

DİASPORA SİNEMASINDA YÖNETMEN OLMAK:
FATİH AKIN VE FERZAN ÖZPETEK ÖRNEKLEMİ

Akın KILIÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mayıs 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Akın KILIÇ'ın "Diaspora Sinemasında Yönetmen Olmak: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Örneklemleri" başlıklı tezi 03 Mayıs 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Sibel ÇELİK NORMAN

.....

Üye : Prof.Dr.E.Nezih ORHON

.....

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Murat Ertan DOĞAN

.....

Prof.Dr.Hasan TUTAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

DİASPORA SİNEMASINDA YÖNETMEN OLMAK: FATİH AKIN VE FERZAN ÖZPETEK ÖRNEKLEMİ

Akın KILIÇ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2019

Danışman: Doç. Dr. Sibel Çelik Norman

Farklı sebeplerle de olsa göç kavramı sürekli varlığını sürdürmektedir. Göç ve göçmenlik, gelişen ve genişleyen iletişim ağıyla birlikte niceliksel değişimin yanı sıra nitelik olarak da değişim göstermektedir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak bu kişilerin ifade biçimlerinde de değişimler gerçekleşmekte, ortaya melez ve biricik bir yapı çıkmaktadır. Sinema içerisinde de ortaya çıkan bu yapının incelenmesi, gerçekleşen değişim durumunu anlamlandırmak için önem arz etmektedir.

Bu çalışmada öncelikle, diasporal göstergelerin doğru bir şekilde analiz edilebilmesi için konu bağlamında kültür ve göç kavramlarından bahsedilmiştir. Daha sonra, çalışmaya dahil edilen analiz tekniklerinin etkin bir biçimde tanımlanması ve kullanılması amacıyla, çalışma yapılan alanın görsel materyaller çerçevesinde dramatik yapıdan oluştuğu ön görülerek göstergebilim ve yapısalcı anlatı kuramı özetlenmiştir. Bu bağlamda, A. J. Greimas'ın, "*anlatının dizimi: Beşli şema*"'sı analiz tekniği olarak kullanılmıştır. Bir diğer analiz tekniği olan Hofstede'nin "*soğan kabuğu*" modeli, filmlerde bulunan diasporal kavramların tespiti amaçlanarak kullanılmıştır.

Fatih Akın ve Ferzan Özpetek sineması içinden kronolojik yapı gözetilerek yargısal örneklem yöntemiyle üçer film seçilmiş ve bu filmler, belirlenen amaç soruları çerçevesinde betimsel analiz ve söylem analizi kullanılarak incelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, Ferzan Özpetek ve Fatih Akın sinemasının, elde edilen bulgular sonucunda öznel eksenden evrensel eksene doğru değişimi gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Fatih Akın, Ferzan Özpetek, Göç, Kültür, Diasporal, Etnik, Film Analizi

ABSTRACT

BEING A DIRECTOR IN THE DIASPORA CINEMA:
FATİH AKIN AND FERZAN OZPETEK SAMPLE

Akın KILIÇ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Even though there are different reasons, the concept of immigration still exists. Migration and immigration have an evolving and expanding communication network. Accordingly, migration varies both quantitatively and qualitatively. As a natural consequence of this situation, changes in the expression of migrants occur and a hybrid and unique structure emerges. The examination of this structure, which emerged in cinema, is very important in order to make sense of the state of change.

In this study, firstly, the concepts of culture and migration are discussed in order to analyze the diasporic / ethnic indicators correctly. Then, in order to define and use the analysis techniques included in the study, it is assumed that the study area consists of a dramatic structure within the frame of visual materials and the semiotics and structuralist narrative theory is summarized. In this context, Greimas's "narrative schema: Quintet example" is used as analysis technique. Another analysis technique, Geert Hofstede's "onion diagram", is used to identify the diasporic / ethnic concepts in the films examined.

Three films have "been" chosen from Ferzan Ozpetek and Fatih Akın's filmography in chronological order. These selected films are analyzed using descriptive analysis and discourse analysis around the questions of the study. The aim of this qualitative study is to examine the diasporic / ethnic concepts of Ferzan Ozpetek and Fatih Akın cinema and to reveal the semantic and formal changes of these concepts.

Keywords: Fatih Akın, Ferzan Ozpetek, Migration, Culture, Diasporic, Ethnicity, Film Analysis

08.05/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Akın KILIÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar DİZİNİ	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Temel Kavramların Tanımlanması	4
1.2.1. Kültür kavramı	4
1.2.1.1. Kültür ve küreselleşme ilişkisi	7
1.2.2. Göç kavramı	9
1.2.2.1. Göç ve sinema ilişkisi	10
1.2.2.2. Diaspora sinemasında yönetmen olmak.....	12
1.3. Amaç.....	14
1.4. Önem	15
1.5. Varsayım	15
1.6. Sınırlılıklar.....	15
2. YÖNTEM	17
3. ALANYAZIN	20
3.1. Göstergebilim	20
3.1.1. Göstergebilim nedir?	20
3.1.2. Göstergebilimin tarihçesi	23
3.2. Yapısalcı anlatı kuramı ve anlatının dizimi: Beşli şema	25
3.3. Geert Hofstede ve kültürün oluşum katmanları	34
3.3.1. “Soğan kabuğu” modeli: semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler	38
4.BULGULAR VE YORUMLAR.....	42
4.1. Giriş	42

4.2. Hamam 1997	42
4.2.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	43
4.2.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	45
4.2.2.1. Kahraman/kişi analizi	45
4.2.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar, simgeler ve değerler....	47
4.2.3. Mekanlar ve diller tablosu	49
4.3. Le Fate Ignoranti 2001 (Cahil Periler).....	50
4.3.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	51
4.3.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	52
4.3.2.1. Kahraman/kişi analizi	52
4.3.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar, simgeler ve değerler....	54
4.3.3. Mekanlar ve diller tablosu	55
4.4. İstanbul Kırmızısı 2017	56
4.4.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	57
4.4.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	58
4.4.2.1. Kahraman/kişi analizi	59
4.4.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar, simgeler ve değerler....	60
4.4.3. Mekanlar ve diller tablosu	61
4.5. Kurz und Schmerzlos 1998 (Kısa ve Acısız)	63
4.5.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	64
4.5.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	66
4.5.2.1. Kahraman/kişi analizi	67
4.5.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar, simgeler ve değerler....	69
4.5.3. Mekanlar ve diller tablosu	70
4.6. Soul Kitchen 2009 (Aşka Ruhunu Kat).....	71
4.6.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	72
4.6.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	75
4.6.2.1. Kahraman/kişi analizi	75
4.6.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar, simgeler ve değerler....	79
4.6.3. Mekanlar ve diller tablosu	80
4.7. In The Fade 2017 (Paramparça).....	82
4.7.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi	83
4.7.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması	84

4.7.2.1. Kahraman/kişi analizi	85
4.7.2.2. Geleneksel/törensöl davranışlar, simgeler ve değörlör....	87
4.7.3. Mekanlar ve diller tablosu	88
4.8. Filmlerde bulunan ortak kavramlar ve genel değörlendirme.....	89
5. SONUÇ	90
KAYNAKÇA	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. Altı Eyleyen Tablosu	32
Tablo 3.2. Altı Eyleyen Tablosu ve İkili Karşıtlıklar.....	32
Tablo 4.1. Hamam Filmi Künye Tablosu	42
Tablo 4.2. Hamam Filmi ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	45
Tablo 4.3. Hamam Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu.....	49
Tablo 4.4. Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) Filmi Künye Tablosu	50
Tablo 4.5. Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) Filmi ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	52
Tablo 4.6. Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu.....	55
Tablo 4.7. İstanbul Kırmızısı (Red İstanbul) Künye Tablosu.....	56
Tablo 4.8. İstanbul Kırmızısı (Red İstanbul) Filmi ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	58
Tablo 4.9. İstanbul Kırmızısı (Red İstanbul) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu	61
Tablo 4.10. Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) Künye Tablosu.....	63
Tablo 4.11. Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	66
Tablo 4.12. Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu	70
Tablo 4.13. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) Künye Tablosu.....	71
Tablo 4.14. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	75
Tablo 4.15. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu	80
Tablo 4.16. In The Fade (Paramparça) Künye Tablosu	82
Tablo 4.17. In The Fade (Paramparça) Filmi ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu.....	84
Tablo 4.18. In The Fade (Paramparça) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu.....	88
Tablo 4.19. İncelenen Filmlerin Genel ‘‘Soğan Kabuğu’’ Modeli Tablosu	89
Tablo Ek.1. Ferzan Özpetek: Filmografi	Ekler
Tablo Ek.2. Fatih Akın: Filmografi	Ekler
Tablo Ek.3. 2017 Türkiye Göç İstatistik Raporu-Türkiye’ye Giriş	Ekler
Tablo Ek.4. 2017 Türkiye Göç İstatistik Raporu-Türkiye’den Çıkış	Ekler
Tablo Ek.5. 2018 Dünya Göç Raporu	Ekler

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 3.1. Gösterge Şeması	21
Şekil 3.2. Peirce'ün Göstergede Anlam Ögeleri.....	23
Şekil 3.3. Peirce'ün Göstergesi	23
Şekil 3.4. A. J. Greimas'ın 'Anlatının Dizimi (Beşli Şema).....	33
Şekil 3.5. Zihinsel Programlamanın Üç Farklı Düzeyi	36
Şekil 3.6. Soğan Diyagramı ('Soğan Kabuğu' Modeli)	38
Şekil 3.7. Değer ve Uygulamaların Öğrenilmesi.....	40
Şekil 4.1. Hamam Film Anlatının Dizimi: Beşli Şema	43
Şekil 4.2. Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) <i>Anlatının Dizimi: Beşli Şema</i>	51
Şekil 4.3 İstanbul Kırmızısı (Red Istanbul) <i>Anlatının Dizimi: Beşli Şema</i>	57
Şekil 4.4. Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) <i>Anlatının Dizimi: Beşli Şema</i>	64
Şekil 4.5. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) <i>Anlatının Dizimi: Beşli Şema</i>	72
Şekil 4.6. In The Fade (Paramparça) <i>Anlatının Dizimi: Beşli Şema</i>	83

1. GİRİŞ

1.1. Problem

“...dur durak bilmeyen "ilerleme"ye duyulan inanç, bu dönemde gerçekten de bir dinin gücüne sahipti; insanlar bu "ilerleme"ye Kutsal Kitap'ta yazılanlardan daha fazla inanıyorlardı, kaldı ki ilerlemenin kitabı, bilim ve tekniğin her gün ortaya koyduğu yeni mucizelerle çürütülemez bir şekilde kanıtlanıyor gibi görünüyordu... Artık geceleri sokaklarda soluk ışıklı fenerler yerine elektrik lambaları yanıyor, dükkanların göz alıcı yeni pırıltiları ana caddelerden kentin aşağı semtlerine kadar uzanıyordu, telefon sayesinde insanlar uzaktaki yakınlarıyla konuşabiliyor, atsız arabalarla adeta uçarcasına istedikleri yere ulaşabiliyor, hatta havada İkarus'un rüyasını gerçekleştirebiliyorlardı” (Zweig, 2013, s. 23).

İnsanlık, var olduğu tarih boyunca tüm çevresiyle her daim etkileşim içinde olmuştur. Tabii olarak bu etkileşim, kaçınılmaz bir şekilde değişim silsilesini de beraberinde getirmiştir. Değişim ve gelişimi kapsayan bu sürekliliğin, küçük topluluklar ve hatta bireyler için de aynı şekilde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Yakın zamanda teknolojik gelişmeler bu durumun en etkili nedenlerinden biri olarak karşımıza çıksa da bu etkileşimin en büyük tetikleyicisi göçtür. Jules Verne'in 'Nautilus'unun tam karşıtı, Rimbaud'nun 'Sarhoş Gemi'sidir. Bir insan gibi konuşabilen ve içbükey biçiminden sıyrılmış olan bu gemi, insanları mağara yaşamının psikanalizinden, keşifler dünyasının gerçek şiirselliğine alıp götürebilir” (Barthes, 1955 akt. Lynton, 1991, s. 263).

Göç etme, hayatta kalma içgüdüsüyle başlamış ve günümüzde de çoğunlukla bu temelde devam eden bir olgudur. İnsanın keşfetme güdüsü ve içinde bulunulan yaşamdan farklı (daha konforlu) bir hayata geçiş isteği de bir noktada göçün farklı nedenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Üstelik bu olgu, bildiğimiz insanın yerleşik hayata geçtiği neolitik çağın gelişile kesintiye uğramadığı gibi, nedenleri ve biçimleriyle çeşitlenerek günümüze kadar gelmiştir (Yaren 2008, s. 18). Nedenleri değişkenlik gösterse de göç kavramı toplumların tarihini etkileyen temel faktörlerden biri olmuştur. “Yunan ustalarının Mısır okullarına gitmesi” de (Gombrich, 1992, s. 31) bir göç hareketi olarak görülürken, günümüzde savaşların sebep olduğu göç (mültecilik) yakın tarihe bakıldığında sanayi devrimi ve yine savaşlar sonucunda azalan nüfus sebebiyle dolaylı bir etki ile kendini göstermiştir. Fark şudur ki, tarihin ilk dönemlerinde yaşanan göçlerde insanlar ya da topluluklar dilediklerince yayılabildikleri, üretip tükettikleri ve en önemlisi kendi kurallarını kendilerinin belirlediği yaşamlara geçmekteydiler. Yakın tarihte ise

Özgür Yaren'in (2008, s. 10) deyişiyse, onların Mormonlar gibi yerlilerden ayrı yerleşim yerleri ve kendi yasaları, "soluk benizliler" gibi çitleri yoktu. Toprak sahibi değil, emekçiydiler. Sömürmek için değil, kendi vatanlarından daha uygun koşullarda sömürölmek için oradaydılar.

Zaman geçtikçe, göçün nedenlerine dair farklılıklar yaşandığı gibi sonuçlarında da farklılıklar kendini göstermiştir. Göçün, toplumlar üzerinde yarattığı olumlu ya da olumsuz sonuçlar insanlar tarafından farklı yol ve yöntemlerle dile getirilmektedir. Bu yöntemlerden arasında sanat önemli bir yer tutmaktadır. Gombrich, "Dilin nasıl oluştuğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl oluştuğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev yapımı, resim ve heykel yaratımını veya dokuma gibi etkinlikleri sanat sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur" der (1992, s. 19). Son dönemde, sinemada bu yaratım süreçlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu çeşitlilik içinde inceleme için seçilen alan sinemaya dairdir.

Eski Mısır'da heykel sanatçıları nasıl "yaşamı koruyan kişiler" olarak adlandırılıyorsa (1992, s.33), günümüzde yönetmenler de belleğı koruyan kişiler olarak yer almaktadırlar. "İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri hatıralarını hafızaya dönüştürmeye yönelmiştir. Bunun bir yolu da hatıraları araçlarla kayıt altına almaktır..." (Kılıç 2007, s. 2). Sinema filmi içinde göç ve göçe dair unsurlar doğrudan verilme se de kavramın, filmin sanatsal üreticisi olan yönetmen üzerinde yarattığı durum yan anlamda ortaya çıkmaktadır. Dolaylı olarak bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde aktarılan unsurlar ve bu unsurların geleneksel ve evrensel düzlemde incelenmesi önem arz etmektedir.

Sinema, kitleleri manipöle etmek ve eğlendirmek için etkili yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şüphesiz, onlarca alt türe ayrılmış olan bu sanat dalına yapılacak en büyük haksızlık sinemayı yalnız bu işlevle anmak olacaktır. Sinema (film) yapmak, toplumların baskıladığı/gizlediğı birçok davranışın doğrudan ya da dolaylı bir aktarımla bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde duyurulmasının etkili yöntemlerinden biridir. Tüm insanlığın gözlerinin önünde gerçekleşen herkesin baktığı fakat kimsenin görmediğı olgu ve durumları sinema aracılığıyla yansıtmak ve çıkan eseri araştırmacının, iletişim bilimi içinde yer tutan yöntemlerle çözümleme gerekliliğı toplumun farkındalığının artması ve referans noktalarının oluşturulması için önem arz etmektedir. Konu dahilinde ortaya konan yapıyı bütüncöl bir perspektifte görebilmek için tüm farklılıkları, aykırılıkları ve çeşitliliğı çalışmaya dahil etmek gerekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2000, s. 68).

Film içinde bulunan kültürel çeşitliliğin, bir tanımdan çok çeşitli referans noktaları belirleyerek ortaya konması gerekli görülmektedir. Bunun için öncelikle, filmin konusu, verdiği mesaj ya da ortaya koyduğu görüş, karakterlerin biçimi ve kurgulanışı, ulusal bir sorgulama içinde olup olamadığı incelenmelidir. “40 Metrekare Almanya” filmiyle Tevfik Başer, “Otobüs” filmiyle Tunç Okan, “Kardeş Katili” filmiyle Yılmaz Arslan gibi yönetmenler göç ve göçmenliğe dair Avrupa’da yaşanan problemlere odaklanarak eserlerini üretmişlerdir. İtalya’da doğan Ferzan Özpetek ve Almanya’da doğan Fatih Akın her iki kültür içinde de göçmen olarak anılmaktadırlar. Onları farklı kılan nokta ise, iki yönetmenin de göç ve göçmenlik kavramları üzerinden insanlığa dair evrensel problemlere odaklandıkları varsayımdır. Sadece Almanya’da ya da İtalya’da yaşayan Türk kökenli kişilerin değil tüm göçmenlerin hikayesine değinmeleridir.

Akın ve Özpetek filmlerinin sahip olduğu, farklı kültürler temelinde oluşmuş sinematografik dilin ve değişen kültürel öğelerin incelenmesiyle göçmen sıfatının sınırlarının nasıl aşıldığı, nasıl ulus ötesi yönetmenler oldukları, kullandıkları anlatı temelinde sinemalarının zaman içerisinde geçirdiği değişim ve bunun bir sonucu olarak hitap ettiği kitle ile ilgili gerçekleşen farklılık da araştırma alanına dahil edilmiştir.

Öz kültürüne sahip toplulukların, içinde “misafir” olarak bulundukları varsayılan kültür ile girdikleri etkileşimi ve bu etkileşim sonucunda toplumların ya da insanların zaman içinde yaşadıkları kültürel değişimi anlamlandırma çabası ve çalışmanın amaç bölümünü oluşturan sorular:

- Seçilen farklı iki yönetmene ait filmler içinde diasporal kavramlar ne oranda yer bulmaktadır?
- Filmler içinde kronolojik düzlemde, geleneksel/törenselle davranışlar, semboller ve değerler değişim göstermekte midir?
- Karakterler sahip oldukları dini, dili ve ırkı film içinde temsil etmekte midir?

Problem durumunun belirlenmesi için temel alınmıştır.

Kahramanlar, ritüeller, semboller ve değerlerin ve bu kavramları barındıran dramatik anlatı yapısının içerdiği alt metinlerin ve kültürün farklılaşan dilinin çözümlenmesi çalışmanın odak noktası açısından önemli bir yer teşkil etmektedir.

Hangi ulusal sinemanın hanesine yazacağımızı bilemediğimiz ortak yapımlar, onları sınıflandırmada kullanılacak olası kıstasların anlamsızlığı (...) film çalışmalarıyla ilgilenen aklı başında herhangi bir araştırmacıyı, bu sorunu mutlak bir kesinlikle çözecek bir kural arayışından uzak tutmuştur. (Yaren, 2008:33)

Bu çalışmanın temel sorunlarından biri, çalışma dahilinde incelenen Fatih Akın ve Ferzan Özpetek'in içinde bulundukları farklı ve çok kültürlü yapıların bu yönetmenler için kısıtlayıcı, öz kültürlerini kuşatıcı bir unsur olarak yer alıp almadığıdır. Tüm bu bilgiler ışığında, Ferzan Özpetek ve Fatih Akın'ın kronolojik düzlemde filmlerine dahil ettikleri kültürlere ait öğeler ve kavramlar arasındaki farklılaşma, çalışmanın problemini oluşturur. Bu bağlamda, filmlerin hangi ülke/kültüre ait olduklarının saptamasından çok sinemanın kullanım amacının ve materyallerinin zaman içinde yaşadığı dönüşümü saptamak da önem arz etmektedir.

1.2. Temel kavramların tanımlanması

1.2.1. Kültür kavramı

Bir insan yapısı olan bu kavram yalnızca toplumsal süreç bağlamında değil, sahip olduğu bireysel etki ve etkilenme alanı kapsamında da değerlendirilmelidir. Kültür, ‘ben’den oluşmadığı gibi tüm ‘ben’lere açık, her bir bireyin katılabildiği ‘öznelarası dünya’ olarak görülmelidir (Cassier, 2005, s. 108; akt. Susuz, 2017, s. 73). Kültürün toplumu oluşturduğu kadar toplumun da kültürü oluşturmaktadır. Her iki kavram da birbirlerini besleyen bir bütünün ayrılmaz iki parçası gibidir. Sürekli bir dönüşüm/değişim içinde olan bu kavramlar tabii olarak birbirlerinin bu döngülerine katkı sağlayan temel unsurlardır. Bir toplumun sahip olduğu yerleşmiş kültürünün değiştirilmesi ya da yok edilmesi oldukça zor olsa da aslında bu değişim ve bazı ritüellerin ya da öğelerin yok oluşu/değişimi uzun yıllar içinde olağan bir süreç dahilinde gerçekleşmektedir. Adorno'nun deyişiyle kültür, oldukça üst ve saf bir yapıdır ve bir plan ya da taktik dahilinde yapılandırılmamaktadır (Adorno, 2014, s. 122).

Kültürün etimolojik olarak tanımına bakıldığında zaman bu değişimin aslında ilk önce kültür kavramının kendi anlamsal boyutunda gerçekleştiği görülmektedir. Eagleton (2011, s. 9) kültürün, ‘saban demirinin ağzı’ anlamına gelen ‘Coulter’ kökünden geldiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda, kültürün insan tarafından doğa çevresinde oluşturulduğu ve bu oluşumun ilk önce tarım alanında gerçekleştiği söylenmelidir. Tarımsal boyutta üretimi içeren kavram Artun'a göre daha sonra sanat ve bilgi alanlarında da üretimleri içermeye (2013, s. 10) başlamıştır. Kültür kavramının günümüzde içerdiği anlam ve karşıladığı göstergelere bakıldığında sadece kavramın anlamsal yapısında yaşanan değişim bile dikkat çekici bir noktadadır. Bu değişimin miktarı ile kültürün sahip olduğu zenginlik doğru orantılıdır ve bu değişim, sosyal oluşumda yaşanan farklılaşma

ile açıklanmaktadır. Bilimin ve beraberinde teknolojinin gelişmesiyle birlikte sınırların ortadan kalkması ve mesafelerin yok olması durumu, kültürde yaşanacak değişimin temel tetikleyicilerinden biridir. Her toplumun farklı bir kültür yapısına sahip olması, bu toplumların her birinin farklı coğrafyalarda yaşıyor ve bambaşka inanç sistemleri içinde bulunuyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

İletişim bilimlerinin dışında oldukça fazla sayıda farklı disiplinin de araştırma alanına dahil olan bu kavram psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi alanlar içinde önemli bir konumda yer almaktadır. Oldukça geniş bir çalışma alanı içeren kültür, bu sebeple farklı tanımlara ve yaklaşımlara konu olmuş, oldukça tartışmalı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple, üzerinde uzlaşılmış ortak bir tanımlı yapılamayan bu kavramı Güvenç, insanın dahil olduğu her şeyi içine alan “karmaşık bir varlık alanı” (2013, s. 14) olarak tanımlamaktadır. Sıtkı M. Erinç insanların, insan ve insanlık için ve bazen bir insana rağmen oluşturduğu her şeydir (2004, s. 10) derken, kültürü davranışlar bütünü olarak gören İbrahim Armağan ise, insanın birtakım etkinlikleri sonucu ortaya çıkmış olan ve kuşaktan kuşağa aktarılan değerler (1992, s. 195) olarak görmektedir. Nermi Uygur ise kültürü, yine insan tarafından gerçekleştirilen ve insanlar arasında gerçekleşen bir gerçeklik (2013, s. 18) olarak tanımlamaktadır. Bu tanım farklılıklarının bir göstergesi olarak kültür, anlamlandırılıp kayıt altına alınarak tanımlanması gereken bir kavramdan öte mütemadiyen incelenerek gözlem altında tutulması ve gerçekleştirdiği değişimin güncel bir biçimde ele alınması gereken bir olgudur (Smelser, 2014, s. 38).

Her ne kadar ortak bir tanımdan bahsedilemese de kültüre dair temel dinamiklerin ortaya konulabileceği bir gerçektir. Kavrama dair yapılan tüm tanımların içinde insanın varlığı dikkat çekicidir. Sıtkı Erinç bu konuda, kültürün öncelikle bir insan yapımı olduğu söylemiş ve bu sebeple de insan tarafından şekillendirilmemiş olan hiçbir ögenin kültür kavramı içinde değerlendirilemeyeceğini vurgulamıştır (2013, s. 133). Doğa ile olan ilişkisi gereği insan ve kültürün tarihsel bir süreç olduğunu belirten Özlem, doğayı şekillendiren ve bunu çıkarları doğrultusunda yapan tek canlı insanın kültürün yaratıcısı ve sahibi (2008, s. 157) olduğunu belirtmektedir. Kültürel yapının en önemli kurucularından ve geliştiricilerinden birinin de dil olması sebebiyle, kavram üzerine birçok dilbilimci de araştırmalar ve tanımlamalarda bulunmuştur. Lévi-Straus insanın, insan yapımı olan kültürün doğayla olan ayrımını anlamlandırmaya çalıştığını söylemektedir (Susuz, 2017, s. 73). Bu anlamlandırmanın gerçekleştirilmesi yine kültürün yaratıcısı olan dil ile sağlanabilmektedir.

Kültürü yaratan öğelerin nitelikleri düşünüldüğünde, kültürün iki alt başlığa indirgenebileceğinden bahsedilir: *Maddi kültür* ve *manevi kültür*. Sosyolojinin bir ayrımı sonucu ortaya çıkan bu iki kavramdan yola çıkan Güngör, kültürün maddi değil manevi bir kavram olduğunu vurgularken sadece manevi olanın kendini gerçekleştirirken maddi bir forma dönüşebileceğini belirtmektedir. “Meselâ, dinî inançlar; câmi, namazdaki beden hareketleri dinî kıyafetler v.s. şeklinde görünür” (1986, s. 15).

Frankfurt Okulu, çok yönlü bir yapı olduğunu söylediği kültüre dair çalışmalarını maddi zeminde toplum bağlamında gerçekleştirmiştir (Jay, 1989, s. 87). Tarımla başlayan kültür, medeniyet ve uygarlık kavramlarıyla devam etmiş ve insanlığın dahil olduğu savaşlar, sömürgeler, sanayi devrimi ve “Aydınlanma Diyalektiği” isimli eserde Adorno ile Horkheimer tarafından ilk kez kullanılan *kültür endüstrisi* kavramıyla birlikte bir önceki bölümde değinilen kültür kavramının tüketim, dağıtım ve üretim kavramlarını kapsayan *endüstri* kavramı ile anılmaya başlandığı görülmektedir. Bu kavramın varlığıyla birlikte *kültür*, *kültür endüstrisi* bağlamında kendi içinde iki alt başlığa ayrılmıştır: *Popüler kültür* ve *tüketim kültürü* (Susuz, 2017, s. 79).

Erol Mutlu, *kültür* kavramında olduğu gibi *popüler kültür*ün de oldukça geniş bir araştırma alanına sahip olduğunu ve bu sebeple bir tanım etrafında uzlaşamadığını dile getirmektedir (2001, s. 27). *Popüler kültürü*, toplumun kendi çıkarları doğrultusunda üretilen kültür (2012, s. 286) olarak tanımlayan Raymond Williams bu tanımıyla halka ait olan kültür türü olarak popüler kültürü yansıtmaktadır. Harold E. Hinds ise, toplumun çoğunluğu tarafından kabul gören ve tüketilen/inanılan (2012, s. 356) kültür türü olarak popüler kültürü tanımlamaktadır. Toplumun büyük kesimi tarafından kabul gören, onların talepleri doğrultusunda üretilen ve yine aynı kesim tarafından tüketilen bu popüler kültür, toplumun sınıfsal olarak “seçkin/egemen” olmayan sosyal alt tabakasına hitap ettiği tartışması ortaya çıkmaktadır. Hasan H. Özkan, iktidarı elinde bulunduranın bu gücü devam ettirmek adına popüler kültür yardımıyla, ideolojilerin üretilmesine ve tüketilmesine ön ayak olduğunu belirtmektedir (2006, s. 34).

Kültür ve popüler kültür kavramlarında olduğu gibi kültürün, tüketim kültürü içinde birçok farklı disiplinin araştırma konusu olduğu söylenebilir. Bu sebeple, ortaya çıkan farklı yaklaşımlar farklı anlamlandırmaların oluşmasına sebep olmaktadır. Sanayi devrimine teknolojinin de hızla gelişmesi eklenince, bu değişimin bir sonucu olan kitle iletişim araçlarının sınırları ortadan kaldırması ve toplumun/insanın her anına ve alanına girmesiyle birlikte tüketim de insan yaşamında önemli bir yer edinmiş oldu. Kültür bu

bağlamda, tüketimin doğrudan kişinin toplum içindeki sosyal statüsünü belirlediği bu dönemde yine aynı oranda toplum içindeki ilişkilerinde sınıflandırılması için (Barnard, 2010, s. 242; Bocock, 2014: 24 akt. Susuz, 2017, s. 87) önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüketilen ürünün işlevinden öte markasına ya da ödenmesi gereken ücrete göre statünün belirlendiği bu ortamda tüketmeyi tercih ettiğiniz ürünün herkes tarafından talep ediliyor olması ancak talep eden herkes tarafından ulaşılabilir nitelik ya da nicelikte olmaması durumu yapı içindeki konum farklılıklarıyla birlikte, sahip olunan kültürel değerlere de etki etmektedir. Mehmet Susuz'a göre alt sosyal statüde bulunan kültür toplumu, seçkinci ya da egemen sınıfın tükettiği, nicelik olarak yüksek ürünleri tüketmeye çalışarak statü, kabul ve saygınlık elde etmeye çalışmaktadır (2017, s. 92). *Ötekinin* temsili ve sosyal yapı içinde gerçekleşen farklılaşma ile toplumun sahip olduğu değerlerde yaşanan değişimi ortaya koyabilmek için küreselleşme kavramının kültür üzerindeki etkisini incelemek gerekmektedir.

Bu çalışmada kültür, sürekli değişim halinde olan, maddi ve manevi değerlerle dil temelinde kahramanlar, ritüeller, semboller ve değerler etrafında oluşan bir yapı olarak ele alınmaktadır.

1.2.1.1. Kültür ve küreselleşme ilişkisi

Sanayi devrimiyle birlikte genişleyen sömürgecilik anlayışı ve bu anlayışın sebep olduğu sonuçlarla gündeme gelen küreselleşme, içinde yaşadığımız dönemde gelişen teknoloji ile beraber mesafelerin kısalması, sınırların bir anlamda ortadan kalkmasıyla birlikte oldukça sık duyulan ve etkisi gözlemlenebilen bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. 1980'lerin başında gündeme gelmeye başlayan kavram, seksenlerin ortalarına gelindiğinde kendinden çok daha sık bahsettirir olmuştur (Robertson, 1999, s. 22).

Açıklanmaya çalışılan diğer kavramlarda olduğu gibi farklı tanımlamalara ve anlamlandırmalara sahip olan bu kavram farklı bakış açıları ile açıklanmaktadır. Küreselleşmenin olumlu bir süreç olduğunun düşünülmesi kavramın birçok alanda insanlığa faydalı olduğu sonuçlarını doğururken, tam tersi bir düşünceyle olumsuz sonuçlar içerebileceği de dile getirilebilmektedir. Emperyalizm ve küreselleşme, bu alanda yapılan çalışmalar dahilinde sıklıkla karşılaştırılan ve hatta aynı kavramın farklı sonuçları olduğu söylenen iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya üzerinde yaşanan süreçlerin oldukça belirsiz ve kontrolsüz bir şekilde devam etmesi sonucunda işleyişinde dağınık bir hal aldığını söylemek mümkündür (Bauman, 2005, s. 69).

Küreselleşme bu açıdan geniş bir iletişim alanıyla birlikte, özgürlük ve şeffaflık vaat ederken, olumsuz bakış açısıyla adaletsiz ve eşit olmayan bir süreç olarak sosyal sınıf farkını daha da genişleten bir kavram olarak değerlendirilmektedir.

Toplumların küreselleşme bağlamında sahip oldukları bu yoğun iletişim ağıyla ilgili Anthony Giddens, bir toplumun içinde gerçekleşen ve yerel bir yapıya sahip herhangi bir durumun, dünya üzerinde bambaşka bir noktada bulunan farklı bir topluluğu etkileyebileceğinden (2000, s. 23) söz etmektedir. Bu etkileşimin etkisinin görüldüğü en önemli alan kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Philip Smith'e göre kültürün küreselleşmesi; düşüncelerin, değerlerin, sembollerin ve bilginin tüm toplumlar tarafından paylaşılması ve aktarılmasıdır. (2005, s. 208) Küreselleşme, ülkelerin ve toplumların sahip oldukları, kendilerine özgü ritüellerin ve kültürel öğelerin tüm dünyaya tanınmasına sebep olmaktadır.

Ekonomik, dini, siyasi ve kültürel ilişkilerin aynı düzlemde ilerlediği küreselleşme döngüsü içinde bu kavramların daha rahat ve anlamlı biçimde içselleştirilmesi ve farklılıkların bir tehlike değil zenginlik olduğunun anlaşılması sağlanmıştır. Tüm bunların yanında bahsi geçen kavram, toplumlar arasında bulunan farklılıkları iç içe geçirerek zenginleştirdiği gibi sahip olunan değerlerin yok olmasına da sebep olabilmektedir. Dünya üzerinde askeri, ekonomik ve politik güce sahip olan iktidarlar, tehlike olarak adlandırılan bu durumu emperyalizm çerçevesinde bir fırsat olarak görmektedirler.

Bu durumu üç aşamada açıklayan Galtung'dan aktaran Önür (2002, s.210-211), ilk aşamada gücü elinde bulunduranın, hakimiyet kuracağı bölgede yerel bir hal alması gerektiğinden bahseder. Bu zayıf olan toplumun, sömürgeyi içselleştirmesine sebep olur. İlk aşamayı gerçekleştiren iktidar artık hakimiyeti sağlamıştır fakat sömürülenle iletişim kurmakta ve etkileşim sağlamaktadır. Son aşamada ise iletişimini sürdüren iktidar bu ağı da (iletişim ağı) eline alır ve tüm yapıyı kendisi yönetmeye başlar. Böylece, kendisine karşı oluşabilecek kolektif çıkışların önüne geçmiş olur.

Modern yapının oluşmasında küreselleşmenin etkisinin önemli olduğunu söyleyen Robertson, insanlığın bilinçlenmesinin de yine küreselleşme ile yoğunlaştığını dile getirmektedir (1999, s. 21). Bu bağlamda, dünyanın küçüldüğünü dile getiren Robertson'un yanında Marshall McLuhan (2014, s. 11), 'elektrikli medyanın ortaya çıkışıyla' dünyanın 'küresel köye' dönüştüğünü dile getirmektedir. Yerleşik hayatın uzun yıllar sonra yerini göçebe (gezgini) yaşama bırakmasıyla birlikte bir devrin

kapandığını dile getirmektedir (Bauman, 2005, s. 48). Bu bağlamda, göç ve göçmenlik kavramlarıyla birlikte göçün ve göçmenliğin yarattığı sonuçlar da önemli bir yer tutmaktadır.

1.2.2. Göç kavramı

Söz konusu kavramın tanımının yapılmasından öte anlamlandırılabilmesi için disiplinlerarası bir bakış açısı gerekmektedir. Türk dil kurumunun göç kavramı için yapmış olduğu açıklamaya bakıldığında, birey bazında ya da topluluk olarak sosyal, siyasi ya da ekonomik sebeplerden ötürü bulunan bölgeden (şehir, ülke) farklı bir bölgeye gidilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gordon Marshall ise, yine birey ve toplulukların benzer sebeplerle gerçekleştirdiği bölgesel değişimin kalıcılığına vurgu yapmaktadır (1999, s. 685).

Tüm bu açıklamalara ek olarak yaptığı tanımlamada İnan Özer, kültürel etkenlerin de göçe sebep olabileceğini ve bu bireysel ya da toplu insan hareketinin toplum yapısında değişimlere sebebiyet vereceğini dile getirmektedir (2004, s. 11). Göç ve göçmen kavramının üye ülkelerce kabul görmüş ve geniş kapsamlı tanımı Birleşmiş Milletler’ce yapılmaktadır: “Mukim olmadığı ülkede bir yıldan daha fazla süre kalmaya niyetli olanlara (immigrant) ve yurt dışında bir yıldan daha fazla süre kalmaya niyetli mukimlere (emigrant)” göçmen, göçmenlerin hareketlerine göç denir¹ (Zlotnick 1987, s. 7 akt: Yaren 2008, s. 19).¹

Savaşlar ve sanayi devriminin de etkisiyle yakın tarihte hızlanan göç hareketleri, çoğunlukla hayatta kalmak amacıyla ya da daha üst standartlarda yaşama arzusuyla gerçekleşmektedir. Özellikle Avrupa’da 19. Yüzyılda yaşanan bu gelişmeler ve sanayi devrimi iki önemli göç dalgasına zemin hazırlamıştır.

“Bir yanda köylerde yaşayan kitlelerin köklerinden koparak büyüyen kentsel alanlara taşınmalarıyla ortaya çıkan kırsal kaçış; diğer yanda Avrupa düzeyinde veya küresel düzeyde, daha hızlı ekonomik büyüme ve daha yaygın refaha ulaşan ülkelerin az gelişmişlikten ve işsizlikten mustarip bölgelerden çok sayıda göçmen işçi alışı.” (Chansel, 2003, s. 117)

Bizler her ne kadar, son dönem göç hareketliliğine odaklanmış olsak da bu durum Homo Sapiens’in kökenine kadar dayanmaktadır. Göç tamamen bir insan davranışıdır. Tartışmalar devam etse de insan türünün ilk olarak Afrika’da bulunduğu ve bu bölgeden

¹ Birleşmiş Milletler’in göç istatistiklerinde uluslararası uyumu sağlamak üzere 1953 ve gözden geçirilmiş 1976 önerilerinde yer almıştır (1987:7).

oldukça geniş bir alana yayıldığı söylenmektedir (Carmon, 1996, s. 13). İsrail örneğinde yaşanan durum bu kavramın gücü ve etkisinin somut bir örneğidir. Almanya’da soykırıma uğrayan ve o dönemde bir ülkeye sahip olmayan Yahudiler, Filistin’e gerçekleştirdikleri göçle birlikte bir ülke kurmuş ve sosyal statü bakımından konum değiştirmişlerdir. Göç durumuna sosyolojik açıdan bakıldığı kadar ekonomik açıdan da bakmak gereklidir. Charles H. Wood bu kavramı, sermayenin emeğe oranla dağılımında yaşanan eşitsizlikler sebebiyle işçilerin coğrafi hareketliliği olarak açıklamaktadır (1982, s. 300).

Göç hareketi bölgesel olarak sürekli bir değişim içinde olsa da kavram olarak insanlığın var olduğu ilk zamanlardan bu döneme kadar hep aktifliğini korumuştur. Artan dünya nüfusuyla birlikte, göç hareketleri de her geçen gün artış göstermektedir.² Nitelik olarak göçü gerçekleştiren kitlede yaşanan değişim (daha eğitilmiş, alanında uzman ve deneyimli) doğal olarak göçün gerçekleşeceği bölgenin de farklılaşmasına sebep olmaktadır. Fakat artan bu niteliksel durum, göç etmiş olan kişi ya da toplulukların göç edilen bölgedeki konumunda gözle görülür bir iyileştirme sağlamamıştır. Göçmenler bunlara rağmen “...emek pazarının en alt konumuna sıkışmışlardır” (Yaren, 2008, s. 24).

İnsan için adaptasyonu zor olan bu yapının içinde bulunanlar yaşadıklarını, özlem duydukları ya da hayal ettiklerini çeşitli yöntemlerle dile getirme ihtiyacı hissetmişlerdir. “İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri hatıralarını hafızaya dönüştürmeye yönelmiştir. Bunun bir yolu da hatıraları araçlarla kayıt altına almaktır...” (Kılıç, 2007, s. 2). Hatıraları hafızaya dönüştürme işlevinin gerçekleşmesini sağlayan alanlardan biri de sinema olarak karşımıza çıkmakta ve göç kavramı ile birlikte ayrı bir tür olarak değerlendirilmektedir.

1.2.2.1. Göç ve sinema ilişkisi

Ulusal yapının sahip olduğu sınırlar göçün gerçekleşmesi ile oldukça farklı noktalara doğru genişleme göstermektedir. Göç, doğası gereği tek bir ulus ya da kültür üzerinden gerçekleşmemektedir. Bir kültür içine bambaşka kültürel yapıların dahil olması ve bu süreçlerin ortaya çıkardığı farklı kombinasyonlar, tahminlerin de ötesinde sınırları pek belli olmayan yeni ve biricik bir yapı oluşturmaktadır. Göç süreçleri, çok kültürlü bir yapıda ve sürekli bir iletişim dahilinde gerçekleşmektedir. Sahip olunan öz kültür ve öğrenilmiş diğer kültür ile birlikte oluşan melez yapı kimlikler üzerinde olduğu gibi sinemada da kesin çizgiler ya da kurallarla belirlenmemektedir. Göç kavramının sahip

² Kızılay, 2017 Yılı Göç İstatistik Raporu ve Göç Araştırmaları Vakfı, 2018 Dünya Göç Raporu EK:3 ve Ek:4’te sunulmuştur.

olduğu bu temel prensiplerin oluşturduğu göç sineması farklı kişilerce farklı şekillerde adlandırılmakta ve tanımlanmaktadır. Bu tür ayrımın, filmlerde kullanılan gereçler, öğelerin yer alış biçimi, konuya olan bakış açısı ve bu yapı içinde bulunan kişilerin üretimlerinde görünen ortak yönler dahilinde yapılan kümelenendirme olarak belirtilmelidir (Özön, 2000, s. 648). Filmler, var edildiği kültürün öncelikle değerleri olmak üzere tüm yönlerini içinde barındırır. Filmler içinde gerçekleşen farklılıklar ve değişimler, toplum içinde ve topluma ait değerlerde de değişim olduğunun bir göstergesidir (Güçhan, 1993: 52). Bu değişimler, bahsi geçen göç sinemasında sıklıkla gözlemlenmekte olup diğer türlerde olduğu gibi melez bir yapıya sahip olan, sinemanın bu türü için de kesin bir tanım ortaya konulmasa da yapılacak olan bu ayırlama sayesinde bir anlam çerçevesi oluşturulmaya çalışılmaktadır (Altunay, 2009, s. 16).

Göç durumu bir zorunluluktan kaynaklanabildiği gibi gönüllü de gerçekleşebilmektedir. Göç etmiş bir kuşağın bulunduğu bölgede soyunu devam ettirme iç güdüsü ile birlikte ortaya ikinci bir karma kuşak çıkmaktadır. Bu kuşakların kendilerini ifade ettikleri onlarca alan içinde, çalışmanın odaklandığı nokta olan ve kendilerini sinema ile ilgili üretimleriyle ifade eden kuşaklar üzerinde durulmaktadır. Tüm bu değişkenlerin sınıflandırılmasını Hamid Naficy, “aksanlı sinema” kavramı altında gerçekleştirmiştir. Farklı türlerin karakteristik özelliklerini ve geleneklerini barındıran göç sinemasına ait ayrım bu çalışmada, Naficy’nin “aksanlı sinema” başlığıyla adlandırdığı sınıflandırma üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu kavram altında göçü, gerçekleştiriliş biçimine göre üç alt başlık belirlenmiştir. Bunlar, *sürgün*, *diasporal* ve *etnik (sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemacılar)*. Naficy’nin vurguladığı aksan, kişinin yetiştiği bölgede dil kavramı bağlamında edindiği aksana göndermede bulunur. Sahip olunan aksanla, farklı bir aksanın konuşulduğu bölgede yaşayan bir kişinin üçüncü ve her iki aksandan da bağımsız bir aksan oluşturacağı örneğiyle açıklanabilir. Bu durum sanat alanında da aynı şekilde gözlemlenir. Oldukça özgün yapıda ürünler çıkartan göçmen sinemacıların sahip olduğu sinema dili biricik bir yapıdadır. Bir sinemacının aksan taşıyabilmesi için öncelikle ortaya konan eserin yaratıcısının hayatından bölümler taşıması gerekmektedir. Bu durum sonucunda eser, yönetmenin içinde bulunduğu toplumsal konuma ve perspektifine gönderme yapar.

Alt başlıklardan ilki olan *sürgün* kavramı, bireyin ya da topluluğun bulundukları bölgeden kendi iradeleriyle ya da egemen güç tarafından zorla gönderilmeleridir. (Naficy, 2001, s. 11) *Sürgün* şeklinde anayurdundan uzaklaştırılan kişi yerleştiği yeni yurda

içindeki geri dönme özlemini ve bu güdüden doğan şiddetini baskılayamaz ise bu yeni ‘ses cümbüşü içinde kendi sesini kaybetme’ (Loomba, 2000, s. 262) tehlikesi ile karşılaşır. Bu duruma uyum sağlayabilmiş olanlar ise sahip oldukları bu özlemi bir zenginlik olarak değerlendirerek sahip oldukları ve yeni tanıştıklarıyla yeni bir ses ortaya çıkartmaktadırlar. Sürgün sinemacılar bu sebeple özgün yapıtlarıyla sahip oldukları her iki kültür içinde de dikkat çekmektedirler.

Diasporal kavramda ise, önemli olan nokta kolektif yapıdır. *Sürgünde* olduğu gibi ana kültüre sahip olan kişi bir ayrılış yaşayarak farklı bir kültür içine girer. Anavatan ile doğrudan bağlantı sahibi olan *sürgün*lerden farklı olarak diasporal kimlik, sadece anayurtta bulunanlarla ilgilenmemektedir. Öz kültüre sahip olan ve farklı bölgelerde yaşayan tüm yurttaşlarla iletişim halindedir. Bu durumda, diasporal kimlikte bireysellikten öte kolektif bir yapıya gereksinim duyulmaktadır. Bu çeşitlilik durumunun doğal bir sonucu olarak diasporal sinemacıların eserleri *sürgün* sinemacılara göre daha fazla aksanlı bir yapı etrafında gerçekleşmektedir (Naficy, 2001, s. 14).

Etnik kimliğe bakıldığında ilk iki kimliği de barındıran yeni bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kavramdan ayrıldığı noktayı ise odaklandığı yer oluşturur. Sömürge sonrası etnik ve kimlik sinemacılar, içinde yaşadıkları an ile ilgilenmekte, yaşanan kültür üzerinden o kültürün getirdiği gereklilikler doğrultusunda ilerlemektedirler (Naficy, 2001, s. 15).

Bu keskin bir ayırım olmamakla beraber, sosyal bilimlerde çoğu konuda yaşanan bu ikilemin varlığından bahsederek bu muğlaklığı bir noktada anlamlandırabiliriz. ‘‘Ayrıca ulusal sinema tartışmalarının bize öğrettiği gibi bu alanda kusursuz bir taksonomi (sınıflandırma) modeli oluşturmak çok olanaklı (ve belki de gerekli) değildir’’ (Yaren, 2008, s. 12-13). Açıklanması amaçlanan bu kavram ve alt başlığı için söylenen bu ikilik durum, incelediğimiz filmlerde yaratılmış olan karakterler, çalışmanın temel unsurlarından olan Akın ve Özpetek ve bir ifade biçimi olarak kullandıkları sinema için de söylenebilir. Her iki yönetmen sinemasında da diasporal ve etnik durum söz konusudur.

1.2.2.2. Diasporada sinemasında yönetmen olmak

Doğup büyüdüğü ülkeden göç etmiş ya da göç etmiş bir neslin çocuğu olmak çoğu zaman yaşanan ülkede de doğulan ülkede de misafir konumunda bulunma zorunluluğunu doğurur. Doğdukları ve yaşadıkları ülkede de göçmen olma durumu

sonucunda ‘‘ne oralı ne buralı olan çocuklar belki de hem oralı hem buralı, her yerden olmak istiyorlar’’ (Yaren, 2008, s. 8). Çoğu zaman iş gücü olarak gidilen ülkelerde bu topraksızlık durumuyla birlikte, çalışma ve yaşam şartlarının da etkisi göçmenler üzerinde ciddi travmalar yaratmaktadır. Göçmenlik üzerinden gelişmiş bir yaşama sahip olmanın getirdiği bu zorluğu aşabilmek, kişinin sesini duyurabilme çabası yaratıcılığın oldukça yoğun bir biçimde ortaya konması durumunu ateşlemektedir.

Dünyada farklı kültürler içinde bu durumun birçok rneği olmakla birlikte, eserleri, sahip oldukları tüm kültürler içinde edindikleri konum ve diaspora sinemasını ulusal ve uluslararası çapta temsil etme gücü bakımından önemli ve etkili örneklerinden ikisi olarak Akın ve zpetek gösterilebilir. Her iki yönetmenin de içinde bulunduğu konuma bakıldığı zaman sıradan bir gmenden farklı olarak, her iki ülke tarafından da kabul gördüğü ve içselleştirildiği söylense de zpetek’in ‘‘İtalya’da Türk, Türkiye’de İtalya’nım...’’ (Özpetek, 2009) sözleri bu durumun, bir şekilde sonulanamadığını göstermektedir. Tek bir yere ait ol(a)mama durumu her ne kadar dramatize etmeye açık bir konu olsa da Yaren’in de dediği gibi ‘‘Hem o ülkeye hem diğer ülkeye hkim olan bu yönetmenler farklı bir zenginliği yaratıyor’’ (2008, s. 8). Farklı motivasyon kaynaklarına sahip olsalar da bu kişiler, içinde yaşanılan ortamın farkına varabilmek için, döngüden kurtulup dışarıdan bakma gereği duyarlar. Öyle ki Akın ve zpetek Türkiye’yi ve Türk kültürünü bu lkede yaşayan çoğu kişiden çok daha iyi bildiklerini ve buna hkim olduklarını, filmlerinde yer verdikleri inceliklerle göstermektedirler. Bu demek değildir ki bu yönetmenlerin ürettikleri yapımlar Türk, Alman ya da İtalyan yapımlarıdır ve yalnızca o kültür içinde değerlendirilebilir ve önem atfedilir. Bu durum ‘‘ulusallıkla etiketlenemeyecek melez bir sinemanın giderek istisna olarak görülemeyecek ya da ara başlığa sığmayacak kadar büyümesi ve çeşitlenmesi’’ (2008, s. 45) ile açıklanabilir. Higson’un nerisi tam bu noktada önemli bir yer bulur: ‘‘Son zamanlarda yeni film yapımı biçimleri, çok kültürlülük, ulusaşırılık ve dem-i merkezietilik (devolution) kavramlarını benimsedi... Böylesi filmlerin bir ulusal sinema ürünü olmaktan çok ulus sonrası filmler olarak görülmesi gerektiğini önereceğim’’ (Higson, 2000, s. 35)

Filmin yapısal şeması dahilinde, kültürel ögeleri ve kahramanlarının ayrı ayrı hangi kültürün ürünü olduğunun öneminden çok bir bütün olarak ne ifade ettiğinin tartışılması gerekmektedir. Elbette bu kültürel farklılıkları tanımak ve bu parçalı bilgiler dahilinde bütüne ulaşmaya çalışmak yöntem olarak makul olandır. Ancak filmde yer alan Adam’ı, Birol’u ya da başka bir karakterin her davranışını onun Yunan ya da Türk olmasıyla

bağdaştırmak, gerçekçilikten uzaklaşarak objektif bir sonuca varamamayı da beraberinde getirir. Akın'ın bir röportaj sırasında verdiği demeç konuyu daha net görmemizi sağlamaktadır:

"Ben, Adam'ı Yunan olarak değil Adam olarak görüyorum, Birol'u Türk olarak değil Birol olarak görüyorum. Kızları da Alman olarak görmüyorum, kızlar olarak görüyorum. Amerika'da da böyle. Burada da böyle aslında. Bu globalizm. Küçüklüğümde beri Arnavutlar, Araplar arasında yaşadım. Ben onları şu milletin, bu milletin insanı olarak değil, hep insan olarak görüyorum" (Radikal, 2009).

Göç kültürü içinde yetişen ve üretimlerini gerçekleştiren Akın ve Özpetek de dahil olmak üzere çoğu yönetmende, doğduğu ya da kültürüyle büyüdüğü bölgeden uzakta olmak ve bu durumun yarattığı gerilim, sinemacıların ürettiği ürünlerde kendini şiddetle (Yaren, 2008, s. 49) göstermektedir. Akın ve Özpetek'i bu noktada diğer sinemacılar ayıran en belirgin özellik ise, insanlığa dair aksaklıkları evrensel bir perspektifle ele almaları olarak gösterilebilir. Dertlerini anlatırken çoğu zaman, göç ve göçmenliği bir araç olarak kullanan bu iki yönetmen çok daha evrensel konu ve sorunları bu kavramlar yardımıyla işlemektedirler. Bu durum, iki yönetmenin de kendini "diaspora yönetmenleri" başlığından kurtarmalarına olanak sağlamaktadır. İçinde bulundukları ortam, ekol ya da üstlerine yapışmış kavramlardan sıyrılarak kendi dilini ve sinemasını oluşturan bu auteur yönetmenler elde ettikleri bu başarı ve sıfatları, yine sıyrılmak için çabaladıkları sisteme borçludurlar. "Genellikle bağımsız, stüdyo sisteminin ya da ana akım (mainstream) film endüstrilerinin dışında çalışırlar" (Naficy, 2001, s. 10). Popüler yayın alanlarında (sinema, televizyon) gösterim imkânı bulamayan, yalnızca festivaller, ücretli televizyon platformları ve benzeri alanlarda kendini gösterebilen sanat yapımlarının önünde genelde iki seçenek bulunur. Pastadan payını alabilmek için popüler olana benzemek ya da insanlığı ilgilendiren bir konuyu evrensel bir boyutta daha önce hiç ele alınmadığı bir şekilde işlemekle pay sahibi olabilmektir. Akın ve Özpetek, bulundukları konum ve yarattıkları sinemayla, oldukça fazla cesaret ve yaratıcılık gerektiren ikinci seçeneği seçmiş olduklarını açıkça belli etmektedirler.

1.3. Amaç

Ferzan Özpetek ve Fatih Akın sinemasında, yönetmenlerin sahip oldukları kültür temelinde filmlerde yer alan diasporal göstergeleri incelemeyi amaçlayan bu çalışmanın araştırma soruları şu şekildedir:

- Seçilen farklı iki yönetmene ait filmler içinde diasporal kavramlar ne oranda yer bulmaktadır?
- Filmler içinde kronolojik düzlemde, geleneksel/törenselle davranışlar, simgeler ve değerler değişim göstermekte midir?
- Karakterler sahip oldukları dini, dili ve ırkı film içinde temsil etmekte midir?

1.4. Önem

Çalışmaya dahil edilen iki yönetmen de göç kültürü içinde yetişmiş ve ürünlerini yine bu atmosfer dahilinde üretmişlerdir. Göçmen yönetmenler dendiğinde, içinde yaşadığımız ülke dahilinde akla ilk gelen isimlerden olan Fatih Akın ve Ferzan Özpetek aynı zamanda uluslararası alanda da aldıkları ödüller ve elde ettikleri başarılarla ismini duyurmuş iki yönetmendir. Özpetek ve Akın'ın çalışma içinde yerleştirildiği odak, her iki yönetmeninde sahip oldukları *göçmen* özelliğini kişisel kimliklerinden daha farklı bir düzlemde evrensel konuları anlatmak için nasıl ustaca kullanmaları olarak gösterilmelidir. Çalışma içinde, filmlerde yer bulan anlatı formunun, iki yönetmenin de eserlerinde yarattıkları görsel evrensel dilin ve zamanla farklılık gösteren diasporal öğelerin incelenmesiyle, göçmen sıfatının sınırlarını aşarak geldikleri ulus ötesi konum önem arz etmektedir.

Çalışmada, kullanılan farklı analiz modelleri bulunmaktadır. A. J. Greimas'ın belirlediği *anlatının dizimi: Beşli şemanın, "soğan kabuğu" modeli* ile eşgüdümlü olarak kullanılması ve çalışmaya dahil edilen filmlerin kahramanlar, ritüeller, simgeler, değerler, mekân ve dil bakımından incelenmesi çalışmanın önemini farklı bir yönden göstermekte ve gelecekte bu temelde yapılacak çalışmalar için destekleyici nitelikte olması hedeflenmektedir.

1.5. Varsayımlar

Çalışmanın varsayımı, göç kültürü içinde üretim yapan yönetmenlerin, sahip oldukları bu çok kültürlü ve diasporal yapıyı filmlerine yansıtma ve yansıtılan bu öğelerin yüzeysel anlamlarından öte derin anlamlar içermelerine dayanmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Sahip olunan kültürü yansıtma durumu birçok farklı yönetmen sineması için dile getirilebilir bir varsayımdır. Ancak, yaşadıkları toplumlar içinde edindikleri konum ve

sahip oldukları değerleri ulusal ve uluslararası çapta temsil etme gücü bakımından önemli bir noktada bulunan yönetmenler olarak Akın ve Özpetek sinemasının seçilmesi çalışmanın ilk sınırlılığını oluşturmaktadır. Yönetmenler, yaşadığımız kültüre sahip olmakla birlikte, gerek çok kültürlü bir yaşam deneyimi içinde yetişmesi, gerekse yaşadıkları süreçleri yansıtmaya durumunun eserlerinde yoğunlukla gözlemlenmesi sebebiyle tercih edilmiştir. Çalışmanın ikinci sınırlılığını ise, yönetmenlerin filmografilerindeki kronolojik sıralama oluşturmaktadır. Bu bağlamda, yönetmenlerin ilk uzun metraj filmleri, filmografileri içinde ara döneme denk gelen filmleri ve son filmleri olmak üzere, yargısal (amaçlı) örnekleme yöntemiyle üçer film seçilerek çalışmaya dahil edilmiştir. Bu sınırlılıklar doğrultusunda seçilen filmler Fatih Akın için, Kurz und Schmerzlos (Kısa ve Acısız) 1998, Soul Kitchen (2009), In The Fade (Paramparça) 2017, Ferzan Özpetek için, Hamam (1997), Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) 2000, İstanbul Kırmızısı (2017) olarak belirlenmiştir. Seçilen filmlerde yapılacak olan inceleme, ulaşılmak istenen konuya hizmet eden öğelerle sınırlı tutulacaktır. Bu öğelerin sınırlılığına ait çerçeve *anlatının: dizimi Beşli şema* ve *“soğan kabuğu” modeli* kullanılarak sağlanacaktır.

2. YÖNTEM

Fatih Akın ve Ferzan Özpetek'in sinemasında kültür kavramı temelinde yer alan diasporal göstergeleri, göstergebilim yaklaşımı bağlamında araştıran bu nitel araştırmanın örneklemini, Ferzan Özpetek'in *Hamam* 1997, *Le Fate Ignoranti* 2001 (Cahil Periler), *İstanbul Kırmızısı* 2017 ve Fatih Akın'ın *Kurz und schmerzlos* 1998 (Kısa ve Acısız), *Soul Kitchen* 2009 (Aşka Ruhunu Kat) ve *In The Fade* 2017 (Paramparça) adlı filmleri oluşturmaktadır. Nitel araştırmalarda bulguların analiz edilmesi ve yorumlanması için uygulanan birden çok teknik bulunmaktadır. Bunlar alıntı yapma, diyagram oluşturma, doküman incelemesi gibi teknikleri içerir. Orcher'dan (2005, s. 161) aktaran Erişti (2011, s. 155) araştırmacının, bu tekniklerin tamamını kullanmasa dahi en az birkaçını çalışma dahilinde kullanması gerektiğini dile getirir. Bu bağlamda, çalışmaya dahil edilen örneklem, iki ayrı analiz tekniği kullanılarak incelenmiştir. Bunlar; Algirdas Julien Greimas'ın, V. Propp'un işlevlerini örnek alarak (Kıran; Kıran, 2000, s. 173) göstergebilim ve yapısalci anlatı kuramı temelinde oluşturduğu *anlatının dizimi: Beşli şema* modeli ve Geert Hofstede'nin "soğan kabuğu" modelidir.

Çalışmaya dahil edilen filmlerin, Greimas'ın modeli ile dramatik anlatı yapısına ve karakterlerin değişim süreçlerine dair bulguların elde edilmesi, Hofstede'nin "soğan kabuğu" modeli ile filmlerde yer alan kültür temelli diasporal göstergelerin ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bulguların yorumlanma sürecinde ise betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

Nitel çalışma kapsamında sıklıkla kullanılan yöntemlerden olan betimsel analiz, önceden belirlenmiş olan konu ya da bu bağlamda oluşturulmuş olan sorular doğrultusunda verilerin yorumlanması amacıyla kullanılmaktadır. (Yıldırım; Şimşek, 2006, s. 224). Nitel araştırma kapsamında kullanılan teknikler sonucu elde edilen veriler bu yöntemle açıklanır ve yorumlanır. Betimsel analiz yöntemi dört aşamada gerçekleştirilebilir (2006, s. 224). İlk olarak bulguların sistematik bir şekilde elde edilebilmesi için bir çerçeve belirlenmelidir. Bu çalışmanın çerçevesini, sınırlılıklar ve çalışmaya dahil edilen kavramlarla birlikte, kullanılan teknikler belirlemektedir. Bir sonraki adımda, bu çerçevede bulgular ortaya konmuş ve üçüncü aşamada ise bulguların tanımlanma süreci gerçekleştirilmiştir. Son olarak elde edilen ve tanımlanan bulgular anlaşılır bir şekilde yorumlanmaya çalışılmış ve genel değerlendirmeleri yapılmıştır. Belirlenen çerçeve kapsamında çalışmaya dahil edilen diyalogların çözümlenmesi için

söylem analizinden de faydalanılmıştır. Söylem analizi, kişilerin aralarında gerçekleştirdikleri diyaloglar sonucu ortaya çıkan sözdizimsel yapıdan farklı ve daha derin anlamlar barındıran zihin yapısına odaklanan sosyal göstergebilim adıyla açıklanabilir (Elliot, 1996).

Sinema filmlerinin hangi türe ve konuya ait olduğu fark etmeksizin içerdiği estetik kaygı hem biçim hem de içerik yönünden eseri etkisi altına almaktadır. Araştırmacının görsel öğeler vasıtasıyla derin anlama ulaşmayı amaçlaması sebebiyle öncelikle biçimsel yönden dramatik *anlatı yapısını* ortaya koyan ve çalışmanın teknik çerçevesini oluşturan iki modelden ilki olan Greimas'ın *anlatının dizimi (beşli şema)*'sı kullanılmıştır. Her anlatının bir başlangıç ve bitiş noktası olduğundan ve bu süreç içinde karakterlerin çeşitli değişimler yaşayacağından yola çıkılarak hazırlanan bu modelde, bu değişim/dönüşüm durumunun, *dönüştürücü öge, dinamik olaylar zinciri ve onarıcı öge ile eksikliğin giderilmesi* aşamalarında gerçekleştiği düşünülmektedir. İlk olarak, film içinde ulaşılmaya çalışılan kültür temelli diasporal göstergelerin anlatı yapısının bir şema dahilinde analiz edilmesi ve ortaya konması amaçlanmıştır. Göstergeyi oluşturanın tercih ve bakış açısından dolayı gerçeklikte yaşanan kırılma yok sayılsa dahi, alımlayıcının devreye girip görüntünün ardındaki gerçeği arama çabasıyla, sahip olunan kültürel birikim kadar gerçeğin kırıldığı da görülmektedir. ‘‘Görsel nesneler en azından perspektif yüzünden bozulmaya (distortion) uğrarlar. Eşdeyişle, görünür boyut ve biçimleri, onların ve algılayanın konumuna göre farklılaşır...’’ (Derman 1989, s. 29). Bu sebeple elde edilmek istenen bulgular bir model ve şema dahilinde ortaya konulmaktadır.

Göstergebilim alanında çalışan bazı araştırmacılar, alana doğal dizgelerin de dahil edilmesini savunsa da Akerson, temelde göstergebilimin kültür dizgeleri ile ilgilendiğini dile getirir (Akerson, 2005, s. 29). Farklı disiplinle içe içe olan göstergebilim, pek çok farklı yöntemle bir arada kullanılmaktadır. Yapısalcı anlatı kuramının da bu yöntemler içinde önemli bir yer tuttuğu düşünülmektedir. Adanır'a göre, sözcükler nasıl dilin dayanağı ise, sinemanın dayanağını da görseller ve imgelerdir. Fakat sözcüklerin yanında, görseller ve imgelerin taşıdığı anlam oldukça geniştir (1994, s. 50-51). Bu sebeple, sinemanın barındırdığı öğeleri tek bir bakış açısıyla incelemek oldukça sınırlı sonuçlara ulaşılmasına sebep olmaktadır. Farklı disiplinlerden faydalanılarak oluşturulmuş olan *anlatının dizimi: Beşli şemanın* tanımlanması, göstergebilim ve yapısalcı anlatı kuramı temelinde gerçekleştirilmiştir. Alanzayın başlığı altında her iki alanla ilgili, konu dahilinde tanım ve açıklamalar yapılmıştır.

Kültürün durağan bir yapı olmadığını dile getiren Fiske, bu yapı içinde bulunan iletilerin de açık ve anlamlı bir halde yer almadığını, iletilerin anlamlı hale getirilebilmesi için sosyal yapıdan bağımsız değeriendirilmemesi gerektiğini söylemektedir (2003, s. 69-213). Bu bağlamda, çalışmanın teknik çerçevesini oluşturan ikinci model ise, sosyal psikolog ve sosyolog Hofstede'nin geliştirmiş olduğu ‘‘soğan kabuğu’’ modeli olarak belirlenmiştir. Bu model, ortaya konması hedeflenen öğelerin, diyagramda yer alan başlıklar çerçevesinde analiz edilebilmesi için kullanılmıştır. Çalışmanın bulgular ve yorumlar bölümünde filmler, diyagramda yer alan *semboller*, *kahramanlar*, *ritüeller* ve *değerler* bağlamında sistematik bir şekilde tablolastırılıp yorumlanmıştır.

Çalışma içinde yer alan örneklemeler, çerçeve dahilinde kullanılan modeller ve modelleri oluşturan kuramcılarının odaklandıkları noktalardan yola çıkılarak ortaya konan kültür ve gç, kavramsal olarak alt başlıklarıyla birlikte tanımlanmakta ve yorumlanmaktadır.

3. ALANYAZIN

Bu bölümde çözümleme tekniği olarak kullanılan kuramlar, şemalar ve modellerle ilgili tanım ve açıklamalarda bulunmaktadır. Öncelikle Greimas'ın, göstergebilim (başlık: 3.1.) ve yapısalcı anlatı kuramı (3.2.) temelinde gerçekleştirdiği *anlatının dizimi: Beşli şema* açıklanmaktadır. Sonrasında ise, çalışmada kullanılan bir diğer analiz tekniği olan, Hofstede'nin 'soğan kabuğu' modelinin (3.3.) açıklaması yapılmaktadır.

3.1. Göstergebilim

3.1.1. Göstergebilim nedir?

İnsan, insanlığın var olduğu ilk dönemden yaşadığımız zaman dilimine kadar geçen sürede bir şekilde iletişim kurma ihtiyacı hissetmiş ve bu ihtiyacı göstergeler yardımıyla gidermiştir. Bu göstergeler, 'M.Ö. 4.000'li yıllarda mağara duvarlarında ve taşların üzerinde bulunan resimler ile başlamış...' (Susuz, 2017, s. 21), iletişime yönelik gerçekleşen icatlarla birlikte devam etmiştir. İnsanların, '19. yüzyıldan sonraki süreçte, görünenden çok görünmeyi anlatmaya' (2017, s. 21) başlamasıyla birlikte göstergelerin çözümlenmesi ve işaret edilen anlamın yeniden üretilmesi bir zorunluluk halini almıştır. Göstergebilim, bu zorunlu ihtiyaç sonrası oluşan bir bilim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uzun yıllardır disiplinlerarası birçok alanda aktif olarak kullanılan ve çokça tercih edilen bir çözümleme yöntemi olan göstergebilim, gün geçtikçe insan yaşamında ve bilim dünyasında yerini daha da sağlamlaştırmaktadır. Göstergebilim, kitle iletişim araçlarına yeni medya ve araçlarının da eklenmesiyle, etkisi gün geçtikçe artan enformasyon dalgasını seçici bir biçimde takip etmenin zorlaşmasıyla birlikte tabii olarak kullanım alanını arttırmaktadır. Bu çalışmada, *anlatının dizimi: Beşli şema* temelinde kullanılacak olan göstergebilim ile, incelenen filmlerde yer alan dramatik yapının ve diasporal göstergelerin sistematik bir biçimde görselleştirilmesi ve yorumlanması amaçlanmaktadır.

Göstergebilim, etimolojik olarak eski Yunanca'da, gösterge/işaret anlamına gelen *semion* kelimesine dayanmakta ve İngilizce'ye *semiotics* şeklinde aktarılmaktadır. İlk olarak tıp alanında hastalık belirtilerini dile getirmek için kullanılan bu terim ülkemizde *semyoloji* adıyla tıp fakültelerinde ders olarak yer almaktadır. Terimi *semiotic* olarak kullanan Charles Sanders Peirce'den sonra bunu bir bilim dalı olarak kurgulayan

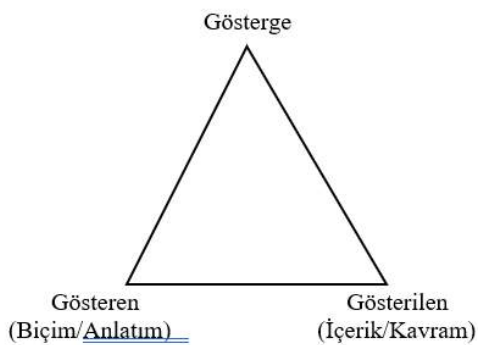
Ferdinande de Saussure *semeologie* terimini kullanmayı uygun görmüştür. Türkçe’de bir süre *belirtibilim*, *imbilim*” terimleri kullanılmış olsa da daha sonra göstergebilim terimi yaygınlaşmış ve kabul görmüştür (Akerson, 2005, s. 50).

Üzerinde açıklamalarda bulunan bilim dalının temelini oluşturan gösterge, kendinden farklı olarak bir anlam ve temsile atıfta bulunan ve anlamsal olarak onu karşılayan olgu, biçim ve nesneler olarak kabul edilebilir (Rifat, 2009, s. 11). Barthes, daha geniş ve sade bir tanımlamayla “kendi dışında bir şey gösteren öge” olarak açıklamaktadır (Barthes, 1979, s. IX).

“Göstergebilim, bir dizge (anamlı ve yapılı bir bütün) oluşturan birimlerin aralarında, bir bağıntının, bir kurallı dayanışmanın bulunduğu inandır...” (Rifat, 1999, s. 19). Anlamın kendisinden ziyade, anlamı oluşturan yapıyı ortaya koymayı hedefleyen göstergebilim bu süreci de inceleme alanına dahil etmektedir. Kendisinden başka bir şeyi belirten (Sayın, 2014, s. 52) göstergenin anlamlı bir bütün halinde olan yapısını geçici olarak dizgelere ayırmayı hedefleyen kuram, bu dizgelerin tekrar bir araya getirildiğinde ilk anlamdan farklı, derin bir ima edilen anlamla karşılaşmayı amaç edinmektedir ve gerçekleştirilen bu eylemle ilk yapıyı, geçici olarak parçalara ayırır ve sonra tekrar birleştirir (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 104). Kapsamlı ve anlaşılır bir tanımlama ile göstergebilim, insanın içinde yaşadığımız çevreyi anlatabilmesi için bir model ya da örnekçe geliştirir. (Rifat, 1999, s. 20)

Barthes, göstergebilim ilkelerini, dilbilim bağlamında şu dört ayrımla sunmaktadır: Dil ve Söz, Gösterilen ve Gösteren, Dizge ve Dizim, Düzanlam ve Yananlam (1979, s. 3). Bu ayrımın temelini oluşturan ikili karşıtlıkları baz alarak, göstergeleri ikili ayrımla sunan Saussure, bunu gösteren ve gösterilen olarak ele alır. (Coward ve Ellis, 1985, s. 28) Gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisini temel bir şema üzerinde göstermek gerekirse:

Şekil 3.1: Gösterge şeması



Kaynak: Erkman, 2005, s. 242

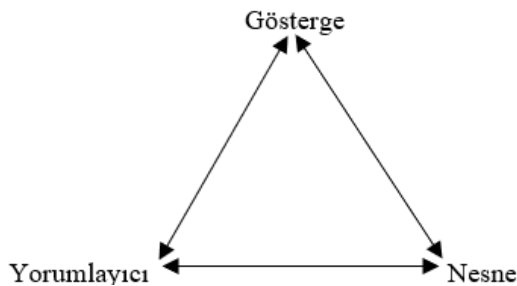
Bu üç kavramı da herhangi bir kâğıdın sahip olduğu boyutlarla paralel bir biçimde konumlandırarak tasvir etmenin, gösteren ve gösterilenin gösterge ile olan ilişkini açıkça ortaya koymak için etkili bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Gösteren ve gösterilen bir kâğıdın ön ve arka yüzünde bulunan boyutlara denk gelmektedir. Açıkça görülen bu belirgin konumlar üç boyutlu bir yapının iki boyutunu karşılamaktadır. Üçüncü ve fark edilmesi zor olan boyut ise kâğıdın yan yüzeyini temsil eden gösterge olarak belirmektedir. Gösteren ve gösterilen arasında gerçekleşen iletişim gösterge ile birlikte anlamlama sürecini başlatmaktadır. Tam bu noktada, gerçekleşen sürecin bir sonucu olarak *düzanlam* ve *yananlam* kavramları ile karşılaşmaktadır.

Saussure ve Barthes’a göre, “gündelik konuşma dilinde bir sözcüğü duyduğumuz zaman, bu ses zinciri zihnimizdeki bir kavramı çağırır” (Akerson, 2005, s. 120). Bu eylem kişinin, dizgenin şifresini bilmesiyle mümkün kılınabilir. Umberto Eco, kişinin dizgeyi anlamlandıracak anahtara sahip olmaması durumunda dizgenin anlamsızlaşacağını dile getirmektedir (Erkman, 1987, s. 38). Çağırışımın gerçekleşmesi ve kavramın zihinde belirmesi göstergenin *düzanlamıdır*. Kapı kelimesini ele aldığımıza zihinde çağırışan ilk kavramdan farklı olarak “şair, sevgiliden *kalbinin kapısını açmasını* istiyorsa” (Akerson, 2005, s. 120) artık bu noktada ne kapı ilk çağırışan kapı olacaktır ne de açmak, bir kapıyı açmak kavramıyla eş değer olarak yer bulacaktır. Burada oluşan ikinci anlam *yananlamı* oluşturmaktadır. “Ne var ki *yananlamın* oluşması için, *düzanlamdan* büsbütün kopuk olmaması, *düzanlamdaki* bazı niteliklere gönderme yapması gerekir” (2005, s. 120).

Barthes ve Saussure’ün dilbilim ile özdeşleştirdiği ve ikili karşıtlıklar üzerine kurguladığı göstergebilimi Peirce mantık ve felsefe temelinde geliştirerek üçlü karşıtlıklar üzerine oturtmaktadır. Bu karşıtlıklar belirti, ikon ve simge kavramları ile adlandırılmaktadır (Kıran ve Kıran, 2006, s. 326). *Görüntüsel* gösterge olarak adlandırılabilen *ikon* işaret ettiğini şeye benzemesiyle tanımlanabilir. Neden- sonuç ilişkisine dayanan *belirti* ise yerler ıslaksa yağmur yağmış olmasına dair yapılan çıkarımla örneklendirilebilir. Yerin ıslanmasının sebebinin yağmurun yağmış olmasına dair var olan bilgi ile yağmurun yağdığı görülme dahi *belirtisi* olan ıslaklıkla anlamlandırılabilir. Uzlaşılmış bir alan dahilinde oluşan *simgenin* işaret ettiği şeyle olan ilişkisi bu uzlaşımla açıklanmaktadır. “Sözlükteki her sözcük, bir uzlaşmaya dayanır, dolayısıyla *simgedir*. O dili konuşanlar, bu sözcüğün ne anlama geleceği konusunda uzlaşmışlardır. İşte, *simge* bu özelliği ile aynı zamanda *kavramsal*, yani *kural*

oluşturan bir göstergedir” (Akerson, 2005, s. 114-115). Peirce’ün şematik bir çalışması olamamasına karşın göstergebilim içinde anlama ilişkin kavramlar çeşitli araştırmacılar tarafından üçgen bir form üzerinde gösterilmiştir. Gökçe’nin aşağıdaki formda gösterdiği göstergede anlam öğeleri şu şekildedir:

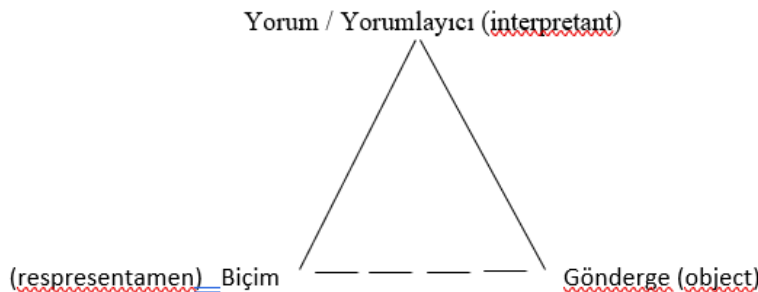
Şekil 3.2: Peirce'ün göstergede anlam öğeleri



Kaynak: Gökçe, 2002, s. 60

“Ongen ve Richards’ın tasarladığı ve Peirce’ün gösterge şeması adı ile yaygınlaşmış” (Akerson, 2005, s. 112) olan şema ise küçük farklılıklar barındırır:

Şekil 3.3: Peirce'ün Göstergesi



Kaynak: 2005, s. 112

Bu şemada yorum ve biçim, yorum ve göndergenin doğrudan bir iletişim halinde olduğu görülmektedir. Biçim ve göndergenin kesikli çizgisinin ifade ettiği ise, ilişkilerinin uzlaşımsal ve nedensiz oluşudur. Bu durum *simge* kavramına atıfta bulunmaktadır.

3.1.2. Göstergebilimin tarihçesi

Sahip olunan duyu organları ile, algılanan gerçekliğin tartışılmasıyla (bu sorgulama durumu insanın var olduğu her an gerçekleşiyor olsa da Platon'un (Eflatun) *idea* kavramıyla birlikte yaygın ve bilinçli bir tartışma ortamı kazanmıştır) birlikte gerçeğin farklı biçimlerini ayırt etme gereksinimi doğmuştur. Eski Yunan'da doğan bu tartışma

alanı *gerçeklik* ve *idealizm* arasında yaşanan tartışma olarak belirlemektedir (Akerson, 2005, s. 50-51). Bu durumda yine birçok alanda olduğu gibi göstergebilimin de ihtiyaçlar sonucu, birbirinden farklı disiplinlerarası bir düzlemde oluşumu gerçekleşmektedir.

Ferdinan de Saussure'ün (1857-1913) "Genel Dilbilim Dersleri" adıyla derlenen kitabı temelinde oluşumunu gerçekleştiren göstergebilim, gelişimini birçok farklı disiplinle etkileşim içinde kalarak sürdürmektedir. Ana alanı dilbilim olan Saussure "dil'in göstergelerden oluşmuş bir dizge olarak görüyordu." (2005, s. 60) Göstergeler üzerine oluşacak olan bilim dalının sinyallerini şu sözleriyle vermektedir:

Toplumdaki göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim anlaşılmaz bir şey değildir; bu bilim sosyal psikolojinin ve bu nedenle de genel psikolojinin bir bölümü olacaktır. Ben buna göstergebilim (Semiology) adını veriyorum. Göstergebilim göstergeleri neyin oluşturduğunu, onları hangi yasaların yönettiğini gösterecek. Bilim henüz varolmadığından hiçkimse bunun nasıl bir bilim olacağını şimdiden söyleyemez fakat bunun bir bilim olmaya hakkı olduğu, daha önceden ayrılmış bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dilbilim genel göstergebilimin yalnızca bir parçasıdır; göstergebilimin keşfedeceği yasalar dilbilime de uygulanabilecek ve dilbilimin tropolojik olgular kitlesi içinde kesin olarak tanımlanmış bir yere sahip olacak." (Wollen, 1989, s. 118-119)

Saussure göstergenin, sadece günlük pratikleri içinde yer edinmiş insanlarla gerçeklik arasında bağ kurmuş ve göstergebilimsel incelemenin toplumsal bir bakış ile gerçekleştirilmesi gerektiğini dile getirmiştir (1989, s. 119; Fiske, 1996, s. 64). Gönderge kavramını görmezden gelerek gösterilen ve gösteren kavramlarını alana dahil eden Saussure'ün ve görsel dizgelere dair iletinin dilsel bir ileti olmadan doğrulanamayacağını savunan Roland Barthes'in ikili karşıtlığının aksine Peirce, üçlü karşıtlıkları kullanarak oluşturduğu modelle birlikte dilbilimden farklı olarak felsefe ve mantıkla göstergebilimi temellendirmesiyle alanın önde gelen isimlerinden olmayı başarmıştır. Göstergenin temel prensiplerinden birinin mütemadiyen bir başka göstergeye gönderme yapması olduğunu belirten Peirce, bu döngünün sürekliliğinden bahseder (Kıran ve Kıran, 2006, s. 321).

Kitle iletişimin de içinde bulunduğu sanat ve yazın gibi alanlara dair çözümlemeler yapan ve kültürü anlamlandırabilmek için göstergebilimi kullanan Umberto Eco da göstergeye dair olan anlam ve anlamlama sürecinin bir sonu olmadığını, ortaya koyduğu "sınırsız anlam" adlı kavramı öne geliştirmiştir. (İkiz, 2015, s. 20)

Göstergebilim kuramının gelişmesinde önemli pay sahibi olan Paris Göstergebilim Okulu ve bu okulun önemli üyelerinden biri olan Algirdas Julien Greimas'ın, *anlatının dizimi: Beşli şeması* çalışma içinde çözümleme tekniği olarak kullanılmaktadır.

Çalışmalarının çoğunu Fransa’da gerçekleştiren Greimas, 1917 Rusya doğumludur. Geliştirmiş olduğu çözümleme metotlarını sadece yazınsal alanda değil farklı alanlara içinde söylem incelemeleri, reklam dili gibi birçok mecrada uygulamıştır (Kıran ve Kıran, 2006, s. 324). Çözümlemeleri ile anlam, anlamı oluşturan yapı ve bu yapının kültüre göre değişen ifadesini ortaya koymaya amaçlamıştır. İnsana dair olan soyut yapılara odaklanmış ve yine odağında bulunan canlının anlama sorunu üzerinde duran bir çözümleme yöntemi geliştirmiştir (Greimas, 1995, s. 10).

Diğer bütün bilim dallarında olduğu gibi göstergebilimin de kümülatif bir yapıdadır. Kendisinden önce ve sonra ortaya çıkan disiplinleri etkilediği gibi bu disiplinler etrafında göstergebilim sürekli bir dönüşüm/gelişim halindedir. Bu sebeple, gösterge dizgeleriyle oluşmuş olan yapının anlam dizgeleriyle çevrili olduğu düşünülürse göstergebilimin oldukça geniş bir araştırma alanı olduğu görülebilmektedir.

“Anamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerinde bir genel düşünce oluşturabilmek bu kuramın temel amacıdır. Anlam ve anlamlama olgusunu kendisine çözümleme alanı olarak belirleyen böyle bir çözümleme yöntemi için de uygulanacak bir izlen, kuram ve yöntemler bütünü gereklidir” (Günay, 2002, s. 11).

Bu noktada, göstergebilim bağlamında kullanılan *anlatının dizimi: Beşli şemanın, yapısalcı anlatı kuramı* çerçevesinde değerlendirilmesi gerekli görülmektedir.

3.2. Yapısalcı anlatı kuramı ve anlatının dizimi: Beşli şema

Temel anlamda oldukça eski tarihlere dayanan göstergebilim ilk olarak dilbilim alanında yapılan çalışmalara dahil edilmiş ve anlamlandırma, anlam üretme ritüeli içinde yapısalcı yaklaşım etkilenecek bu temelde yerini almıştır. Göstergebilim ve anlatı kuramı, dünyanın ve insanın anlamını sorgulamak üstüne bir amaç belirlemektedir (Yücel, 1982, s. 103). İnsanın içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırabilmesi için sadeleştirilmiş bir çözümleme ya da deşifre etme modeli olarak karşımıza çıkan bu kuram, her dakika her saniye, kullandığı veya kullanmak zorunda bırakıldığı kitle iletişim araçları sebebiyle enformasyon yığını ile karşı karşıya kalan “gösterge avcısı” insanın silahı/anahtarı gibidir (Rifat, 1999, s. 20). Çözümlemeye ihtiyaç duyan anlatı, biçim ve içerik yönüyle birbirinden bağımsız bir anlam ifade edemeyecek bir bütün olarak var olmaktadır. “Başka bir deyişle ‘anlam’ göstergelerden ve göstergeler arası ilişkilerden ortaya çıkar” (Parsa ve Akmeşe, 2012, s. 2). Bu bütüncül yapının anlamlandırılabilmesi için, bir kuram dahilinde belirlenen yöntem ya da yöntemlerle parçalanarak incelenip tekrar birleştirilip ilk anlamdan ötede duran derin anlama, yorumlarla ulaşılması gerekmektedir.

“...Yüzeydeki görüntünün altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntem olan yapısalcı yöntem, yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan anlam kazandıklarını savunur. Yapısalcı uygulamacılar, herhangi bir incelemenin yapı düzeyinde gerçekleştirilmediği sürece dış görünüşle yetinilip birbiriyle ilişkisiz öğelere takılınacağı kaçınılmaz bir sonuç olacağı noktasında birleşirler.” (Tüfekçi, 2016, s. 50)

Göstergebilimden daha farklı disiplinlerle harmanlanmış olan anlatı kuramı, göstergebilimden faydalandığı kadar dilbilim, biçimbilim ve yazınbilimle de çevrelenmiş haldedir. Bu disiplinler arası durum içinde anlatı barındıran tüm görsel, işitsel ve yazınsal metinleri çözümlemeyi amaçlar. Bu noktada odaklanılması gereken alanlar, anlatının içinde barındırdığı gösterge dizgeleri (kodlar) hangi aşamalardan geçerek oluşmuştur? Bu görsel dizgelerin anlamı ve alımlayıcı üzerindeki etkisi nedir (Parsa ve Akmeşe, 2012, s. 2; Erden, 1998, s. 43)?

Anlatı kavramını, “gerçek ya da düşsel olayların değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütün olarak” ele alan Rifat, insan için “anlam üretme” çabasının doğal bir sonucu olarak “anlam yakalama” refleksinin geliştiğinden de söz etmektedir (1999, s. 15). Biçimbilim üzerine çalışmış olan Vladimir Propp, bu bilimi şu benzetme ile açıklamaktadır: “Bitkibiliminde, biçimbilim bir bitkiyi oluşturan bölümlerin, bu bölümlerin hem birbirleriyle hem de bütünle kurdukları bağıntıların... incelenmesini kapsar.” (Propp, 1985, s. 11) Bu yapıyı *Rus Halk Masalları* üzerinde uygulayan Propp, anlatı ve anlatı yapısının değer kazanmasında ve birçok alanda (dilbilim, tarih, resim, sinema...) uygulanmasında öncü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, *anlatı kuramı* alanında “Masalın Biçimbilimi” adlı eseriyle ilk çalışmaları da Propp gerçekleştirmiştir. Biçimbilim çerçevesinde yapısalcı anlatı çözümleme yöntemiyle birlikte anlatı içinde değişmeyen işlevler ve kahramanlar belirleyen Propp bu işlevleri 31 alt başlıkta kahramanları ise 7 alt başlıkla sınıflandırmaktadır. (Parsa ve Akmeşe, 2012, s. 2) Bitkibilimi benzetmesinden yola çıkarak kurulan bağlamla yapısalcı anlatı çözümlemesini, sinemanın içerdiği anlatı yapısı üzerinde uygulamanın, anlatıyı oluşturan birimlerin birbirleriyle ve bütünle kurdukları iletişimin, özel olarak incelenen eserden farklı olarak hem yönetmen hem de izleyici ile kurduğu bağıntıların ortaya çıkarılması açısından arz ettiği önem görülmektedir.

Edebiyat üzerinden anlatıya ilişkin tanımlamasında kavramın üç farklı anlama gelebileceğinden belirten Akerson (1983) Genette’den şu şekilde aktarmaktadır:

- 1) Öykü (story): Anlatılan olaylar
- 2) Anlatı söylemi (narrative discourse): Olayların nasıl anlatıldığı ve o anlatıya özgü dışavurum.
- 3) Anlatma edimi (narrating): Olayların anlatılıyor olması (2005, s. 159).

Bir anlatının gerçekleşmesi için başlangıç ve bitiş durumları arasında gerçekleşen dönüşüm evrelerinin olması gerekmektedir. Fakat bu evrelerin dışında, anlatıda gerçekleşen eylem öyküye nasıl dahil edilir? Yaşanan olaylar nelerdir? Hangi mekân ve zamanda yaşanmaktadır? En önemlisi de tüm bunları yaşayan ve yaşatan kişiler yani kahramanlar kimlerdir ve ne gibi özelliklere (fiziksel ve zihinsel) sahiplerdir (Kıran ve Kıran, 2000, s. 21)? “*Anlatma ediminin* metnin dışındaki bazı olgularla ilişkisi nasıldır?.. Bir metin, kendisinin dışındaki gerçekler aracılığıyla doğrulanmalı mıdır” (2005, s. 160)? sorusuyla birlikte Akerson aslında, anlatı içinde bulunan kişi ve olguların anlatının yakalanması için yeterli olabileceğinin cevabını vermektedir. Bir anlama değil anlamlandırma yöntemi olan yapısalcılık tam bu noktada diğer kuramlardan ayrılmaktadır.

- 1- “Öncelikle Yapısalcılık, inceleme konusunu daha düzgün bir ifade ile inceleme nesnesini “kendi başına ve kendi kendisi için” yeterli sayar.
- 2- Ele aldığı “nesne”nin, kendi içinde yer alan öğelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşmuş bir “dizge” olduğunu kabul eder.
- 3- Yukarıdaki maddelerin bir sonucu olarak “nesne”nin art süremlilik içinde değil de eş süremlilik içinde incelenmesi gerektiğini varsayar. Çünkü “nesne” kendinden önce var olan veya kendi zamanında bulunan diğer nesnelerden, etkilerden ayrı bir oluşumdur, yapıdır” (Tahsin, 1999, s. 141).

Genette’nin bu doğrulamanın gerçekleştirilmesi için saptadığı beş ölçüt sistematik bir yol izlemek açısından anlam yakalayıcıya yardım etmektedir. Anlatının üç farklı şekilde anlamlandırılabilirdiğinden bahseden Genette, bu ayrıma *düzen*, *sürem*, *sıklık*, *kip* ve *ses* ölçütlerini ekleyerek anlatının incelenmesi için çözümleme modeli belirlemektedir. Zamansal düzlemde ilerleyişin doğrusal olmamasıyla (bulunulan andan geçmişe dönüş) ilişkilendirdiği *düzen*, anlatıda zaman kavramının gerçek yaşamda olduğu şekilde geçmemesini de (gerçek olamayacak bir zaman dilimi içinde olayın gerçekleşmesi ya da anlatılması) *sürem* ölçütüyle açıklamaktadır. İçinde bulunulmuş olan mekanlara tekrar gidilmesi ile *sıklık* ölçütünü koyarken, anlatıcının kim olduğunun belirlenmesi (kahraman, tanrısal bakış açısı) içinse *ses* ölçütünü belirlemiştir. *Kip* ölçütü ise, “bir anlatıdaki diyaloglara *mimesis*, anlatıcının işe karışıp şunlar şunlar oldu, diye anlatmasına da *diegesis* denir” (Akerson, 2005, s. 161). Bu durum, kahramanların doğal seyrinde

ilerleyen iletişimleri ile yaratıcının dışardan müdahalesinin bir ayrımla belirlenmesi için eklenmiştir.

Platon, bu kavramalara ‘‘Devlet’’ adlı eserinde açıklık getiren kişi olarak, sanatçının ‘‘mimesis, yani taklit etmekle’’ (Platon, 2005, s. 26) görevli olduğunu belirtmektedir. Bu tanımlama, ilerleyen bölümlerde yeniden sunum olarak değerlendirilen anlatıyı oluşturan farklı bakış açılarını anlamak açısından değerli bulunmaktadır. Anlatının biçimsel olarak düzenlenmesi, yapılacak olan bütünün parçalanması işlemi sırasında yaşanacak olan kaosun önüne geçmek için etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Anlatı bağlamında bu sistematik biçimsel belirlemeler hem bahsi geçen kuramın anlaşılabilirliğinin arttırılması için hem de iletilen mesaja maruz kalan kişi (araştırmacı) için etkili bir çözümleme gerçekleştirilmesi için önem arz etmektedir.

İnsanın dahil olduğu tüm ortamlarda çeşitli biçimlerde (görsel, işitsel...) anlatılar gerçekleşmektedir. Bu anlatılarsa, ister istemez içinde belirli kodlar barındıran yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabii olarak, doğrudan bu amaçla oluşturulmuş olan televizyon ve sinema gibi görsel iletişim araçları bu durumun en çok gözlemlendiği mecraların başında gelmektedir. Anlatı formunu görsel, çoğu zamansa hem görsel hem işitsel olarak sunan bu ortamın barındırdığı kodlar her zaman açık anlamıyla anlatının içinde yer almamaktadırlar. ‘‘Anlatılar kurmaca olabilecekleri gibi, durumları saptayıcı, dönüştürücü, insanları ayartıcı, kandırıcı, ikna edici, yönlendirici, yasaklamalar koyucu ve buyurucu da olabilirler’’ (Rifat, 1999, s. 16). Parsa (2012, s. 12) anlatıyı, ‘‘insanların dünyayı anlamalarının bir yolu’’ olarak görmektedir. Anlatının en açık şekilde ‘‘bir olayın yeniden sunumu’’ olarak tanımlayan Kıran (2000, s. 54-55), ‘‘yeniden sunulmamış bir olayın anlatı olamayacağını’’ vurgulamaktadır. Derman (1989, s. 35), webster's new twentieth century dictionary'den yapmış olduğu alıntıyla yeniden sunumun içeriğini şöyle açıklar:

‘‘Yeniden sunum’’ (representation) sözcüğü anlam olarak, ‘‘tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme vb. ,’’ kavramları içermektedir. Yeniden sunum olarak kabul edilen bir yapıt varlığını kendi dışındaki başka bir varlığa borçludur. Bir yapıtın yeniden sunum sayılabilmesi için, onun işaret ettiği, konu aldığı bir modelin de bulunması gerekir. Model veya konu hakkında önbilgisi olmayan bir kimse için, yeniden sunumdan da söz edilemez

Eğer anlatı kavramını, yeniden sunum olarak kabul ediyorsak, gördüğümüz üzere bu kavram bir varlığa ihtiyaç duyar. Eğer yeniden sunum söz konusu ise, bu anlatının oluşum sürecini açıklamak üzere kopya kavramından yola çıkılabilir. Doğrudan niteliksel

ya da niceliksel verilerin kopya edilmesini ifade eden bu kavram, sanat alanında sanatsal bir kaygıyla üretilen ürünlerin sanatçının algı ve duygularının birer kopyası olduğu söylenebilse de sanat alanında yeniden sunumdan bahsettiğimizde, yaptığımız açıklamada bulunan “kopyalama” sözcüğünün pek doğru olmadığını Derman’ın (1989, s. 35) şu sözleriyle anlatır:

Yeniden sunum, nesneleri “taklit etme” gibi, pasif bir eylemi içermez. Aksine, nesnelerin sahip oldukları özelliklerin sınıflandırılması gibi öznel bir süreci kapsar. Nesne ve olaylar, sanatçı için, tüm özellikleri ayrılmış ve sınıflanmış bir biçimde anlatıma açık olarak beklememektedirler. Etkili bir yeniden sunum, buluş ve yaratıcılık gerektiren bir çalışmadır...

Çalışma kapsamında görsel anlatıların incelenmesi sebebiyle, anlatıda yeniden sunum kavramına fotoğrafik ve sinemasal görüntüler üzerinden bakıldığında Bazin ise üzerinden yeniden üretim bağlamında şu sözleri dile getirmiştir: “Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Onun belgesel değeri ne olursa olsun üzerinde bir oluşumun niteliğini taşımaktadır. Bu, artık yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisidir” (Bazin, 2011, s. 19).

Kurmaca bir yapıda olan sinemasal anlatı, görüntülerin kaydedilmesinden çok daha ötesinde bir noktada değerlendirilmelidir. Bu yapı sözel olarak ifade edil(e)meyen anlatıyı görsel terimlerle ifade etmekle açılabilir. Bu ifade biçimi, belirli teknikler yardımıyla oluşturulmuş anlam ve alt metin katmanlarını da içermektedir. Bu kurmaca yapı senarist, yönetmen ve görüntü yönetmeninin icra ettikleri alanda kendilerini yeniden sunmalarıyla meydana gelmektedir. Bir anlatının olduğu ortamda bir de anlatıcının olması gerekliliğinin bir sonucu olarak sinemada anlatıcı, çoğu zaman kamera olarak karşımıza çıkmaktadır (Parsa 2012, s. 12-16). Bu bağlamda Derman (1989, s. 122), Bazin’in söylemiyle oluşan bu karşıt durumu bir hikâye anlatarak açıklığa kavuşturur:

Hermes’in çoğu kez bir hırsız olduğu söylenmiştir. Çocukken bile büyük sürüler çalarmış. İnsanlardan olduğu kadar, tanrılardan da çaldığı söylenir. Her zaman şüphe altında olmasına rağmen hiçbir zaman suçu ortaya çıkarılamamıştır. Bunun nedeni, dil’i kusursuz yalan söyleyebilecek kadar ustaca kullanabilmesiydi. Sözcükler üzerinde büyüsel bir etkisi vardı. Söylediği yalanların inandırıcılığı, dil ve gerçeklik arasındaki ayrımı yok edecek kadar usta bir hatip oluşundan kaynaklanıyordu.

Bu bağlamda, Bazin’in bahsinin, iyi bir fotoğrafik görüntünün inandırıcı şekilde söylenen bir yalana benzemesi olduğunu düşünebiliriz. Lewis Hine’den aktaran Burke (2009, s. 21) bu durumu şu şekilde dile getirir: “fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir”

İnsanların anlam yaratma ve bulma çabası içinde, yeniden sunulmuş olan anlatı ve anlatı içinde barınan kodlar örtük/yan anlamlar içermektedir. İnsan, bu noktada anlamlandırma ve yorumlamaya ihtiyaç duymaktadır. Söz konusu anlatının temsil ya da tasvir ettiği olay ya da kişi hakkında içerdiği bu birden çok yan anlamın deşifre edilebilmesi çeşitli kuram ve yöntemlerle mümkün hale gelmektedir. Anlatı içinde yer alan ilk anlam, anlamlandırılanın ne olduğunu karşılarken yan anlam ise anlam ise anlamın nasıl anlamlandırıldığıyla ilgilidir (Batı, 2005, s. 175). Anlatı biliminin araştırma alanını ikiye ayıran Erden, ilk olarak ‘‘anlatı iletilerinin oluşturulmasında hangi süreçlerin etkin olduğunun araştırılması ve incelenmesi, diğeri ise anlatı iletilerinin işlevlerinin incelenmesi’’ (Erden, 1998:43 akt: Parsa, 2012:18) olduğunu belirtir.

Bu noktada kendinden sonra birçok disiplini etkisi altına almış olan yapısalcı yaklaşım anlatı kuramı üzerine eğilen temel yaklaşımlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimin de dahil olduğu yapısalcı anlatı kuramının temellerini Ferdinand de Saussure’ün dilin yapısı ve çözümlenmesine yönelik dil bilim çalışmalarını içeren, ölümünden sonra 1915 yılında Cenevre Üniversitesi’ndeki öğrencileri tarafından, ders notlarından derlenerek yayınlanan ‘‘Genel Dilbilim Dersleri’’ adlı kitabıyla ve Charles Saunders Pierce’in (1839-1914) çalışmaları oluşturulmuştur. ‘‘İsminden de anlaşıldığı üzere Yapısalcılık yapılarla ilgilenir ve özellikle de bu yapıların işlemlerini sağlayan genel yasaları inceler’’ (Eagleton, 2004, s. 123).

Bu yaklaşım temelde, ‘‘yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan anlam kazandıklarını savunurken, yüzeyde görünmenin altında, derinde yatanları aramaktadır’’ (Parsa, 2012, s. 19). Kurama kaynaklık eden ‘‘yapı’’ kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında:

‘‘...Batı dillerine Latince ‘‘Stvere’’ fiilinin bir türevi olan ‘‘structure’’ sözcüğünden gelmiştir. Yapı sözcüğü Fransızca’da ‘‘construire’’ fiili ve onun türevi olan ‘‘structure’’ sözcüğü ile karşılanırken, Türkçe’de yapmak\kurmak fiilinden türeyen yapı sözcüğü ile ifade edilmektedir...’’ (Bayrakdar, 2008, s. 3)

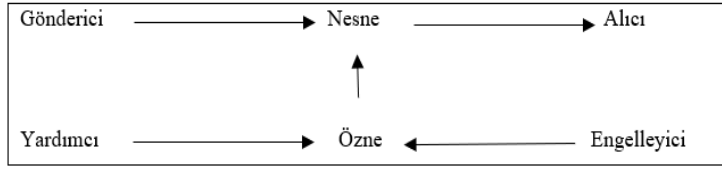
Bir apartman yapısına benzetilen anlatı içinde kuram, her dairenin birbirleriyle olan ilişkisini anlatmadan öte anlamlandırmaya çalışmaktadır. ‘‘Diğeri bir ifade ile bu yaklaşım, belirli bir kültür içerisinde ilişki içinde bulunan öğelerin karşılıklarını ve karşılıklı bağıntısını anlamlandırmaya çalışır’’ (Nar, 2014, s. 32). Yapısalcılık bir öğreti değil bir yöntemdir (Piaget 1999, s. 129). Birbirlerinden bağımsız gibi görünen bu yapı parçacıklarının herhangi birinde yaşanan değişim tüm yapıyı etkilemektedir.

Prag Dilbilim Okulu ile temellenen kuramın, dilin yapısal özelliklerini inceleyen Roman Jakobson, dilin sosyal yapı boyutunda çalışmalar yapan Saussure, Mitlerin yapıları içinde bulunan derin anlamı çıkarmaya çalışan Levi-Strauss gibi araştırmacılar gelişiminde büyük katkı sağlamışlardır. Yücel tarafından, “insansal bilimlere gerçek bir bilim niteliği kazandırma yolunda olan büyük bir düşünce adamı, yapısalcılığın en önemli önülerinden biri” (1982, s. 58) olarak görülen Claude-Levi Strauss’un çalışmalarıyla yaygın biçimde kullanılmaya başlanan bu yaklaşımda, Propp ve Strauss’un çalışmalarıyla birlikte iki ayrı çözümleme yöntemi ortaya çıkmaktadır. İlki, “anlatıdaki olaylar dizisinin sekansal gelişimi üzerinde duran” Propp temelli *dizimsel yaklaşım*, ikicisi ise Strauss’un “anlatı içinde mevcut ikili karşıtlıklar ve bunların öykünün gelişimine nasıl katkıda bulunduğu” üzerinde duran *dizisel yaklaşımdır* (Hansen vd. 1998, s. 142 akt: Parsa, 2012, s. 19). Her iki bilim insanı da anlatı ve anlatı kodlarının deşifre edilebilmesi için sistematik bir çözümleme yöntemi geliştirmiş ve araştırmalarında uygulamışlardır.

Bu bağlamda, Propp’un dizimsel yaklaşım ile geliştirdiği çözümleme yöntemini, açıkladığı, anlatı yapısı içinde bulunan 31 işleviyle sistematik bir hale getirmektedir. Propp konu ile ilgili, “Bu, bir sınıflandırma çalışmasının (sistematik) başlangıç noktasıdır” (1985, s. 35) demektedir. Bu 31 işlevi altı kategoriye ayrılmış ve daha sonra Algirdas Julien Greimas’ı da etkileyerek *anlatının dizimi: Beşli şemanın oluşturulmasını* sağlamıştır. Propp bu ayrımı, “*hazırlık* (Preparation), *karışıklık* (Complication), *gidiş* (Transference), *dövüş* (Struggle), *dönüş* (Return) ve *tekrar tanınma* (Recognition)” (Parsa, 2012, s. 21) başlıklarıyla gerçekleştirilmiştir. Bu ayrımı örnek olarak alan A. J. Greimas işlevleri “ikişer ikişer birleştirip, onları anlatının genel yapısıyla bütünleştirerek gruplarda toplamıştır: Böylece, altı eyleyenden oldukça işlevsel ve genel bir örnekçe geliştirmiştir.” (Kıran ve Kıran, 2000, s. 173)

Çalışma dahilinde, Propp’un altı kategoriye ayrılmış işlevlerinin Greimas tarafından yorumlanmış halinin sunumu önem arz etmektedir. Dramatik yapıyı çözümleme yöntemi olarak kullanılan *anlatının dizimi: Beşli şemanın* daha etkin ve anlaşılır bir formda kullanılabilmesi için kapsamı oldukça geniş olan Greimas’ın *eyleysel örnekçesinden* tablolar yardımıyla genel bir tanımlamayla bahsedilmektedir.

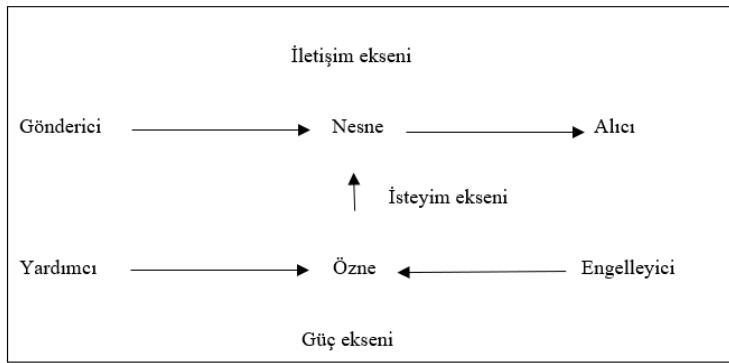
Tablo 3.1: Altı Eyleyen Tablosu



Kaynak: Kıran ve Kıran, 2000, s. 148

A. J. Greimas'ın, anlatı dahilinde eyleyenler olarak kastettiği, oyunculardan farklı olabilmektedir. Genel anlamda insan (oyuncu) olarak karşılaşılan bu eyleyenler soyut bir kavram olarak da karşımıza çıkabilmektedirler. Bu noktada önemli olan ikili karşıtıtlıklara bakıldığı zaman eyleyenin ne olduğundan çok süreç içinde yaptıklarıyla değerlendiren Greimas tarafından model şu şekilde dizayn edilmektedir:

Tablo 3.2: Altı Eyleyen Tablosu ve İkili Karşıtıtlıklar



Kaynak: Kıran ve Kıran, 2000, s. 149

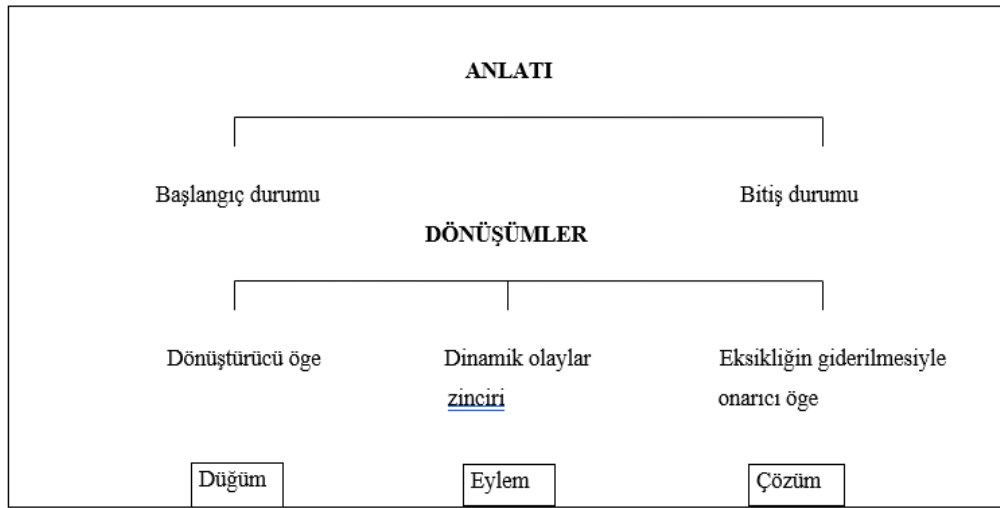
1. İsteyim ekseni üzerinde Özne-Nesne karşıtıtlığı
2. İletişim ekseni üzerinde Gönderici-Alıcı karşıtıtlığı
3. Güç ekseni üzerinde Yardımcı-Engelleyici karşıtıtlığı (2000, s. 148-149)

İsteyim ekseni bağlamında bakıldığı zaman, anlatı içinde yer alan kahraman olarak düşünülebilecek olan *öznenin* ulaşmak istediği sonuç olarak *nesnenin* peşinde olduğu söylenebilir. Her iki eyleyende birbirlerinden bağımsız düşünülemezler. *Öznenin gönderici* tarafından harekete geçirilmesiyle birlikte bu hareket *alıcı* için fayda sağlamaktadır. *Öznenin* bu motivasyonunu ve eylemine destek veren *yardımcı* karşısında bir de *engelleyici* yer almaktadır. Bu iki birim her zaman var olmamakla birlikte bazen de tek başlarına anlatı içinde yer bulabilmektedir. Eyleyenlerden her birinin her anlatı içinde bulunması zorunluluğu olamamakla birlikte bu işlevi bir insan yardımıyla yerine getirmek

zorunda da değillerdir. Bu altı eyleyenle, somut ya da soyut bir kavrama bürünmüş bir şekilde de karşılaşılabilmektedir (2000, s. 149-170).

A. J. Greimas'ın, bu işlevsel örnekçeyile birlikte Propp'un altı kategorisini örnek olarak oluşturmuş olduğu *anlatının dizimi: Beşli şema* çalışmaya dahil edilen filmlerin dramatik anlatı yapısının çözümlenmesi için yöntem olarak belirlenmiştir. Başlangıcından bitişine kadar olan sürede her anlatının bir dönüşüm gerçekleştirdiğini vurgulayan Greimas, bu iki nokta arasında değişen eyleyenlerin kendileriyle birlikte anlatı içinde yer alan diğer eyleyenleri de dönüştürmekte olduklarını belirtmektedir (Parsa ve Akmeşe, 2012, s. 4).

Şekil 3.4: A. J. Greimas, *Anlatının dizimi: Beşli şema*



Kaynak: (Kıran ve Kıran, 2000, s. 173)

Filmin dramatik yapısının, düz anlamdan başlayarak derin anlama doğru deşifre edilmesinde sistematik bir yol olarak kullanılan beşli şema, eser içindeki yapının bozuma uğratılması ve zamansal düzlemde bütünden ayrılan bu parçaların yorumlanarak farklı bir perspektifle yeniden bir bütün haline getirilmesiyle eseri tekrar ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirme fırsatı yaratmaktadır. Bu parçalama ve daha sonra bir bütün haline getirme eylemi ilk bakışta görülemeyen ya da anlamlandırılmayan kavram ve göstergelerin derin okumalarının yapılması için gerekli süreçlerden biridir. Bu yöntem, yapıların “çatısını kuran görevlerin bulunup düzenlenmesi bir gramer oluşturur” (Kolcu, 2008, s. 296).

Her anlatının bir *başlangıç durumu* olduğunu savunan Greimas, olaylar sondan dahi başlasa *başlangıç durumu* olarak anlatının başladığı ilk bölümün görülmesi gerektiğini belirtmektedir. Aynı şekilde bir *bitiş durumuna* sahip olması gereken anlatı düz anlamda

kesin ve belirgin bir sonuca ulaşmamış olsa dahi *eylemin çözüm* noktasından sonra gelen bölümün *bitiş durumu* olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Başlangıç ve bitiş noktaları arasında geçen süreçte kesinlikle bir dönüşümün gerçekleştiğini belirten kuramcı hiçbir eyleyenin anlatının başındaki konumuyla sonundaki konumunun aynı noktada olamayacağını belirtmektedir. Bu sürecin ilk görüldüğü yer, düğüm bölümü olarak görülen *dönüştürücü ögenin* bulunduğu yerdir. *Eyletim* evresinin gerçekleşmesiyle birlikte değişimi gerçekleştirecek olan kahraman belirlenmiştir. Dönüştürücü öge, bir insan olarak konumlanabileceği gibi soyut bir yapıda da bulunabilmektedir. Kahramanın dönüşümünü istemli/istemli bir şekilde tetikleyen kişi ya da olaylar kahramanın seri bir şekilde karşılaşacağı *dinamik olaylar zinciri* evresine geçişini başlatacaktır. *Edinim* aşamasına tekabül eden bu evre ile kahraman isteyerek ya da zorunda kalarak çeşitli eylemler içinde bulunur ve dönüşüm büyük ölçüde bu basamakta gerçekleşmeye başlar. Dönüşümü kabullenen kahraman kendini bulmaya, yeteneklerini keşfetmeye ya da sonradan kazanmaya başlar. Bu kazanımlar çevresinde bulunan karakterlerin yardımıyla da gerçekleşebilir ve başarıya ulaşması (düğümü çözmesi) doğrudan bu kazanımlara bağlıdır. *Edim* evresine denk gelen düğüm aşamasında dönüştürücü öge ile beraber girilen eylemler zinciri sonrası kahraman *onarıcı ögeyi* bularak eksikliği giderir. Farkındalığın ve aydınlanmanın en üst düzeyde olduğu bu basamak dönüşümün tamamlandığı basamak olarak da adlandırılabilir. Çözüm her zaman olumlu şekilde gerçekleşmez ama mutlaka gerçekleşir. Çözümün niteliğine göre *yaptırım evresi*yle birlikte kahraman ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Kahraman çözüme ulaşmadan *bitiş durumuna* ulaşamaz bu sebeple tüm basamaklar anlatı bağlamında kurgulanan zamansal düzlemde sırayla gerçekleşmektedir. Tüm bu gerçekleşen basamakların oluşturduğu yapı bir göstergeler dizgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Rifat, 1996, s. 31; Parsa ve Akmeşe, 2012, s. 4).

3.3. Geert Hofstede ve kültürün oluşum katmanları

Sosyal psikolog ve sosyolog olan Hollandalı yazar Geert Hofstede, kültür temelli yapmış olduğu çalışmalarla alanda kaynak bilgilerin sağlanması açısından oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Hofstede'nin, Gert Jan Hofstede ve Michael Minkov ile birlikte yazmış olduğu "Cultures and Organizations: Software of the Mind" adlı kitabında kültürden, kültürlerarası yapılardan bahsetmekte ve bu çerçevede modeller oluşturmaktadır. Çalışmanın kültür kavramını konu alan bölümünde de belirtildiği gibi

bu kavramla ilgili tek ve kesin bir tanım yapmak mümkün değildir. Kültürü oluşturan insan, değerler, dil, din, çevre, eğitim, aile, politika ve teknoloji gibi unsurları *zihinsel programlama*, *soğan diyagramı* ve *kültür boyutları modeli* ile temel bir düzlemde birleştiren Hofstede, kültür kavramının tanımını yapmaktan ziyade kavramın anlamlandırılması ve boyutlarının ortaya konması üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kültürün “ölçülebilir” bir kavram olduğundan bahseden kuramcı (Altıntaş, 2004, s. 5) geliştirmiş olduğu *ulusal kültür modeli* ile bu alanda önemli bir konumda yer almaktadır. Hofstede kültürü, “bir toplumu diğer toplumlardan ayıran, insan düşünce sisteminin toplu bir programlaması” (Hofstede, 2001, s. 9) olarak görmektedir.

Genetik olarak aktarılamayan bir yapı olan kültür sonradan öğretilen ve öğrenilen bir kavramdır. Bu sebeple, insan doğumuyla birlikte içinde var olduğu ve varlığını sürdüreceği toplum ya da toplumların kültürel değerlerini sosyal toplumsal yapı yardımıyla öğrenmekte ve içselleştirmektedir. Bu öğrenme süreci, kişinin çevresinde bulunan ve doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkileşim içinde bulunduğu tüm insanlar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sürdürülmektedir. Sosyal bir varlık olan insanın bu yolculuğu, dahil olduğu uzlaşım içinde varlığını sürdüren toplumun karmaşık etkileşim yapısıyla, sahip oldukları değerleri birbirlerine aktarmalarıyla devam etmektedir (Soutar, 1999, s. 203).

Şekil 3.5: Zihinsel Programlamanın Üç Farklı Düzeyi



Kaynak: Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s. 6

Evrensel boyutta, ortak bir yapıda olan insan doğası zihinsel programlama sürecini belirli genetik aktarımlarla gerçekleştirir. İnsana ait olan duygular (korku, öfke, aşk, neşe,

üzüntü ve utanç gibi) bu süreç doğrultusunda ortaya çıkar. Bir noktada kültür, genetik bir aktarımla ilerlemese de kültürü oluşturan temelin insanla başladığı düşünüldüğünde bu kavramın aktarılmış bu duygu ve değerlerle oluştuğu söylenebilir. İnsanın diğer insanlarla etkileşim içinde olma ihtiyacı sosyal bir varlık olmasından gelir ve bu etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkan gözlemlenebilir durumu kültürün aktarılmasında önemli rol oynar. Bu aktarımla birlikte, ilk önce kültürü biçimlendiren duygu ve değerler artık kültür tarafından biçimlendirilmektedir. Bu kavramlar, karşılıklı bir gelişim/dönüşüm içindedirler. Bu sebeple kültürün taşıyıcısı olan ve sosyal yapının hafızası konumunda bulunan birey öncelikle zihinsel olarak kendini programlamaktadır. Bu programlamayı, ona miras (kalıtsal) kalan evrensel genetik kodlarla gerçekleştiren insan, sonradan öğrendiği, aktarılmış olan kültürün etkileşimi ile birlikte gerçekleştirir. Bu durumun sonucu olarak ortaya aktarılmış ve miras edinilmiş kişisel bir süreç çıkar. Henri Mendras'ın ifadesiyle kişilik; kalıtsal aktarım, sosyal yapının aktardıkları ve bu süreçler doğrultusunda gerçekleşen kişisel gelişimle üç aşamada oluşmaktadır (2008, s. 25).

Kültürün insan ile olan ilişkisi her ne kadar doğrudan ve uyumlu görünse de içinde yaşanan kültür yapısı ile insan kişiliği birbirlerinden farklı noktalara sahiptirler. Bu farklılık örgütsel bir yapı olan toplum içinde bulunan küçük gruplar ya da sosyal sınıf farklılıklarında da gözlemlenmektedir. Hofstede'nin tasarladığı ve yaygın olarak kullanılan bir model olan *kültür boyutları modeli*, yaşanan bu farklılaşmayı il önce dört kategoride ele almıştır. Bunlar: *Güç mesafesi, bireycilik/toplumculuk, erillik/dişillik ve belirsizlikten kaçınma* (Öncül; Deniz; İnce, 2016, s. 259) olarak belirlenmiştir. Devam eden çalışmaları sonucu, planlama bağlamında "Management Scientists are Human" (Hofstede, 1994) adlı çalışmasında *uzun/kısa süreli yönlendirme* başlığını, daha sonra ise *hoşgörü/baskı* başlığını eklemiştir (Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010:9).

Güç mesafesi, hiyerarşinin yoğun biçimde görüldüğü toplumlarda kendisini göstermektedir. Bu toplumlarda güç oldukça dengesiz bir dağılım göstermiş olup adalet, gelir dağılımı gibi kavramlarda da dengesizlikler görülmektedir. Güç dağılımındaki bu dengesizlik toplumun gelir seviyesinde yaşanan artışla daha dengeli bir hal almaktadır (Seymen & Bolat, 2005, s. 162).

Bireycilik/toplumculuk boyutunda ise, kişinin sergilediği tutum ve davranışların toplumla olan ilişkisi bağlamında kendi çıkarlarına mı yoksa içinde bulunduğu topluluğun çıkarlarına mı hizmet ettiğini sorgulamaktadır. Bu boyutta kişilerin etrafına duyduğu

saygı bireyci ya da toplumcu olmaları ile doğrudan bağlantılıdır. Bireyciliğin yaygın olduğu toplumlarda, grubu oluşturan bağlar güçlü değilken, toplumculuğun öne çıktığı gruplarda bu ilişkiler oldukça kuvvetlidir (Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s. 89-133).

Erillik/dışılık boyutuna gelindiğinde, toplumun anaerkil ya da ataerkil yapısının sorgulandığı gözlemlenmektedir. Kadın ve erkeğin toplum içinde yüklendiği sosyal roller ve bu rollerin sonuçları o toplumun ne denli eril ne denli dışıl olduğunu açıklamaktadır.

Belirsizlikten kaçınmada ise toplum açık bir şekilde belirlenen yönergelerle yaşamaktadırlar ve bu toplumlarda risk alma seviyesi oldukça düşüktür. Planlı ve değişken olmayan bir yaşantı içinde bulunmaktadır. ‘‘Belirsizlikten kaçınan toplumlarda iş güvencesi, kariyer, emeklilik ikramiyesi ve ücretler önemlidir’’ (Hofstede, 2011; akt. Öncül; Deniz; İnce, 2016, s. 260).

Uzun/kısa süreli yönlendirme boyutunu ise, toplumun geçmişe ve geleceğe verdiği önem belirlemektedir. Bir toplum, geleceğe dair uzun vadeli planlamalar yapıyor ve bu planı belirlenen süreç içinde gerçekleştiriyorsa bu durum o toplumun *uzun süreli yönlendirmeler* içinde olduğunu bir göstergesidir. Öte yandan bir toplum hedeflediği herhangi bir şeyin hızlıca ve en kısa sürede gerçekleşmesi üzerine pratikler geliştirmiş ise bu durum o toplumun *kısa süreli yönlendirmeler* içinde olduğunu göstermektedir. *Kısa süreli yönlendirme* içinde olan toplumlarda geçmişte yaşanan olaylara önem atfedilirken *uzun süreli yönlendirmeye* sahip toplumlarda ise en önemli olaylar gelecekte gerçekleşmesi beklenen olaylar olarak görülmektedir.

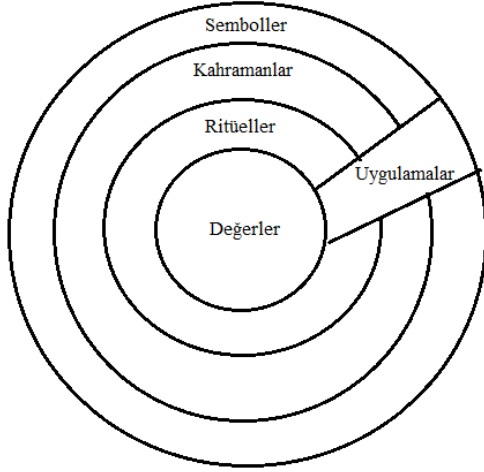
Hoşgörü/baskı kategorisinin bakıldığında, mutlu olmayı başarabilen ya da mutlu olmak için çaba sarf eden toplumların hoşgörü temelli bir yapıları varken, mutlu olmanın temel düzeyde yaşamsal önem arz etmediği ve buna dair bir öz değerlendirmenin yapılmadığı toplumlarda ise baskı kavramının yaygın görüldüğü söylenmelidir. Baskının yaygın olduğu toplumlarda belirlenen sosyal kurallar oldukça belirleyici olmakla birlikte insanlar kendi kişisel gelişimlerini ve bunun için ayırmaları gereken zamanı önemsemeden, ‘‘hayata karamsar bir pencereden bakmaktadır’’lar (Zayıf, 2015, s. 65).

Hofstede, geliştirmiş olduğu tüm bu yapılar çerçevesinde oluşturduğu ‘‘Soğan kabuğu’’ diyagramı (modeli) ile yapı içinde bulunan değerleri belli kategoriler yardımıyla elde etmektedir (Küçük; Kahyaoğlu, 2013).

3.2.1. ‘‘Soğan kabuğu’’ modeli: Semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler

Tarihsel süreç içinde gerçekleşen bu gelişim ya da değişimler, *zihinsel programlama* sürecinin izlediği yolda, farklı bir tabirle katmanların derinliklerinde ciddi değişikliklere sebep olmuştur. Savaşlar, coğrafi keşifler, sömürge düzenleri, sanayi devrimi, iletişim ve ulaşım araçlarında yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte gün yüzüne çıkan küreselleşme kavramı bu değişikliğin temel sebebi olarak görölmektedir. Bu değişim kültürün temelini oluşturan değerler üzerinde de görölmektedir. Hofstede’nin *soğan diyagramına* bakıldığında bu değerleri semboller, kahramanlar ve ritüeller oluşturmaktadır.

Şekil 3.6: Soğan Diyagramı: Kültür Uygulamalarında Farklı Derinlik Seviyeleri



Kaynak: Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s. 8

‘‘Kültürel farklılıklar kendilerini, değişik formlarda ve seviyelerde göstermektedirler’’ (Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s.9). Kültürün anlamlandırılabilmesi için onu tanımlamaktan öte belirli bir form üzerinde değerlendirmek gerekmektedir. Hofstede ise bu formu, kültürü oluşturan etmenleri dört seviyede toplayarak gerçekleştirmektedir. Bunlar: *Semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler* olarak karşımıza çıkmaktadır.

Soğanın dış kabuk noktasında *semboller* yer almakta ve en geniş alanı o kaplamaktadır. Kültürün yüzeysel ifadesini yansıtan *semboller* bunu *kahramanlar* ve *ritüellerle* birlikte daha da derinleştirir. Bu kademeli geçiş, katmanlar arasında kültürün en derin karşılığı olan *değerlerle*, karşılıklı etkileşim içinde gerçekleşmektedir. *Kahramanlar* ve *ritüeller*, *sembollerle* birlikte değeri çevrelemekte, bir noktada

birbirlerinin oluşumuna katkı sağlamaktadırlar (2010, s.9). Soğanın ilk üç katı toplum içinde bulunan bireyler ve bu toplumu inceleyen kişilerce (incelediği kültüre hakim olması koşuluyla) kolaylıkla görülebilirken, soğanın çekirdeği (merkezi) konumunda bulunan değerler bu şekilde kolaylıkla görülememekte ve açıklanamamaktadırlar.

Semboller, değerlerin kurumsallaşmasında önemli bir yer tutmakla birlikte (Mendras, 2008, s.120), aynı zamanda ait olduğu toplum kültürünün görsel bir ifadesidir de.

“Semboller, yalnızca aynı kültürü paylaşanlar tarafından tanınır ve anlamlandırılır. Jest ve mimik hareketleri gibi dilde bulunan kelimeler ve o dilin jargonuna ait ifadelerde bu kategoriye aittir. Yeni semboller kolaylıkla geliştirilebilir ve eski semboller bu durum sonucunda yok olabilir. Belirli bir kültür içindeki semboller farklı bir kültür tarafından örnek alınabilir veya aynı şekilde direkt uygulamaya geçirilebilir.” (Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s.8)

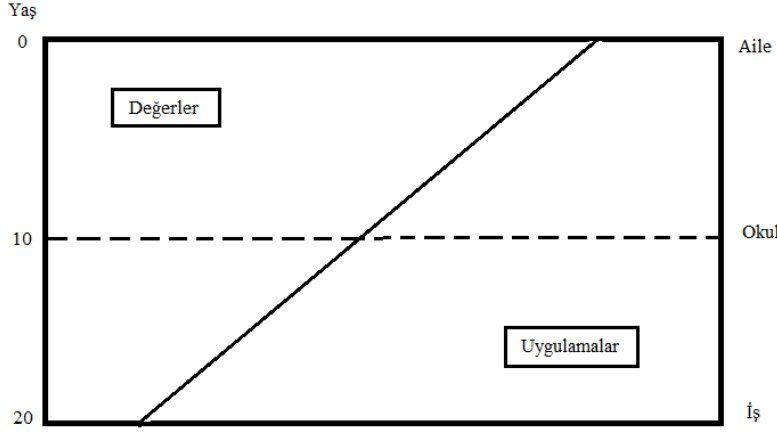
Kahramanlar, gerçek ya da hayali olmaları veya yaşayıp yaşamadıkları önem arz etmeksizin o kültür içinde bulunan ve gelişim sürecinde olan kişiler için oldukça önemli bir model konumundadırlar. “Barbie, Batman ya da Amerika’daki Snoopy, Fransa’daki Asterix birer kültürel kahraman” olarak yer almaktadırlar (2010, s.8). Kahramanlar, sadece sahip oldukları fiziksel özellikler ya da bilgi birikimleriyle değil aynı zamanda çevresinde bulunan kişilerle olan iletişimiyle de değer kazanırlar.

Ritüeller, belirli hedefler doğrultusunda gerçekleştirilen ve sosyal yapının içine dahil olunabilmesi için şart koşulan toplu aktiviteler ya da alışkanlıklar olarak tanımlanmaktadır. Toplum içinde gerçekleştirilen *ritüeller* bireyin etrafıyla olan diyalogunun uygulamalı bir ifadesidir. *Ritüeller*, siyasi, dilsel, dini, sosyal ya da iş hayatından parçalar içerebilmektedirler. Kişinin bu kavrama uyum sağlamasının temel nedeni kendisini var etme isteği ve yine kendisine duyduğu ve duyulmasını istediği saygıyla doğru orantılıdır (2010, s.9).

İlk üç katmanda değişimler rahatlıkla gerçekleşirken merkezde bulunan *değerler* bölümünde değişim söz konusu olmamaktadır. *Değerler* ve toplumda belirlenmiş olan *normlar* birbirine karıştırılmamalıdır. Bir birey toplum içinde gerçekleştirdiği davranışın nedenlerini açıklayabiliyor ise bu durum *değerler* içinde değerlendirilir. Birey, gösterdiği davranışın nedeni olarak herkesin bu davranışı yaptığını söylediğinde ise bu durumu *normlar* içinde değerlendirmek gerekmektedir.

İnsan kendine ait kültürel yapıyı oluştururken, *zihinsel programlama* süreci bağlamında kişisel yapısını oluştururken, farklı seviyelerde geniş çaplı değişimler gerçekleşmektedir.

Şekil 3.7: Değer ve Uygulamaların Öğrenilmesi



Kaynak: Kaynak: Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s.10

Toplumca sahip olunan değerler, toplumun en küçük yapı taşlarından olan aile içinde bile uygulamada farklılık göstermektedir. İnsanın doğumuyla birlikte aile içinde başlayan bu öğrenme süreci yaş ilerledikçe okul, iş gibi sosyal yapı alanlarının dahil olmasıyla birlikte farklı bir boyut ve etkinlik alanı kazanmaktadır. Değerlerin ve uygulamaların zaman ve mekân bağlamında hangi noktada edinildiğini gösteren Hofstede, insanın diğer canlılarla kıyaslandığında hayatta kalabilmesi için oldukça az bilgi ve beceriyle dünyaya geldiğini söylemektedir. Fakat insanın bu eksikliği giderebilmesi için özellikle okul çağına kadar hızla ve çoğu zaman bilinçsizce kazanım sağlayabileceği bir yapı barındırdığını da eklemektedir. “Bu semboller (dil gibi), kahramanları (ebeveynlerimiz gibi) ve ritüelleri (tuvalet eğitimi gibi) içerir ve en önemlisi de temel değerlerimizi içerir” (Hofstede; Hofstede; Minkov, 2010, s.9). Bu süreçlerle birlikte insan farklı seviye ve çeşitlerde bilinç edinme durumu gerçekleştirir. Kültür her ne kadar içinde yaşanılan toplumca, ortak bir değer olarak ifade edilse de işin içine insan, birey olarak girdiği zaman bu durum değişim göstermektedir ki aile içinde başlayan bu durum insanda görülen bu davranış değişikliğinin olağan karşılanmasına neden olmaktadır.

Hofstede tarafından oluşturulmuş olan bu model, çalışmada incelenen filmlerde bulunan kahramanların, ritüellerin, sembollerin ve değerlerin belirlenmesi amacıyla kullanılmaktadır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Giriş

Çalışma içinde çözümlenecek filmlerin tutarlı ve ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, varılması öngörülen sonucun destekleyici unsurlarından biri olması açısından çalışmaya, araştırma konusu olan her iki yönetmeninde biyografi ve filmografisinin (EK-1 ve EK-2) dahil edilmesi gerekli görülmüştür. Ortaya çıkan eserin yaratıcısından bağımsız olarak düşünülemeyeceği gibi filmlerin, yönetmenlerin biyografilerinden parçalar taşıdığı da unutulmamalıdır. Bu sebeple eser, yönetmenin toplum içinde yer edinmiş olduğu sosyal konumu ve olaylara karşı takındığı bakış açısına gönderme yapmaktadır. Bu durum, Akın ve Özpetek'in içinde bulundukları kültürle, doğdukları topraklardan gelen öz kültürlerinin kazandırdığı özgün dilin, anlamlı bir biçimde ortaya konabilmesi açısından önem arz etmektedir.

4.2. Hamam

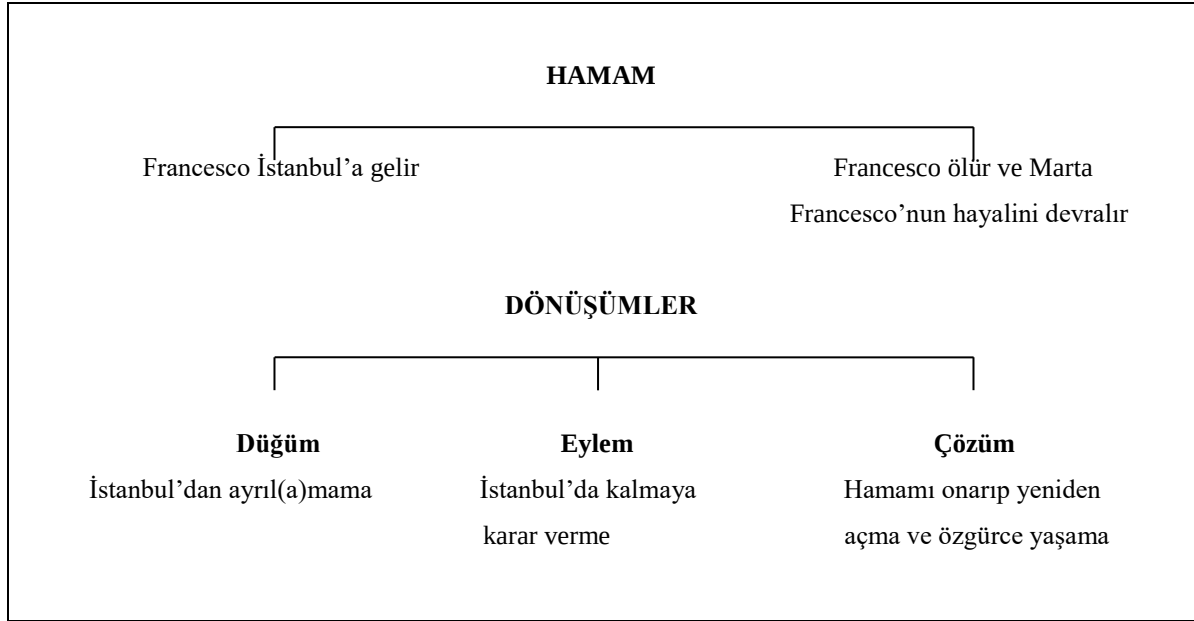
Tablo 4.1: Hamam Film Künyesi

Film adı: Hamam Yönetmen: Ferzan Özpetek Görüntü yönetmeni: Pasquale Mari Yapımcı: Paolo Buzzi Cengiz Ergun Marco Risi Senarist: Ferzan Özpetek Stefano Tummolini Aldo Sambrell Kurgu: Mauro Bonanni Müzik: Aldo De Scalzi ve Pivio Oyuncular: Alessandro Gassman Francesca d'Aloja Halil Ergün Mehmet Günsur Şerif Sezer Başak Köklükaya	Filmin Dili: İtalyanca- Türkçe Filmin türü: Dram, Romantik Filmin süresi: 94 dk Yapım: 1997 İspanya, İtalya, Türkiye Vizyon tarihi: 24 Ekim 1997 Yardım fonu: Eurimages Fonu (Avrupa Konseyi)	Ödüller: -1998 Ankara Film Festivali- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu, Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu -1997 Altın Koza Kültür ve Sanat Şenliği- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi 2. Film -1997 Antalya Film Şenliği- En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik -1997 İtalya Altın Küre Ödülleri- En İyi İlk Film, En İyi Film Müziği -1998 SİYAD Ödülleri- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu - 1998 İstanbul Uluslararası Film Festivali- En İyi Yönetmen
--	--	--

İtalya’da, modern bahçeli bir evde yaşayan Francesco mimardır. Marta ile çok da yolunda gitmeyen bir evlilikleri vardır. Aldığı haberle, seneler önce İstanbul’a yerleşmiş olan hiç görmediği teyzesi Anita’nın vefat ettiğini öğrenir. Teyzesinden kalan mirası satmak için gönülsüzce İstanbul’a gelen Francesco, hiç alışık olmadığı Türk insanı ve kültüründen oldukça etkilenir. Teyzesi ile birlikte yaşayan aile ve onların Francesco’ya karşı olan misafirperver tutumu bu etkilenmenin temel sebeplerinden biridir. Türkiye’de kalmaya ve teyzesinden kendisine miras kalan hamamı onarıp tekrar kullanıma açmaya karar verir. Bu süreç içinde ailenin büyük çocuğu Mehmet ile ilişki yaşamaya başlayan Francesco, o sırada Türkiye’ye gelmiş olan ve bu durumu öğrenen eşi boşanma kararı alırlar. Mahallede bıçaklı saldırıya uğrayarak hayatını kaybeden Francesco’nun hayalini İstanbul’a yerleşen eşi gerçekleştirir.

4.2.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.1: Hamam Anlatının Dizimi: Beşli Şema



Çalışmaya dahil edilen *Hamam* filminin başlangıç durumunu, Francesco’nun İstanbul’a gelişi oluşturmaktadır. Ancak bu durumun oluşmasındaki temel etkenin Anita teyzenin ölümü olduğu söylenmelidir. Filmin ilk sahnesiyle birlikte seyirci, İstanbul’da bir mahallede yaşayan Anita teyzenin ölümünden haberdar olur. Hemen sonrasında ise filmin düğüm, eylem ve bir noktada çözüm bölümünü temelden etkileyecek olan bilgiyi içeren sahne görünür. Roma’da modern ve lüks bir yaşama sahip olan Francesco ve Marta çifti sahnededir. Bu sahnelerin tamamında ikilinin birbirlerini dinlemedikleri ve

dolayısıyla anlamadıkları sadece tartıştıkları göze çarpar. Teyzesinin ölümüyle birlikte kalan mirasla ilgilenmek üzere İstanbul'a gelen Francesco'nun bir an önce işlemleri tamamlayıp İtalya'ya dönmek istemesi, orada yaşamakta olduğu hayatın ne kadar sorunlu bir yaşam olduğunun farkına varamadığının bir göstergesidir. Bu kısır döngüden kurtuluşun aslında teyzesinin yolundan gitmek olduğunu daha sonra da olsa anlayacaktır. Filmin *düğüm* bölümünün başladığı nokta olan İstanbul'a geliş ve buradan ayrıl(a)mayış bir noktada bu problemin *çözüm* kısmının nasıl sağlanması gerektiğinin de bir göstergesidir. Farklı bir kültür içinde yaşamaya başlayan Francesco'nun, bunların yanı sıra sahip olduğu yaşamdan çok daha farklı bir yaşamı deneyimlemesiyle kendini bulma yolunda ilk farkındalığını yaşamıştır.

Baş kahraman Francesco bu süreçler sonucunda İstanbul'da kalma kararı ile yeni hayatı için ilk adımı atmış olur. Bu karar filmin *eylem* bölümünün de başlangıcını oluşturmaktadır. İstanbul'da deneyimlemeye başladığı yaşam içinde teyzesinden kalan mektuplar ve eşyaların da etkisiyle aslında teyzesinin kendisine bir bina ve hamamdan çok daha önemli şeyleri, düşüncelerini miras bıraktığını fark eden Francesco onu dinleyen ve anlayan insanlarla yaşamının ne denli önemli ve yüreklendirici olduğunu anlamıştır. Eylemin bir devamı olarak nitelendirilebilecek, hamamı onarıp tekrar kullanıma açma kararı ile birlikte aslında *çözüm* yöntemini belirlemiştir. Hamamı eski günlerine tekrar döndürmek demek Francesco'nun artık oraya bağlandığının, teyzesinin hayallerini ve benimsediklerini devam ettireceği anlamını taşımaktadır. Yeni yaşamına hızla adapte olan kahraman, yeniden keşfettiği birçok şey gibi aşkı da yeniden keşfeder/fark eder. Mehmet'le olan birlikteliği ve bu durumu fark eden eşi Marta ile olan konuşması bu durumun en açık göstergesidir.

Tüm bu çıkmazların aynısını yaşamakta olan Marta'nın da bu döngüden kurtulmak için Francesco'yu yakın arkadaşları ve ortakları olan Paolo ile aldatmış olması aslında Marta için bir başka kısır döngünün sebebi haline gelmiştir. İstanbul'a gelişi ile birlikte bu hayatı deneyimlemesi, Anita teyzeden kalan anıları görmesi ve Francesco'nun kendisini ve tüm bu yaşananları daha iyi anlayabilmesi için verdiği mektupları okuması sonucunda Marta Francesco'nun mahallede bıçaklanarak hayatını kaybetmesi ile birlikte, bu yaşamı ve hayali devralan üçüncü kişi olur. *Sonuç* kısmını oluşturan bu bölüm ile birlikte aslında aktarılan ya da değer verilmesi gereken şeyin dostluk, sevgi ve aşktan daha fazlasının olamayacağı fark edilir.

4.2.2. Filme ‘‘soğan kabuğu’’ modelinin uygulanması

Tablo 4.2: Hamam filmi ‘‘soğan kabuğu’’ modeli tablosu

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törenselle Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Francesco (Alessandro Gassman) - Marta (Francesca d'Aloja) -Osman (Halil Ergün) -Perran (Serif Sezer) -Mehmet (Mehmet Günsür) - Füsün (Basak Köklükaya) -Oscar (Carlo Cecchi) -Paolo (Alberto Molinari) -Zozo (Zozo Toledo) -Anita'nın Sesi (Ludovica Modugno)	-İtalya'da sabah kahvesi -Rakı masası ve dansöz gösterisi -Misafire ayran ikramı -Geleneksel Türk yemekleri ile akşam yemeği -Hamam kültürü - Fal bakma -Kahvehane ve tavla -Stadyumda maç izleme - Sokakta Sünnet Düğünü - Halay -Evden gelin alma seremonisi - Arabanın arkasından su dökmek -Uzun dikdörtgen masada toplu akşam yemeği (Füsün'un evlenme kararını kutlama)	-Dantel (Evin çoğu yerinde) -Kahve fincanı (İtalyan kahvesi) -İnce belli çay bardağı, Türk kahvesi fincanı -Dansöz -Pavyon -Rakı ve Şarap -Ayran -Nazar Boncuğu -Tütsü -Çay ve Türk kahvesi -Kilise -Çinili Hamam -Takunya, peştamal, hamam taşı -Aynalı Sultan Hamamı - Siyah beyaz eski fotoğraflar, mektuplar -İstanbul Boğazı -Köfteci Refik, Berber Kemal - ‘‘Bu akşam bütün meyhanelerini dolaştım İstanbul'un’’ şarkısı (işitsel gösterge) - ‘‘Yar saçların lüle lüle’’ Türküsü	-Aşk -Sevgi -Aile -Dostluk -Aldatma -Acı -Tutku -Umut

4.2.2.1. Kahraman/kişi analizi

Francesco (Alessandro Gassman): İtalya'da yaşamakta olan Francesco mimardır. Eşi Marta ve ortakları Paolo ile birlikte yönettikleri bir şirketleri vardır. Francesco işinde kendisini oldukça ön planda tutan ve onsuz işlerin düzenli ve doğru bir şekilde

yapılamayacağını düşünen bir karaktere sahiptir. Eşiyle olan tüm sahnelerde tartışıkları görülür. Bu durumun yanı sıra gündelik yaşamında oldukça dikkatsiz ve belki de paranoyaktır. Aylardır kayıp olan köpeklerinin sesini duyduğunu söylediği ve Marta'nın bu duruma tepki gösterdiği sahne bize Francesco'nun içinde bulunduğu psikolojik durumla ilgili güçlü ip uçları sağlamaktadır. Francesco'nun kendini işine adanmış olması tüm bu sıkıntıları görmezden gelme isteğinden kaynaklanmaktadır. İzleyici yaşanan bu olaylarla birlikte kahraman ile ilgili bu çıkarımları yapabilmektedir ancak Francesco durumu teyzesinden kalan miras işleri için Türkiye'ye gidip orada bambaşka bir hayatın içine atılacağı zaman fark edecektir. Türkiye'de ölen teyzesiyle birlikte yaşayan aile ile tanışıp kendisine karşı gösterdikleri misafirperver tavırdan, teyzesinin Türkiye ile ilgili düşünce ve hislerinin de etkisiyle Türkiye'de kalmaya ve teyzesinden kalan hamamı onarıp kullanıma açmaya karar verecektir. Bu durumda yavaş yavaş kendini bulmayı başaran Francesco ve birlikte yaşadığı ailenin büyük oğlu olan Mehmet arasında duygusal bir ilişki yaşanmaya başlayacaktır. Francesco, oldukça hızlı bir şekilde içinde yaşamaya başladığı kültüre adapte olmaya devam etmektedir. Bu *sosyal entegrasyon* durumu etrafındakilerle birlikte hamam, kahvehane ve stadyumda maç izleme aktiviteleriyle daha da pekiştirilmektedir. Çevresinde iletişim kurduğu çoğu kişi kendisiyle İtalyanca konuşmaktadır ancak Francesco, Füsün'un da yardımıyla Türkçe öğrenmeye başlamıştır. Türkiye'ye ziyarete gelen Marta da Francesco'daki değişimi fark etmiş ve Mehmet ile olan ilişkisini öğrenmiştir. Bu durum sonucunda, Francesco'yu iki yıldır Paolo ile aldattığını söyler ve boşanmaya karar verirler. İtalya'da içinde yaşadıkları kısır döngüden çıktıkları anda her şeyin farkına varan kahramanların hayatlarındaki aksaklıkları bir noktada yoluna koymaya başlamışlardır. Francesco "Roma'daki hayatımı ve insanlara karşı davranışlarımı düşündükçe ne kadar kötü bir hayat yaşadığımı fark ediyorum. Türkiye'de insanlar bana iyi davranıyor ben de onlara aynı şekilde. Burada daha coşkulu ve daha sakinim. Osman ile Perran bana evlatlarıymışım gibi davranıyor, Mehmet beni yüreklendiriyor, beni dinliyor, anlıyor. İstedğim hayat buydu işte" diyerek artık kendini bulma çabasını tamamladığını kendinden emin bir şekilde dile getirmektedir. Francesco, film içinde eş, sevgili, yeğen ve misafir konumlarında yer almaktadır.

Marta (Francesca d'Aloja): Francesco'nun eşi olan Marta da Francesco gibi oldukça huzursuz bir hayatın içinde yaşamaktadır. Mimar olan Marta'nın içinde yaşadığı çıkmazın bir noktada bilincinde olduğu, Francesco'yu Paolo ile iki yıldır aldattığını söylediği sahneyle netlik kazanmış olur. Ancak bu durum bir çözüm değil aksine çok

daha büyük bir karmaşaya yol açmaktadır. Türkiye’ye misafir olarak gelen Marta eşiyle olan evliliğini bitirmek isterken Francesco’nun hayatını kaybetmesiyle birlikte çözümü Francesco’nun teyzesinden devralarak yaptığı gibi aynı şekilde onun hayalini devam ettirip gerçekleştirmekte bulur. Karakterlerin kendilerini bulma süreçlerinin bu köklü kültür içinde gerçekleşmesi oldukça önemli bir göstergedir. Marta film içinde eş, sevgili ve misafir konumlarında yer bulmaktadır.

Mehmet (Mehmet Günsür): Evin oğlu olan Mehmet ya da Memo, Francesco’nun sevgilisi olmaktan öte Francesco’ya misafiri olduğu ve daha sonra sıkı sıkıya sahipleneceği kültüre adapte olabilmesi için bir dost, yoldaş olmuştur. Francesco’nun da deymiyle onu yüreklendiren, dinleyen ve anlayan insan olarak filmde oğul, abi, dost ve sevgili olarak yer bulur.

Perran (Serif Sezer): Tipik bir Türk anne karakteri olan Perran, Fazlasıyla misafirperver biri olarak etrafındaki insanları beslemek üzerine kurulu bir düzene sahiptir. Türk kültürüne dair önemli göstergelere sahip olan karakter komşularıyla olan ilişkisiyle de kültürel bir ritüelin ana kahramanı olarak film içinde anne, eş ve komşu konumlarında bulunmaktadır.

Anita Teyze: Karakteri, filmin başında gerçekleşen ve zincirleme şekilde tüm karakterlerin hayatını etkileyecek olan ölümü ile tanırız. Film içinde hiç görmediğimiz Anita teyze dış ses, mektuplar ve kendisine ait olan eşyalarla yer bulur ve tanıtılır. Seneler önce İtalya’dan göç ederek Türkiye’ye yerleşmiş olan karakter, orada yaşayan kardeşiyle yani Francesco’nun babası ve diğerleriyle bağlantıda kalmaya çalışsa da bu durum daha sonra gönderilmemiş onlarca mektupla devam etmiştir. Benliğini bulma yolunda İstanbul’un tam da onun aradığı gibi bir kent olduğunu belirten Anita hamam kültürünü kendisi için bir felsefe haline getirmiş ve Türk insanıyla ilgili dışarıdan bir gözle çözümlemelerde bulunmuştur. Kendisinden kalan mirasla ilgilenmeye gelen Francesco daha sonralarda aslında teyzesinin kendisine miras olarak hamam ve evden farklı olarak bu hayat görüşünü ve yaşam tarzını bıraktığını anlayacaktır.

4.2.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Film dahilinde incelenen kültürel simgeler ve davranışlar Hofstede’in ‘‘Soğan Kabuğu’’ modelinde de gösterildiği gibi her iki kültüre de ait göstergeler taşımaktadır. Bu durumun başlangıç kısmında karşıt kültürel öğelerin öncelikli sunumu yer bulurken daha sonrasında ise bu öğelerin birbirleri içinde harmanlanarak ortak yaşam alanı içinde

birlikte kullanımıyla devam edecektir. Filmin ilk sahnesinden itibaren bu karşıtlıklar göze çarpmaktadır. İtalya’da yaşanan evin dışarıdan tamamen yalıtılmış modern yapısıyla birlikte İstanbul’daki ev görünür ve geleneksel bir mimariyle birlikte mahalle kültürü içinde konumlanan ev dikkat çekicidir. İstanbul’da geleneksel sabah kahvaltılarıyla birlikte çay içilip ardına Türk kahvesi gelirken İtalya’da kahvaltıdan öte sabahları sade bir kahveyle güne başlanmaktadır. İtalya’dan gelen karakterlerin bu kültürel farklılığa hızla uyum sağlamaları göze çarpmakta ve yerel halkın da yardımıyla bu ritüelleri detaylı bir şekilde yaşamaktadırlar. Örneğin kahve falı baktırmak ya da kahvaltı alışkanlıkları olmasa da kahvaltı yapmadan evden çıkamamak ve normalde yediklerinden çok daha fazla yemek yemek gibi. Yabancı misafire sunulan geleneksel Türk yemekleri de bu noktada dikkat çekicidir. Yemek sofralarında göze çarpan bir başka karşıtlık ise baba karakteri Osman her yemekte rakı içerken Francesco’nun şarapla eşlik ediyor oluşudur. Ailenin akşam yemeği davetine iki şişe şarapla iştirak etmesi de bu durumun net bir göstergesidir. Her iki kültürün de kendine has bu ritüeli ilk başta bir karşıtlık olarak görülse de aslında aynı yemek masasında uyum içinde yer buluyor olması bu durumun karşıtlıktan öte bir uyum içinde değerlendirilmesi gerektiğini gösterir.

İstanbul’da bulunan evin dantellerle kaplı olması bir başka kültürel gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Evin aslında İtalyan asıllı bir gömen olan Anita teyzeye ait olması ve bu duruma rağmen bu kadar yerel göstergenin ev içinde yer bulması kültürel melezleşmenin açık bir göstergesidir. İstanbul’a geldikleri farklı zamanlarda şehri gezen Francesco ve Marta içinde bulundukları kültüre dair oldukça dikkat çekici deneyimler yaşamışlardır. İlk olarak Francesco pavyon ve hamam kültürüyle tanışmış ve deneyimlemiştir. Sonrasında ise kahvehanede tavla oynamış ve stadyumda maç izlemiştir. Marta ise, evden gelin alma seremonisine şahitlik etmiştir. Her iki kahramanda bu yerellikler içinde kendi kültürlerine ait olan, İtalyan bir mimar tarafından tasarlanmış yapıyı farklı zamanlarda birbirlerinden bağımsız olarak şans eseri ziyaret etmişlerdir. Bu kültürel çeşitlilik bir noktada adapte sürecinin onlardan çok daha önce başladığının bir kanıtıdır adeta.

4.2.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.3: Hamam Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• İstanbul sokakları • İstanbul Boğazı • Aynalı Sultan Hamamı • Anita Teyzenin Evi • İtalya'daki ev • Pavyon	• İtalyanca • Türkçe

Film içinde ilk olarak Anita teyzenin evi görülmektedir. Eski bir yapı olan bu ev mahalle kültürünün yaşanmakta olduğu bir bölgededir. Anita teyzenin ölümü, mahalleye yapılması planlanan inşaat ya da mahalleye yani gelen bir misafir hemen o an balkonlara çıkan tüm mahalleli tarafından konuşulur. Düğünler de mahallenin sokaklarında yapılır cinayette yine o sokaklarda işlenir. Anita teyzenin evi ve çevresi gösterildikten sonra Francesco ve Marta'nın modern bir yapıya sahip olan bahçeli ve çevreden yalıtılmış eviyle karşılaşılır. Bu iki yapı film boyunca devam edecek iki kültürün adeta bir ön gösterimi gibidir. İstanbul'a yeni geldikleri zamanlarda sokaklarda dolaşan Francesco ve Marta ile birlikte seyirci de kapalı çarşıdan İstanbul Boğazı'na kadar birçok yeri gezmiş olur. Misafiri olduğu kültüre dair ilk deneyimlerini bir pavyonda yaşayan Francesco, filmde odak noktada yer alan hamamlar ile yeni yeni tanımakta olduğu Türk kültürüne dair derinlemesine bilgiler edinir.

Film dahilinde konuşulan dillere bakıldığında İtalyanca ve Türkçe ile karşılaşilmektedir. Filmin küçük bir kısmı İtalya'da geriye kalan bölümü ise Türkiye'de geçmektedir. Ancak bu oranın tam tersi, filmde yer bulan bu iki dilin konuşulma oranlarına bakıldığında göze çarpmaktadır. Film içinde Türk karakterler de dahil olmak üzere neredeyse tüm karakterlerin yoğunlukla İtalyanca konuştukları görülmektedir. Tüm bunların yanı sıra, Türkiye'de kalmaya karar veren Francesco da birlikte yaşadığı ailenin kızı olan Füsun'un da yardımıyla Türkçe öğrenmeye başladığı görülmektedir. Çevresinde bulunan herkes kendisiyle İtalyanca konuşurken Francesco'nun Türkçe öğrenme girişimi kültürel entegrasyonun sağlanması için oldukça önemli bir adımdır ve kendisine Türkçe konuşarak adres soran kişiye Türkçe karşılık verdiği bir sahne ile birlikte bu daha da netleşir.

4.3. Le Fate Ignoranti (Cahil Periler)

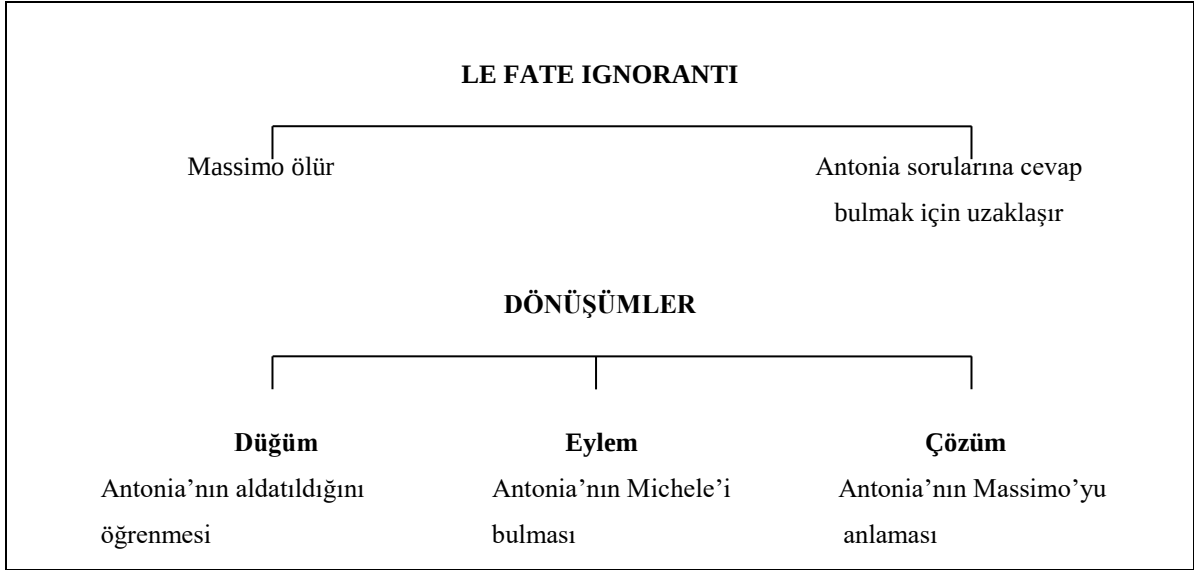
Tablo 4.4: Le Fate Ignoranti (Cahil Periler) Film Künyesi

Film adı: Le Fate Ignoranti Yönetmen: Ferzan Özpetek Görüntü yönetmeni: Pasquale Mari Yapımcı: Tilde Corsi Jean-Luc Ormières Gianni Romoli Senarist: Ferzan Özpetek Gianni Romoli Kurgu: Patrizio Marone Müzik: Andrea Guerra	Filmin Dili: İtalyanca Filmin türü: Aşk, Dram Filmin süresi: 106 dk Yapım: 2000 Fransa- İtalya Vizyon tarihi: 28 Eylül 2001 Seyirci: 97.999 Hasılat: 374.536,46 TL Oyuncular: Margherita Buy Stefano Accorsi Serra Yılmaz Gabriel Garko Erika Blanc Andrea Renzi Koray Candemir	Ödüller: -Roma Belediyesi Kültürel Etkinlikler Bölümü- Roma Kurdu – Yılın en iyi filmi -42. Globo d'oro Film Festivali- En iyi yönetmen, En iyi kadın oyuncu, En iyi erkek oyuncu -Capri-Hollywood Film Festivali- En iyi yönetmen ödülü
---	---	--

Mutlu bir yaşantıya sahip olan Antonia ve Massimo'nun evlilikleri on yıldır devam etmektedir. Huzurlu ve sakin bir hayat süren çiftin birlikteliği Massimo'nun trafik kazasında hayatını kaybetmesiyle birlikte son bulur. Massimo'dan kalan eşyaları alıp eve getiren Antonia bir tablonun arkasında Massimo'ya ithafen yazılmış bir yazı görür ve aldatıldığını fark eder. Bu "kadını" bulmak adına araştırmasına başlayan Antonia aslında Michele'nin kadın değil erkek olduğunu görür. Yaşadığı bu şok sonrası Massimo'nun cinsel tercihindeki farklılıktan başka olarak Michele ve birlikte yaşadığı arkadaş grubunun bambaşka bir hayat tarzına sahip olmaları ve Massimo'nun bu hayat içinde de var olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Antonia, eşinin içinde bulunduğu, birlikte olduğu bu başka hayatı ve kişileri her geçen gün biraz daha benimser ve aileye bir noktada dahil olur.

4.3.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.2: *Le Fate Ignoranti* (Cahil Periler) Anlatının Dizimi: Beşli Şema



Çalışma kapsamında incelenen *Le Fate Ignoranti* filmi, bir müzede gezen Antonia ile başlamaktadır. Hemen ardından eşi Massimo görünür ve bir sonraki sahnede evlerinde mutlu ve huzurlu hayatlarının içine dahil olunur. Tüm bunlar sonucunda Antonia ve Massimo'nun heyecanı bitmemiş, mutlu bir ilişki içinde yaşadıkları gözlemlenmektedir. Filmin *başlangıç durumunu* ise Massimo'nun trafik kazası sebebiyle hayatını kaybetmesi oluşturmaktadır. Yaşanan bu kayıpla birlikte Antonia'nın eline geçen Massimo'ya ait eşyalar içinde *Cahil Periler* adlı tablonun arkasında gördüğü notla aldatıldığını öğrenir ve tam da bu nokta *dönüştürücü öge* olarak yerini alır. Bu süreç Antonia'nın araştırmaları ve ip uçlarını takip etmesiyle birlikte devam edecektir ve Michele'nin oturduğu apartmana ulaşip orada yaşayan insanlarla tanışması fakat Michele'ye ulaşamamasıyla zirve noktasına ulaşacaktır.

Dinamik olaylar zincirini başlatan eylem ise Antonia'nın aldatıldığı kişiyi yani Michele'yi bulma çabasıyla birlikte başlayacaktır. Bu çabayla birlikte *eylem* noktasıyla birleşen *düğüm* noktası Antonia'nın Michele ile yüzleşmesiyle ve her ne kadar zor olsa da eşi Massimo'nun başka bir hayatı istemiş olmasının sebebini anlayabilmek adına kendini Massimo'nun başka hayatına dahil etmesi ile birlikte yavaş yavaş *çözüm* noktasına doğru evirilecektir. Bu yaşamla birlikte Antonia ve Michele birbirleri vasıtasıyla Massimo'yu yeniden tanıyacak ve hatta birbirlerinde bulmaya çalışacaklardır. Antonia ise tüm bu farkındalıklardan başka olarak Massimo gibi kendini de yeniden keşfedecektir. Tüm bu kargaşaya bir son vermek ve en net şekilde kendini ve tüm

yaşamını anlamlandırabilmek için uzaklaşmayı tercih etmesi ise *bitiş durumunun* göstergesi olarak yer almaktadır

4.3.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması

Tablo 4.5: *Le Fate Ignoranti (Cahil Periler)* filmi “soğan kabuğu” modeli tablosu

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törensel Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Antonia (Margherita Buy) -Michele (Stefano Accorsi) -Serra (Serra Yılmaz) -Ernesto (Gabriel Garko) -Veronica (Erika Blanc) -Massimo (Andrea Renzi) -Emir (Koray Candemir) -Mara (Lucrezia Valia) -Riccardo (Filippo Nigro) -Luciano (Ivan Bacchi) -Angelo (Maurizio Romoli) -Israele (Carmine Recano) -Sandro (Luca Calvani)	-Budist ölüm seremonisi -Uzun dikdörtgen yemek masasında toplu yemek -Açık mutfakta yemek yapmak -Filtre kahve yapımı -Kadeh kaldırma -Serra’nın köfte tarifi -Fransızca şarkı söylenmesi - Yasemin Sannino- <i>Birdenbire</i> şarkısı -Parti sahnesinde çalan İngilizce şarkı	- Müzede bulunan heykeller - Mumlar -Bardak - Sunak ve Buda (Dini gösterge) -Viski ve şampanya -Joseph Lanti’nin <i>Cahil Periler</i> portresi -İtalyan tipi mutfak - French press- kahve -Serra’nın Türkçe konuşması (Dilsel gösterge) -LGBTİ renkleri barındıran branda -Nazım Hikmet	-Aşk -Aile -Dostluk -Arkadaşlık -Yardım -Komşuluk ilişkisi -Yemek hazırlığı ve masada birliktelik -Aldatma -Acı

4.3.2.1 Kahraman/kişi analizi

Antonia (Margherita Buy): Massimo ile mutlu bir evliliği olan Antonia, doktor olarak görev yapan *baş kahraman*lardan biri olarak film içinde yer almaktadır. Eşinin ölümünden sonra içinde bulunduğu yaşamın hiç de zannettiği gibi kusursuz olmadığını fark etmeye başlar. Aldatıldığını öğrenmesi ve bu durumu araştırmaya başlamasıyla birlikte Massimo’nun kendisini Michele ile aldattığını öğrenir. On yılı aşkın süredir evli olduğu insanın, cinsel tercihinde ve hayata dair farklı alanlarda yaşadığı farklılaşmayı kocasının ölümüyle birlikte fark eden Antonia, evliliğini ve Massimo’yu yeni yeni anlamaya başlar. Kocasının kendisiyle birlikte olan hayatından farklı olarak içinde bulunduğu bu bambaşka yaşam Antonia’yı da içine çekmektedir. Bir noktadan itibaren

eski yaşamını neredeyse tamamen arkasında bırakarak Massimo'nun yarım kalan hayatına devam etmeye başlamıştır. Yalnızlığını ve kaybını yeni ''ailesi'' ile birlikte gidermeye çalışan Antonia, Massimo'yu bir noktada Michele'de bulmaya çalışmaktadır. Tanıdığı yeni insanların her biri Massimo'nun da sevdiği ve değer verdiği kişilerdir. Yeni yeni tanımaya başladığı her bir kişi ile birlikte on yılı aşkın süredir evli olduğu adamı yeniden tanıdığının farkına varan Antonia için bu durum başlarda zorlayıcı olsa da ilerleyen zamanlarda oldukça rahat bir hal alacaktır. Hamile olduğunu öğrendiğinde elinde şampanya ile bunu kutlamaya onların yanına gidecek kadar rahat ama bunu gerçekleştiremeyip oradan uzaklaşacak kadar da çelişki içindeki bu ruh hali karakterin içinde bulunduğu durumu ve kendini bulma sürecini henüz tamamlayamadığının bir göstergesi olacaktır. Tüm bu yaşananları anlamlandırıp sindirmesi, dahil olduğu tüm hayatlardan uzaklaşması Antonia'nın da filmin sonunda yapacağı gibi bir yolculukla mümkün olacaktır. Antonia, film içinde sevgili ve dost konumlarında yer almaktadır.

Michele (Stefano Accorsi): Etrafında bulunan dostlarıyla var olan Michele film içinde Massimo'nun sevgilisi olarak yer alır. Massimo'nun ölümü sonrası Antonia ile tanışması ile birlikte yıllardır birlikte olduğu Massimo'yu yeniden tanımaya başlayacaktır. Bu durum ilk başta Antonia'da olduğu gibi Michele'de de oldukça zorlayıcı olsa da daha sonra alışacak ve bir noktada Antonia'da Massimo'yu bulmaya çalışacaktır. Bu arayış sırasında duygu durumunda yaşanan bozukluklar Antonia'da olduğu kadar açıkça görünmese de Michele, Massimo'dan kalan anılarla karşılaştığında ve Antonia ile birlikte olduğu zamanlarda bu duygusal değişim durumu net bir şekilde görülmektedir.

Serra (Serra Yılmaz): Kalabalık arkadaş grubu içinde göçmen olarak bulunan Serra, Türk asıllıdır. Farklı kültürel göstergelerin görülmesinde kardeşi Emir ile birlikte önem bir konumda bulunmaktadır. Antonia ile karşılaştıklarında gösterdiği misafirperver tavır ve hayatına dair anlattıkları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Türk asıllı olmasına rağmen kardeşiyle de dahil olmak üzere çoğunlukla Türkçe konuştuğu gözlenen Serra, yalnızca Emir ile birlikteyken Türkiye'de bulunan ailesiyle ilgili bir konudan bahsederken Türkçe konuşmaktadırlar. Bu durum içinde bulunduğu yaşamı sosyal entegrasyonunu tamamen sağladığının bir göstergesidir. Serra film içinde komşu, dost ve kardeş konumlarında yer almaktadır.

Massimo (Andrea Renzi): Filmin ilk bölümünde bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeden Massimo, Antonia ve Michele'nin kesiştikleri noktayı oluşturmaktadır. Uzun

süredir evli olduğu kadına olan sevgisi devam ederken farklı bir hayatı daha tercih etmiş olması aslında Antonia ve Michele'nin çok sonradan fark edeceği her şeyi Massimo'nun önceden fark ettiğinin bir göstergesidir. Bu aldatma durumunun temel sebebini Massimo'nun gay oluşu ya da Antonia'da aradığını bulamayışı değil farklı insanlarla farklı duygularla başka hayatlar içinde yaşama isteği oluşturmaktadır. Massimo film dahilinde eş, sevgili ve dost konumlarında yer bulmaktadır.

4.3.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Le Fate Ignoranti isimli film Hofstede'in '*soğan kabuğu*' modeli dahilinde çalışma içinde incelenmiş ve birden çok kültüre ait geleneksel/törensel davranışa ve simgeye rastlanmıştır. Tüm bu davranış ve simgeler, içinde bulundukları yapıyı ve kendisinden farklı olan kültürel göstergeleri destekleyen konumda yer almaktadır. Öncelikle genel durum içinde dikkati çeken nokta yemek hazırlığı ve yemek masasında yaşanan seremoni olarak karşımıza çıkmaktadır. Yemek hep birlikte hazırlanmakta ve bu yapılması zorunlu olan bir işten çok, keyifle yavaş yavaş yapılmaktadır. Aynı birliktelik yine yemek masasında da görülür. Masa her zaman kalabalıktır ve çoğu sohbet burada gerçekleştirilir. Tüm bu seremoniye Serra'nın köfte yapıp getirdiği sahnede verdiği tarif ve birkaç kez karşımıza çıkan kadeh kaldırma sahnelerinin de eklenmesi gerekmektedir. Film içinde farklı kültürlerden karakterler barınsa da genel itibarıyla evrensel nitelikte ürünler ortaya çıkarılmaktadır. Kahvenin, filtre kahve olarak yapılması ve şarap/şampanyayı bu genellemenin dışında bırakmak gerekmektedir.

Film içinde üç farklı dilde (Fransızca, Türkçe ve İngilizce) şarkı kullanılmaktadır. Ana dilin İtalyanca olarak yer bulduğu filmde Serra ve kardeşi, ailevi problemlerini konuştukları sırada Türkçe konuşmayı tercih etmektedirler. Bu durum, insanın en sıkıntılı en ciddi konularda kendini en rahat ifade edebileceği pozisyonda olma isteğiyle açıklanabilir. Karakterin sahip olduğu kültürel çeşitliliğin içinde bir ana kültür benimsemesi ya da içselleştirmesi gereklidir ki bu da tramvatik zamanlarda kendini belli eden bir noktada reflekslerle ortaya konmaktadır.

4.3.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.6: *Le Fate Ignoranti (Cahil Periler)* Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• Antonia'nın evi • Michele'nin evinin bulunduğu apartman • Michele'in evi ve terası • Michele'nin manavı • Partinin yapıldığı alan • Roma Sokakları	• İtalyanca • Türkçe • İngilizce (şarkı) • Fransızca (şarkı)

Çalışma dahilinde incelenen *Cahil Periler* filminde yer alan mekanlar, filmin çekildiği ülke olan İtalya'nın sahip olduğu estetik görsel ve kültür içinde oluşturulmuştur. Bu durum, filmin çeşitlilik bakımından sınırlı materyal içermesi gibi bir beklenti oluştursa da filmde anlatının temel ögesi konumunda yer alan mekanlar içinde barındırdığı kültürel çeşitliliğin merkezini oluşturmaktadır. Antonia'nın ve Michele'nin yaşamlarını sürdürmekte oldukları evleri ve bu evlerin içinde süregelen yaşam tarzlarındaki karşıtlık Massimo'nun farklı arayışlara girmesinin nedenlerini bir nebze de olsa gözler önüne sermektedir. Bir yanda bambaşka ilişkiler ve ritüeller barındıran bir apartman ve komşuluk ilişkileri diğer yanda ise çevreden tamamen yalıtılmış bağımsız bir ev ve yalnızlaştırılmış bir hayat görülmektedir. Filmin başlangıcında yer alan müze sahnesinde de olduğu gibi izleyicisini karakterlerle birlikte Roma sokaklarında gezintiye çıkaran yönetmenin tüm bu mekanları estetik kaygılardan farklı olarak karakterlerin duygusal gelişimi/değişimini anlatabilmek adına kullandığı söylenmelidir.

Filmde yer alan dillere bakıldığında, İtalyanca, Türkçe ve birer şarkıyla birlikte yer bulan İngilizce ve Fransızca ile karşılaşılacaktır. Tek bir ülke ve kültür içinde geçmesine rağmen film içinde görülen bu dilsel çeşitlilik karakterlerin farklı kökenlerden gelmeleriyle ilgilidir. Komşuluk ilişkilerinin yoğunlukla yaşandığı Michele'nin bulunduğu apartmanda yaşayan Serra ve ziyarete gelen kardeşi Emir'in sadece baş başa oldukları tek bir anda Türkçe konuştukları görülmektedir.

4.4. İstanbul Kırmızısı

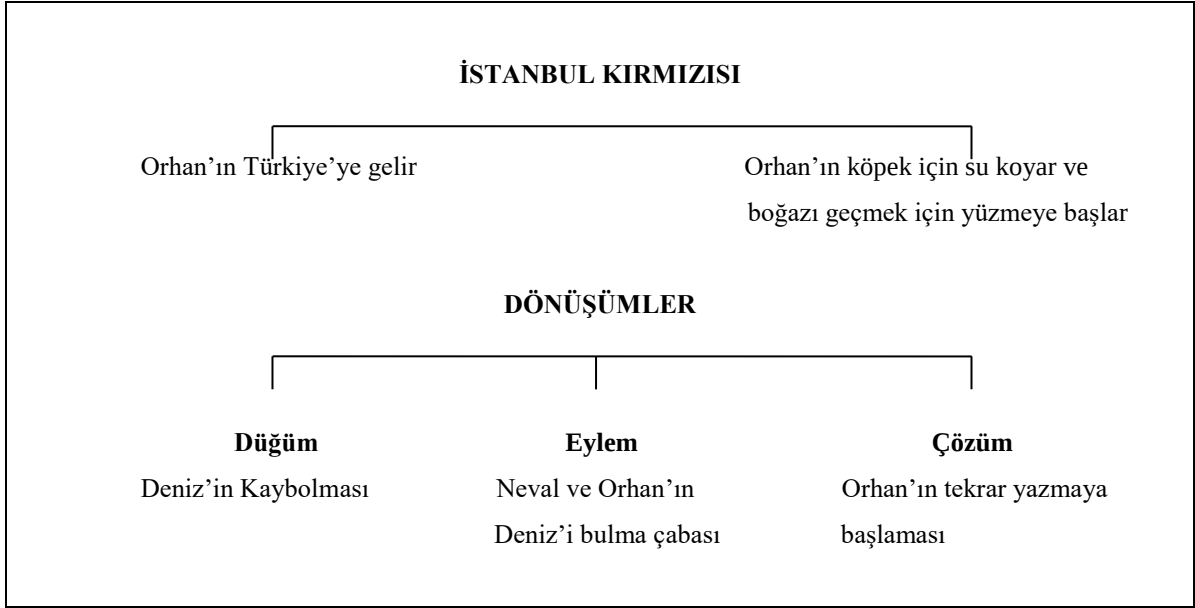
Tablo 4.7: *İstanbul Kırmızısı (Red Istanbul) Film Künyesi*

Film adı: İstanbul Kırmızısı Yönetmen: Ferzan Özpetek Görüntü yönetmeni: Gian Filippo Corticelli Yapımcı: Necati Akpınar, Zümrüt Arol Bekce, Tilde Corsi, Pelin Ekinci Kaya, Müge Kolat Senarist: Ferzan Özpetek, Gianni Romoli Kurgu: Patrizio Marone Müzik: Giuliano Taviani, Carmelo Travia	Filmin Dili: Türkçe Filmin türü: Dram, Romantik Filmin süresi: 110 dk Yapım: 2017 Türkiye-İtalya Vizyon tarihi: 3 Mart 2017 Seyirci: 504.765 Hasılat: 6.391.157,89 TL Oyuncular: Halit Ergenç, Tuba Büyüküstün, Mehmet Günsür, Nejat İşler, Serra Yılmaz, Zerrin Tekindor, Cemre Ebuluzi	Ödüller: -Avrupa Film Ödülleri (2017) – En İyi Film Adaylık -Sinema Yazarları Derneği Ödülleri (2018)-En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Zerrin Tekindor Adaylık -Nastro d'Argento (2017)-En İyi Müzik-Giuliano Taviani, Carmelo Travia Adaylık -Nastro d'Argento (2017)-En İyi Görüntü Yönetmeni-Gianfilippo Corticelli Adaylık -Nastro d'Argento (2017)-En İyi Yönetmen-Ferzan Özpetek Adaylık
---	---	--

Türkiye’de oldukça tanınan bir yazar olan Orhan’ın trajik bir kaza sonucu oğlunu kaybetmiş bu olayla birlikte yazarlığı bırakarak İngiltere’ye yerleşerek orada yaşamaya başlamıştır. Ünlü yönetmen ve senarist Deniz, yeni yazdığı kitabın editörlüğünü yapması için Orhan’la anlaşmıştır. Bu sebeple senelerdir İngiltere’de yaşayan Orhan İstanbul’a gelir. İlk günü Deniz ile geçiren Orhan, Deniz’in ortadan kaybolmasıyla birlikte aynı zamanda romanın da karakterlerini oluşturan Neval ve Yusuf’la birlikte Deniz’i aramaya koyulur. Bu süreç içinde Orhan kaçıp gittiği İstanbul’a Neval’in de etkisiyle tekrar bağlanır, geçmişte yaşadıklarıyla yüzleşme fırsatı bulur ve bir kitap yazmaya başlar. Deniz’in romanı ve romanın karakterleri olan arkadaşları ile başlangıç yapan film bir noktadan sonra tamamen Orhan’ın kendiyi yüzleşmesini konu alır.

4.4.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.3: *İstanbul Kırmızısı* (Red Istanbul) Anlatının Dizimi: Beşli Şema



Çalışma dahil edilen *İstanbul Kırmızısı* filmi, karakter tanıtımından çok mekanın yani İstanbul'un tanıtımıyla başlamaktadır. Orhan karakterinin İstanbul'da boğazdan gelişini gördüğümüz bu sahnelerin aslında, İstanbul'u, özellikle İstanbul Boğazı'nı seyirciye görsel olarak tanıtmak ve İstanbul'un sesini (martı, vapur, inşaat) dinletmek için çekildiği söylenmelidir. Filmin adında olduğu gibi, *İstanbul*'la başlayan film *kırmızı* yalı ile devam etmektedir. Filmin *başlangıç durumunu* oluşturan olay Orhan'ın, Deniz'in kitabını düzenlemek için Türkiye'ye gelişidir. Bu noktada Deniz karakterinin sahip olduğu yaşam tarzı ve ailesini seyirci tanıma fırsatı yakalamakta ve akabinde kitapta bulunan karakterlerle de yavaş yavaş tanışmaya başlamaktadır. *Başlangıç durumundan dönüştürücü* ögenin başladığı noktaya kadar yönetmen seyirciye karakterlerin ruhsal durumlarını ve hem kültürel hem de ekonomik açıdan sosyal statüleri ile ilgili bilgi aktarır.

Filmde dönüştürücü öge, Deniz'in bir anda ortadan kaybolmasıyla yer bulur ve neredeyse tüm karakterlerin dönüşüm/değişimi bu noktadan sonra hızla gerçekleşir. Deniz'in kaybolması, Neval'in kendini ve ilişkisini sorgulamasına, Yusuf'un intiharına, Orhan'ın yazarlığa, aşka ve İstanbul'a geri dönmesine sebep olan tetikleyici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sürecin, *dinamik olaylar zincirinin* gerçekleştiği noktada daha da yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Bu nokta ise Neval ve Orhan'ın, Deniz'i bulma çabasıyla ortaya

çıktığı söylenmelidir. Bu süreçte karakterlerin, seyirci tarafından derinlemesine tanınmasından farklı olarak aslında kendilerini yeniden tanıdıkları ve sorgulamalar içinde bulundukları görülmektedir.

Deniz'i bulamayan karakterler, aslında bu süreçte uzun yıllardır kaybetmiş oldukları kendilerini bulurlar. Neval, Orhan'ın hayatına girmesiyle birlikte, kendini ve aşka bakışını sorgular. Orhan'ın ise, Neval'in eşine yapmış olduğu itiraf tüm değişimini açıkça gözler önüne sermektedir: "Yıllar önce ben çok gençken, evliydim ve bir oğlum vardı. Az önce o masada bahsettiğimiz müthiş kitabı yazmıştım. Zümrüt'le kendimizi herşeye açık, güçlü hissediyorduk derken başımıza korlunç birşey geldi... Biz o olaydan sonra İstanbul'da yaşamaya devam edemedik. Zümrüt, Yeni Zellanda'ya gitti... Ben de Londra'ya sığındım ve kendimi her türlü duyguya kapattım. Her türlü heyecandan, aşktan, sevgiden yoksun. Hep böyle olacağını zannediyordum. Ama işte yıllardır gelmediğim bu İstanbul'a geldiğimden beri, Neval'i ilk gördüğümünden beri ben, varlığını tamamen unuttuğun bir duygunun içimde yeniden canlandığını hissettim." Eksikliğini İstanbul ve Neval yardımıyla gideren Orhan, yazma eylemini geri kazanmıştır.

Bitiş durumunda ise, Orhan'ın aslında Deniz'de ve Yusuf'ta kendini bulduğu görünür. Deniz'in seneler önce kaybolan köpeğine tıpkı onun yaptığı gibi su koyar ve Yusuf'un yaptığı ama Deniz'in hiç başaramadığı şeyi gerçekleştirecek, boğazı yüzerek geçecektir.

4.4.2. Filme "soğan kabuğu" modelinin uygulanması

Tablo 4.8: *İstanbul Kırmızısı (Red Istanbul)* filmi "soğan kabuğu" modeli tablosu

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törensel Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Orhan (Halit Ergenç) -Neval (Tuba Büyüküstün) -Yusuf (Mehmet Günsür) -Deniz (Nejat İşler) -Sibel (Serra Yılmaz) -Aylin (Zerrin Tekindor) -Sultan (Cemre Ebuluzziya) -Süreyya (Çiğdem Selçuk Onat)	- Futbol taraftarlarının toplu tezahüratı -Plazada gerçekleşen parti -Parti sonrası işkembeciye (çorbacı) gidilmesi -Boğaz kenarında toplu sabah kahvaltısı -Vapurda çay içip simit yemek -Vapurda günbatımını seyretmek	- Vapur, martı ve İnşaat sesi -Köpek (Tommy) -Türk bayrağı -Kırmızı yalı -Eski aile fotoğrafları -Türk kahvesi -Şarap kadehi -Şat kadehi -Viski kadehi -Ezan sesi	-Aşk -Aile -Kardeşlik -Dostluk -Arkadaşlık -Yardım -Yemek masasında birliktelik -Acı -Özlem -Çocukluk

	-Dikdörtgen masada toplu akşam yemeği -Orhan'ın karakolda sorgu sahnesi -Dolmuşta para uzatma sahnesi -Morg sahnesi - 'Cumartesi Anneleri' protesto sahnesi -Otogarda asker uğurlama töreni -Yusuf'un cenazesinin yıkanması -Camide cenaze töreni -Sabah, akşam ve yadsı ezanı	-Kelle paça ve işkembe çorbacısı -Kağıt toplayan adam -Çay ve simit -Gazete kupürleri -Yaprak sarması, biber dolması, kereviz -Balık ekmek -Restore edilen klişe - Roma-Fontana di Trevi kartpostalı -Galata Kulesi -Sultan'ın Kürtçe konuşması -Davul, zurna	
--	--	---	--

4.4.2.1. Kahraman/kişi analizi

Orhan (Halit Ergenç): Ünlü bir yazar olan karakter, trajik bir kaza (ihmal) sonucu oğlunu kaybedince İngiltere'ye taşınarak, kendini kalemden, yazıdan, tüm heves ve heyecanlardan yoksun bırakarak bir sığınmacı hayatı yaşamaktadır. Deniz'in kitabı vesilesiyle İstanbul'a gelişi, kendini bulmasına, hayatı sorgulamasına, aşkı tekrar tatmasına ve yazarlığa geri dönmek için başlangıcı olacaktır. Film içinde, başlangıç ve bitiş noktaları arasında gerçekleşen karakter dönüşümlerinden en büyüğü Orhan üzerinde gerçekleşir. Bu sebeple bu sürecin, Orhan'ın yolculuğunu konu edindiği söylenebilir.

Neval (Tuba Büyüküstün): Orhan gibi Neval de gözle görülür bir dönüşüm gerçekleştirmiş ve aynı şekilde Orhan gibi, film içinde yaşanan sürecin odak karakteri olarak yer alır. Orhan'ın hayatına girmesiyle birlikte Neval karakteri de kendini ve sahip olduğu ilişkiyi sorgular. Sahip oldukları ve bu konudaki ihtimalleri değerlendirmek zorunda kalan karakter karar verme aşaması yaşar ve süregelen hayatını tercih eder.

Yusuf (Mehmet Günsür): Deniz ve Neval ile birlikte bu karakter arkadaş grubunun son üyesidir. Depresif bir yapıya sahip olan Yusuf, uyuşturucu kullanmakta ve ani sinir patlamaları yaşayan takıntılı bir kişiliktir. Deniz'in ortadan kaybolmasıyla birlikte intihar eden Yusuf, Orhan ve Neval'i bu yolculuklarında baş başa bırakır.

Deniz (Nejat İslar): Ünlü bir yönetmen olan karakter, aynı zamanda İstanbul'un köklü bir ailesinden gelmektedir. Maddi olarak üst statüde konumlanan karakterin, yakın çevresiyle ilgili bilgileri seyirci, yazmış olduğu kitapta bulunan karakterlerle edinmektedir. Tüm sorunlarını ya da içinde bulunduğu zamanı geçmişte arayan ve yaşayan karakter kibirli, vurdumduymaz ve depresif bir yapıdadır. Karakter, bir anda ortadan kaybolmasıyla *dinamik olaylar zincirini* başlatmıştır.

Sultan (Cemre Ebuuzziya): Yalıda hizmetçi olarak çalışan Sultan, Kürt bir ailenin kızıdır ve ailesi Türkiye'nin doğusunda bir şehirde yaşamaktadır. Yer bulduğu çoğu planda bu karakter arka planda belli belirsiz bir şekilde yer almaktadır. Saf, heyecanlı ve naif yapısının tezahürü olan bu durum ait olduğu coğrafyanın bastırılmışlığını da temsil etmektedir. Ailesiyle telefonda Kürtçe, çalıştığı ev içindeyse Türkçe konuşan Sultan, memleketlerindeki iç karışıklık nedeniyle evi yıkılan ailesini İstanbul'da Orhan ve Neval'in yardımıyla karşılar ve başka şehirde bulunan aile dostlarının yanına gönderir. Yönetmenin, öteki olanı temsil eden karakteri Sultan olarak karşımıza çıkarmaktadır.

4.4.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Orhan'ın da Deniz'in de farklı ülkelerde bambaşka şehirlerde yaşamış olmalarına rağmen dönüp dolaşıp yine İstanbul'a gelmeleri, tüm bu değer, gelenek ve duygulardan uzaklaşmamalarını bir göstergesidir. Orhan'ın da dediği gibi "İstanbul'a geldiğimden beri..." bir şeyler değişmektedir fakat yine de ait olamazlar ne oraya ne buraya. Geçmişe özlem duyarlar, evler arabalar, mobilyalar, artık hepsi birbiri gibi 'şehre yabancısıdır' fakat kaybolan şehrin ruhundan çok kendi ruhlarıdır.

Sosyal ve kültürel açıdan her kesimin yaşam tarzı, sahip olduğu değerler ve bu değerler düzleminde gerçekleştirdikleri uygulamalar film içinde ikili karşıtlıklarla yer bulmaktadır. Kültürel öğelerin zıtlığı, plazada parti ve aynı zamanda pencereden gelen ezan sesi, çatışma nedeniyle göçen Kürt aile ve asker uğurlaması, kâğıt toplayıcısının verdiği son nefesi içine çeken ünlü ve zengin yönetmen Deniz Soysal.

Kendisini hangi noktada konumlandıracağına karar veremeyen ya da böyle bir kararı anlamlı bulmayan iki karakter Orhan ve Neval, boğaz kenarında kahvaltı yapıp, Galata Kulesi'ni gören terasta yemek yiyip, lüks plazalarda gerçekleşen partilere katılıp aynı zamanda vapurda simit yiyip çay içerken gün batımını da seyrederek. Yalıda oturan Deniz ve ailesi, uzun dikdörtgen masalarında, oldukça zengin bir menüye sahip olan yemek seremonilerini gerçekleştirir ve bu durum ailenin ait olduğu sosyoekonomik

konumu açıkça göstermektedir. Lüks gece eğlencesinden çıkan Deniz ve Orhan alkol aldıkları geceyi işkembeci de bitirerek bu yaygın geleneksel davranışı sergilerler.

Film içine serpiştirilmiş olan asker uğurlama, cenaze yıkama ve camide gerçekleşen cenaze töreni, ‘Cumartesi Anneleri’nin protestosu, karakolda sorgu ve dolmuşta para uzatma sahneleri içinde bulunan kültürün geleneksel davranış kalıplarını ve bunlara bağlı sembollerini ortaya koyan unsurlardır. Filmi bir noktada üç ayrı bölüme ayırdığı söylenebilecek sabah, akşam ve yadsı ezanları ise dikkat çekici diğer öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.4.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.9: *İstanbul Kırmızısı (Red Istanbul) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu*

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• İstanbul-İstanbul Boğazı • Deniz’in evi (Yalı) • Partinin yapıldığı plaza • İşkembeci • Deniz’in odası • Deniz’in adada bulunan evi • Saat dükkânı • Neval’in evi (Galata Kulesi) • Otogar	• Türkçe • Kürtçe • İngilizce

İstanbul Boğazı’nın birçok farklı açıdan çekilmiş görüntüsüyle başlayan filmde şehir yalnızca görsel olarak değil işitsel olarak da tanıtılmaktadır. Vapur ve martı seslerinin yanı sıra inşaat seslerini de bir ahenk içinde aktaran yönetmen filmde müzik kullanımının az olmasını da şehrin içinde oldukça fazla ses bulabilmesine bağlamakta. Baş karakterlerimizden olan Orhan’ın özel bir tekne ile kırmızı yalıya doğru boğazı geçiyor olması ve köprü’nün hemen altında bulunan, Orhan’la birlikte seyircinin de gördüğü yalı ve onu karşılayan çalışanlar filme dahil olan karakterlerin ekonomik olarak toplum içindeki statülerini bir noktada açıklıyor. Film içinde yer alan mekanlar ilk etapta karakterlerin tanıtımı için kullanılmakla birlikte sık sık bu mekanların geleneksel ve modern yapının iç içe geçmişliğinin yarattığı zıtlığı göstermek için de kullanıldığı söylenmelidir. Yalı ile başlayan serüven, eski model klasik arabayla devam edilen yolculuk ve lüks bir plazada oldukça modern bir partide devam eden gecenin işkembecide

bitmesi bu durumun ilk ve başlangıç göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel ve modern olanın bir arada yaşanması, kâğıt toplayan karakterin sokakta son nefesini verirken o nefesi filmde modern ve lüks yaşamıyla yer bulan Deniz karakterinin içine çekerek yaşamına devam etmesi modern yapının geleneği yok ederek kendine yer bulmasının metaforik bir anlatımı gibidir. Bu karşıtlığın en açık göstergesi ise evin hizmetçisi Sultan'ın ailesinin yaşadığı şehirde çıkan iç çatışma sebebiyle İstanbul'a gelmeleri, Neval ve Orhan'ın yardımıyla otogara giderek akrabalarının yanına doğru, farklı bir grubun asker uğurlaması arasında yola çıkmaları olarak gösterilebilir.

Sadece Deniz'in adada bulunan evi ve odaların fiziksel durumuna bakılarak bile karakterin içinde bulunduğu ruh halini tayin edebilmek mümkündür. Aynı şekilde Orhan ve ablasına ailelerinden kalan saat dükkânı da zamanın içinde hapsolmuş (oğlunun ölümü) Orhan'ın İstanbul'dan kaçıışı ancak bir türlü uzaklaşamayışının bir göstergesidir. Filmde yer alan en büyük mekân İstanbul olarak göze çarpmaktadır.

İncelenen çoğu filmde, farklı kültür ve ırklardan birçok karakterin yer almasının da yardımıyla birden fazla dilin konuşulduğu görülmektedir. İstanbul Kırmızı'sı filminde bu denli çeşitlilik olmamasına rağmen film içinde Türkçe, Kürtçe ve İngilizce olmak üzere üç dilin konuşulduğu söylenmelidir. İstanbul içinde geçen film, bir aile ve küçük bir arkadaş grubu içinde geçmesine rağmen görülen bu çeşitlilik kültürel iletişimin ne denli yoğun olduğunun bir göstergesidir.

4.5. Kurz und Schmerzlos (Kısa ve Acısız)

Tablo 4.10: Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) Film Künyesi

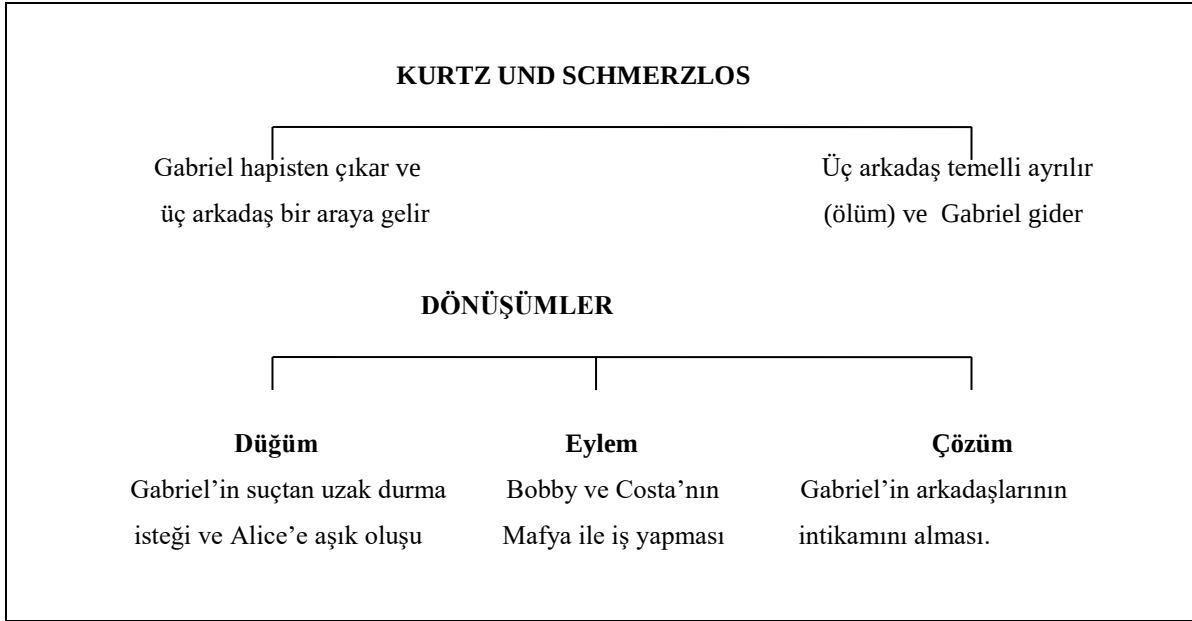
Film adı: Kurz und Schmerzlos Yönetmen: Fatih Akın Görüntü yönetmeni: Frank Barbian Yapımcı: Daniel Blum Stefan Schubert Ralph Schwingel Senarist: Fatih Akın Kurgu: Andrew Bird Müzik: Ulrich Kodjo Wendt Oyuncular: Mehmet Kurtuluş Aleksandar Jovanovic Adam Bousdoukos Regula Grauwiller İdil Üner Ralph Herforth Óscar O. Sánchez Marc Hosemann Cem Akın	Filmin Dili: Almanca- Türkçe Filmin türü: Suç, Dram, Gerilim Filmin süresi: 100 dk Yapım: 1998 Almanya Vizyon tarihi: 15 Ekim 1998 Türkiye Vizyon Tarihi: 7 Kasım 2003 Seyirci: 6.367 Hasılat: 27.576,50 TL	Ödüller: -Locarno Uluslararası Film Festivali, En iyi Aktör: Aleksandar Jovanovic, Adam Bousdoukos ve Mehmet Kurtuluş 1998 -Thessaloniki Uluslararası Film Festivali, En iyi Aktör: Mehmet Kurtuluş 1998 -Bavarian Film Festivali, En iyi Genç Yönetmen 1999 -Angers European First Film Festivali, Jean Carment Ödülü: Aleksandar Jovanovic 1999 -Festival de Film d'Adventures de Valenciennes Distribution Ödülü 1999 -Adolf Grimme Ödülü, Fiction/Entertainment: Fatih Akın, Aleksandar Jovanovic, Adam Bousdoukos ve Mehmet Kurtuluş 2001
---	--	---

Türk asıllı Gabriel, Sırp asıllı Bobby ve Yunan asıllı Costa Almanya'nın Hamburg kentinin Altona sokaklarında üç sıkı dost olarak yaşamaktadırlar. Costa hırsızlık yaparak, Bobby ise Costa'nın çaldıklarını satarak yaşamaktadır. Gabriel, namı diğer Muhammed Ali karıştığı bir kavga sonucu hapse girmiştir. Gabriel'in hapisten çıkmasıyla birlikte üç arkadaş yeniden, eskisi gibi bir araya gelmişlerdir. Gabriel hapis olduğu dönemde yaşamına dair düşünme fırsatı bulmuş ve geri kalan yaşamında hiçbir suça bulaşmamaya ve Türkiye'ye dönmeye karar vermiştir. Ancak Bobby ve Costa Gabriel'in bu kararını ciddiye almamaktadırlar ve bu dostluk onu her geçen gün biraz daha suça itmektedir. İlk önce kendisinin kız kardeşi Costa'nınsa sevgilisi olan Ceyda'nın Costa'dan ayrıldıktan sonra birlikte olduğu Sven ile kavga eder ve kendine verdiği sözü tutamadığı ilk an bu olur. İlk gördüğü anda Bobby'nin sevgilisi ve Ceyda'nın ortağı Alice'den etkilenen Gabriel ile Alice arasında oluşan bu durum daha sonra Bobby ve Gabriel'in arasının

açılmasına sebep olacaktır. Bobby hali hazırda işlemekte olduğu suç durumunu büyötmek için ve mafya (Muamer) ile iş birliğı içine girecektir. Bu ortaklığa Costa'yı da sokan Bobby ilk işini eline yüzüne bulaştıracak ve başarısız olacaktır. Bu durum sonucunda mafya tarafından öldürülecektir. Bobby'nin öcünü almak isteyen Costa da Muamer tarafından defalarca bıçaklanacak ve olay yerine gelen Gabriel Muamer'i öldürecektir. Alice'e Türkiye'ye gideceğini söyleyen Gabriel tam anlamıyla olmasa da artık sözünü tutmaya hazırdır.

4.5.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.4: *Kurtz und schmerzlos* (Kısa ve Acısız) Anlatının Dizimi: Beşli Şema



Filme dair jenerik bilgisinin verildiğı ilk bölümün arka planında kavga sahnesi ile başlayan hikâyenin hemen akabinde *baş kahramanlar* ve hayatlarına dair bilgi içeren bölümler gelir. Costa'nın bir arabanın camını kırarak soyduğunu görürüz. Ona müdahale eden birine vurup kaçan karakter, geri döner ve vurduğı adama iyi olup olmadığını sorar. Bu sahne ile birlikte, hırsızlıkla geçinen Costa'nın saf kişiliğine dair bilgi edinilmiştir. Hemen ardından Bobby'nin Sırpça konuşan ve onu Arnavutlarla görüştüğü için azarlayarak dükkândan dışarı atan amcası ve ana kahramanlarımızdan biri olan Bobby ile tanışılır. Bu sahneyle birlikte Bobby'nin kimliğine dair bilgi verilmiştir. Son olarak Gabriel'in hapisten çıkış sahnesi görülür. Tüm ailesi Gabriel'i karşılamaya gelmiştir. Sonra yaşanacak olan diyaloglardan da anlaşılacağı gibi filmin jenerik kısmında görünen kavgaya karışanlardan biri de Gabriel'dir ve bu sebepten cezalandırılmıştır. Kendisini

karşılamaya gelen herkesle tek tek öpüşüp sarılan Gabriel'in aile yapısına dair bilgi veren bu sahne ile *başlangıç durumu* gerçekleşmiş olur.

Filmin *dönüştürücü öge(ler)* kısmını ise Gabriel'in değişen fikirleri ve hayata dair istekleri oluşturmaktadır. İlk belirti abisinin düğününe özensiz bir şekilde gelen Costa'ya karşı gelir. Yasa dışı işler içinde yaşamını sürdüren Bobby ise işleri büyüteceğini ve Gabriel'in de kendisiyle çalışmasını ister. Ancak Gabriel artık bu işlerden uzak duracağını ve taksiye çıkacağını söyler. Olay akışı içerisinde sorunlar tam bu noktada, Gabriel'in dostlarıyla bir araya gelişi, fikirleri ve isteklerindeki farklılıklar ve Bobby ile Costa'nın bu durumu anlayamamasıyla birlikte baş göstermeye başlamaktadır. İlk suçunu yine arkadaşları yüzünden işleyerek Sven'i döven Gabriel kendisini sorgulamaya başlayacaktır. Kız kardeşinin sevgilisi olan Costa'ya ona karşı iyi davranmasını söyleyen Gabriel, onu kaybetmemek daha doğrusu geri kazanabilmek için hayatını düzene sokması gerektiğini söyler ve Costa'ya bir iş bulur. Bobby'nin içine girdiği tehlikeli ortama Costa'yı da dahil etmemesi için Gabriel elinden geleni yapar. Costa'nın borç istediği sahnede parayı Bobby'den değil kendisinden alması konusunda yaptığı ısrar bu durumun açık bir göstergesidir. Ancak Gabriel, dostlarının sorunlarından farklı olarak, Bobby'nin sevgilisi Alice'e aşık olmasıyla bambaşka bir düğümle karşılaşacaktır.

Mafya ile iş birliği yapmaya başlayıp Costa'yı da yanına çeken Bobby *dinamik olaylar zincirini* başlatmıştır. Sevgilisi Alice de mafya ile yemeğe çıkartıp olayların içine dahil eden Bobby Alice'in tepkisi ve reddedişiyle karşılaşır. "...Şehrin en iyi İtalyan lokantasında olsalar da kadınları aşağılayan bu mafya lideri ile yemek yemeyi reddeder. Beraber yemek yenilmediğinde bağların nasıl kopmaya başladığını sözsüz olarak anlatır" (Kanık, 2016, s. 138). Bu noktada Ceyda'nın beklentilerini karşılayamayan Costa'dan ayrılışı kadar kesin olmasa da Alice de Bobby'den ayrılmış olur. Dostlarının tehlike içinde olduklarını fark eden Gabriel onları bu riskli durumdan kurtarmak için mafyanın mekanına gider ve orada Costa ve Bobby'nin bakışları altında mafyanın adamları tarafından ağır şekilde darp edilir. Dostları tarafından bir nevi ihanete uğrayan kendisini aşka, Alice bırakır ve birlikte olurlar. Bu noktadan sonra artık dostluğun dağıldığı kesinleşmiştir ancak bu durum vicdan azabını da beraberinde getirecektir. Bobby ve Costa'nın ilk görevlerinde başarısız olması ve paraları çaldırmalarıyla birlikte işler iyice kızılmıştır. Bu durumun sonucu olarak Bobby mafya tarafından öldürülür. İntikam almak için mafyayı öldürmeye giden Costa da başarısız olur ve tam bu noktada Gabriel devreye girerek dostlarının intikamını alır. Bu bölümde artık tüm dilemmalar

çözümlemiş olur, *eksikliğin giderildiği* görülür. Her ne kadar acılı ve zorlu bir süreç olsa da Gabriel için planlarını gerçekleştirme vakti gelmiştir.

Bitiş durumunun gerçekleşmesi için artık Alice olan bağılılık dışında hiçbir engel kalmamıştır. Gabriel hayalini kurduğu gibi Türkiye’ye dönüş yapacak ve bir sahil bölgesine yerleşecektir. Bu durumu ilk olarak Alice açıklamış olan Gabriel yine Alice aynı şekilde gideceğini söyler ve Alice’in bu durumu kabullenmesiyle birlikte artık karakterin kendini tamamlaması için hiçbir engel kalmamıştır.

4.5.2. Filme “soğan kabuğu” modelinin uygulanması

Tablo 4.11: *Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) filmi “soğan kabuğu” modeli tablosu*

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törenselle Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Gabriel (Mehmet Kurtuluş) -Bobby (Aleksandar Jovanovic) -Costa (Adam Bousdoukos) -Alice (Regula Grauwiller) -Ceyda (İdil Üner) -Muhamer (Ralph Herforth) -Waffenhändler (Oscar O. Sánchez) -Sven (Marc Hosemann) -Gabriel’in Abisi (Cem Akın) -Gabriel’in Babası (Mustafa Enver Akın) -Nejo Fatih Akın	-Geleneksel Türk düğünü -Halay -Gelin ve damadın tavla oynaması -Selamlaşma (öpüşme) -Hapisten çıkan Gabriel’in hayat kadınına götürülmesi -Takı töreni -Gece kulübünde dans sahnesi -Camide namaz kılınması -Costan’ın kilisede bulunuşu.	-Şans tılsımı (hediye kolye) -Tavla -Gelinlik (küresel gösterge) -Tarkan posterleri -Kebap salonu (Müslüm’ün Yeri) -Haç kolye -Mum ve kadeh (Muamer ile yemek sahnesi) -Gabriel’in Türkiye’de insan ilişkilerini anlatması (samimiyet, birliktelik) -Silah -Uyuşturucu (Esrar) -Costa’nın ninni söylemesi -Güneş (Alice’in yaptığı kolye) -Müzik - Sezen Aksu İşitsel gösterge -Namaz -Kilise, çarmıha gerilmiş İsa	-Aşk -Aile -Dostluk -İntikam -Meslek -İhanet -Acı -Para

4.5.2.1. Kahraman/kışı analizi

Gabriel (Mehmet Kurtuluş): Sağlıklı ve güçlü görünen bir vücuda sahip olan Gabriel karıştığı bir kavga sonucunda hapse girmiştir. Artık cezası bitmiş ve hapisten çıkmış olan kahraman kendisini karşılamaya gelen akrabalarıyla tek tek öpüşür sıra babasına geldiği zaman baba ilk önce tokat atar ve sonra öpüp sarılır. Bu davranış bağlamında geleneksel yapıda bir baba ve hatta bir aile olduğu söylenmelidir. Ancak Gabriel anne ve babası gibi değil tam tersi bir karaktere sahiptir. Kız kardeşiyle tartıştığı bir sahnede şu sözleri dile getirir: “ seni her zaman korudum, anneme ve babama karşı. Hep yanında yer aldım bunu sakın unutma. Bana gece istediği kadar dışarıda kalabilen bir Türk kıızı daha göster.” Hapisten çıkan Gabriel artık dostları, Bobby ve Costa ile birliktedir. Bu birlikteliğin eskiden olduğu gibi olmayacağı Gabriel’in artık pis işler yapmayacağını dile getirmesiyle anlaşılır ancak ne kadar istekli olursa olsun bu dostluk onu suça içmektedir. Gabriel sistemle olan entegrasyonunu bu kararla düzene sokmak istemektedir ama bu durum oldukça sancılı bir süreç olarak karşısına çıkacaktır. İlk suçunu Ceyda’nın erkek arkadaşı Sven’i döverek işler. Karakterin dilemma içinde kaldığı bu olayla Costa ve Bobby Gabriel’in isteğini kesin olarak anlamışlardır. Kahramanın hayatındaki bu karmaşa inanç boyutunda da yaşanmaktadır. Babasının birlikte namaz kılma isteğini geri çevirmekte ve cami içinde kıldığı namazı yarım bırakıp çıkmaktadır. Tüm bu ikilemler içinde Bobby’nin sevgilisine aşık olur ve birlikte olurlar. Bu olayla gelen vicdan azabıyla birlikte Gabriel Türkiye’ye dönmeden önce son suçunu işlemiş ve arkadaşlarının intikamını almış olacaktır. Sosyal yaşamında sahip olduğu başarıyı sistem içinde de kurallara uygun yaşayarak tamamlamak istemektedir ancak bunun için bazı bedeller ödemesi gerekmektedir. Ruhsal bir portre çizmek gerekirse, hareketli/sakin, doğru/yanlış, eski/yeni gibi ikilemler içinde kalmış olan karakter, farkında olsa da çoğu zaman bu durumdan kurtulamamaktadır. Kız kardeşi Ceyda’ya hep onun yanında olduğunu söylerken bile Costa’dan ayrılmaması gerektiğini söylemektedir. Dostlarına ve yakınlarına karşı destekleyici alanda olan karakter film içinde oğul, abi, dost ve sevgili konumunda olan Gabriel *baş kahramanlardan* biridir.

Bobby (Aleksandar Jovanovic): Sırp asıllı olan Bobby Arnavutlarla gezdiğini söyleyen amcası tarafından dükkândan yaka paça dışarı atılır. Gabriel’in aile içinde yaşadığı kültürel çatışma Bobby için de geçerlidir. Bobby yasa dışı işler yaparak geçinen biridir ancak daha da güçlenmek ve kazanmak istemektedir. Bu isteği kendisinin sonu olacaktır. İşlediği suçlar ve istekleri karakterin sistem entegrasyonunu sağlayamadığının

bir göstergesidir. Sahip olduğu dostluklar ve ilişkiler sosyal entegrasyonu ile ilgili bir problem olmadığını gösterse de bu iki kavramı bir arada gerçekleştirememek Bobby'nin sahip olduğu dostlukları ve ilişkileri kaybetmesine sebep olacaktır. Gabriel'in çabaladığı durumun tam tersi istikametinde yol alan ve arkadaşlarını da sürükleyen Bobby bunun bedelini başarısızlıklar, kayıplar ve sonunda hayatıyla ödeyecektir. Karakter film içinde engelleyici, *soytarı* arketipiyle yer alır. Sevgili, dost, suçlu konumlarında bulunan Bobby *baş kahramanlardan* biridir.

Costa (Adam Bousdoukos): Yunan kökenli olan karakter hırsızlık yaparak geçinmektedir. Gabriel'in kız kardeşi Ceyda ile birlikteliği bulunmaktadır. Costa'nın düzensiz ve suç içindeki yaşamını reddeden Ceyda bu birlikteliği sonlandıracaktır. Arkadaş grubu içinde *saf* arketipi olarak bulunan Costa, Bobby tarafından içinde bulunduğu suç dünyasından daha büyük ve tehlikeli bir dünyanın içine çekilmektedir. Gabriel'in yaşadığı ikilem Costa içinde geçerlidir. Çaldığı bir postayı açar ve içinden çıkan haç kolyenin kendisine bir mesaj olarak gönderildiğini düşünür camiye giden Gabriel gibi Costa da kiliseye gider ve herhangi bir ibadette bulunmadan çıkar. Bobby ile aynı kaderi paylaşacak olan Costa'nın da sistem entegrasyonunda yaşanan sorunlarla bağlantılı olarak sosyal entegrasyonunda da bozulmalar meydana gelmektedir. Costa önce sevgilisi Ceyda'yı daha sonra ise dostlarıyla arasındaki bağı kaybedip son olarak hayatını kaybedecektir. Karakter film içinde, engelleyici ve destekleyici alanlarda kararsızlık içinde yer almakla birlikte sevgili, dost ve suçlu konumlarıyla yer almakta olup *baş kahramanlardan* biridir.

Alice (Regula Grauwiller): Bobby'nin sevgilisi, Ceyda'nın da ortağı olarak yer bulan karakter Gabriel'e aşık olacaktır. Bu durumla birlikte Alice Gabriel için *iyileştirici* arketipi durumundadır. İlk tanıştıkları gün Ceyda ile birlikte Gabriel'e verdikleri tılsım ve yine Alice'in yapmakta olduğu, Türkiye'ye dönmek isteyen Gabriel'in söylediği gibi güneşi, kumu anımsatan kolye bu durumun en önemli göstergeleridir. Alice filmde sevgili ve arkadaş konumlarında bulunmakta olup *ikinci derecede önemli kahramandır*.

Ceyda (İdil Üner): Gabriel'in kız kardeşi olan Ceyda aynı zamanda Costa'nın da erkek arkadaşıdır. Ceyda "uyuşturucu kullanmayan, parası olan ve eğitimli birini" istemektedir. Costa ise bu durumun tam zıt konumunda yer almaktadır ve Ceyda ilişkisini bitir. *İkinci derecede önemli kahraman* olarak filmde yer alan Ceyda geleneksel aile yapısı içinde büyümüş olmasına rağmen abisinin desteğiyle yaşamını sürdürdüğu

ülkedeki insanlar gibi yaşamaktadır. Filmde, kardeş, arkadaş ve sevgili konumunda bulunmaktadır.

Gabriel'in Babası (Mustafa Enver Akın): Baba karakteri film içinde geleneksel olanı temsil etmektedir. Oğluna karşı gösterdiği tepkiler ve davranışlar ve Gabriel'i yer yer namaza çağırması bu durumun en net göstergeleri olarak yer bulur. Film içinde sadece Türkçe diyaloglar kuran baba sanki hala kendi vatanında yaşıyor gibidir.

4.5.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Araştırmaya dahil olan *Kısa ve Acısız* filminin içinde, göstergelerin deşifre edildiği "soğan kabuğu" modelinde de görüldüğü gibi birden fazla kültüre ait gösterge bulunmaktadır. Baş kahramanların ve filme dahil olan diğer karakterlerin farklı etnik kimliklere sahip olmaları ve bu durumun tabii bir sonucu olarak geleneksel kültürel öğelerini taşıyıp, bilinçli/bilinçsiz bir şekilde yansıttıkları görülmektedir. Filmin başladığı ilk sahneden itibaren bu durum seyirciye yansıtılmıştır. Hapishaneden çıkan Gabriel'e babasının attığı tokat ve hemen sonrasında sarılıp öpmesi geleneksel Türk aile yapısı içinde baba figürünün otoriter konumunu ifade etmektedir. Gabriel'in abisinin evlendiği düğün bölümü tamamen geleneksel bir Türk düğünü sunumudur. Düğün içinde çalan müzikler, oynanan oyunlar (halay), gelin ve damadın düğün sırasında tavla oynaması, salonda asılı Tarkan posterleri ve tabii takı töreni kültüre ait göstergeleri oluşturmaktadır. Uzun süredir görüşmemiş olan üç arkadaşın düğünde bir araya gelmeleri ve Bobby'nin Gabriel'i zayıflamış bularak "hapishanede döner vermiyorlar mı" diye sorması birbirlerinin sahip oldukları kültürden haberdar oldukları anlamını doğurmaktadır. Gabriel'in kendine gelmesi için ona "kulaklarından fışkırana kadar döner yedireceğini" de söyleyerek yine karakteri geleneksel kimliği içinde iyileştirmeyi ummaktadır. Düğün sırasında Bobby ve Costa tarafından hayat kadınına götürülen Gabriel, etrafında bulunan farklı kimliklerin yansımalarını yaşamaktadır. Bu gösterge, filmin ilerleyen bölümlerinde Gabriel'in içine düşeceği dilemmaların bir yansıması gibidir. Düğünde şahit olunan çeşitli halay sahneleri ve dinlenen Türkçe şarkılardan sonra Gabriel, Ceyda ve Alice'in dahil olduğu gece kulübü sahnesiyle birlikte elektronik müzik ve eşliğinde dans sahnesi uyum içinde iç içe geçmiş *multi-kültürel* yaşamın oldukça net bir göstergesidir. Bu çeşitliliğe camide ve kilisede yapılan ibadet sahneleri de örnek gösterilmelidir.

Film içinde simgesel göstergelere bakıldığı zaman ilk olarak Gabriel'e Ceyda ve Alice tarafından hediye edilen şans tılsımı kolyesinden bahsedilmelidir. Budizm inancı

içinde yer alan bu tılsım Gabriel'e onu "aydınlanma yolunda şeytani güçlerden koruması" için verilmiştir. Kolyeyi veren kişi tarafından boynundan çıkartıldığı andan itibaren aksilikler üst üste gelmiş ve iki arkadaşını kaybeden Gabriel birde cinayet işlemiştir. Yine Gabriel kavga ettikten sonra Alice geldiği anda Alice'in yaptığı güneş figürü Gabriel'in hayallerinin (Türkiye'ye dönüp bir sahil kasabasına yerleşme) gerçekleşeceğine dair bir göstergedir. Costa'nın hırsızlıkla elde ettiği haç kolyesinin ona bir mesaj olarak gönderildiğine inanması kendi kimliği dahilinde davranışlar sergilemesi de simgesel göstergeler içinde yer bulmaktadır. Tüm bu yerel göstergelerden farklı olarak filmde yer alan küresel göstergeleri de vurgulamak gerekmektedir. Gelinlik, Costa'nın arkadaşlarına ninni söylemesi, suç dünyasına dahil olmuş bu karakterlerin hayatlarına dahil olan silah ve uyuşturucunun da film süresince karakterlere sürekli eşlik eden birer öge olarak görüldüğü söylenmelidir.

4.5.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.12: *Kurz und schmerzlos (Kısa ve Acısız) Mekanlar ve Diller Tablosu*

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• Altona/Hamburg sokakları • Düğün salonu • Taksi • Kısmet takı dükkânı • Gabriel'in evi • Bar/Gece kulübü • Nejo'nun evi • Muamer'in mekânı	• Almanca • Türkçe • Sırpça • Yunanca

Film dahilinde yer alan mekanlara bakıldığı zaman, içinde bulunulan her bir ortamın sahne içinde bulunan ana karakterin kültürel göstergelerine sahip olduğu görülmektedir. Gabriel'in evi ve ailesiyle birlikte bulunduğu mekanlar (düğün salonu, cami) ve Ceyda'nın "Kısmet" adındaki dükkânı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Filmin önemli bir bölümünün dış mekânda geçtiği söylenmelidir. Filmin açılış sahnesi dahi Gabriel'in sokak kavgasından görüntülerle başlamaktadır. Hamburg kentinin Altona bölgesinde geçen bu sahneler de genelde üç arkadaşın her birinin kendileri için kurdukları

dünyanın birer yansımasından ibarettir. Altona sokaklarında başlayan hikâye ve devam eden hayatlar yine aynı sokaklarda son bulur.

Film içinde toplam dört dilin konuşulduğu görülmektedir. Bu durum Gabriel'in Türk, Costa'nın Yunan ve Bobby'nin Sırp olması sebebiyle doğal olarak gerçekleşmiştir ancak Almanca dışında konuşulan bütün diller, film içinde neredeyse hiç Alman karakter olmamasına rağmen oldukça sınırlıdır. Karakterlerin her birinin, onları bir araya getiren kültürün dilini benimseyip ortak paydada buluşabilmek adına o dille (Almanca) iletişim kuruyor olmaları film genelinde Türkçe, Yunanca ve Sırpça'nın oldukça az yer kaplamasına sebep olmaktadır. Film içinde müzik kullanımı da dil kullanımı gibi oldukça tür ve kültürel olarak oldukça çeşitlidir. ‘‘ Bilardocuda Türkçe şarkı çalarken, karakterler arabada İngilizce şarkı dinlerler, sokakta siyah bir adam müzik yapar, kovalamaca sahnesine Balkan müziği filme eşlik eder, diskoda Almanca rap, düğünde ise oyun havası çalar.’’ (Deliormanlı, 2006, s. 132)

4.6. Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat)

Tablo 4.13: *Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) Film Künyesi*

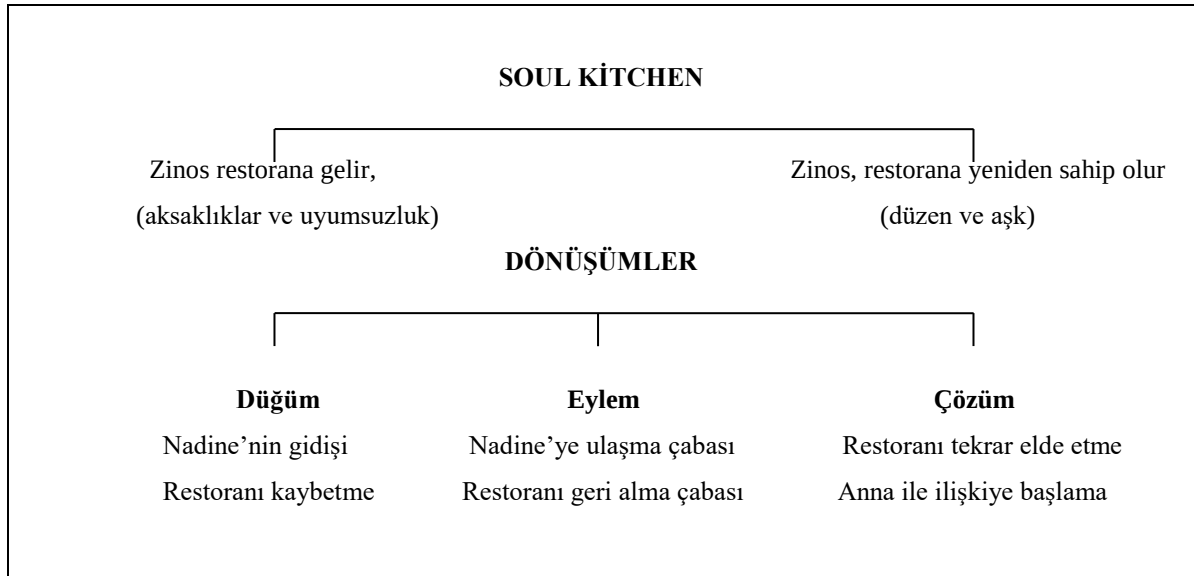
Film adı: Soul Kitchen	Filmin Dili: Almanca	Ödüller: 66. Venedik Film Festivalinde jüri özel ödülü
Yönetmen: Fatih Akın	Filmin türü: Komedi, Dram	Oyuncular:
Görüntü yönetmeni: Rainer Klausmann	Filmin süresi: 99 dk	Adam Bousdoukos
Yapımcı: Corazon International	Yapım: 2009 Almanya	Birol Ünel
Senarist: Fatih Akın	Vizyon tarihi: 1 Ocak 2010	Moritz Bleibtreu
Adam Bousdoukos	Seyirci: 76.877	Anna Bederke
Kurgu: Andrew Bird	Hasılat: 811.081,90 TL	
Müzik: Pia Hoffmann		

Tren yolunun hemen yanında eski, aşçı Shavn'ın deyimiyle 'romanesk' havaya sahip bir yapı, içinde barındırdığı müzikler, yemekler, dostluklar ve aşklarla Soul Kitchen. Baş karakter Zinos'un sahip olduğu bu restoranın menüsünü fastfood yiyecekler oluştururken, dekorasyon olarak oldukça özensiz, dağınık bir yapıdadır. Mutfağı hijyen koşullarından oldukça uzak olan işletmenin kemikleşmiş bir müşteri kitlesi bulunmaktadır. Zinos, sevgilisi Nadine'nin işi gereği (muhabir) Şangay'a taşınmasıyla birlikte iyi gitmeyen işletmesinin yanına aşk hayatında da sıkıntılar yaşamaya başlayacaktır. Peş peşe gelen aksilikler film boyunca Zinos'un peşini bırakmayacaktır. Bozuk bulaşık makinasını kaldırmaya çalışırken bel fıtığı olacak, borçları sebebiyle vergi

daresiyle, işletmesinin bulunduğu binayı satın almak isteyen arkadaşının kumpasıyla sağlık bakanlığıyla, patolojik kumar (kumar bağımlılığı) ve kleptomaniye (çalma hastalığı) sahip kardeşinin başına açtığı sorunlarla bir bir mücadele etmeye çalışacaktır. İşe yeni aldığı aşçısı ile birlikte biraz sancılı da olsa şansının da yardımıyla restoranda işleri yoluna koyan Zinos, ilişkisini düzeltmek için Şangay'a taşınmaya karar verir. İşler, kardeşine restorana devreden Zinos'un umduğu gibi gitmez ve sevgilisinin başka biriyle birlikte olduğunu gördükten hemen sonra kardeşinin kumar borcu yüzünden restorana kaybettiğini öğrenir. Tüm bu maceralar içinde sağlık problemiyle (bel fıtığı) uğraşmakta ve sigortası olmadığı için tedavi olamamaktadır. Tam bu sırada devreye kemik kıran Kemal (çıkıkçı) girer ve 'kocakarı' yöntemiyle Zinos'u tedavi eder. Restoranını açık arttırmayla geri almayı başaran Zinos, bel fıtığının iyileşmesine yardımcı olan fizik tedavi uzmanıyla bu sefer ruhunu iyileştirmek için yeni bir aşka yelken açar.

4.6.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.5: *Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat) Anlatının Dizimi: Beşli Şema*



Filmin açılış sahnesinde, arabasıyla Soul Kitchen'a doğru gelen Zinos görünür. Arabasından inip restorana doğru yürüyen karakter ile birlikte geniş açıda restoranın dış cephesi görünmektedir, oldukça bakımsız ve yıpranmıştır. Hemen akabinde bulaşık makinasının içinde yıkanan tabakların kırılma sesi duyulur. Masaları akşam için hazırlamaya başlayan Zinos oldukça kırıksık bir masa örtüsünün üzerine her biri birbirlerinden farklı tabakları uyumsuzluk içinde masaya koyar. Tam bu noktada yan tarafta kalan Sokrates gelir ve ev sahibi Zinos'a sıcak su bulmasını söyler. Zinos ise önce

temmuz, ağustos ve eylül ayının kirasını ödemesini söyler. Artık restoran açılmıştır ve müşteriler için yemek yapılmalıdır. Zinos'u mutfakta geniş açıyla görürüz ve mutfak oldukça puslu, dağınık ve hatta hijyenden uzaktır. Hazır fastfood ürünleri etrafa parçalar saçarak pişirmeye başlar. Kullandığı aletler kırık ve kirlidir tıpkı balık kızarttığı ve sonra patatesleri attığı simsiyah kızartma yağının kırık fritözde durması gibi. Gecenin sonunda telefonu çalan Zinos'u sevgilisi Nadine arar ve son akşam yemeğine geç kalması sebebiyle tartışırlar. Üstü başı kızartma kokarken lüks restoranda uzun ve kalabalık aile yemeğine giden Zinos orada büyükanne dışında kimse tarafından pek hoş karşılanmaz. Masada Nadine'nin Şangay'a gitmesiyle ilgili kavga devam eder. Buraya kadar betimlenen tüm olaylar filmin sadece ilk dakikalarını içermektedir.

Filmlerde, dramatik eğri yapısı içerisinde ilk önce karakterler seyirciye tanıtılır. *Baş karakteri* oldukça yoğun bir kaos içinde tanıtan yönetmen bu kuralı oldukça net bir şekilde uygulamaktadır. Zinos'un yaşamı düzensizlik, plansızlık ve sorunlarla dolu muğlak bir yapıdan oluşmaktadır. Ancak bu sorunların sebebi, Yunanistan göçmeni olan karakterin, sahip olduğu kimlikle ilgili değildir. Problemlerin sebebi temelde bağlı olduğu değerlerden uzaklaşamamasıdır. Hemen ardından gelen sahnede ise, şef Shayn'ı görürüz ve bir müşteri geleneksel olarak soğuk servis edilen Gazpaço'sunun ısıtılmasını talep etmektedir. Geleneksel değerlerine en az Zinos kadar bağlı olan şef bunu kabul etmez ve tepkisi karşısında işinden olur. Restorandan çıkan şef bir köprü üzerinde durmaktadır ve çıktığı köprü'nün bir sonu yoktur, Shayn'ın konumundan gördüğümüz çalışma arkadaşları şeflerine veda ederler. Bir varış noktası olmayan köprüde Shayn, "yolcu hedefine henüz ulaşmadı" der. Aslında yerinde sayanlar idealleri olmayanlar yani "satabileceği her şeyi, aşkı, seksi, ruhu ve gelenekleri satanlar" olacaktır ancak Shayn'ın da yoluna devam edebilmesi için bir şekilde kendi gelenekleri dahilinde uyum sağlaması gerekmektedir. Bu uyumu Soul Kitchen'da bulacak olan Shayn, karşılaşılan ilk *dönüştürücü* ögedir. İş görüşmesine geldiğinde menüye bakar ve "bu boku pişirmem ben" diyerek bir "orospu" değil şef olduğunu dile getirir. Zinos bu durum karşısında Shayn'a kapıyı gösterir ama bel ağrısıyla birlikte tüm bunlarla başa çıkamayacağını anlayınca peşinden koşarak pişirdiklerini kendisinin de beğenmediğini fakat insanların hoşuna gittiğini söyler. Zinos'a göre çark böyle dönmektedir. Shayn tam bu noktada tüm bunların gösteri ve illüzyon olduğunu dile getirir ve ikili bağlı bulundukları geleneklerini bağnazlıkla savunmak yerine ortak bir paydada buluşurlar. Shayn, 40 çeşit yemek yerine aynı paraya 4 çeşit yemek, ruh için yemek yapacaktır. Baş karakter Zinos'un tam bu noktada

dönüşümü başlamaktadır. İşler her zaman yolunda gitmese de her adımda başarıya, daha büyük bir evrene doğru ilerlemektedir.

Zinos'un gerçekleştirdiği karakter dönüşüm hızının, abisi İllias'ın şartlı tahliye olmasıyla birlikte kesintiye uğrayacağı söylenmelidir. Bu *engelleyici durumun* ardından devam eden *olaylar zincirine* bulaşık makinasını kaldırmaya çalışırken sağlığını (bel fıtığı) kaybetmesi de eklenince durum daha da kaotik bir hal alacaktır. Yunanistan'dan getirilmiş olan bulaşık makinası da başka bir kültürün ürünüdür, Lutz her ne kadar makinanın ağır (onarılamaz) oluşunu Yunanistan'dan gelmesine bağlasa da aslında sorunun bu durumla pek alakası yoktur. İlerleme için değişim şarttır ve değişimin gerçekleşebilmesi için onarım ya da yenilenme gereklidir, tıpkı Zinos'un da kendi adına yapması gerektiği gibi. Bu yenilenme durumunun doğru kişilerle, doğru zamanda ve doğru yöntemle yapılması gerekmektedir. Bulaşık makinası için, gerekli bu koşulları dikkate almayan Zinos gerilemeye devam etmiş ve bel fıtığı olmuştur. Fıtık Zinos'un başarıya ulaşması için bir engeldir ve sebebi fıtık olmasa da bu durum aslında diğer insanlar içinde aynıdır. Fıtık bu noktada spesifik olarak Zinos için engelleyici bir faktördür ancak kendini yeniliğe açmayan ya da gerekli şartları yerine getirmeden bunu sağlamaya çalışan insanlar ya da kitleler için de aynı durum söz konusudur. Bu kısır döngü hastalıklı bir yumru gibi insanların omzunda yük olmaktadır. Film içinde bu hataları birkaç kez daha tekrarlayacak olan Zinos yine benzer zararlar görecektir. Zinos'un, kardeşine restorana dair tüm yetkiyi noter onayıyla vermesi bu duruma net bir örnek oluşturmaktadır. Bu durum sonucunda kumarda Neumann'a kaybeden İllias restoranı devreder. Zinos Şangay'a giderken Nadine'in kendisini terk ettiğini öğrenir ve geri döner. Nadine'ye dair anılarını lavaboda yakarken evinde yangın çıkan Zinos her şeyini kaybetmiştir. Sağlığını, işini, sevgilisini ve evini kaybeden Zinos'un artık kaybedecek hiçbir şeyi kalmamıştır ve yeniden başlamaya hazırdır.

Bu noktada hayata yeniden başlayacak olan Zinos, Anna'nın yönlendirmesi ve Kemal'in yardımıyla sağlığını geri kazanmıştır. Eksikliğini gidermeye sağlığıyla başlayan karakter daha sonra restoranı almak için uğraş verecektir. Engelleyici kişi olarak karşılaşılan Nadine bu kez açık arttırmaya çıkan restoranı alması için Zinos'a yardım edecektir. Bu durumla birlikte aslında Nadine ve Zinos'un doğru konumunun sevgili olmaktan çok arkadaşlık olduğunu anlaşılmaktadır. Bıraktığı bıçağıyla ve notuyla her zaman Zinos'un yanında olacağını gördüğümüz Shayn, kumar oynamayı bırakan İllias, İllias'a dönen Lucia, yaptığı yardım ile kendini affettiren Nadine, restoranına, tutkusuna

yeniden sahip olan ve ilk olarak hayatına giren kadın olan Anna'yı ağırlayan Zinos ile birlikte tüm parçaların zor da olsa olması gereken kişilerle, olması gereken zamanda ve yerde gerçekleştiği söylenmelidir.

4.6.2. Filme ‘soğan kabuğu’ modelinin uygulanması

Tablo 4.14: *Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat)* filmi ‘soğan kabuğu’ modeli tablosu

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törensel Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Zinos Kazantsakis (Adam Bousdoukos) -İllias Kazantsakis (Moritz Bleibtreu) -Nadine Krüger (Pheline Roggan) -Lucia Faust (Anna Bederke) -Shayn Weiss (Birol Ünel) -Lutz (Lucas Gregorowicz) -Anna Mondstein (Dorka Gryllus) -Knochenbrecher (Ugur Yücel) -Thomas Neumann (Wotan W. Möhring) -Herr Jung (Udo Kier) -Sokrates (Demir Gökçöl) -Milli (Cem Akin) -Ziege (Marc Hosemann)	- Hristiyan Cenaze Töreni (Büyükannenin Cenazesi) - Sirtaki - Uzun dikdörtgen masada toplu akşam yemeği (Nadine'nin gidişi) - Gece klubünde dans - 1. Özel gece (Zinos'un gidişi) - 2. Özel gece (Noel ve Lucia ile akşam yemeği) -Poker Oyunu -Tavla Oyunu (İllias ve Sokrates arasında) -Müzik kullanımı	-Tavla -Haç Kolye -Zinos'un Tespihi -Şef bıçağı -Gazpaço çorbası -Valium (Antidepresan) -Sokrates karakteri -İnce belli çay bardağı ve tepsi -Esrar -Sağlık Bakanlığı çalışanları -Vergi dairesi çalışanları -Baş Örtüsü (Kemik kıran Kemal'in karısı) -Türkçe gazeteler -Kemal'in Tespihi -Restoranın eski fotoğrafı -Müzik - Sezen Aksu -İşitsel gösterge	-Aşk -Aile -Dostluk -Yemek kültürü -Meslek -Aidiyet (Soul Kitchen) -İhanet, Kumpas -Acı -Para

4.6.2.1. Kahraman/kişi analizi

Zinos Kazantsakis (Adam Bousdoukos): Filmin açılış sahnesiyle birlikte görülen Zinos, restoranın sahibi, işletmecisi ve aşçısıdır. Bu baş karakter bir Yunanistan

göçmenidir. Sahip olduğu işletmede bulunan ve bulaşıkları yıkarken kıran bulaşık makinesi, restoranın genel durumu ve Zinos'un mutfakta çalışma şekliyle aksak, dağınık ve uyumsuz bir yaşamın gözler önüne serildiği söylenmelidir. Karakterimiz göçmen bir birey olmasına rağmen içinde yaşadığı kültüre olan entegrasyonu ile ilgili herhangi bir problem göze çarpmamaktadır. Kardeşi İllias ile olan sahnelerde dahi diyalogların Almanca devam etmesi, aralarında neredeyse hiç Yunanca konuşmalarını bu duruma örnek teşkil etmektedir. Karakterimizin *sosyal entegrasyonu* tamamen sağladığı görülürken *sistem entegrasyonu* ile ilgili problemler yaşamaktadır. Hükümet kurumlarıyla yaşadığı sorunlar bu durumu açıkça görünür kılmaktadır. Vergi dairesi ve sağlık bakanlığıyla yaşadığı problemler bu uyum probleminin dile getirebilmesi için yeterli birer göstergedir. Filmin ilerleyen kısımlarında restoranı oldukça iyi iş yapmaya başlayan Zinos'un bu problemi çözdüğü görülmektedir. Şangay'a taşınan Nadine ile olan ilişkisiyle ilgili olarak içinde bulunduğu durumun karmaşık bir hal almaya başlamasıyla birlikte çözüm yolunu bir türlü bırakmadığı restoranını bırakıp Şangay'a taşınmakta bulur. Taşınma kararını almasıyla birlikte Zinos'un Çin kültürü ve Şangay ile ilgili kitaplar aldığı görülür. Göçmen kimliğinden tamamen sıyrıldığını bize sık sık gösteren Zinos'un, bu durum herhangi bir kültüre bağlı olmayışının en net göstergesini oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu yaşamdan kopamamasının tek nedeni Soul Kitchen'dır. Şartlı tahliye ile birlikte hafta sonları izinli olarak hapisten çıkan abisi ile olan bağı oldukça kuvvetlidir. Abisi Zinos'un karşısına çoğu zaman engelleyici karakter olarak çıksa da aralarındaki bağın geleneksel toplumlarda sıkça rastlanan abi kardeş ilişkisi üzerine kurulduğu söylenmelidir. Restoranın Neumann'a devri ile ilgili belgeleri çalmak için girdikleri binadan çıkarken polisin gelmesi ve Zinos'un yakalanma sahnesinde İllias, kaçmış olmasına rağmen polis aracını durdurup teslim olmuş ve kardeşini yalnız bırakmamıştır. Bu teslim oluşun İllias tarafından, şartlı tahliye ile dışarıda bulunduğu sırada gerçekleştirilmiş olması göz önünde bulundurulmalıdır. Tüm bu yaşanan sorunlar içinde bir çıkış yolu arayan karakterin hayatına giren Shayn ve Anna bir noktada yol gösterici ve destekleyici unsurlar olarak gösterilebilir. Zinos'un bağınaz bir şekilde tek bir kültür ya da yapıya tutunmayışı ve yeniliğe açık bir karaktere sahip oluşu bu karakterlerin tavsiyelerini içselleştirmesiyle gösterilmektedir. Zinos film içinde izleyicinin karşısına işletmeci (aşçı), sevgili, kardeş ve arkadaş konumlarında çıkmaktadır.

İllias Kazantsakis (Moritz Bleibtreu): İllias filmde, Zinos'un abisi olarak yer bulmaktadır. Karakterle ilk karşılan sahne hapishane sahnesidir ve bu sahnede, daha sonra film boyunca boynunda taşıyacağı haç kolye ve elinde salladığı tespih dikkat çekmektedir. İllias'ın görüldüğü sahnenin hemen ikinci planında, yolda karşılaştığı hapishane arkadaşıyla para karşılığı taş kâğıt makas oynar. Bu sahneyle aslında karakterle ilgili ilk mesaj verilmiş olur. İllias, kleptomaniye (çalma hastalığı) sahip bir kumar bağımlısıdır. Lakabı ise soyguncular kralıdır, İnançlı bir hırsızdır. Tüm bu alışkanlıklarına rağmen haç kolyesini boynundan çıkartmaz ta ki at yarışı oynayacak parası kalmayana dek. Kolyesini rehin dükkanına bırakır ve kumarını oynar. Bu sahneyle birlikte aslında haç kolyesinin karakter için dini bir simgeden çok bir aksesuar olduğunu anlaşılır. İllias da kardeşi gibi göçmen temelli olmasına rağmen içinde bulunduğu kültüre uyum sağlamayı başarmıştır. Sosyal ve sistem entegrasyonu Zinos kadar başarılı olmasa da Zinos ve İllias'ın sirtaki sahnesinden başka hiçbir yerel kültür göstergesi gözlenmemektedir. Tespihi, takım elbisesi ve kolyesiyle birlikte kardeşine göre daha maço olan İllias, sorun ve çıkmazlarını kardeşi vasıtasıyla çözmeye çalışmaktadır. Zinos İllias'a restorandı tüm haklarıyla birlikte bırakır. Bu durum kardeşine olan güveninden çok aslında Zinos'un içinde bulunduğu girdaptan kurtulmaya çalışmasının bir sonucudur. Filmin büyük kısmında İllias hem destekleyici hem de engelleyici karakter olarak göze çarpmaktadır. İllias ise kumar bağımlılığı yüzünden Soul Kitchen'ı kaybeder. Yaptığı bu hatayı telefı etmeye çalışırken yakalanan kardeşini yalnız bırakmayarak polislerı teslim olur ve karakterin dönüşümü tam bu noktada başlamaktadır. İllias filmde kardeş, arkadaş ve aşık konumunda bulunmaktadır.

Nadine Krüger (Pheline Roggan): Zinos'un sevgili olarak seyircinin karşısına çıkan Nadine Zinos'un aksine Alman'dır. Nadine ile ilk kez Zinos'la telefonda tartışırken tanışılır ve akabinde Zinos'un da bir restoranı olmasına rağmen farklı ve lüks bir restoranda uzun dikdörtgen bir masada ailecek yemek yedikleri görülür. Bu sahne ile Zinos ve Nadine'nin farklı hayatlar içinde yaşadıkları/yaşayacakları açıkça görölmektedir. Yemeğe katılan Zinos'u aileden bir tek babaanne iyi karşılar, Nadine'nin anne ve babasının mimiklerinden bu durumdan pek hoşnut olmadıkları anlaşılmaktadır. İşi gereği Şangay'a giden Nadine Zinos'un da onunla birlikte gelmesini istemektedir fakat Zinos restoranını bırakamaz. Nadine ise Şangay'da başka biriyle birlikte olmaya başlamıştır. Havaalanında Şangay'a gitmek için uçağa doğru giden Zinos Nadine ile karşılaşır ve babaannenin vefat ettiğini öğrenir. Bu haber henüz sevgilisi Nadine'yi

kaybettiğini bilmeyen Zinos için bir ip ucudur. Zinos aile içinde kendisini tek seven kişiyi de kaybetmiştir ve bu kayıpla birlikte Nadine artık eski sevgilisi olmuştur. Film içinde ilk başlarda engelleyici karakter olarak karşımıza çıkan Nadine son bölümde restoranı alması için Zinos'a yaptığı yardımla destekleyici konuma geçiş yapmaktadır. Filmde Nadine sevgili olarak bulunmaktadır.

Shayn Weiss (Birol Ünel): “Damak faşizmi”ne karşı ödün vermeden savaşan bir şef olarak seyirci karşısına çıkan Shayn’ı ilk olarak lüks bir restoranda şef olarak görülür. Müşteri Gazpaço (soğuk içilen geleneksel İspanyol yemeği) çorbasının sıcak olarak gelmesini talep eder ve Shayn bu durum karşısında müşteriye geleneksel olarak çorbanın bu şekilde servis edileceğini söyler ve ısrar eden müşterinin masasına bıçağını saplar. Geleneklerinden ve bildiklerinden asla taviz vermeyen Shayn Zinos’un restoranında da aynı tutumu göstereceken ikili sahip oldukları gelenekleri birleştirerek ortaya yeni ürün/sunumlar çıkartırlar. Bu durum bize film içinde verilen, genel temaya ilişkin ufak bir ileti gibidir. Geleneksel olanla modern olan birbirine egemen olması gereken değil tam tersi birbirinden belenmesi gereken olgulardır, böylelikle ortaya farklı bir yapı çıkar. Shayn’ın, Soul Kitchen’in ve Zinos’un içinde bulundukları sıkıntılı durumdan kurtulmalarına sağladığı katkı onu destekleyici karakter olarak nitelememizi sağlamaktadır. Shayn filmde şef ve arkadaş olarak bulunmaktadır.

Knochenbrecher (Uğur Yücel): Kemik kıran lakabıyla karşımıza çıkan Kemal karakteri, genel temada olduğu gibi modern-geleneksel durum içinde bir tarafta yer almaktadır. Gelenekseli gösteren bu karakter bir çıkıkçı rolünde modern tıp karşısında yer almaktadır. Ancak yönetmen tarafından dışlanmayan geleneksel, bu karakterin Zinos’un bel fitiğini iyileştirmesiyle değer kazanmaktadır. Modern olanın yönlendirmesiyle, yani fizik tedavi uzmanı olan Anna’nın yönlendirmesiyle gerçekleşen bu olay yine seyirciye modern ve gelenekselin birleşerek başarıya ulaştığının bir örneğini sunmaktadır. Kendisi ve eşinin giyim kuşamı, hastaları tedavi ettiği mekânın tarzı bize Türk geleneksel göstergelerini açıkça sunmaktadır. Sıra bekleyen hastalara ikram edilen çay, çayın taşındığı tepsi ve odada bulunan Türkçe gazeteler bu durumun en açık örnekleri olarak gösterilebilir. Kemik kıran Kemal filmde karşımıza çıkıkçı (geleneksel sağlıkçı) olarak çıkmaktadır.

Anna Mondstein (Dorka Gryllus): Zinos’un eski sevgilisi Nadine’nin tavsiyesiyle bel ağrısı için gittiği fizik tedaci uzmanı olarak karşımıza çıkan Anna, modern olana örnek teşkil etmektedir. Geleneksel olanın yani Kemal karakterinin karşısında olmasına rağmen

Zinos'u tedavi için çıkıkçıya götürür. Film boyunca destekleyici konumda karşımıza çıkan Anna filmde modern sağlıkçı ve sevgili konumunda yer bulmaktadır.

Thomas Neumann (Wotan W. Möhring): Zinos'un meslek okulundan eski bir arkadaşıdır ve tesadüf eseri karşılaşırlar. Oldukça modern bir hayat yaşayan bu karakter geleneklere ve saygı duymamaktadır. Zinos ile ilk karşılaşmalarında ona adıyla seslenmek yerine Yunan diye seslenir. Bu durum Neumann'ın kişiliğiyle ilgili dilsel gösterge olarak bize ilk mesajdır. Zinos'un elinden Soul Kitchen'ı almak için çeşitli kumpaslar kurar ve bunu başarır. Karakter film boyunca engelleyici konumda varlığını sürdürmektedir. Thomas Neumann filmde arkadaş, emlakçı ve ihanet eden olarak bulunmaktadır.

4.6.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Çalışma dahilinde incelenen filmde, birçok kültürel gösterge mevcuttur. Bölüm içinde kullanılan tabloda da gösterildiği gibi bu göstergelerin her biri farklı kültürel oluşumların birer örnekleridir. Akın, bu durumu seyirciye belli kalıplar dahilinde değil alışlagelmişin dışında aktarmayı tercih etmiştir. Filmde Türk asıllı karakterler olmasına rağmen tavla Sokrates ve Yunan asıllı Alman karakterimiz İllias arasında oynanmaktadır. Bu gösterge karakterlerin bağlı bulundukları gelenekleri temsil etmekten çok yaşam dahilinde yer bulan geleneksel ritüellerin evrensel bir üslupla kullanımına örnek teşkil etmektedir. İspanyol asıllı bir karakter bulunmayan film içinde geleneksel İspanyol mutfağından Gazpaço çorbası sunulmaktadır ve bu sunum geleneksel sunuma bağlı kalınarak yapılmaktadır. Film içinde yer bulan yemekler ve sunumların neredeyse hiçbiri kültürel kimlik göstergesi olarak kullanılmamıştır. "Film herhangi bir sıfat gerektirmeden iyi yemeğe vurgu yapar" (Kanık, 2016, s.146). Geleneksel öğelerin bir araya getirilerek oluşturduğu yeni ve tek bir kültür ya da kimliğe ait olmayan dil filmde yemek sahneleriyle "füzyon mutfağı" kavramına uygun biçimde verilmektedir. Bu terimi, "Esasen bir fizik terimi olan 'füzyon' kelimesinin sözlük karşılığı erime, birleşme, bir araya gelme, birleştirme" şeklinde açıklayan Kırım, Füzyon mutfağından kastın "Farklı uluslara ait mutfak teknikleri ile malzemeleri tek bir tabakta birleştirmek, ama buna rağmen tabakta tek bir ulusal özelliğin öne çıkmaması" olduğunu belirtmektedir (Kırım, 2005). Filmde Yunan, Alman ya da Türk yemeği yoktur, Kanık'ın da dediği gibi "ulusal yemeklerin ayrıcalığı ötesinde, artık ulus sınırları yok olmuş, yerine kişisel, eklemlenmiş, postmodern kimlikler"e ait yemekler vardır (Kanık, 2016, s.145). Artık

kültürel bir aittliğe gerek duymayan yemek yerel çizgilerden kurtulmuş, adapte olmuş yeni bir oluşumdur.

Topluca yemek yenen sahnelere bakılacak olunursa, ilk yemek yeme sahnesinin Nadine'nin gidişi için lüks restoranda uzun dikdörtgen bir masa etrafında toplanan kalabalık aile tarafından gerçekleştirildiği görülecektir. İkinci sahneyi ise Zinos'un gidişi için Soul Kitchen'da yenen yemek oluşturmaktadır. Bu sahnede masada herkes mutsuzdur ve sahne Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunu andırmaktadır. Bu göstergenin restoranın kaybedileceği gecenin hemen öncesinde olması bir tesadüf değildir. Bir diğer sahne ise Nadine'nin Zinos'tan yaptıkları için özür dilediği bölümdedir. Burada Nadine konuşurken Zinos tüm bu konuşulanların çok da anlamlı olmadığını belirtmek ister gibi sadece yemek yemektedir. Karakter Nadine ile konuşmaktan çok yemek yemek için oradadır. Son sahne ise diğer tüm sahnelerden farklı olarak bir gidiş için değil yeni bir başlangıç için, Zinos'un hayatına giren Anna içindir. Özenle hazırlanmış ortamda Zinos'un Shayn'dan öğrendiklerini uygulayarak incelikte yaptığı yemekleri yemektedirler.

Gece kulübünde elektronik müzik eşliğinde gerçekleşen dans sahnesinde belli bir stil dahilinde olmadan herkesin farklı hareketlerle dans edişini görülmektedir. Bir başka dans sahnesi ise Zinos ve İllias'ın sirtaki yaptığı sahnedir. Bu sahnede ikilinin karşılıklı dansı sirtakiden hareketler barındırsa da aslında özgün ve doğaçlama bir danstır. Tıpkı eşlik eden sirtaki müziğinin farklılaştırılmış (yeniden sunulmuş/yorumlanmış) bir parça olması gibi.

4.6.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.15: *Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat)* Mekanlar ve Diller Tablosu

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• Soul Kitchen (Restorant) ve mutfağı • Toplu Akşam yemeği yenen lüks restoran ve mutfağı • Zinos'un evi • Gece Kulübü • Anna'nın muayenehanesi • Kemik kıran Kemal'in muayenehanesi • Lucia'nın evi	• Almanca • Yunanca • İngilizce • İspanyolca • Türkçe • Çince

• Nadine'nin evi • Neumann'ın ofisi • Hapishane • Havalimanı • Mezarlık	
---	--

Film içerisinde kullanılan mekanlara genel bir perspektifle bakıldığı zaman karşıtlıklar göze çarpmaktadır. Geleneksel/evrensel, eski/yeni, sade/lüks ve benzeri gibi birçok karşıtlık, mekân kullanımıyla verilmektedir. Soul Kitchen'ın mutfağı, Nadine'nin ailesinin akşam yemeği yediği restoran mutfağının tam karşısında yer almaktadır. Nadine'nin büyükannesinden kalan evi Zinos'un evinin neredeyse her nakımdan zıttından ibarettir. Anna'nın muayenehanesi Kemal'in muayenehanesiyle kıyaslanmaktadır. Bu yüzeysel karşıtlıkları anlatılmak istenen konunun temelde anlaşılabilmesi için önemli birer motif olarak film içinde yer almaktadırlar (Wollen, 1988, s. 82)

Film içinde Yunan, Türk, Çin ve Roman asıllı karakterlerin bulunması sebebiyle bazen bir kelime de olsa film içerisinde Almancadan farklı 5 dilin daha konuşulduğu görülmektedir. Shayn'ın kovulduğu sahnede çalışma arkadaşlarından biri kendisine Türkçe'de sonra görüşürüz anlamında olan İspanyolca "Hasta Luego" sözcükleriyle veda eder. Nadine'nin yeni erkek arkadaşı Çinli olmasına karşın Zinos'a İngilizce konuşarak kendini tanıtır. Nadine, Zinos ile görüntülü görüşme yaptığı sırada telefonda Çince konuşmaktadır. Kemal'in muayenehanesinde eşi misafirlere çay ikram ederken "buyurun" demektedir ve Zinos abisini restorandan kovarken ona Yunanca seslenmektedir. Tüm bu görsel, simgesel ve görsel çeşitliliğe bakılarak her bir farklılığın genelin içinde ne denli muazzam bir yer ve anlama sahip olduğu vurgulanmalıdır.

4.7. In The Fade (Paramparça)

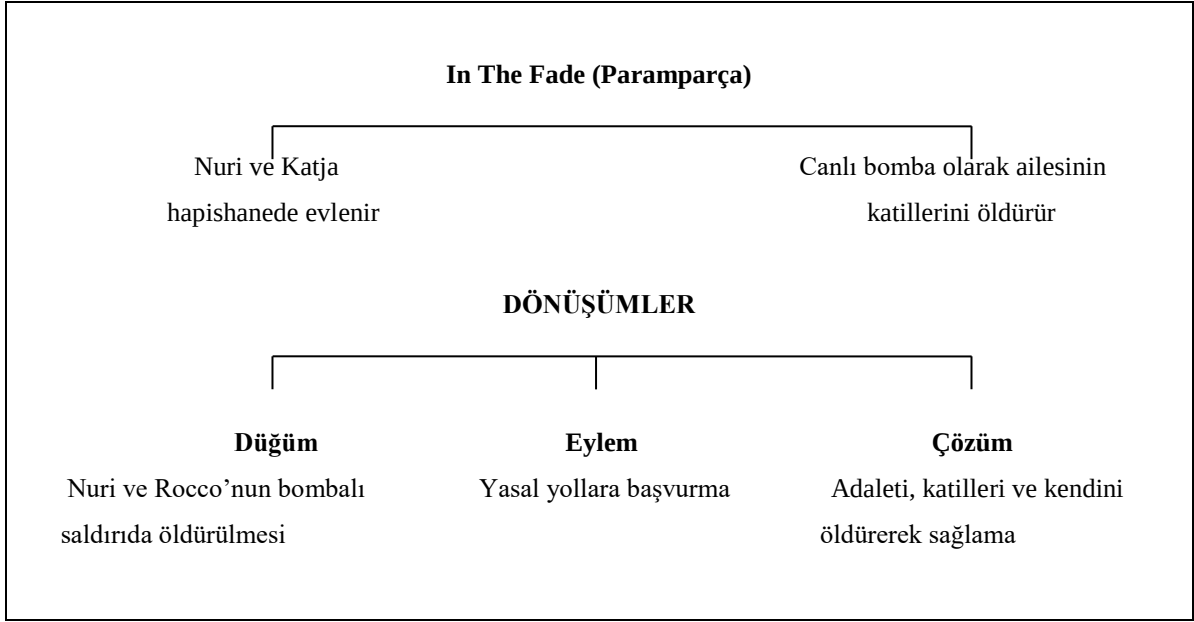
Tablo 4.16: In The Fade (Paramparça) Film Künyesi

Film adı: In The Fade Yönetmen: Fatih Akın Görüntü yönetmeni: Rainer Klausmann Yapımcı: Fatih Akın, Mélita Toscan du Plantier, Marie-Jeanne Pascal Senarist: Fatih Akın, Hark Bohm Kurgu: Andrew Bird Müzik: Josh Homme	Filmin Dili: Almanca Filmin türü: Dram, Gerilim Filmin süresi: 106 dk. Yapım: Almanya, Fransa 2017 Vizyon tarihi: 1 Şubat 2018 Seyirci: 44.899 Hasılat: 576.793,32 TL ABD Hasılatı: 321.011 \$ Oyuncular: Numan Acar Adam Bousdoukos Diane Kruger Denis Moschitto Samia Muriel Chancrin Rafael Santana	Ödüller: -Cannes Film Festivali 2018-En İyi Kadın Oyuncu -Altın Küre Ödülleri 2018-En İyi Yabancı Dilde Film -Eleştirmenlerin Seçimi Film Ödülleri 2018-En İyi Yabancı Film -Satellite Ödülleri 2018-En İyi Yabancı Film ve En İyi Kadın Oyuncu Diane Kruger
--	--	---

Aile, adalet ve deniz başlığı altında üç bölümden oluşan film Nuri ve Katja'nın evlendiği sahne ile açılıyor. Evlilik, Türkiye kökenli bir Kürt olan Nuri'nin uyuşturucu satıcılığı sebebiyle yattığı hapisanede gerçekleşiyor. Daha sonrasında ise Nuri Şekerci'nin Türk Sokağı'nda bir işyeri olduğu ve çiftin Rocco adında bir erkek çocuğa sahip olduğu görülüyor. Rocco ve Nuri işyerinde oldukları sırada Neo-Nazi'ler tarafından gerçekleştirilen bombalı saldırıda hayatlarını kaybediyorlar. Geride kalan Katja bu acıyla birlikte içinde bulunduğu travmatik durumun ortasında bir çıkış yolu bulmaya çalışıyor. Mahkeme süreci içinde delil yetersizliği sebebiyle şüphelilerin serbest bırakılması Katja'nın devlet hukukuna olan inancını yitirmesine ve çıkış yolu olarak kendi adaletini işletmeye başlamasına sebep oluyor. Ailesini katledenleri saklandıkları Yunanistan'da bulup, oğlunu ve kocasını öldüren bomba düzeneğinin aynısını yapıp kendisiyle birlikte katilleri de öldürmesiyle film sona eriyor.

4.7.1. Filmin dramatik yapı çözümlemesi

Şekil 4.6: *In The Fade* (Paramparça) Anlatının Dizimi: Beşli Şema



Film, ‘aile’, ‘adalet’ ve ‘deniz’ başlıklı üç bölümle karşımıza çıkmakta. ‘‘Aile’’ isimli ilk bölüm, hapishanede Nuri ve Katja’nın nikah töreni ile başlamakta. Filmin *başlangıç noktası* olarak kabul edilen bu bölümde gerçekleşen seremoninin, filmin *bitiş noktası*nda gerçekleşecek olan ölüm seremonisiyle aynı işlevi gördüğü söylenmelidir. Mutlu ve her şeyin yolunda gittiği aile tablosunun resmedildiği bu bölümde Nuri ve Katja’nın hem birbiriyle hem de çocukları Rocco ile olan diyalogu *düğüm*, *eylem* ve *çözüm* bölümünde gerçekleşecek olan olaylar ve dönüşümlerin daha etkileyici ve daha anlamlı kılınmasını sağlamakta. Nuri’nin Türk Sokağı’nda bulunan dükkanına yapılan bombalı saldırıda kocası ve oğlunu kaybeden Katja’nın adalet arayışının başladığı ikinci bölümün başlığı iste ‘adalet’ olarak karşımıza çıkmakta. Bu bölümde *dönüştürücü öge*, terör saldırısı ile gerçekleşmekte. Bu olay sonrası Katja’nın kişiliğinde gerçekleşen dönüşüm psikolojik bunalımları, regl olamayışı, uyuşturucu kullanmaya başlaması, bileklerini kesmesi ile ivme kazanmakta ve film sonunda kendi yaşamını sonlandırmasıyla tamamlanmaktadır.

Filmin ‘adalet’ bölümünde gerçekleşen mahkeme ve yargılama süreci, içinde karakterin toplumsal adalet kavramı üzerinden eyleme geçtiğini ve böylece, *dinamik olaylar zincirinin* başladığını göstermekte. Uzunca süren ve Katja için pek de yolunca gitmeyen bu süreç karakteri farklı eylemler içine sürüklemeye zorlamaktadır. Bu süreç içinde de *dönüştürücü öğelerin* bir sonucu olan kişilik bunalımı ve değişimi artarak

devam etmektedir. Şüphelilerin serbest kalmasıyla birlikte başvurduğu eylem olumsuz olarak sonuçlanan karakter böylece, toplumsal adaletten kopuş yaşayarak kendi adaletini ortaya koyma gayreti içine girmiştir. Ailesini katledenlerin izini sürüp onları Yunanistan’da bulması adaleti vicdanını dinleyerek sağlayacak olmasının ilk adımıdır. Şüphelilerin yaşadıkları yeri bulduktan sonra Nuri ve Rocco’nun ölümüne sebep olan bomba düzeneğinin aynısını mahkeme tutanaklarına bakarak yapmasıyla birlikte *eksikliğin giderilmesinin* nasıl sağlanacağını gösterir. Bu sahnelerle paralel giden başka bir sahne de avukatın Katja’yı sık sık arayarak davayı bir üst mahkemeye taşımak için ondan imza istemesidir. Katja’nın önünde hala iki yol vardır. Biri toplumsal adalet diğeri ise kendi adaletidir. Karavana bombayı yerleştirdikten sonra gördüğü kuş ile yaşamaya, yaşama dair bir umutla bunu yapmaktan vazgeçen Katja saldırı olayından sonra ilk defa regl olur kendiyile yüzleşmiştir ve bu durum ne yapması gerektiğine karar verdiğinin ve kabullenişin bir göstergesidir. İkinci defa karavana giden Katja katil çiftin bulunduğu karavana girer ve kendiyile birlikte karavanı havaya uçurur. Katja’nın ailesiyle birlikte mutlu olduğu zamandan kalan ve sürekli izlediği o deniz tatilinde olduğu gibi yine kumsaldadır fakat bu sefer oğlu ve kocasıyla değil onların katiliyle orada bulunur. Kararın bu şekilde olması, filmin başında bağlılıklarını belirttikleri nikah seremonisinin filmin sonunda yaşanan intiharla birlikte yine bağlılığın gösterildiği ölüm seremonisinin aynı işlevi gördüğünü göstermektedir. Yaptığı hareketin sorumluluğunu üstlenerek kendini hayatını da sonlandıran karakter tıpkı vücudundaki dövmesinde bulunan samuray gibi erdemli hareket etmiştir.

4.7.2. Filme ‘soğan kabuğu’ modelinin uygulanması

Tablo 4.17: *In The Fade (Paramparça)* filmi ‘soğan kabuğu’ modeli tablosu

Kahramanlar/Kişiler	Gelenekler/Törensel Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Nuri Sekerci (Numan Acar) -Katja Sekerci (Diane Kruger) -Danilo Fava (Denis Moschitto) -Birgit (Samia Muriel Chancrin)	-Hapishanede gerçekleşen düğün -Katja ve arkadaşının hamama gitmesi -Nuri’nin annesinin ellerini açarak dua etmesi. -Kilisede cenaze töreni -Yargı süreci ve mahkeme	-Gelinlik -Yüzük (Dövme) -Çaydanlık ve çay fincanı -Türk Hamamı -Samuray dövmesi -Tesettürlü kadın -Tabut	-Aşk -Aile -Dostluk -Aidiyet -Acı -Adalet -İntikam

-Rocco Sekerci (Rafael Santana) -Edda Möller (Hanna Hilsdorf) -Annemarie (Katja'nın Annesi) -Michi (Katjanın Üvey Babası) -Hülya (Aysel Iscan) -Ali (Asim Demirel) -Knacki (Adam Bousdoulos)	-Canlı bomba olarak adaleti sağlama girişimi	-Kutu bira -Uyuşturucu (Kokain) - Svastika benzeri amblem (Altın Şafak Partisi) -Katia'nın Regl olması -Çivili bomba	
--	--	--	--

4.7.2.1. Kahraman/kişi analizi

Nuri Şekerci (Numan Acar): Katja'nın eşi olarak yer alan Nuri Şekerci, Türkiye asıllı bir Kürt'tür. Almanya'da Türk Sokağı'nda "Nuri Şekerci Tercüme Bürosu ve Seyahat Acentesi" adında bir dükkanı vardır. Hapishanede karşımıza çıkan Nuri'nin uyuşturucu satıcılığı sebebiyle hapiste bulunduğu, polislerin Katja ile olan sorgusunda ortaya çıkar. Eşine ve oğluna olan sevgisi, Katja'nın daha sonra izleyeceği yine Nuri'nin çektiği video kaydında oldukça belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nuri Şekerci'nin hayatını kaybettiği bombalı saldırıyı Alman polisi, Kürt olmasına (Alman olmamasına) ve öncesinde uyuşturucu satıcılığı sebebiyle ceza almış olmasına bağlar ve bu konuda ısrarcı olur. Bu durum Nuri'nin yaşadığı ulus içinde önce suçlu ve göçmen kimlikleriyle var olduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçmenle evli olmak, evet, çok zordur ama göçmen olmak iki kat zordur. (Yaren 2008, s. 7)

Katja Sekerci (Diane Kruger): Türkiye asıllı bir Kürt olan Nuri ile Nuri hapishanede evlenen Katja Filmin odağının, üzerinde yoğunlaştığı Katja karakterinin film içinde yaşanan *dinamik olaylar zincirinin* etkisi altında ruh halinde yaşadığı farklılaşma durumu üzerinden bir kişiden çok azınlık bir ulusun ya da bir topluluğun yaşayabileceği cinnet durumunu gözlemlemek mümkündür. Yakın arkadaşıyla Türk Hamamı'na gittiği sırada göğsünün yan tarafında gördüğümüz tamamlanmamış samuray dövmesi bir noktada bize Katja karakterinin hangi erdemleri kendine örnek seçtiğinin ya da seçmek istemesinin bir göstergesi. Bu isteğin gerçekleştiği ve Katja'nın bu erdemleri içselleştirdiği nokta ise dövmeyi tamamlattığı sahneden çok regl olduğu sahne olarak

karşımıza çıkmaktadır. Nasıl bir samuray onurunu korumak adına seppuku'yu³ gönüllü olarak kabul ediyorsa Katja'da kendi seppuku'sunu gerçekleştirecektir. (Akman, 2010, s. 138) Bu içselleştirmenin ve seremoninin uygulamaya döküldüğü sahnenin, canlı bomba olarak ailesini katledenleri kendiyle birlikte öldürdüğü an olduğunu söylemek mümkündür. Karakterin, saldırı sonrası başlayan hukuki süreçten itibaren düştüğü ikilem ilk olarak mahkeme salonunda kocası ve oğlunun ne şekilde öldükleri okunduğu sırada şüpheliye saldırmasıyla kendini göstermiştir. Bir samurayın adaletle inancı tamdır ve bu konuda kararsızlığı kabul etmez. "Onurunun tek yargıcı kendisi, şerefine tek terazisi kalbidir." Meiyo felsefesine göre, gerçekte kim olduğunu, kararların ve bu kararları uygulama şeklin belirler. Asla kendinden kaçamazsın. (Sakura Dergi, 2016) Katja'da bu davanın yargıcı olarak kendini seçmiş ve adaleti kalbiyle ölçerek sağlamıştır. Bu ikilemse, devlet hukukunu değil de kendi ceza yöntemini uygulamasıyla son buluyor.

Danilo Fava (Denis Moschitto): Nuri ve Katja Şekerci'nin arkadaşı ve aynı zamanda da avukatı olarak yer alan karakter Nuri'nin uyuşturucu ile olan bağıny yakinen bilecek konumdadır. Adından bir İtalyan asıllı olduğunu fark ettiğimiz Danilo Fava'da Nuri gibi göçmen olarak Almanya'da bulunmaktadır. Tüm mahkeme sürecinde Katja'nın dostu ve avukatı olarak yanındadır. Katja'nın içinde bulunduğu ikilemden devlet hukukunu seçmesi için özellikle filmin 'deniz' bölümünde oldukça baskın bir noktada yer almaktadır.

Katja'nın Annesi Annemarie: Evinde bulunan uyuşturucu maddelerin kendisine ait olduğunu söyleyen Katja'ya tepki gösterir ve tüm olanlar için Nuri'yi suçlamaktadır. "Kocan seni neye dönüştürdü böyle" cümlesiyle bunu açıkça Katja'ya da söyler. Film içindeki tutumlarına bakıldığında anne Annemarie'nin bu evliliği desteklemediğini söylemek mümkündür.

Hülya Şekerci (Aysel İşcan): Nuri Şekerci'nin annesi olan karakter eşi ile birlikte ziyaret ettikleri Katja'ya cenazeyi Türkiye'ye götürmek istediklerini söylerler. Tüm bu ziyaretler sırasında Hülya ve kocası, sürekli bira içen Michi'den ve evde bulunan diğer kişilerden (Katja'nın üvey babası) farklı olarak demlikte demlenmiş çay içmektedirler. Ölen oğlunu ve torununu Türkiye'ye, memlekete, ana vatana geri götürme istekleri, bu göç serüveninin memleketlerinde son bulacağı, elbet bir gün geri döneleceği umudunun kendini hala koruduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gurbetin bir gün

³ Seppuku: Hara-kiri, Samuray/Japon kültürü içinde intihar ritüeli.

biteceği, bu ‘‘geçici’’ durumun memlekete döndüklerinde son bulacağı inancı, özellikle ilk kuşak göçmen grubunda ağırlıklı olarak kendini göstermektedir. Göçmenliğin son bulmasında yaşanan gecikme ve gurbette kalma zorunluluğuyla geri dönüşün gerçekleşememe durumu Hülya karakterinin, torununun ölümüyle ilgili Katja’yı suçlamasıyla ortaya çıktığı gibi kendini gösterebilmektedir.

4.7.2.2. Geleneksel/törensel davranışlar ve simgeler

Filmin, hapishanede bulunan Nuri Şekerci ile başlıyor olması seyirciye karakterin, yaşamakta olduğu kültür içindeki statüsünü ve yaşam tarzının ipuçlarını vermektedir. Filmde, hamam sahnesinin Türk kültürü içinde var olan Nuri ve ailesiyle değil de Katja ve arkadaşı üzerinden sunulması kültürel değerlerin iç içe geçmişliğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam bu sahne içinde Katja’nın yaptırmakta olduğu samuray dövmesiyle birlikte bambaşka bir kültürel değer olan Japon/samuray felsefesi de bu seremoniye dahil olmakta. Patlama haberinin alınmasıyla birlikte umutlu bekleyiş içinde olan Hülya Şekerci (Nuri’nin annesi) ellerini açarak dua etmektedir. Acı haber ile Nuri ve Rocco’nun öldüğünün anlaşılmasıyla birlikte cenaze töreni kilisede gerçekleştirilir. İnançların ve uygulamaların iç içe geçtiği bu durum Nuri’nin anne ve babasının Nuri ve Rocco’nun cenazelerini memlekete götürmek istemeleri adeta göçmenlik ve gurbette bulunma durumunda ölümün yarattığı yaşamın doğduğun topraklarda bitmemesine dair tramvayı gözler önüne serer.

Film içinde belirgin bir şekilde ortaya konan kültürel ikiliklerden biri de ev içindeki yeme içme geleneğidir. Katja’nın üvey babası olan Michi, kadrajda her an elinde kutu birayla görünmekteyken aynı anda evde bulunan Şekerci çifti ise önlerinde bir çaydanlık ve ellerinde fincanla yer almaktadırlar. Katja’nın bu sırada kokain kullanıyor oluşu ise ortamda bulunan farklı kültür ve kuşaktan insanların sahip oldukları sosyal ortamın bir habercisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Katja’nın saldırı sonrası regl olamayışı ve bu durumun intikamını almaya karar vermesiyle birlikte gerçekleşmesi, seçim yapmış olmanın verdiği rahatlama ile kaybettiği ailesiyle birlikte olacağı başka bir yaşamın doğumunun habercisi gibidir. Tüm bu geleneksel öğeler ve ritüeller aslında bu dramın Katja’nın ya da farklı birinin meselesi olmaktan çok insanlığın evrensel değerleri içinde gerçekleşmiş bir dram olarak görülmelidir.

4.7.3. Mekanlar ve diller tablosu

Tablo 4.18: *In The Fade (Paramparça) Filmi Mekanlar ve Diller Tablosu*

Filmde Yer Alan Önemli Mekanlar	Filmde Yer Alan Diller
• Hapishane • Nuri, Rocco ve Katja'nın evi • Nuri'nin işyeri • Patlamanın gerçekleştiği sokak (Türk Sokağı) • Rocco'nun odası • Mahkeme salonu • Hamam • Ailecek tatil yapılan sahil • Yunanistan'da sahil	• Almanca • Türkçe • İngilizce • Yunanca

Film dahilinde yer alan mekanlardan da anlaşılacağı gibi filmin üç bölümü de oldukça farklı kültürel dinamikler barındırmaktadır. Hapishane ile ilk karakterini seyirciye tanıtan yönetmen, karakterin toplum içindeki sosyal statüsüne dair bilgi verir. Nuri'nin iş yerinin Türk Sokağı'nda bulunması, sokak içinde karşılaşılan insanların giyim kuşamı ve komşu dükkan isimlerinin Türkçe olması Nuri karakterinin kökenine dair çeşitli bilgiler olarak karşımıza çıkar. Katja ve yine Türk olmayan diğer arkadaşının Türk Hamamına gidişi, yerel değerlerin farklı kültürden toplumlar içinde de içselleştirildiğinin bir göstergesidir. Saldırı sonrası duruşmanın gerçekleştiği mahkeme salonunun yapısı ve bu yapı içinde yer alan temsilciler, içinde bulunulan ülkenin hukuki düzlemde ne noktada olduğunun görsel bir şovu gibi görünse de verilen kararlar birlikte aslında bu durumun yalnızca kurallar ve görsellikten ibaret olduğunu gösterilir. Film içinde görülen iki farklı sahil ve burada yaşanan bambaşka iki durumla içinde yaşanan ortam/ülkeden çok insanların yaşamı daha iyi/güzel hale getirdiğinin bir sunumu gibidir.

Akın'ın çoğu filminde bulunan çok dilliliğe bu filmde de rastlanmaktadır. Konuşulan anadil Almanca olarak karşımıza çıkmaktadır. Nuri Şekerci'nin hiç Türkçe konuşmaması film içinde dikkat çeken bir diğer noktadır. Türkçe, yalnızca Nuri'nin anne ve babası arasında oldukça kısa bir diyalogla filmde yer bulmaktadır. Filmin, Yunanistan'da geçen son bölümünde sadece İngilizce konuşulduğu görülmektedir. Yunanca, film içinde Almanya'da gerçekleşen yargılama sürecine şahit olarak dahil olan Nico adlı kişi tarafından konuşulmaktadır. Bu çok dillilik, film içinde mütemadiyen

kendini gösteren, temelinde çok kültürlüğü barındıran melez yapıyı inşa eden dinamiklerdendir.

4.8. Filmlerde bulunan ortak kavramlar ve genel değerlendirme

Tablo 4.19: İncelenen filmlerin genel ‘‘soğan kabuğu’’ modeli tablosu

Gelenekler/Törenselle Davranışlar	Simgeler	Değerler
-Düğün - Yerel oyunlar (Halay, Sirtaki) - Tavla oyunu -İbadet etme (Müslüman, Hristiyan, Budist) -Toplu yemekler	-Tavla -Gelinlik -Namaz (Cami) -Kilise ayini -İnce belli çay bardağı -Türk Kahvesi fincanı -Baş Örtüsü -Eski aile fotoğrafları -Şarap kadehi -Davul, zurna -Müzik kullanımı (Türkçe)	-Aşk -Aile -Dostluk -Sevgi -Acı -Aidiyet -Arkadaşlık -Özlem

İki yönetmenin filmleri kendi sinemaları dahilinde karşılaştırıldıktan sonra çıkan ortak öğeler (*Ritüeller, simgeler ve değerler*) bir tablo dahilinde toplanmıştır. Elde edilen bu görsel sonuç bölümünde gerçekleştirilecek değerlendirmeler için önem teşkil etmektedir.

Farklı kültürler içinde sinema dillerini geliştiren Akın ve Özpetek’in, filmlerinde karakterleri tanımlamak ve tanıtmak için kullandıkları ritüeller ve simgeler her ne kadar farklı kültürlerden yerel öğelerle bezeli olsa da yer verdikleri *değerler* bazında evrensel bir düzlemde buluştukları görülmektedir. Alman, İtalyan, Türk, Fransız, Sırp ve Yunan kültürü içinde yetişmiş olan bu karakterler *değerlerini* oluştururken birden fazla kültürün öğeleriyle oluşturmaktadırlar. Örneğin Türk olan karakter, aile içerisinde Türk kültürüne ait öğelerle oluşturduğu değerlerini yine Alman arkadaşlarıyla olan ortamında oluşturduğu değerlerle harmanlayarak kendini gerçekleştirerek bu değer kodlarını uygulamaya dökmektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, göç kültürü içinde yetişmiş olan yönetmenleri temsil gücü bağlamında, Akın ve Özpetek sineması incelenmektedir. Fatih Akın'ın, *Kurz und Schmerzlos* (Kısa ve Acısız) 1998, *Soul Kitchen* (2009), *In The Fade* (Paramparça) 2017. Ferzan Özpetek'in ise, *Hamam* (1997), *Le Fate Ignoranti* (Cahil Periler) 2000, *İstanbul Kırmızısı* (2017) ve bu eserlerde yer alan kültür temelli diasporal ögeler kronolojik sırayla incelenmektedir.

Modern iletişim ağlarının bu denli artışıyla ulus içinde çıkmış kültürel ürünlerin çoğu ulus ötesinde dolaşımdayken, üretilmiş bir ürünün tamamen tek bir kültüre bağlı kalması ya da sadece onun örnekleriyle bezeli olması olanaksızdır. Göç etmiş, diaspora içinde bulunan kişi ya da topluluklar, içinde bulundukları kültürel düzleme uyum sağlama çabasıyla büyük çapta değişim gösterirler. Bu değişimle birlikte kimliklerini, öz kültürel değerleri kadar farklılıklarıyla da yaratmış olurlar. Böylece, ortaya çıkan yeni kimlik herhangi bir tarafa çekilemeyecek biricik bir yeniden sunum örneğidir. Bu bağlamda, çok kültürlü yapı içinde var olmanın ve bu bağlamda üretim yapmanın, göç ve kültür kavramları temelinde ortaya çıkan göstergeleri incelenmiş ve eserin, ait olunan ve göç edilen kültürün özellikleri ile önemli ve anlamlı hale geldiği ve yaratıcısından bağımsız konumlandırılamayacağı düşünülerek çalışmaya Akın ve Özpetek'in biyografileri (Ek:1; Ek:2) ve değerlendirmeleri (röportajlar) de eklenmiştir.

Fatih Akın ve Ferzan Özpetek sinemasının önemi, sahip oldukları kültürel deneyimleri birer zenginlik olarak değerlendirip, pratikte ortaya çok sesli, içinde birden çok renk ve dil barındıran eserler ortaya koymalarından gelmektedir. Her iki yönetmen de Türk kültürünü kullanmakta ancak biri bu durumu sadece Alman kültürüyle ya da İtalyan kültürüyle harmanlamaktadırlar. Bu noktada önemli görülen durum, bu yapıları oluşturan yönetmenlerin eserlerinde yalnızca deneyimledikleri kültürleri değil, içinde bulundukları dünyada yer etmiş olan tüm kültürel değerleri kullanıyor oluşlarıdır.

Bu bağlamda, çalışmaya dahil edilen yönetmen filmlerinin sahip oldukları kültürler temelinde ortaya koydukları göstergelerde gözlemlenen değişim, içerdiği diasporal ögeler ve karakterlerin sahip olduğu kültürü temsil gücü çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Her iki yönetmenin de filmlerinde işledikleri, alışlagelmiş temaları işleyiş biçimlerindeki farklılıklar ve süreç içinde yaşanan değişimler oldukça dikkat çekicidir. Bu değişimlerin filmin yapısını oluşturan *kahramanlar, semboller, ritüeller*,

mekanlar ve değerler temelinde gerçekleştiği düşünüldüğünde, dramatik anlatı yapısının ve kültüre ait göstergelerin analiz edilmesinin önemi net bir şekilde görülmektedir. Betimsel analiz yöntemi bağlamında dramatik yapı, göstergebilim ve yapısalci anlatı kuramı içinde Greimas tarafından oluşturulmuş olan *anlatının yapısı: Beşli şema* tekniğiyle analiz edilmiş, kültüre ait göstergeler ise *kahramanlar, semboller, ritüeller ve değerleri* içeren Hofstede'nin "*soğan kabuğu*" modeli ile analiz edilmiştir.

İncelenen filmler, göç ve göçmenlik temeli üzerine kurgulanmış olmalarına rağmen bu temalar genellikle anlatı yapısı içinde asıl konu olarak yer almamaktadırlar. Bu öğeler filmde insan ilişkilerini, özlemleri, yaşanan acıları yani değerler başlığı altında analiz edilmiş olan öğeleri anlatabilmek için bir araç olarak kullanılmaktadırlar. Dramatik anlatı yapısı içinde karakteri engelleyici unsur olarak karşımıza çıkan durum göçmenlikle ilgili değil yine sahip olunan değerlerle ilgilidir. Her iki yönetmenin filmleri içinde birden çok kültüre ait diasporal kavrama rastlanmış ve bu kavramlar "*soğan kabuğu*" modeli ile ortaya konmuştur. Bu diasporal kavramlar ilk dönem filmlerde karakterlerin ait oldukları kültüre atıfta bulunurken son dönem filmlerde kültürel birer zenginlik olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu durum, yönetmenlerin filmlerinde yer verdikleri mekân, sembol, ritüel ve benzeri öğeleri birer yardımcı araç olarak kullandıklarının bir göstergesidir. Bu motifleri, dertlerini sadece ait oldukları ulus içinde yaşayanlar için değil, sahip oldukları tüm izleyici kitlesine anlatabilmek için turistik birer öge olarak kullanılmaktadırlar (Yaren, 2008, s. 36).

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde, mekân ve karakter çeşitliliği, her bir filmde en az iki farklı dilin konuşuluyor olması (Soul Kitchen filminde 6 farklı dile rastlanmıştır), anlatı içinde yer tutan evrensel değerler (aşk, sevgi, dostluk, intikam, acı, aile, aidiyet, özlem) ve Türk, Alman ya da İtalyan kültürlerinden farklı olarak Japon, Yunan, İspanyol, Sırp ve Fransız kültürel öğelerine de yer verilmesi gibi unsurlar, yönetmenlerin dile getirmek istedikleri durumun içinde bulundukları göçmen kavramından ve dahil edildikleri göç sinemasından çok daha ötede bir konumda olduğunun göstergesidir. Yönetmenlerin filmleriyle, uluslararası platformlarda aday oldukları ve kazandıkları ödüllerde (kaynak: Künyeler) bu durumun farklı bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Akın ve Özpetek, sahip oldukları yerel değerlerle yeni bir dil yaratarak seyirciye evrensel bir evren ve bu evren içinde bir deneyim yaşama imkânı sunmaktadırlar. Bu durumun sebebi olarak, gelişen teknoloji ve iletişim imkanlarının artmasıyla birlikte film

festival ve yarışmalarının daha ulaşılabilir olması ve böylece, yönetmenlerin çok daha geniş ve farklı kitlelere hitap edebilme imkânına sahip olmaları gösterilebilir. Bu sebeple, derdini anlatmak isteyen yönetmen, önceleri kendi derdi zaten hitap ettiği kitlenin de derdiyken, gelinen noktada kitlenin büyük çapta genişlemesiyle birlikte anlatmak istediği derdini, farklı yön ve yöntemlerle, karşısında bulunan kitlenin farklı kültürlere ve farklı yaşam pratiklerine sahip insanlardan oluştuğunu unutmadan çok daha evrensel bir boyutta dile getirme gerekliliği hissetmektedir.

Kronolojik düzlemde bakıldığında, *Kısa ve Acısız* (1998) ve *Hamam* (1997) filmlerinde yer alan çatışma unsurları, kültürel öğeler ve karakterler yerellik öğeleri ve göçün getirmiş olduğu travmalarla gelişimlerini sağlamaktadırlar. Orta döneme tekabül eden *Soul Kitchen* (2009) ve *Le Fate Ignoranti* (*Cahil Periler*) 2000 filmlerinde ise yönetmenlerin sahip oldukları yerel değerlerden keskin bir şekilde uzaklaştıkları gözlemlenmektedir. Film içinde yan rolde yer bulan Türk kültürüne ait öğeler anlamın temel birer ögesi olmaktan oldukça uzaktırlar. Son dönem filmleri olan *In The Fade* (Paramparça) 2017 ve *İstanbul Kırmızısı* (2017)'nda ise ilk dönemde olduğu gibi anlam yerel öğeler üzerinde inşa edilmekte ancak o dönemden farklı olarak bu öğeler ve karakterler çatışmanın oluşmasında birer yan unsur olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yönetmenler film içinde kullandıkları bu yardımcı öğelerle, tema edindikleri değerler ve bu değerlere bağlı çelişkileri evrensel bir boyutta ortaya koymaktadırlar.

Bahsi geçen yerel öge ve yerellik durumuna geniş bir perspektifle bakıldığında figür ve karakterler, eşleştirildikleri nesne ve objelerle, kurdukları ilişkilerin değişen formlarıyla ve başlı başına sahip oldukları karakter özellikleriyle değerlendirilmelidir. Bu değerlendirme çalışma dahilindeki filmlere uyarlandığında, klişeleştirilmiş karakterlere rastlanmakta ve sahip oldukları kültürel çerçeve bu şekilde yansıtılmaktadır. Bu klişeleştirilmiş karakterler, İtalyan için makarna ve şarapla, Alman için birayla, Yunan için sirtaki, Türk için halay, rakı ve Türk kahvesiyle oluşturulmaktadır. Filmler içinde yer alan karakterler, sahip oldukları kültürel değerleri temsil etmenin yanı sıra çevrelerinde görülen farklı kültürel değerlere ait süreçler ya da temsiller içinde de yer bulmaktalar.

Genel olarak Akın ve Özpetek filmlerindeki çok kültürlü yapının ve buna bağlı olarak kuşak çatışmasının getirdiği tramvatik etkiler, içinde yaşanılan kültürle olan uyum/uyumsuzluktan çok bireysel çıkmazlar ile karakterler üzerinden seyirciye aktarılmaktadır. Ancak bu bireysellik çoğu zaman kişisel bir sorundan öte evrensel bir problemi konu edinmektedir. Tüm bu bulgular ve yorumlar doğrultusunda her iki

yönetmen için de filmlerinde yer alan diasporal kavramların kronolojik zaman doğrultusunda, atıfta bulundukları anlamın değişiklik gösterdiği, karakterlerin temsil ettikleri kültürel yapının tutucu kültürel kalıplardan kurtularak evrensel bir boyut ve zenginlik kazandığı söylenmelidir. Çalışma kapsamında yapılan incelemede, Fatih Akın ve Ferzan Özpetek sinemasının tikel eksenden, kronolojik zaman doğrultusunda evrensel eksene geçişi gözlemlenmiştir (Kaya, 2000, s. 70).

KAYNAKÇA

Filmler

Buzzi, P; Ergun, C.; Risi, M. (Yapımcılar) ve Özpetek, F. (Yönetmen). (1997). Hamam. İspanya, İtalya, Türkiye.

Corsi, T.; Ormieres, J.; Romoli, G. (Yapımcılar) ve Özpetek (Yönetmen). F. (2001). Le Fate Ignoranti (Cahil Periler). Fransa, İtalya.

Akpınar, N.; Bekçe, A. Z.; Corsi, T.; Kaya, E. P.; Kolat, M. (Yapımcılar) ve Özpetek F. (Yönetmen). (2017). İstanbul Kırmızısı. Türkiye, İtalya.

Daniel, B.; Schubert, S.; Schwingel, R. (Yapımcılar) ve Akın, F. (Yönetmen). (1998). Kurz und Schmerzlos (Kısa ve Acısız). Almanya.

Akın, F. (Yapımcı ve Yönetmen). (2010). Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat). Almanya.

Akın, F.; Plantier, T. M.; Pascal, M. (Yapımcılar) ve Akın, F. (Yönetmen). (2017). In The Fade (Paramparça). Almanya, Fransa.

Kitap, Dergi, Tez ve Makaleler

Adanır, O. (1994). Sinemada Anlam ve Anlatım. Ankara: Kitle Yayınları.

Adorno, T. W. (2014). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, Sunuş: J. M. Bernstein. (Çev. Ülner, N.; Tüzel, M.; Gen, E.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akerson, E. F. (2005). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Akman, K. (2010). Buşido: Japon Samuraylarının Felsefesi, Bingöl Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Yalova: Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 1 Ekim 2010 – Mart 2011.

Alam, M. (2009). Ferzan Özpetek: İtalya’da Türk, Türkiye’de İtalya’nım, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, (Moderatör: Dorsay, A.). Panel ve Sunum Yıllığı.

Altıntaş, Ç. F. (2004). Kültürlerarası Yönetim Açısından Yönetici Değerlerinin Karşılaştırılması, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İşletme Anabilim Dalı, Yönetim Organizasyonu Bilim Dalı, Doktora Tezi, Bursa.

Altunay, C. M. (2009). Televizyon Program Türlerinde Melezleşmenin Yarışma Programları Bağlamında İncelenmesi: Var Mısın Yok Musun, Anadolu Üniversitesi.

Armağan, İ. (1992). “Sanat Toplumbilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş”. İzmir: İleri Kitabevi.

Arslanoğlu, İ. (2000). Kültür ve Medeniyet Kavramları. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. Sayı: 15; s:243-255 (<http://iarslanoglu.blogspot.com.tr/> Erişim Tarihi: 12.02.2019).

Barthes, R. (1979). Göstergebilimin İlkeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Barthes, R. (1955). Çağdaş Söyleyenler. (Çev. Yücel, T.). İstanbul: Metis Yayınları.

Batı, U. (2005). Bir Anlam Yaratma Süreci ve İdeolojik Yapı Olarak Reklamların Göstergebilim Bir Bakış Açısıyla Çözümlemesi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

Bauman, Z. (2005). Bireyselleşmiş Toplum. (Çev. Alogan, Y.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayrakdar, S. (2008). Yapısalcılığa Saussure ile Dilsel İletişim Açısından Eleştirel Bir Yaklaşım, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? (Çev. Şener, İ.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Burke, P. (2003). Tarihin Görgü Tanıkları. (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Carmon, N. (1996). 'Immigration and Integration in Post-Industrial Societies: Quantitative and Qualitative Analyses, 'Immigration and Integration in Post-Industrial Societies: Theoretical Analysis and Policy Related Research Naomi Carmon (ed.), Londra: Macmillan.

Cassirer, E. (2005). "Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine". (Çev. Köktürk M.). Ankara: Hece Yayınları.

Chansel, D. (2003). Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema. (Çev. Elhüseyni, N.). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı

Coward, R. ve Ellis, J. (1985). Dil ve Maddecilik. (Çev. EsenTarım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Deliormanlı, Ece. (2006). Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması, Ankara Üniversitesi: Yüksek Lisans Tezi.

Derman, İ. (1989). Fotoğraf ve Gerçeklik, Eskişehir: Anadolu Üni. Yayınları.

Eagleton, T. (2004). Edebiyat Kuramı. (Çev. Birkan, T.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2011). Kültür Yorumları. (Çev. Çelik, Ö.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Elliott, R. (1996). Discourse analysis: exploring action, function and conflict in social texts. *Marketing Intelligence & Planning*, 14, 6, 6

Erden, A. (1998). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Erinç, S. M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erinç, S.M. (2013). *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erişti, B. D. S.; Kuzu, A.; Yurdakul, K. I.; Akbulut, Y.; Odabaşı, F. H. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (Editör: Kurt, A. A.). Açıköğretim Fakültesi Okulöncesi Öğretmenliği Lisans Programı, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2250.

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Fiske, J. (2003-1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Genette, G. (1972, ing. çev: 1983). *Narretive Discourse*, New York.

Giddens A. (2000). *Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor?* (Çev. Akınhay, O.). İstanbul: Alfa/Aktüel Kitabevleri.

Gombrich, H. E. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cömert, B.). Ankara: Remzi Kitabevi

Gökçe, O. (2002). *İletişim Bilimine Giriş*. Ankara: Turhan Kitabevi.

Greimas, A.J. (1995). *Kusur Konusunda*. (Çev. A. Kıran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güçhan, G. (1993). *Sinema-Toplum İlişkileri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Güngör, E. (1986). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Güvenç, B. (2013). *“Kültürün ABC’si”*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Hansen, A. vd. (1998). *Mass Communication Research Methods*. New York: Sage.

Higson, A. (2000). *The Instability of the National, British Cinema, Past and Present*, Justine Ashby ve Andrew Higson (ed), Londra, NY: Routledge.

Hinds, Jr. H. E. (2012). *Popülarite: Popüler Kültürün Olmazsa Olmazları*. (Çev. Can, T. D.). Sayı: 95, s. 356-366. *Milli Folklor Dergisi*.

Hofstede, G. (1994). Management Scientists are Human, Management Science. Cilt: 40, Sayı: 1.

Hofstede, G. (2011). Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context, Online Readings in Psychology and Culture, Cilt: 2, sayı: 1, <http://dx.doi.org/10.9707/2307-0919.1014>, Erişim Tarihi: 19.01.2015.

Hofstede, G. (2001). Culture Consequences, Sage Publications Inc.

İkiz, A. (2015). Zeki Demirkubuz ‘‘Masumiyet’’ Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi. İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.

Jay, M. (1989). Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923- 1950. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Kanık, İ. (2016). Gastro Gösteri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaya, A. (2000). ‘Sicher In Kreuzberg’ Berlin’deki Küçük İstanbul-Diasporada Kimliğin Oluşumu. İstanbul: Buke Yayınları.

Kılıç, L. (2007). Meslekte Kırk Yıllıklar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Kıran, A. & Kıran, Z (2000). Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kolcu, A. İ. (2008). Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

Küçük, B. ve Kahyaoğlu, İ. (2013). Yerellik Öğeleri İçinde Küreselleşen Yönetmen Ferzan Özpetek, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC April Volume 3 Issue 2.

Loomba, A. (2000). Kolonyalizm, Postkolonyalizm. (Çev. Küçük, M.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. Çapan, C.; Öziş, S.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü, (A Dictionary of Sociology). (Çev. Akınhay, O.; Kömürcü, D.). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

McLuhan, M. (2014). Gutenberg Galaksisi. (Çev. Güven, G. Ç.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mendras, H. (2008). Sosyolojinin İlkeleri. (Çev. Yılmaz, B.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutlu, E. (2001). Popüler Kültürü Eleştirmek. Sayı: 15 (Mayıs-Haziran-Temmuz) s. 11-4, Doğu Batı Düşünce Dergisi.

Naficy, H. (2001). *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton NJ.

Nar, M. Ş. (2014). *Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık*. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi. Ankara: Antropoloji Dergisi.

Orcher, L. T. (2005). *Conducting research: Social and behavioral science methods*: Glendale, CA: Pyrczak Publishing

Olgundeniz, S. S.; Parsa, A. F. (2014). *Reklam Dünyasında İmgenin Gücü-Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren*. E-Journal Of New World Sciences Academy, Vol: 9, No: 2, Article Number: 4C0182.

Öncül, S. D.; Deniz, M.; İnce, R. A. (2016). Hofstede'nin Örgüt Kültürü Modelinin Potansiyel Girişimcilerin Yetiştirdiği Çevresel Özellikler Kapsamında Değerlendirilmesi, İlkbahar Cilt:7 Sayı:1, Akademik Yaklaşımlar Dergisi.

Önür, N. (2002). *Küreselleşen Dünyada İletişim ve Toplum*. Ankara: Alp Yayınevi.

Özer, İ. (2004). *Kentleşme Kentleşme ve Kentsel Değişme*. Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.

Özkan, H. H. (2006). *Popüler Kültür ve Eğitim*. Cilt: 14 (Mart). No: 1, s. 29-38. Kastamonu Eğitim Dergisi.

Özlem, D. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özpetek, F. (2009). *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, Ferzan Özpetek: "İtalya'da Türk, Türkiye'de İtalyanım..."*, İstanbul.

Parsa, A. F. ve Akmeşe, Z. (2012). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Kodları ve Arketipler "Bir Zamanlar Anadolu'da"*. 6. Oturum-Sinemamızda Toplumsal Arketipler, Türk XIII. Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek. Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi Uluslararası konferans, İstanbul.

Piaget, J. (1999). *Yapısalcılık*. (Çev. Okyayuz, A. Ş. Y.). Ankara: Doruk Yayınları.

Platon, (2006). *Devlet*. (Çev: Saraçoğlu, C., Atayman, V.). İstanbul: Bordo Siyah.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Türkiye, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

Rifat, M. (1999). *Gösterge eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayınları.

- Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC si. 3. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Robertson, R. (1999). Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür. (Çev. Yolsal, H. Ü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sayın, Ö. (2014). Göstergebilim ve Sosyoloji. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Seymen, O. A.; Bolat, T. (2006). Küreselleşme ve Çok Uluslu İşletmecilik, Ankara: Nobel Yayınları.
- Smelser, N. J. (2014). “Kültür: Uyumlu ve Uyumsuz”, Kültür Kuramı, Editörler: Richard Münch; Neil J. Smelser, Çev. Cumhur Atay, İstanbul: Pales Yayınları.
- Smith P. (2005). Kültürel Kuram. (Çev. Güzelsarı, S.; Gündoğdu, İ.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Soutar, G. N.; Grainger, R.; Hedges, P. (1999). Australian and Japanese Value Stereotypes: A Two Country Study, Journal of International Business Studies, Vol.30, No.1.
- Sualp, A. Z. (2010). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Murat İri(der). İstanbul: Derin Yayınları.
- Susuz, M. (2017). Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon. Ondokuz Mayıs Üni., Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı. Doktora Tezi, Samsun.
- Tüfekçi, M. E. (2016). Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları Structuralism and Its Application. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü. Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi.
- Uygur, N. (2013). “Kültür Kuramı”. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yaren, Ö. (2008). Altyazılı Rüya Avrupa Göçmen Sineması. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Yıldırım, A.; Şimşek, H. (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmazkol, Ö. (2008). Kültürlerarası İletişim ve Etkileşim Sürecinde Ferzan Özpetek Sineması: Benzerlikler Farklılıklar ve Melezlikler, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İzmir.
- Yücel, T. (1982). Yapısalcılık. İstanbul: Ada Yayınları.
- Yücel, T. (1999) Yapısalcılık. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zayıf, V. (2015). Kültürel Değerler ile Savunma Harcamaları Arasındaki İlişki: NATO Ülkeleri Üzerinde Bir Uygulama, T.C. Kara Harp Okulu, Savunma Bilimleri Enstitüsü, Güvenlik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Webster's New Twentieth Century Dictionary (1959). İkinci basım. New York.

Zweig, S. (2013). Dünün Dünyası. (Çev. Sert, G.). İstanbul: Can Yayınları.

Williams, R. (1993). Kültür. (Çev. Başer, E.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wollen, P. (1988-89). Sinemada Göstergeler ve Anlam. (Çev. Aracagök, Z.). İstanbul: Metis Yayınları.

Wood, C. H. (1982). 'Equilibrium and Historical-Structural Perspectives on Migration', International Migration Review, 16(2):300.

İnternet

Armutçu, E., "İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Fatih Akın". Hürriyet Gazetesi. 21.02.2004, <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/iki-ulkeye-birden-hasret-kaldiklari-odulu-getiren-turk-38571458>, Erişim Tarihi: 12.02.18

<http://www.bagimsizsinema.com/>

<http://www.beyazperde.com/>

<https://boxofficeturkiye.com/film/soul-kitchen-2010562>

Erdem, A., En çok annemin tepkisinden korktum, Sabah Gazetesi, 22.02.2004 <http://arsiv.sabah.com.tr/2004/02/22/cp/gnc114-20040222-102.html>, Erişim Tarihi: 12.02.18

Ferzan Özpetek İstanbul'u Anlatıyor, 2018-02-24, <https://istanbul.com/tadini-cikar/ferzan-ozpetek-istanbulu-anlatiyor.html>, Erişim Tarihi: 20.02.2019

Hazine, B., The Cut Üzerine: Fatih Akın Röportajı, sinematopya.com 31 Ağustos 2014 <http://www.sinematopya.com/2014/08/cut-uzerine-fatih-akin-roportaji.html>, Erişim Tarihi: 13.02.18

<http://www.imdb.com/>

İpek, B., Fatih Akın: Hem Alman'ım hem Türk'üm, Habertürk Gazetesi 31.01.2018 <https://www.haberturk.com/fatih-akin-hem-alman-im-hem-turk-um-1818105-magazin>, Erişim Tarihi: 13.02.18

Kırım, A., <http://www.hurriyet.com.tr/fuzyon-mutfagi-nedir-bize-ne-kadar-uyar-326530>, Füzyon Mutfacı Nedir Bize Ne Kadar Uyar? 2005, Erişim Tarihi 13.03.2018

Ntv, Ferzan Özpetek: Hayatım 15 gün içinde değişti, 03.10.2018 <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/ferzan-ozpetek-hayatim-15-gun-icinde-degisti,RHTvX4zzR0y35EUIYf1RJQ/y0e9NPrU00y-Hv1vtSdvSg#y0e9NPrU00y-Hv1vtSdvSg>, Erişim Tarihi: 18.02. 2019

Sakura Türk-Japon Dostluk Dergisi (2016) Bushido – Samurayın 7 Erdemli Hayat Felsefesi, Şubat. <http://sakuradergi.com/bushido/> Erişim Tarihi 14.02.2019

<https://www.sinemalar.com/>

<http://www.sinematurk.com/>

Tosun, M., İki kültürlü olmak yaratıcılığımı artırdı, Hürriyet Gazetesi 16.02.2004
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/iki-kulturlu-olmak-yaraticiligimi-artirdi-202889>,
Erişim Tarihi: 12.02.18

Yalçın, D., ‘Kimliklerden biri tehditle karşılaşırsa tüm kimlik onu korumak için seferber oluyor’, Hürriyet, 4 Aralık 2005 <http://www.hurriyet.com.tr/kimliklerden-biri-tehditle-karsilasirsa-tum-kimlik-onu-korumak-icin-serferber-oluyor-3596827>, Erişim Tarihi: 18.02.2019

<http://www.radikal.com.tr/kultur/fatih-akin-son-filmi-ile-veda-etti-971941/>, 30/12/2009 tarihli, Fatih Akın son filmi ile veda etti isimli röportaj, Erişim Tarihi 06.03.2018

<http://gocvakfi.org/2018-dunya-goc-raporu/>, Göç Araştırmaları Vakfı, 2018 Dünya Göç Raporu, Erişim Tarihi 25.03.2018

https://www.kizilay.org.tr/Upload/Dokuman/Dosya/38492657_2017-yili-goc-istatistik-raporu-ocak-2018.pdf 2017 Yılı Göç İstatistik Raporu, Türk Kızılayı Göç ve Mülteci Hizmetleri Müdürlüğü

EKLER

EK-1: Biyografi: Ferzan Özpetek

3 Şubat 1959 yılında İstanbul/Türkiye’de doğan Ferzan Özpetek, 1976 yılında henüz 17 yaşındayken, İtalya’da bulunan Perugia Yabancılar Üniversitesi’ne giderek İtalyanca eğitimi almış ve bir sene sonra sinemaya dair asıl eğitimini alacağı Roma La Sapienza Üniversitesi’ne geçerek sinema tarihi eğitimi almıştır. Sonrasında, kostüm ve sanat tarihi alanında Accademia Navona ve Accademia d’Arte Drammatica’da eğitim alamaya başlamıştır. İlgi alanına giren tüm derslerini (sinema, tiyatro) verdikten sonra üniversiteden mezun olmadan ayrılmıştır. 1982 yılına gelindiğinde Julian Beck ile birlikte ‘Yaşayan Tiyatro’da çalışmış ve sonrasında Massimo Troisi ve Maurizio Ponzi’nin asistanlığını yapmıştır. 16 yıllık asistanlıkla birlikte kendi sinemasının oluşması için en büyük adımlardan birini atmış olan Özpetek, asıl sinema eğitimini, Gianni Amelio, Maurizio Ponzi, Franco Ferrini gibi asistanlığını yaptığı yönetmenlerle olan akşam yemeklerinde izlediği filmlerle ilgili yaptığı konuşmalar sırasında aldığını belirtmektedir (Alam, 2009:39). Bu genel bilgilerden farklı olarak, Özpetek’in en doğru şekilde kendi sözleriyle anlaşılabileceğini düşünerek gazete röportajında söylediği sözlerle kulak vermek gerekmektedir: “Akdenizim, Akdenizliyim. Sokak köpeğiyim (onların mahzunluklarını paylaştığıma inanıyorum). Aşık’ım. Sinemacıyım. Kardelenim (kardelenin kendi başınlığını paylaşıyorum).” (Doğan, 2005)

İlk filmi Hamam’ı 1997 yılında çekmiştir. Özpetek, Cannes'dan gelen bir ekibin Hamam filmini tesadüfen izlemesi ve Cannes’e taşınmasıyla kariyerinin başladığını “Hamam beni bütün dünyaya tanıttı” sözleriyle belirtmektedir. 1999 yılında çektiği, Cannes Film Festivali’nin Resmi Seçkisine seçilen ikinci filmi ‘Harem Suare’ ile birlikte bugüne kadar gelen başarısının temelini atmıştır (Özpetek, 2018:Ntv). *Mükemmel Bir Gün* filmi dışındaki tüm filmlerinin senaryosu kendisine ait olan Özpetek’in *İstanbul Kırmızısı* ve *Sen Benim Hayatımsın* isimli iki de kitabı bulunmaktadır.

“Diyorum ki, ya artık kendim bir konu bulsam, kendi istediğimi yapsam... Türkiye’yle İtalya’yı birbirine bağlayan bir hikâye olsa...” (Alam, 2009:40) düşüncesiyle ‘Hamam’ filmi için yola çıktığını belirtir. Bu çerçevede, İtalya ve Türkiye ile ilgili üzerinde durulması gereken nokta o ülkelerin değerlerinin bir arada kullanılma isteğidir. Eser, bir ülkeyle bağdaştırılmadan çok daha derin bir bağlamda değerlendirilmelidir. Homoseksüel ve heteroseksüel ilişkilere eşit oranda yer veren yönetmen, cinselliğin her şeyin ötesinde

olduğunu vurgularken, sanat ve yaratıcılığı da bu duruma benzetir ve bu kavramların bir ülkesi olmadığını söyler. Filmlerinde yer verdiği farklılıkların bir sonucu olarak belli dönemlerde sadece Türkiye’de değil, İtalya’da da tepki ve saldırın kendisine karşı yoğun olduğu belirtmektedir (Alam, 2009:49 – 57).

Özpetek’in sahip olduğu çok kültürlük durumunun doğal bir sonucu olarak, ürettiği eserlerde yer verdiği çok dillilik ve farklı kültürlerle ait göstergeleri kendisi, oryantalizm kavramından farklı bir şekilde ‘Hamam’ filmi üzerinden, ‘Her şeyin çok Avrupalı olmasının gerektiği bir dönemdi. O yüzden, oryantalist olarak değil de kendi kültürümüzle ilgili bir şeyler anlatan biri olarak düşünölmek istiyorum. (Alam, 2009:44) diyerek açıklamaktadır. Her iki kültür içinde de yeterli destek görmediğini belirten yönetmen ‘Hamam’ ve ‘Karşı Pencere’ filminin Oscar serüveninin bu sebeple başlamadığını dile getirmektedir. İtalya’da Türk Türkiye’de İtalyan olarak göröldüğünü dile getiren yönetmen bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır: ‘‘Türk diyen de var, İtalyan diyen de. Bundan, bir anlamda, memnunum aslında. Belirsiz olmaktan, insanları şaşırtmaktan mutlu oluyorum. Bazen hiçbir yere, hiçbir şeye ait olmamak, kalıplara girmemek de güzel’’ (Alam, 2009:57). Ferzan Özpetek, filmlerinde deneyimleme imkânı bulduğu her kültüre ait ögelere yer vermektedir. Özellikle Türk ve İtalyan kültürel öğelerinin yer bulduğu filmler bir Akdeniz harmanı gibidir. Osmanlı İmparatorluğu, hamam, İstanbul temalarını işleyen yönetmen Avrupa’nın da bu değerleri farklı bir perspektifte tanınmasına ön ayak olmuştur. Tüm bunları kendi oluşturduğu biricik diliyle gerçekleştiren Özpetek bu durumu çok kültürlü bir yapıya sahip İstanbul’da doğmasına bağlıyor ve ekliyor: ‘‘Kilise, camii ve sinagogun bir arada olduğu bir yerde, Yunan, Ermeni ve Türk komşularla büyüdüm. Bu nedenle, hiçbir ölkede olmayan hiçbir şey benzemeyen bir şekilde gelişti kafa yapım.’’ (Özpetek: 2018)

Tablo Ek.1: Ferzan Özpetek: Filmografi

1997	Hamam
1999	Harem Suare
2000	Le Fate Ignoranti - Cahil Periler
2002	La Finestra di Fronte - Karşı Pencere
2005	Cuore Sacro - Kutsal Yürek
2007	Saturno Contro - Bir Ömür Yetmez
2008	Un Giorno Perfetto - Mükemmel Bir Gün
2010	Mine Vaganti - Serseri Mayınlar
2012	Magnifica Presenza - Şahane Misafir
2014	Allacciate Le Cinture - Kemerlerinizi Bağlayın
2017	İstanbul Kırmızısı
2018	Napoli Velata - Napoli'nin Sırrı

Kaynak: <https://www.imdb.com>

EK-2: Biyografi: Fatih Akın

Ailesi Trabzon Sürmeneli olan Akın Almanya'nın Hamburg kentinde 25 Ağustos 1973 yılında doğmuştur. Sektöre oyuncu olarak başlayan ve bu kariyerini üç yıl boyunca devam ettiren Akın, yönetmenlik kariyerine 1995 yılında çektiği "Du bist es!" (Sensin) isimli film ile başlamıştır. Yönetmenlik dışında senarist ve yapımcı da olan Akın'ın İlk uzun metraj filmi 1998 yılında çektiği Kısa ve Acısız'dır. 2004 yılında çektiği Duvara Karşı (Gegen die Wand) Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü alan yönetmen, filmiyle en iyi erkek ve en iyi kadın oyuncu ödülleri de almıştır.

Akademik eğitimini, 1994 yılında girdiği Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Hochschule für bildende Künste Hamburg) almış olan Akın eğitiminin sürdüğü yıllarda çeşitli film şirketlerinin teknik ekibinde de çalışmıştır. İlk filmleriyle birlikte, içinde bulunduğu ve etrafında bulunan kültürel çeşitliliği odağına alacağının sinyallerini veren yönetmen yalnızca Türkiye'den göçenleri değil tüm etnik azınlıkları filmlerine dahil etmiştir. Fatih Akın'ın yalnızca bir yönetmen ya da göçmen olarak ele almak, kendisini tanımak ya da tanıtmak için oldukça kısıtlayıcı olacaktır, onun bunlardan bağımsız bir şekilde değerlendirilmesi gerekmektedir. Kendisi bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Ben ilk önce 'Türküm' ya da 'Almanım' demem. Öncelikle 'insanım' derim. Kişileri önce insanlıklarıyla değerlendiririm" (Erdem, 2004).

Bu durumun yansıması olarak filmlerinde yer alan karakterlerin, geleneksel düzlemde maruz kaldıkları aile baskısı ve kimlik bunalımını temel konularından biri haline getirmektedir. İnsanların, yaşamların, dillerin, şehirlerin ya da şarkıların karşılığında beslenen yönetmen dramatik çatışmayı zıtlıklarda yakalamaktadır. "Kendimi bazen Alman, bazen ise Türk gibi hissediyorum. Ama bu benim için hiçbir zaman dezavantaj olmadı. Beni engellemek yerine daha da yaratıcı yaptı" (Tosun, 2004) ne kadar farklı insanla bir arada büyürseniz o kadar çok şey öğrenirdiniz diyen Akın, kendisinin birçok farklı ülkeden yabancı arkadaşı olduğunu ve bu sebepler eserlerinde yer alan 'göç' temasının yalnızca bir fon olduğunu vurgulamaktadır (Armutçu, 2004). Akın'ın bu çok kültürlü yaşam içinde sıkışarak dilemmalar içinde kalmamasının bir dışa vurumu olan bu yapımlar, biçim ve biçem itibarıyla da kendisinin bu duruma ilişkin farkındalığının yüksek olduğunun bir göstergesi gibidir.

Sinemaya olan tutkusu, küçük yaşlarda ailesiyle birlikte video kasetlerden izlediği Türk filmleriyle başlayan yönetmen genel itibarıyla kendi yaşanmışlıklarını ya da dertlerini konu edinir çünkü kendisi, "tanıdığım bildiğim şeyleri anlatayım, filmlerim

daha kuvvetli olur’’ (Armutçu, 2004) diye düşünmektedir. Sinemasını, göç sineması olarak değil dünya sineması olarak nitelendiren yönetmen göçmenlik durumunun artık çok daha fazla sayıda insan tarafından çok daha doğal bir olay olarak gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır. ‘’Biz iki kültür arasındaki köprüler gibiyiz. Batı ile Doğu’yu birleştiriyoruz ve iki kültürden de besleniyoruz’’ (Erdem, 2004) diyen Akın, Alman sinemasından çok Avrupa sinemasının kendisini etkilediğini söyleyerek beslendiği iki kültürün yalnızca Türk ve Alman kültürü olmadığını belirtmektedir.

Ermeni tehcirini konu alan The Cut (Kesik) isimli filmi Ürdün, Almanya, Küba, Kanada, Malta’da çeken Akın aynı zamanda birçok dünya yönetmeninin yaptığı gibi karakterleri İngilizce konuşturmuştur (Hazine, 2014). Bu durum beslendiği mekanların, dillerin yani kültürel değerlerin yalnızca sahip olduğu değerler olmadığının bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın amacının dünyadaki gölgeleri aydınlatmak olduğunu düşünen (İpek, 2018) Akın, ürettiği ve üretmeye devam ettiği eserlerle bu misyonu gerçekleştirmektedir.

Tablo Ek.2: Fatih Akın: Filmografi

1995	Du bist es! (Sensin) - (Kısa Film)
1996	Getürkt - (Kısa Film)
1998	Short Sharp Shock (Kısa ve Acısız)
2000	In July (Temmuz’da)
2002	Solino
2003	Denk ich an Deutschland - Wir haben vergessen zurückzukehren (Geri Dönmeyi Unuttuk) - (Belgesel)
2004	Head-On (Duvara Karşı)
2004	Visions of Europe (Avrupa Manzaraları)
2005	Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek)-(Belgesel)
2007	The Edge of Heaven (Yaşamın Kıyısında)
2007	Altyapı - (Kısa Televizyon Begeseli)
2008	New York, I Love You (Seni Seviyorum New York)
2009	Germany 09 (Almanya 2009) – (13 Kısa Film)
2009	Soul Kitchen (Aşka Ruhunu Kat)
2012	Garbage in the Garden of Eden (Cennetteki Çöplük) - (Belgesel)
2014	The Cut (Kesik)
2016	Goodbye Berlin (Elveda Berlin)
2017	In the Fade (Paramparça)
2019	The Golden Glove

Kaynak: <https://www.imdb.com>

EK-3: Türkiye Göç İstatistik Raporu (2017 Yılında Türkiye Hudut Kapılarından Giriş-Çıkış Yapan Yabancıların Dağılımı)

Tablo Ek.3: 2017 Yılında Türkiye Hudut Kapılarından Giriş ve Çıkış Yapan Yabancıların Dağılımı (İlk 10 Ülke)

UYRUK	TOPLAM GİRİŞ	TOPLAM ÇIKIŞ
GENEL TOPLAM	32.058.216	32.033.516
RUSYA FEDERASYONU	4.702.482	4.686.600
ALMANYA	3.519.206	3.528.675
İRAN	2.497.812	2.484.348
GÜRCİSTAN	2.433.711	2.430.226
BULGARİSTAN	1.848.198	1.847.515
İNGİLTERE	1.603.479	1.608.055
UKRAYNA	1.265.668	1.265.011
IRAK	896.724	870.986
HOLLANDA	789.000	797.146
AZERBAYCAN	762.189	741.378

Kaynak: Kaynak: https://www.kizilay.org.tr/Upload/Dokuman/Dosya/38492657_2017-yili-goc-istatistik-raporu-ocak-2018.pdf 2017 Yılı Göç İstatistik Raporu, Türk Kızılayı Göç ve Mülteci Hizmetleri Müdürlüğü

Tablo Ek. 4: Türkiye’den Giriş ve Çıkış Sonrası Toplam

UYRUK	GİRİŞ-ÇIKIŞ SONRASI TOPLAM
GENEL TOPLAM	24.700
RUSYA FEDERASYONU	15.882
ALMANYA	-9.469
İRAN	13.464
GÜRCİSTAN	3.485
BULGARİSTAN	683
İNGİLTERE	-4.576
UKRAYNA	657
IRAK	25.738
HOLLANDA	-8.146
AZERBAYCAN	20.811

EK-4: Dünya Göç Raporu (2018)

- Genel olarak, uluslararası göçmen sayısı son 45 yılda ciddi düzeyde artmıştır.
- 2015 yılında doğduğu ülkeden başka bir ülkede yaşayan 244 milyon insan bulunmaktadır. Bu sayı; 1990'dan (153 milyon) neredeyse 100 milyon, 1970'ten (84 milyon) ise yaklaşık 3 kat daha fazladır.
- Uluslararası göçmen nüfusu dünya çapında artmıştır; bu sayı dünya nüfusuna oranlandığında sabit kaldığı gözlemlenmektedir.
- 2015'te yaklaşık 244 milyon olan uluslararası göçmen sayısı, her 30 kişiden birinin göçmen olduğuna işaret etmektedir.

Uluslararası göçmenler, 1970-2015

YIL	GÖÇMEN SAYISI	GÖÇMEN SAYISININ DÜNYA NÜFUSUNA ORANI
1970	84,460,125	%2.3
1975	90,368,010	%2.2
1980	101,983,149	%2.3
1985	113,206,691	%2.3
1990	152,563,212	%2.9
1995	160,801,752	%2.8
2000	172,703,309	%2.8
2005	191,269,100	%2.9
2010	221,714,243	%3.2
2015	243,700,326	%3.3

Tablo Ek 5: 2018 Dünya Göç Raporu

Kaynak: <http://gocvakfi.org/2018-dunya-goc-raporu/>, Göç Araştırmaları Vakfı, 2018 Dünya Göç Raporu