşma süreci, bir “kaçış çizgisi” üreterek bu yurtsallaşma biçimlerini bozuma uğratar. Söz konusu süreç, öznenin yeni bir anlam haritasına eklemlenmesiyle sonuçlanabileceği gibi, kopuşun yarattığı boşlukta öznesel çözülmeye maruz kalarak dağılmasıyla da neticelenebilir. Daha geniş bir toplumsal perspektiften bakıldığında, devlet aygıtı ve kapitalizm gibi ideolojik yapılar, bu kaçış çizgilerini sürekli olarak denetim altına almaya, yeniden kodlamaya ve kendi hiyerarşik düzenleri içerisine dâhil etmeye yönelir (Deleuze & Guattari, 2004, s. 225-226).

Otobüs (1974) filmi, yersizyurtsuzluk olgusunu göç deneyimi üzerinden sinemasal düzlemde görünür kılar. Stockholm’ün merkezindeki bir meydana park edildikten sonra terk edilen otobüsün sabit bir kadrajla fotoğraflık bir nitelik kazanması, filmde yersizyurtsuzlaşmanın simgesel doruk noktasını oluşturur ve “mutlak yersizyurtsuzluk” durumunun çarpıcı bir temsiline dönüşür. Bu bağlamda otobüs, yalnızca fiziksel bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda yersizyurtsuzlaşma sürecini mümkün kılan ve kristalize eden bir eşik mekân olarak işlev görür.

Anadolu’nun periferik bir bölgesinden koparak gelen işçiler, kendi dilsel, kültürel ve komünal kodlarından ayrılmış hâlde, otobüsün içine sıkışmış biçimde Batı kapitalizminin merkezinde askıda kalırlar. Otobüsün iç mekânı, göçmen işçiler açısından ikili bir anlam taşır: Bir yandan tanıdık olanı çağrıştıran, geçici bir güvenlik ve aidiyet hissi sunan bir “ev” ya da korunaklı alan niteliği kazanırken; diğer yandan onları kamusal alandan ve toplumsal ilişki ağlarından yalıtın kapalı bir hapis haneye dönüşür. Camların ardında konumlanan işçiler, Stockholm’ün steril, düzenli ve işlevsel olarak optimize edilmiş meydanını pasif bir bakışla izlerken, Deleuzecü perspektiften bakıldığında eski kimlik ve anlam kodlarının geçerliliğini yitirdiği, ancak yeni mekânsal düzenin ürettiği kodların henüz çözülemediği bir ara durumda konumlanırlar. Bu askı hâli, göçmen öznenin ne geldiği yere ne de vardığı mekâna ait olabildiği ontolojik bir belirsizlik alanına işaret eder.

Meydanın ortasında hareketsiz biçimde duran otobüs, kentsel doku içinde bir düzensizlik ve karışıklık unsuru olarak belirirken; söz konusu meydan, işçiler için herhangi bir toplumsal anlam üretmeyen, yabancı ve tekinsiz bir mekân olarak deneyimlenir. Bu nedenle filmde meydan, kamusal bir alan olmaktan ziyade, göçmen öznenin tüm referans noktalarından koparıldığı ve yersizyurtsuzluğun tam anlamıyla somutlaştığı bir boşluk alanı olarak işlev görür.

Öte yandan otobüs, yalnızca kavramsal bir gösterge olarak değil, maddi varlığı üzerinden de güçlü imgesel temsiller üretmektedir. Bu temsiller, geleneksel kültürel kodların izlerini ve eski kodlar ile yeni kodlar arasındaki karşıtlığı görünür kılan önemli göstergeler sunar. Otobüsün yıpranmışlığı ve üzerinde yer alan “Allah’a Emanet” ifadesi, göçmenlerin geldikleri coğrafyanın kültürel ve inanç temelli referanslarını yansıtırken, aynı zamanda yolculuğun belirsizlik ve tevekkül ekseninde kurulan temel izleğini ortaya koyar. Stockholm meydanına park edilmesinin ardından ise otobüs, işlevsel bir taşıt olmanın ötesine geçerek simgesel bir kültürel mekâna dönüşür. Bu bağlamda göçmen karakterlerin otobüsü algılama biçimi, hapishane ya da zorunlu bir kapanma alanından ziyade; ev, sığınak ve “memleket” çağrışımları etrafında şekillenmektedir. Otobüs, göçmen öznenin tanıdık anlam evrenine tutunabildiği nadir mekânlardan biri olarak, yersizyurtsuzluk deneyimi karşısında geçici bir aidiyet alanı üretir (Topgül, 2021, ss. 178–186).

Neoliberal Çağın Yol Açtığı Olumsuzluklar

20.yüzyılda dünya üzerinde hâkim sistem olmaya başlayan neoliberal kapitalizm, ulusal kapitalist sistemin ideolojik yapısı ve bununla örtüşen ekonomi politik yapıdan farklılaşarak çok uluslu şirketlerin çıkarları doğrultusunda küreselleşmeci bir politik sistem kurmuştur. Bu sistemin kuruluşu ve kuvvetlendirilmesinde batı menşei çok uluslu şirketlerin çıkarları adına gelişmekte olan ulusal devletler üzerinden ekonomik, politik ve yeri geldiğinde askeri olarak müdahalelerde bulunan batılı emperyal devletler bu müdahaleleri emekçi sınıfın kazanımı olan hakları azaltmak ve müdahaleye maruz kalan devletlerin kaynaklarını sömürmek amacıyla gerçekleştirmiş olup, dünden bugüne insani yaşam koşullarının zayıflaması yönünde bir sonuca yol açmıştır. Neoliberal politikaları uygulayan politik yapıların hegemonik karakter kazanması ve tarihsel olarak artan insan nüfusu emperyal devletlerin kendi toplumları dahil olmak üzere emekçi sınıfın filtrelenmesine ve

yeterince verimli bulunmayanların istihdamdan dışlanmasına, beden kuvvetine dayalı mesleklerin emek ücretinin azalmasına, işsizlerin ve az gelirli hale getirilen emekçilerin zorlaşan yaşam koşullarının önemsenmediği politikaların ön plana çıkmasına yol açmıştır (İnsel, 2005).

Neoliberal çağda emperyal devletlerin çok uluslu şirketlerle ilişki içerisinde dünya üzerinde ekonomik ilişkiler, medya gücü ve askeri müdahaleler ile kurduğu tahakküm, emperyalizme maruz kalan devletlerin zarar görmesinde ve sömürgeleştirilmesinde rol oynamaktadır. Herbert Schiller (1993, s. 99-104), Zihin Yönlendirenler isimli çalışmasında Amerika Birleşik Devletleri'nde enformasyon teknolojilerini üretilip geliştiren şirketler, bu teknolojilerin orduya transferinde devlet aygıtlarının rolü, savaş politikalarına ayrılan muazzam devlet bütçeleri olgusunu Vietnam Savaşı örneğini üzerinden inceleyerek emperyalizmin söz konusu çok boyutlu yapısını açıklamaktadır.

Emperyalizm ile ilgili savaşların, sömürgeleştirmelerin ve her türden yıkımın toplumlar üzerinde yarattığı travma, ölüm fikrinin sürekli gündemde olduğu, insanların yaşam savaşı verdiği bir dünya algısı meydana getirmekte; bu olgu Korstanje ve George (2016, s.65-73) tarafından neoliberalizm kapitalizmin bir karakteri olarak “thana kapitalizm” kavramı ile ifade edilmekte ve 11 Eylül 2001’de New York’taki “İkiz Kulelere” gerçekleştirilen saldırı sonrasında küresel medyanın ve politikaların “thana kapitalizm” yönünde nasıl değişiklik kazandığını vurgulamaktadır.

Uluslararası Göç Örgütü’nün yayınladığı bilgiye göre 2020 yılında Akdeniz’i geçmeye çalışan göçmenlerden 1.054 kişinin öldüğü veya kayıp statüsünde olduğu bilgisi aktarılmaktadır. Güncel bir insani sorun olarak dünyanın çeşitli ülkelerinden göçmenler deniz yolculukları sırasında mahsur kalma durumları ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu problemlere yönelik arama kurtarma operasyonları bağlamında devlet politikalarında çözüm üretmeye

yönelik isteksizlikler eleştirilmekte hatta devletlerin göçmen taşıyan tekneleri geri itme politikaları sergilediği aktarılmaktadır. Bu problemler, Uluslararası Mülteci Hukuku, Uluslararası Deniz Hukuku ve İnsan Hakları Hukuku ilişkisi çerçevesinde hukuki tartışmalara temel oluşturmaktadır (Güneş, 2021, s.416-417).

Emperyalizmin yol açtığı, yıkıma maruz kalan coğrafyalarda, yaşamın çekilmez hale gelmesi nedeniyle ortaya çıkan göç hareketleri geçmişteki işçi göçlerinden farklı olarak bir yaşam savaşı karakteri taşımakta, bulundukları yerden kaçabilme duygusu ile tehlikeli, uygunsuz koşul ve vasıtalarla yolculuk yapmaya kalkışan insanlar bu süreçte hayatını kaybedebilmektedir.

Afganistan’da ABD’nin ülkeden çekilip Taliban’ın iktidarı ele geçirmesi ile uçak tekerleğine tutunarak kaçmaya çalışan, bu yüzden düşerek hayatını kaybeden insanlar örnek verilebilir (Ayaz, 2023, s. 104). Benzer bir durum savaş, kıtlık ve benzeri felaketlere maruz kalan coğrafyalardan deniz yoluyla kaçmaya çalışan insanların durumu için de geçerli olup, şişme bot ve küçük teknelerin batması sonucu hayatını kaybeden insanlar ile ilgili haberler medyada yer almaktadır. 2015 yılında, savaştan kaçmak amacıyla deniz yoluyla yolculuk yapan sığınmacıların bulunduğu fiber teknenin batması sonucu hayatını kaybeden Aylan Kurdi’nin bedeni Bodrum sahiline vurmuş; bu olaya ilişkin haber ve görsel, kamuoyunda “Aylan Bebek” adıyla geniş yankı uyandırmıştır (Ballı, 2019).

Lastik bota dair imgelerin medyada mültecilerin tehlikeli deniz yolculuklarını konu alan haberler aracılığıyla görünürlük kazanması, bu imgenin taşıdığı anlamların kültürel düzeyde mitleşmesine neden olmaktadır. Lastik bot mitinin, Otobüs filminde inşa edilen mitsel anlamlarla karşılaştırılması, göçmen kimliğinin tarihsel süreç içerisinde mülteci kimliğine dönüşümünü görünür kılan analitik bir kıyaslama sunmaktadır. Bu bağlamda, hurda otobüs mitini oluşturan kavramsal bileşenler ile lastik bot mitinin bileşenlerinin tablo

çerçevesinde karşılaştırılması bu çalışma kapsamında uygun görülmüştür.

Yöntem

Bu çalışma, Tunç Okan'ın Otobüs (1974) filmini, Roland Barthes'ın mit kuramı çerçevesinde ele alarak, Avrupa'daki göçmen algısına dair “insan-hurda” mitolojisinin 1970'lerden günümüze uzanan süreklilik ve dönüşüm dinamiklerini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, öncelikle filmdeki göstergelerin (özellikle hurda otobüs, 9 işçi ve Sergels Torg Meydanı) Barthes'ın birinci (açık) ve ikinci (mitolojik) anlam düzeylerinde nasıl inşa edildiğini ve ideolojik işlev kazandığını ortaya koymayı hedefler. İkinci olarak, Avrupa'nın göçmeni araçsallaştıran bu mitolojik yapısının, 1970'lerden itibaren “kamyon”, “konteyner” ve “lastik bot” gibi farklı araçlar üzerinden nasıl yeniden üretildiği ve süreklilik kazandığı incelenecektir. Son olarak, 1970'lerin “hurda otobüs” miti ile 2020'lerin “lastik bot” miti arasındaki yapısal benzerlikler (örneğin insanın edilgen bir nesne olarak temsili, ölüm tehlikesinin normalleştirilmesi) ve farklılıklar (teknolojik, siyasi ve medyatik bağlamdaki değişimler) karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir. Bu üç boyutlu yaklaşım, mitin tarihsel ve görsel kodlarını açığa çıkararak, göçmenliğin Batı anlatısında nasıl “hurda” metaforu üzerinden doğallaştırıldığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Barthes'ın göstergebilimsel anlayışının iyi bir şekilde anlaşılabilmesi için mit ve kod kavramlarının doğru bir şekilde anlaşılması gerekmektedir. Mit, kültürün içerisinde yer alan gerçekliğin veya doğanın bazı görünümünü açıklamayı veya anlamlandırılmasını sağlayan öykülerdir. Kod, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemdir, kabul edilmiş kurallardır (Fiske, 2017, s. 153-185). Bu bağlamda Otobüs filminde öne çıkan göstergeler, göç olgusunun ideolojik olarak nasıl doğallaştırıldığını ve hangi mitsel anlamlar aracılığıyla yeniden üretildiğini ortaya koymak amacıyla çözümlenmiştir. Çalışmada ayrıca, 1970'li yıllardaki işçi göçü

temsilleri ile güncel göç imgeleri arasında kurulan mitolojik süreklilik, tarihsel karşılaştırma yöntemiyle tartışmaya açılmıştır.

Bu çalışmanın kuramsal omurgası, Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeli ile göç sosyolojisinin eleştirel yaklaşımlarını bir araya getiren sentezleyici bir metodolojik çerçeveye dayanmaktadır. Bu yaklaşım, egemen ideolojilerin mitsel anlamlandırma süreçleri aracılığıyla nasıl doğal, evrensel ve kaçınılmaz olarak sunulduğunu analitik düzeyde tartışmaya imkân tanır. Kuramsal sentez yöntemi sayesinde, 1970'li yıllar Türkiye'sinin toplumsal bağlamı ile 2020'li yıllarda küresel ölçekte derinleşen göç krizi arasında kurulan sembolik süreklilikler,

Barthes'ın çok katmanlı anlamlandırma sürecini görünür kılan anlam haritaları üzerinden disiplinlerarası bir perspektifle değerlendirilmektedir. Filmin görsel ve işitsel dokusunu deşifre etmek amacıyla sahne analizi tekniği kullanılmıştır. İlgili teknik kapsamında, anlatının mitsel yapısını en yoğun şekilde kristalize eden kilit sekanslar amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Her bir sahne ışık, kamera açısı, mizansen ve karakter yerleşimi gibi sinematografik kodlar üzerinden analiz birimlerine ayrılmıştır. Sahne analizi tekniği, özellikle otobüsün klostrofobik iç mekânı ile Stockholm'ün steril ve geniş meydanları arasındaki dikotomiyi, Batı'nın "rasyonel" ve "uygar" kimlik kurgusunu pekiştiren bir gösterge olarak çözümlemek için kullanılmıştır.

Barthesyen çözümleme sürecinde, ilk düzeyde hurda otobüs; geleneksel kıyafetler ve kentsel objeler fiziksel gerçeklikleriyle betimlenmiştir. İkinci düzeyde ise bu nesnelerin "ilkel-modern", "içerisi-dışarısı" ve "görünürlük-görünmezlik" gibi kavramsal karşıtlıklarla kurduğu ideolojik bağlar deşifre edilmiştir. Nihai aşamada ise bu düzeyselliğin nasıl bir “mit” haline dönüşerek göçmenlik olgusunu politik ve sınıfsal bağlamından kopardığı tartışılmıştır. Barthes lügatında yer alan “tarihin doğaya dönüştürülmesi” süreci, filmdeki karakterlerin dilsizliği ve

çaresizliği aracılığıyla görünür kılınmakta; bu temsil biçimi, göçmenliğin Avrupa bağlamında “kaçınılmaz bir trajedi” olarak mitleştirilmesine hizmet etmektedir.

Çalışmanın sonucunu kapsayan tarihsel süreklilik analizi, 1974’ün “mekanik/hurda” otobüsü ile günümüzün “dayanaksız/anonim” lastik botu arasındaki mitsel geçişliliği ele almaktadır. Sahne analizi tekniğiyle belirlenen “çaresizlik” ve “göçmen istilası” temaları, elli yıllık zaman diliminde vasıta teknolojisi dönüşse de ideolojik kodların büyük ölçüde değişmeden kaldığını göstermektedir. Bu bulgular, kuramsal sentez yöntemi çerçevesinde bir arada ele alınmıştır. Bu metodolojik bütünlük, Tunç Okan’ın sinemasını güncel göç politikalarının mitsel kökenlerini anlamak için anahtar bir metin olarak konumlandırmaktadır.

Otobüs Filminin Teknik ve Biçimsel Özellikleri

Otobüs filmi, Tunç Okan’ın yönettiği ilk uzun metrajlı filmidir. Film 1974 yılında tamamlanmış; ancak dönemin sansür uygulamaları nedeniyle, uluslararası film festivallerinde gösterildiği yıl Türkiye’de gösterime girememiştir. Bu durum, filmin yapım yılına ilişkin kaynaklar arasında farklılıklara yol açmış; nitekim bazı kaynaklarda filmin çekim yılı 1975 olarak belirtilmiştir. Çevrimiçi film veritabanı Internet Movie Database (IMDb) de filmi 1975 yapımı olarak listelemektedir.

Tablo 1 Otobüs (1974) Filminin Künyesi (IMDb)

Yönetmen	Tunç Okan	Ödüller
Senaryo	Tunç Okan	1975 Sicilya Taormina Film Festivali: Altın Charybde Büyük Ödülü
Yapım Yılı	1974	
Tür	Dram, Gerilim, Suç	1975 Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali: Uluslararası Sanat Edebiyat ve Sinema Ödülü
Süre	91 Dakika	
Yapım Şirketi	Pan Film	1975 Dünya Sinema Kulüpleri Federasyonu: Don Kişot Ödülü
Görüntü Yönetmeni	Güneş Karabuda	
Müzik	Zülfü Livaneli Leon Françoli Pierre Favre	1975 Strazburg Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali: Özel Ödül.
Oyuncular	Tuncel Kurtiz, Aras Ören, Björn Gedda, Hasan Gül, Leif Ahrle, Nuri Sezer, Tunç Okan, Ünal Nurkan, Yüksel Topçugürler	
		1975 Portekiz Santarém Uluslararası Film Festivali: Sinema Eleştirmenleri Özel Ödülü ve Büyük Ödül

Diş hekimliği eğitimi almış olan Tunç Okan, sinema alanına 1965 yılında oyuncu olarak adım atmıştır. Kısa süre içerisinde ticari açıdan başarılı yapımlarda rol alarak tanınırlık kazanan Okan, 1967 yılında yer aldığı ticari sinema pratiğini ideolojik açıdan sorgulamaya başlamıştır. Bu sinema anlayışının toplumsal gerçekliği perdeleyen, izleyiciyi edilgenleştiren ve mevcut yaşam koşullarının eleştirel biçimde kavranmasını engelleyen bir işleve sahip olduğunu ileri süren Okan, bu doğrultuda sektörden bilinçli bir uzaklaşma sürecine girmiştir. Bu kırılmanın ardından İsviçre'ye yerleşen yönetmen, sinemayı estetik bir üretim alanı olmanın ötesinde, politik ve etik bir ifade biçimi olarak yeniden konumlandırmıştır.

Bu yönelimin somut karşılığı, yönetmenin 1974 yılında gerçek bir olaydan esinlenerek çektiği Otobüs filmiyle ortaya çıkmıştır. Okan, söz konusu filmde senaryo, kurgu, yapım ve oyunculuk gibi temel yaratıcı süreçlerin tamamını üstlenerek auteur konumunu belirginleştirmiş; yapıt üzerinde bütüncül bir sanatsal denetim kurmuştur. Otobüs, Türkiye'nin kırsal bölgelerinden kaçak yollarla Avrupa'ya getirilen bir grup işçinin, uluslararası bir insan kaçakçılığı şebekesi tarafından Stockholm'ün merkezinde yer alan Sergels Torg Meydanı'nda pasaportsuz, parasız ve tamamen savunmasız bir biçimde terk edilmesini konu edinmektedir.

Film, yalnızca göç, yabancılaşma ve sömürü temalarını görünür kılmakla kalmayıp, aynı zamanda yoğun bir göstergebilimsel yapı aracılığıyla mekân, beden ve sessizlik üzerinden çok katmanlı bir anlam üretimi gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Otobüs, 1970'ler İsveç'ine ilişkin hâkim söylemlerin dışına çıkarak, İsveç toplumunun sıklıkla idealize edilen açıklık, hoşgörü ve insancılık imgesini eleştirel bir perspektifle sorgulamaktadır.

Otobüs (1974) Filminin Analizi

Filmde Deleuze'ün yersizyurtsuzluk kavramının sinematik düzlemde belirgin bir karşılığı sunulmaktadır. Minimalist bir kadraj içerisinde konumlandırılan “meydana salınan hurda otobüs” sahnesi, uzun ve belirsiz bir uluslararası yolculuğun ardından İskandinavya'nın bir metropolünde, merkezi bir kamusal alanda öylece bekleyen, çevresini gözlemleyen ve korku hâli içinde donakalmış bir işçi grubunun mizansenini görünür kılmaktadır. Dış mekânın belirsizlik ve tehdit duygusu üretmesi karşısında, otobüs içi mekânın kolektif özne için tekil ve geçici bir sığınak olarak kodlanması, sahnenin duygusal ve mekânsal gerilimini kuran temel unsurlardan biridir (Okan, 1974, 12:00).

Sahnenin dramatik zirvesi, Anadolu'dan İskandinavya'ya uzanan yolculuğu koordine eden karakterin olay yerini gizlice terk

etmesiyle ortaya çıkmakta; bu eylemle birlikte otobüs içindeki atmosfer, görece bir güven hâinden korku ve çaresizlik duygularına doğru keskin bir dönüşüm geçirmektedir. Stockholm'ün düzenli ve tekdüze kentsel dokusunun otobüs içindeki grup tarafından hem ilgi çekici hem de tehditkâr biçimde algılanması, sahnenin ilk gerilim eksenini oluşturmaktadır. Otobüsün meydanda hareketsiz biçimde beklemesiyle birlikte zaman ilerledikçe, meydandan geçenlerin sayısı artmakta; bu kalabalık, mekânda bir fazlalık statüsüne sahip olan otobüsü fark ederek bakışını bu nesneye yöneltmektedir. Bu karşılaşmalar bütünü, sahnenin işaret ettiği mutlak yersizyurtsuzluk durumunu doğrudan görünür kılmaktadır.

Tablo 2 Kaçak Göçmenler Stockholm 'ü Keşfediyor



Otobüsten çıkan göçmen işçi grubunun ayrılmış alt gruplar hâlinde kenti gözlemleyip keşfettiği sahne, şehir mekânıyla kurdukları geçici ve dağınık etkileşim aracılığıyla yersizyurtsuzluğun sinematik bir tezahürünü sunmakta ve mekânsal yabancılaşmayı mizansen aracılığıyla görünür kılmaktadır (Okan, 1974, 27:24). Sahne boyunca dikkat çeken çevresel unsurlar arasında İsveççe tipografik öğeler yer almakta ve bu, kültürler arası bir karmaşayı vurgulamaktadır. Sokaklarda şaşkınlık ve bilinmezlik atmosferinde koşturan küçük göçmen işçi grupları, Zweig'in Amok Koşucusu (1922, s. 108–110) öyküsünde tasvir edilen

Liebmann karakteri misali, enerjik ve gergin bir bunalım hâlini yansıtmaktadır.



Şekil 1 Hacet ve Haz Arasında: Modernist Mekânda Yabancılaşma (Okan, 1974, 00:28:52)

Arayışını sürdüren göçmen işçinin, bir tuvalet bulup içeri girdikten sonra karşılaştığı durum, yabancı kalmışlığın somut bir örneğini sunmaktadır. Tuvalet yalnızca boşaltım ihtiyacını gidermek amacıyla giren göçmen, karşısında keyif verici madde arayışındaki refah toplumu mensubunu bulur. Refah toplumunun hedonist öznesi bu isteğini göçmen karaktere deklare etse de göçmenin İsveççe bilmemesi nedeniyle mesajı anlamayıp şaşkın bir şekilde bakakalması, mekânsal ve toplumsal yabancılaşmayı görünür kılar. Göçmenin tuvaleti salt boşaltım işlevi üzerinden anlamlandırması, modernist toplumsal kodların “Water Closet”e yüklediği konfor, mahremiyet ve bedensel haz mitleriyle çatışmaktadır. Bu bağlamda WC, modern kültürde yalnızca işlevsel bir mekân değil; aynı zamanda bastırılmış haz ve suçluluk duygusunun eşlik ettiği bir guilty pleasure alanı olarak mitik bir anlam kazanmaktadır (Okan, 1974, 28:52).



*Şekil 2 Görünüm Üzerinden Sınıfsal Geçiş Arzusu
(Okan, 1974, 00:30:59)*

Stockholm toplumsallığına uyum sağlamaya çalışan göçmen işçi grubunun davranışları, söz konusu sahnede (Şekil 2) canlı olarak gözlemlenmektedir. Lüks giyim mağazalarının vitrin mankenlerini model alan işçi, kendi bedenini bu imgelerle uyumlu hâle getirmeye çalışarak tüketim kültürünün sunduğu idealle özdeşleşme arzusunu görünür kılmaktadır. Refah toplumuna entegrasyon hayali taşıyan işçi, “dresscode” referansını özümseyerek, uzun yolculuğu boyunca kazandığı dağınık ve kirli kodlarını İskandinavya coğrafyasının modernist ve düzenli normlarıyla takas etme sürecinin bir aşamasını sahnelemektedir (Okan, 1974, 30:59).



*Şekil 3 Sistem Dışında Bırakılan Yaşamlar: Soğuk, Açlık ve Ölüm
(Okan, 1974, 00:38:14)*

Şekil 3’te, otobüsün içindeki karakterlerin soğuktan üşüyerek battaniyelere sarıldıkları ve birbirlerine sokuldukları görülmektedir (Okan, 1974, 38:14). Aynı sekans içinde, öksürük krizine giren bir karakter ile heybesinde geriye kalan son birkaç dilim kuru ekmeği yiyen başka bir karakter temsil edilmektedir. Bu kompozisyon, göçmen işçilerin hayatta kalma mücadelesi verdiğini ve sistemle bağlantı kuramamaları nedeniyle temel ihtiyaçlarını dahi gidermekte problem yaşadığını temsil etmektedir. Göçmen işçilerin, kaçıp geldikleri yerde izole bir pozisyona hapsolmaları nedeniyle işçi kimlikleri ancak bir potansiyel olarak var olmakta ve hukuki bir statü olan göçmenlik kimliğinin temsili dahi tartışmalı hale gelmektedir.

Paralel kurguda, otobüsün dışında bir duvarın üstüne cenin pozisyonunda tünemiş bir karakterin soğukta kendinden geçerek buzlu nehre düşüşü ve muhtemel ölümü de gösterilmektedir (Okan, 1974, 38:14). Sekansın devamında, buzlu suya baygın düşen karakteri gören bir yerleşik toplum üyesi, olayı görmezden gelir ve “pislik herif” diyerek uzaklaşır (Okan, 1974, 38:45). Söz konusu durum, yolculuğa “göçmen işçi” kimliği ile başlayan karakterlerin, ulaştıkları sistemde hiçleşerek yaşam ve ölümlerinin görmezden gelinmesini ifade etmektedir. Bu temsil, sömürünün ölümcül düzeye ulaşmasını ifade eden thana-kapitalizm kavramı bağlamında göçmen işçilerin ve benzeri zor pozisyonlarda bulunan alt sınıftan öznelerin hayatta kalma mücadelesi verecek ölçüde sistem tarafından zor durumda bırakıldıklarını ortaya koymaktadır.



*Şekil 4 Çöp Metaforu Üzerinden Göçmenlerin Dışlanması
(Okan, 1974, 00:41:16)*

Şekil 4’te, bir temizlik aracının karakterlerin içinde bulunduğu otobüsün çevresini temizlediği görülmektedir (Okan, 1974, 41:16). Temizlik aracının şoförü, otobüsün plakasından yabancı bir ülkeden geldiğini fark ettiğinde “pis yabancılar” ifadesiyle tepki göstermektedir. Temizlik aracının otobüsün yakın çevresinde konumlanması ve bu dışlayıcı söylem, yabancı göçmenlerin ve onları taşıyan otobüsün kamusal alanda bir tür “atık” ya da “fazlalık” olarak kodlandığını ima etmektedir. Söz konusu temizlik aracının bir kamu hizmeti yürütmesi ve şoförün bir kamu görevlisi olması, bu ilişkinin bireysel bir tutumun ötesinde, kamusal ve kurumsal bir bakış açısını mikro ölçekte temsil ettiğini düşündürmektedir. Filmin ilerleyen sekanslarında polislerin otobüse ve içindeki karakterlere yönelik olumsuz tutumları, yabancı göçmenlere dair bu dışlayıcı kamusal temsili süreklilik içerisinde pekiştirmektedir.



Şekil 5 Otobüs İçinden Refahın Seyri: Kapitalist Çelişkilerin Temsili (Okan, 1974, 00:47:26)

Şekil 5, polislerle yakalanma korkusu nedeniyle otobüsten ayrılamayan karakterlerden birinin dışarıdaki dünyaya yoksunluk ve özlemle dolu bakışını temsil etmektedir (Okan, 1974, 47:28–48:28). Söz konusu sekans boyunca dış dünya, sahip olduğu refah ve lüksler üzerinden gösterilmekte; dışarıdaki insanlar barlardan içki alırken, sarhoş olup eğlenmekte ve müstehcen sınırlar içinde fiziksel şakalar yapmaktadır. Paralel montajla, otobüsteki karakterlerden birinin boş şişeyi kaldırarak susuzluğunu göstermesi ve bir diğer karakterin Şekil 5'teki benzer bakışla restoranları, bando orkestrasını ve kızarmış tavukları izlemesi, karakterlerin hayatta kalma mücadelesini ve temel ihtiyaçlarının karşılanmadığını dramatik biçimde ortaya koymaktadır (Okan, 1974, 45:05–46:20). Söz konusu görsel düzenleme, açlık ve susuzlukla kuşatılmış otobüs yolcularının yoksunluğunu, refah toplumunun lüks ve haz odaklı yaşam biçimiyle yan yana getirerek kapitalist toplumsal düzenin yapısal çelişkilerini açığa çıkarmaktadır. Dış mekâna yönelen bakış, arzu ve özlem duygusunu yoğunlaştırırken; otobüsün içinden çıkılamaması, korku ve yabancılaşmanın mekânsal bir kapanmaya dönüştüğünü göstermektedir.

Dışarıdaki refah ve lüksün bando müziği ile ara sahnelerdeki renkli neon ışıklar eşliğinde sunulması, bu refahın bir gösteri kültürü

aracılığıyla dolaşıma sokulduğunu vurgulamaktadır. Gösteri kültürü karşısında kapitalizmin ezilen sınıfı pasif bir izleyici konumuna hapsolürken, karakterlerin “az gelişmiş” olarak kodlanan bir bölgeden refah toplumuna göç ederek bu refahı doğrudan deneyimlemek yerine metalar üzerinden gözlemlemesi bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Guy Debord, Gösteri Toplumu adlı eserinde, modern toplumun gösteri kültürünün az gelişmiş bölgeleri etkisi altına aldığını, bu yolla hegemonyaya ek bir işlev kazandırdığını ve maddi beklentilerin gösteri aracılığıyla kıtalar ölçeğinde yayıldığını belirtmektedir (Debord, 2021, s. 59).



*Şekil 6 Aşağı İniş: Modernite Karşısında Tedirginlik
(Okan, 1974, 00:52:08)*

Şekil 6 karakterlerin aşağı inen yürüyen merdivende sergiledikleri davranışları göstermektedir. Karakterlerin yanlara tutunma refleksi, modern teknolojik olanaklara karşı yersizyurtsuzluk ve yabancılaşma deneyimlerini ortaya koyarken, yürüyen merdivenin yavaş ve türbülanssız yapısına rağmen yaşadıkları tedirginlik, sürekli tehdit altında hissetmelerinin bir dışavurumu olarak okunabilir. Bu sahne, otobüsün sınırlı ve izole mekânı ile dış dünyanın gösterişli ve hedonist mekânları arasındaki mekânsal ve toplumsal kontrastı somutlaştırmaktadır.

Yürüyen merdiven aracılığıyla aşağı kata doğru gerçekleşen hareket, karakterlerin bilinçdışı katmanlarına yönelen simgesel bir

geçiş olarak okunabilir. Psikoanalitik kuramda, zeminin altındaki mekânlar sıklıkla bilinçaltı süreçlerin temsili olarak yorumlanmakta; bu bağlamda söz konusu iniş, bastırılmış dürtülerin ve güdüsel enerjinin karakterlerin zihinsel durumunu belirgin biçimde etkilemeye başlamasını ima etmektedir (Jung, 2018, s. 52). Öte yandan Deleuze’ün nomadik ve akışkan etkileşim kavramları çerçevesinde bu mekânsal hareket, karakterlerin yerleşik toplumsal kodlardan kopuşunu ve otobüs ile dış dünya arasında sürekli salınan, istikrarsız ve “yabancılaşmış” bir özne konumuna hapsoluşlarını ifade etmektedir.

Temel ihtiyaçların uzun süreli tatminsizliğiyle biriken dürtüsel enerji, karakterlerin otobüs içinde izole kalmalarına yol açan korku ve yabancılaşma hâlini aşmalarına aracılık etmektedir. Bu dönüşüm, aşağı inen yürüyen merdiven sahnesinde “sürüklenme” imgesi aracılığıyla görselleştirilmektedir. Devam eden sekanslarda refah temsillerine yönelen karakter, yemek ve içkiyle donatılmış erotik bir barda kendini bulmakta ve böylece güdüsel yönelimin nesnesiyle karşılaşmaktadır (Okan, 1974; Tablo 3). Bu bağlamda söz konusu sahne, yersizyurtsuzluk ve nomadik etkileşim deneyimlerini psikoanalitik enerji birikimiyle ilişkilendirerek, göçmen işçilerin mekânsal yabancılaşmasını ve kapitalist toplumun gösteri kültürü aracılığıyla ürettiği pasif izleyici konumunu dramatik biçimde görünür kılmaktadır (Debord, 2021, s. 59).

Tablo 3 Libidinal Haz ve Açlık Arasında: Göçmen Karakterin İrrasyonel Mekânla Karşılaşması



Tablo 3'te yer alan görseller, otobüs kafilesindeki karakterlerden birinin, dilini anlamadığı bir kişi tarafından erotik bir bara yönlendirildiği sahneyi göstermektedir (Okan, 1974, 52:58). Bu sahnenin, yürüyen merdivenle aşağı iniş sekansını takiben gelmesi, psikoanalitik bağlamda bilinçaltına doğru bir sürüklenmeyi ve bastırılmış güdüsel enerjinin açığa çıkışını temsil etmektedir. Erotik bar, ziyafet sofrası ve erotik film gösterimleri aracılığıyla libidinal hazların tatmin edildiği; ruhun irrasyonel ve güdüsel yönlerinin görünür hâle geldiği bir mekân olarak işlev görmektedir. Açlık ve temel ihtiyaç yoksunluğu içindeki göçmen karakterin, bardaki yoğun hedonizm karşısında sergilediği dehşet ve şaşkınlık dolu bakışlar ile kontrolsüz yeme davranışı hem çevreye yabancılaşmanın hem de mekânsal olarak pasif bir izleyici konumuna hapsolmanın somut göstergeleri olarak okunabilir. Bu durum, Hamsun'un Açlık romanında betimlenen açlık ile toplumsal nezaket arasındaki çatışmayla paralellik göstermekte; temel ihtiyaçların uzun süreli tatminsizliğinin bireyin davranışlarını nasıl ilkel ve kontrolsüz hâle getirebildiğini ortaya koymaktadır (Hamsun, 1976, s. 44-46).

Bu sahneler, karakterin yersizyurtsuz ve nomadik durumunu görünür kılmakta; otobüs içindeki izolasyon ile erotik barın gösteri

kültürüne dayalı lüks ve hedonist yapısı arasındaki keskin karşıtlık, kapitalist toplum düzeninin alt sınıfları pasif bir izleyici konumuna hapsetme mekanizmasını ve buna eşlik eden mekânsal yabancılaşmayı açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, karakterin bardaki kişiler tarafından yaka paça dışarı atılması (Okan, 1974, 58:50), göçmen işçilerin sistem içerisindeki mutlak dışlanmışlığını; varlıklarının olduğu kadar yaşam ve ölümlerinin de toplumsal ve siyasal düzlemde değersizleştirilmesini simgesel düzeyde temsil etmektedir.

Tablo 4 Canavar Maskeleri ve Sürreal Saldırı: Refah Toplumunun İki Yüzlülüğü



Tablo 4'teki görselde, erotik bardan dışarı atılan karakterin çevresini saran saldırgan figürler görülmektedir (Okan, 1974, 59:11). Saldırganların canavar maskeleri takması ve mağdura bıçaklarla yönelmeleri, karakterin maruz kaldığı şiddetin gerçekçi bir temsilden ziyade sürreal ve mitsel bir görsel kompozisyon aracılığıyla sunulmasını mümkün kılmaktadır. Bu sekans, bir önceki sahnede kurulan irrasyonel ve hedonist atmosferin ani bir biçimde tersine dönmesiyle, göçmen öznenin arzu nesnesine yöneliminin nasıl hızla cezalandırıcı bir şiddet rejimine evrildiğini açığa çıkarmaktadır.

Sahnedeki kompozisyon, mitolojik ve sanatsal referanslar üzerinden okunmaya elverişli bir yapı sunmaktadır. Bu bağlamda, Hieronymus Bosch'un 16. yüzyılda gerçekleştirdiği Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı yapıtında betimlenen, cennetten kovulan figürlerin cehennem zebanileriyle karşılaşması teması, Tablo 4'teki sahneyle dikkat çekici bir paralellik göstermektedir (Mattei, 2023). Bosch'un kompozisyonunda, dünyevi haz alanından dışlanan ruhların cezalandırıcı ve canavarlaşmış figürlerle yüz yüze gelişi yan yana sunulurken; Otobüs filminde de erotik bardan kovulan karakter, kamusal alanda canavar maskeleri takmış "zebanî" figürlerin saldırısına maruz kalmaktadır. Bu görsel ve tematik benzerlik, söz konusu sahneyi tarihsel bağlamdan koparıp mitsel ve alegorik bir düzleme taşıyarak, göçmen öznenin haz alanına yöneliminin nasıl ahlaki bir ihlal ve cezalandırılması gereken bir sapma olarak kodlandığını açığa çıkarmaktadır.

Hedonist öznelerin karakteri önce "barbar" olarak etiketlemesi, ardından doğrudan ya da dolaylı şiddet eylemlerine yönelmeleri, refah toplumunun içkin ikiliğini ve ahlaki iki yüzlülüğünü görünür kılmaktadır. Bu noktada, açlık ve temel ihtiyaçların uzun süreli tatminsizliği sonucu karakterde ortaya çıkan dürtüsel saldırganlık ile çevresindeki hedonist öznelerin refah, güç ve tahakküm odaklı tavırları arasındaki gerilim, kapitalist ve emperyalist sömürü ilişkilerinin mikro ölçekteki bir temsiline dönüşmektedir. Otobüs filminde göçmen işçi karakterin, erotik bardaki batılı hedonist "zebanî" figürlerin pasif ya da aktif şiddetine maruz bırakılması, sistemin alt sınıfları hem ahlaki olarak damgalayan hem de yapısal olarak savunmasızlaştıran işleyişini simgesel düzeyde açığa çıkarmaktadır.



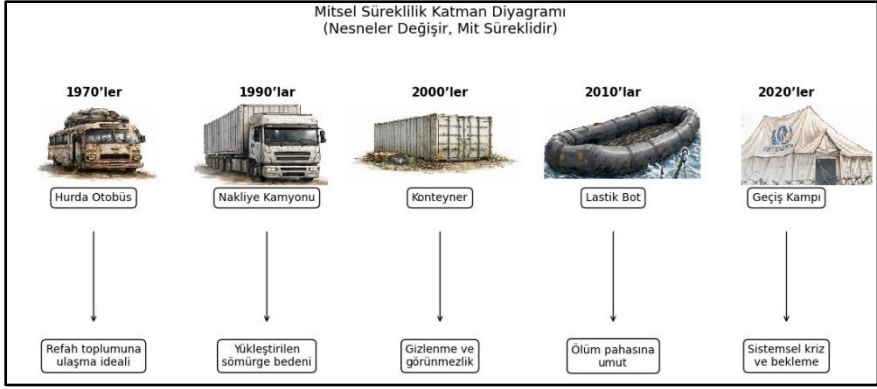
*Şekil 7 Hurdaya Ayrılan Otobüs: İşçi Sınıfının Sistemsel Ezilmesi
(Okan, 1974, 01:12:30)*

Şekil 7’de, göçmen işçileri taşıyan otobüsün endüstriyel bir makine tarafından ezilerek hurdaya ayrılması, işçi sınıfının sistematik olarak tahakküm altına alınmasını ve göçmen emeğinin kapitalist düzen içerisinde dışlanmasını görselleştirmektedir (Okan, 1974, 01:12:30). Söz konusu sekansın paralel kurgusunda, polisler yakalanan göçmen işçilerin şiddet uygulanarak alandan uzaklaştırılması gösterilmekte; bu iki görüntü aynı ideolojik bağlam içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu çerçevede, otobüsün tahrip edilmesi işçi sınıfının yapısal olarak bastırılmasını, hurdaya ayrılması ise göçmen işçilerin sistemden sınır dışı edilerek değersizleştirilmesini simgesel düzeyde temsil etmektedir.

Neoliberal kapitalist düzenin küresel ölçekte işleyen emek sömürüsü içerisinde, refah toplumlarına ulaşmak amacıyla ülkeler arasında hareket eden göçmen işçiler, vardıkları sanayileşmiş devletlerde hem hukuki hem de ekonomik mekanizmalar aracılığıyla marjinalleştirilmektedir. Bu bağlamda, otobüsün işçi sınıfını temsil ettiği kabulüyle, makinenin otobüsü parçalayışı; endüstriyel üretim altyapısının ve devlet aygıtlarının, iktidar ilişkileri doğrultusunda işçi sınıfını disipline eden ve bastıran güçler olarak işlediğini açığa çıkarmaktadır.

Otobüs filminde çözümlenen göstergelerin, refah toplumlarına yasa dışı yollarla göç eden göçmen kimliği bağlamında ele alınması sonucunda; hayatta kalma mücadelesi, dil ve kültüre yabancılaşma ile temel ihtiyaçlardan yoksunluk gibi temel anlam kodları tespit edilmiştir. Analize konu olan bu göstergelerin, göçmen işçi kimliğini refah toplumunun lüks ve hedonist temsillerine karşıt bir konumda inşa ettiği ve bu karşıtlık üzerinden sınıfsal ve ideolojik bir ayrım ürettiği anlaşılmaktadır.

Otobüs, 1973 Petrol Krizi'nin hemen ardından, 1974 yılında üretilmiş olup, dönemin küresel ekonomik ve siyasal dönüşümlerini doğrudan yansıtan tarihsel bir bağlam içinde konumlanmaktadır. Arap Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü'nün (OAPEC), Yom Kippur Savaşı sırasında İsrail'i destekleyen ülkelere yönelik uyguladığı petrol ambargosu, özellikle enerjiye bağımlı sanayileşmiş ekonomilerde derin bir ekonomik durgunluğa yol açmış; bu kriz, Batı Avrupa'da üretim, istihdam ve sosyal politika alanlarında yapısal kırılmalar yaratmıştır. Söz konusu ekonomik daralma, misafir işçi rejimi üzerine kurulu göç politikalarının sürdürülebilirliğini tartışmaya açmış ve devletleri daha kısıtlayıcı düzenlemelere yöneltmiştir. Bu doğrultuda Batı Almanya, 23 Kasım 1973'te ilan ettiği Anwerbestopp (işe alım yasağı) kararıyla Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) dışından işçi alımını durdurmuş; benzer sınırlayıcı uygulamalar kısa sürede diğer Avrupa ülkelerinde de yaygınlaşmıştır. AET üyesi olmayan Türkiye açısından bu politika değişimi, yasal emek göçü kanallarının büyük ölçüde kapanması anlamına gelmiş; söz konusu tıkanma, düzensiz göç pratiklerini ve insan kaçakçılığı ağlarını yapısal olarak teşvik eden yeni bir sosyoekonomik zemin yaratmıştır (Bade, 2013).



*Şekil 8 Mitsel Süreklilik Katman Diyagramı
(Canva'da Görselleştirilmiştir)*

Mitsel Süreklilik Katman Diyagramı'nda (Şekil 8) görüldüğü üzere, göçü temsil eden nesneler tarihsel bağlama bağlı olarak dönüşse de bu nesneler aracılığıyla kurulan mitsel anlam yapısı sürekliliğini korumaktadır. 1970'lerde hurda otobüs miti, mekanik olarak yıpranmış ancak hâlen hareket edebilen bir kara taşıtı üzerinden göç deneyimini temsil etmekte; bu temsil, “işçi göçü”ne ilişkin kolektif bir tahayyül üretmektedir. Bu bağlamda göçmen bedeni, üretim süreçlerine eklemlenebilir bir emek gücü olarak konumlandırılmakta; hurda otobüs ise yersizyurtsuzluk deneyimini içermekle birlikte, refah toplumuna ulaşma ihtimalini hâlâ barındıran bir dolaşım aracı olarak işlev görmektedir.

Buna karşılık, 2020'lerde ortaya çıkan lastik bot miti, şişme plastikten üretilmiş kırılabilir ve tek kullanımlık bir deniz taşıtı aracılığıyla, göçmen öznenin artık “işçi” değil doğrudan “mülteci” olarak kodlandığı yeni bir ideolojik düzleme işaret etmektedir. Kara yolculuğunun görece süreklilik ve yönelim içeren yapısına karşın deniz yolculuğu, ölüm olasılığını yapısal bir bileşen hâline getirerek göç deneyimini üretimle ilişkili bir hareket olmaktan çıkarıp yaşam ile ölüm arasındaki bir eşik durumuna dönüştürmektedir. Bu

dönüşüm, yersizyurtsuzluğun yalnızca mekânsal bir kopuş olmaktan çıkarak, thana-kapitalist bir düzen içerisinde göçmen bedeninin harcanabilir, gözden çıkarılabilir ve istatistiksel bir varlığa indirgenmesini simgeleyen mitsel bir kırılmayı temsil etmektedir.

Tablo 5 Araç İmgelerinin Denotatif, Mitik ve İdeolojik Katmanlara Göre Çözümlemesi

Görsel / İkon	Düzanlam (Denotasyon)	Mit (Yan Anlam)	İdeolojik İşlev
Otobüs camından dışarı bakan göçmen yüzü	Yolculuk yapan birey	Umudun lineer ilerleyişi	Emek göçünün meşrulaştırılması
Otobüs bagajında üst üste dizilmiş bavullar	Taşınan eşyalar	Yurdun taşınabilirliği	Göçün geçici sunulması
Sınır kapısında bekleyen otobüs	Resmî geçiş noktası	Devletin kapı metaforu	Egemenliğin normalleştirilmesi
Kapalı konteyner içi (karanlık)	Yük taşımaya yarayan metal alan	Geçişin mezarı mekânı	İnsanın metaya indirgenmesi
Konteyner üzerindeki seri numarası	Lojistik işaret	Kimliğin silinmesi	Neoliberal dolaşım mantığı
Limanda üst üste yığılmış konteynerler	Küresel ticaret görüntüsü	İnsan akışının ticarileşmesi	Küresel kapitalizmin doğallaştırılması
Aşırı kalabalık lastik bot	Denizde ilerleyen küçük tekne	Hayat-ölüm eşiği	Mülteci istisna hâli
Açık denizde ufuk çizgisi	Coğrafi sınır	Zamansızlık ve yönsüzlük	Hukuksuz alanın görünmezliği
Batık bot kalıntıları	Terk edilmiş nesne	Ölümün kalıcı izi	Sorumluluğun silinmesi

İnsan hakları hukukunun temel belgeleri olarak kabul edilen İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi (İHEB) ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi (AİHS), mülteci, sığınmacı ve göçmen statülerini ayrı başlıklar halinde tanımlamaz; bunun yerine bu olguların hukuki dayanaklarını ve bireysel hak taleplerini bu metinlerde yer alan genel ilkeler üzerinden kurmaktadır. İHEB'nin 13. maddesi, her bireyin kendi ülkesi dâhil herhangi bir ülkeden ayrılma hakkına sahip olduğunu vurgularken, 14. madde zulüm karşısında sığınma arama hakkını kabul etmektedir; buna rağmen uluslararası hukuk metinleri başka bir devlette yerleşme hakkını mutlak biçimde garanti altına almamaktadır (United Nations, 1948). AİHS de doğrudan “göçmenlik hakkı” ya da “yerleşme hakkı” tanımlamaz; bunun yerine yaşam hakkı, işkence yasağı ve adil yargılanma hakkı gibi temel haklar üzerinden özellikle korunmaya muhtaç bireylerin (örneğin mülteci ve sığınmacıların) devletlerce derhal iade edilmemesi gerektiğini (non-refoulement) belirtmektedir (European Convention on Human Rights, 1950). Bu çerçevede, bireyin hareket özgürlüğü ile devletlerin egemen sınır kontrol yetkisi arasında yapısal bir gerilim olduğunu göstermektedir. Zira uluslararası hukuk, göçü antropolojik bir gerçeklik ve bireysel hak taleplerinin nesnesi olarak tanıırken onu devletlerarası düzenleme ağı içine yerleştirmektedir.

AİHM'nin içtihadı bu normatif çerçeveyi somut hak ihlalleri bağlamında açımlayarak, bireylerin ciddi zarar görme riskine rağmen sınır dışı edilmesinin AİHS'nin 3. maddesi kapsamında işkence ve insanlık dışı muamele yasağına aykırı olacağını tekrarlamıştır. Mahkeme, özellikle Hirsi Jamaa ve Diğerleri/Talatan gibi davalarda, bir devletin üçüncü ülkelere sınır dışı kararı vererek kişileri tehlikeye atmasının AİHS'nin maddi güvence hükümleriyle bağdaşmadığını netleştirmiştir. Bu yaklaşım, sığınmacı ve mültecilerin hukuken korunmasız bırakılmaması gerektiğine dair bir içtihat standardı oluşturur; ancak AİHM, göçmenlerin başka bir

devlette kalma talebini de mutlak bir hak olarak tanımaz, bunun yerine makul bireysel risk değerlendirmesi ve korunma ihtiyacına dayalı bir analiz yürütür (European Court of Human Rights, 1950/Case Law). Böylece AİHM uygulaması, devlet egemenliği ile insan hakları koruması arasındaki dengeyi adli takdir çerçevesinde yeniden tanımlamakta ve göç olgusunu salt idari süreçlerin ötesinde bir insan hakları meselesi olarak ele almaktadır.

Bu normatif ve içtihadi çerçevenin arka planında küresel göç hareketliliği son yarım asırda belirgin bir artış göstermiştir. Birleşmiş Milletler verilerine göre 1970’lerde dünya çapında yaklaşık 84 milyon uluslararası göçmen bulunurken bu sayı 1990’da yaklaşık 153 milyon, 2010’da 221 milyon ve 2020’de 281 milyon civarına ulaşmıştır; göçmenlerin küresel nüfustaki oranı aynı dönemde yaklaşık %2,3’ten %3,6’ya çıkmıştır (UN DESA, 2021a; World Migration Report data). Bu eğilim, sadece doğal nüfus artışına değil, aynı zamanda küreselleşme dinamiklerine, çatışma ve zorunlu göç olgularına, ekonomik eşitsizliklere ve çevresel kırılganlıklara bağlı olarak küresel düzeyde göç kararlarının yaygınlaşmasına işaret etmektedir

Sonuç

Otobüs filminde temsil edilen göçmen işçi kimliği, küresel kapitalizmin yapısal olarak ürettiği eşitsizlikler ekseninde, az gelişmiş ülkelerden refah devletlerine yönelen ancak ulaştıkları toplumsal ve ekonomik sistemlere dâhil olamayan bireylerin deneyimlediği derin yoksunluk hâlini görünür kılmaktadır. Filmde bu yoksunluk, karakterlerin yalnızca iş bulma çabalarıyla sınırlı olmayan, en temel yaşamsal gereksinimlerini karşılamaya yönelik bir hayatta kalma mücadelesi üzerinden temsil edilmektedir. Anlatı içerisinde yer alan ölüm vakaları ise bu mücadelenin mecazi değil, doğrudan varoluşsal bir gerçeklik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda Otobüs, neoliberal kapitalizmin ürettiği kriz

coğrafyalarından kaçmaya çalışan göçmenlerin ölümcül riskler içeren yolculuklarını, geçiş mekânlarında askıya alınmış varoluşlarını ve refah toplumlarına ulaştıklarında karşılaştıkları gettolaşma, güvencesiz emek ve sosyal dışlanma biçimlerini yoğunlaştırılmış bir temsil düzleminde yeniden üretmektedir.

Neoliberal sistemin ürettiği yapısal eşitsizliklerin, göçmenleri ve genel olarak toplumun dezavantajlı kesimlerini sürekli bir hayatta kalma mücadelesine zorlaması, Korstanje ve George'un (2016) geliştirdiği thana-kapitalizm kavramı çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bağlamda Otobüs filminde yer alan sahne ve sekanslar, kapitalist üretim ilişkilerinin sömürülen sınıflar açısından giderek daha ölümcül bir nitelik kazandığını açığa çıkaran göstergeler olarak çözümlemeye tabi tutulmuştur.

Göstergebilimsel analiz sonucunda, filmdeki göstergelerin, hayatta kalma mücadelesi veren göçmen işçi kimliğini; yabancıyı dışlayan ve metalar aracılığıyla görünürlük kazanan refah toplumunun hedonist kimliğiyle karşıtlık kurarak temsil ettiği saptanmıştır. Bu doğrultuda vitrinler, barlar ve restoranlar gibi mekânsal ve görsel öğeler, göçmen karakterlerin bakışı aracılığıyla, Debord'un (2021) kavramsallaştırdığı gösteri kültürünün sinemasal tezahürleri olarak okunmuştur.

Gösteri kültürü, refahın imgesel cazibesini sürekli yeniden üreterek, küresel ölçekteki göç hareketlerinin ideolojik motivasyon kaynaklarından biri hâline gelmektedir. Otobüs filminin finaline doğru gelişen anlatı yapısında, yoksunluk koşulları altında yaşayan göçmen karakterlerin, refah toplumunun hedonist yaşam pratikleriyle karşılaşmaları, psikoanalitik göstergeler de dikkate alınarak çözümlenmiştir. Açlık ve haz ekseninde şekillenen iki farklı ihtiyaç rejimi arasındaki çatışma, yalnızca bireysel bir karşılaşma olarak değil, aynı zamanda toplumlar arası yapısal farklılığın sinemasal bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Filmin sonunda

karakterlerin polis şiddeti yoluyla sistem dışına itilmesi ve otobüsün bir makine aracılığıyla hurdaya dönüştürülmesi, küresel kapitalist düzenin göçmenleri ve benzeri kırılğan kimlikleri değersizleştiren yapısını açığa çıkaran güçlü bir simgesel anlatı olarak okunmuştur. Bu temsil düzlemi, insan hakları hukukunun bireyin hareket özgürlüğü ile devletlerin sınır kontrol yetkisi arasında kurduğu yapısal gerilimle de örtüşmektedir. Göçmenin hukuki statüden yoksun bırakılması, onu yalnızca ekonomik sömürünün değil, aynı zamanda normatif görünmezliğin de nesnesi hâline getirmektedir.

Filmin düşünsel anatomisinin temel eklemlerinden biri olan yersizyurtsuzlaşma, anlatının başından sonuna kadar süreklilik gösteren merkezi bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Anadolu'nun periferik bir bölgesinden başlayarak Kuzeybatı Avrupa'nın metropol merkezlerinden birinde sonlanan yolculuk, göçmen karakterlerin güven, aidiyet ve yönelim duygularını giderek aşındırmakta; bu duyguların yerini belirsizlik, çaresizlik ve korku almaktadır. Özellikle Stockholm'de, otobüsün iç mekânından dış kamusal alana geçiş anından itibaren karşılaşılan kültürel kodlar, yabancılık ve dışlanmışlık deneyimini yoğunlaştıran bir temsil alanı üretmektedir. Bu bağlamda yersizyurtsuzlaşma, göç olgusunun yalnızca mekânsal bir yer değiştirme süreciyle sınırlı olmadığını; aynı zamanda öznel, duygulanımsal ve varoluşsal bir kopuşu içeren çok katmanlı bir deneyime işaret ettiğini görünür kılmaktadır.

Türk sinemasında göç temasını merkeze alan yapıtlar incelendiğinde, Otobüs filminde gerçekleştirilen bu mit çözümlemesinin sonraki filmlerde farklı düzlemlerde derinleştirildiği görülmektedir. Tefik Başer'in 40 m² Almanya filmi, göçmen deneyimini kamusal dışlanmadan ziyade kapalı mekânın baskıcı yapısı üzerinden içselleştirirken; Tunç Okan'ın Fikrimin İnce Gülü, Batı'da edinilen maddi nesneler aracılığıyla kurulan modernleşme mitinin Türkiye'ye dönüşte nasıl çözüldüğünü ortaya koymaktadır. Türkan Şoray'ın Dönüş filminde ise göç ne

gidilen ülkede ne de geri dönülen vatanda tamamlanabilen bir aidiyet üretmekte; böylece yersizyurtsuzluk hâli süreklilik kazanmaktadır. Üçüncü kuşak deneyimini merkeze alan Fatih Akın'ın Duvara Karşı filmi ise kültürel çatışmayı mekânsal düzeyden bireysel ve duygusal düzleme taşıyarak, 1970'lerde Otobüs ile başlayan mit çözümlemesinin tarihsel olarak nasıl genişlediğini göstermektedir. Bu çerçevede Otobüs, yalnızca bireysel bir göç anlatısı değil; Avrupa göç rejiminin kapitalist merkez-çevre ilişkileri doğrultusunda yeniden yapılandırılmasına yönelik eleştirel bir sinemasal söylem üretmektedir.

Kaynakça

Ayaz, A. (2023). Göç ve öteki: Duygu politikaları açısından bir analiz (Yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bade, K. J. von. (2013, 24 Kasım). *Anwerbestopp 1973: Als Deutschland zum Einwanderungsland wurde. Die Zeit.* <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-11/einwanderung-anwerbestopp>

Balibar, E., & Wallerstein, I. (2000). *Irk, ulus, sınıf: belirsiz kimlikler* (N. Ökten, Çev.). Metis Yayınları.

Ballı, A. (2019, 2 Eylül). Dünyayı sarsan Aylan bebeğin ölümünün dördüncü yılı. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/dunyayi-sarsan-aylan-bebegin-olumunun-dorduncu-yili/1570828>

Barthes, R. (1957/1991). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). The Noonday Press.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. Yapı Kredi Yayınları.

Debord, G. (2021). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi & O.

Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *EPZ thousand plateaus*. A&C Black.

European Court of Human Rights. (1950–2025). *Case law of the European Convention on Human Rights*. Council of Europe.

European Convention on Human Rights. (1950). *Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms*. Council of Europe.

Fiske, J. (2017). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.; 5. bs.). Bilim ve Sanat Yayınları.

Güneş, A. (2021). Devletlerin özen yükümlülüğü ilkesi bağlamında denizlerde göçmenleri koruma görevi. *Türkiye Adalet Akademisi Dergisi*, 48, 415–438.
<https://doi.org/10.54049/taad.1009422>

Hamsun, K. (1976). *Açlık* (B. Necatigil, Çev.). Varlık Yayınları.

İnsel, A. (2005). *Neoliberalizm: Hegemonyanın yeni dili*. İletişim Yayınları.

Jung, C. G. (2018). *İnsan ve sembolleri* (H. M. İlğün, Çev.). Kabalcı Yayınları.

Korstanje, M., & George, B. P. (2016). Craving for the consumption of suffering and commoditization of death: The evolving facets of thana capitalism. In M. E. Korstanje (Ed.), *Terrorism in the global village: How terrorism affects our daily lives* (pp. 65–74). Nova Science.

Mattei, S. (2023). Dünyevi zevklerbahçesi, Hieronymus Bosch. Artmajeur.
<https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/dunyeve-zevkler-bahcesi-hieronymus-bosch/333613>

Okan, T. (1974). *Otobüs* [Film]. Pan Film.

Öztekin, A. & Öztekin, H. (2020). İktidarın meşruiyeti ve rıza üretimi: Masallardan ve mitlerden kitle iletişimine toplumsal bilincin inşası. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(30), 2911-2940. <https://doi.org/10.26466/opus.758822>

Schiller, H. (1993). *Zihin yönlendirenler* (C. Cerit, Çev.). Pınar Yayınları.

Said, E. W. (2003). *Yersiz yurtsuz* (A. Üçler, Çev.). İletişim Yayınları.

Topgöl, T. Ç. (2021). Otobüs filmi üzerinden göç olgusuna sosyolojik bir yaklaşım. In G. Ibrahimova (Ed.), *Social Sciences Development Journal (SSD Journal)*: 2. Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Kongresi (pp. 178–186). ISPEC Yayınevi.

UN DESA. (2021a). *International migrant stock 2020*. United Nations Department of Economic and Social Affairs.

United Nations. (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. United Nations General Assembly.

BÖLÜM 2

SİNAN'IN GÖLGESİNDE KADINLAR: MALE GAZE, MIT VE GÖRÜNMEZ EMEK PERSPEKTİFİNDEN AHLAT AĞACI

NURDAN AKINER¹
SİNAN ÇAKIR²

Giriş

Türkiye'deki toplumsal yapıyı ve kültürel dinamikleri analiz etmede sinema, güçlü bir temsil ve eleştiri alanı sunmaktadır. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı (2018) filmi, Türkiye'nin sosyo-kültürel yapısına ilişkin çok katmanlı bir okuma imkânı sağlamaktadır. Ceylan, Çehov'un hikâye anlatma geleneğinden beslenen anlatı yapısı aracılığıyla gündelik durumları ön plana çıkarmakta; uzun diyaloglar ve görsel metaforlar yoluyla toplumsal koşullara dair eleştirel içgörüler üretmektedir. Film, merkez ile taşra arasındaki yapısal kopuklukları, değer sistemleri ve kurumsal otorite ilişkileri üzerinden görünür kılarken, bu kopuklukların kültürel yabancılaşma biçiminde nasıl deneyimlendiğini de ortaya koymaktadır.

Ahlat Ağacı'nda dikkat çeken temel unsurlardan biri, yalnızca taşra ile merkez arasındaki kültürel, politik ve ahlaki mesafenin temsili değil, aynı zamanda kadın karakterlerin anlatı içindeki

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-0295-9373

² Doktora Öğrencisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Orcid: 0009-0005-5034-0083

konumlanış biçimidir. Taşra bağlamında kadınların görünürlüğü ve görünmezliği, büyük ölçüde erkek bakışı üzerinden inşa edilmekte; bu durum toplumsal cinsiyetin emek, anlatı ve mitolojik kodlar aracılığıyla doğallaştırılmasına zemin hazırlamaktadır. Filmde başkarakter Sinan'ın bakışı ve söylemi, kadın karakterlerin öznelliklerini sınırlandıran ve onları erkek merkezli bir anlatı düzeni içinde konumlandıran temel bir anlatısal araç olarak işlev görmektedir.

Roland Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmde kadınların toplumsal konumu doğal ve değişmez bir düzenin parçasıymış gibi sunulmaktadır. Bu doğallaştırma süreci, erkek bakışının anlatı üzerindeki hâkimiyetiyle pekişmekte; kadın karakterler çoğunlukla erkek karakterlerin yaşam yolculuklarının tamamlayıcı unsurları olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda Sinan karakteri, Barthes'ın tanımladığı biçimiyle mitin doğallaştırıcı işlevini yerine getiren merkezi bir figür olarak öne çıkmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, Ahlat Ağacı filmindeki kadın karakterlerin taşra mekânı ve toplumsal normlar bağlamında nasıl temsil edildiğini; görünürlükleri, görünmezlikleri ve öznelliklerinin hangi anlatısal ve ideolojik mekanizmalar aracılığıyla şekillendirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Barthes'ın mit kuramı, Laura Mulvey'nin erkek bakışı yaklaşımı, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı ile görünmez emek literatüründen yararlanılarak yürütülmektedir. Film, taşra-mekân ilişkisini merkezine alarak, kadın karakterlerin erkek egemen anlatı içerisinde doğallaştırılmış kültürel mitler hâline nasıl dönüştürüldüğünü ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda çalışma, taşra kültürünün kadın öznelliğini hangi yollarla sınırlandırdığını ve bu sınırların Sinan karakterinin bakışı,

tercihleri ve söylemleri aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini tartışmaktadır. Film analizi, kuramsal çerçeveye doğrudan ilişki kuracak biçimde yapılandırılmış olup; kadın karakterlerin mekânla ilişkileri, erkek bakışı altında temsil edilme biçimleri, ev içi ve duygusal emeklerinin görünmez kılınması ile Barthes'ın mit kavramının kadınlık rollerinin doğallaştırılmasındaki işlevi sistematik bir şekilde ele alınmaktadır.

- Feminist Film Teorisi Çerçevesinde Male Gaze

Laura Mulvey'nin klasik metni, sinemanın ataerkil bakışı nasıl yeniden ürettiğini ortaya koyan temel çalışmalardan biridir. Mulvey'ye göre klasik anlatı sinemasında kamera, çoğunlukla eril öznenin bakışını temsil eder; kadın karakterler izlenen ve nesneleştirilen konuma dönüşürken; erkek karakterler ise bakan, hareket eden ve anlatıyı ileriye taşıyan özne olarak kurulur. Bu yaklaşım, feminist film teorisinin sinemadaki temsil biçimlerini sorgulayan eleştirel bakışının merkezinde yer alır.

Feminist film teorisi, 1970'li yıllarda kadın hareketlerinin yükselişiyle paralel olarak ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir. Bu dönemde sinema, toplumsal cinsiyet ideolojilerinin yeniden üretildiği önemli bir kültürel alan olarak görülmeye ve ele alınmaya başlanmıştır. Molly Haskell ve Marjorie Rosen gibi erken dönem feminist eleştirmenler, Hollywood sinemasındaki kadın imgelerinin klişeleştirilmiş yapısını ve bu imgelerin toplumsal rollerle ilişkisini görünür kılmıştır (Smelik, 2006, s. 36). Bu eleştirel yaklaşım, ilerleyen süreçte Marksist, psikanalitik ve göstergebilimsel perspektiflerle derinleşmiş; feminist film teorisi, yalnızca temsili değil, arzunun ve bakışın ideolojik örgütlenişini de çözümlemeyi hedeflemiştir.

Bu bağlamda Claire Johnston, sinemadaki kadın imgelerinin erkek egemen ideoloji için işlevsel bir mitoloji ürettiğini vurgulamış;

kadın karakterlerin gösterge sistemleri aracılığıyla ataerkil anlamlarla yüklendiğini ortaya koymuştur (Durudoğan, 2014, s. 66).

Mulvey ise Freud ve Lacan'ın psikanalitik yaklaşımlarından yararlanarak, sinemanın patriarkal bilinçdişısıyla ilişkisini incelemiş; özellikle “fallus merkezilik (phallogocentrism)” kavramı üzerinden kadın imgesinin ataerkil kültürde nasıl yapılandırıldığını tartışmıştır (Dinçer ve Ulusoy, 2021, s. 113). Mulvey, 1930–1960 arası Hollywood sinemasının egemen ideolojiyi yeniden ürettiğini ve görsel hazzın patriarkal bir dil içerisinde örgütlendiğini savunmaktadır. Ana akım anlatı sinemasında kadınlar hem anlatının parçası hem de erkek seyircinin voyöristik fantezilerine hitap eden erotik nesneler olarak konumlandırılmaktadır. Bu düzenek, özne ve nesneye dönüşen bir bakışın (gaze) eril denetimini yansıtır.

Mulvey'nin bu analizleri, feminist film teorisinin gelişiminde belirleyici olmuş; geleneksel anlatı sinemasının eleştirisinden yola çıkan alternatif film pratiklerine yönelik çağrılar da beraberinde getirmiştir (Mulvey, 2004, s. 1288). Bu kuramsal çerçeve, Teresa de Lauretis'in kadın öznelliğini süreklilik içinde kurulan bir süreç olarak ele alması, Kaja Silverman'ın kadın sesinin sinemadaki inşasına odaklanması ve Barbara Creed'in korku sinemasındaki dişil-canavar temsillerini çözümlemesiyle genişlemiştir. Christine Gledhill de feminist politikayla metin, izleyici ve anlam üretimi arasındaki ilişkiyi bütünlüklü bir çerçevede inceleyerek feminist film analizinde çok katmanlı bir yaklaşım önermiştir (Chaudhuri, 2006, s. 25; Thornham, 1999, s. 133).

Bu kuramsal tartışmalar, feminist film teorisinin yalnızca kadın temsiliyi görünür kılmayı değil, aynı zamanda sinemada bakış rejimlerinin nasıl üretildiğini ve yeniden dolaşıma sokulduğunu çözümlemeyi amaçladığını göstermektedir. Bu nedenle feminist film analizi, teorik bir çerçeve sunmanın ötesinde, somut film örneklerinde erkek bakışının anlatı, kamera ve karakter konumlanması üzerinden nasıl işlediğini açığa çıkarmayı olanaklı kılar. Ceylan'ın

Ahlat Ağacı filminde de Mulvey'nin tanımladığı “male gaze-erkek bakışı”, kadın karakterlerin yer aldığı sahnelerde belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Örneğin filmdeki kadın karakterlerden Hatice'nin yer aldığı sahnelerde kamera, çoğunlukla erkek protagonist Sinan'ın bakış hizasında konumlanır; Asuman'ın mutfakta görüldüğü sahnelerde uzun planlar aracılığıyla edilgen bir kadın temsili inşa edilir; Yasemin bulunduğu sahnelerde ise kadın karakter sessiz, geri planda ve anlatıdan dışlanmış bir şekilde konumlandırılır.

- Toplumsal Cinsiyetin İnşası ve Performativite

1960'lı yıllar ve sonrasında ikinci dalga feminist hareketin yükselişiyle birlikte toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları alanında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Simone de Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet adlı çalışması, kadınlık ve erkekliğin biyolojik bir özden değil, kültürel ve tarihsel süreçler içinde kurulan bir inşadan oluştuğunu vurgulayarak bu dönüşümün teorik temelini atmıştır. Bu perspektif, toplumsal cinsiyetin sabit bir kimlik değil, toplumsal ilişkiler içerisinde şekillenen bir yapı olarak ele alınmasını mümkün kılmıştır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların sosyal, ekonomik ve kültürel yapılar içerisinde nasıl üretildiğini ve sürdürüldüğünü incelemektedir (Adams ve Savran, 2002, s. 106).

Aile, ekonomi, siyaset ve medya gibi toplumsal kurumlar aracılığıyla belirlenen cinsiyet rolleri, kadınlık ve erkeklik normlarının yeniden üretilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda kadınlar çoğunlukla güçsüzlük, bağımlılık ve duygusallık gibi özelliklerle tanımlanırken; erkeklik, güç, saldırganlık ve geçim sağlama sorumluluğu üzerinden kurgulanmaktadır (Connell, 2003, s. 1255).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet performativitesi kuramı, bu normların doğal ya da değişmez olmadığını; aksine tekrar eden

pratikler ve söylemler aracılığıyla sürekli olarak üretildiğini savunmaktadır. Butler’a göre cinsiyet, bireyin içsel bir özü değil, toplumsal normlara uygun biçimde sahnelenen ve tekrar yoluyla kurulan performatif bir süreçtir (Butler, 2008, s. 15). Bu nedenle toplumsal cinsiyet kimliği, sabit bir kimlikten ziyade, kültürel beklentiler doğrultusunda sürekli yeniden inşa edilen bir yapı olarak düşünülmelidir (Erus ve Gürkan, 2012, s. 209).

Bu kuramsal çerçeve Ahlat Ağacı filminde kadın karakterlerin temsilinde belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Hatice’nin “ideal gelin” davranışları, Anneanne ve Asuman’ın ev içi roller aracılığıyla tanımlanan konumları ile Yasemin’in sessizliği, toplumsal cinsiyet normlarının film anlatısı içinde tekrar edilerek yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu tekrarlar, kadınlık performanslarının doğal ve kaçınılmazmış gibi sunulmasına hizmet etmektedir.

Kadınlık ve erkeklik performanslarının sinematik temsili, toplumsal cinsiyetin inşasında etkili bir rol oynamaktadır. Ryan ve Kellner (2010, s. 43), filmlerin izleyiciyi belirli toplumsal düzenlerin varsayımlarını içselleştirmeye alıştırdığını ve bu süreçte ataerkil cinsiyet rollerinin pekiştirildiğini belirtmektedir. Sinema, eril söylemin hâkim olduğu bir temsil alanı olarak, kadınlık ve erkeklik performanslarını görünür kılarken toplumsal cinsiyetin performatif yapısını da açığa çıkarmaktadır. Showalter (1989, s. 51) ise toplumsal cinsiyet ideolojisinin özellikle film ve popüler kültür aracılığıyla dolaşıma sokulduğunu vurgulamaktadır.

Bu bağlamda Kehya (2023, s. 74), ataerkillik, oksidentalizm (garbiyatçılık) ve oryantalizm (şarkiyatçılık) gibi politik söylemlerin film temsillerindeki etkilerini inceleyerek, toplumsal cinsiyet klişelerinin ve erkekliğin kültürel anlamlarının nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Sinema, bu yönüyle yalnızca estetik bir ifade alanı değil; ideolojik ve politik anlamların örtük biçimde dolaşıma girdiği bir kültürel pratik olarak değerlendirilmektedir.

- Görünmez Emek ve Toplumsal Cinsiyet

Ataerkil toplumsal yapı, kadınların ekonomik bağımsızlık kazanımını önemli ölçüde sınırlandırırsa da kadın emeği hem ev içi alanda hem de ücretli emek piyasasında ekonomik ve toplumsal sistemin temel unsurlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Buna karşın kadın emeği, çoğu zaman görünmez kılınmakta ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yapısal bir sonucu olarak değersizleştirilmektedir. Kadın emeğinin görünmezliği, özellikle Sanayi Devrimi sonrasında kapitalist üretim ilişkilerinin dönüşümüyle birlikte belirginleşmiş; kadınların ev içindeki ücretsiz emeği ile ücretli çalışma yaşamındaki konumları sistematik biçimde ayrıştırmıştır (Yüksel, 2014, s. 261).

Bu süreçte kadınlar çoğunlukla düşük ücretli, güvencesiz ve nitelsiz işlere yönlendirilmiş; aynı zamanda geleneksel ev içi rollerini sürdürmeleri beklenmiştir. Uzun çalışma saatleri ve ücretsiz ev emeğinin eşzamanlı olarak yürütülmesi, kadın emeğinin hem ekonomik hem de sembolik düzeyde değersizleşmesine yol açmıştır. Feminist kuram, bu durumu toplumsal cinsiyet temelli bir eşitsizlik olarak ele almakta; kadın emeğinin görünür kılınmasının ancak ataerkil yapıların sorgulanmasıyla mümkün olacağını savunmaktadır (Ergüder, 2006, s. 65).

Silvia Federici'nin yeniden üretim emeğine ilişkin yaklaşımı, ev içi emeğin doğal ya da sevgiye dayalı bir faaliyet olarak değil, kapitalist sistemin sürekliliğini sağlayan temel bir emek biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kadınların annelik, bakım ve ev içi sorumluluklar üzerinden tanımlanan rolleri, emek süreçlerinin ideolojik olarak gizlenmesine hizmet etmektedir. "Anne" kimliği, kadınların ev içindeki ücretsiz emeğini meşrulaştıran ve görünmez kılan merkezi bir konumda yer almaktadır (Savran ve Demiryontan, 2012, s. 36). Annelikle ilişkilendirilen duygusal yükler, kadınların kamusal

alandaki varlığını sınırlandırmakta ve ücretli işlere erişimini zorlaştırmaktadır.

Arlie Hochschild'in duygusal emek kavramı ise bu görünmezliği farklı bir düzlemde ele alarak, kadınlardan beklenen duygusal düzenleme pratiklerinin toplumsal ve ekonomik karşılıksızlığını görünür kılmaktadır. Ev içi ilişkilerde olduğu kadar kamusal alanda da kadınlar, başkalarının duygularını yönetme, bakım sağlama ve ilişkisel uyumu sürdürme sorumluluğunu üstlenmekte; bu emek biçimi çoğunlukla doğal bir özellikmiş gibi algılanmaktadır. Bu durum, kadın emeğinin üretken olmayan bir faaliyet olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Feminist perspektif, kadınların ev içi ve duygusal emeklerinin ekonomik ve politik değerinin tanınması gerektiğini savunmakta; bu bağlamda ev emeği için ücret talebi gibi radikal önerileri gündeme getirmektedir. Sinemada ise feminist yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayarak kadın emeğinin ve kadın öykülerinin görünür kılınmasını amaçlamaktadır (Urhan, 2016, s. 17; Dedeoğlu, 2017, s. 48).

Bu kuramsal çerçeve Ahlat Ağacı filminde özellikle Asuman karakteri üzerinden somutlaşmaktadır. Asuman'ın yemek yapma, temizlik ve evin duygusal düzenini sürdürme gibi sorumlulukları, film anlatısı içerisinde görünmez kılınmakta ve Federici'nin tanımladığı biçimiyle doğal kabul edilmektedir. Anneanne karakterinin yer aldığı sahneler ise kadın emeğinin kuşaklar arası aktarımını ve bu emeğin doğallaştırılarak yeniden üretimini görünür kılan bir temsil alanı sunmaktadır.

- Taşra Kültürü ve Mekân

Taşra, geleneksel olarak merkezin yanında ikincil bir konumda algılanmaktadır. Merkez neyi temsil ediyorsa, taşra genellikle buna bağlılık ve yanıt geliştirme durumunda kalmaktadır. Erken saatlerde basılan ve güncel haberler içermeyen taşra gazeteleri, bu duruma bir

örnektir. Ulaşım ve iletişim olanaklarının gelişmesi, yeni taşra tanımlarına yol açsa da bu durum taşranın ikincil konumunu değiştirmemiştir; taşra, merkezin değişen değerlerini ve simgelerini takip etmek durumundadır. Baudrillard, günümüzü nesneler çağı olarak tanımlar ve modern tüketimin hızlı bir şekilde hayatı etkilediğini belirtir (Baudrillard, 1997, s. 102). Taşrada zaman algısı görece yavaş işlese de modern tüketim kültürünün yayılması ile taşranın merkeze eklenme çabası çok daha hızlanmıştır. Tüketim merkezli ekonomide, tüketici ile tüketim nesnesi arasındaki ilişki hızlı olmalıdır. Modern tüketim toplumlarında kullanılan modası geçmiş nesnelerin, kişinin sosyal kimliğine zarar verdiği düşünülmektedir ve bu durum merkezi takip eden taşrada daha da belirgin olmaktadır. Taşra da artık her şeyin bir tüketim nesnesine dönüştüğü bir sisteme dahil olmuştur (Bauman, 2006, s. 35).

Modernleşme kuramı çerçevesinde merkez-çevre ilişkilerini inceleyen Eisenstadt ve Shils, bu ilişkilerin imparatorluk toplumlarının siyasal ve sosyolojik yapıları üzerindeki belirleyici etkisini vurgulamaktadır. Eisenstadt'a göre, merkezi güçler çevreye nüfuz ederek toplumsal tabakalaşmayı ve sosyal hiyerarşiyi şekillendirmektedir (Eisenstadt, 1977, s. 64). Shils ise her toplumun simgesel bir değer taşıyan bir merkeze sahip olduğunu savunur. Ona göre merkez, belirli semboller ve değerler aracılığıyla toplumu etkilemekte; modernleşme sürecinde eğitim, kentleşme ve ekonomik bütünleşmenin ise bu merkezi değerlerin çevre tarafından benimsenmesine yol açtığını öne sürmektedir (Shils, 1961, s. 97).

Türkiye'deki merkez-çevre ilişkileri ise Şerif Mardin'in 1973 tarihli çalışmasıyla kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Mardin, bu ilişkileri Osmanlı-Türkiye bağlamında değerlendirir ve çevrenin merkezle çatışmalı bir ilişki içinde olduğunu vurgular. Ona göre, Osmanlı'daki merkezileşme süreci Batı'dakinden farklı olarak sürekli bir gerilim ve çatışma ortamında gelişmiştir (Mardin, 1973, s. 182).

Toplumsal yapıdaki bu merkez-çevre gerilimleri, yalnızca siyasi ve sosyolojik alanlarla sınırlı kalmayıp kültürel üretim süreçlerine de yansımakta; sinemada mekân, zaman ve anlatının kurgulanışını da şekillendirmektedir. Ahlat Ağacı filminde, kadın karakterlerin ev, mutfak ve bahçe gibi iç mekânlarla sınırlandırılmasına karşılık, erkek karakterlerin kahvehane, sokak ve açık alanlarda özgürce hareket etmesi, bu toplumsal gerilimin mekânsal bir ifadesi olarak okunabilir. Filmdeki mekânsal organizasyon, karakterlerin toplumsal konumlarını ve hareket alanlarını görünür kılar. Sinemada zaman ve mekânın bu şekilde kurgulanışı, izleyicinin nesneleri ve ilişkileri algılama biçimini etkileyerek filmin gerçeklik algısını ve dünya görüşünü oluşturur (Demir, 1994, s. 126).

- Barthes'ta Mit ve Anlamın Doğallaştırılması

Roland Barthes, 1950'lerin ortalarında Fransa'da küçük burjuva elitinin baskın değerlerini yeniden üreten dilsel ve görsel temsillerin ideolojik işleyişine yönelik eleştirel bir duyarlılıkla “toplumsal olgular” üzerine yazmaya başlamıştır. Medyanın, izleyici tarafından doğal ve sorgulanmaz kabul edilen gerçeklik versiyonları ürettiğini savunan Barthes, Mitolojiler adlı temel eserinde (1957), gündelik yaşamda sıradan görünen kültürel sembollerin ardındaki gizli varsayımları çözümleyerek, dilin ideolojik işleyiş biçimlerini görünür kılmayı amaçlamıştır.

Mitolojiler, Barthes'ın 1950'lerde kaleme aldığı ve Fransız burjuva yaşamını mit kavramı ekseninde ele aldığı iki bölümlü bir çalışmadır. Yiyecekler, profesyonel güreş, oyuncaklar ve popüler imgeler gibi gündelik kültürel unsurların, toplumsal değerleri ve ideolojik anlamları taşıyan işaretler olarak nasıl işlediğini inceleyen Barthes, kitle kültürünün burjuva ideolojilerini nasıl yeniden ürettiğini ve belirli temsil biçimlerinin sosyal gerçekliği nasıl “doğal” hale getirdiğini eleştirel biçimde tartışmaktadır. Bu bağlamda mit, gerçekliği basitleştirerek ideolojik anlamları

sorgulanamaz kılan bir mekanizma olarak tanımlanmaktadır (Pezzini, 2017, s. 358; Söğüt, 2017, s. 410).

Barthes’a göre mit, kültürel değerlerin ve ideolojilerin doğal, değişmez ve evrenselmiş gibi sunulmasını sağlayan bir anlamlandırma biçimidir. İşaret, zihinsel bir kavram (gösterilen) ile fiziksel bir form (gösteren) arasındaki eşdeğerlik ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Harfler, sesler, imgeler ve nesneler işaret işlevi görebilirken, Barthes işaretin anlam bakımından “dolu” olduğunu ve anlamlandırma sürecinin iki düzeyde işlediğini belirtmektedir: birinci düzeyde dil, ikinci düzeyde ise mit yer almaktadır (Caplan, 1977, s. 343).

Mit, işaretleri gizlemekten ziyade onlara ideolojik değerler ekleyerek çarpıtır; böylece tarihsel ve toplumsal olanı doğal ve kaçınılmazmış gibi sunar. Bu süreçte sosyal olarak inşa edilmiş anlamlar, gerçekliğin kendisi olarak algılanmakta ve sorgulanmadan kabul edilmektedir. Barthes’a göre mitlerin sabit bir yapısı yoktur; sürekli ortaya çıkıp kaybolurlar ve her toplumsal olgu, potansiyel bir işaretler kümesi olarak okunabilir.

Barthes’ın profesyonel güreş örneği bu yaklaşımı somutlaştırmaktadır. Güreş, sportif bir rekabetten ziyade, güreşçilerin bedenleri, mimikleri ve jestleri aracılığıyla iletilen ideolojik anlamların sahnelendiği bir “aşırılık gösterisi”dir. Güreşçi, bedensel performansı yoluyla duygularını açık biçimde sergilerken, güreş “niyeti görünür kılan jestler” aracılığıyla okunabilen bir dil haline gelir ve izleyiciye duygusal bir deneyim sunar (Barthes, 1985, s. 196). Böylece görünüşte basit olan bir gösteri, ideolojik bir mitoloji üretme işlevi görür.

Benzer biçimde Roland Barthes, şarap, oyuncaklar ve “Mavi Rehber” gibi turistik rehber metinleri başta olmak üzere, gündelik yaşamda sıradan ve ideolojik açıdan masum görünen unsurların ulusal kimlik ve sınıfsal değerleri yeniden üreten gösterge

sistemlerine dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Barthes’a göre bu tür temsiller, tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmiş anlamları doğallaştırarak mit işlevi görür. Örneğin şarap, Fransız kültüründe yalnızca bir tüketim nesnesi değil; ulusal kimliğin, erkekliğin ve kültürel sürekliliğin simgesi olarak mitik bir anlam taşır. Barthes, burjuva sanatının ve popüler kültürel temsillerin bu mitler aracılığıyla toplumsal gerçekliği özcü ve değişmezmiş gibi sunduğunu savunur. Gaston Dominici davası ile Mavi Rehber çözümlemeleri, edebî, hukuki ve turistik söylemlerin klişeler yoluyla ideolojik mitler üreterek belirli bir dünya görüşünü meşrulaştırdığını göstermesi bakımından bu eleştirinin somut örneklerini oluşturur (Leak, 1994, s. 46; Stafford, 1995, s. 24).

Barthes’ın mit kuramında öne çıkan doğallaştırma ve ideolojik anlamı gizleme süreçleri, çağdaş sinemada kadın temsillerini çözümlemek için güçlü bir analitik çerçeve sunmaktadır. Sinematik imgeler, kadın karakterleri düz anlamdan yan anlama, oradan da mit düzeyine taşıyarak kültürel kalıplar üretmektedir.

Tablo 1 Barthes’ın Mit Dizgesi Çerçevesinde Ahlat Ağacı Filminde Kadın Temsilleri

Kadın Karakter	Düz Anlam (Denotasyon)	Yan Anlam (Konotasyon)	Mit Düzeyi (Doğallaştırılan Anlam)
Asuman	Mutfakta yemek yapan kadın	Ev içi düzenin taşıyıcısı	Kadın = yemek = aile bütünlüğü miti
Hatice	Evlilik kararı alan genç kadın	Güvence arayışı	Kadın için güvenli yaşam = evlilik miti
Anneanne	Bakım veren yaşlı kadın	Kuşaklar arası bakım emeği	Kadın emeği doğaldır ve görünmezdir miti

Kadın karakterlerin filmdeki konumları, Barthes'ın mit dizgesi doğrultusunda düz anlam, yan anlam ve mit düzeylerinde okunabilmektedir (Tablo 1). Bu temsiller, kadınlık deneyimlerini tarihsel ve toplumsal bağlamlarından kopararak doğal, değişmez ve kaçınılmaz olgular olarak sunmakta; böylece ataerkil ideolojinin sinema aracılığıyla yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı (2018) filmindeki kadın temsillerini incelemek amacıyla nitel film analizi yöntemini benimsemektedir. Araştırma, belirlenen kuramsal çerçeve doğrultusunda film metnini sistematik ve eleştirel bir biçimde çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel odağını oluşturan ana araştırma sorusu şu şekildedir: Ahlat Ağacı filminde kadın karakterler, taşra mekânı ve toplumsal normlar bağlamında hangi biçimlerde görünür ya da görünmez kılınmakta ve bu temsiller kadın öznelliklerini nasıl şekillendirmektedir?

Bu bağlamda çalışma, Ahlat Ağacı filmindeki kadın temsillerini dört temel analitik eksen üzerinden incelemektedir. İlk olarak kadınlık temsillerinin Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde hangi doğallaştırılmış kültürel anlamları yeniden ürettiği sorgulanmaktadır. İkinci olarak Sinan karakterinin bakışı ve filmin sinemasal dili aracılığıyla kadın öznelliklerinin nasıl sınırlandırıldığı analiz edilmektedir. Üçüncü eksen, kadın karakterlerin ev, mutfak ve kamusal alanlarla kurduğu ilişkinin taşraya özgü toplumsal cinsiyet normlarını nasıl görünür kıldığına odaklanmaktadır. Son olarak, kadınların ev içi ve duygusal emeklerinin filmde nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin hangi ideolojik anlamları ürettiği tartışılmaktadır.

Analiz sürecinde film, sahneler ve sekanslar düzeyinde ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Özellikle Asuman, Hatice ve Yasemin karakterlerinin merkezde olduğu sahneler; anlatı yapısı, diyaloglar, karakter konumlandırmaları ve sinemasal teknikler (ışık,

kompozisyon, kamera hareketleri ve ses kullanımı) açısından değerlendirilmiştir. Çalışmada Barthes'ın mit kuramı, Laura Mulvey'nin erkek bakışı yaklaşımı, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet performativitesi ve görünmez emek literatürü, film çözümlemesinde analitik mercekler (analytical lenses) olarak kullanılmıştır. Bu kavramlar aracılığıyla, kadın temsillerinin filmde somut olarak nasıl üretildiği ve ideolojik olarak nasıl doğallaştırıldığı ortaya konulmuştur.

Araştırmanın güvenilirliğini artırmak amacıyla analizler, filminden alınan spesifik zaman kodları (timecode) ile desteklenmiştir. Bu yaklaşım, yorumların somut sahnelerle dayandırılmasını sağlayarak bulguların izlenebilirliğini ve doğrulanabilirliğini güçlendirmektedir. Sonuç olarak bu yöntem, Ahlat Ağacı filminin katmanlı anlatı yapısını çözümleyerek kadın karakterlerin görünürlük/görünmezlik süreçlerini ve öznelliklerinin inşasını sistematik bir biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Ahlat Ağacı (2018) Filminin Analizi

Ahlat Ağacı (2018), üniversite eğitimini tamamladıktan sonra memleketine dönen genç bir yazar adayının hem kişisel idealleriyle hem de ailesiyle kurduğu sorunlu ilişki üzerinden taşra yaşamını sorgulayan bir film anlatısı sunmaktadır. Sinan, yazdığı kitabı yayımlatabilmek için yerel imkânlar ararken, babası İdris'in uzun süredir devam eden borçları ve kumar alışkanlığıyla yüzleşmek zorunda kalır. Bu durum, Sinan'ın ailesine ve yaşadığı çevreye yönelik yabancılaşmasını derinleştirir.

Kasabada geçirdiği süre boyunca Sinan, farklı toplumsal figürlerle (imamlar, yazarlar, akrabalar) çeşitli düşünsel tartışmalara girerek din, ahlak ve bireysel sorumluluk gibi konuları sorgular. Babasıyla olan çatışmalı ilişkisi giderek yoğunlaşırken, Sinan kendi geleceğine dair belirsizliklerle baş etmeye çalışır. Zorunlu askerlik dönüşünde babasını köyde yalnız bir yaşam sürerken bulan Sinan,

onun yıllardır sürdürdüğü umutsuz çabasına tanıklık eder. Film, baba–oğul ilişkisinin kırılmalılığı ile umut ve süreklilik arasındaki gerilimi, simgesel ve açık uçlu bir finalle sonlandırır.

Tablo 2 Ahlat Ağacı (The Wild Pear Tree) Filminin Künyesi (IMDb)

Yönetmen	Nuri Bilge Ceylan	Ödüller
Senaryo	Nuri Bilge Ceylan Ebru Ceylan Akın Aksu	71. Cannes Film Festivali’nde ana yarışmada Altın Palmiye için yarıştı (Competition / Palme d’Or) ancak ödül kazanamadı. Film, 2019 Akademi Ödülleri (Oscar) “Yabancı Dilde En İyi Film” dalında Türkiye’nin resmi adayı olarak seçildi. Cannes’da yer alması ve Oscar için ülke adaylığı, film için nesnel bir uluslararası tanınırlık işaretidir; ancak Altın Palmiye ya da Oscar gibi uluslararası büyük ödülleri henüz kazanmamıştır. 51. SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri’nde film toplam 6 ödül aldı; bunlar arasında En İyi Film ve En İyi Yönetmen gibi önemli dallar da vardır.
Çıkış Tarihi	1 Haziran 2018 (Türkiye) 8 Ağustos 2018 (Fransa)	
Tür	Dram	
Süre	188 Dakika	
Yapım Şirketi	Zeynofilm Memento Films Production Arte France Cinéma	
Görüntü Yönetmeni	Gökhan Tiryaki	
Oyuncular	Doğu Demirkol (Sinan Karasu) Bennu Yıldırımlar (Asuman Karasu) Murat Cemcir (İdris Karasu) Hazar Ergüçlü (Hatice) Özay Fecht (Hayriye) Asena Keskinici (Yasemin)	

a. Kadınlık Temsilleri ve Mitin Doğallaştırılması

Ahlat Ağacı filminde kadınlık temsilleri, erkek öznenin bakış rejimi içerisinde konumlandırılarak, toplumsal cinsiyet rollerinin doğal ve değişmez olgular olarak sunulduğu mitolojik bir anlatı zemini üretmektedir. Filmde yer alan dört kadın karakter (anneanne, anne Asuman, Hatice ve Yasemin) farklı kuşaklara ve yaşam deneyimlerine ait olsalar da anlatı içerisinde ortak bir biçimde edilgen, sınırlı ve erkek merkezli bir perspektifin nesnesi hâline getirilmektedir. Bu temsiller, Roland Barthes'ın mit kuramında tanımladığı üzere tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal rollerin, doğal ve sorgulanamaz gerçeklikler gibi sunulması yoluyla işlerlik kazanmaktadır.

Filmdeki ilk kadın figürü olan anneanne, aile içi emeğin ve bakım sorumluluğunun kuşaklar boyunca süreklilik arz eden bir kadın görevi olarak temsil edildiği bir karakterdir. Anneannenin, damadının borçları karşısında duyduğu kaygıyı dile getirmesi, ailesindeki erkekler adına endişe duyması ve gündelik yaşamda mutfakla özdeşleştirilmesi, kadın emeğinin görünmez ve doğal bir sorumluluk alanı olarak sunulduğunu göstermektedir. Erkeklerin ekonomik ve toplumsal sorunları anlatının merkezinde yer alırken, kadın figürünün bu sorunlara verdiği duygusal ve pratik tepkiler tali ve tamamlayıcı bir işlev üstlenmektedir. Bu durum, Mulvey'nin erkek bakışı (male gaze) kavramsallaştırmasında tanımladığı özne-nesne ayrımını pekiştirerek, anlatı ve bakış düzeni aracılığıyla erkek öznenin merkezileştirildiği ve dünyanın onun perspektifi üzerinden kurulduğu bir anlatı yapısıyla örtüşmektedir.

Tablo 3 Ahlat Ağacı Filminde Kadın Karakterlerin Anlatısal Konumları ve Temel Özellikleri (Ceylan, 2018)

Karakter	Anlatıdaki Rolü	Aile / Toplumsal Konum	Mekânsal Temsili	Temel Özellikler	Anlatıdaki İşlevi
	Asuman <i>Anne / Eş</i>	Sinan'ın annesi, İdris'in eşi	Ev, mutfak, oturma odası	Fedakâr, kaygılı, otoriter, duygusal	Erkek çatışmalarını yumuşatan, aile içi düzeni sürdüren figür
	Anneanne Hayriye <i>Yaşlı kadın</i>	Ailenin yaşlı kuşağı	Köy evi, mutfak	Sessiz, çalışkan, bakım verici	Kuşaklar arası bakım emeğini ve geleneksel kadınlık rolünü temsil eder
	Yasemin <i>Kız kardeş</i>	Sinan'ın kız kardeşi	Ev içi mekânlar	Sessiz, disiplinli, edilgen	Kadın sessizliğini ve kız çocuklarının pasifleştirilmesini temsil eder
	Hatice <i>Olası sevgili / eş</i>	Sinan'ın çocukluk arkadaşı	Geçiş mekânları (bahçe, yol)	Kararsız, duygusal, hayalci	Evlilik-kaçış ikilemi üzerinden taşralı genç kadın deneyimini görünür kılar

Filmdeki ikinci kadın karakter olan Asuman, taşrada yaşamaktan hoşnut olmayan, kendini bulunduğu mekâna ait hissetmeyen ve bu yabancılaşmayı büyük ölçüde ev içi alana çekilerek deneyimleyen bir figür olarak sunulmaktadır. Sürekli olarak evde konumlandırılması ve kamusal alanda neredeyse hiç görünmemesi, karakterin toplumsal hareketliliğinin sınırlandırıldığını göstermektedir. Asuman'ın eşinin kumar borçları ve ekonomik başarısızlıkları karşısında yaşadığı öfke ve sıkıntı, anlatıda görünür kılınsa da bu duygular dönüştürücü bir eyleme evrilmez. Aksine, Asuman aileyi bir arada tutmaya çalışan, geçmişe özlem duyan ve eşine dair olumsuz düşüncelerinin çocuklarına yansımamasını isteyen “koruyucu anne” mitinin yeniden üretildiği bir temsile dönüşür.



Şekil 1 Asuman ve Sinan'ın Fotoğraf Albümüne Baktıkları Sohbet Sahnesi (Ceylan, 2018, 01:22:13)

Asuman'ın eğitimli bir erkekle evlenerek merkezle bağ kurabileceği yönündeki beklentisi, 1980 sonrası Türkiye'de eğitimle toplumsal yükselme arasındaki ilişkinin çözülmesine dair daha geniş bir toplumsal dönüşümün izlerini taşımaktadır. Buna rağmen filmde bu beklenti, başarısızlığa uğramış bir umut olarak sunulur. Sinan'ın annesine yönelik bakışı ise, Asuman'ın duygusal ve fiziksel emeğini sorgulamak yerine, onu doğal ve kaçınılmaz bir durum olarak kabul eden bir noktada konumlanmaktadır. Bu kabul, Barthes'ın mit

kavramıyla uyumlu biçimde, kadın emeğinin tarihsel bir yükümlülük olmaktan çıkarılıp doğallaştırılmasını sağlamaktadır.



Şekil 2 Hatice ve Sinan'ın Karşılaşma Sahnesi (Ceylan, 2018, 00:25:40)

Hatice karakteri, filmin kadın temsilleri içerisinde en görünür ve dramatik figürlerden biridir. Sinan'ın çocukluk arkadaşı olan Hatice, taşrada sıkışmışlık hissi ile daha konforlu bir yaşam arayışı arasında gidip gelen genç bir kadın olarak temsil edilmektedir. Elma bahçesinde geçen sahnelerde, Hatice'nin bedensel duruşu, mimikleri ve sessizlikleri, karakterin içsel gerilimini sözel anlatımdan ziyade görsel bir düzlemde ifade etmektedir. Ailesinin baskıları, eğitim hayatının erken sonlanması ve zengin bir erkekle evlendirilme ihtimali, Hatice'nin yaşamına yön veren sınırlayıcı faktörler olarak sunulmaktadır.

Sinan'ın Hatice'ye yönelik bakışı, ilk aşamada romantize edici bir nitelik taşımakta; ancak bu romantizasyon, Hatice'yi öznel bir anlatıcıya dönüştürmekten ziyade, Sinan'ın entelektüel ve duygusal çatışmalarını besleyen bir anlatı aracına indirgemektedir. Hatice'nin Sinan'ı eleştirdiği ve onun kibirli tutumlarını sorguladığı anlarda dahi, sinematografik düzenleme Sinan merkezli bir bakışı korumaktadır. Kamera, çoğu zaman Sinan'ı dinleyici pozisyonunda gösterse de kadrajın kurulumu ve mekânsal yerleşim, anlatının öznel ağırlığının erkek karakterde kalmasını sağlamaktadır. Böylece kadın

sesi yüzeyde varlık gösterirken, anlatının derin yapısında belirleyici bir konuma ulaşamamaktadır.

Filmdeki dördüncü kadın karakter olan Yasemin ise, anlatı içerisinde en edilgen biçimde temsil edilen figürdür. Yasemin'in varlığı neredeyse tamamen ev içi mekânla sınırlandırılmıştır; karakter ne kamusal alanda görünür ne de anlatı içerisinde dönüştürücü bir eylem gerçekleştirir. Çoğunlukla annesinin yanında ders çalışırken ya da sessiz bir biçimde otururken gösterilen Yasemin, geniş açı çekimler ve doğal ışık kullanımıyla kadrajın arka planına yerleştirilmektedir. Bu sinematografik tercihler, karakterin aile içindeki sessiz ve görünmez konumunu pekiştirmektedir.



Şekil 3 Yasemin Evin Salonunda, Ailesinin Yanında Ders Çalıştığı Sahne (Ceylan, 2018, 00:05:52)

Sinan'ın bakışında Yasemin'in evdeki varlığı olağan ve sorgulanmaz bir durum olarak sunulmaktadır. Bu temsil biçimi, Barthes'in mit kuramı çerçevesinde, kız çocuklarının ev içi alanla özdeşleştirilmesini doğal bir toplumsal gerçeklik gibi sunan ideolojik bir anlatı üretmektedir. Böylece kadınlık, değiştirilebilir ve tarihsel bir kategori olmaktan çıkarılarak, biyolojik ve kaderci bir zemine sabitlenmektedir.

Sonuç olarak Ahlat Ağacı filminde kadın karakterler, anlatısal ve sinematografik düzeylerde erkek öznenin bakışına tabi kılınmakta;

kadın emeği, sessizliği ve fedakârlığı doğal, kaçınılmaz ve sorgulanamaz olgular olarak temsil edilmektedir. Bu temsiller, Mulvey'in erkek bakışı kuramı ile Barthes'ın mit anlayışının kesişiminde, toplumsal cinsiyet rollerinin ideolojik bir süreklilik içerisinde yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

b. Male Gaze ve Sinemasal Dilin Kurucu Etkisi

Ahlat Ağacı filminde erkek bakışının inşası ve imgelerin anlamlandırılma süreçleri, göstergebilimin kültürel ve ideolojik anlam üretimine ilişkin kuramsal açılımları çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Roland Barthes'ın göstergebilim anlayışını, özellikle görsel göstergelerin gündelik yaşam, popüler kültür ve estetik temsiller aracılığıyla nasıl çok katmanlı anlamlar ürettiğine ilişkin yaklaşımını temel almaktadır. Barthes'ın Saussure merkezli yapısalcı çerçeveyi aşarak, anlamın yalnızca yazılı metinlerde değil; modadan sinemaya uzanan geniş bir kültürel pratikler alanında dolaşıma girdiğini vurgulaması, filmin imgeler aracılığıyla kurduğu bakış rejimini çözümlemek açısından belirleyici bir analitik zemin sunmaktadır.

Barthes'a göre görsel göstergeler, temsil ettikleri nesnelerle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içerisindedir. Portre örneğinde olduğu gibi, görsel işaretler temsil ettikleri nesnelerle biçimsel ya da anlamsal ortaklıklar taşıyabilir. İşaret, dumanın ateşi simgelemesi örneğinde olduğu üzere, nesnesiyle nedensel ya da çağrışımsal bir ilişki kurar. Sembol ise toplumsal uzlaşa temelinde inşa edilir ve kültürel bağlama göre farklı anlamlar kazanabilir; barışı simgeleyen beyaz güvercin ya da zeytin dalı bu duruma örnek teşkil etmektedir (Rifat, 2013, s. 26; Bircan, 2015, s. 29). Barthes, popüler kültürü özgün bir yöntemle analiz ederek, göstergebilimin yalnızca yazılı metinlere özgü bir inceleme alanı olmadığını; gündelik nesnelerden yüksek sanata kadar tüm kültürel üretim biçimlerine uygulanabileceğini savunmuştur (Barthes, 2016, s. 62).

Barthes'ın kuramsal yaklaşımının merkezinde, göstergelerin işleyiş biçimleri ve anlam üretimindeki yapısal işlevleri yer almaktadır. Bu doğrultuda anlamlandırma sürecini “düz anlam” (denotasyon) ve “yan anlam” ya da “çağrışım” (konotasyon) olmak üzere iki düzeyde ele alır. Düz anlam, göstergenin ilk ve doğrudan anlamını ifade ederken; çağrışım, kültürel, ideolojik ve toplumsal bağlamlar aracılığıyla inşa edilen ikincil anlam katmanlarını temsil etmektedir. Barthes, anlamların kültürler arasında değişkenlik gösterebileceğini vurgulayarak çoklu anlam üretiminin önemine dikkat çekmiştir (Karaman, 2017, s. 28).

Sinan'ın kadın karakterlerle kurduğu özne–nesne ilişkisi ve bu karakterlerin anlatı içerisindeki konumlanışları, Tablo 3'te karşılaştırmalı olarak sunulmaktadır.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda Ahlat Ağacı filmine bakıldığında, anlatının merkezinde yer alan Sinan karakterinin, yazarlık ideali doğrultusunda ilerlerken babasının ekonomik borçları nedeniyle ciddi bir güven ve kimlik sorunu yaşadığı görülmektedir. Sinan'ın babası İdris, ilkokul öğretmeni olmasına karşın, geçmişte mal mülk edinmeye değer vermemiş bir figür olarak temsil edilmektedir. Babalık sorumluluğu ile ekonomik yetersizlik arasındaki gerilim, İdris'in aile içi ilişkilerinde kayıtsız ve sorumsuz bir tutum sergilemesine yol açmakta; bu durum onu kırılgan bir erkeklik imgesiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bir dönem İdris'e hayranlık duyan Asuman'ın zamanla ona duyduğu saygıyı yitirmesi, diyaloglara açık biçimde yansımaktadır. Asuman, İdris'in eğitilmiş olmasının hane ekonomisine herhangi bir katkı sağlamadığını vurgulayarak, eğitim ile erkeklik statüsü arasındaki bağın çözüldüğünü ima etmektedir. Nitekim 1980 sonrası Türk aile yapısında eğitim ve göçün, ekonomik güvence sağlama işlevinin zayıfladığı görülmektedir.

İdris'in, aldığı eğitim doğrultusunda bir erkeklik algısı inşa etmiş olmasına rağmen, babalık rolünde toplumsal beklentileri

karşılayamaması bu krizi derinleştirmektedir. Özellikle babasının tarlasında kuyu kazdığı sahnede, üç kuşak erkeğin kuyuya düşen taşı çıkarmaya çalışması, ancak taşın yeniden kuyuya düşmesi, erkeklik aktarımının ve emeğin sonuçsuzluğunun güçlü bir metaforu olarak okunabilir. Borçlu, ekonomik olarak başarısız ve aile içinde zayıf bir konumda bulunan İdris; toprağına ve işine bağlı, vazgeçmeyen ancak sürekli engellerle karşılaşan bir karakter olarak temsil edilmektedir. Sinan'ın babasına yönelik yoğun öfkesi ve aralarındaki zayıf bağ, bu başarısızlık hissinin kuşaklar arası bir gerilim yarattığını göstermektedir.

Anne figürü ise anlatı içerisinde baskın görünmeye çalışsa da Sinan karşısında daha silik bir konumda yer almaktadır. Film boyunca İdris'in yetenekli ve çalışkan bir birey olduğu ima edilmesine rağmen, somut bir başarıya ulaştığı hiçbir sahneye yer verilmemektedir. Toprağına ve emeğe duyduğu inanç, filmin son sahnesine kadar sürmekte; Yunus Emre'nin dizeleri aracılığıyla toprağın kutsallığı vurgulanmaktadır. Ayrıca baba karakteri üzerinden Adorno'nun kültür endüstrisi ve tüketim toplumu eleştirilerine gönderme yapılarak, kapitalist sistemin daha fazla üretim için önce daha fazla tüketim ortamı yarattığına işaret edilmektedir (Bauman, 2022, s. 103).

Filmde Sinan'ın dünyaya yaklaşımı, öznenin her zaman kendisi olduğu bir bakış rejimi üzerinden kurulmaktadır. Sinan, çevresindeki kadın karakterleri çoğunlukla kendi bilişsel ve entelektüel üstünlüğünü yansıtan imgeler olarak konumlandırmaktadır. Sinemasal düzlemde bu durum, Sinan'ın diyalog kurduğu karakterlerin uzun planlar boyunca sabit bir şekilde kameraya bakmalarıyla pekiştirilmektedir. Yönetmen, izleyiciyi Sinan'ın bakış açısına yerleştirerek anlatının tamamını onun deneyimi üzerinden akıtmaktadır.

Tablo 4 Ahlat Ağacı Filminde Kadın Karakterlerin Barthes'ın Mit Kuramı ve Male Gaze Çerçevesinde Analizi I (Ceylan, 2018)

Karakter Sahne Timecode	Düz Anlam	Yan Anlam	Mit	Male Gaze
Asuman Aile yemeği 00:04:33 00:08:28	Anne aile yemeğini hazırlar ve servis eder	Ev içi sorumluluk ve duygusal düzenleme	Kadın, aile birliğini sürdüren doğal bakıcıdır	Kamera Sinan'ın hizasında kalır; Asuman anlatının öznesi değil işlevsel figürdür
Asuman Sınav parası tartışması 00:48:17 00:49:40	Anne Sinan'ın sınavı için para ister	Annelik fedakârlığı ve kaygı	Annelik kendinden vazgeçme olarak doğal aştırılır	Çatışma Sinan üzerinden kurulur; Asuman duygusal tepki veren konumda kalır
Asuman Sinan ile sohbet 01:21:21 01:26:12	Anne-oğul hayat ve baba üzerine konuşur	Duygusal emek ve arabuluculuk	Kadın, erkeğin krizini yumuşatan duygusal düzenleyici dir	Sabit kadraj Asuman'ı dinleyici, Sinan'ı özne konumuna yerleştirir
Asuman Yasemin ile televizyon izler 01:28:02 01:32:27	Anne ve kız evde televizyon izler	Ev içi kadınlık pratiklerinin yeniden üretimi	Kadın öznelliği evle sınırlandırılır	Kadınlar arka planda; anlatı erkek ekseninde ilerler
Asuman Sinan'ın kitabı sonrası 02:24:38 02:33:08	Anne Sinan'ın kitabını dinler	Erkek başanının onaylanması	Kadın, erkek öz-gerçekleşmesinin tanığıdır	Kamera ve diyalog Sinan'ın mekânsal üstünlüğünü korur
Anneanne Yemek hazırlığı 00:15:12 00:16:51	Yaşlı kadın yemek yapar, eşine bakar	Kuşaklar arası bakım emeği aktarımı	Kadın emeği zamansız ve doğal kabul edilir	Emek öznel çerçeveye alınmaz, arka plan etkinliği olarak sunulur
Anneanne Köy ziyareti 01:46:00 01:47:47	Ev içi gündelik etkileşim	Geleneksel cinsiyet rollerinin sürekliliği	Kadın emeğinin ebediliği miti	Kamera emeği görünmezleştirir

Filmde yer alan Asuman ve Hatice karakterleri, kadercilik anlayışını benimseyen ve değişmezlik ilkesine bağlı iki taşralı kadın figürü olarak temsil edilmektedir. Anne karakteri, çoğunlukla

televizyon karşısında diziler ve filmler izleyen, ev içi alanla sınırlı bir yaşam süren geleneksel bir ev kadını tipolojisi sunmaktadır. Sinan, annesine değer vermekle birlikte, babasıyla yaşadığı çatışmalar nedeniyle annesiyle de sık sık gerilim yaşamaktadır. Annenin hayata dair kabulleri, toplumsal döngünün kırılmayacağına dair inançla şekillenmiş; toplumsal statüsü yüksek bireylere duyduğu saygı ise eğitilmiş insanların iş bulmakta zorlanması gibi nedenlerle zamanla aşınmıştır. Sinan'ın bakışında anne, kaderini değiştiremeyen; duygusal, koruyucu ve aileyi bir arada tutmaya çalışan ev içi bir figür olarak konumlandırılmaktadır.

Tablo 5 Ahlat Ağacı Filminde Kadın Karakterlerin Barthes'ın Mit Kuramı ve Male Gaze Çerçevesinde Analizi II (Ceylan, 2018)

Karakter Sahne Timecode	Düz Anlam	Yan Anlam	Mit	Male Gaze
Yasemin Aile yemeği 00:04:33 00:08:28	Kız kardeş sessizce sofrada oturur	Kadın sessizliği ve disiplin	Kız çocuklarının pasifliği doğallaştırılır	Geniş plan Yasemin'i kadrain kenarına iter
Yasemin Televizyon sahnesi 01:28:02 01:32:44	Annesinin yanında ders çalışır / oturur	Geleceğin ev içi rolüne hazırlık	Kadınlık sabır ve sessizlikle özdeşleştirilir	Yakın plan eksikliği görünmezliği pekiştirir
Yasemin Asker dönüşü 02:42:17 02:43:42	Sinan döndüğünde evde bulunur	Erkek dönüşünün duygusal zemini	Kadın, erkek anlatısının arka planıdır	Sahne Sinan'ın yeniden merkeze alınması üzerine kurulur
Hatice Elma bahçesinde karşılaşma 00:25:40 00:38:17	Hatice evleneceğini Sinan'a anlatır	Güvenlik ve kaçış arayışı	Evlilik kadın için kader ve kurtuluş olarak sunulur	Yakın planlar Hatice'yi estetikleştirir, anlatı Sinan merkezlidir

Hatice karakteri ise kırsal yaşamın zorluklarını deneyimlemiş ve daha konforlu bir yaşam arayışındaki genç bir kadın olarak sunulmaktadır. Kırsal bağlamda kadınların, eğitim ve toplumsal olarak kabul gören kariyer olanaklarına erişememeleri durumunda

ev içi rollerle sınırlandırıldığı görülmektedir. Hatice'nin zengin bir erkekle evlenerek statü kazanma arzusu, onu televizyon dizileri ve reklamlarda sunulan “ideal kadın” imgesine yaklaştırmaktadır. Başörtüsünü takma biçimi, dudağını ısırma ya da saçlarını gösterme gibi jestler, bu idealin bedensel performanslar aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Sinan ile Hatice arasındaki sahnelerde diyalogdan ziyade görsel anlatım, mimikler ve duygusal yoğunluk ön plana çıkmaktadır. Hatice'nin hayalini kurduğu yaşam, büyük ölçüde medyada temsil edilen kurgusal bir mutluluk anlatısına dayanmaktadır.

Postmodern kültürel bağlamda taşra ve kent arasındaki bu çelişkili arzu ilişkisi dikkat çekicidir. Taşra insanı kent yaşamını idealize ederken, kentte yaşayan bireyler emeklilik hayallerini taşra üzerinden kurmaktadır. Postmodern dönemde köylülük ve otantik yaşamın bir tür nostaljik arzu nesnesine dönüşmesi, geleneksel yaşam biçimlerine yönelik ilgiyi artırmıştır. Film, modernizm ve kapitalizmin etkileriyle birlikte postmodern kültürel dinamiklerin izlerini de görünür kılmaktadır.

Sinemasal düzlemde kamera kullanımına bakıldığında; anlatının Sinan merkezli bir bakış açısıyla kurgulandığı, Hatice karakterinin yakın planlarla nesneleştirildiği ve Asuman'ın sabit planlar aracılığıyla arka plana itilerek bir tür “fon” hâline getirildiği görülmektedir. Bu sinematografik tercihler, kadın karakterlerin öznelliğinin hem anlatısal hem de görsel düzeyde sınırlandırıldığını açıkça ortaya koymaktadır.

c. Mekân, Taşra ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası

Taşra, sosyoloji, siyaset bilimi ve tarih alanlarında uzun süredir tartışılan bir kavram olup, özellikle Türk modernleşmesi bağlamında edebiyat ve sinema çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Başlangıçta daha çok toplumsal yapıları ve merkezden uzak mekânları tanımlamak için kullanılan taşra kavramı, son yıllarda

bireyin konumunu, aidiyet duygusunu ve kimlik inşasını anlamaya yönelik analitik bir araç hâline gelmiştir. Edebiyat ve sinema, taşrayı kimi zaman geri kalmışlık ve aydınlatılması gereken bir alan, kimi zaman ise geçmişe duyulan nostaljik bir özlem olarak temsil etmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filmi, taşranın bu çok katmanlı anlamlarını ve dönüşüm süreçlerini tartışmaya açan çağdaş bir örnek olarak değerlendirilebilir (Avcı ve Kıran, 2019, s. 253).

Nuri Bilge Ceylan sinemasında bireyler arası güç ilişkileri; Foucault ve Arendt'in mikro-iktidar yaklaşımları ile Bourdieu'nun ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye kavramları çerçevesinde okunmaya elverişlidir. Filmlerde karakterlerin içinde bulundukları çevreyle kurdukları ilişki, habitusun nasıl oluştuğunu ve toplumsallaşma dinamiklerinin nasıl işlediğini görünür kılmaktadır. Taşra anlatıları, Edward Shils ve Şerif Mardin'in merkez-çevre kuramları bağlamında ele alındığında ise, taşra bireylerinin merkezle ve merkezi temsil eden aktörlerle kurduğu ilişkiler üzerinden önemli çıkarımlar sunmaktadır. Ahlat Ağacı da taşranın dönüşümünü ve merkez-çevre gerilimini bireysel deneyimler üzerinden ele almaktadır.

Film, temelde bireyin kendini bulma ve kendi olma çabasını merkeze alır. Filmdeki bir sahnede geçen diyalogda “edebiyatın merkezi, kalemin kâğıda değdiği yerdir” ifadesiyle özetlenebilecek yaklaşım, Ceylan'ın insanın hayatla kurduğu ilişkiyi mekânsal hiyerarşilerden bağımsız olarak tartışma arzusunu yansıtmaktadır. Bu bağlamda filmde, taşrada yaşayan ancak kendini oraya ait hissetmeyen ve farklı hayat ihtimallerini düşleyen üç karakter öne çıkar: Sinan, Asuman ve Hatice.

Sinan, üniversiteden yeni mezun olmuş bir öğretmen adayıdır ve atama sürecine dair belirsizlikler yaşarken, öğretmenlik mesleği konusunda da kararsızdır. Onun taşrayla kurduğu mesafe, filmde görsel olarak da vurgulanmaktadır. Çanakkale'den Çan'a yaptığı yolculuk sırasında karşılaştığı manzaralar, Sinan'ın yaşadığı mekânı

nasıl algıladığının bir göstergesi olarak sunulur. Arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalarda taşraya dair olumsuz değerlendirmelerde bulunması ve yazarlık hedefinde yereli aşma arzusu, onun kendini merkeze daha yakın konumlandırma isteğini ortaya koyar. Üniversite eğitimi almış bir öğretmen adayı olarak Sinan, taşrada yaşanan dönüşümün yarattığı gerilimlerle yüzleşmekte ve bu gerilimleri kişisel bir çıkışsızlık deneyimi olarak yaşamaktadır.

Öğretmenlik statüsündeki belirsizliği umutsuzca izleyen Sinan, yazarlığı bir tür kurtuluş yolu olarak görür ve bu uğurda çeşitli fedakârlıkları göze alır. Kitabını bastırabilmek için eğitimiyle ilgisi olmayan işlerde çalışır; ailesine ait eski bir kitabı ve babasının köpeğini satmak zorunda kalır. Yazar Süleyman ile kurduğu diyaloglar, Sinan'ın sürekli kendini sorgulayan bir karakter olarak inşa edilmesini sağlar. Süleyman ile Sinan arasındaki konuşmalar, günümüz Türkiye'sindeki merkez-çevre gerilimini görünür kılarken, Sinan'ın taşrayı eleştiren tutumuna karşılık Süleyman'ın taşra edebiyatını savunması bu gerilimi düşünsel bir düzleme taşır.

Film boyunca ağaç ve kuyu metaforları çift yönlü anlamlar üretir. Ağaç yaşamı, üretkenliği ve sürekliliği simgelerken; kuyu insanın içsel derinliğini, sessizliğini ve çıkışsızlığını temsil eder. Öğretmen ve imam gibi karakterler ise merkez ile çevre arasındaki sınırların hem katılığını hem de geçirgenliğini temsil eden sembolik figürler olarak işlev görür. İki dünya arasında sıkışmış olan Sinan, kültürel kimliğin mutlak tanımlarla sabitlenemeyeceğini ve melez kimliklerin tarihsel, politik ve toplumsal bağlamlar içinde şekillendiğini somutlaştırır.

Sinan'ın çocukluk arkadaşı Hatice ile karşılaşması, taşra bağlamında toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkilerini görünür kılan önemli bir sahnedir. Sinan, kasabadan ayrılma arzusunu dile getirirken Hatice'nin evleneceğini öğrenir. İlişkileri, uzaktan gelen bir sesle kesintiye uğrar ve bir öpücükle doruğa ulaştıktan sonra Hatice'nin yeniden işine dönmesiyle sonlanır. Daha sonraki

sahnelerde Sinan'ın Hatice'nin düğününü uzaktan izlemesi, onun bu ilişkiyi gerçek bir gelecek ihtimali olarak görmediğini açıkça ortaya koyar. Bu sahnede, taşra hayatını kabullenmiş Hatice'ye karşı Sinan'ın örtük bir üstünlük duygusu geliştirdiği gözlemlenmektedir. Hatice ise Sinan'ı entelektüel olarak çekici bulmakla birlikte, onu ekonomik güvence sunan bir gelecek partneri olarak değerlendirmez ve bir kuyumcuyla evlenmeyi tercih eder. Bu tercih, entelektüel sermaye ile ekonomik sermaye arasındaki güç ilişkilerini görünür kılan bir dinamiğe işaret eder.

Filmin genelinde kadın karakterlerin erkek karakterlere kıyasla daha sınırlı, edilgen ve arka planda konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Kadınların mekânsal olarak sınırlandırılması bu durumu pekiştirir:

- Asuman ev içi mekâna hapsolur,
- Hatice çoğunlukla geçiş mekânlarında görünür,
- Yasemin ise karanlık ve geri planda kalan alanlarda edilgenleşir.

Bu mekânsal düzenleme, toplumsal cinsiyet performanslarının sinemasal düzlemde yeniden üretilmesine işaret etmektedir.

Baudrillard'a göre sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini kuran temel alanlardır ve görüntüsel göstergeler postmodern dönemde gerçekliği belirgin biçimde şekillendirir. Postmodern sinema; geçmişe özlem, zamanlar arası sınırların silinmesi, yabancılaşma ve tüketim kültürü gibi temaları öne çıkarır. Olivier'nin sınıflandırmasına göre postmodern filmler, yüzeysel ve çoğulcu olanlarla sorgulayıcı yapıtlar olarak ikiye ayrılmaktadır (Olivier, 2014, s. 137). Ahlat Ağacı filmindeki kuyu sahnesi, bu bağlamda toplumsal cinsiyet, emek ve varoluş temalarının kesiştiği güçlü bir imge olarak okunabilir.

Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımıyla kuyu, emek ve sonuçsuzlukla ilişkilendirilen kültürel bir göstergeye dönüşür. Sinan'ın kuyu kazması bireysel çabanın görünürlüğünü artırırken, sürekli ertelenen sonuçlar anlatının eleştirel tonunu güçlendirir. Laura Mulvey'nin erkek bakışı teorisi açısından, kamera Sinan'ın bedensel emeğine odaklanarak izleyiciyi erkek öznenin deneyimine yakınlaştırır. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği yaklaşımıyla bakıldığında ise kuyu kazma eylemi, erkekliğin performatif bir ifadesi olarak değerlendirilebilir; ancak bu performans aynı zamanda kırılğan ve başarısızlığa açık bir varoluş biçimi olarak temsil edilir. Silvia Federici'nin görünmez emek yaklaşımı, filmde emeğin cinsiyetlendirilmiş biçimde nasıl hiyerarşik olarak düzenlendiğine dair eleştirel bir okuma imkânı sunmaktadır.

d. Görünmez Emek ve Kadın Öznelliğinin Silinmesi

Ahlat Ağacı filminde kadın figürü, Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerinde gözlemlenen kadın temsillerine kıyasla daha sınırlı ve geri planda bir anlatısal konuma yerleştirilmektedir. Film boyunca kadın karakterler, yaşlı–genç, umutlu–yorgun ya da üretken–tükenmiş gibi ikili karşıtlıklar üzerinden betimlenmekte; bu karşıtlıklar, kadınların bireysel öznelliklerinden ziyade, toplumsal rollerine indirgenmiş temsiller üretmektedir. Anlatı, taşranın sosyo-ekonomik dönüşümünü merkeze alırken, kadın karakterlerin deneyimlerini ataerkil yapıların sürekliliği ve bu yapılara karşı geliştirilen sınırlı direnç biçimleri üzerinden görünür kılmaktadır.

Filmde erkek karakterlerin karşı karşıya kaldığı ekonomik ve siyasal sorunlar, kadınların yaşamlarında toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel normlar aracılığıyla deneyimlenen yapısal eşitsizliklerle kesişmektedir. Aile, evlilik ve cinsellik gibi temalar, bu kesişim noktalarında gelenek ile modernlik arasındaki gerilimi temsil eden başlıca anlatı alanları olarak işlev görmektedir. Ancak bu temalar çoğunlukla erkek öznenin perspektifi üzerinden ele alınmakta;

kadınların deneyimleri, anlatının merkezî bir söylemi hâline gelmekten ziyade, erkek karakterlerin varoluşsal ve toplumsal krizlerine eşlik eden yan anlatılar olarak konumlandırılmaktadır.



Şekil 4 Anneanne Evdeki Yemek Hazırlıkları ve Eşinin Bakımından Sorumludur (Ceylan, 2018, 00:15:49-01:46:01)

Filmde yer alan anneanne sahnesi, kuşaklar boyunca aktarılmış bakım emeğinin kültürel bir miras olarak nasıl doğallaştırıldığını açık biçimde ortaya koymaktadır (Şekil 4). Anneannenin yemek hazırlaması ve eşine bakım sunması, sorgulanmayan ve kaçınılmaz bir görev alanı olarak temsil edilmekte; bu emek biçimi, Barthes'ın mit kuramında tanımladığı üzere tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmiş bir pratiğin doğal bir gerçeklik gibi sunulması yoluyla meşrulaştırılmaktadır.



Şekil 5 Hatice'nin Sinan'a Evleneceği Haberini Verdiği ve Elma Toplama Sürecinde Ailesine Yardımcı Olduğu Sahne (Ceylan, 2018, 00:34:38-00:38:09)

Filmde yer alan bir diğer sahnede Hatice, evlilik kararını Sinan'a bildirmektedir (Resim 4). Bu sahnenin düz anlam düzeyinde sunduğu içerik, Hatice'nin yaklaşan evliliğine dair bir bilgilendirme niteliği taşımaktadır. Ancak yan anlam düzeyinde sahne, ekonomik güvencesizlik, toplumsal hareketlilik arzusu ve taşra koşullarının

yarattığı sınırlılıklarla şekillenen bir gelecek tahayyülünü açığa çıkarmaktadır. Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde ise bu anlatı, kadının toplumsal kaderinin evlilik aracılığıyla belirlendiği yönündeki ataerkil söylemi yeniden üretmektedir.

Hatice karakteri, anlatı içerisinde tipik bir kırsal kadın figürü olarak konumlandırılmakta; evlilik, onun için yalnızca duygusal bir birliktelik değil, aynı zamanda bir kaçış ve özgürleşme imkânı olarak anlamlandırılmaktadır. Ancak film, bu özgürleşme vaadini sorgulayan örtük bir anlatı da sunmaktadır. Kırsal bağlamda evlilik, çoğu zaman kadınlar için bir kurtuluş alanı olmaktan ziyade, yeni bir bağımlılık ve sınırlanma rejiminin başlangıcına dönüşmektedir. Bu bağlamda kadınların, giderek daralan yaşam alanları içerisinde evliliği tek çıkış yolu olarak tahayyül etmeleri, ataerkil yapının sürekliliğini sağlayan temel mitlerden biri hâline gelmektedir.

Hatice'nin kendi sözleriyle dile getirdiği “renkli, kalabalık caddeler, lezzetli yemekler, uzaklara açılan gemiler” arzusu, taşranın tekdüzeliğine karşı kurulan bir hayal alanını temsil etmektedir. Ancak bu hayal, bireysel özneleşme ya da kamusal alana katılım üzerinden değil, yalnızca evlilik aracılığıyla erişilebilir bir imkân olarak sunulmaktadır. Üniversite eğitimi almamış, taşra dışı bir yaşam deneyimine sahip olmayan Hatice için evlilik, toplumsal hareketliliğin yegâne meşru yolu olarak kodlanmaktadır.

Bu noktada taşra ve evlilik, Hatice'nin karakter inşasında karşıt iki anlatısal unsur hâline gelmektedir. Taşra hem hapsedme hem de bağımlılık üreten bir mekân olarak temsil edilirken; evlilik, bu mekândan çıkışın tek olası yolu olarak mitik bir anlam kazanmaktadır. Böylece film, kadının özgürlük arzusunu evlilikle özdeşleştiren kültürel kodları görünür kılmakta; aynı zamanda bu kodların sorgulanmadan yeniden üretildiği bir temsil alanı sunmaktadır.



Şekil 6 Aşuman, Aile Yaşamında Yemek Hazırlığından Temizlik Faaliyetlerine Kadar Uzanan Birçok Görevi Üstlenmiştir (Ceylan, 2018, 00:05:49)

Barthes'ın mit kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmde Aşuman'ın yiyecek getirdiği sahne (Şekil 6), gündelik ve sıradan bir eylem üzerinden toplumsal cinsiyet ideolojisinin nasıl doğallaştırıldığını göstermektedir. Sahnenin düz anlam düzeyinde sunduğu içerik, annenin ailesinin beslenmesini sağlamasına yöneliktir. Ancak yan anlam düzeyinde bu eylem, kadının aile bütünlüğünü sürdürmek adına üstlendiği süreklilik arz eden çaba ve fedakârlığı temsil etmektedir.

Bu bağlamda Aşuman, ev içi düzenin taşıyıcısı ve duygusal sürekliliğin sağlayıcısı olarak konumlandırılmakta; söz konusu temsil, kadının bakım emeğini doğal ve sorgulanamaz bir sorumluluk olarak kodlayan mitik bir yapıya hizmet etmektedir. Film anlatısı içerisinde Aşuman'ın üstlendiği fiziksel ve duygusal yükler görünür kılınmamakta; aksine bu emek, aileyi ayakta tutan ancak varlığı ancak yokluğunda fark edilen bir mekanizma olarak sunulmaktadır. Böylece kadın emeği, toplumsal yeniden üretimin temel unsurlarından biri olmasına rağmen, anlatı düzeyinde sıradanlaştırılmakta ve ideolojik olarak görünmezleştirilmektedir.

Sonuç

Ahlat Ağacı, yavaş temposu ve gündelik hayatın ayrıntılarına odaklanan anlatı yapısıyla, birey ile toplum arasındaki gerilimleri taşra bağlamında görünür kılan bir film olarak öne çıkmaktadır. Üniversite eğitimini tamamladıktan sonra taşraya dönen Sinan karakteri üzerinden film, genç bir erkeğin entelektüel ve varoluşsal bağımsızlık arayışını, aidiyet sorunlarını ve süreklilik arz eden hayal kırıklıklarını merkeze alırken; bu bireysel anlatıyı, Türkiye’de taşra yaşamına özgü toplumsal ilişkiler, kuşaklar arası çatışmalar ve kültürel süreklilikler bağlamında daha geniş bir toplumsal çerçeveye yerleştirmektedir.

Bu çalışma, Ahlat Ağacı’nı feminist film teorisi ve göstergebilimsel çözümleme ekseninde ele alarak, filmdeki kadın temsillerinin hangi anlatısal, görsel ve ideolojik mekanizmalar aracılığıyla kurulduğunu incelemiştir. Elde edilen bulgular, filmin anlatısının büyük ölçüde erkek öznenin bakış açısı etrafında yapılandığını ve kadın karakterlerin bu anlatı içerisinde sınırlı, edilgen ve destekleyici konumlara indirgendiklerini ortaya koymaktadır. Laura Mulvey’in erkek bakışı kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmde anlam üretiminin erkek karakterin deneyimi üzerinden gerçekleştiği; kadın karakterlerin ise anlatının kurucu öznesi olmaktan ziyade, erkek öznenin içsel yolculuğunu destekleyen anlatısal araçlar olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Roland Barthes’ın mit kuramı doğrultusunda yapılan çözümleme ise filmde kadınların geri planda bırakılmasının ve görünmezleştirilmesinin doğal, kaçınılmaz ve sorgulanamaz bir durum olarak sunulduğunu göstermektedir. Kadın karakterlerin anlatıdan sistematik biçimde dışlanması, sinemasal ve anlatısal düzeylerde eleştiriye açılmaksızın kabul edilen bir norm hâline getirilmekte; bu durum, patriyarkal toplumsal yapının kültürel mitler aracılığıyla yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Özellikle ev içi

emek, bakım ve duygusal yüklerin kadın karakterler üzerinden doğal bir sorumluluk olarak kodlanması, mitin ideolojik işleyişini görünür kılmaktadır.

Çalışmada ikincil kuramsal eksenler olarak ele alınan Judith Butler ve Silvia Federici'nin yaklaşımları, filmde toplumsal cinsiyet rollerinin tekrar yoluyla nasıl sürdürüldüğünü ve kadın emeğinin hangi biçimlerde görünmezleştirildiğini açığa çıkarmaktadır. Erkek karakterlerin entelektüel ve fiziksel emekleri anlatının merkezinde yer alırken; kadın karakterlerin bakım, duygusal süreklilik ve yeniden üretime dayalı emekleri anlatısal olarak arka plana itilmekte ve sıradanlaştırılmaktadır. Bu temsil biçimi, taşra bağlamında toplumsal cinsiyet kodlarının dönüşüme uğramaksızın yeniden üretildiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın literatüre özgün katkısı, Ahlat Ağacı filmindeki kadın temsillerini yalnızca yan karakterler düzeyinde ele almakla sınırlı kalmayıp; bu temsilleri bakış rejimi, mit üretimi ve emek hiyerarşileri üzerinden bütüncül bir biçimde analiz etmesidir. Çalışma, Nuri Bilge Ceylan sinemasında sıklıkla öne çıkan erkek merkezli anlatıların, kadın karakterleri nasıl sistematik olarak görünmezleştirdiğini ve bu görünmezliğin hangi sinemasal ve ideolojik araçlarla üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda makale, Nuri Bilge Ceylan filmlerini feminist film teorisi perspektifinden ele alan çalışmalar için kuramsal ve yöntemsel bir çerçeve sunmakta; özellikle taşra temsilleri, erkek özne anlatıları ve kadın emeğinin sinemasal görünmezliği üzerine yapılacak gelecekteki araştırmalar için önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Son olarak bu çalışma, Ceylan sinemasının eleştirel gerçekçi anlatısının, toplumsal cinsiyet temsilleri söz konusu olduğunda belirgin sınırlılıklar barındırdığını göstermektedir. Film, taşra ve erkek öznenin varoluşsal krizlerini derinlikli bir biçimde ele alırken, kadın karakterlerin deneyimlerini anlatının kurucu bir unsuru hâline

getirmemekte; böylece eleştirel gerçekçiliğin sınırlarını patriyarkal anlatı kalıpları içinde yeniden üretmektedir. Bu yönüyle Ahlat Ağacı, yalnızca anlattıklarıyla değil, susturduklarıyla da okunması gereken bir metin olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

Adams, R., & Savran, D. (2002). *The masculinity studies reader*. Blackwell Pub.

Adorno, T. W., Ülner, N., Tüzel, M., Gen, E., & Bernstein, J. M. (2007). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Avcı, M. G., & Kıran, E. (2019). Ahlat Ağacı: Taşrada Dönüşümü İzlemek. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 241-262.

Barthes, R. (1985). *Semiotics: An introductory anthology*, Indiana: Indiana University Press.

Barthes, R. (2016). *S/Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu* (Çev.: Nilgün Tatal & Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme- toplumsal sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2022). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm*. İstanbul: Say Yayınları.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (Çev. B. Ertür). Ankara: Metis Yayınları.

Caplan, J. (1977). Nothing But Language: on Barthes's "Empire of Signs". *Visible Language*, 11(4), 341.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2018). *Ahlat ağacı* [Film]. Zeynofilm.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.

Connell, R. W. (2003). Masculinities, change, and conflict in global society: Thinking about the future of men's studies. *The Journal of Men's Studies*, 11(3), 249-266.

Dedeoğlu, S. (2017). *Türkiye'de refah devleti, toplumsal cinsiyet ve kadın istihdamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Demir, Y. (1994). Filmde zaman ve mekân üzerine. *Kurgu*, 5(1), 100-109.

Diñçer, Y., & Ulusoy, D. (2021). *Laura Mulvey ve feminist film teorisi: Sinepsikanalizin imkânları ve sınırları*. İstanbul: Yordam Kitap.

Durudoğan, H. (2014). *Unes Femmes: Kristeva, psikanaliz ve kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Eisenstadt, S. N. (1977). Sociological theory and an analysis of the dynamics of civilizations and of revolutions. *Daedalus*, 106(4), 59-78.

Ergüder, B. (2006). *Türkiye'de kadın emeğinin değişen yapısı: Enformel kesimde kadın emeği ve kadın emeğine talep*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Erus, Z., & Gürkan, H. (2012). Toplumsal cinsiyet ve sinemaya yansımaları: yeniden çekimler aracılığıyla Japon ve Amerikan sinemalarında kadının temsiline bir bakış. *Selçuk İletişim*, 7(3), 206-217.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36

Kehya, R. Ö. (2023). *Beyaz perdede göçün kadınları* (E. Sarı, Ed.). İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları.

Leak, A. N. (1994). *Barthes: mythologies*. London: University College London Press.

Mardin, Ş. (1973). Center-periphery relations: A key to Turkish politics?. *Daedalus*, 7(3), 169-190.

Mulvey, L. (2004). Looking at the past from the present: Rethinking feminist film theory of the 1970s. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30(1), 1286-1292.

Olivier, B. (2014). *Modernite, modernizm ve postmodernist film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki yüzeysellikler*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Pezzini, I. (2017). Semiotics as a critical discourse: Roland Barthes' Mythologies. *Semiotics, Communication And Cognition*, 1(3), 353-362.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

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

Savran, A. G., & Demiryontan, T. N. (2012). *Kadının görünmeyen emeği*. İstanbul: Yordam Kitap.

Shils, E. (1961). Society: The idea and its sources. *Revue Internationale de Philosophie*, 93-114.

Showalter, E. (1989). *The rise of gender*. New York: Routledge.

Smelik, A. (2006). *Feminist sinema ve film teorisi: Ve ayna çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Söğüt, S. (2017). Gösterge Bilimin Roland Barthes Yaklaşımıyla Analizi. *TURAN-SAM*, 9(36), 409-413.

Stafford, A. (1995). *Roland Barthes, 1947-1960: Journalism, sociology and the popular theatre*. Doctoral Dissertation, University of Nottingham.

Thornham, S. (Ed.). (1999). *Feminist film theory: A reader*. Newyork: NYU Press.

Urhan, B. (2016). *Kadın emeği ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Dipnot Yayınları.

Yüksel, D. H. (2014). Emek kavramının ortaya çıkışında rol oynayan tarihi dönüm noktalarının süreç merkezli değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 19(2), 257-273.

BÖLÜM 3

SİNEMADAN DİJİTAL ANLATIYA: VLADİMİR PROPP'UN MASAL BİÇİMBİLİMİ İLE IT TAKES TWO'NUN YAPISAL ANALİZİ

ŞÜKRÜ FURKAN BAYAR¹

Giriş

Anlatı kuramları, sinema çalışmalarının temel çözümleme araçlarından biri olarak, hikâye yapılarının farklı medya ortamlarında nasıl yeniden üretildiğini anlamaya imkân tanımaktadır. Vladimir Propp tarafından ortaya konulan masalın biçimbilimi yaklaşımı, yalnızca halk anlatılarına değil, modern sinema anlatılarına da uygulanabilen yapısal bir model sunmaktadır. Günümüzde dijital oyunlar, özellikle güçlü hikâye örgülerine sahip yapımlarla, sinemaya benzer anlatı stratejileri geliştirmekte ve izleyiciyi pasif konumdan çıkararak etkileşimli bir anlatı deneyimi sunmaktadır. Bu bağlamda It Takes Two, klasik anlatı kalıplarını interaktif bir düzlemde yeniden üreten yapısıyla dikkat çekmektedir. Bu çalışma, Propp'un işlevler kuramı çerçevesinde söz konusu oyunun anlatı yapısını inceleyerek, sinema ve dijital oyun arasındaki anlatısal sürekliliği ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi

V. Propp (1895 -1970) her şeyden önce bir halkbilgisi uzmanıdır; doğduğu kent olan Petersburg'da Slav Filolojisi Bölümü'nde okuyan ve 1915 yılında S.A. Vengerov'un o dönem için önemli sayılan

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Orcid: 0000-0001-9224-435X

Puşkin konusundaki toplu çalışmasına (ileride doğacak biçimciler okulunun en önemli temsilcileri burada yetişmişlerdir) katılan V. Propp, 1918'de öğrenimini bütünledikten sonra çeşitli okullarda Rus dili ve yazını dersleri vermiş, ardından Leningrad Üniversitesi'nde Almanca okutmuş ve bu konuda bazı incelemeler yayımlamıştır. Daha sonra da halkbilgisiyle ilgilenmeye başlayarak Leningrad Üniversitesi'nde budunbilim konusunda ders vermiştir. Yayımladığı başlıca yapıtlar arasında Masalın Biçimbilimi (1928), Olağanüstü Masalların Tarihsel Kökenleri (1946), Destansı Rus Şiiri (1955), vb. sayılabilir (Rifat, 1985).

Propp'un adını bilim dünyasında duyuran "Masalın Biçimbilimi" alışması masalların yapısını araştırdığı eseridir. Bu yapıtta, A.N. Afanasyev'in derlediğı Rus Halk Masalları'nı (olağanüstü masallar ya da peri masalları) bütünce (tutarlılığı belirlenmiş inceleme konusu) olarak seçen ve yaptığı çözümlemeyle bütün olağanüstü masalların kaynaklandığı temel yapıyı ortaya çıkaran V. Propp, bu yapıtı Rusça olarak ilk kez 1928 yılında, ikinci kez de gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş biçimiyle 1969 yılında yayımlamıştır.

Propp bu eserinde masalın temel işlevlerini belirlemeden önce daha önce yapılmış çalışmaları eleştirir. Propp'a göre masalın kökenine inmeden önce masalın ne olduğunu bilmek gerekir (Rifat, 1985).

Propp Rus halk masallarını incelerken, bu masallarda iki temel özellik dikkatini eker; birincisi bu masalların çeşitliliğı, ikincisi tekdüzeliğıdir. V. Propp önce incelediğı Rus masallarının oluşturuu bölümlerini saptamış, sonra bu bölümleri göz önünde bulundurarak, masalları birbirleriyle karşılaştırmıştır. Bu incelemede masalların ortak kurgusunu belirlemiş, masalların oluşturuu bölümlerine göre bir betimleme yaparak bölümlerin kendi aralarındaki ve bütün ile olan ilişkilerini ele almıştır. Kısacası bir dizge (sistem) oluşturmıştır (Eziler Kıran & Kıran, 2021).

Propp temel birim olarak “işlev” sözcüğünü kullanır. İşlev masalda karakterlerin yaptığı eylemlerdir. Bu işlev, olay örgüsündeki anlamına göre tanımlanır. Masalda kişilerin üstlendiği işlevler, anlatının değişmez öğeleridir. Bundan sonraki sorun da bu işlevlerin masallarda ortaya çıkış yerinin sıralarıdır. Propp öğelerin masallardaki yerinin çok keskin, çok belirgin olduğunu saptamıştır. Romanların, öykülerin dışında, halk masallarında işlevler hep benzer biçimde sıralanır. Bu masalların tümünde yapı neredeyse hep aynıdır.

Bu yapısal özellikler şöyle sıralanabilir;

1. Kimler tarafından ve nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, kişilerin işlevleri masalın değişmez, sürekli öğeleridir. Bunlar masalın temel oluşturucu bölümleridir.
2. Masallardaki işlevlerin sayısı sınırlıdır.
3. Masallarda işlevler hep benzer biçimde sıralanır.
4. Bütün masallar yapılarına göre tek bir türe aittir.

V. Propp saptadığı 31 işlevi masallardaki sıraya göre verirken her işlevin belirttiği eylemi de betimler ve kısaca tanımlar (Eziler Kıran & Kıran, 2021):

İşlevlerin Sırası

0. Başlangıç Durumu: Aileden biri ya da kahraman tanıtılır.
1. Uzaklaşma: Aileden biri uzaklaşır.
2. Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasağın Çiğnenmesi: Yasak çiğnenir. Bu bölümde saldırgan (kötü kişi) ortaya çıkar.
4. Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. Masalın kahramanı ya da yakınları ile ilgili, değerli saklı eşyalar, çocuklar vb. gibi bilgilere ulaşmaya çalışır. Bazı durumlarda

soruşturmanın, kurbandan saldırganı ya da araya giren başka kişiler tarafından da yapıldığı da görülür (Nacaroğlu, 2020).

5. Bilgi Edinme: Saldırgan kurbanı hakkında bilgi toplar.
6. Aldatma: Saldırgan kurbanını aldatmaya çalışır.
7. Suç Ortaklığı: Kurban aldanır ve istemeyerek düşmanına yardım eder.
8. Kötülük: Saldırgan aileden birine zarar verir.
 - a. Eksiklik: Aileden birinin bir eksiği ya da bir isteği vardır.
9. Aracılık Geçiş Dönemi: Kötülük fark edilir, kahraman gönderilir. Bu aşamada Propp iki kahraman türü belirlemiştir: Arayıcı Kahraman, Kurban Kahraman.
10. Karşı Eylem: Kahraman eyleme geçmeye karar verir.
11. Gidiş: Kahraman evden ayrılır. Bağışçı diye adlandırılan ve kahramana büyümlü bir nesne vererek ona yardım eden yeni bir kişi ortaya çıkar.
12. Bağışçının İlk İşlevi: Bağışçının kahramanı sınaması
13. Kahramanın Tepkisi: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak (yardım edecek) kişinin eylemlerine olumlu ya da olumsuz tepki gösterir.
14. Büyümlü Nesnenin Alınması: Büyümlü nesne kahramana verilir.
15. Uzamsal Yer Değiştirme: Kahraman aradığı nesneye götürölür.
16. Çatışma: Kahraman ile saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. Özel İşaret: Kahramanda özel bir işaret olur.
18. Zafer: Saldırgan yenilir.
19. Giderme: Başlangıçtaki kötölük ya da eksiklik giderilir.

20. Geri Dönüş: Kahraman geri döner.
21. İzlenme: Kahraman izlenir.
22. Yardım: Kahramana yardım edilir.
23. Kimliğini Gizleyerek Gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye gider.
24. Asılsız İddialar: Düzmece bir kahraman asılsız iddialar öne sürer.
25. Zor Görev: Kahramana zor bir görev verilir.
26. Görevin Yapılması: Görev/İş başaarılır.
27. Tanınma: Kahraman tanınır.
28. Ortaya Çıkarma: Düzmece/Sahte kahramanın ya da saldırganın gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Biçim Değıştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Cezalandırma: Saldırgan cezalandırılır.
31. Evlenme: Kahraman kralın kızıyla evlenerek tahta çıkar.

Bu işlevlerden Propp 7 eylem alanı kahramanı çıkarır:

1. Saldırgan: Kötülük, çatışma, izlenme.
2. Bağışçı: Büyülü nesneyi kahramana verir.
3. Yardımcı: Zor işin başaarılmasında kahramana yardım eder.
4. Aranılan Kişi: Zor işin başaarılması istenir: Bir eksikliğin dayatılması, düzmece kahramanın keşfedilmesi, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması.
5. Gönderen: Kahramanı gönderir, görevlendirir.
6. Kahraman: Kahramanın gidişı, bağışçının isteklerine tepki, evlenme.

7. Düzmece Kahraman: Düzmece kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar.

Dijital Oyun ve Kısa Tarihi

Oyun dünyanın her yerinde ve her kültürde var olan, çocuğun bulunduğu her alanda hüküm süren evrensel bir dildir ve toplum açısından her zaman önemli olan bir eylemdir. Ancak insan yaşamlarının dijitalize olması ile geleneksel oyun kültürü de yerini dijital oyun kültürüne bırakmaya başlamıştır. Geleneksel anlamda sınırları kesinleştirilmiş ve belirli bir sınırla şekillendirilen oyun, gelişen dijital iletişim teknolojileri ile beraber yeni bir evrenin oluşmasına temel olmuştur (Pınarbaşı, 2023). Sadece masallarda veya hikayelerde duyduğumuz anlatıların oyunlara yansımalarının bir sonucu olarak bu anlatıların dijital oyunların içerisine dahil edilmesiyle dijital oyun serüveni siyah zemin üzerine beyaz çubuk ve noktadan daha ileriye gitmiştir. Sıklıkla anlatılan ilk bilgisayarların bir evin ortalama bir odası büyüklüğünde olduğu hikayesi göz önünde bulundurulduğunda ve “Eniac”ın bunu tasdikler nitelikte olması düşünüldüğünde günümüzde bilgisayarların geçirdiği değişim aşikardır. Bilgisayarlar dijital oyunların gelişmesinde temel rol oynadığı gerekçesiyle bilgisayarların gelişim süreci de ayrı bir önem arz etmektedir (Pınarbaşı, 2023). 1972 yılında Pong oyunu ile başlayan 2 boyutlu dijital oyunlar günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte 3 boyutlu ve hatta oyun evreninde kahramanın etrafla etkileşime girmesine kadar ilerlemiştir. 1980’li yıllarda renkli ekranların gelişmesiyle birlikte Pacman (1980), Tetris (1984) ve Prince of Persia (1989) gibi 2 boyutlu renkli oyunlar piyasaya sürülmüştür. Teknolojinin daha da gelişmesiyle 3 boyutlu evrene geçen dijital oyunlar 1990’lı yıllarda oyuncuların beğenisine sunulmuştur ve bu süreçte dijital oyunlara anlatı dahil olmaya başlamıştır. Çevrim içi çok oyunculu modlardan ziyade tek kişilik bir maceraya çıkaran bu oyunlar arasında Half-Life, Grand Theft Auto gibi video oyunları

sayılabilir. Grafik teknolojilerinin gelişmesiyle beraber 3D ortama geçen video oyunlar çeşitli oyun stüdyoları tarafından çeşitli seriler yayınlanmıştır. Örnek olarak Rockstar Games tarafından yayınlanan Grand Theft Auto (GTA) serisi en önemli ve büyük bütçeli oyun serisi arasında sayılabilir. 1990'lar ve 2000'lerde, 3 boyutlu grafiklerin ve gelişmiş oyun mekaniklerinin yükselişi oyun endüstrisini daha da büyüttü. Bu dönem ev konsollarının ve kişisel bilgisayarların yanı sıra taşınabilir oyun cihazlarının da popüler hale gelmesine tanıklık etti. Ayrıca, internetin yaygınlaşmasıyla çok oyunculu çevrimiçi oyunlar ve dijital dağıtım platformları önemli bir rol oynamaya başladı. İlk dijital oyun örneklerinde kişinin tek başına kod yazarak oyun ortaya çıkarmasıyla başlayan bu süreç daha sonra dijital oyunun sektör haline gelmesiyle birçok oyun firması oyun üretmek ve para kazanmak için piyasaya çıkmıştır.

Dijital Oyun Türleri

Dijital oyunlar farklı açılardan farklı türlere ayrılmaktadır. Nilay Akgün Akan'a göre dijital oyunlar (Akan, 2022);

Gündelik/Sosyal Oyunlar:

- Kısa ve hızlıca oynanabilir ve öncelikle 2D ortamlarda yer almaktadır,
- Web siteleri sosyal ağ siteleri ve mobil cihazlar başlıca oynanan ortamlardır,
- Daha çok kadınlar tarafından tercih edilmektedir,
- Düşük üretim maliyetleri nedeniyle oldukça çok kısımlara ayrılmış oyunlardır.

Çekirdek Oyunlar:

- Tamamlanması uzun zaman gerektiren sürükleyici ve/veya gerçekçi oyunlardır ve öncelikle 3D ortamlarda yer almaktadır.

- Bilgisayar ve konsol başlıca oynanan ortamlardır.
- Daha çok erkekler tarafından tercih edilmektedir.
- Oyunlar yüksek üretim maliyeti nedeniyle çok bölümlere ayrılmamıştır

Oyun Sektörü ve Oyun Firmaları

Gelişen teknoloji, yaratıcı tasarım ve geniş bir oyuncu kitlesi ile birleşerek, oyun endüstrisinin giderek daha çeşitlenen ve karmaşık bir yapı kazanmasına olanak tanımıştır. 2020'li yıllara gelindiğinde eğlence sektörü içerisinde hızlı büyüyen ve en çok kâr eden firmalar arasında oyun üretici firmalar da görülür hale gelmiştir, dijital oyunlar da aynı film ve televizyon sektörü gibi bir endüstri haline gelmiş ve birer para kazanma ortamına dönüşmüştür (Altunay & Güntürkün, 2023). Oyunlar, sadece eğlence aracı olmanın ötesinde, bir ticari kâr ortamı olmuş, kültürün bir parçası haline gelmiş ve sosyal etkileşim, eğitim, sanat ve hikâye anlatımı gibi alanlarda önemli bir rol oynamıştır. PwC (PricewaterhouseCoopers) tarafından hazırlanan rapora göre 2026 yılına kadar Türkiye'de olan oyun sektörü yılda %24,1 oranında büyüyerek dünyada en hızlı genişleyen ülke olacak (Samur, 2022). Oyun firmaları video oyun endüstrisinin ilk adımlarını attığı 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıktı. Atari, 1972'de kurulan ve Pong gibi ikonik oyunları piyasaya sürerek video oyunlarına ev sahipliği yapan ilk şirketlerden biridir. 1980'lerde, Nintendo'nun NES (Nintendo Entertainment System) konsolu ve Super Mario Bros. gibi oyunları ile video oyunlarına olan ilgiyi artıran bir dönem yaşandı. 1990'lar ve 2000'ler, dijital oyun firmalarının hızla büyüdüğü ve rekabetin arttığı bir dönemi temsil eder. Bu dönemde, gelişen teknolojiye ayak uydurmaya çalışan Nintendo, Sega, Sony ve Microsoft gibi büyük oyun konsolu üreticileri pazarın şekillenmesinde etkili oldular. Aynı zamanda, bilgisayar oyunları konusunda uzmanlaşmış şirketler, örneğin Call of Duty ve Resident Evil gibi seriler ile bilinen Blizzard

Entertainment ve FIFA, Need for Speed gibi serilerle tanınan Electronic Arts gibi firmalar, sektördeki konumlarını o yıllarda piyasaya sürdükleri oyunların satışıyla bulundukları konumu güçlendirdi.

2000'lerin sonlarına doğru ve 2010'lar boyunca, dijital oyun firmaları önemli ölçüde çeşitlendi ve bağımsız oyun geliştiricileri büyük bir etki yaratmaya başladı. Steam gibi dijital dağıtım platformları, oyunculara geniş bir oyun yelpazesi sunarak endüstri üzerinde önemli bir etki sağladı. Mobil oyunlar da yükselişe geçerek büyük bir oyuncu kitlesine ulaştı ve şirketlerin bu alana yönelmesine neden olmuştur.

Electronic Arts

Commodore 64'ün popüler olduğu dönemde piyasaya çıkan Electronic Arts dönemin en büyük ve en başarılı oyun şirketi olmuştur. Şirket, genel olarak yarı satıcı yarı teknoloji hayranı olan Trip Hawkins tarafından kurulmuştur (Kent, 2001).

William Hawkins 1975 yılında Harvard Üniversitesi'nde öğrenim gördüğü dönemde bilgisayar endüstrisine ilgi duymaya başlamıştır. Harvard Üniversitesinde öğrenim gördüğü yıllarda, ev bilgisayarlarına olan ilgisi nedeniyle bir ev bilgisayarı meraklısıyla bağlantı kurmuştur. Hawkins, Apple Computer'ın 68. çalışanı olarak şirkete katılmış ve şirket halka açıldığında sadece 26 yaşında multimilyoner olma başarısını elde etmiştir. Bu dönemde, Hawkins, bilgisayar fuarları yoluyla oyun geliştiricileriyle bir araya gelmenin yolunu bulmuştur. Bu fuarlar, bilgisayar endüstrisinin dinamiklerini anlamak ve sektördeki gelişmeleri takip etmek için önemli bir pazar oluşturmuştur. Hawkins, şirketin başarı hikayesine katkıda bulunan önemli figürlerden biri olarak, bilgisayar endüstrisindeki gelişmeleri yakından izlemiş ve sektördeki değişimlere adaptasyon sürecine katkıda bulunmuştur (Kent, 2001).

Tasarım ekibini oluşturacak olan Bill Budge, David Maynard ve Dan Bunten ile tanıştı. Oluşturduğu bu ekip ile birlikte Hawkins'in evinde toplanan ekip şirketlerine "Electronic Arts" adını verdiler. 1980'li yılların başında Hawkins plastik torbada oyun CD'si satılmasını gülünç buldu ve adına "albüm kapakları" dediği kutulu oyun satışı öne sürüldü (Kent, 2001).

1983 yılında "Hard Hat Mack", "Archon" ve "Pinball Construction Set" adında 3 adet oyun piyasaya sürdüler. 1980'li yılların ortalarında Nintendo ile başlayan konsol üreticileri konsolları için oyun aramaya başladılar ve EA'ya yaklaştılar fakat Hawkins lisanslama yapısını baskıcı gördü ve 8 bit teknolojili konsolların EA oyunları için henüz yeterli güçte olmadığını düşündü. 1980'li yılların sonuna doğru EA Sega ile uygun bir lisans anlaşmasına vardı ve 1990 yılında 3 oyun piyasaya sürdü: "Populous", "Budokan: The Martial Spirit" ve "Zany Golf for The Genesis" (Wolf, 2008).

John Madden Football'un (günümüzde "Madden NFL" olarak yayınlanmaktadır) Genesis versiyonu (Hawkins, oyunları için kapakta yer alacak yıldız sporcuların görsellerine lisans ücreti ödeyen ilk kişidir) olağanüstü derecede başarılıydı (Wolf, 2008)

1993 yılında FIFA'dan lisans alarak "FIFA International Soccer 1994" adıyla çıkmıştır. 2023 yılında FIFA serisi sona ererek EA Sports FC adıyla futbol oyunu serisi devam etmektedir. Electronic Arts 1994 ilk araba yarışı türünde oyununu yine aynı adla halen seri olarak devam eden The Need for Speed oyununu piyasaya sürmüştür.

Mart 2021 tarihinde İsveç merkezli oyun geliştirme şirketi olan Hazelight Studio tarafından geliştirilen It Takes Two oyunun dağıtıcılığını üstlenmiştir (Fares, 2024).

Hazelight Studio

İsveçli film yönetmeni ve Brothers - A Tale of Two Sons oyunu ile 2013 yılında “En İyi Xbox Oyunu”, “En İyi oyun Yeniliği” ve “İndirilebilir yılın Oyunu” (Hazelight Studio, 2024) ödüllerini alan Josef Fares tarafından kurulmuştur. Brothers – A Tale of Two Sons oyunun yakaladığı başarının ardından stüdyo 2018 yılında Electronic Arts tarafından dağıtımı üstlenilen A Way Out oyununu yayınlamıştır. Bu oyun ile sayısız ödül alan stüdyo 2021 yılında It Takes Two oyununu yayınlamıştır.

It Takes Two

2021 yılında Hazelight Studio tarafından geliştirilen ve Electronic Arts tarafından dağıtımı yapılmıştır. Co-op olarak oynanan oyun (tek ekranda iki kişinin farklı karakterler yöneterek oynadığı oyun) ebeveynleri boşanmak üzere olan Rose’un farkında olmadan onları büyüleyerek oyuncak bir bebek haline dönüştürmesiyle başlar (Electronic Arts, 2024). Büyü ile beraber oyuncak formuna dönüşen May ve Cody kızları Rose’a ulaşarak büyüü tersine çevirmeye çalışırlar ve bu süreçte çeşitli bulmacaları çözmeleri gerekir. İki kişi ile oynanan bu oyunda oyunculardan biri May diğeri Cody karakterini yönlendirmektedir.

Tablo 1 It Takes Two Oyun Künyesi

Orijinal Adı	It Takes Two
Yönetmen	Josef Fares
Senaryo	Soni Jorgensen Josef Fares
Oyuncular	Joseph Balderrama – Cody / Dr. Hakim Annabelle Dowler – May Clare Corbett – Rose (Seslendirenler yazılmıştır.)
Görüntü Yönetmeni	Jacob Minkoff
Geliştirici	Hazelight Studio
Müzik	Philip Eriksson
Yapımcı	Hazelight Studio
Yapım Yılı - Ülkesi	2021- İsveç
Dağıtıcı Firma	Electronic Arts
Orijinal Dili	İngilizce
Vizyon Tarihi	PC, PS4, PS5 Xbox One, Xbox Series X/S 26 Mart 2021

It Takes Two Oyununun Hikayesi

May ve Cody boşanmak üzere olan bir çifttir. 9 yaşında Rose isimli küçük kızları bu durumdan oldukça etkilenmiştir ve anne babasının boşanmasını istememektedir. Bu duruma çözüm aramak için okulda bir çöp kutusunda bulduğu ilişki uzmanı Dr. Hakim'in yazdığı "Aşkın Kitabı" adlı kitabını okumaya başlar fakat farkında olmadan anne ve babasını gözyaşıyla büyülemiştir. May ve Cody'yi oyuncak bebeğe dönüştüren bu büyüyü bozmak için Rose'a ulaşmaları gerekmektedir. Rose'a ulaşmaya çalışırken Dr. Hakim May ve Cody'ye yol gösterici olur ve tekrar birbirlerine aşık olarak eski hallerine dönerler. Büyüyü bozmaya çalıştıkları süreçte aralarındaki sorunları çözerler ve boşanmaktan vazgeçerler.

It Takes Two Oyununda Yer Alan Karakterler

May: Rose'un annesi, Cody'nin kocasıdır. İleri görüşlü ve mühendis olan May aynı zamanda evin geçimini sağlayan kişidir. Önceden müzisyen olan May müziği bıraktıktan sonra kendisini biraz eksik hissetmektedir. Rose'un farkında olmadan yaptığı büyü ile tahta bir oyuncağa dönüşmüştür.



Şekil 1 May'in İnsan ve Oyuncak Formu

Cody: Rose'un babası, May'in kocasıdır. Bitkibilim ve bahçıvanlık konusunda uzman olan Cody yıllarca uğraştığı fidanlığın batması sonucu işletmesi iflas etmiştir ve kendini başarısız biri olarak görmektedir. Rose'un farkında olmadan yaptığı büyü sonucu kilden bir oyuncağa dönüşmüştür.



Şekil 2 Cody'nin İnsan ve Oyuncak Formu

Rose: May ve Cody'nin 9 yaşındaki kızıdır. Anne ve babasının boşanma kararına kendisinin sebep olduğunu düşünür ve bu durumu düzeltmek için çöp kutusunda bulunduğu “Aşkın Kitabı”nı okumaya başlar. En sevdiği iki oyuncaya derdini anlatır fakat anne ve babasını farkında olmadan o iki oyuncaya dönüştürür.



şekil 3 Rose

Dr. Hakim: Aşkın Kitabı (orijinali: Book of Love) adlı eserin yazarı ilişki uzmanıdır. Gerçek bir kişi değildir. Dr. Hakim, May ve Cody büyölendikten sonra aralarındaki ilişkiyi düzeltmek için çeşitli görevler ve zorluklar verir.



şekil 4 Dr. Hakim

Propp'un Yapısal Çözümleme Yöntemi Bağlamında It Takes Two

Propp genellikle masalların girişinde bir başlangıç durumu olduğundan bahseder ve bu başlangıç durumunda ailenin kişileri veya sadece kahramanı betimleyerek tanıttığını söyler.

0. Başlangıç Durumu: May işten dönerken Cody çöp atmaktadır ve Cody Rose'u dışçıye götürmeyi unuttuğu için May ile tartışırlar.

1. Uzaklaşma: Tartışma sırasında boşanma kararı alırlar ve Rose bunu duyar. Bunun üzerine Rose evden çıkar müştemilata gider.

2. Yasaklama: Dr. Hakim May ve Cody'nin Rose'a ulaşmalarını engeller.

3. Yasağın Çiğnenmesi: May ve Cody Rose'a ulaşmaya çalışırlar fakat birbirleriyle tartışmaya devam ederler.

4. Soruşturma: May ve Cody ilk düşmanları elektrik süpürgesini yendikten sonra tahta ve kil oyuncak haline nasıl dönüştüklerini soruştururlar. Cody, kızları Rose'un kendilerini bu hale getirdiğini söyler ve bunun bir tür büyü olduğundan şüphelenir.

5. Bilgi Edinme: Dr. Hakim, May ve Cody'ye bu durumdan kurtulmanın yolunun iş birliği yapmak olduğunu söyler.

6. Aldatma: May ve Cody Kraliçe Fil Cutie'yi öldürerek Rose'u ağlatmışlardır fakat Rose'un gözyaşları onları eski formuna dönüştürmemiştir.

7. Suç Ortaklığı: May ve Cody Kraliçe Fil Cutie'ye zarar vererek Rose'u daha fazla üzmüşlerdir.

8. Kötülük: May ve Cody sürekli tartışırlar.

a. Eksiklik: Rose'un mutluluğu

9. Aracılık Geçiş Dönemi: May ve Cody tanıştıkları dürbünden Rose'un müstemilata gelerek epey sıra dışı şekilde üzgün görüldüğünü ve ağladığını öğrenirler. Dürbün Rose'un gözyaşlarının elinde bulundurduğu oyuncaklara döküldüğünü gördüğünden bahseder.

10. Karşı Eylem: Rose'un gözyaşlarının büyülediğini öğrenen May ve Cody, büyüyü tersine çevirmek için Rose'un yeniden ağlayarak dökceği gözyaşlarına ihtiyaçları olduğunu düşünürler.

11. Gidiş: May ve Cody, Rose'un yanına doğru giderler. Bağışçı Dr. Hakim'dir.

12. Bağışçının İlk İşlevi: Bağışçı olan Dr. Hakim May ve Cody'ye birer ip verir. Zor görevin başarılmaması sırasında 4 farklı görev için 4 farklı büyümlü nesne vermiştir.

a. 1. görev olan Saat bölümünde May'e klonlama aracı Cody'ye zamanı geri alma saati vermiştir.

b. 2. görev olan kar küresi bölümünde zıt kutuplardan mıknatıs vermiştir.

c. 3. görev olan bahçe bölümünde Cody kafasından sarmaşık atabilmektedir. Dr. Hakim, May'e ise ilaçlama makinesi vermiştir.

d. 4. görev olan müzik bölümünde ise May eskiden şarkı söylediği için sesini kullanabilme yeteneği verilmiştir. Cody'ye ise çan verilmiştir.

13. Kahramanın Tepkisi: May Dr. Hakim'e konuşmayı bırakarak kendisine ipi vermesini söyler.

14. Büyümlü Nesnenin Alınması: Büyümlü nesne ip, klonlama aracı, zamanı geri alma saati, mıknatıs, sarmaşık, ilaçlama makinesi, ses kullanma yeteneği ve çandır.

15. Uzamsal Yer Değiştirme: May ve Cody artık kapalı mekândan açık mekâna geçmişlerdir. Oyunda bahçe, saat, su altı, uzay ve kar küresi gibi yerlerde de bölümler mevcuttur.

16. Çatışma: Rose'un yanına gitmeye çalışırken bir ağaç eve rastlarlar. İçerideki sincaplar arılar ile savaş halindedir. May ve Cody sincaplar ve arılar arasındaki savaşa tanıklık ederler.

17. Özel İşaret: May mavi ve sarı kıyafetler giyen, mavi düğmesi olan tahta bir oyuncaktır. Cody ise kırmızı ve yeşil kıyafetler giyen, yeşil düğmesi olan kilden yapılmış bir oyuncaktır.

18. Zafer: May ve Cody birbirine yeniden âşık olmuşlardır ve boşanmaktan vazgeçmişlerdir.

19. Giderme: Boşanma fikrinden vazgeçmişlerdir.

20. Geri Dönüş: May ve Cody büyüü bozmak amacıyla Rose'u ağlatmak için prenses fil "Cutie"yi öldürmüşlerdir ve Rose ağlamaya başlamıştır. Rose'un ağladığını gören May ve Cody gözyaşı için Rose'un yanına gitmişlerdir fakat gözyaşı bir işe yaramamıştır.

21. İzlenme: Oyunda Rose'un oyuncağı olan onu korumaya çalışan "Moon Baboon" adında bir maymun oyuncağın evi gözetlediği görülmektedir.

22. Yardım: Moon Baboon, May ve Cody'ye Rose'u bir daha ağlatmamaları üzerine söz alarak onlara Rose'a ulaşmaları için yardım eder.

23. Kimliğini Gizleyerek Gelme: Rose'a ulaşan May ve Cody henüz oyuncak formunda oldukları için Rose onları görememektedir.

24. Asılsız İddialar: Rose'un oyuncakları olan düzmece kahramanlar Moon Baboon ve Kraliçe Fil Cutie kendilerinin Rose'un en sevdiği oyuncak olduğunu söylemişlerdir. Bahçe bölümünde olan düzmece kahraman Bitki Joy ise Cody'nin kendisiyle hiç ilgilenmediğini söyler.

25. Zor Görev: Dr. Hakim Rose'un yazdığı mektubu Cody okuyamadan elinden alır ve yırtar. Yırttıktan sonra May ve Cody'ye 4 tane görev verir ve verdiği görevleri tamamlaması halinde mektubu onlara vereceğini söyler. Tamamladıkları her görev sonunda mektubun 1 parçasını alırlar. Bu 4 parçanın her birini verirken Dr. Hakim, May ve Cody'ye çift terapisi uygular.

26. Görevin Yapılması: May ve Cody Dr. Hakim'in verdiği görevleri başarırlar ve mektubun 4 parçasını da alarak tamamlarlar.

27. Tanınma: Bahçe bölümünde Cody'nin bahçıvan olduğunu öğrenilir. May'in ise önceden şarkı söyleyen bir mühendis olduğu öğrenilir.

28. Ortaya Çıkarma: Anlatıda yer alan düzmece kahramanlar önce saldırgan, daha sonra amaca yardım eden konumundadır.

29. Biçim Değiştirme: May ve Cody artık oyuncak formundan insan formuna dönüşmüşlerdir.

30. Cezalandırma: May ve Cody tartışmayı bırakarak ve boşanmaktan vazgeçerek yeniden beraber olmuşlardır. Bunun sonucunda düşman olan ayrılık ve boşanmayı cezalandırmışlardır.

31. Evlenme: Anne babasının kavga etmesinden kendini sorumlu tutan Rose mektupta kendisinin suçlu olduğunu yazmıştır. Rose'u almaya otobüs durağına giden May ve Cody Rose'a onun suçlu olmadığını söylemişlerdir. Yeniden el ele tutuşarak eve doğru gitmişlerdir.

Propp'un Karakterler İçin Tanımladığı 7 Eylem Alanı

Propp, masalda işlevleri yerine getiren kişilere uygun eylem alanlarını belirlerken, mantıksal olarak bazı işlevlerin bazı alanlara kümелendiğinden yola çıkmaktadır. Bu işlevlerin kişilerin eylem alanlarına göre dağılımını da 7 şekilde kategorize etmiştir. (Nacaroglu, 2020)

1. Saldırgan: Ayrılık - boşanma

2. Bağışçı: Dr. Hakim

3. Yardımcı: Dr. Hakim'in May ve Cody'yi birleştirmeye yönelik verdiği görevler.

4. Aranılan Kişi: İlişkilerinin düzeltilmesi gerektiğini söyleyen Dr. Hakim Rose'un anne babasına yazdığı mektubu yırtarak May ve Cody'ye 4 tane görev verir. Bu 4 görevi tamamlamaları halinde mektubu alabileceklerini söyler.

5. Gönderen: Rose. Anne ve babasının ayrılık fikrinden etkilenen Rose onları istemeden büyüleyerek oyuncak formuna dönüştürmüştür.

6. Kahraman: May ve Cody boşanma fikrinden bahsettiklerinde Rose onları duyar ve üzüntüsünden istemeden anne ve babasını oyuncak formuna dönüştürür. Sürekli tartışan May ve Cody ilişkilerini düzeltmek ve oyuncak formundan kurtulmak için iş birliği yapmaya başladığında birbirlerine yeniden aşık olurlar ve boşanma fikrinden vazgeçerler.

7. Düzmece Kahraman: Moon Baboon, Fil Cutie ve Joy

Sonuç

Bu çalışma, Vladimir Propp tarafından ortaya konulan masalın biçimbilimi yaklaşımının, yalnızca sözlü anlatı geleneğiyle sınırlı kalmayıp modern anlatı biçimlerine de uygulanabilir olduğunu göstermektedir. Propp'un masalların yapısal çözümlemesine yönelik geliştirdiği 31 işlev modeli, It Takes Two örneği üzerinden incelenmiş ve söz konusu yapının dijital oyun anlatısında da büyük ölçüde karşılık bulduğu tespit edilmiştir. Oyunun anlatı kurgusunda başlangıç durumu, eksiklik, çatışma ve çözülme gibi temel işlevlerin belirgin biçimde yer aldığı; karakterlerin eylem alanlarının ise Propp'un tanımladığı yedi rol kategorisiyle örtüştüğü görülmüştür.

Bununla birlikte, dijital oyunun etkileşimli yapısı, klasik anlatıdan farklı olarak izleyiciyi aynı zamanda eyleyen bir özne konumuna yerleştirmekte; bu durum anlatı deneyimini daha dinamik bir yapıya dönüştürmektedir. May ve Cody karakterlerinin iş birliği sürecinde yaşadıkları dönüşüm, anlatının temel eksikliği olarak belirlenen sevgi ve uyumun yeniden kazanılmasıyla sonuçlanmakta ve bu yönüyle Propp'un öngördüğü yapısal ilerlemeyle paralellik göstermektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma, Propp'un biçimbilimsel yönteminin yalnızca masal ve sinema anlatılarıyla sınırlı olmadığını; dijital oyunlar gibi etkileşimli anlatı formlarında da geçerliliğini koruduğunu ortaya koymakta ve farklı medya türleri arasında anlatısal sürekliliğe işaret etmektedir.

Kaynakça

Akan, N. A. (2022). Dijital Oyunlarda Reklam ve Etkileri. H. İ. Şeref Sağıroğlu içinde, *Dijital Oyunlar 2 - Araçlar Metodoloji Uygulamalar ve Öneriler* (s. 215-246). Nobel Kitabevi.

Altunay, D. A., & Güntürkün, E. (2023). Dijital Oyun Kültürü Üzerine. D. A. Altunay içinde, *Dijital Oyun Kültürü* (s. 1-24). Nobel Kitabevi.

Electronic Arts. (2024, 02 09).
<https://www.ea.com/games/it-takes-two/about?isLocalized=true>
adresinden alındı

Eziler Kıran, A., & Kıran, Z. (2021). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Seçkin Kitabevi.

Fares, J. (2024, 02 09). *Hazelight Studio*. Hazelight:
<https://www.hazelight.se/games/it-takes-two/> adresinden alındı

Hazelight Studio. (2024, 02 09).
<https://www.hazelight.se/about/> adresinden alındı

Kent, S. L. (2001). *The Ultimate History of Video Games Vol. 1*. Three Rivers Press.

Nacaroğlu, D. (2020). Masallardaki Arketiplerin Sinema Filmine Yansımaları - Göçebe Savaşçı: " Kazakistan'ın Yurt Olma Hikayesi". D. E. KARATAŞ içinde, *İletişim Bilimi Araştırmaları 1* (s. 418 - 453). Hiperlink Yayınları.

Pınarbaşı, T. E. (2023). Tarihsel Bir İzlekte Dijital Oyun ve Geleceğe Dair Öngörüler. D. A. Altunay içinde, *Dijital Oyun Kültürü* (s. 71-97). Ankara: Nobel Yayınevi.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Kent Basımevi.

Rifat, M. (1985). Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi. V. Propp içinde, *Masalın Biçimbilimi* (s. 4-7).

Samur, Y. (2022). Dijital Oyunlar. *TRT Akademi*, 7(16), 821-823. <https://doi.org/https://doi.org/10.37679/trta.1181838>

Wolf, M. J. (2008). *The Video Game Explosion*. Greenwood Press. Yüksel, D. H. (2014).

