

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi:
“İnek” Filmi Örneği

Ali SADİDİ HERİS
2501100874

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Murat İRİ

İstanbul 2012

YÜKSEK LİSANS

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Ali Sadidi HERİS

Numarası : 2501100874

Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema




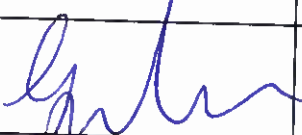

Tez Savunma Tarihi: 12.07.2012

Danışman : Doç.Dr.Murat İRİ

Tez Savunma Saati : 12.00'da

Tez Başlığı : 'Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: 'İnek' Filmi Örneği'.

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Nilüfer SEZER		Red
2-Doç.Dr.Battal ODABAŞ		Red
3-Doç.Dr.Murat İRİ		Kabul
4-Doç.Dr.Gülin TEREK ÜNAL		Kabul
5-Yrd.Doç.Dr.Habibe ÖNGÖREN		Kabul

Abstract

This thesis, named as “The Structural Analysis of Modern Cinema Narratives: The Example of the Film ‘The Cow’” is based on the relationship of Cinema and Literature. Literature and language studies, an important area of Social Science, have also influenced other branches of social science during its historical development. In this context the development of cinema in the aspect of theory, have also been influenced from these language studies and have been directed to new channels. One of these channels was the school of “Structuralism”, which arose in 1960’s as an important school of thought. The developed principles and studies inside this school have influenced film studies mutually and created new aspects such as “semiotics” and “narrative analysis”. The goal of this thesis is, firstly analysing the process of emerging and developing of this school of thought and then, achieving a structural analysis of modern cinema narratives inside the “modern cinema” notion which appeared during the same time. Therefore is the presentation of a structural analysis of the film “The Cow”, which is considered the pioneer of New Wave movement oriented in the Modern Iranian Cinema.

Keywords: Modern Cinema, Narrative Analysis, Iranian New Wave Cinema, Structuralism

Önsöz

Bu tezin amacı bir yandan dil çalışmaları içerisinde önemli bir yeri olan yapısalcılık geleneğinde başlayan ve daha sonra kendine özel bir yer edinen anlatı çözümlemesi; öte yandan da film çalışmaları içerisinde ortaya çıkan modern ve klasik anlatılarını bir araya getirip modern sinema anlatılarının, farklı bir yapısal çözümleme yöntemini sunmaktır. Bu doğrultuda yazınsal eleştiri içinde önde gelen bir yeri olan yazar ve eleştirmen, Roland Barthes'ın kuramından yararlanılacaktır.

Film çalışmaları tarihine bakıldığında, film kuramları 1960'lardan ve özellikle yazınsal çalışmalardaki yapısalcılık akımı başladıktan sonra, çoğu kavram ve ilkeyi söz konusu alandan almıştır. Bunların en önemlilerinden biri sinema göstergebilimi alanıdır. Sinema göstergebilimi o güne dek ortaya çıkan en önemli kuram olmasa da, önemlidir. Sinemada anlatıların klasik ve modern olarak iki döneme ayrılması ve hatta son dönemde postmodern anlatıdan sözedilmesi, sinema anlatılarının çok çeşitliliğinin olgunlaştığı gerçeğinin yankısıdır.

Bu doğrultuda tezde bağlantılı bu iki konu ele alınıp bu sefer farklı bir açıdan değerlendirilmektedir. Ayrıca şimdiye değin anlatısal açıdan hiçbir yapısal çözümlemesi yapılmayan İran sineması örneklem olarak ele alınmıştır. Sanatsal değerleri ve kendi kültürel gerçeklerini çok iyi bir biçimde harmanlayan İran sineması, dünya ulusal sinemaları arasında kendine ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Tezde İran sineması içinde sanat sinemasının başlangıcı kabul edilen bir filmi ele alarak, yapısal anlatı çözümlemesi hedeflenmiştir.

Ayrıca bu tezde sunulan yöntemin kendi kendine yeterliliği kuşkusuz yerini korumaktadır. Çünkü film çalışmaları ele alındığında, kuramların eksikliği ya da görmezden gelinmesi, incelenen film hakkındaki bir bilgiyi ya da saptamayı gözden kaçıyorsa; bu tezde sunulan yöntemde kendi götürebildiği kadar araştırmacıyı film hakkında bir saptama ve değerlendirmeye yöneltmektedir. Böylece filmle ilgili daha genel bir fikir sahibi olmak için diğer kuramlar ve yöntemler de ele alınmalıdır.

Tezin hazırlanmasında karşılaşılan güçlüklerden biri Türkçe dilinde, konularla ilgili yeterince kaynak bulunamamasıdır. Bu yüzden İngilizce ve Türkçe kaynakların yanı sıra Farsça kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında bana yardımcı olan Doç.Dr. Murat İri başta olmak üzere;Doç. Dr. Battal ODABAŞ, Prof. Dr. Neşe KARS, Doç. Dr. Ceyhan KANDEMİR, Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL, Arş. Gör. Ümit SARI, Arş. Gör. Mesut AYTEKİN ve İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki tüm diğer değerli hocalarıma da yıllar boyu süregelen bilgi ve fikir paylaşımlarından ve yardımlarını esirgemedikleri için sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca lisans ve yüksek lisans eğitimim sürecinde beni bir yabancı olarak değilde, bir arkadaş ve kardeş olarak ağırlayan ister üniversite içinde ister dışındaki tüm dostlarıma da teşekkürlerimi sunarım.

En büyük minnet borcum ise kuşkusuz aile ve akrabalarımadır. Beni yaşamımın her adımında destekleyen ve arka çıkan bütün aile üyelerime teşekkür ederim ve bu çalışmayı geçtiğimiz sene içinde kaybettiğim büyükbabamın anısına ve sahip olduğum tek büyükanneme atfederim.

Ali SADİDİ HERİS

İstanbul, 2012

İçindekiler

Öz.....	iii
Abstract.....	iv
Önsöz.....	v
İçindekiler.....	vii
Kısaltmalar.....	ix
Giriş.....	1
1.Bölüm: Yapısalcılık, Göstergibilim ve Anlatıların Yapısal Çözümlemesi.....	4
1.1.Yapısalcılık ve Göstergibilim.....	4
1.1.1.Ferdinand de Saussure ve Göstergibilim.....	4
1.1.2.Vladimir Propp ve Rus Biçimcileri.....	6
1.1.3.Claude Levi-Strauss ve Yapısalcılık.....	8
1.2.Roland Barthes ve Yapıtları.....	11
1.3.Anlatıların Yapısal Çözümlemesi.....	19
1.3.1.Anlatı.....	20
1.3.2.Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş.....	21
2.Bölüm: Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi ve İran Yeni Dalga Sineması	33
.....	33
2.1.Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi.....	33
2.1.1.Modernizm.....	33
2.1.2.Sinema ve Modernizm.....	36
2.1.3.Modern Sinema Anlatıları.....	41
2.2.Modern Sinema Olarak İran Yeni Dalga Sineması.....	44
2.2.1.İran Sineması: 1897-1969 Arası.....	44
2.2.2.Yeni Dalga Dönemi: 1969-1977.....	48
3.Bölüm: Dariush Mehrjui ve ‘İnek’ Filminin Yapısal Çözümlemesi.....	53
3.1.Dariush Mehrjui Sineması.....	53

3.2.“İnek” Filminin Yapısal Çözümlemesi	60
3.2.1.“Tanıtım” kesiti	60
3.2.2.“İneğin ölümü” kesiti	65
3.2.3.“Hasan’ın dönüşü” kesiti.....	68
3.2.4.“Hasan’ın deliliği” kesiti	71
3.2.5.“Hasan’ın ölümü” kesiti	74
3.2.6.Eylem Diziler	77
Sonuç	78
Kaynakça	81

Kısaltmalar:

İng.	İngilizce
Fr.	Fransızca
a.g.e.	Adı geçen eser
Ibid.	Aynı eser
s.	Sayfa/sayfalar
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör/yayına hazırlayan

Giriş

Anlatı kavramının insanoğlu ile beraber her zaman varolmasına rağmen, insanoğlu ancak 1960'lerden sonra kavramın önemini anlamaya başlamıştır. Bunun nedeni o dönemde farklı sosyal bilimler çalışmalarında, bu kavramın aynı anda yüzüstüne çıkmasıdır. O sıralarda Avrupa'da bilimsel düşünüş alanını kendi egemenliği altına almış olan "Yapısalcılık" akımı, her bir alanda çok farklı yönelimler ortaya koymaktadır. İnsanbilimde ilk kez ortaya çıkmış olan bu düşünce dizgesi, daha sonralar yazınsal çalışmalarda, ruhsal çözümlemede, düşünbilim ve toplumbilimde etkilerini göstermektedir. Böylece yapısalcılık anlatıyı da kendi içine alarak onu incelemeye başlamıştır. Bu doğrultuda yapısal bir anlatı çözümlemesi yönteminin geliştirilmesi, dilbilimciler başta olmak üzere diğer bilim adamlarının da başlıca uğraşı haline gelmiştir.

Anlatının önem kazandığı bir diğer alan ise film çalışmalarıdır. Anlatının sinemada olan öneminin ortaya çıkması, yazınsal çalışmalardan sonra gerçekleşmesine karşın film çalışmalarında önemli sınıflandırmalara yol açmıştır. Bunlardan biri sinemada gerçekleşen modern ve klasik anlatı ayrımıdır. Bu ayrım özellikle de sinemada gelişen sanat filmi tarzının, ticari filmden farklı değerlendirilmesi temellidir. Böylece birçok Avrupa ülkesi başta olmak üzere, diğer dünya ülkelerinde de gelişen sanat sineması ya da modern sinema tarzı, Amerikan Hollywood sinemasında şekillenen ve sonra diğer ülke sinemalarında dayansımaları bulan ticari sinema tarzından, farklı ele alınıp incelenme fırsatı bulmuştur. Bu kadar anlatıyı önemseyen ve üzerinden sınıflandırmalara gidilen bu iki alanın kesiştiği noktada, bir çalışmanın gerçekleşmesi kaçınılmaz görünmektedir. Böylece sinemada anlatıların yapısal çözümlemesi gelişmiştir ve çoğu film çalışmaları gerçekleştiren kuramcılarca üzerinde tartışılmıştır. Modern Avrupa sinemalarının anlatıları incelenip çözümlenmiştir.

Ulusal bir sinema olan İran sineması da aynı şekilde kendi içinde "modern sinema" denilen dönemi barındırmaktadır. Ancak şimdiye dek İran modern sineması

dönemine ilişkin hiçbir film üzerine yapısal anlatı çözümlemesinin gerçekleşmemesi bir eksiklik yaratmaktadır. Bu nedenle sözkonusu tez çalışmasında İran modern sinemasını başlatan film olarak kabul edilen “İnek” filminin yapısalılık kuramı çerçevesinde anlatı olarak nitelendirilip çözümlenmiştir.

Bu doğrultuda yapısal anlatı çözümlemesi için kullanılan yöntem Roland Barthes tarafından “**Introduction à l’analyse structurale des récits**” (Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş) yazısında geliştirilen yöntemdir. Bu yöntem birkaç etmen göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Bu yazı, o güne kadar anlatının yapısal çözümlemesinde geliştirilen bir çok değerli yaklaşımı içerisinde barındırdığından önemli sayılmaktadır. Barthes’ın yöntemi, Propp’un masal incelemelerinde geliştirdiği “işlevler” kavramı, Greimas’ın anlatı kişileri ile ilgili ortaya koyduğu “eyleyenler” tipolojisi ve son olarak Todorov’un “söylem” üzerine değindiklerini anlatı düzeyine aktararak geliştirilmiştir. Ayrıca anlatının bir dil olarak ele alınabileceğini kanıtladıktan sonra anlatı çözümleme yöntemini dilbilimsel çalışmalarla koşut bir biçimde ortaya koymaktadır.

Örneklem olarak İran modern sineması içinde yeralan Yeni Dalga akımı ve akımın başlangıç filmi sayılan “İnek” filmi seçilmiştir. Buseçimin yapılmasındaki ilk neden İran sineması tarihi içinde sahip olduğu ayrıcalıklı yerdir. İran sineması günümüzde çoğu çevrelerce takdir görmüş ve giderek önem kazanmıştır. Bu ulusal sinemanın kendi yurdunun toplumsal ve kültürel tarihi ile kurduğu ilişki, onun başarısında önemli bir aşama sayılmaktadır. Ticari başarılarla ve kazanç odaklı ölçülere dayanmadan kendi içinde sanatsal bir hareketi başlatabilme başarısı, ona Dünya Sineması çerçevesinde görmezlikten gelinmeyecek bir görünüm kazandırmaktadır. Bu özelliği onu bilimsel çalışmalarda sıkça başvurulan bir kaynak haline getirmektedir. Bu doğrultuda sözü edilen özelliklere sahip bir sinemanın oluşumunda büyük bir katkısının olduğu kabul edilen “İnek” filmi, bu çalışma için gerekli ölçütlere sahip bir örnektir.

“Yapı” kavramı iki terimin ve bu iki terim arasında bir bağıntının varlığını vurgulamaktadır. Yapı kavramı içinde birden çok kavram ve terim bulunmaktadır.

Yapısal bir çözümlemede de bu kavram ve öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi ve bunların bir araya gelmesinden oluşan bütünün içindeki yerleri ve önemi ön plandadır. Anlatı konusunda da, anlatıda ortaya konulan öğeler ve birimlerin kendileri arasında oluşturdukları bağının yanı sıra, anlatı bütünü içindeki yerleri de önem kazanmaktadır.

Tezin birinci bölümünde, yapısalılık düşünce ekolünün gelişiminde payı olan Göstergebilim, Rus Biçimcileri ve Dilbilim çalışmaları tartışılmaktadır. Roland Barthes'ın yapıtları çizgisinden gidilerek, yapısalılık geleneğinde ve Barthes'ın çalışmalarında önemli bir yeri olan anlatı kavramına değinilmek ve son olarak Barthes'ın anlatının yapısal çözümlemesi için geliştirdiği yöntem incelenmektedir.

İkinci bölümde ise sinema tarihi içinde gelişen iki anlatı tarzı ele alınmaktadır. Sinema ve modernizm hareketinin buluşması irdelendikten sonra sinemanın içinde gelişen Sanat Sineması açıklanmaktadır. Bu bağlamda sinemanın sanatsallaşma hareketi içinde ortaya çıkan modern ve klasik anlatı tarzları incelenip aralarındaki farklar ortaya konulmaktadır. İran sineması bölümünde ise tarihsel süreç içerisinde gelişimi “Modern” olarak nitelendirilen dönem incelenmektedir. Bu çerçevede modern dönemin başlangıcı olan Yeni Dalga akımı üzerinden “İnek” filminin önemine değinilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise “İnek” filminin yapısal anlatı çözümlemesi yer almaktadır.

Tez boyunca, kaynak çalışması ile gerekli bilgilere ulaşılmak istenmiştir. Bunun için kitap ve akademik dergiler gibi yazısal kaynakların kullanımı ön planda tutulmuştur. İnternet ortamından yararlanmaya gerek duyulmamıştır. Ayrıca tez boyunca örnek verilen film adları ilk önce orijinal dilde, daha sonra Türkçe olarak verilmiştir. İran sineması film örnekleriyle ilgili Farsça adlar da tez yazarı tarafından Türkçeye en uygun karşılığı verilerek tez çalışmasında yerini almıştır.

1. Bölüm: Yapısalcılık, Göstergebilim ve Anlatıların Yapısal Çözümlemesi

1.1.Yapısalcılık ve Göstergebilim

Yapısalcılık ve Göstergebilim 20. Yüzyıl bilimsel çalışmalarına damgasını vuran iki kuramdır. İster sosyal bilimler alanında insanbilim, düşünbilim, dilbilim, toplumbilim ya da ruhsal çözümleme’de olsun; isterse de fen bilimlerde matematik, fizik veya dirimbilim’de olsun kendini göstermiştir. Bu iki kuram Prag Dilbilim Okulu gibi bazı çevrelerde tek bir terim gibi kaynaşmasına rağmen¹, genelde ayrı iki kuram olarak ele alınmıştır. Bu bölümde amaç Göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen F. de Saussure’den başlayarak daha sonra Rus Biçimcilerinden devam ederek 1960’lar Fransa’ında egemen bir görüşe dönüşen Yapısalcılığı tanıtmaktır.

1.1.1. Ferdinand de Saussure ve Göstergebilim

Dilbilimciler Ferdinand de Saussure’ü yeni dilbilimin kurucusu ve göstergebilimin öncüsü olarak kabul etmektedirler. Ölümünden sonra 1916 yılında yayımlanan eseri “**Cours de linguistique générale**” (Genel Dilbilim Dersleri) çağdaş dilbiliminin oluşumunda temel yapıt olarak görülmektedir. Ders notlarından oluşan bu yapıt, o güne dek süregelen yasacı, geleneksel ve karşılaştırmalı dilbilimin yerine, sunduğu kavramlar ve yaklaşımlarıyla yeni bir görüş ve biçim kazandırmış ve daha bilimsel ve ufuk açıcı bir dilbilimin kurulmasına zemin hazırlamıştır.

Saussure’a kadar uzanan zamanda dilbilimin dil dizgesine olan yaklaşımı, onun deyişi ile **artsüremli** (Fr. **diachronique**/İng.**diachronical**) bir yaklaşımdı ve buna artsüremli dilbilim (tarihsel dilbilim) adını vermektedir. Artsüremli dilbilimde bir dil ele alındığında onun tarihsel olarak birbirini izleyen aşamaları incelenir ve tarihsel süreçte geçirdiği evrim ön planda tutulur. Bunun yanı sıra Saussure **eşsüremli** (Fr. **synchronique**/İng.**synchronical**) bir anlayışta geliştirmiştir. Eşsüremli

¹Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramına Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.112

dilbilimde aynı zaman kesiti içinde yer alan ve böylece bir dilsel dizge oluşturan ögeler incelenir.²

Böylece Saussure geliştirdiği yeni dilbilimin çizgisinden giderek önemli bir ayrım daha gerçekleştirmiştir:**Dil/söz** (Fr. **langue/parole**) ayrımı. Bu ayrımı o dönemde yeni bilim dalları olarak gelişip ünlenen toplumbilim ve ruhbilim etkisinde yapmıştır. Saussure'a göre dil bir bildirişim süreci olmadan önce toplumsal ve ruhsal bir olgudur. **Dil (langue)** bireyüstü bir dizge olarak toplumu ilgilendirir ve bir soyutlamadır. **Ancaksöz (parole)** bunun tersine tek tek bireyleri ilgilendiren, dilin bireysel aşamada kullanımınıdır. Söz dil dizgesinin somut kullanımınıdır. Dil toplumsal bir oluşumdur ve söze indirgendiği zaman bildirişim aracına dönüşür. Bu yüzden Saussure'a göre dil dizgesinin işleyiş kurallarına ulaşmak için, sözü bir kenara koyup dil ile ilgilenmemiz gerekmektedir.³

Saussure dili bir "langue" olarak incelemeye başladığı zaman onu bir göstergeler dizgesi olarak görmeye başlamıştır. İşte bu nokta göstergebilimin başlangıcıdır. Bir dildeki tüm sözcükler, bir **gösteren** (Fr. **signifiant**/İng. **Signified**)ve bir **gösterilen**'in (Fr. **signifié**/ İng. **signifier**) biraraya gelip bir **gösterge** (Fr. **signe**/ İng. **sign**) oluşturması ile yaşam bulur. Örnek olarak "kedi" sözcüğü ele alındığında, k+e+d+i harfleri biraraya gelerek bir gösteren oluşmaktadır. Bundan sonra "kedi" göstereni zihinde özel bir hayvan türü olan kediyeye bir gösterilen olarak gönderme yaptığında varolan şey "kedi" göstergesidir. Farklı bir deyiş ile k+e+d+i harfleri ile oluşan gösteren, kedi göstergesi ile hiçbir ortak nokta taşımaz. Bu harflerin kedi göstergesini oluşturması ve kendi için bir anlam yaratması sadece o sözcüğün "keçi", "yedi" ya da "dedi" olmadığı için anlamlıdır. Diğer bir deyişle gösteren, diğer gösterenler ile arasındaki farkı koruduğu sürece anlamlıdır. Bu anlamı da onlara veren tarihsel ve kültürel uzlaşmalar sonucunda gelişmiş olan bir dil dizgesidir. Bu anlamlandırma Saussure'a göre tamamen keyfidir.

²Mehmet Rifat, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, C. I, İstanbul, YKY, 2008, s.

27

³Rifat, **a.g.e.**, s.26

Saussure'a göre ileri de gelişecek ve yeni bir bilim dalı olacak genel “göstergebilim” (Fr. *sémiologie*/ İng. *semiology*),doğal dil dizgelerini ele alan dilbilimini de kapsayacaktır.

1.1.2. Vladimir Propp ve Rus Biçimcileri

19. yüzyılın sonuna kadar hiçbir eleştirel okul, yazın çalışmalarına yaklaşımları ve düşünceleriyle egemen olamamıştı. Hatta çoğuna göre yazın eleştirisi bir akademik ve bilimsel çalışma bile değildi. Bu görüşe karşı çıkanlar, yazar ile ilgili bir kuram geliştirerek metni, yazarın görüşlerinin ve kişiliğinin bir ifadesi olarak ele alıp okurun ve yazarın aynı düzey üzerinde iletişim kurup bir araya gelme alanı olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşım bir yazın eseri, yazarın yaşamı ve kişisel umurlarını metin boyunca röntgenleyerek başka bir deyişle biyografik bir okuma gerçekleştirerek okunmasını sağlamaktadır. Ancak 20. yüzyılın başında bir kaç Rus bilim adamları tarafından bu tarz geleneksel yazın incelemelerini, köklü bir biçimde değiştirecek ve yeni okuma ve yorumlama ilkeleri geliştirecek olan Rus Biçimciliği ortaya konmuştur.⁴

1915-1930 yılları arasında başgösteren bu okul aslında Petersburg ve Moskova'da başta ayrı ayrı, sonra birleşen iki farklı araştırmacılar topluluğunun ürünüdür. İlki 1915'te Moskova'da kurulan ve Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Peter Bogatyrev ve G.O. Vinokur'den oluşan **Moskova Dilbilim Çevresidir** (İng. **Moscow Linguistic Circle**). Diğeri ise 1916'da Petersburg'da kurulan ve Victor Shklovsky, Boris Eichenbaum ve Victor Vinogradov üyeliğinde barındıran **Şiir Dilini İnceleme Derneği** (İng. **Society for the Study of Poetic Language**) ya da diğeri adıyla **OPOYAZ** çevresi kurulmuştur.İki okul bazen yazın yorumlamalarının ilkeleri üzerinde anlaşamamaları bile o dönem yazın okumalarında ve eleştirel çalışmalarda egemen görüş olan biyografik okuma ve yazar üzerinden metin değerlendirme yöntemlerine her ikisi de karşıdır. Her iki okula göre de yazın ve şiirsel dil, onu yazan kişiden bağımsızdır ve yazın yorumlamalarında bilimsel bir

⁴Charles E. Bressler, **Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice**, New Jersey, Pearson plc., 2007, s. 50.

yaklaşım geliştirme zorundadır. Bu yüzden onlara göre yazını inceleyecek olan bilim ya da yöntem özerk olmalıdır ve sırf bu alan için üretilmiş olan bilimsel ilkelerden yararlanılması gerektiğine inanıyorlardı.⁵Bu doğrultuda F. de Saussure'ün kurduğu yeni dilbilim anlayışından yola çıkarak daha çok şiire dayanan kuramlar geliştirmişlerdir.

Rus biçimciliği metnin kendisini bir daha değerlendirerek yazın çalışmalarına ve yazın kuramına katkıda bulunmuştur. Biçimciler metnin anlamını, üzerine nesnel bir çözümleme gerçekleştirilebilen çeşitli yazınsal araçların ve uzlaşımların bir toplaması olarak yeniden açıklamışlardır. Onlara göre yazın bir yazarın görüşü ya da amacı olamaz. Biçimciler dilbilimsel ilkeler kullanarak yazının da tüm bilimler gibi kendine kapanmış bir yasalar tarafından yönetilen dizge olduğunu ileri sürmüşlerdir. Yazını incelemek onun biçimini incelemektir ve içeriği ikincil derecede önemlidir. Biçimcilere göre biçim içerikten önceliklidir.⁶

Rus biçimcileri arasında göstergebilimin ve anlatı çözümlemesinin gelişiminde en çok katkısı olan kişi hiç kuşkusuz Vladimir Propp'tur. 1918 yılında öğrenimini Petersburg'daki üniversitenin Slav filolojisi bölümünde tamamlar ve Rus dili ve yazını üzerine dersler vermeye başlar. Sonradan halkbilim ve budunbilim üzerine yoğunlaşırken yapıtlarını yayımlamaya başlar. Bunlardan en önemlisi ve daha sonra Fransa'daki göstergebilim çevreleri üzerine en çok etkisi olacak olan 1928 yılında Rusça dilinde yayımladığı "**Morfologiya skazki**" (**Masalın Biçimbilimi**) kitabı olmuştur. T. Eagleton'a göre bu eserde Propp, 600'e yakın Rus masalına "cüretli bir hamle" yaparak onların temel yapısını ortaya çıkarmaya çalışmıştır.⁷

Bu doğrultuda Propp tüm masalların aslında çok çeşitli ve çok renkli bir yüzeye karşın ortak ve benzer bir alt yapıyı içerdikleri inancı ile yola çıkar. Başka bir deyişte eşşüremli bir yaklaşımla masalları incelemeye başlar. Örneklemeyi incelemek

⁵Rifat, a.g.e., s. 174-175

⁶Bressler, a.g.e., s. 52

⁷Eagleton, a.g.e., s. 116

için bir birim oluşturma işlemine başvurur, bir masal ya da öyküde kahramanın ya da kişilerin “ne” yaptıklarının temel bir ölçü olarak ele alınabileceği sonucuna varır. Böylece bir olay örgüsü boyunca bir kişinin gerçekleştirdiği eylem, akış içindeki anlamı açısından önemlidir. Propp buna “işlev” ismini vermiş ve masalı, belirli ve sınırlı işlevler zinciri olarak tanımlar. Masalda kim,gerçekleştirdiği eylem nasıl yaptığı ve neden yaptığı ikinci planda önem taşır. En son olarak Propp tüm incelediği masalarda 31 farklı ancak değişmez işlevler kümesini belirtir: uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyü nünesinin alınması, iki krallık arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk), çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanı(n)ma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme.⁸

Bu işlevler istisnasız tüm masalarda belirlenen sıra ile gerçekleşir; tüm masalarda bu işlevlerden biri ya da birden fazlası olmayabilir ancak yine de bu, sıra önemini değiştirmez ya da ortadan kaldırmaz. Propp’a göre masallardaki kişiler değişiklik gösterebilir ancak yaptıkları eylemler (işlevler) hiçbir zaman değişmez. Aslında masaldaki anlatıyı da gerçekleştiren bu işlevlerdir. Propp’un bu kitabı Sovyetlerde 1928 yılında yayımlanmasına karşın ancak 1958 yılından sonra batı dillerine çevirilip yayımlanmıştır. Bu yüzden Batı’da anlatı çözümlemesiyle ilgilenenler geç de olsa bu yapıyla tanışmışlar. Sonuç olarak masalın biçimbilimi kendi yazıldığı döneme göre çok ileri bir yöntem ve görüş benimsediğinden, Batılı yazarlar ve dilbilimciler üzerinde de etkisi büyük olmuştur.

1.1.3. Claude Lévi-Strauss ve Yapısalcılık

Jean Piaget’ye göre dil, kişisel kararlardan bağımsız bir etken, binlerce yıllık süregelen geleneklerin taşıyıcısı ve aynı zamanda bireyin düşünüş düzeneğinin rededilemez bir aracı olarak aslında insanoğlu gerçekliğinin içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Dili kıdemlilik (tüm insanoğlu bilimlerinden daha eski), genellik ve güç

⁸Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 6-65

bakımından, çok önemli olan yapıların kaynağı olarak görmek çok doğaldır.⁹ Böyle bir düşünce yapısı 1960'lar Fransa'sında, zamanından önce yapılan göstergebilim ve biçimcilik incelemelerin de etkisinden giderek artık bir tek dilbilim içine sığmayan dil ve yazın inceleme yöntemlerini, diğer bilimlere de taşımıştır. Böylece yapısalcılık egemen düşünce tarzı haline gelmiştir. Yapısalcı yöntemler artık çoğu çalışmalarda görülmektedir: İnsanbilim, Ruhbilim, Düşünbilim, Dilbilim vb.

Ancak yapısalcılık, ortaya çıkışını en başta Claude Lévi-Strauss'a borçludur. Aslında modern yapısalcı anlatı çözümlenmeleri, bu Fransız insanbilimcinin **söylenler (mit)** üzerinde gerçekleştirdiği incelemeler sayesinde ortaya çıkmıştır. Lévi-Strauss söylenleri incelerken eşsüremlî bir yaklaşımla çeşitli söylenleri farklı görünüşlerine karşın, bir dizi ortak izlek üzerinde kurulduklarını düşünerek tüm söylenlerdeki ortak yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ona göre söylen bir dildi ve her dilde olduğu gibi, belli bir biçimde birleştiklerinde anlam kazanan temel sesbirimleri "**phoneme**" (**sesbirim**) olduğu gibi söylende de aynı biçimde "**mytheme**" (**mitbirim**) adı verilen en küçük birimlere rastlanabilir. Yine dildeki gibi birleşen sesbirimlerinin belli bir dilbilgisine göre sıralandıkları gibi söylende de birleşen bu mitbirimler, belli bir düzen ve yapıya göre bir araya gelmektedirler. Bu yapı sayesinde söylen gerçek anlamını bulur ve bir iletişim biçimi olarak düşünülebilir. Levi-Strauss böylece söylenleri bireysel bir boyuttan çıkarıp daha büyük bir toplumsal ağla ilişkilendirmiştir. Bu sayede toplum içindeki aile biçimleri, akrabalık ve totem dizgelerde söylenler derin bir yapıya sahiptir. Lévi-Strauss böylece söyleni ortak bir toplumsal bilincin ürünü olarak görmüş ve insanların söylen aracılığıyla değil de, söylenin insanların aracılığıyla düşündüğünü kanıtlamıştır.¹⁰

Dilbilimciler Lévi-Strauss'ın bu yöntemini söylen dışındaki diğer anlatı biçimlerine de uygulamaya çalışmışlardır. Çeşitli ve karmaşık yazınsal anlatıların altında, Biçimcilerin ve Lévi-Strauss'ın kendisi gibi ortak bir yapı ve biçim aramaya

⁹Jean Piaget, **Sakhtargerayi**, Çev. Reza Ali Akbar Pour, Tehran, Ketabkhane Majlese Shuraye Eslami, 2005, s. 94

¹⁰Eagleton, **a.g.e.**, s. 115-116

başlamışlardır. Böylece aynı zamanda yazın eleştirisinde de yeni yaklaşımlar ortaya çıkarmışlardır. 1960'larda ortaya çıkan bu akımın adına yapısalcılık denmiştir; çünkü temsilcilerine göre yazının yapısı bir dilin yapısı gibidir. Yazın, dil tarafından tasarlanmış birtakım kendine kapalı kurallar dizgesidir. Böylece yapısalcılar kendilerine göre bir metnin anlamını ortaya çıkarabilecek kodlar dizgesine başvurmuşlar. Çünkü onlara göre bir metnin **hangi yoldan** anlamını oluşturduğu, aynı metnin ne tür bir anlam oluşturduğundan daha önemlidir. Yapısalcılık yazın dizgesine vurgu yapıp kişisel metinleri kenara bırakarak yazını büyübozumuna uğrattığı iddiasında bulunmuştur. Yazını bir göstergeler dizgesi olarak görüp onun gerçekleşmesini kültürel bir çerçevede sınırladıkları zaman artık bir yazın eseri, yazarının ve okurunun aynı düzeyde duygu, düşünce ve gerçekleri paylaştıkları sihirli ve gizemli bir alan olmaktan çıkmıştır. Böylece yazın sanatsal estetiğinden uzaklaştırmıştır. Çünkü burada önemli olan biçim ve yapıdır; gerçeklik ve duygusallık değildir.¹¹

Aynı zamanda yapısalcılık sadece dilbilim değil diğer alanlarda da yankısını bulmuştur. Ruhsal çözümlemede Jacques Lacan, Sigmund Freud'un kuramlarına dönerek dil ve ruh çözümlemesi arasında bir bağ kurulmuştur; Louis Althusser Marksist kuramı bu yaklaşımla benimsemiştir ve Michel Foucault epistemolojik umurlarına onunla yaklaşmıştır. Bu çevreye anlatıbilimcileri de eklediğimizde sanki yapısalcılık tüm öğretileri kendi içine sığdırabilecek ve sadece yazın kuramında kalmayıp yaşamın kendisine özgün bir yaklaşım sunabilecek görünümü içinde kendini var eder. Onun "nesnel" ve "bilimsel" çözümlemesi metinlere ve kültüre uygulandığında sanki dünyaya bakmak için yeni bir mercek sunulmuştur; hem de yazını ve yaşamı büyübozumuna uğratacak bir mercek.¹²

Günümüzde yapısalcılık 1960'lara karşı daha az bir önem taşımaktadır. Çünkü yapısalcılığın en güçlü yönü aynı zamanda onun zayıf noktasıdır-yani anlamı oluşturan dizgeler ya da kodları incelemesi. Çünkü eleştirmen bu kodlar ve dizgeleri

¹¹Bressler, a.g.e., s. 109-110

¹²Ibid., s. 131

bulmak çabasındaiken kişilik ve kişisel metinleri gözden kaçırmaktadır. Bu yüzden yapı ve dizgeden bir tür dogma yaratarak olaylara ve bireye karşı onu üstün kılıp büyötmektedir. İnsan bireyini, kişiliğini ve kültürün devingen yönlerini görmezden gelmektedir. Oysa kültürün değişken yüzü nasıl bireyde etkisini göstermekteyse, aynı etkiyi soyut metinler üzerinde de yaratmaktadır. Metinlerde insanlar gibi bazen mantığa aykırıdırlar, gelenekten ve inanç dizgelerinden kopmaktadırlar.¹³

Bazı yapısalcı metin incelemelerinde, eleştirmen metnin anlatısını çözmek için bazı kodlar üretir ve metne uygular. Böylece metnin kodları ve okurun kodları birleştğinde ortak ve bütünlüklü bir okumanın gerçekleştiği varsayımına gidilir. Ancak bu T. Eagleton'a göre çok basit bir okuma anlayışıdır. Bir kod metine uygulandığı zaman, o metin dönüşüme uğrar ve aynı kodla okumaya devam edildiğinde baştakinden çok farklı bir metnin üretildiği görülür. Daha sonra bu farklı metin, kodun kendisini de dönüşüme uğratar. Bu süreç aynı biçimde sonsuza dek sürebilir ve metne uygulanabilecek genel kodlar bulunduğunda eleştirmenin işi de tamamlanmış olur varsayımı çürütölmüş olur. "Çünkü metinler "kod onaylayıcı" oldukları kadar "kod üretici" ve "kod bozucu"durlar da."¹⁴

Daha sonra "yapısöküm" (İng. **deconstruction**) terimi Jacques Derrida ve "metinlerarasılık" (İng. **Intertextuality**) terimi Julia Kristeva tarafından önerildiğinde yazın çalışmalarında "yapısalcılık sonrası" (İng. **post-structuralism**) döneme geçilir ve yapısalcılık eski etkisini kaybeder.

1.2. Roland Barthes ve Yapıtları

Bu bölümde "Roland Bathes"ın yaşamöyküsel, bilimsel kişiliği ve yapıtları incelenmektedir. Barthes yaşamı boyunca çok farklı söylemler, argümanlar ve yaklaşımlar üzerinden hareket ederek kendine özgübir tarz yaratmıştır. Bathes üzerine yazılan kitapların, içindekiler bölümüne bakıldığında zaman onun uğraştığı alanlar hakkında fikir sahibi olunabilir. Roland Barthes bir görüngü olarak ele alındığında onun düşünce dizgesini doğru kavrayabilmek için zamandizimsel ve

¹³Ibid., s. 132

¹⁴Eagleton, a.g.e., s. 136

izleksel bir sırayla yani “Yazının Sıfır Derecesi”nden başlayan yolu adım adım izlemek gereklidir.

Roland Barthes 12 Kasım 1915 yılında Fransa'nın Cherbourg kentinde doğmuştur. Babası “Louis Barthes” Almanlara karşı savaştayken ölür ve küçük Roland daha bir yaşındayken öksüz kalır. Bunun üzerine annesi Bayonne'a taşınır ve Barthes orada babasının ailesi yanında büyür. Daha sonraları 1924 yılında annesi ile Paris'e taşınırlar ve orada kocaları savaşta ölen dul kadınların yaşadığı yurttta kalırlar. Yoksulluk ve orta sınıf eksiklikleri her zaman Roland'ın uğraşı olmuştur. Daha sonra kendi kaleminden geçen roman niteliği taşıyan otobiyografisi “**Roland Barthes par Roland Barthes**” kitabında yaşamının bu dönemine değindiğinde asıl sıkıntısının “...seks değil de para olduğu”na kuşkusuz vurgu yapar.¹⁵ Aynı dönemde lise yıllarında baş gösteren diğer büyük sorunu yakalandığı verem hastalığıdır. 1934 yılında tam üniversiteye girmeye hazırlanırken Roland bir yıl sanatoryumda tedavi görmüş ve Paris'e dönüp Sorbonne Üniversitesi'nde Klasik Edebiyat Bölümüne girmiştir. Hastalığa rağmen 1939'da mezun olmayı başarmış ve sonra bir lisede edebiyat öğretmeni olarak işe başlar. Aynı dönem tiyatro ve müzikle de ilgilenmeye başlar. Çocukluğunda teyzesinden aldığı piano dersleri ve sonradan aldığı şan derslerini birleştirerek besteler yapmaya başlar.

1941 yılında, lisede çalıştığı sırada hastalığı yeniden baş gösterir ve sanatoryumda tedavi görmeye başlar. Tam iyileşip yaşama geri döndüğünü zannederken 1943 yılında bu sefer zatürre hastalığına yakalanır ve bu durum 1946 yılına kadar sanatoryumda tedavi görmesiyle sonuçlanır. Hastanedeyken Proust ve Sartre'ı keşfeder ve hastane yılları okuma ve düşünmeyle süslenir. Hastalık onu otuz yaşlarına kadar bırakmaz. Bu on yıllık dönem onda derin izler bırakır ve onun düşünüş biçiminde büyük etkisi olur. Bu hastalığın yarattığı toplumdan soyutlanma dönemi “...çoğu eleştirmenin belirttiği gibi, paradoksal bir biçimde, okumaya,

¹⁵Roland Barthes, **Roland Barthes**, Çev. Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2006, s. 58.

düşünmeye ve ayrıntılarını bilemediğimiz bir “yalnızlığa” sürükleyecektir onu.”¹⁶
Böylece sonradan içine büründüğü kimliğinin oluşumuna önyak olacaktır.

Barthes Bükreş Üniversitesinde (1949) ve Mısır’da İskenderiye Üniversitesinde (1949-50) okutmanlık yapar. Mısır’dayken Göstergebilimin önemli kurucularından sayılacak ve göstergebilimin gelişmesinde önemli katkıları olacak olan A.J.Greimas ile tanışır. Greimas’la yaptığı konuşmalar sırasında Ferdinand de Saussure’ü ve onun dilbilimde ortaya koyduğu yeni yaklaşım olarak Göstergebilimi tanımaya başlar. Bu durum, yaşamı boyunca hiçbir zaman unutamayacağı bir uğraş haline gelir. Barthes sanki yaşamı boyunca gözlemlediği dil ve kültür gibi söylemleri anlamsal açıdan çözümleyebileceği bir araç arıyormuşçasına bunun yansımaları göstergebilimde bulmuş ve ona sıkıca bağlanmıştır. Göstergebilimle ilgili çalışmalarına geçmeden önce, 1953 yılında C.N.R.S’de (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) görev yaparken ilk kitabı olan “**Le degré zéro de l’écriture**”ü (Yazının Sıfır Derecesi) yayınlar. Bu kitapta ele aldığı konular J.P.Sartre’in 1947’de yayınladığı “**Qu’est ce que la Littérature?**” (Edebiyat Nedir?) kitabındaki konularla benzerlikler taşımaktadır. Barthes kendi kitabında Sartre’in kitabına bir gönderme yapmamasına rağmen her iki kitap incelendiğinde benzer tartışmalar ile karşılaşmaktadır. Hatta Sartre’in kitabındaki ilk bölümün adı “Yazmak Nedir?” iken, Yazının Sıfır Derecesi’nin ilk bölümü “Yazı Nedir?” diye geçmektedir. Her iki kitabın özellikle şiir ve okuma süreciyle ilgili görüşleri aynıdır denebilir. Sartre ve Barthes, dilin işlevinin bir iletişim aracı olduğunu savunurlar.¹⁷

Ancak iki görüşün arasındaki büyük ayrım Dil ve Biçem ikileminde yatar. Sartre dili biçemden ayrı tutmaktadır. Ona göre dil, toplumsal bir buluş olarak üzerinde anlaşılabilir göstergeler bütünüyle kendini yazara sunar. Biçem ise yazarın yazmak istediği şeyin aktarımıyla ilgilidir. Sartre sonra dilin toplum tarafından alınan bir karar ve biçeminde bireyin tarafından alınan bir karar olduğu sonucuna varır. Barthes ise dil ve biçem ikiliğine üçüncü bir öge daha ekler: Yazı. Yani dil, biçem ve

¹⁶ Bahadır Gülmez, **Edebiyat Müzik ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2008, s. 33.

¹⁷ Roland Barthes, **Daraje-ye Sefr-e Neveshtar**, Çev. Shirin Dokht Daghighian, Tehran, Entesharat Hermes, 2008, s. 16.

yazı, yazın biçiminin üç boyutunu oluştururlar. Yazı yazını düşünme biçimidir, yayma biçimi değil. Yazı, tarihi ve sınıfsal etkenlerin dile ve yazma biçimine yaptığı etkidir. Başka bir deyişle “yazı çift-anlamalı bir gerçekliktir: bir yandan, tartışma götürmez bir biçimde, yazarla toplumun karşı karşıya gelmesinden doğar; öbür yandan, acılı bir aktarımla, yazarı yaratımının araçsal kaynaklarına gönderir”¹⁸. Barthes bunu özet bir biçimde kitabının giriş bölümünde bir paragrafta şöyle aktarmaktadır:

Hérbert *Pére Duchene*'in hiçbir sayısına birkaç “hastir”, birkaç “hırt” sokuşturmadan başlamazdı. Bu kaba sözcükler hiçbir şey anlatmazdı, ama imlerdi. Neyi mi? Bütün bir devrim durumunu. İşte işlevi artık yalnızca bildirmek ya da dile getirmek değil, aynı zamanda hem Tarih, hem de buradan yapılan seçim olan bir dil ötesini benimsetmemek olan bir yazı örneği.¹⁹

Barthes daha sonra 1957’de o zamana kadar çeşitli aylık dergilerinde çıkardığı yazıları “**Mythologies**” (Çağdaş Söylenler) adlı yapıtında toplar. Söylen bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öyküdür. Bir şeyin üzerinde düşünmek, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur.²⁰Burada amacı burjuva kültürünün günümüz toplumsal yaşamında yarattığı söylenleri çürütüp burjuva kültürünün nasıl kendi değerlerini tek gerçek değer olarak egemen kılmaya çalıştığını çözümlenektir. Barthes burada çağdaş toplumda insanı çevreleyen turizm, reklam, şarap, deterjan, tiyatro, film, otomobil vb.’ni çağdaş toplumun yarattığı söylenler (mit) olarak eleştirel bir yaklaşımla ele alır ve büyübozumuna uğratar. Bu kitapta aynı zamanda bir söylen tanımı sunarken ilk kez Saussure’ün kurduğu Göstergebilime başvurur. Barthes’a göre söylen bir sözdür ve bu sözün incelenmesi gereği Saussure’e başvurup onun ileride bilim dalı olarak kurulacağını öngördüğü göstergebilime el atmak gerekir²¹. Kitabın sonbölümü olan “Günümüzde Söylen”de Saussure’ün dil dizgelerini incelemek için kurduğu Göstergebilimi, günlük yaşamın barındırdığı göstergelere uygulamaya çalışır. Böylece yeni bir tanıma varır. Barthes Saussure’ün

¹⁸ Metis Seçkileri: Roland Barthes, **Yazı ve Yorum**, Haz. Ve Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 21

¹⁹ Roland Barthes, **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 2009, s. 13

²⁰ Murat İri, **Bir Filmi İzlemek: Pop Kültürü Sökmek**, İstanbul, Derin Yayınları, 2009, s. 15

²¹ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 2003, s. 179-186

gösteren ve gösterilen arasında birleşen göstergeyi “**birincil göstergesel dizgesi**” (İng. **first-order system**) olarak görür ve kurulan söylenide “**ikincil göstergesel dizgesi**” (İng. **second-order system**) olarak adlandırır. Bu ikincil dizgede, birincil dizgenin göstergesi yalnızca gösteren olur. Bu yeni gösteren kültürel ve ideolojik bir bağlamdaki gösterilen ile birleşince bu kez ikinci göstergeye da söylen oluşur.²² Gerçi Barthes’a göre Göstergebilim Saussure’ün kastettiği anlamda daha kurulmuş değildir. Bu yüzden böyle bir bilim dalı kurmak onun ileri yıllardaki temel kaygılarından biri olacaktır.

Barthes’ın göstergebilimsel serüveni Haziran 1974 yılında **Le Monde** gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinde anlattığı gibi, 1956 yılında “**Mythologies**” (Çağdaş Söylenler) için yazılarını topladığı ve o kitabın sonsözü olarak “Günümüzde Söylen” bölümünü yazdığı arada Ferdinand de Saussure’ü ilk kez okuması ile başlar.²³ O sıralar aynı zamanda L.Hjelmslev ve Rus Biçimcileri özellikle de V.Propp ve R.Jakobson üzerine okumalar gerçekleştirir. Böylece Barthes, Saussure’ün göstergebilimini ele alır değişime uğratar ve 1964 yılında **Communications** dergisinde “**Éléments de sémiologie**”(Göstergebilim İlkeleri) yazısını yayımlar. Barthes Göstergebilim İlkeleri’ni dört büyük başlık altında toplar ve bunun yapısal dilbilimden kaynaklandığını savunur:

- I. Dil ve Söz
- II. Gösteren ve Gösterilen
- III. Dizim ve Dizge
- IV. Düzanlam ve Yananlam.²⁴

Bu kitapta Barthes’ın elde ettiği en önemli başarı Saussure’ün görüşünü tersyüz etmesidir:

F. de Saussure, dilbilimi ileride kurulacak göstergebilimin bir alt bölümü olarak kabul ederken, R. Barthes göstergebilimi dilbilimin bir altbölümü olarak görür. Çünkü R. Barthes moda, mutfak, görüntü, yazın gibi

²²**Ibid.**, s. 183-184

²³Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2009, s. 15

²⁴**Ibid.**, s. 29

gösterge dizgelerinin ancak dil desteği ile bir gerçeklik kazandığına inanır.²⁵

1960-70 yılları Fransa'da Yapısalcılık hareketinin en yaygın olduğu dönemdir. Yukarıda da anlatıldığı gibi yapısalcılık her alanda kendini göstermiştir ve dilbilimde ayrı tutulmamıştır. Yeni bir kavram olarak “Anlatı” ortaya çıkmıştı ve bu kavram Rus biçimcilerinin Fransız yapısalcılara bıraktığı bir mirastır. C.Lévi-Strauss ve G. Genette gibi bilim adamları anlatı yapılarını ortaya çıkarmaya çalışmışlardır ve R. Barthes da aynı sürece ilgi duymaya başlamış ve T.Todorov ve V.Propp çizgisinden giderek anlatı çözümlenmeleri için bir yapı geliştirmeye çalışmıştır. Sonuç olarak 1966 yılında “**Communications**” dergisinin “Yapısal Anlatı Çözümlemesi” sayısının giriş yazısı olan “**Introduction à l’analyse structurale des récits**” (Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş) olmuştur.

1967’de yeniden Göstergebilim’e dönerek uzun süreden beri üzerinde çalıştığı “**Système de la mode**” (Moda Dizgesi) yapıtını yayımlar. Burada giyim modasını ele alarak göstergebilimsel bir inceleme gerçekleştirir. Barthes şimdi **École Pratique des hautes études**’de çalışalı beş yıl olmuş ve orada verdiği dersler ve konferanslar ile göstergebilim üzerine yazdığı yapıtlarını geliştirmiştir.

Roland Barthes 1968 yılında en ünlü yazısı olacak olan “**Lamort de l’auteur**” (Yazarın Ölümü) yayımlar. Bu yazı Barthes’in kendisini bir kültürel söylene dönüştürür. Hatta bir yayımevi bastığı bir kitabın arkasına şu ibareyi koyar: “Roland Barthes Göstergebilim ve Kültürel Kuramın büyük uzmanıdır; 1968 yılında **Yazarın Ölümünü** yayımlaması onun ünlenmesini sağlamıştır.”²⁶ Barthes’in bu yazısı çoğu gözlemciye göre onun yapısalcı yöntemden kopuşu ve yapısalcılık sonrası döneme olgunlaştığını gösterir. Burada Barthes okuma sürecini ele alır ve metnin onu yazan yazardan ayrı tutulması gerektiğini savunur. Böylece metne anlamını veren, onu yaratan yazar değildir, onu okuyan okuyucudur. G.Allen’a göre bu yazıyı yapısalcılık sonrası döneme ait kılan şey yazarın anlam üretim sürecinde rolünden vazgeçmek değildir. Bu yaklaşımın zaten yapısalcı yöntemde de varlığı

²⁵Rifat, a.g.e., s.184

²⁶Graham Allen, **Roland Barthes**, London, Routledge, 2004, s. 73.

görülebilir-yazar yerine dizge ve yapıya verilen önem-. Burada önemli olan, bir metin kuramının oluşum içinde olduğu görüntüsü ve metinlerarasılık kuramının izleridir.²⁷ Bunların her ikisinde Barthes'ın ileriki çalışmalarında kullandığı iki genel başlıktır.

Barthes 1970 yılında derslerde çalıştığı konuyu **S/Z** adlı kitapta toplamıştır. Bu kitapta Balzac'ın Sarrasine adlı öyküsünü kesitlere ayırarak inceleyip yeniden birleştirerek bir anlamlar toplamı geliştirmiştir. Barthes burada metnin çokanlamlılığını yakalamak için, metni birçok kesite ayırıp onları tek tek ele almıştır. Bu kitapta Barthes'ın önceden varmaya çalıştığı "Metin Kuramı" şekillenir ve kendi deyişi ile "**textual analysis**" (**metinsel çözümleme**) bir metnin içindeki çokanlamlılığı ve barındırdığı anlamları okumak açısından ortaya konulur.

Aynı yılda "**L'Empire des Signes**" (Göstergeler İmparatorluğu) adlı kitabını, Japonya ziyareti sonrası oradaki toplumsal yaşam ve kültürle ilgili gözlemlerini yazarak yayımlar. Bu kitapta Barthes'ın Japon kültürüne karşı beslediği büyük hayranlık sezilir ve her zaman kendine özgü kültür ve toplumla ilgili yazan yazar, ilk kez yabancı bir kültürle ilgili yazılar kaleme alır.

1973 yılına gelindiğinde Barthes yavaş yavaş diğer yazarların etkisinden çıkıp kendi düşünce ve çizgisini belirginleştirmeye başlamıştır. Bunun en belirgin örneği aynı yıl içerisinde çıkardığı "**Le plaisir du texte**"tir (**Metnin Verdiği Haz**-türkçeye **Metnin Hazzı** olarak çevirildi). Burada Barthes çok açık bir biçimde yıllarca uğraştığı göstergebilimden uzaklaşıp kendi deyişiyle yıllarca bastırılmış olan kuşkulu bir üşüne yani belli bir "hedonism" (hazcılık) türüne dönüş yapar.²⁸ Burada amaç burjuva kültürü ve marksist yaklaşımın bireye ya da bu konuda okuyucuya dayatmaya çalıştığı değerlerden kurtulmak için her ikisinin de reddettiği hazcılık ilkesine başvurmaktır. Böylece okur onu arzulayan metnin içinde kendini kaybederken tarafsız bir okuma gerçekleştirme eyleminde bulunabilir. Metin bir

²⁷ **Ibid.**, s. 74.

²⁸ **Ibid.**, s. 76.

biçimde ten (vücut) gibi ele alınır ve okumak işlevi, tende farklı haz uyandırıcı işlevlerle benzeri yollardan haz vermeye başlar.

Barthes'ın otobiyografi kitabı “**Roland Barthes par Roland Barthes**” (**Roland Barthes'a göre Roland Barthes** – türkçe'ye **Roland Barthes** diye çevirildi) 1975 yılında yayımlanır. Bu kitapta Barthes fotoğraflarla kendi yaşamını bir roman gibi anlatıp deneyimlerine ve ilginç bulduğu konulara değinerek yorumlarda bulunur.

“**Fragments d'un discours amoureux**” (**Bir Aşk Söyleminden Parçalar**) kitabı 1977 de yayımlanır. Bu kitapta Barthes bir aşk ilişkisinde kişilerin hissedebileceği seksene yakın duyguyu ya da kitabın kendi deyişiyle figürleri sıraya koyup onlardan başka yazarların ve düşünürlerinyazılarından gönderme yaparak söz eder. Böylece yapıt/metin okura herhangi bir anlamı (tekanlamlılık) dayatmadan onun aşk söylemi hakkında tarafsız ve çokanlamlı bir okuma gerçekleştirmesine olanak sağlar.

Aynı yıl Barthes, Michel Foucault'nun önerisiyle **Collège de France**'ın Yazınsal Göstergibilim kürsüsünün başına getirilir. Collège de France'ta verdiği dersleri ve seminerleri kitaplaştırılır ve çoğu “**La préparation du roman I et II**” (Romanın Hazırlanışı) gibi 2000'lerde yayımlanır. Aynı zamanda fotoğrafa da büyük bir ilgi göstermeye başlar ve fotoğraf ile ilgili görüşlerini “**La chambre claire**” (Aydınlık Oda) kitabında aktarır. Çok yakından tanıdığı ve arkadaşlık ettiği Yeni Roman'ın öncü yazarı kabul edilen Philippe Sollers üstüne bir kitap da yayımlar: “**Sollers écrivain**” (Yazar Sollers). Amacı çok zor okunan bir yazarı tanıtmaya ve tanımaya çalışmaktır.

Barthes'ın düşünce dünyasında yolculuğu 1980'de gelecek Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın daveti üzerine katıldığı bir akşam yemeğinden dönerken Paris caddelerinde ona çarpan bir kamyonet kazası sonucunda tedavi gördüğü hastanede, bir aydan fazla sürmeyen bir sürede yaşamını yitirmesiyle son bulur. Barthes böylece okurlarını ömür boyunca ürettiği çoksesli, çokanlamlı, çokyönlü yapıtlarıyla baş başa

bırakır. Bu yüzden “Barthesizm” diye bir olaydan bahsetmek imkansız olur. Bu onun düşüncelerinin daha da görünür bir biçimde yansımalarını engeller ama her zaman egemen kültür/anlam/söylem’e karşı savaşmak isteyenler için bir “kalem savaşçısı” olarak nitelendirilebilecek bir modeldir Roland Barthes. O kendine özel, özgün düşünceleri ve yaklaşımları ile taklidi imkansız bir yazardır. Kendisi de zaten gösterdiği çeşitlilikle okurlarına onun çizgisinden gitmek yerine kendilerine özel yaratıcı okumalar gerçekleştirmek için çabalarını gerektiğini söylemeye çalışır. Kendi de zaten sürekli eskiden izlediği yolları ve fikirleri daha sonralar eleştirip hatta bazen reddederek daima bir yenilenme süreci içinde olur. Bu yüzden Barthes’ı bir düşünce ekolü olarak düşünmekten çok M.Rifat’ın deyişi ile bir “Benzersiz Özne” olarak anmak gerekir.²⁹ Yaşamını burjuva kültürünün yaratmaya çalıştığı tekgerçekli yaşamı çürütüp onun yerine çokanlamlı bir düşünce yapısı geliştirmekle geçirmiştir veya T.Todorov’a göre Barthes “...kendine söylemin özünde olan egemenliği devirmek rolünü biçti...”³⁰. Onun hep merak ettiği nokta insanların nasıl ve hangi süreçlerden geçerek yaşamları ve çevrelerindeki nesnelere anlam katmalarıdır ve bu doğrultuda gerçekleştirdiği çabalar, yapıtlar ve çalışmalar kesinlikle gözden geçirmeye değer:

[Barthes] bir yandan dünyayı kavrama çabalarımızın sınırlılığını gösterirken, bir yandan da Balzac’ın şu güzel sözünü düşündürten, eşsiz bir alçak gönüllülük dersi verir bize: Hala nereye gittiğimizi bilmesek bile, yolculuğun yorgunluklarını çok iyi tanıyoruz.³¹

1.3. Anlatının Yapısal Çözümlemesi

Bu bölümde “Anlatı” kavramını açıkladıktan sonra R. Barthes’in 1966 yılında kaleme aldığı “Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giriş” yazısı incelenecektir. Böylece ileride film anlatısı için kullanılacak olan yapısal çözümleme yöntemi de açığa kavuşturularak anlatı çözümlemesi için izlenmesi gereken yol açıklanacaktır.

²⁹ Rifat, a.g.e., s.191

³⁰ Allen, a.g.e., s. 136.

³¹ Tahsin Yücel, “Roland Barthes ve Deneme,” *Dilbilim Dergisi*, C.I , 1976, s. 42-43

1.3.1. Anlatı

Anlatı (Fr. **récit**/ İng. **narrative**) kavramı bugünkü anlamı ile Lévi-Strauss'ın söylen çözümlenmelerinden sonra ve yapısalcılık süreci boyunca oluşmuştur. Antik Yunan felsefesi zamanında Aristoteles'in çalışmalarında anlatının kökenine erişmek olanaklıdır; ancak burada kastedilen anlatı kavramı, yapısalcılık geleneğinde kendini yansıtmaktadır. Anlatı için verilen tanımlar her kaynakta değişik ve çeşitli olabilir ancak hepsinde benzer özelliklerin izi bulunabilir. Bu bağlamda anlatı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın nakledilmesi”³² olarak tanımlanabilir.

Anlatının özelliklerinden biri “**her yerde bulunabilmesi**”dir (İng. **The ubiquity of narrative**). Sonraki başlıkta Barthes'in da tartıştığı gibi anlatı her yerde vardır ve anlatısı olmayan toplum yoktur. Anlatının bu “her yerde bulunabilme” becerisi onu çok güçlü bir araç kılar. Anlatının bunu gerçekleştirmesi için hangi aracı kullanması önemli değildir. İster dil, ister görüntü veya işaretler aracılığıyla olsun her yerde ona rastlanır: söylende, efsanede, masalda, öyküde, romanda, destanda, tarihte, trajedide, dramada, komedide, resimde, mimde, filmde, tiyatrodan, heykelde, fotoğrafta, renkli cam pencerelerde, çizgi romanda, gazetede ve konuşmalarda. Anlatıda dil gibi kendini insana hakim kılıp şöyle diyor: Anlatıda rüya gör (dil ile rüya gör yerine), anlatıda hayal et (dil ile hayal et yerine). Anlatı ile insanoğlu kuşku duyar, planlar, gözden geçirir, anımsar, tahmin eder, öğrenir, inşa eder, eleştirir, nefret eder ya da sever.³³

Diğer yandan anlatı sürekli ve aralıksız bir hikaye olma özelliğini de taşır. Böylece iki yüzü olduğu varsayılabilir. İlk yüzüne “zincirler/örgüler” veya olay örgüsü denilebilir. Burada “anlatılan” olay örgüsü parçalanmış ve ucu açık bir dengeden yeni ortaya çıkmış bir diğerine doğru ilerlemektedir. Basit dilde eski üç perdeli oyun yapısı örnek verilebilir: Başlangıç-gelişme-son. Anlatının ikinci yüzü ise “seçim” ya da sunumdur. Bu yüz “anlatının” hikayeyi söylediği ya da anlattığı

³²Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 41

³³Nigel Rapport – Joanna Overing, **Social and cultural Anthropology: The Key Concepts**, London, Routledge, 2000, s. 283-285

tarzla ilgilidir. Genelde de bu yüz, seçilmiş olan aygıtlar ve sürprizleriyle metinsel çözümlmelerin odak merkezi olur.³⁴Bazı yerlerde de bu ayrıma bir öge daha ekleyip ve anlatılanı algılayan olarak anlatının “izleyici”sinden söz edilir ve onun anlatılanı anlatan aracılığıyla nasıl algıladığı incelenir.³⁵

Anlatı tanımının yanı sıra, anlatının kendi içinde sınıflara ayrıldığı görülür. Umberto Eco'nun gerçekleştirdiği ayrımı u sınıflandırmalara örnek olarak verilebilir. Eco anlatıları “kurmaca olan” ve “kurmaca olmayan” olarak ikiye ayırır. “**Doğal anlatı**” olarak söz ettiği kurmaca olmayan türden anlatılar, gerçekten olan ve anlatı izleyicisini ona inandırmaya çabalayan bir anlatı türüdür. Örneğin kişi geçen gün başına geleni anlattığı zaman bu bir “doğal anlatıdır”. “**Yapay anlatı**” ise kurmaca olan anlatılardır ve bir gerçek görüntüsüne bürünerek gerçeği bir kurmaca söylem evreninde öne sürer. Böylece mektup, günce, bilimsel metinler, tarih kayıtları ve gazete “doğal anlatı” sınıfında yer alırken; destan, öykü, roman ve televizyon dizileri “yapay anlatı” sınıfına ait sayılırlar.³⁶

Yapısalcılık geleneği içerisinde anlatı önemli bir yer bulmuştur. Böylece birçok dilbilimci, insanbilimci ve filozof anlatıyı ele alarak “anlatıbilim” (İng. **Narratology**) gibi göstergebilimin içinde dalların oluşmasına öncülük etmişlerdir.

1.3.2. Anlatıların Yapısal Çözümlemesi

Yapısalcı düşüncenin temsilcilerinin yazılarının çıktığı süreli yayın dergisi olan “Communications”, 8. sayısını anlatı kavramına ve dilbilimsel çalışmalarındaki yerine ayırmıştır. Bu doğrultuda “Anlatının Yapısal Çözümlemesi” adlı sayıda dönemin önde gelen dilbilimcileri T. Todorov, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, G. Genette ve aynı zamanda sinema göstergebilim kuramcısı olan C. Metz tarafından yazılan makaleler, bu sayıda okurlar için bir araya gelir. Derginin giriş yazısı R. Barthes'ın “**Introduction à l'analyse structurale des récits**” isimli çalışmasıdır.

³⁴John Hartley, **Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts**, London, Routledge, 2002, s. 154

³⁵Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Say Yayınları, 2012, s. 129

³⁶Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalet kitap, 2008, s. 17

Barthes'ın yazısı “anlatı”nın evrensel bir olgu olmasının kanıtıyla başlar. Yazara göre herhangi tarafa bakılırsa, ister modern çağda oluşmuş olan sinema, çizgi roman ve haber gibi kurgusal medyanın ürünlerindeki anlatılar olsun, ister eskiden beri hep insanoğlu ile varolan söylende, efsanede, masalda ve hikayede olsun; anlatıdan kaçış yoktur. Çünkü anlatı insanlık tarihinin başından beri varolmuştur. Yeryüzünde anlatısı olmayan bir toplum bulunamaz, çünkü insanlık içerisinde gerçekleşen sınıflanmalar ve tipleşmelerin herbirinde kendine özel anlatılar vardır. Bu saptamaları yazının giriş bölümünde ele aldıktan sonra yazı amacını sorularla ortaya koymaya başlar. Sorular yöneltilmeye başladığında yazının peşinde olduğu şey daha açıklık kazanır. Anlatıyı anlamlı bir şey olarak mı ele almak gerek yoksa anlamsız mı? Ya da bunca çeşitli anlatı biçimleri varolmasına karşın, nasıl onlara egemen olunabilir ya da belli bir örnekçeye başvurmadan nasıl karşılaştırılabilir?³⁷

Barthes'a göre anlatıların karmaşıklığı ve çeşitliliği karşısında çözümlemeci ilkeler dizgesi benimsemek, Saussure'ün dil için gerçekleştirdiği saptamalar ve inceleme yöntemiyle benzer bir uğraştır. Çünkü Saussure için varolan soru (dil dizgesinde varolan göstergeler bütünü anlamlı bir yapıdır? Anlamsız mı?) daha sonra Lévi-Strauss için ortaya çıkacak olan soru(Söylenler anlamlı bir kurallar dizgesine uygun mu?) ile benzerlikler taşır ve şimdi aynı şey anlatı için de geçerlidir: Anlatıya olayların, hiçbir bağ ve ilişki içermeden rastlantı eseri bir araya gelmesiyle oluşur ya da hepsinde ortak olan, onu çözümlenmeye açık kılan bir yapı sonucu oluşmuştur. Barthes şu sonuca varır: “Hiç kimse, **birim** ve **kurallardan oluşmuşörtük** bir **dizgeye** başvurmadan bir anlatıyı düzenleyemez (üretemez).”³⁸Koyu olan sözcükler bu incelemenin bütünüyle yapısalcı anlamda gerçekleştiğinin bir kanıtıdır. Dikkat edildiğinde Saussure'den beri dilbilim içinde geliştirilen inceleme ve çözümlenme yapılarının hepsinin ortak yönü “birim ve kurallardan oluşmuş bir dizge” olmalarıdır. Bu kavramlar Saussure'cü göstergebilimden başlayarak, Rus Biçimciliği ve V. Propp'un masal incelemelerinden R. Jakobson'un sesbilim ve sesbilgisine, sonradan Yapısalcı

³⁷Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s. 101

³⁸**Ibid.**, s. 102

Göstergebilim ve Anlatıbilim'e ve neredeyse Yapısalcılık-sonrası döneme dek gelişen yazınsal eleştiride hep varolmuşlardır. Anlatı çözümlemesine de “yapısalcı” takısını ekleyen özellik budur.

Sonra Barthes'ın üzerinde durduğu, bu yapının aranması gereken mekandır ve ona göre bu yapının bulunması gereken tek yer yine anlatının kendisidir. Yalnız diğer bir sorun bu yapıyı anlatılarda ararken benimsenmesi gereken yöntemin belirlenmesidir. Tümdengelim bir yaklaşımın uygulanması mı doğru olur yoksa tümevarımcı bir yaklaşım mı? Barthes'ın da işaret ettiği gibi genelde deneysel çalışmalara karşı olan bilim adamları tümevarımcı bir yaklaşımı benimsemek ister.³⁹ Onlar örnekleri tek tek ele alıp inceleyerek genel bir taslak sunmak isterler. Bu yöntemin aynısı V. Propp'un Rus masallarını incelerken kullandığı yöntemdir. Propp örneklem olarak seçtiği 600'e yakın masalı ayrı ayrı ele alarak ortak yönlerini bulmaya çalışmış ve böylece masallar için bir biçim geliştirmiştir.⁴⁰ Dilbilim konusunda da yine Saussure'e kadar olan dönemde farklı dillerin ortak yönleri üzerinden saptamalar gerçekleştirilmiş ve yapılan dilbilimsel çalışmalar da tümevarımcı yaklaşımı benimsenmiştir. Ama Barthes'a göre bunun gerçekleşmesi olanaksızdır. Çünkü dilbilim bu yaklaşımı terk edip tümevarımcı bir yaklaşımı benimsedikten sonra ilk kez büyük adımlar atmaya başlamış ve o güne kadar öngörmediği kadar ilerlemeyi gerçekleştirebilmiştir. Anlatıların sonsuzluğu karşısında tümevarımcı bir yaklaşım ona hiç akıllıca gelmiyordu. Şimdi ilk başta anlatıların çözümlemesi için bir “betimleme örnekçesi” seçilmeliydi; sonra bu örnekçe için genişletilen yapı ve dizge, aynı türden ya da farklı örnekçelere yavaş yavaş inmeliydi. Çünkü ilk ilkelerini sağlayan bir örnekçeye uyulduğunda istenilen dizge/yapının da kuramını geliştirmek daha kolaydı. Barthes ilk örnekçe olarak dilbilimin seçilmesini, araştırma çalışmalarının o günkü durumuna göre **akıllıca** olduğunu düşünür.⁴¹

³⁹Ibid., s. 102-103

⁴⁰Propp, **Masalın Biçimbilimi**, s. 22-27

⁴¹Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s. 103

Yazı çeşitli beş genel başlık altına verilir ve her başlık da kendi içinde bölümlerden oluşur. Yazıda bulunan başlıklar ve bölümlerin genel taslağı aşağıdaki gibidir:

I. Anlatının Dili

1. Tümcenin Ötesinde
2. Anlam Düzeyleri

II. İşlevler

1. Birimlerin Belirlenmesi
2. Birim Sınıfları
3. İşlevsel Sözdizim

III. Eylemler

1. Anlatı Kişilerinin Yapısal Bir Statüsüne Doğru
2. Özne Sorunu

IV. Öyküleme (anlatma)

1. Anlatısal Bildirişim
2. Anlatı Durumu

V. Anlatının Dizgesi

1. Gerileme ve Yayılma
2. Mimesis ve Anlam

“Anlatının Dili” bölümü, anlatının yapısını ortaya çıkarmak için başvurulan örnekçenin dilbilim olduğu söylendikten sonra, dilbilim yönteminin anlatıya uygulanmasından başlar. Dilbilim ilgilendiği birim ya da temel ilkenin tümce olduğu söylenir. Hatta söylem bile kendisini tümcede bulur ve İşlevsel dilbilimin kurucusu A. Martinet’ye göre tümce söylemi eksiksiz olarak temsil eden en küçük parçadır. Bu yüzden söylem incelemelerinde de dilbilimden yararlanılması uygundur ve böylece yine aynı biçimde tümce ve söylemin arasındaki ilişki irdelenir ve bu ikisi arasında bir “işlevdeşlik bağıntısı”nın (İng. **homological relation**/ Fr. **rapport homologique**) bulunduğu öne sürülür.⁴² “İşlevdeşlik bağıntısı” o dönem göstergebilim ve dilbilim için yeni bir kavramdır. Bir işlevdeşlik yaratabilmek için

⁴²Roland Barthes, **Image Music Text**, Ed. by. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977, s. 83.

ilk başta “**değiştirim**” (**commutation**) denilen sınama gerçekleşmesi gerekir. Bu kavram günümüzdeki anlamı ile 1936’da yapılan V. Sesbilgisi Kurultayı’nda Hjelmslev ve Uldall’ın gerçekleştirdikleri girişimler sonucu yaygınlık kazanmıştır. Bu kavramı detaylı olarak anlamak için Barthes’in kendi yazısından okumakta yarar var:

Değiştirim sınaması, yapay olarak anlatımın (gösterenler) düzlemine bir değişiklik getirmek ve bunun içerik (gösterilenler) düzleminde de bağılılık bir değişmeye yol açıp açmadığını gözlemlemektir. Sonuç olarak, ... keyfi bir işlevdeşlik, bir başka deyişle, çift bir dizi yaratmak söz konusudur. Amaç iki gösterenin karşılıklı birbirinin yerini almasıyla ve yalnız bu işlemin yapılmasıyla iki gösterilenin karşılıklı olarak birbirinin yerini almadığını gözlemlemektir.⁴³

Aynı biçimde Barthes burada söylem ve tümce arasında öngerçek olarak bir işlevdeşlik bağıntısının bulunduğunu öne sürer ve böylece söylem büyük bir tümce ve tümce de bazı özel niteliklerden yararlanarak küçük bir söylem haline gelir. Barthes bu varsayımını desteklemek için Jakobson ve Lévi-Strauss tarafından geliştirilen bazı önerilere başvurur. Onlara göre insanlığın, ikincil-kendini indirgeyerek (çoğaltarak) yoğunlaştıran dizgeler (İng. secondary-‘self-multiplying’-systems) yaratma becerisine sahip: başka aletler yapmaya yarayan aletler yapma, yakın akrabalar ile cinsel ilişkiyi yasaklayarak ailelerin genişlemesini sağlamak ve dilin çift eklemlilik özelliğidir (İng. Fr. **articulation**). Aynı ikincil dizge koşulunu Barthes tümce ve söylem için de önerir ve adını işlevdeşlik bağıntısı olarak koyar. Ayrıca anlatı söylem dilbilimine sunulan dillerden biri olduğundan –anlatı, bir söylemdir- o da işlevdeşlik varsayımına uyar. Çünkü söylem dilbiliminin bir uğraşı olarakda söylem tipolojileri yaratır ve Barthes’a göre üç büyük söylem türünden söz edilebilir:

I.Düzdeğişmeceli Söylem (Anlatı)

II.Eğretilmeli Söylem (Lirik şiir)

III.Örtük Tasımlı Söylem (Zihinsel gidimli düşünme)⁴⁴

⁴³Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, s. 66

⁴⁴**Ibid.**, s. 138

Barthes, anlatı incelemesinin dilbilim örnekçesinden yapılması gerektiğini, söylemin tümce ile işlevdeşlik bağıntısında bulunduğunu, anlatının da söylem dilbiliminin bir tipolojisi olduğundan onun da tümce ile işlevdeşlik bağıntısında bulunduğunu kanıtladıktan sonra sıra diğer varsayıma ve onun kanıtına gelir: anlatının gerçekte tümceler toplamı değilde büyük bir tümce olması ve bunu desteklemek için de “**betimleme düzeyi**” (İng. **level of description**) kavramına başvurmak. Bu kavram Prag dilbilim okulunun geliştirdiği kavramlardan biridir ve bir tümce dilbilimsel açıdan sesbilimsel, sesbilgisel, dilbilgisel gibi birçok düzeyde betimlenebilir. Bu düzeylerin ilişkileri birbirleriyle aşamalıdır. Dolayısıyla her düzeyin kendine göre kuralları ve birimleri olmasına karşın tek başına bir anlam ifade etmez. Ancak bir üst düzeye katılarak bir anlam kazanabilir. Barthes örnek olarak sesbirimi ve onun sözcük ve tümce ile ilişkisini anlatır: Bir sesbirim (phoneme) kendi başına hiçbir şey demek değildir, her ne kadar da kendi başına betimlenirse; aynı sesbirim ancak bir sözcük içerisinde yer alarak anlam yaratabilir (kazanabilir); ve o sözcükte bir tümce içinde yer alarak. Bu Bénveniste’in geliştirdiği “**Düzeyle Kuramı**” (İng. **Theory of levels**) içinde yer alan “bütünleşme ilişkileri” türünden bir ilişkidir. Bütünleşme ilişkilerinde, ilişkiler bir düzeyden öbürüne katlandıklarında anlamlandırma gerçekleşir ve bu da yapısalcı bir anlatım çözümlemesinde gerçekleşensüreçlerden biridir: Yani söz konusu olan farklı betimleme düzeyleri aşamalı biçimde biraraya gelerek anlamın oluşmasıdır.⁴⁵

Düzeyle Kuramında yer alan bir diğer ilişkiler türüde “dağılımsal ilişkiler” türüdür. Bu tür ilişkilerde bütünleşme ilişkilerinin tersine bir düzeyde dağılan betimlemeler aynı düzeyin içinde bir anlam oluştururlar. Sonuçta Barthes Düzeyle Kuramından yola çıkarak bir anlatıda farklı düzeylerin olduğunu öne sürüp bu anlatı düzeylerini belirlemeye çalışır. Çünkü anlatı çözümlemesinde bu düzeyler üzerinden yapılacaktır. Barthes’ın kendi deyimiyle anlatı çözümlemesi: “Bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmek demektir.”⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.*, s. 106

⁴⁶ *Ibid.*, s. 107

Sıra düzeylerin belirlenmesine gelince, Barthes onları diğer başka çözümlenmelere ters düşmeyecek bir biçimde tanımlar ve bir anlatısal yapıtta üç betimleme düzeyi ayırt eder:

I. “İşlevler” düzeyi (Propp ve Brémond’un benimsedikleri anlamda)

II. “Eylemler” düzeyi (Greimas’ın anlatı kişilerinden “eyleyenler” olarak söz ederken benimsediği anlamda)

III. “Öyküleme” (Anlatma) düzeyi (Todorov’daki “söylem” düzeyine denk düşer)⁴⁷

Öncelikle bu düzeyleri ayrı ayrı ele alarak ayrıntılı bir biçimde tanımlamak gerekir. İlk düzey olan “işlevler” düzeyinde başta birimlerin belirlenmesi işlemi gerçekleştirilir. Barthes daha çok Rus Biçimcilerinin ve özellikle V. Propp’un masal incelemesinde birim olarak ele aldığı “işlev” kavramından yararlanır. Çünkü bir anlatıda birimin ölçütü anlamdır ve işlevler de anlatı içindeki anlatı kişilerinin eylemlerini temsil ederken, anlatıdaki anlamın oluşumunu sağlarlar. Sıradaki soru bir anlatıdaki her şeyin işlevsel olup olmadığıdır. Yani her şey en küçük ayrıntıya kadar anlamlı mıdır? Yoksa anlatıda anlamsız ve saçma olan da var mıdır? Barthes’in bu sorulara yanıtı şöyledir: Bir anlatıdaki her şey işlevlerden oluşur, bu yüzden her şey işlevseldir. Bir yandan da daha önce saptadığı bir varsayıma vurgu yaparak (bir anlatıda her şeyin anlamı vardır ya da hiçbir şeyin anlamı yoktur) anlatıdaki her şeyin en küçük ayrıntıya kadar anlamlı olduğunu söyler; ona göre sadece her şey değişik derecelerde anlam taşır.⁴⁸

Birimler ile ilgili bir diğer nokta biçimiyle ilgilidir. Çünkü birimin biçimini belirleyen onun söyleniş biçimi değil de onun söylemek istediği şeydir. Bu da çok farklı, çok karmaşık gösterenler aracılığıyla betimlendiğinden, bir sesbirim, bir sözcük biçiminde bile bir işlevsel birim gerçekleşebilir. Bir anlatıda da işlevler, kimi zaman tümceden büyük olan, kimi zaman da tümceden küçük olan birimler aracılığıyla gösterilirler.⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, s. 108

⁴⁸ *Ibid.*, s. 108-109

⁴⁹ *Ibid.*, s. 109

Anlatıdaki farklı düzeyler gözönünde bulundurulduğunda; bazı birimlerin bağlulaşık öğeleri aynı düzeyden olup bazı birimleri de doyurabilmek için başka düzeylere geçmek gerektiğinden; “Düzeyle Kuramı”ndaki ilişkiler türlerine dayanarak iki büyük işlevler sınıfı ortaya çıkar: “**Dağılımsal İşlevler**” ve “**Bütünleşme İşlevleri**”. Birinci türden olan birimler Propp’un masal incelemeleri çalışmasında “işlevler”ine denk düşer. Barthes bunları kısaca “işlevler” diye adlandırır. Tomachevski’nin yaptığı çözümlemede bunun örneği klasikleşmiştir: Bir tabanca satın alındığında, bunun bağlulaşık öğesi tabancanın kullanıldığı andır. Telefon ahizesinin kaldırıldığı anın bağlulaşık öğesi onun yerine koyulacağı andır. İkinci birim sınıfı yani bütünleşme işlevlerine gelindiğinde Barthes kısaca bunlara “belirtiler” adını verir. Bunlar bütünleyici nitelikte olup kısaca tüm belirtileri içerirler. Bu birimler anlatı sürecinde dağınık bir biçimde işlevler gibi edime değil, öykünün anlamı için gerekli olan bir kavramı iletirler: Anlatı kişilerle ilgili kişilik belirtiler örneğın. O zaman bu birimin bağlulaşık öğesiyle ilişkisi dağılımsal değil de (işlevler gibi) bütünleşme ilişkisidir. Böylece genel olarak işlevler daha çok “**yapmak**” işlevselliğine değinirken, belirtiler “**olmak**” işlevselliğine denk düşer. Başka bir nokta da Barthes’a göre bazı anlatılar iyice işlevseldir (sözgelimi halk masalları), buna karşılık bazı anlatılar da iyice belirtiseldir (sözgelimi psikolojik romanlar).⁵⁰

Barthes’a göre işlevler sınıfında tüm işlevler aynı dereceden önem taşımadığı görülür. Bazıları anlatıdaki bağlantı noktalarını oluştururken bazıları ise bağlantı- işlevlerini ayıran anlatı uzamını doldurmaya çalışır; bu yüzden Barthes işlevleri de iki alt sınıfa ayırır: **Asal işlevler** (çekirdekler) ve **Bütünleyimler**. Çekirdekler anlatının asıl bağlantı yerlerini oluştururlar; işlevin dayandığı eylem, anlatının devamı açısından bir kararsızlığa yol açması ve bir sonuçlandırmayla vargısal bir seçeneği başlatmalıdır. Sözgelimi bir telefon çaldığı zaman, telefonu cevaplayıp ve cevaplamamak arasında karar aşaması öykünün devamı açısından önemlidir. Bu sırada yapılan diğer işlevler; masaya eğilmek, telefon ahizesini kaldırmak gibi

⁵⁰Ibid., s. 111-112

işlevler ve sadece bu karar sürecini dolduran, ek açıklamalar niteliğini taşıyan işlevlerdir. Bütünleyimler sınıfında yer alır. Bütünleyimler çekirdeklere karşın öykü anlatımında kökten değişikliklere neden olmasalar da bütünüyle gereksiz değildir. Çünkü söylemi etkileyerek, onu hızlandırır, geciktirir, yeniden başlatır, özetler, yoldan saptırır, önceler. Bütünleyimler söylemin anlamsal gerilimini canlı tutar değerler ve sürekli şöyle derler: “Anlam vardı, anlam olacak”.⁵¹

Belirtiler sınıfına bakıldığında bunların ancak eylemler düzeyi ya da öyküleme düzeyinde doyuma vardıkları görülür. Aynı şekilde burada da iki alt sınıf sözkonusudur. Bir karaktere, duyguya ya da genel olarak bir anlatı kişinin bıraktığı izlenime ya da bir anlayışa götüren belirtilerdir. Diğer yandan bir de belirlemeye, zamanda ve uzamda konumlamaya yarayan salt bilgiler vardır. Birincisine **Belirtiler**, ikincisine de **Bilgilendirenler** denir. Belirtilerin örtük gösterilenleri varken, bilgilendirenler anlatı düzeyinde doğrudan doğruya anlam belirten katışıksız bilgilerdir.⁵² Sözgelimi Harry Potter (Harry Potter ve Felsefe Taş’ında) onbirinci yaşının doğum günü gecesinde kendi kendine kutlama yaparken dışarıda fırtınalı ve yağmurlu bir havanın olması tamamen olağandışı bir durumun gerçekleşecek olmasının bir belirtisidir. Diğer yandan Harry o gece onbir yaşına girecek olması belirtisi tamamen bilgilendirenler sınıfına ait bir işlevselliktir.⁵³

Barthes’ın değindiği bir diğer nokta kesitlerdir. Anlatıda birçok asal işlev ve bütünleyim olabilir; bunlardan Çekirdekler anlatıdaki bağlantı noktaları işlevini görmektedir. O yüzden anlatıda bir de bu bağlantı noktalarını düzenlenme gereksinimi ortaya çıkar ve bu da C. Bremond’nun **kesit** olarak adlandırdığı “küçük işlevler öbeği”nden başka birşey değildir. Kesit aralarında dayanışma bağıntısı bulunan mantıksal çekirdekler dizisidir. Bir anlatıda telefonun çalması, ahizenin kaldırılması, konuşmanın gerçekleşmesi ve yeniden ahizenin yerine konulması gibi işlevler dizisi bir kesit olarak nitelendirilir. Kesitin başlangıcı öğelerden birinin dayanışık öncülü olmadığı zamandır ve kapanışı da başka bir öğenin ardılı kalmadığı

⁵¹**Ibid.**, s. 112-113

⁵²**Ibid.**, s. 114

⁵³**Ibid.**, s. 114-115

zamandır. Bir kesit bitmeden bir başkası başlayabilir ya da bir kesitin içinde başka kesitler olabilir. Sözelimi el sıkışması işlevi selamlama kesitidir ve bu da karşılaşma kesiti içinde yer alır.⁵⁴

Eylemler düzeyi, işlevler düzeyindeki birimlerin anlam kazanmaya başladıkları düzeydir. Aynı zamanda anlatıdaki anlatı kişilerinin eylemleriyle birlikte (eyleyenler olarak) ele alındığı düzeydir. Anlatı kişisi içermeyen anlatının olmadığını vurguladıktan sonra anlatı çözümlemesi tarihinde bu kavrama farklı yaklaşımlar sunulur. V. Propp ilk kez olarak anlatı incelemelerinde anlatı kişilerinden bir “kişilik” olarak değil, “eylemi gerçekleştiren” olarak söz eder ve anlatıdaki önemini gerçekleştirdiği işleve göre belirler. Yapısal çözümlemede de anlatı kişinin ruhsal özlerini tanımlamamaya özen gösterir ve ona bir “varlık” olarak değil, “eyleme katılan” gözüyle bakar. Bremond gerçekleştirdiği kesitler bölümlemesinde, her anlatı kişisini eylemini gerçekleştirdiği kesitin, edeni olarak tanımlar. En son A. J. Greimas’ın anlatı kişileri üzerinde yaptığı sınıflandırmada onları çiftler halinde sıralandığında üç bölümlü dizisel bir yapıdan söz eder: Özne/Nesne, Gönderen/Gönderilen, Yardımeden/Karşıçikan. Bu sınıflandırma anlatı kişilerinin eylem alanına katıldıkları biçime göre yapılmıştır. Bu yüzden, kişilerin yanı sıra eylemleri de göz önünde bulundurulacaktır. Burada eylemden kasıt küçük edimler değil, praksis’in (eylem) büyük eklemleri (savaşım vermek, istemek) anlamında ele alınmalıdır.⁵⁵

Anlatıyı kim anlatıyor? Anlatıda işlevlerin bir dizi kesitler oluşturup eyleyenler tarafından gerçekleştiğini bir bütün olarak kim oluşturuyor? Anlatının öznesi olarak anlatıcıyı mı kabul etmek gerek yoksa anlatı kişisini mi? Barthes’a göre bu sorular yanıtlarını eylemler düzeyinin bir üst düzeyi olan Öyküleme Düzeyinde bulur. Sonuçta anlatının bir bildirişim nesnesi olarak, tüm bildirişim modellerine göre bir göndereni ve bir alıcısı vardır. Bu vericinin rolünü anlatıcıda mı aramalıdır? Anlatının göndereni kimdir? Barthes’a göre o zamana kadar bu soruya üç tür yanıt verilmiştir.

⁵⁴ **Ibid.**, s. 118-120

⁵⁵ **Ibid.**, s. 121-124

Birinci görüŖe göre anlatı bir kiŖi (birey) tarafından verilir. Bu bireyin adı “yazar”dır. Yazar bir kiŖilik (sözcüğün ruhbilimsel anlamında) olarak bir “benlik”e sahiptir. Bu benlik ve yazarın sanatı sürekli bir alış-veriŖ içindedir. Yazar kalemi eline alıp sözgelimi bir roman yazdığında, anlatı kendi dışındaki bir “ben”in anlatımıdır.

İkinci görüŖ anlatıcıyı, anlatıya tepeden bir Tanrı bakıŖ açısıyla bakan bir bilinç bütünleŖmesidir. Böylece anlatıcı hem anlatı kiŖilerinin içindedir (herŖeyi biliyor) ve hem de dışındadır (hiç biriyle özdeŖleŖmez).

En son görüŖe göre anlatıcı anlatıyı, kiŖilerin gözlemleyebildikleri ve bilebildikleriyle sınırlamak zorundadır; yani her anlatı kiŖisi sırayla, anlatının vericisi oluyorlarmıŖ gibi. Ancak Barthes burada her üç görüŖe de karŖı gelir ve anlatıdaki anlatıcının, gerçek yaŖamdaki yazarla hiçbir ilgisi olmadığını söyler. Barthes’ın çözümlü öyküleme iki gösterge dizgesi tanıtarak anlatıcı sorununu çözmektir: KiŖili ve KiŖisiz.

KiŖili anlatımda anlatıcı, anlatı kiŖilerinden biridir. Bir anlatı birinci Ŗahıs (ben) ya da üçüncü Ŗahıs (o) kipi ile yazılmıŖ olabilir. Üçüncü Ŗahıs olan eğer en baŖtan birinci Ŗahısla yazılırsa ve anlam deęiŖiklięi gerçekteleŖmezse, o da bir kiŖili anlatımdır.

KiŖisizin göstergesi ise “gibi olmak” eylemidir (buzun bardağa çarpıp çıkardığı ses, Bond’un kafasında aniden bir düşünce uyandırır gibi oldu). Ayrıca kiŖisiz anlatımı anlatının geleneksel kipi haline geldiği kesindir. Budurum konuşanın Ŗimdiki zamanını yok etmek için anlatıda kullanılan kendine özgün bir zaman dizgesi (geniş zaman) yaratmasıdır. Bunun yanı sıra kiŖili yapıda yavaŖ yavaŖ anlatımı sarmıŖ ve eylemin gerçekteleŖtięi an ile söyleyiŖin gerçekteleŖtięi anı birleŖtirmiŖtir. Bugünkü anlatılarda ise her iki modelin hızlı bir biçimde, hatta aynı tümcenin içinde deęiŖerek hem kiŖili ve hem kiŖisiz anlatımı vardır.⁵⁶

⁵⁶Ibid., s. 126-130

Böylece alt düzey birimler anlatım düzeyinde birleşerek anlatının varabileceği son aşamaya ulaşır. Bu aşamada anlatı onu oluşturan tüm anlatısal içeriklerini aşar ve eylemler ve işlevlerin ötesine geçer. Bu da anlatı çözümlemesinin ulaşabileceği en üst düzeydir ve anlatı artık anlatı olmaktan çıkar ve dış dünyaya açılır. Öyküleme, anlamını, onu kullanan dünyadan alır. Öyküleme düzeyinden sonra dünya başlar ve anlatı artık kendi birimleri değil; başka söylemler ve dizgelerle birlikte farklı birimlerle dünyada varolur. “Dilbilim nasıl tümce düzeyini aşmıyorsa, anlatı çözümlemesinde söylem düzeyini aşmaz”.⁵⁷

Barthes son bölümde, anlatı dizgesindeki iki biçim yani “gerileme” ve “yayıma” öğelerini ve anlatıdaki yerlerini tartışır. Yazının son dölümünde anlatıda “gerçekçiliği” irdeler ve anlatıda gerçekçilik olmadığı savına varır ve buradanBurjuva kültürünün kendi gerçekçi yazınında, toplumsal tüketim göstergelerini gizlemeye çalıştığını söyler. “Yazının Sıfır Derecesi” ve “Çağdaş Söylenler” kitabında geliştirdiği yolu izler ve burjuva kültürünü büyübozumuna uğratar.

“Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giriş” yazısı Barthes’ın kastettiği “Yazın Bilimi” olarak arzuladığı bilim türünün doğrultusunda gerçekleşen en bilimsel yapıtıdır.⁵⁸

⁵⁷Ibid., s. 130-131

⁵⁸Allen, a.g.e., s. 61

2. Bölüm: Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi ve İran Yeni Dalga Sineması

2.1.Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi

19. yüzyılda Avrupa ve Amerikan toplumları, tarihlerinde düşünce ve bilimin ulaşmış olduğu en doruk noktadaydılar. Ulaştıkları farklı alanlardaki bu zenginlik onların 20. yüzyıla daha da büyük umutlar ile girmelerini sağlamıştır. Yine de bu yeni yüzyılda sömürgeci batı güçlerinin neden olduğu yıkımlar ve savaşlar, sanatsal akımlar ve sanatçıları da olayların gölgesinde kılarak büyük değişimler geçirmelerine ve her sanatsal alanda yeni biçimlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. 1900'lerin başından başlayarak resim, mimari, yazın, tiyatro ve diğer tüm sanatlar her biri kendi sırasıyla “modernizm” denen bir dönemin içine girmiş ve alışlagelmiş yöntemler ve biçimlerin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Bu bölümde modernizm kavramı ele alındıktan sonra sinema ile karşılaşması ve sinema tarihi içinde “modern sinema” olarak bilinen dönem ve anlatsal özellikleri incelenecektir. Daha sonra bu hareketin İran Sineması tarihi içindeki yeri ve önemi ele alınacaktır.

2.1.1.Modernizm

“Modernizm”, “modernite” ve “modern” kavramları, daha ilerisinde gelişen “postmodern”, “postmodernite” kavramları her zaman bilim ve sanat ile uğraşan kimilerin kafa yorduğu bir konu olmuştur. Bilimsel yaklaşılması gerekirse bunlara bir tanım ve alan tanınmalı ve herbiri kendi içinde açıklanmalıdır. Neyse ki tarih boyunca çok farklı açıklamalara kavuşmuşlarsa da bugün biraz daha kesin çizgiler ile birbirlerinden ayırt edilebilmişlerdir.

“Modern” kavramı ile ilk kez olarak din tarihinde karşılaşılır. M.S. 5. yüzyılda bu kavram kullanılarak Katolik Hıristiyan çağı Antikiteden ayırt edilir. 17. yüzyıldan sonra ancak bu kavram sanat ve yazındaki belli farklı eğilimleri tanıtmak için kullanılır. Gerçekte “modern” kelimesi latin kökenli “modo” yani “şimdi”, “şu

an” kelimesinden türetilmiştir. Böylece “moernus” kelimesi 5. yüzyılda kullanıldığında sadece “yeni” değilde “güncel”, “şu anki” anlamına da tekabül ediyordu. Demek “modern” her zaman kendinden önce olan, eski olan, gelenek olan ile tanındı ve bu sayede anlam kazandı. Bu bağlamda “modern olan”ın “eski olan” ile zorunlu bir zıtlık içerdiği fikrini uyandırabilir. Çünkü “güncel” olan modernin, “eski” olan geleneğin ya da “klasik”in ortadan kalkmasıyla gelişmesi olanaklıdır. Ancak eğer “modern” ve “güncel” olanın “geleneksel” ve “eski” olanın devamında olduğu kabul edilirse muhakkak onunla bir neden-sonuç ilişkisi içinde yer alır ve “güncel” olan “eski” olanın bir çözümlemesi ve sonuçlanması olarak da değerlendirilebilir. Böylece “modern” ve “eski/klasik” birbirine zıt düşmekten çok, farklılık gösterir ve genel olarak iki farklı dönemi temsil eder.⁵⁹

“Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts”

kitabındaki ifadeye göre:

Modernite bir dönem olarak düşünülürse, Modernizm o döneme karşı ideolojik bir yaklaşım olarak düşünülebilir...Modernizm sanatsal ve yazınsal bir akım olarak sözü edilen gelişmelere entelektüel ve sanatsal bir tepki ile beraber olmuştur; Yirminci yüzyılın başlangıcında etkili olmuştur.⁶⁰

Yukarıda sözü edilen gelişmeler farklı alanlarda ele alınabilir. Biri siyasal alanda güç ve egemenliğin monarş bir sistemden halka geçmesidir. Bunun gerçekleşmesinde 1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimlerinin büyük bir etkisi olmuştur. Diğeri 1780’den başlayan bir süreçte ortaya çıkan ve gelişen Sanayi Devrimi ve İngiliz usulü üretimin yaygınlaşmasıdır. Ayrıca “**Aydınlanma**” dönemi denilen felsefi görüşün Fransa’da 18. yüzyıldan beri ortaya çıkması da gözardı edilemez. Bunların hepsinin 19. yüzyılın sonuna doğru uluslararası bir yaygınlık kazanması, metropolitan kentlerin oluşması ve kentleşmenin hızla artması, sanayinin ve fabrikaların gelişmesi ve kitle iletişim araçların ortaya çıkması, sanatsal ve yazınsal çevrelerce farklı akımlar aracılığıyla tepkilere neden olmuştur.⁶¹

⁵⁹Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010, s. 8-10

⁶⁰John Hartley, **a.g.e.**, s. 148,149

⁶¹**Ibid.**

Peter Childs'da kendi kitabında modernizm ve modern sanat ile ilgili benzer görüşler sunar. Ona göre modernizm, yazarlar ve sanatçılar tarafından birkaç şeye bir yanıt olarak değerlendirilebilir; sözgelimi sanayileşme, kent toplumu, savaş, teknolojik değişme ve yeni felsefi görüşler. Çünkü 19. yüzyıl, birey ve toplum ile ilgili varolan modelleri, yaygınlaşan bir hayal kırıklığıyla tecrübe etmiş, Batı dünyası Marx, Freud, Darwin ve Saussure'ün fikirleri ile değiştirilip yeniden yorumlamış ve böylece toplumsal, bireysel, doğal ve dilsel ile ilgili olan düzgüler yıkılmıştır.⁶²

Özellikle sanatsal akımlar söz konusu olduğunda toplumsal-kültürel bir bakış açısıyla 19. yüzyılın ortasından sonra "Gerçekçilik" akımına karşı bir başkaldırı olarak kabul edilen "İzlenimcilik" ve onun peşinden gelişen diğer akımların ortaya çıkmasını incelerken Avrupa sanatındaki bu değişimi Childs üç nedene bağlı olarak açıklar.

Birincisi Kodak fotoğraf makinelerinin ressamlardan yapılması istenileni daha basit ve net olarak yapmasıdır; o da her bir nesnenin hayati bir yeniden sunumu. Böylece sanatçılar, fotoğraf makinesine karşın alternatif bir çözüm ve bakış sunma gereği duymuşlardır ve bu "gerçekçi" olmaya karşı çıkmak anlamına gelmiştir. Böylece her ressam yapıtında gerçeği yansıtmak yerine kendi görüşü ve önemli bulduğu noktayı göstermeyi yeğlemiştir.

İkinci neden 19. yüzyılın son çeyreğinde en başarılı sanayi alanı olan kimya sanayisinde büyük gelişmelerin gerçekleşmesidir. Böylece ressamların ve sanatçıların kullandıkları malzemeler ve aletler büyük ölçüde ucuzlamıştır. Dolayısıyla sanatçılar eskisi kadar çok miktarda paraya ihtiyaçları kalmamıştır ve Van Gogh gibi bir ressam az bir gelikle resimlerini satmadan yaşayabilmiştir.

Üçüncü neden olarak Fransız Devrimi sonucunda zengin ve zenginliğin sanatı diye bilinene el konulması ve sanat galerileri ve müzeler aracılığıyla sanatın

⁶²Peter Childs, **Modernism**, London, Routledge, 2000, s. 20

halka ulaştırılması sanatçıları da rağbete getirmiştir. Orta sınıfın gelişmesi, sanat galerilerinin açılması ve sanat tacirlerinin ortaya çıkması sanatı sanayileştirmiştir.⁶³

2.1.2.Sinema ve Modernizm

1920'lere gelindiğinde Avrupalı ve Amerikan sanatı ve yazını üzerinde, sinemanın büyük kültürel etkisi olmuştur. Modern yazarların çoğu sanattan etkilendikleri kadar sinemanın da etkisinde kalmışlardır; sözgelimi Woolf, Joyce, Beckett ve Conrad.⁶⁴ Aynı zamanda bu ilişki diğer yönde de yürümüştür. Sinemada da sanatta ve yazında olduğu gibi modernleşme sürecini gerçekleştirmek isteyenler, sinemanın kendine özel bir sanat geleneği oluşturmadığı için (1920'lere kadar olan zaman dilimi içinde), bunu sanat ve yazına başvurarak gerçekleştirmişlerdir:

Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmanın bir yolu güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatisıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmektir.⁶⁵

Böylece 20. yüzyılın başlarından beri süregelen sorulardan biri sinemanın bilim ve sanat ile olan ilişkisi ve bu ilişki doğrultusunda yeni sinema anlayışlarının ortaya çıkmasıdır. Sinemanın bir sanat ya da bilim olup olmadığı sinemaya görünüş açısından daha ciddi, daha felsefi, daha estetik bir görünüm kazandırmak isteyenler açısından yanıtlanması gereken en önemli soruydu. Zira o sırada sinemanın bir "sanat" olarak Amerika ve İngiltere halkı açısından tanınmamasının bir nedeni "sinema sanatı" diye bir terim ile fikirlerini meşgul etmemeleri idi. Örneğin Amerika'da John Dewey 1934 yılında yayımlanan "Art as Experience" kitabında şöyle demektedir: "Bir normal insanın sanat olarak kabul etmediği belli başlı şeyler vardır: Sinema, Jazz, çizgi roman... ve gizli aşk ve cinayet skandallarıyla ilgili günlük gazete ropörtajları." Başka bir örnek olarak I. A. Richards'ın 1926 yılında yayımlanan "Principles of Literary Criticism" kitabında kötü yazını, kötü sanat ve sinema ile aynı sraya koymakta ve sinemayı "zarif ve duyarlı bir işleyiş tarzından daha çok kaba ve bedevi bir işleyiş tarzına sahip bir anlatı aracı" olarak nitelendirmekteydi. İngiltere'de ise sinemayla ilgili çok az yazı yayımlanmış ve

⁶³Ibid., s. 108, 109

⁶⁴Ibid., s. 123

⁶⁵Andras Balint Kovacs, a.g.e., s. 17

yazanlar da sinemayı toplumsal ve ekonomik bir görüngü olarak “insanbilim” dalının bir uğraşı saymışlardı.⁶⁶

Ancak Avrupa’da ve Rusya’da durum farklıydı. Burada aydınlar, düşünürler çok farklı bilimsel ve sanatsal altyapılardan sinemanın içinde bulunduğu duruma çok farklı bir yön çizmek istiyorlardı. Böylece onu, dönemde hakim olan sanatsal akımlar ve bilimsel anlayışlar ile biraraya getirmeye çalıştılar ve sinema üzerine yazılar ve fikirler üreterek onu donatmak ile meşgul oldular. Örneğin Alman dışavurumculuğu sinemada bu tarz modernleşmenin ilk ortaya çıktığı biçimdir. Dışavurumculuk, bir sanat akımı olarak I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan, ruhsal ve sosyal krizlerle yüzleşmek için, özellikle Almanya’da güçlü bir eğilim olmuştur. Özellikleri çerçevesinde yüksek duyarlılığı, renk, çizim, mekan, boyut ve biçim bozumu ve yoğun konular yoluyla ileten anlayıştan bahsedilebilir.⁶⁷ Alman dışavurumculuğu sineması bu sinemasal-olmayan sanatsal akım özelliklerini sinemaya biçimsel olarak uygulamak çabasıdır. Bu açıdan sinema tarihinde bir ilk sayılır, çünkü o güne değin sinemayı sanatsal modernizm ile ilişkili bir sanat olarak kavrayan olmamıştır.⁶⁸

Diğer yandan Fütürizm ve Konstrüktivizmin sanat ve yazın dünyasına egemen olduğu bir Rusya’da Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi kişiler sinemayı kendi biçimi içinde ele alarak tiyatro ve diğer sanat dallarından farklı, ona ait yöntemler geliştirmeye çalışmışlar ve böylece sinemada bir soyutluk ya da “Katıksız sinema” anlayışı yaratmışlardır. Onlaragöre sinema kendini diğer sanatsal ve yazınsal türlerden ayırarak bağımsız bir sanat dalı olarak kabul ettirmeliydi. Dziga Vertov kendi “sine-göz” estetik anlayışını klasik sinema görseelliğine bir alternatif olarak gerçekliğin sinemada yansımaları olarak sundu. Eisenstein ise bir süre tiyatrodaki çalıştıktan sonra oradaki deneyimleri ile yola çıkarak “katıksız sinema” düşüncesi içerisinde bilimsel bir dayanağı olan bir estetik geliştirdi. Ona göre sanata bilimsel yaklaşılmalıydı ve her bilimsel çalışmada olduğu gibi ilk bir ölçüm birimi tanınması gerekirdi. Bilimdeki “elektron”, “iyon” ve “nötron” a karşılık sanatta birim

⁶⁶Ralph Stephenson, **Honar-e Cinema**, Çev. Parviz Davaii, Tehran, Entesharat Amir Kabir, 2007, s.

31

⁶⁷Robert Cumming, **Sanat**, Çev. Ayşe Işın Önoğlu, Leo, İnkılap Kitabevi, 2008, s. 358

⁶⁸Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 17-18

“çarpıcılık” oldu ve bu birimleri birleştirip bir bütün oluşturan ise “montaj” işlemiydi. Böylece Eisenstein kendi “çarpıcı montaj” diye inşa etmeye başladığı sinemayı sanatlaştırma çabasında ilk adımını atmış oldu. Bu doğrultuda Sovyet Sineması, Devrimci Sovyet Sineması Biçimcilik geleneği denilen çevre yaratılmış oldu. Munsterberg, Arnheim, Balazs ve Pudovkin de geleneğin diğer temsilcileriydi.⁶⁹

Bu akımların her ikisinde ne kadar sinemada biçim ve teknik açıdan yeni eğilimler ortaya koymuşlarsa da Hollywood’da şekillenmiş klasik anlatı biçimini ciddi anlamda etkileyemediler. İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde “Gerçeküstücülük” akımının ortaya çıkmasıyla durum değişti. Gerçeküstücülük o dönemde gelişen en etkili avangard akımdı. Bu akımın kurucusu sayılan André Breton’a göre amaç yeni bir “süper gerçeklik/meta gerçeklik” yaratmak doğrultusunda psikanalize başvurarak bilinç ve bilinçaltını karıştırmaktı. Anarşiyi etkin bir biçimde savunan bu akım çok kısa zamanda görsel sanatlarda da yansımaları buldu.⁷⁰ Sinemada gerçeküstücülük denemeleri büyük ölçüde ilham verici ve etkileyiciydi; özellikle İspanyol yönetmen Luis Bunuel’in ressam Salvador Dali ile beraber çalıştığı “**Un Chien andalou**” (1928) ve “**L’Age d’or**” (1930) filmleri örnek verilebilir. “Un Chien andalou” gerçeküstücülük sinemasının ilk örneği olarak kabul edilebilir. Bunuel bu filmi “cinayete ümitsiz bir tutku çağırısı” olarak görür. Hikayenin düzenleyici bir modeli yoktur; hikaye çarpıcı tuhaf görüntülerin birleşmesi ve rüya sahnelerinin sıralanması ile oluşur.⁷¹

Kovacs’ın sinemada “erken modernizm” diye adlandırdığı bu dönem uzun sürmemiştir ve özellikle II. Dünya Savaşını yaratan koşulların Avrupa’da ortaya çıkması ve Sovyetlerdeki Stalinist uygulamalar ile 1930’larda yok olmuştur. Gerçi çoğu yönetmen Amerika’ya ve özellikle Hollywood’a göçerek orada yeni yapıtlar yapmayı sürdürmüşlerdir ve böylece Hollywood altın döneminin oluşumunda

⁶⁹Ibid., s. 18-19

⁷⁰Robert Cumming, a.g.e., s. 390

⁷¹Peter Childs, a.g.e., p. 123-124

katkıları olmuş ama oradaki stüdyo sistemi uygulamasından dolayı da eskisi gibi yaratıcı özgün çalışmalarla vedalaşmak zorunda kalmışlardır.

Sonuç olarak erken modernizm dönemi sinemanın sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerinde düşünmesi olarak değerlendirilebilir.

1960'lara gelindiğinde özellikle Amerikan sinemasında ve üretim koşulları açısından benzer film sektörlerinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Katı Hollywood odaklı stüdyo sistemi zamanla kırılmış ve etkisini kaybetmiştir. Öte yandan sinemaya gidenlerin sayısındaki azalma ve büyük stüdyoların maddi sıkıntıları onları gençliği sinemalara çekebilmenin yeni yollarını bulmaya teşvik etmiştir. Avrupa'da ise II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan korkunç yıkım ve cinayetler toplumları acı dolu karamsar bir yöne itmiştir. Her zamanki gibi sanat toplumun ruh halinin bir yansıması olarak devreye girmiş ve sinema, modernizm ile olan ilişkisinde yeni bir boyuta ulaşmıştır.⁷²

En başta Fransa'da gelişmekte olan "Fransız Yeni Dalga" hareketi Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Alain Resnais önderliğinde 1958 ve 1959 yıllarında yapıtlar üretmeye başladı. Bunlar aynı zamanda sinemada yeni yönelimler, teknikler ve anlayışlar arayan bir sinema dergisinde "Cahiers du cinéma" daeleştirel yazılar yayımlayan çevredir. Hızlı bir şekilde film stoklamak, hafif kameralar ve ses kayıt cihazları gibi teknik gelişmeler sayesinde stüdyo dışı çekimler, doğaçlama ve deneysel çalışmalar gerçekleştirmek bu "Yeni Dalga" yönetmenlerinin işidir. Aynı zaman İtalyan sinemasında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1960 yılı İtalyan sineması için kuşkusuz göze çarpan bir yıldır. O yılda ilk kez 1946'dan sonra İtalyan filmler yerel piyasada popülerite açısından hem Hollywood filmlerini geçmişler hem de yıllık gişe satının yüzde 50'sini aşan bir rakama ulaşmışlardır. O yıldan başlayarak ilerleyen yıllarda da İtalyan sineması yeni ortaya çıkan yönetmenlerce çekilen yeni filmlere tanık olmuştur; bir bakıma Fransız Yeni Dalgası ile karşılaştırılabilecek türden bir patlamadır. Luchino Visconti,

⁷²Geoffrey Nowell-Smith, "The Modern Cinema; Introduction", **The Oxford History of World Cinema**, Ed. By. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford, Oxford University Press, 1996, s. 463

Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci ve Pier Paolo Pasolini bu yeni yönetmenlerden bir kaçıdır. Bu filmler hem ülke içi ve hem ülke dışı uluslararası arenada ilgi uyandırmıştır. “İtalyan Yeni-Gerçekçilik” sineması olarak anılan bu akım çoğu yönetmeni etkilemiş ve benzer çalışmalar üretilmiştir.⁷³Hollywood sinema tarzına bir alternatif olarak gelişen bu “sanat sineması” çoğu Avrupa ülkesi ve daha sonra diğer ulusal sinemalarda yankılarını bulmuş ve “modern sinema” denilen dönemin başlamasını sağlamıştır.

John Orr’a göre Batı sinemasının 1958-1978 yılları arasındaki olan döneme “modern” sinema denilmesinin iki önemli nedeni vardır ve bu sayede “klasik” sinemadan ayrılır:

Birincisi bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesidir. İkincisi ise, onun 1960'lara kadar görülen stüdyo sistemi Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır.⁷⁴

Böylece sinema tarihinde iki modern döneme rastlanır: 1919-1929 arası ve 1958-1978 arası dönemlerin “modern” olarak nitelendirilmesinin nedeni özel bir film stili olmasından çok modern sanatın bir versiyonu olmasıdır. Çünkü modernizmin en göze çarpan özellikleri sadece sinemaya özgü değildir ve genel olarak modern sanatın biçimsel ve biçimsel özelliklerinin sinemaya uygulamalarıdır. Modernizm sinemada bir stil olmadığı anlaşılır. Modernizm sinemada daha ziyade, anlatsal sanat sinemasında, çok farklı modern film tarzlarını ortaya çıkaran farklı modernist hareketlerin etkisidir.⁷⁵

Bu dönemleri Orr “yüksek modern” ve “neo-modern” olarak adlandırırken Kovacs “erken modern sinema” ve “geç modern sinema” diye tanımlar. Orr’a göre bu iki dönem arasındaki en önemli fark birincisinin (yüksek modern) savaş ve çöküntülerle dolu bir çağda (I. Dünya Savaşı gibi) büyüyen devrim tehlikesini oluşturan (Rus Devrimi gibi) avangard bir kültürden doğması ve ikincisinin (neo-modern sinema) liberal güce eski konumunun, yargılanmaksızın (II. Dünya Savaşı

⁷³**Ibid.**, s. 576-577 ve 586-588

⁷⁴John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s. 12

⁷⁵Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 54

sonrası Nazizm ve Faşizm tehdidini yoketme başarısından dolayı) büyük ölçüde iade edildiği Soğuk Savaşın sineması olmasıdır.⁷⁶ Neo-modern sinemasının Soğuk Savaş dönemi sırasında Batı'daki egemen liberal sistemini temsil eden ticari Hollywood sinemasına bir alternatif olarak gelişme düşüncesi bir yere kadar doğru sayılabilir; ancak bunun karşısı Sovyetlerde ve komünist politikanın egemen olduğu bölgelerde de geçerli midir?

Kovacs ise erken ve geç modern sinema dönemleri arasındaki ayrım nedenlerini başka türlü yanıtlar. Ona göre en temel ayrılık nedeni sessiz ve sesli sinema arasındaki farklılıktır. Ona göre 1920'lerin modernist sineması, sinemanın estetik potansiyelini modern sanatın estetik amaçlarına göre kullanma girişimidir ve bu da doğal olarak sessiz sinemanın modern sanatı anlamına gelir. Bu doğrultuda sinemada ses öğesinin olmaması bir kusur sayılmamalıdır. Tam tersine Kovacs sessiz sinemanın, sinema sanatının soyut, doğal olmayan yönünün ortaya çıkardığını söyler. Demek ki Sesli sinemanın ortaya çıkması sessiz sinemanın geliştirdiği estetiğin "paramparça" edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemdeki modernleşme ilkeleri 1920'lerdekinden farklıdır çünkü doğal olarak kültürel ve estetik bağlam da farklıdır. Erken modernizm estetiksel amacı katıksız bir görsel biçime varmaktır ve birleşik bir anlayış üzerine kuruludur. Ancak geç modernizmin hedefi katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktır. Bu "zihinsel temsiller" dünyadaki farklı yönetmenlerce ortaya çıkarılmış bir kültürel arka plan tarafından belirlenmiş ve bu durum sinemadaki geç modernizm hareketinin çok farklı biçimler ve eğilimler içinde gerçekleşirken uluslararası bir sanat hareketi olmasını sağlamıştır.⁷⁷

2.1.3.Modern Sinema Anlatıları

Modern sinemanın en etkileyici biçimsel özelliği ve aynı zamanda onu klasik sinemadan kesin çizgilerle de ayıran nokta anlatımı işleme ve onu öykü düzeyinde ilişkilendirme tarzıdır. Genel olarak modern sinemadan bahsedildiği zaman akla ilk gelen "zor anlaşılabilir" ve detayları gizleyerek çözümünü izleyici imgelemine bırakan bir anlatı tarzıdır; halbuki klasik anlatıda belirli çizgilerle çizilmiş, herşeyin bir

⁷⁶John Orr, *a.g.e.*, s. 20

⁷⁷Andras Balint Kovacs, *a.g.e.*, s. 55-56

neden-sonuç ilişkisi içinde başlangıç ve sonu olduğu bir anlatı tarzı söz konusudur. Bu konuda yazılan ilk ufuk açıcı eser David Bordwell'in "Narration in the Fiction Film" kitabıdır. Bordwell kitabında anlatının izlerini yazından başlayarak sinemaya geçişini izler ve sinemanın kendi içindeki anlatı biçimlerini her iki klasik anlatıda ve modern sanat sineması anlatısında ortaya koyar.

Klasik anlatı özet olarak tanıtılacaksa anlatı kişisi, ruhbilimsel açıdan tanımlanmış şekilde kesin çizgilerle çizilmiş bir sorunu belirli amaçlara ulaşmak için çözme mücadelesini verir. Bu mücadele boyunca da diğer kişiler ile ya da dışsal durumlar ile çekişme süreci içine girerler. Öykünün sonunda da sorunun çözülmesi, amaçlara ulaşılması ya da ulaşılmaması, onun için bir başarı ya da hayal kırıklığı şeklinde anlatılır. Burada ön planda olan, olaylar zinciri içinde herşeyin bir yanıtı ulaşarak çözülmesidir ve tüm bunlar zamandizimsel ya da doğrusal bir yapı içerisinde sunulur.⁷⁸

Ancak modern sinema anlatısı ya da sanat sineması anlatısı, Hollywood'da biçimlenen bu egemen klasik anlatı tarzına bir alternatif üretme çabaları ile deneysel çalışmalardan yola çıkıp sinemanın kendisi için soyut bir anlatı tarzı geliştirmiştir. Sözelimi modern anlatının gerçekliği klasik anlatıya göre çokboyutludur. Burada film "gerçek" bir konu ile uğraşır. Konusunda o anlık geçerli olan ruhbilimsel sorunları işler; örneğin "yabancılaşma" ya da "iletişim eksikliği". Mizansen eylemin gerçeğe benzerliğine vurgu yaparken aynı zamanda mekan ve zamanın da gerçeğe benzerliğini vurgular. Böylece Hollywood filmlerinin tersine stüdyo mekanında yapay ışıklar altındaki çekimlerin yerine dış mekanlarda çekimler bu çokboyutlu gerçeği ön plana çıkarır. André Bazin bu "gerçekliğe" başka bir örnek olarak sanat sineması filmlerindeki profesyonel oyuncuların yerine, halkın içinden seçilen kişilerin oynatılmasını önerir.⁷⁹

⁷⁸David Bordwell, **Narration in the Fiction Film**, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985, s. 157

⁷⁹**Ibid.**, s. 206

Öte yandan da eğlence endüstrisi her türlü tekniği, eğer geniş bir izleyici topluluğu onu tüketecekse, bu modern sinema anlatısının biçimlerinden içine alabilir. Bu ilk kez entelektüeller için tasarlanmış olan anlatı tekniği özellikleri, başta moda haline gelir ve sonra herkesin gerçekten anladığı zaman da eğlencenin amacına uygun bir model haline dönüşür. Coen kardeşler, Quentin Tarantino ve David Lynch gibi isimler bu model için birer örnektir. Örneğin David Lynch 1960'lar ve 70'ler Hollywood'unda asla "Mulholland Drive" (2001) gibi bir film yapamazdı. 2000'lerde bu tarz anlatı tekniğine sahip bir filmi Hollywood'da çekebildiyse bunu kırk yıl öncesinden Alain Resnais ve Alain-Robbe Grillet tarafından üst düzey bir avangard unsur olarak sinemaya ve yazına sokulmuş olan anlatı belirsizliği tekniğine borçludur.⁸⁰

John Orr ise bu modern sinemanın, klasiğe karşı bir özelliğini, anlatısındaki Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesinden kaynaklandığı söylemiştir. Modern anlatının zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirmesi onu hem yenilikçi ve hem putkırıcı kılmıştır. Bu sinema, sorgulama kadar onaylamanın, uyumsuzluk kadar lirizmin ve enigma olduğu kadar da anlaşılabilirliğin sinemasıdır.⁸¹ Kamera tekniğinin soyut bir anlatı tarzı yaratmada kullanımı Orr'a göre modern sinemada öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir.⁸² Neo-modern kamera anlaşılır olmayı anlaşılır kılmaya çalışır, ancak gerçekte hiçbir şeyi anlaşılır kılmaz. "Kamera nesnesine yaklaşır yaklaşmaz, nesne buharlaşıp kaybolur ve kamera nesnesinin dış hatları bulanıklaştıkça, ondan uzaklaşır."⁸³ Benzer saptamayı Kovacs, Bordwell'e dayanarak yapar. Geç modernist dönemi sineması, modern sanatın üç temel ilkesiyle ilişkilidir: Soyutlama, kendini yansıtma ve öznellik. "Başka bir deyişle sanat-filmi anlatısı yorumun belirsizliği, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımını ve öykünün öznel niteliğini içerir."⁸⁴

⁸⁰Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 63

⁸¹John Orr, **a.g.e.**, s. 17

⁸²**Ibid.**, s. 80

⁸³**Ibid.**, s. 112

⁸⁴Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 65

Modern anlatıların olay örgülerinin aşırı karmaşık olmamaları gerekir. Çünkü olayların niceliğinden daha çok, onların çok yoğun ve daha katmanlı olmaları beklenir. Bu yüzden sanat filmleri tür sınıflandırmasına da uymaz, zira sanatsal yaratıma çok kısıtlı bir alan bırakırlar ve bu da daha önceden belirlenmiş kodları kullanmalarını gerektirir. Sanat filmleri doğrusal bir olay örgüsü geliştirmek ve ona odaklanmaktan daha çok anlatı kişinin ruhsal tanımı ve onun çevresi ile ilişkisi üzerine odaklanır.⁸⁵ Ayrıca anlatı kişisini tanımlamak için katı kurallar yoktur, ancak yine de varolan tipler üzerine düşünülebilir ve böylece belirli bir toplumsal arka planın kültürel bir gelenek tarafından üst düzeyde belirlendiği düşünülebilir. Bireyin etrafındakiler ve dünya ile olan ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir. Bu özgürlük aynı zamanda bireylerle ilgili öykülerde önemli sonuçlar doğurur: Biryandan belirgin bir edilginlik ya da eylemsiz; öte yandan onun eylemlerinin ya da tepkilerinin öngörülmezliği söz konusu olan.⁸⁶

2.2.Modern Sinema Olarak İran Yeni Dalga Sineması

İran sineması tarihi içinde “Yeni Dalga” diye bilinen akım ya da 1969-1979 arası dönem bazı eleştirmenler ve film akademisyenleri tarafından yanlış bir isimlendirme olsa da, bu o dönemin etkisi İran sinemasının gelişiminde küçümsemez. İster “Yeni Akım” olarak, ister “Yeni İran sineması” ya da “entelektüel sinema” olarak isimlendirilsin, çoğu tartışma ve inceleme İran sineması 1969 öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılır. Bu bölümde amaç İran sineması tarihine kısa bir giriş yaptıktan sonra o dönemin incelenmesidir.

2.2.1.İran Sineması: 1897-1969 Arası

İlk sinematograf makinesinin İran’a 1897 yılında Sarayın fotoğrafçısı sayılan İbrahim Han Akkasbaşı tarafından Şah’ın emriyle getirilmiş olmasına karşın, ülkedeki ilk halka açık film gösterimi 1904’te gerçekleşmiştir. O günlerde İran toplumu ağır bir geleneksel-dini kültür altında yaşıyordu ve Batı’nın modern zihniyet ve yaşam

⁸⁵Andras Balint Kovacs, *a.g.e.*, s. 66

⁸⁶Andras Balint Kovacs, *a.g.e.*, s. 71-74

tarzı sinema aracılığıyla ülkeye girdikten sonra varolan yaşam tarzında çatlaklar oluşmaya başladı. Sinemanın İran'a girmesi yaklaşık olarak Meşrutiyetin gerçekleşmesi ve ilk Anayasanın yazılması ile eşzamanlı gerçekleşti. Zaten ilk gösterimleri gerçekleştiren Mirza İbrahim Han Sahafbaşı, kendi Meşrutiyetin yanlılarından sayılırdı. O Tahran sokaklarının birinde küçük bir salonda kendisinin Hindistan'da aldığı sinematograf makinesi ile ilk gösterimlerini yaptı. Çoğu diğer Meşrutiyet yanlıları aydınlar gibi yurtsever bir kişiydi ve amacı bu gösterimlerle halkı bilgilendirmektir. Batı modernitesinin bu İran'daki yanılması ironik bir şekilde İmam Fazlollah Nuri karşı çıktı. Meşrutiyet'in ünlü muhaliflerinden olan ve çoğu dindar tarafından büyük din alimi olarak kabul edilen kişi, başkentlilerin karanlık bir salonda toplanıp "başörtüsüz kadınları" izlediklerini öğrendiği zaman bir grup avamı salonu yıkmak için gönderdi. Sahhafbaşı'nın mal varlığına el koyuldu ve kendisi memleketinden kovuldu ve yıllar sonra gurbette hayatını kaybetti. Ancak Meşrutiyetten sonra Mehdi Han Rusi ve Erdeşir Han Ermeni'nin çabaları ile ilk sinema salonları Tahran'da açıldı ve halk yavaş yavaş film ile özdeşleşti.⁸⁷

İran devletinin Meşrutiyet karşıtı olması ve ruhban sınıfının sinemayla düşman kesilmesi devlete, ülkedeki tüm film çalışmalarını durdurabilme fırsatı sundu. Daha sonra 1921'de yaşanan Askeri darbeden sonra İngiliz devletinin de yardımıyla Kaçar hanedanı çökertildi ve onun yerine Rıza Şah ülkenin başına geçti. Böylece film çalışmaları bir daha başladı. Bu sırada Ermeni asıllı bir İranlı olan Ohanes Oganyans, 1929 yılında Moskova Sinema Okulundan mezun olduktan sonra İran'a yerleşti. İlk iş olarak bir oyunculuk okulu açtı ve okula kayıt yapan yaklaşık 300 kişiden sadece 12 kişi mezun oldu. Oganyans sonra İran sinemasının ilk uzun metrajlı konulu filmini çekti: "**Abi ve Rabi**" (1930). Bu filmin devamını bir komedi çalışması kabul edilen "**Hacı Ağa, Aktör-e Sinema**" (Hacı Ağa, Sinema Aktörü, 1932) izledi. Bu film modernitenin ürünü olan sinemanın, geleneksel toplumdaki trajedisini anlatır ve İran'ın o günkü durumu ile yakından benzerlikler taşır.⁸⁸

⁸⁷Hamid Reza Sadr, **Iranian Cinema: A Political History**, London, I.B.Tauris, 2006, s. 8-9

⁸⁸Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, İstanbul, es Yayınları, 2007, s. 31-33

Erdeşir İrani'nin Abdülhüseyin Sepanta'nın senaryosundan sinemaya uyarladığı “**Dokhtar-e Lor**” (Lor Kızı, 1933) İran sinemasının ilk sesli filmi olarak Rıza Şah'ın ülkede gerçekleştirdiği modernizasyon hareketlerinin en doruk zamanlarında gösterime girer. Filmin diğer adı sayılan “Dünkü ve Bugünkü İran” aynı zamanda Rıza Şah'ın yaptığı bu reformların bir propagandası olarak halka sunulur ve bu Batılılaşma hareketine iyi bir görünüm kazandırılmaya çalışılır. Sepanta bu filminden sonra dört film daha çekmiştir ve hepsi İran milliyetçilik duyguları ile örtüşen konuları içerir: “**Şirin va Farhad**” (Şirin ve Ferhat, 1934), “**Ferdowsi**” (Firdevsi, 1934), “**Cheshmhay-e Siah**” (Kara Gözler, 1936, aynı zamanda Nadir Şah'ın Lahor Fethi olarak da bilinir) ve “**Leili va Majnun**” (Leyla ve Mecnun, 1937).⁸⁹

1936-48 arası İran toplumu için çok zor bir dönemdi. Ülke hem siyasal ve hem ekonomik olarak çok zayıf düşmüştü ve yabancılar İran tarihinde ülkede bu kadar söz sahibi olmamışlardı. İngiltere ülkenin güneyindeki petrol hatlarını insafsız bir antlaşma ile -İran'a kar miktarının sadece %12'si veriliyordu- sahip çıktığı için güney bölgeyi kontrol altında tutuyordu. İran'ın kuzeyi ise Sovyetlerce işgal altında sayılırdı ve Azeri bölgelere komünist düşünce empoze edilmeye çalışılıyordu. Kasım 1945- kasım 1946 arası İran'dan bağımsızlaşarak Azerbaycan Milli Hükümeti kuruldu. Bu arada Rıza Şah Nazilerin gücünden etkilenip onlarla arkadaşlık kurmuştu. Böylece yıllarca günümüze dek süregelen İranlıların Ari ırkına dayandığı düşüncesi Almanlar tarafından bir “fahri unvan” olarak dost İran hükümetine armağan edildi. Amerika ise İngiliz ve Sovyet hükümetlerin tersine askeri güç yerine bürokratik ve idari makamlara kendi adamlarını yerleştirerek etkili olmaya çalıştı. Nazi Almanyası, Avrupayı savaşa sürükleyip kısa bir zamanda önemli ilerlemeler kaydettiği sırada, İngiliz hükümeti Rıza Şah'ın Almanlarla yakınlığından çekinerek bir darbe ile yerine oğlu Muhammed Rıza'yı geçirdi. II. Dünya Savaşından sonra İngiliz ordusunun yardımı ve Sovyet ordusunun geri çekilmesi ile İran'ın ayrılmış toprağı da geri alındı ve yavaş yavaş ülke istikrarını geri kazanmaya başladı. Bu zor

⁸⁹Hamid Reza Sadr, **a.g.e.**, s. 32

dönem sinemayı da çok olumsuz şekilde etkiledi ve neredeyse hiçbir yerel yapıt ortaya çıkmadı.⁹⁰

Bu dönemden İran sinemasının ikinci doğuşu olarak da anılır. Ülkede film sanayinin yeniden canlanıp kalkınmasında en etkili rolü Dr. İsmail Kuşan oynar. Kendisi Viyana’da yönetmen asistanlığı yaparak işi öğrendikten sonra İran’a gelir ve sektörün zayıf olmasını becerikli teknisyenlerin yetiştirilmemesine bağlar. Böylece bir ekip kurup sürekli film yaparak nitelikli çalışmalar üretmeye çalışır. En çok başarı sergileyen yapıtı 1950’de vizyona çıkardığı “**Sharmsar**” (Utangaç) oldu. Dönemin en ünlü kadın şarkıcılarından “Delkesh”in oyunculuğu ve filmin ana temasının aile ve aile içi ilişkileri olması gişede de iyi bir kazanç sağlar.⁹¹

1950’lerde yıllarca kaldığı işgal altından kurtulan ülke ve toplumda tepkisel şekilde ulusalcılık akımlarını başlatır ve sinema da buna sahne olur. Golam Hüseyin Nakşineh’in çektiği “**Mihanparast**” (Vatansever, 1953) bu hareketin ilk örneğidir. Böylece savaş sonrası doğan bu sinemada yavaş yavaş gelişen orta sınıfın zevklerine hitap eden ulusalcılık gibi temalar ele alınır. Ancak bu durum, aynı zamanda da ülke yönetimini elinde bulunduran Pehlevi monarşisine de hizmet eder ve ulusalcılık ve Şah yanlısı olmayı teşvik eder. O yıllarda ülke genelinde hızla açılmaya devam eden sinema salonları aynı zamanda Amerikan Hollywood filmleri ve Hindistan Bollywood filmlerinin gösterimini de yaparlar. Yerel bir tarz ortaya çıkar ve “**Filmfarsi**” adını alır. Bu filmler ya Hollywood filmleri gibi aksiyonlu ve macera doludur (Sinema Caheli) ya da Bollywood filmleri gibi dans ve müzik ile bezenmiştir ve İranlılar ile olan tek ortak yönleri filmlerin farsça dilinde olmalarıdır.⁹²

Zaman içerisinde bu ticari filmlerin yanı sıra bazı eğitimli aydınlar, tiyatro ya da yazın gibi alanlardan sinemaya geçiş yapan sanatçılar olarak entelektüel tabakaya hitap eden filmler yapmaya çalışmışlardır. İbrahim Gülistan, Farrokh Ghaffari, Shorab Shahid Sales, Forough Farrokhzad ve Fereidoun Rahnama bunların en önde

⁹⁰Hamid Reza Sadr, **a.g.e.**, s. 38-39

⁹¹Mahrokh Shirin Pour, **a.g.e.**, s. 50-54

⁹²Hamid Dabashi, **İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği**, Çev. Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 17-18

gelenleridir. Bu filmler filmfarsilerin tersine, kentlin orta sınıfı ve zenginlerini anlatı kişileri olarak ve şehrin lüks ve modern kısımlarını çekim yeri olarak kullanmamışlardır. Farrokh Ghaffari “**Jonub-e Shahr**” (Şehrin Güneyi, 1958) filminde Tahran’ın fakir bir kısmınımekan olarak kullandığından filmi vizyona sokamamıştır. Hatta bazı kesmeler ve sansür yaptıktan sonra da vizyona girme izni alamadı. İbrahim Gülistan çektiği iki belgesel film ile Venedik Film Festivalinde dikkat çekip hatta ödül aldıktan sonra uzun metrajlı film çekimini dener ve 1966 yılında “**Ajor va Ayeneh**” (Tuğla ve Ayna) filmini yapar. Bu film o güne kadar çekilen filmlere karşın hem mekan olarak ve hem oyuncu kullanımı olarak çok farklı bir safhada yer alır ve “gerçekçi” bir dokusu vardır. İran’ın en önemli çağdaş kadın şairi sayılan Forough Farrokhzad o yıllarda Gülistan ile sevgili iken, Gülistan onu film çekmeye teşvik eder ve böylece Forough 1963 yılında Tebriz yakınlarındaki bir cüzamiler evini konu alarak “**Khane Siyah Ast**” (Ev Karadır) belgeselini çeker ve Almanya Oberhausen Film Festivalinde en iyi film ödülünü kazanır.⁹³Bu küçük başarılar ne kadar da o günkü İran sineması açısından çok önemli sayılsa da devlet desteğinin olmaması ve ülke içindeki gösterim izinlerinin karşılığında yapılması istenilen katı sansür işlemleri bu başlayan akımı sekteye uğratmıştır.

2.2.2.Yeni Dalga Dönemi: 1969-1977

Aydınlar ve eğitimli kişiler tarafından çekilen bu “düşündürücü” ya da “entelektüel” filmlerin devam edememesinin bir nedeni de gişelerde başarılı olamaması ve yapım sermayesinin dönüşünü yapamamasıdır. Ancak bu durum 1960’ların sonuna gelindiğinde ortaya çıkan genç sinemacılar tarafından değişir. Bu yeni nesil sinemacılar hem günün beğenilen ticari filmlerinden mesafeli kalarak düşünen aydın gençlik için filmler yaparlar, hem de gişedeki iyi satış rakamları ile hareketin devamını sağlarlar. Böylece İran sinemasında o güne dek görülmemiş yeni bir eğilim ortaya çıkar. Bu yeni hareketin başlangıcı iki film sayılır: Biri Dariush Mehrjui tarafından çekilen “**Gav**” (İnek) ve diğeri Masoud Kimiai tarafından yapılan “**Gheisar**” (Kayser) filmi. Bu filmlerin ikisinde 1969’da yapılır; yalnız “İnek” gösterim izni alamadığından bazı sansür uygulamaları gerçekleştirdikten sonra ertesi

⁹³Mahrokh Shirin Pour, a.g.e., s. 76-80

sene gösterimi yapılır. Bu gösterimin yapılmasında uluslararası film festivallerinde topladığı ilgide gözardı edilemez.

Bu her iki filmde de politik bir yankı vardır ve İran toplumu, halkı ve onların duyarlılıkları üzerine alternatif bir bakış sunmaktadır. Her iki filmde diğer İran sinemasındaki ticari filmlerde yaygın olan imgesel eğlence dolu kent yaşamını bırakıp daha gerçekçi bir bakış sunmaktadır. Bu umutsuz ve acı dolu bakış açısı Şah'ın ülkesinde görmek istediği iyimser görüntü ile zıtlık içerisindedir. Bu tarz “muhalif” filmler izleyicilere iş, aile ve devlet tarafından kavradıkları ve reklam filmleri aracılığıyla güçlendirilmeye çalışılan değerleri, yıkıp değiştirmeye teşvik etmektedir. Bu filmler vurucu bir etki ile İranlıların günlük hayatından farklı ve distopik bir görüntü sunmuşlardır.⁹⁴

“İnek”, İran köylerinden övücü olmayan bir bakış sunan ilk filmidir. Filmin basitliği çok düzeyli felsefi bir incelemeyi örtbas eder. “İnek”te, dönemin ileriye doğru hareketini sağlayan güçlerin durduğu görülür ve “iyimserlik” yerini “paranoya”ya bırakmıştır. “İnek” kaybı, güvensizliği ve gerçek arkadaşlığın eksikliğini vurgular. Böyle distopik bir görüntüyü sunan filme, ekonomik politikalarının ihtişamı ile övünen bir devletin müsaade etmeyeceği ne yazık ki baştan beri bellidir. Ancak filmin yasadışı olarak Avrupa film festivallere gönderilmesi ve orada gösteriminin gerçekleşmesi film için kader belirleyici olmuştur. Film, Venedik Film Festivali’nde “Prestijli Eleştirmenler Ödülü”nü kazandıktan sonra Chicago Film Festivalin’de de birkaç dalda aday oldu ve Ezatollah Entezami’nin oyunculuğu “En İyi Oyuncu Ödülü”nü almıştır. İran’da da gösterime girdikten sonra halk tarafından beğenilmiş ve böylece Dariush Mehrjui İran sineması içinde yeni bir geleneği oluşturmuştur. Mehrjui, bu dönem içinde üç film daha çekmiştir: “**Agha-ye Halou**” (Safdil Bey, 1970), “**Postchi**” (Postacı, 1971) ve “**Dayere-ye Mina**” (Mina’nın Dairesi, 1978). “Safdil Bey” Berlin, Moskova ve Londra Film Festivalleri’nde gösterimi gerçekleşmiştir ve “Postacı” filmi ise İngiliz

⁹⁴Hamid Reza Sadr, **a.g.e.**, s. 130

“Film Bulletin” dergisinin eleştirilenleri tarafından yılın en iyi 10 filmi arasına girmiştir.⁹⁵

1969’da bu dalganın öncü diğer filmi sayılan film ise Masoud Kimiai’nin “**Gheisar**” (Kayser) filmi olmuştur. “Kayser” yılın en çok gişe yapan filmi olmuştur ve toplum tarafından çok beğeni toplamıştır. Mücadeleci ve acı çekenkahraman karşıtı (Antikahraman) tipi bu film ile İran sinemasına yolunu buldu.Kayser, devletin çözmekte aciz kaldığı bir toplumsal adaletsizliği kendi başına çözmeye çalışır. Bu yeni kahraman karşıtı tipin en etkileyici özelliği izleyici için bir aşk-nefret aracına dönüşmesidir ve fantezilerden vazgeçip şiddeti kucaklamaya hazır olanların damak tadına uygundu. Kimiai sinema okumamıştır ancak kendini bir sinemacı olarak eğitmiştir; alt tabakalardan sahip olduğu dolaysız bilgiler onun işine bir gerçeklik katmıştır. Aynı zamanda mezarlıklar ve hamamlar gibi geleneksel mekanları kullanırken kendine bir şiirsellik sergiler.⁹⁶

“Kayser”in ticari başarısından sonra İran sinemasının perdesi dünyaya küsmüş kahraman karşıtı tipler ile dolmuştur. Ali Hatemi’nin “**Tughi**” (Kumru, 1970); Jalal Moghaddam’in “**Farar Az Taleh**” (Kapandan Kaçış, 1971) ve Masoud Kimiai’nin “**Dash Akol**” (Daşakol, 1970) filmleri buna örnek verilebilir. Kimiai sonra “**Baluch**” (Beluç, 1972); “**Khak**” (Toprak, 1974) ve “**Gavaznha**” (Geyikler, 1975) filmlerini yapmıştır ve hepsi de isyan ve intikam temalarını içeren filmlerdir.⁹⁷Tartışmasız olarak 1970’ler İran sinemasında siyasi açıdan da çok tartışmalı olan film “Geyikler” filmidir. Film İran sinemasında partizan hareketlerini anlatan ilk filmidir. Daha sonra filmdeki partizan karakteri bir hırsız ile değiştirilip filmin sonunda kendini polise teslim etmelidir. Filmin istenilen sansürleri yaptıktan sonra 1975 kışında sınırlıbir gösterimi gerçekleşir ve gişe rekorlarını kırar. “Geyikler” 70’ler İranı’nın uğraştığı bazı sosyal konuları da içinde yansıtır: siyasal

⁹⁵Ibid., s. 132-134

⁹⁶Ibid., s. 137

⁹⁷Mahrokh Shirin Pour, a.g.e., s. 89

çekişmeler, silahlı mücadele, polisin acımasızlığı, sınıflar arası mesafe ve uyuşturucu bağımlılığı gibi.⁹⁸

“Kayser”in gişe açısından kazandığı başarı ve “İnek”in uluslararası açıdan yakaladığı başarı diğer bir çok genç yönetmene kendi filmlerini çekme imkanı vermiştir. Bunlardan biri Amir Naderi dir. Onun o dönem içerisinde çektiği iki önemli filmi göze çarpar: “**Khodahafez Rafigh**” (Hoşçakal Arkadaş, 1971) ve “**Tangna**” (Çıkmaz, 1973). Naser Taghvai, Bahram Beizai, Abbas Kiarostami ve Parviz Kimiyavi de bu akımın içinde gelişip yıllar sonra değerli yapıtlar ortaya koyan yönetmenlerdendir.⁹⁹

Görünüşte sağlıklı bir film kültürü olarak görünmesine rağmen 1970’lerin ortasında toplumsal-ekonomik nedenlerden dolayı film sanayiçökmeye başlamıştır. Film ithalat yasaları, yerel film yapmaktansa film ithalatını daha karlı hale getirmişti. Enflasyon hamfilm, malzeme ve maaşların fiyatını yukarı çekmektedir, buna rağmen bir kraliyet emri bu en çok beğenilen eğlence endüstrisinin bilet fiyatlarını düşük tutmaktadır. Faiz oranları çok yüksektir ve bir filmin bitişi ve gösterimi arasında çok kısa bir ara bile yapımcıyı iflasa sürükleyebilir ve politik temalı filmlerin sansüre alınmasının yaygınlaşması ile bazı bitmiş filmlerin gösterim izni alabilmeleri aylar ya da yıllar sürebilir. Müzik ve dans dolu filmlerden bıkan izleyici Yeni Dalganın filmlerine rağbet göstermiştir ancak ağır yasaklar izleyiciyi memnun etmekte yetersiz kalmaktadır. Aşırı uzlaşmış ya da sansürden kaçmak için takındıkları anlaşılabilir bir sinema diline sahip filmlerden memnun kalmayan izleyiciler, yüzünü yabancı filmlere çevirmiştir. Daha sonra Devrime yaklaşan zamanlarda bazı aşırı grupların sinemaları yakmasıyla ve sinemayı Pehlevi rejiminin bir reklam aygıtı olarak görenlerin onu yasaklamalarıyla bu akım yok olmaya yüz tutmuştur.¹⁰⁰

İran Yeni Dalga sineması en başta Fransızlar tarafından keşfedilmiş ve önem kazanmıştır. Fransızlar Hollywood anlayışı sineması ile II. Dünya Savaşından sonra

⁹⁸Hamid Reza Sadr, **a.g.e.**, s. 142

⁹⁹Mahrokh Shirin Pour, **a.g.e.**, s. 91

¹⁰⁰Hamid Naficy, “Iranian Cinema”, **The Oxford History of World Cinema**, Ed. By. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford, Oxford University Press, 1996, s. 675

daha da çok karşıt çıkmışlardı ve alternatif arıyorlardı. İnan Yeni dalga'sı dünya sineması sahnesinde bu imkanı onlara verdi. Jean-Michelle Frodon, "Le Monde" gazetesinin sinema yazarı bunu şöyle anlatıyor:

İnan Sineması bizim için film yapımında farklı bir tarzın başarılı bir örneğiydi ve aynı formülün benzerlerini üretmemek için imkan sağlıyordu. İnan sineması ve diğler sinemaların keşfi bu nedenledir ki egemen Hollywood film yapımı yönteminden başka yöntemlerin de olduğunu gösterir ve böylece sinemanın da "tek düşünce"ye girmemesi için, "çokluk/çok boyutluluk" düşüncesinin savunucusudur.¹⁰¹

Bu dönemin etkisi, ister kendi yönetmenleri ile ister yetiştirdiğı ve yıllar sonra yapıtlar veren yönetmenler ile olsun, İnan sinemasında her zaman hissedilecektir. İnan Sanat Sinemasının oluşumunu büyük ölçüde bu akıma borçludur.

¹⁰¹Mojde Famili, "Esteghbal-e Faransavian Az Sinemaye Moaser-e Iran", **Iran Nameh**, C. 14, 1996, s. 418

3. Bölüm: Dariush Mehrjui ve “İnek” Filminin Yapısal Çözümlemesi

3.1. Dariush Mehrjui Sineması

Dariush Mehrjui 8 Aralık 1939 Tahran doğumludur. İlkokulda resim, ve peşinden müzik ile ilgilenir ve lise öğrenimini bitirdikten sonra ise felsefeye ilgi duymaya başlar. Evren, varlık ve insan bireyinin, varlığın anlamı ile olan ilişkisi hakkında daha çok bilgi edinmek ister. Babası Avrupa'nın romantik dönemi yapıtları, özellikle de Hugo ve Balzac'ın yapıtlarını okur ama bu okumalar Mehrjui için yeterli değildir ve öğrenmek istediklerini karşılamaz. Sinemaya karşı çok tutkulu olduğundan ve özellikle Vittoria de Sica'nın “**Ladri di biciclette**” (Bisiklet hırsızı, 1948) filminden çok etkilendiği için sinemacı olmaya karar verir. 1959 yılında sinema öğrenimi görmek için Kaliforniya'da U.C.L.A.'ya (University of California, Los Angeles) gider ama onun meraklısı olduğu ve sevdiği sinemanın o üniversitede yeri yoktur; hatta aşağılanıp dalga geçilir:

“Üniversite hocaları, Amerikan sineması yani Hollywood sinemasının etkisinde Avrupa Sineması ve Sanat Sinemasına kin beslemişlerdi. İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinden, Bergman, Wells, Fellini ve Fransa'da gelişmekte olan Yeni Dalga'dan hiç söz edilmiyordu. Daha çok ticari filmler tartışılırdı ve ticari film yapımı ve izleyiciyi memnun etmek konusunda konuşulurdu.”

Mehrjui üniversitenin sinema derslerinin onun için birşey ifade etmediğini fark edince felsefe bölümüne geçiş yapar. Böylece sonradan Dostoyevsky, Shakespeare, Beckett, Camus, Bazin, Pasolini, Bergman, Bunuel, Godard ve Kurosawa gibi hayranlık beslediği yazarlar ve yönetmenlerin bakış açılarının altında derin bir felsefi eğilimi yattığını anlar ve aslında bu felsefi eğilimden ötürü onlara karşı sevgi beslediğini farkeder.¹⁰²

O sıralar Franz Kafka'nın “Dava” romanının son sayfası üzerinden ilk senaryosunu yazar. Senaryonun konusu Los Angeles'ın güneyindeki fakir mahallelerde geçer. Kafka'nın kahramanını bir zenci ile değiştirir ve bu sefer iki

¹⁰²Gholam Haidari, “Film Sazan-e Nam Avar-e Sinema-ye Iran”, **Faslname Farabi**, No: 32-33, İlkbahar-Yaz 1999, s. 21

beyazın tuzağına düşer. Mehrjui bu senaryonun üzerinden 10 dakikalık bir kısa film çekmek ister ancak gerekli bütçeyi toplayamadığından filmi çekemez. Bir süre sonra Universal Film şirketinden bir yapımcı ona Nizami Gencevi'nin "Ferhat ve Şirin" hikayesinden bir senaryo yazmasını teklif eder. Beş ay senaryo üzerine çalıştıktan sonra 120 sayfalık bir taslak hazırlar ve yapımcı senaryoyu beğenir. Daha sonra yapımcı İranlı yatırımcılar ile temasa geçip senaryodan bir örnek gönderir. Mehrjui üniversiteyi bitirdikten sonra 1960'ların ortasında bu senaryonun peşini bırakmaz ancak ne devlet ne de özel kurumlardan kimse böyle bir filme yatırım yapmak istememektedir.¹⁰³

O sıralarda Tahran'da bir sinema salonu sahibi olan Nosratollah Montakhabi, "Filmfarsi" usulu bir James Bond filmi yapmaya karar verir. Bu "süperprodüksiyon"un yapımı için Mehrjui'ye geniş imkanlar sağlanır; film uluslararası düzeyde dağıtıldıktan sonra İranlı olmayan sinemaseverlerin ilgisini çekebilir umuduyla. O yıllarda anlatıldığı gibi sinema eğitimi alanlar profesyonel sektöre girip bir sanat filmi bile çekemezlerdi; ancak sektöre girip ticari bir film yapabilirlerdi ve Mehrjui de bunu yaptı. 1966 yılında "**Elmas 33**" (Elmas 33) filmi gösterime girdi ve Mehrjui'nin de bir süre sonra itiraf ettiği gibi çok kötü bir film. Eleştirmenlerin çoğu Mehrjui'nin bu filmi ciddiye almamaya çalışırlar ve popüler yönleri yüzünden onu sanatsal ve kültürel değerler taşımayan filmler ile aynı görmeyi yeğlerler. Ancak "Elmas 33" bir yandan sinema ve felsefede akademik eğitim alan bir sinemacının gelişini müjdelerken, bu sinemacının kendine entelektüel sıfatlar yakıştırmak peşinde olmaktan çok normal izleyicilerin beğenini önemseyen bir profil olduğunu kanıtlar. Çünkü o Amerika'daki eğitimini, ülkesine dönüp tanıdığı halk için filmler yapmak uğruna yarıda bırakmıştır.¹⁰⁴

"Elmas 33" filminin başarısızlığından sonra Mehrjui kendi düşünce doğasına uygun bir film yapma uğraşına girmiştir. Tiyatro oyunları çoğu tarafından beğenilen Gholam-Hosseini Saedi'nin kaleme aldığı "Azadaran-e Bayal" (Beyel'in Matemlileri)

¹⁰³ **Ibid.**

¹⁰⁴ Tahmasb Solhju, "Dariush Mehrjui; Sinema va Mokhatab-e Aam", **Naghd-e Sinema**, No:19, Kış 2000, s. 48

kitabını okumak, Mehrjui'yi kimsenin o güne kadar yapmadığı şekilde bir köy temalı filmi çekmesini sağlar. “İnek” filminin gösterimiyle o güne dek gerçekleşemeyen ticari ve ticari olmayan sinemanın arasında net bir ayırım çizilir ve ilk defa bir İran filmi çeşitli çevrelerin beğenisini kazanır. Hatta çok zor beğenen eleştirmen olarak ünlenen Dr. Kavusi, 18 Şubat 1970 Çarşamba günü yayımlanan “Keyhan” gazetesinde bu film hakkında şöyle der: “...“İnek” muhteşem bir eserin bir adım gerisinde duruyor...”. Herkesi etkileyen nokta baş kahraman “Hassan”ın ineği ile kurduğu tutku ve sevgi dolu iletişim.¹⁰⁵

“Safdil Bey” (1970) filmi Ali Nasirian’ın yazdığı ve Milli İran Televizyonu’nda da oynanan tiyatro oyunu üzerinden çekilir. Hikayenin mantığı gayet basit: saf bir köylünün büyük kentin aldatici karmaşıklıkları ile karşılaşmasıdır. Aslında filmde vurgulanan küçük köylerin büyük şehirler ile aralarındaki zıtlıklar değil de; bir başkentliyi bile aldatabilen üçkağıtıcı tipler ile bir insanın yüzleşmesindeki davranış zıtlıklarıdır.¹⁰⁶ Bu film bir komedi havası taşımasına rağmen kendi zamanındaki yaygın komedi filmlerindeki klişeler ve formülleri içermemektedir:

“Bizim amacımız ticari film yapmak değildi; ama belki de, asıl niyetin altında böyle bir nedenden bahsedilebilir; çünkü bu filmin “İnek” filminin tersine basit bir mesajı var ve halk kitlesi ile konuşuyor. O yüzden dürüst ve katıksız olması gerekir. Gerçi biz insanların eksikliklerinin bütününden yararlanıp onlara ağır kesici vermek istemedik; tam tersine insanları kendilerini filmde görüp tanımalarını ve bilemeyeceğim kadar da düşünmek ve kafa yormaya itmektir.”¹⁰⁷

“Postacı” (1971), Georg Büchner’in “Woyzeck” (1836) isimli oyunundan esinlenmiştir. “Postacı” soyut ve eğretilmeli bir çalışma olarak “İnek”ten daha politik bir yapıttır. Bir postacı genç ve güzel karısı ile yerel bir toprak sahibinin kiraya verdiği bir evde oturmaktadır. Kendisi cinsel açıdan kısırdır ve bir veteriner, umutsuz bir şekilde onu iyileştirmekle uğraşmaktadır. Toprak sahibinin yurt dışından akrabası bir domuz çiftliği kurmaya geldiğinde postacının cinsel açıdan hüsrana uğrayan karısı ile ilişkisi olur. Film aslında üçüncü dünya ülkelerini karmaşık

¹⁰⁵Gholam Haidari, a.g.e., s. 22

¹⁰⁶Ibid.

¹⁰⁷Tahmasb Solhju, a.g.e., s. 49

burjuva, bürokratik ve feodal ağlarının ilişkileri açısından inceleyen bir klinik ortam gibidir. Bu filmde Postacı proletarya olarak kabul edilirse, domuz sömürüyü işaret eder ve domuz çiftliğinin sahibi de sermayenin memurudur ve kadın ise nesnel cinselliğin cisim bulmuş halidir.¹⁰⁸

Mehrjui “**Mina’nın Dairesi**” (1975- Gösterim tarihi:1978) filminde toplumun karanlık ve kuytu köşelerinden korkunç bir görüntü sunulur. Filmin hikayesi Mehrjui ve Saedi tarafından beraber yazılmıştır. Konu babası hasta olan bir gencin onu hastaneye ulaştırma çabası ve orada kan sağlamak için kurulmuş olan dehşet ve hayret verici teşkilata tanık olmasıdır. Uyuşturucu bağımlılarının kanı çok ucuz bir fiyattan alınıp hastanelerin kan merkezlerine çok pahalı bir şekilde satılmaktadır. Kan ticareti ve özellikle de “kirli kan” olması, geçimini para üzerinden yapan bir toplumun simgesidir.

“**Madrise-yi Ke Miraftim**” (Gittiğimiz Okul, 1980) Mehrjui’nin devrimden sonra çektiği ilk filmidir. Bir önceki filmi gibi bu film de yapıldıktan bir kaç sene sonra gösterime girmiştir (1986). Film çoğu çekildiği dönemin havasını yansıttığından, bazı eleştirmenlerce asıl gösterim zamanında uyandırabileceği etkiyi uyandırmamıştır. Bu filmde toplum okula dönüşmüş ve toplumda siyasi gücü elinde bulunduran kişi de müdür kalıbına girmiştir. Böylece Müdür okuldaki tüm işleri güç ve baskı ile yürütmektedir ve öğrencilerin duvarlara yazı asmalarına bile izin vermemektedir. Film yasaklandığından, Mehrjui senaryoda bazı değişiklikler yaparak bir daha seslendirme yapar. Bu yüzden filmde sözünü huzur içinde rahatlıkla anlatmak isteyen bir yönetmen hissi yoktur.

Mehrjui 1986 yılında “**Ejare Neshinha**” (Kiracılar) filmini çeker. Film komedi dili ve tarz açısından “Safdil Bey” filmi ile benzerlik taşımaktadır. Anlatı kişileribir binada biraraya gelen kiracılar olarak meslek, ahlak ve kültür açısından belli bir aidiyetleri vardır ama film boyunca farklı durumlarda sabit ve dayanıklı bir

¹⁰⁸Hamid Reza Sadr, a.g.e., s. 134

duruşları yoktur ve konu ya da soruna tepki vermelerine rağmen bu tepkiler onların o anki özel durumlarından kaynaklıdır.

“**Shiraak**” (1988) filminin klasik bir yapısı ve epik bir havası vardır ve Mehrjui’nin kendi ifade ettiği gibi epik hikaye biçiminde düz ve katıksız bir film yapmak istemiştir. “Shiraak” filminde genç bir delikanlı özgüven ve kendi bireyselliğini kazanmak için, tecrübeler ile olgunlaşacak bir yola adım atar. Köy halkının tarımlarını tehdit eden hayvan ile savaşı, onu yener ve gerçekte içindeki iblisi yenmiş olur ve içindeki canavar ile karşılaştıktan sonra yetişkinliğe erer. Mehrjui bunu aylık “Film” dergisinin 67. sayısındaki röportajında şöyle açıklar:

“...Bu filmin diğer filmlerimle farklı olduğu söylenebilir. Bu da belki ilk kez için epik biçiminden bir hikaye anlatımında yararlandığımdan kaynaklanıyordur. Benim bu hikayeyi çekici bulmam onun biçiminin yeniliğinde yatıyordu...çekici bulduğum diğer bir nokta ise bu gencin olgunlaşma meselesiydi. Yani bir genç delikanlının olgunlaşmasını nasıl fikir ve uygulama birliği ile gösterilebilir. Derin psikolojide bu konudan çok konuşulur. Kendi bireyselliğine erişmek için insan, tecrübe vasıtasıyla yavaş yavaş olgunluğa ve görmüştüğe yetişen bir yolu izlemek zorunda ve bu işlemin de son noktası yoktur.”

“**Hamoun**” (1990) Mehrjui’nin sonraki filmi aslında kişisel ve öznel bir filmidir; çeşitli, farklı ve merak uyandırıcı sorular ile aranan yanıtların bulunması için bir arayıştır: Sanat inkar mı eder yoksa kanıtlar mı? Ve ne kadar “seçilmişler”e aittir? Mehrjui’nin yanıtı aslında anlatı kişisi Hamid Hamoun’un ya da filme hakim zihniyeti ortaya çıkarır:

“Sanat ve hayat ile ilgili bu sorular hep aklımda vardı ve biraz da bu tarz sinemaya doğru gidip ve bu soru-cevaplar ya da kanıtlayan sinema peşinden hareket etmek istedim. Hamid Hamoun’u İranlı bir insanın içinde olduğu durum varsayabiliriz; krizdedir, duygusal bir kriz, zihniyet krizi, inançsal bir kriz, aşk ve iman krizi; ne toplumda, ne aklında ve ne de zihninde kendi öznel ve nesnel açıdan durduğu yeri bilmiyor; ama aynı zamanda da geçinmektedir. İstemek ve istememek arasında savaş halindedir.”¹⁰⁹

Mehrjui bireylerihangi sınıfa ait olurlarsa olsunlar, ortak dertleri olabileceği ve ortak bir şeyden acı duyduklarına inanır. Mutlu ve mesut olmak tecrübesinin karşısında bir de acı ve üzüntü duyma tecrübesi vardır. Bu düşünce ile bir kadının

¹⁰⁹Gholam Haidari, a.g.e., s. 25

çevresi ile olan çekişmeli ilişkisini ve kadınların aşk, fedakarlık, dürüstlük ve iyi niyetlerini konu eden peş peşe dört film çeker: “**Banu**” (1991), “**Sara**” (1993), “**Pari**” (1995) ve “**Leila**” (1996). Bu dörtleme filmler hepsi içerik ve tema açısından birbirini izler ve eğer bazı kadın anlatı kişilerinin acılı ve üzüntülü bir sonları bile olmuşsa bu filmlerin birkaçında; hepsinin içlerindeki yalnızlığı yenmek için bireysel ve toplumsal durumlarına karşı durarak bu çekişmelere neden olmalarıdır.

“**Derakht-e Golabi**” (Armut Ağacı, 1998) Mehrjui’nin film karnesinde bir geriye bakışı temsil eder. O güne kadar çalıştığı ve duygusal ve görsel tecrübeler aracılığıyla kazandığı tüm sosyal/felsefi/siyasi temalar, tüm hayranlıklar, kaybolmuşluklar ve tutkular hepsi burada yankısını bulur. Mehrjui rüya, gerçek, umut ve hasreti şiirsel bir dil ile birbirine bağlar. Dürüst bir şekilde kendini gözden geçirir ve yargılar. Tıpkı “Mahmoud” güncesinin sayfalarında gezinerek farklı aşamalarından geçtiği gibi.¹¹⁰

“**Bemani**” (2002) filmi İlam ilinden üç kızın yaşamını anlatır. “Medineh” halı dokumacılığı yapar ve ona halı siparişi veren bir asker çocuk ile beraber görüldüğünden erkek kardeşi ve arkadaşı tarafından öldürülür. “Nesim” diğer kızdır ve üniversite sınavında Tıp fakültesini kazanır ve doktor olmak ister ancak babası onun üniversiteye gitmesine karşıdır. Nesim’in üniversiteyi gittiğini öğrenince onu eve hapseder ve Nesim kendini yakarak intihar etmeye çalışır ama yüksek derecede yanma ile sağ kalır. Üçüncü kızın adı “Bemani”dir. Babası fakir bir işçi ve çok fazla çocuğu vardır. Ev sahibi ödenmemiş kiralara karşılığında Bemani ile evlenmek istediğini söyleyince baba kabul eder. Bemani zor ile 65 yaşındaki adam ile evlenir ve evine gider. Evinde bir hizmetçi olarak yaşar. Babasının evine dönüp kendini yakar ancak o da ölmez. Babası bir daha onu kocasının evine gönderir ancak bu kez kocası onu istemez ve boşar. Bemani bir mezarlığa kaçar ve oradaki ölü yıkayıcının tavsiyesi ile mum satmaya başlar.

¹¹⁰Javad Tusi, “Dar Tozihe Sargashtegiha va Ashoftegiha-ye Yek Filmsaz”, **Naghd-e Sinema**, No:19, Kış 2000, s. 54

“**Mehman-e Maman**” (Annenin Misafiri, 2004) bir aileye beklenmedik bir zamanda yeni evlenmiş bir çiftin misafir geleceği haberi gelir. Ailenin durumu iyi olmadığından tüm komşular onlara yardım için gelir. Bu filmde de Mehrjui daha önce “Kiracılar”da yaptığı gibi kalabalık bir ev ortamını gösterir ve farklı insanların nasıl bir amaç doğrultusunda biraraya geldiklerini anlatır. Unutulmuş komşuluk değerleri hatırlatılır ve modern insana geleneksel dünyanın nostaljisini yaşatılır.

Daha sonra “**Santouri**” (2007) filminde Mehrjui bir müzik sanatçısının hayatını anlatır. Ali profesyonel bir Santur çalıcısıdır ancak ününün tam doruğunda birden hayatının kontrolünü kaybeder ve inişe geçer. Kendine sorulduğunda hayatının aşkını kaybettiği günden beri bu belalar olur ama “Hanieh” Ali’yi terkettiği zamandan önce onun uyuşturucu bağımlısı olduğunu söyler. Film gerçek sanatı kısıtlamaya ve yoketmeye çalışan bir toplumda bir sanatçının çöküşünü günümüz İran toplumunda eleştirel bir bakış açısıyla anlatılmaktadır. Ne yazık ki film Mehrjui’nin başka birkaç filmi gibi gösterim izni alamaz ve ancak yıllar sonra filmin yapımcısı kalp krizi nedeniyle öldükten sonra film CD ve DVD piyasaya sürülür.

Dariush Mehrjui’nin İran sineması tarihi içinde çok önemli bir yeri vardır. Sadece “Yeni Dalga” akımının başlatıcısı olarak değil, İran sinemasında yazın eserleri üzerinden en çok alıntıyı yapan yönetmendir de aynı zamanda. Bu alıntılar yazınsal yapıtın birebir sinemaya çevirilmiş hali olarak değil, onun sinema dilinde uygun hale getirilmiş versiyonu olmaktadır. Bu nokta tam olarak Dariush Mehrjui’nin ustalık alanı olarak sayılmaktadır. Yazınsal dil için kaleme alınmış anlatılar onun kendi yöntemi ile görsel bir dile aktarılmaktadır ve sinemada da eserin kendisi kadar etkilidir. Ayrıca İran sinemasında usta oyuncu olarak kabul edilen oyuncuların çoğu ya Mehrjui’nin filmleri ile işe başlamışlar ya da onun filmlerinde gösterdikleri performansları ile akılda kalmışlardır: Ezatollah Entezami, Ali Nasirian, Khosrow Shakibai bunlardan sadece birkaçıdır. Mehrjui yaptığı işlerde çok seçici ve titizdir. Film karnesinde kötü film yok denecek kadar azdır ve İran sineması tarihi içinde yazın ve sinemanın kesiştiği noktaları çok iyi bilen usta bir sinemacı olarak anılacaktır.

3.2. “İnek” Filminin Yapısal Çözümlemesi:

Bu bölümde “İnek” filminin yapısal bir anlatı çözümlemesi R. Barthes’ın yazısındaki yöntemine uygun olarak verilmiştir. Bununla ilgili bir kaç noktaya dikkat edilmesi gerekmektedir. Barthes’ın yazısında da vurgulandığı gibi incelenecek anlatı, işlevlere uygun bir şekilde farklı kesitlere ayrılmaktadır. Burada kesitler ayrımının belirginliği için filmin zaman kodu verilmektedir. Böylece toplam olarak film 76 kesite ayrılmaktadır. Her kesit kendi içinde incelenmektedir. Kesitlerin içinde verilen açıklama anlatının işlevleri ve belirtileridir. Bazı kesitlerde açık bir şekilde “işlev” ve “belirti” kelimeleri kullanılmışken, bazı kesitlerde ise tekrarı engellemek için dolaysız olarak birimin adı geçilmeden onun edimi verilmektedir. Ayrıca kesitler içerisindeki işlevler, eylemler düzeyinde bir eylem oluşturduklarında kastedilen eylem “EYL.” kısaltmasından sonra geçmektedir. Başka bir unsur ise tüm anlatının beş başkesite ayrılmasıdır. Bu da yine aşamalama ilkesi doğrultusunda gerçekleşmiştir ve kesitlerin kendisinin daha büyük kesitlerin altbölümü olduğunu vurgulamaktadır.

3.2.1. “Tanıtım” kesiti

1. 00:00:00 – 00:02:10 : Bu bölüm filmin “Giriş Kesiti” diye adlandırılabilir. Bu kesit işlevsellikten daha çok belirtiseldir. Ekrandaki adam ve inek görüntüsü bilgilendiren olarak doğrudan izleyiciye anlatının “özne” ve “nesne”sini tanıtır. Ayrıca İran sanat müziği de bağlaşıklık ögesi olarak görüntüye eşlik eder ve bir bilgilendiren daha oluşturur ve adam ve ineğin yarattığı “köy” uzamına eski nostalji günlerinin zamanını da ekler.
2. 00:02:11 – 00:03:05 : Burada da bir sürü bilgilendirenler ile karşı karşılaşılır: uzanmış köpek, yaşlı ve genç köy halkının yüz ifadelerinden yakın çekimler. Dikkat çeken nokta tüm gözlerin bir noktaya doğru odaklanmış olması ve bu sırada bir sürü çocuk eli ile tutulmuş bir çift el görülür. Ellerin sahibini görmeden kameraya karşı zamanla netleşen bir yüz yaklaşır. Soğuk bakışları, yamuk ağzı ve asker şapkası; onun yakalanan suçlu yüzünü vermek için

- geldiğinin belirtisidir. Bölümün çekirdeği suçlunun yüzüne siyah boya sürmesidir. EYL. “Hazırlık yapmak”
3. 00:03:06 – 00:04:02 : Suçlu sızlamaktadır ama asker işini bitirdikten sonra gülümser. Gülümseme belirtisi, önceden yansıttığı“görevi yerine getirmek ciddiyeti”ni yokeder.Komik uzun şapka ve iplerle birbirine bağlanmış konserve kutuları suçlunun bacağına bağlanınca yapılan işin görünümü değişir. EYL. “Bağlamak”. Ellerindeki meşalelerle uzaktan koşan çocuklar, mutluluk haykırışları sergilediklerinde bir “serüven”in gerçekleştiği görünümünü sağlarlar. Meşalelerin gelme işlevi, askerın onları alma işlevi, anlatıyı asıl işlev olan suçluyu onlarla işkence etme noktasına taşır. EYL. “İşkence yapmak”. Suçlu korku belirtisi gösterdikçe çocuklarda gülmek ve eğlenmek belirtisi ortaya çıkar. Bu zıtlık suçlu bırakılana kadar devam eder. EYL. “Eğlenmek”
 4. 00:04:02 – 00:04:52 : Suçlu bırakılınca takip işlevi başlar. Çocuklar onu kovalayıp suya düşürdüklerinde asker havuzun diğer tarafından elindeki sopa ile beliriverir. Suçlu havuzdan kurtulma düşüncesi ile elini sopaya uzatmakta ama asker yardım yerine onu suda dövmeye başlar. Bu işlev askerın ruhsal durumundaki sadist belirtiyi dışavurur. EYL. “Eğlenmek”. Suçlu yeniden havuzun diğer tarafına döner ama bu sefer de çocuklar onunla dalga geçerler.Dikkat çeken kısım tüm köylülerin bu suçlunun işkence olmasından gülüp eğlenmeleridir. Yani askerın dışavurmuş sadistik edimleri, köylüleri de peşinden çekerek onları eğlendirir. Askerın işkence yapmak eylemi, köy halkının eğlence anlayışı ile garip bir paralellik taşır.
 5. 00:04:53 –00:05:30 : Köyün muhtarının gelmesi ile serüven sona erer. Tüm suçlar asker veya filmde anıldığında hep söyleneceği gibi Sefer’in oğluna atılır. Bu sefer muhtar onu mahkemeye çekip yargılamaktadır. EYL. “Yargılama” . Ama Sefer’in oğlu çocukları tahrik ederek yine ortalığı karıştırmayı başarır. Çocuklar ve deli olduğu ortaya çıkan suçlu kameradan uzaklaşınca şimdi sıra köyün muhtarı ve söz sahibi kişilerine (“bilgeleri”) gelir.
 6. 00:05:31 – 00:05:47 : Muhtar, köyün baş kişileri ile köşeye otururlar. Çoğu kararların ve köy halininden konuşmaların o köşede gerçekleştiği muhtarın

sözleri ile kesinlik kazanır. Bir bilgilendiren olarak Sefer'in oğlunun kente yaptığı ziyaretten yeni geldiği anlaşılır ve o zamandan böyle “yaramaz” davrandığı söylenir. Önceki belirtiler ile bu bilginin bu kesitte birleşmesi belki onun sadist davranışlarına da bir açıklık getirir. Bir köy insanının kentte karşılaştığı “aşağılanma” ruhdurumu şimdi onu kendi memleketinde aynısını başkasına yaparak, meydana gelen kompleksten kurtulmak isteğidir.

7. 00:05:48 – 00:06:44 : Bir at arabası yaklaşır ve yavaşlar. Eşşegini durdurur ve aşağı iner. Arabadan yükünü alıp kapıyı açar. Bu anlatı kişisinden hiçbir belirti verilmez ve sadece bir bilgilendiren olarak varlığı gösterilir. Kendisi daha tanıtılmaz ama anlatının “öznesini” tanıtmak için kullanılır ve bilgilendirme yapılır: Bir köy kadını elindeki kase ile yürümektedir. Ama “Hasan”ın ineğini çöle götürdüğünü duyunca geri döner. Çünkü köyde sütünü almak için başka bir inek yok ve “Hasan”ın ineği köyün tek ineğidir. Böylelikle bu kesit burada bitmez ve bağlülük ögesi olarak Hasan’ın ve ineğinin gösterilmesi gerekir. Hasan’ı ineği ile beraber çölde yürürken görülür. Hasan etrafına bakarak inek için müsaid bir ortam bulmaya çalışır.
8. 00:06:45 – 00:09:27 –Hasan sonunda ineği için uygun bir göl bulmuştur. Yanında ineği yıkamak için her türlü malzemeyi getirmiştir. Kendisi de inek ile beraber göle girer. EYL. “İlgilenmek”. İneği yıkamak işlevi, bütünleyimleri olan paçaları sıvamak, inek ile suya girmek, gölün suyunu kase ile üzerine dökmek, elleri ile ineği sıvamak işlevleri ile gerçekleşir. Ama Hasan’ın, kendisinin de ineği ile beraber yıkanması ve kendi ceketi ile ineğini kurutma gereği duyması; bunun gibi zevk ve tutku dolu belirtiler ile işlevi gerçekleştirilmesi, ineğe karşı sevgisinin belirtisidir. EYL. “Sevmek istemek”
9. 00:09:28 – 00:09:58 : Kafasını kurutan Hasan’ın mutluluğu ve kendinden geçmesi filmde gerçekleşen hızlı kesme gibi birden uçuverir. Uzaktan izleyen üç yabancı Hasan’da korku belirtilerini uyandırmak için yeterli. Korkuya tepki olarak hemen ineğini gölden çıkarır ve diğer yönden gider. EYL. “Tehlike”.
10. 00:09:59 – 00:11:15 : Hasan ineği ile köye döner. Köylüler muhtarın köşesinde toplanıp at arabacısının çaldığı çalgı müziğini dinliyorlar. Ama Hasan ve ineğinin gelmesi tüm neşenin durmasına neden olur. Köylülerin

ineğe karşı sergiledikleri duruş sanki ilk kez için bir arabanın gelmesini görmeleri ile aynıdır. Herkes ineğin peşinden gelir ve dokunmaya çalışır ama Hasan tetikte ve bağırması ile kalabalığı dağıtmaya çalışır. Bağırarak ve vurmaya işlevleri tamamen elindekini korumak içindir. EYL. “Uyarma”. Muhtar, Hasan’ı çaya davet eder ve böylece Hasan onların köşesine gidip yerde oturur. Onlar ile aynı düzeyde oturmaması Hasan’ın köyün işleri ile ilgilenmediğinin bir göstergesidir. EYL. “Bir araya gelmek”.

11. 00:11:16 – 00:13:26 : Bu kesitin özelliği yine işlevsellikten daha çok belirtisel olmasıdır: Köyün düşman köyü olan “Bulurî”lerin tanımlanması, köye verdikleri zararlar, Sefer’in oğlunun yine bir “karşıçikan” eyleyeni olarak kendini göstermesi, Hasan’ın ineğinin hamile olduğu; tüm bu belirtiler ve bilgilendirenler köyden ve Hasan ile ineğinden olan büyük görüntüyü tamamlar nitelikte. Muhtarın Bulurîleri ve Hasan’ın ineğini aynı cümle içinde kullanması Hasan’da korku belirtisi uyandırır ve ineğinin güvenliği için harekete geçmesini sağlar. EYL. “Tehdit”.
12. 00:13:27 – 00:13:48 :Hasan, muhtara gitmesi gerektiğini söyler ve ineğini peşinden sürükler. EYL. “Gitmek”. Peşinden hemen evine girer ve ineğini bahçenin ortasında bulunan bir ağaca bağlar. EYL. “Bağlamak”.
13. 00:13:48 – 00:13:58 : Bu kesitin önemi Hasan’ın ineği ile olan sevgi dolu bağı gösterildikten sonra karısı ile olması gereken bağı olmadığını görmektir. Karısına haykırarak hitap etmesi ve ismini bile söylemeye tenezzül etmemesi, yüzüne bakmaması ve selamının cevabını bile vermedi diyecek kadar düşük sesle anlaşılmaz bir şekilde vermesi; tüm bu belirtiler onun karısından bir lamba isteme işlevi içinde gösterilmesi Hasan’ın kişiliğinin diğer boyutunu gösterir. EYL. “İlgisizlik”
14. 00:13:59 – 00:15:05 :İneği ahıra getirir ve önüne bol miktarda ot koyar. İneğe zarar verebilecek herhangi birşey olmasın diye lamba ile iyice etrafını gözden geçirir. EYL. “İlgilenmek”. Süt almak için gelen kadınlardan kaselerini alır ve süt doldurmak için ineğin altına eğilir. Kadınların Hasan’ın inek ile ilgilenmesi sahnesine hasret dolu bakışları, şaşkınlıktan kaynaklanamaz çünkü herhangi zevk unsuru içermez. Bu tamamen aynı ilgiyi benimsemek istediklerinin belirtisidir. Ama en ilginç taraf kadınların yanında duran kız

çocuğudur. Tüm kadınlar Hasan'ın inek ile ilgilenmesine bakarken kız çocuk bambaşka bir noktaya, yere bakmaktadır. Belki de o dünyayı tanımadığından ve aynı hasretleri taşımadığından ona daha ilginç gelen başka birşeye odaklanmıştır.

15. 00:15:06 – 00:15:38 : Karanlık ve lamba ışığı altında karı kocanın yemek yemesi, gece vaktinin bilgilendireni olarak aynı zamanda yatma vaktinin geldiğini de gösterir. Hasan ayağa kalkıp ve ineğin yanında ahırda yatacağını söyler. Karısı nedenini sorunca Hasan, Bulurilerden kaynaklandığını söyler ama cevabın dürüstlüğü önemli değil. Hasan karısını duygusal yönden inek ile aldatmaktadır ve bu karıyı gecenin o vaktinde karanlıkta yalnız oturmaya mahkum etmektedir. Kocasının onu aldattığını bile bile yine şikayet edemeyen bir kadın gibi orada oturur. EYL. “Aldatmak”.
16. 00:15:39 – 00:18:18 : Hasan ahırda uyuyamıyor çünkü ineğinin halini merak etmek izin vermez. İnek beslenirken kalkıp yanına gelir. Ona bakar ve okşamaya başlar. Birazdan inek ile oynamaya başlar. Onun yediği ottan ağzına koyar ve karşılıklı çiğner. Sonra ineğin karnına dokunur ve içerideki bebeği sanki kendi çocuğu doğacakmış gibi hissetmeye çalışır. EYL. “Sevmek istemek”.
17. 00:18:19 – 00:19:42 : Gecenin karanlığında köyün bomboş olması bilgilendireni herkesin evde olduğunu anlatır. Ama karanlıktan biri çıkar ve terli yüz ile bir evin kapısını çalar. İşlevin bağlantılılık ögesi olarak çalınan kapı açılır ve bir kadın çıkarır. Adam ölü bir tavuk çıkarır ve kadına Bulurilerden çaldığını söyler ve kadın tavuğu ondan aldıktan sonra kapıyı kapatır. Adam yine geldiği gibi kaybolur. EYL. “Gizlilik”.
18. 00:19:43 – 00:19:59 : Be kesitin anlatıda hiçbir etkili yeri yoktur ve kendinden önceki işlevlerin etkisinde değil ve sonraki işlevleri de etkilemiyor. Ama sokak ışığının altında iki erkek çocuğun bir tabaktan oturup yemek yerken, uzakta koşan bir adam ile beraber ineğin boyunundaki zil sesinin duyulması, korku uyandırmak için yeterlidir. Belki de koşan adam filmin başında bacağına inek zili bağlanan köyün delisidir. Böylece ineğin tehlikede olduğu hissi uyandırılır. EYL. “Tehlike”.

19. 00:20:00 – 00:21:34 : Köyde sabah olduğu, “İslam”ın veya at arabası olan köylünün havuzda sabah namazı için abdest alması bilgilendireni ile verilir. Ayrıca horozların sesi de duyulmaktadır. İslam’ın kapısının aralığından eşşeğinin yavrusu kafasını çıkarmış gözleri ile köyü izler. Hasan ineğinin önüne suyunu koyar ve son bir kez için gitmeden önce onu okşar; sonra hızlıca çıkar. İnek son bir kez için o gitmeden haykırır ama bu onu gitmekten durdurmaz. EYL. “Çıkmak”. Sonra Hasan, damda oturup siyahlara bürünmüş olan yaşlı bir kadının bakışlarının altında köyden gider. EYL. “Gitmek”.
20. 00:21:35 – 00:22:20 : “İslam” yüksek bir noktada ezan okumaktadır. Sefer’in oğlu, deli ile beraber bir kuş yavrusunu ağacın üstünden taşla vurarak aşağı atar ve sonra elinde ezer. Bu sadist davranışı ancak kendisi ve deli için eğlencelidir. EYL. “Eğlenmek”.

3.2.2. “İneğin ölümü” kesiti

21. 00:22:21 – 00:23:18 : Kötü haber kendini bir kadının haykırıışlarında gösterir. Köydeki tüm yüzler ve dikkatler sesin kaynağına doğru döner. EYL. “İlgilenmek”. Herkes her taraftan koşmaya başlar. Hasan’ın karısı köyün ortasında yere oturmuş vaziyette kafasına vurup ağlamaktadır. Köylüler hepsi etrafında toplanır. EYL. “Bir araya gelmek”.
22. 00:23:19 – 00:24:06 : Hasan’ın karısı bayılır. Köylüler bilincini yerine getirmeye çalışır. Bunu da parfüm koklatarak, ellerini okşayarak, “Ya Ali” haykırıışları ile Hz. Ali’den yardım isteyerek, “Besmele” ile Allah’a dayanarak gibi işlevler ile gerçekleştirirler. EYL. “Uyandırmak”. Ayrıca bir de kule duvarına benzeyen uzun bir duvarın içinde yukarıdaki bir pencereden kafasını çıkarıp olanlara bakan bir köylü var. İslam’a bağırarak ne olduğunu sorar ama İslam’ın ilgisizliği ile merakını gideremez. EYL. “İlgisizlik”.
23. 00:24:07 – 00:29:24–Sonunda kadın ağzını açar ve Hasan’ın ineğinin öldüğünü söyler. EYL. “Anlatmak”. Herkes bir an için düşüncelerine dalar ve olabilecekleri düşünür. EYL. “Düşünmek”.Kuleden bakan köylü yine İslam’a bilgi edinmek için seslenir ama İslam yine onu aldırılmaz. Sefer’in oğlu yine durumun ağırlığını kullanarak kadına yüklenir. Son bir çaresizlik anında

İslam'a dönülür ve yapılması gereken ile ilgili ona sorulur. İslam muhtar olmayabilir ama köyün en akıllısı görünümünü taşımaktadır. Böylece kesitin devamında ve ne yapılması gerektiği ile ilgili yanıtın verilmesi için ahıra geçerler. İnek ağzından kan çıkmış şekilde yerde uzanmaktadır. Köylüler suçlu bulmak doğrultusunda bir çok şey suçlarlar: yılan, nazar, Buluriler. EYL. "Yargılama". Yine sahnenin sonunda İslam'a dönülür ve bu kezde muhtar yapılması gereken ile ilgili ona sorar. Böylece bağlaşıklık ögesi olarak diğer sahneye geçilir. Köydeki herkes toplatılmış ve İslam yüksek bir yerden onlara Hasan'a ineğinin ölümü ile ilgili hiçbir şeyin söylenmemesi gerektiği ile ilgili direktif verir. Sefer'in oğlu bu kesitte de diğerleri gibi "karşıçikan" eyleyen olarak öne çıkar ve İslam'ın planında bir pürüz gösterir. Böylece Hasan'ın karısı ona ineğin kaçtığını ve İsmail'in peşinden gittiğini söyleyecek ve köyde kimse bunun tersini söylemeyecek. EYL. "Anlaşmak".

24. 00:29:25 – 00:32:38 : Bu sırada Muhtar ineğin cesedi ile ne yapacaklarını sorar İslam'a. Derisini kesmek önerilir ama "İslam" ölünün derisinin haram olduğunu söyler. İneği toprağa gömmeye karar verilir. EYL. "Karar vermek". İneği bir sürü ipe bağlayır yerde sürükleye sürükleye kazdıkları kuyuya atarlar. "Ya Ali" haykırırları ile bu güç için üstesinden gelmeye niyetliler. Sonunda ineği meazrın içine koyarlar. EYL. "Toprağa vermek".
25. 00:32:38 – 00:34:14 : İneği gömmek işi bu andan sonra daha çok yas tutma işlevine dönüşür. Her erkek köylü bir kez ineğin üstüne toprak döker. Kadınlar hüznü dolu yüzleri ile üzgün oldukları belirtisi verirler. Hasan'ın karısı ineğin ölmesinden daha çok Hasan'a olacağını düşünmektedir. Siyah giyen yaşlı dul kadın ise köye felaketin geldiğini söyleyip durur. EYL. "Yas tutma". Herkes bir köşeye oturup dinlenmeye çalışır. Bir daha kimsenin Hasan'a birşey söylememesi hatırlatılır.
26. 00:34:14 – 00:35:31 : Sefer'in oğlu deliyi gösterir ve onun Hasan'a söyleyeceğini söyler. İslam, deli ile konuşur ve söyleyip söylemeyeceğini anlamaya çalışır. Başka bir köylü deliyi eski bir yıkıntıya götürüp orada bağlayabileceklerini söyler. EYL: "Karar vermek".
27. 00:35:32 – 00:35:52 : İslam "gönderen" eyleyen olarak İsmail'in gidip saklanması gerektiğini söyler. Böylece Hasan'a İsmail'in ineği bulmak için

gittiğini söyleyebilirler. “Gönderilen” İsmail’in kendi evinde saklanması ile karşı çıkılır ve Abbas’ın evinde kalması gerektiği söylenir. Abbas’ın bekar kız kardeşi bunu duyunca gülümser ve bu durumdan memnun olduğunu belirtir. EYL. “Karar vermek”.

28. 00:35:53 – 00:37:47 : Siyaha bürünmüş yaşlı dul kadınlar köyün gizemli maabedine benzer bir yere girerler ve oradan dini törenlerde kullandıkları bayrak ve ucunda islami “el muskası” olan uzun sopalar çıkarırlar. Bu işlevlerin göndergesi köy için felaket zamanının geldiğini ve kıyamet benzeri bir döneme girildiğidir. EYL. “Kurtuluş”.

29. 00:37:48 – 00:38:50 : Sefer’in oğlu ve delinin bağlanma önerisini veren köylü, bu görevi yerine getirmek için deli ile beraber eski bir yıkıntıya gelirler. Sefer’in oğlu bu işin işlevlerini yerine getirir: oturacak tahta, bağlamak için ip, bağlanacak yer bulur. EYL. “Hazırlık yapmak”. Son iş olarak delinin bacağını ip ile duvara bağlarlar. Köylü sonra delinin yanına biraz ekmek kırıntısı koyar ve beraber çıkıp giderler. EYL. “Bağlamak”.

30. 00:39:50 – 00:40:38 : Deli peşlerinden gitmek için ayağa kalkar ama bacağının bağlı olduğunu yeni farkeder. Yüzünde bir korku belirtisi görmek istenirse de hiç öyle bir tepki vermiyor. Fare sesleri onu sesin kaynağını bulmaya yöneltir ve böylece dört adet fare bulur ve onlar ile oynamaya başlar. EYL. “Eğlenmek”. Nedense farelerin orada olması zihni, ileride delinin kurtulacağı yargısına getirir.

31. 00:40:39 – 00:41:30 : Siyah giyinmiş kadınlar hala gecenin yarısında kıyametin geldiğinin habercileri olarak bayraklarla dolaşmaktadırlar. Jabbar’ın kız kardeşi “Hasani”nin yanına gelir ve ondan ağabeyi ile beraber gitmesini ister. Jabbar, hırsız Bulurilerden intikam almak için onlardan hırsızlık yapmaya gitmektedir. Kız kardeş, Hasani’nin ağabeyi ile beraber gitmesi karşılığında evlerinde geceyi geçirebileceğini söyler. Ama Hasani, Jabbar’ın onu eve almayacağını söyler. Kız kardeşin cevabı ise karşılıklı bir anlaşmayı kararlaştırıp ve iki tarafın da istediğini alacağına dair bir kesinlik getirir. Hasani’nin yüz ifadesi anlaşmayı kabul ettiğinin belirtisidir. EYL. “Anlaşmak”.

32. 00:41:31 – 00:41:53 : Hasani ve Jabbar gecenin karanlığında köyden çıkmaktadırlar. Abbas duvarın üstünde oturmuş ve onları görür. İslam'ın orada ona oturup Hasan'ın gelmesini gözetlemesini söylediği söyler. Ama onlara nereye gittiklerini sorunca cevap verilmez. EYL. “İzlemek”.
33. 00:41:54 – 00:43:05 : köylüler hepsi ızdırap içinde, siyah giyen yaşlı kadınların onların köyüne gelmiş olan felaketi kaldırmak için toplanmışlar. Kadınlar dua okumak ve gül suyu dökmek gibi farklı işlevlerle bu felaketten köyü kurtarmaya çalışırlar ve ironik bir biçimde Shakespear'ın “Macbeth” oyunundaki üç cadıya gönderge yapılırlar. EYL. “Kurtuluş”.
34. 00:43:06 – 00:44:21 : Jabbar ve Hasani eve dönmüşler. Jabbar evden içeri girer ama Hasani gider. EYL. “Girmek”. Jabbar gelir gelmez yatağına girer ve kardeşi çaldıkları tavuğa bakar ve küçümseyici bir ifade edinir. Çalındığı koyunlarının karşılığında koyun çalmaya gitmiş olan Jabbar hayranlık içinde hiçbir koyun göremediğini söyler. Acaba yan köyüde mi felaket sarmış? Jabbar uykuya dalır dalmaz kardeşi kapıyı açar ve Hasani'yi içeri alır. EYL. “Gizlilik”.

3.2.3. “Hasan'ın dönüşü” kesiti

35. 00:44:22 – 00:45:09 : Uzaktan Hasan'ın geldiğini gören Abbas hemen aşağı atlayıp koşarak köye gelir. Bağırmaları ile köy halkine bilgiyi verir ve İslam'ın yanına gelir. Herkes İslam'dan ne yapacaklarına dair söz beklemektedir. İslam'da herkese gidip saklanmalarını söyler ve bir anda havuzun etrafı boşalır. Panik ve korku belirtisi kötü birşey olacağı habercisidir. EYL. “Tehlike”.
36. 00:45:10 –00:47:02 : Hasan köye girdikten sonra eve doğru yürümektedir. Köylüler onun yolunun önünden çekiliyorlar ama arkasından merakla onu izliyorlar. Hasan hiçbirini aldırmandan evine doğru gider. Eve girme işlevinden sonra eve gelen misafiri kutlar ve karısı ile misafirin yanına oturur. Kadınların Hasan'ın girişi ile hemen başörtülerini giymeleri, Jabbar'ın kardeşinin Hasani ile rahat konuşması sahnesi ile zıtlık içerir. Bu da “Beyel” köyünün kültürünün karmaşık değerler yapısını gösterir. EYL. “Girmek”

37. 00:47:03 – 00:48:06 : Hasan karısının verdiği çayı içer içmez, kendi susamışlığından ineğin susamış olması gerçeğini çıkarır. Karısından sorduğu soru bunun belirtisidir: “İneğe su verdin mi?”. Karısının tepkisi ama ağlamak; hiçbir cevap vermeden. Hasan, karısının su vermeyi unuttuğundan pişmanlık duyup ağladığını zanneder: “Evden bir gün uzak kalmam, ineğin susamışlıktan ölmesine yeterli.”. Ama karısı onun için ağlamıyor; ineğin ölümünü hatırladığı için de ağlamıyor; kocasının dünyada en çok sevdiği şeyi kaybettiğini anladığında vereceği tepki için ağlıyor, çünkü artık ondan sonra hayatının düzeninin değişeceğini biliyor ve bu onu korkutuyor. Hasan eline kovayı alıp su almak için havuza doğru gider. EYL. “İlgilenmek”.
38. 00:48:07 – 00:49:15 : Köylüler Hasan’ı görünce karısının ona anlattığı varsayımı ile ve birde onun sinirli ama sakin duruşu ile yaklaşmaya cesaret kazanırlar. Tabii ki her zaman gibi İslam ilk soruyu sorar. Hasan karşılığında neden köylülerin ondan kaçtığını sorunca İslam sahte bir gülümseme ile bir şey olmadığını söyler. EYL. “Soru”. Su alma işlevi bitince Hasan eve dönmek için ayağa kalkar.
39. 00:49:16 – 00:49:44 : Hasan giderken cebinden birşey düşürür. Eğilme, yerden alma işlevlerinden sonra İslam’ın merak gidermek için ne olduğunu sorar ve inek için bir nazar boncuğu olduğu anlaşılır. EYL. “İlgilenmek”. Hasan dönüp yoluna devam eder.
40. 00:49:45 – 00:50:38 : İslam ve diğer köylüler Hasan’ın peşinden gidip gerçeği bilip bilmediğini sorgularlar. Herkesin İslam’ı arkadan takip etmesi, ineğinin en azından kaybolduğunu öğrenen bir Hasan’ın tepkisinden korktuklarını belirtir. EYL. “Tehlike”. Hasan’ın konuyu dolaysız söylenene kadar kavramaması, aklından geçen son fikrin ineğe birşey olması olduğunun belirtisidir.
41. 00:50:39 – 00:53:46 : Hasan ineğine birşey olduğunu öğrenir öğrenmez elindeki kovayı bırakır. Yere dökülen su onun hayata olan umutun yitirildiğinin belirtisidir. Sonra yere çöküp ve kafasını indirir. EYL. “Düşünmek”. İslam onu teselli etmeye çalışır ve İsmail’in şu an ineği aradığını söyler ama bu Hasan’ın ruhdurumunu değiştirmez. Hasan kafasını kaldırıp ve ayağa kalkar. Kesin adımlarla eve doğru hızlı yürümeye başlar.

İslam peşinden onu sakinleştirmeye çalışır. Köylüler hepsi bu sefer koşarak ikisinin peşinden gelirler. Hızlı kesmeler ve yakın yüz planları Hasan'ın kararlılığını, İslam'ın endişelendiğini ve köylülerin merakını yakından hissettirir. Hasan eve girer ve arkasından İslam. Hasan etrafına bakar; köylüler evin duvarından, bazıları diğer evlerin damından ona bakmaktadırlar. Köye geldiğinde ondan kaçan köylüler şimdi onu bırakamıyorlar. Ahıra yaklaşır ve içeri girer. EYL. “Girmek”.

42. 00:53:47 – 00:54:33 : Hasan ahırdan çıkıp ve İslam'a onunla dalga mı geçtiğini sorar. Hasan'a göre ineği kaçmamış; kaçamazda. Sonra yaş dolu gözler ile öylece duvara yaslanıp oturur. Bu acı olan gerçeğe inanmak istemez, o yüzden gerçeğe gözlerini kapatır. EYL. “Kabullenmemek”. Çünkü Hasan'a göre, ineğe olan sevgisi karşılıklıdır, bu yüzden inekte asla onu bırakıp gitmez. Hasan böylece “aşk”ın ona ihanet ettiğini hisseder.
43. 00:54:34 – 00:54:51 : İsmail'in saklandığı evin kapısı açılır ve biri girer. İsmail, orada olduğunu belli etmemek için hızlıca kalkıp saklanır. EYL. “Gizlilik”.
44. 00:54:52 – 00:55:46 : İsmail eve gelen kişinin Abbas'ın kız kardeşi olduğunu görünce saklandığı yerden çıkar. Kız ona gülmektedir. Hasan'ın ineğin ahırda olduğunu zannettiğini duyunca evden gitmek için kapıya gider; ama kızın sözü ile durur. Kıza ne yapması gerektiğini sorunca, kız utangaç bir şekilde evde kalmaya devam etmesi gerektiğini söyler. Ama sözünden sonraki gülümsemesi ve İsmail'e bakışı, bu öneriyi Hasan'ı düşünerek yaptığını inkar eder. EYL. “Aşk ilanı”.
45. 00:55:47 – 00:56:21 : Sefer'in oğlu kendi oyunu ile meşgulken, ayağındaki ipin kesildiğini gördükten sonra delinin geldiği onu fazla da şaşırtmaz. Elindeki oyuncak ile ona bir taş fırlatır ve deli taşın değmemesi için geri atılır. EYL. “Eğlenmek”. İslam ona deliyi kendi başına bırakmasını söyler.
46. 00:56:22 – 01:00:09 : Bu kesitin uzunluğunun nedeni, Hasan'ın ineğinin kaybolmasından sonra ruhdurumunun niteliğiyle ilgili bilgilendirici özelliği olmasındandır. İslam, Muhtar, abbas ve Jabbar onun halini sormak için evine gelirler. Hasan ahırın damında oturmuş uzakları seyretmektedir. Hasan onları görünce İslam'dan neden ona yalan söylediğini sorar. İslam, onun gerçeği –

ineğinin ölmüş olduğu- öğrendiğini varsayarak söyleyecek birşey bulamaz. EYL. “Soru”. Muhtar yine ineğin kaybolduğunda ısrarcı ama Hasan, ineğin ahırda olduğunu ve kendisinin yukarıdan etrafı gözettiğini söyler. Çünkü gece Buluriler ineğini kaçırmak için geleceklermiş. Bir taraftan ineğe olanlar yüzünden kendini suçlamaktadır ama diğer yandan da “ineğin her susamış olduğunda ayın çıktığını söyleyerek”; mecnunun leyladan bir söylen oluşturması gibi, ineğine olan sevgiden dolayı sevgi nesnesinden bir söylen oluşturur. Hüsrana uğramış olduğunu kabul etmek, ona bu tarz söylenler ile kendini kandırmasından daha acı vericidir. Bu işlevler hepsi de üst düzeyde bir eylemde birleşirler. EYL. “Kabullenmemek”.

47. 01:00:10 – 01:00:25 : Hasan’ın karısı yine her zamanki gibi, ister ineğin olduğu sıralar ister artık şimdi gibi olmadığı zamanlar; yalnız ve tek başınadır.
48. 01:00:26 – 01:04:02 : Köyün gece vakti karanlık sokaklarında Hasani’yi görmek, Buluriler ve mal varlığı hırsızlığına bir göndergedir. Devamında sokaklarda koşarak bağırın adamın olması köylüleri de gece vakti evlerinden çıkarıp sokaklara getirir. Işık ile kovalamalar ve kendilerin göre hırsız Bulurileri yakalama çabaları köye karşı oluşan tehlikede, köyü koruma işlevidir. EYL. “Tehlike”. Ama arama sonuçsuz olur ve koşan adamın sadece kaybolan gölgesi bile zor görülür. Ertesi sabah Hasan’ın evine gelmeleri ve karsından onunla ilgili soru sormaları geceleyin koşan adamın Hasan olma ihtimalini kafalarda yaratır. EYL. “Soru”.

3.2.4. “Hasan’ın deliliği” kesiti

49. 01:04:03 – 01:05:42 : Köylüler ahırın penceresinden içerideki Hasan’a bakarlar. Hasan’ın arakası onlara ve kafasını yas tutmuş bir şekilde aşağı eğmiş. Köylüler onaa moral vermek için ineğinin bulunduğunu söylerler. Hatta İsmail ineği nerede bulduğunu bile ona söyler. EYL. “Anlatmak”. Bir anda Hasan kafasını kaldırıp onlara dönüp ve bakar. Yüzündeki ifadeler büyü şaşkınlık içinde olduğunu belirtir ve dışavurmuş gözleri kendinden geçtiğinin ifadesidir.

50. 01:05:43 –01:08:52 : Köylüler ahırın içine girirler. EYL. “Girmek”. Hasan’ın ahırda oturup ineğin otlarından yemesi köylüleri şaşırır. Hasan’ın cevabı onlar için daha da şok verici: “Ben Hasan değilim. Hasan’ın ineğiyim.” İneğin kaybı ve ineğe karşı beslediği duygular, Hasan’ı ruhsal açıdan kendini inek gibi hissetmesine kadar çöküntünün eşiğine getirmiş. İslam, muhtar ve diğerleri ne kadar da onu inek olmamasına ikna etmeye çalışsalar da Hasan bunu kabullenmez. Köylüler bilge “İslam” a ne yapmaları gerektiğini sorarlar. EYL. “Karar vermek”.
51. 01:08:53 – 01:09:43 : İslam sonunda gerçeği Hasan’a anlatır. Artık gerçeğin herşeyi düzelteceğini düşünür. Hatta Hasan’a kuyudaki ineğin cesedini bile göstermeyi önerir. EYL. “Anlatmak”.
52. 01:09:44 – 01:11:56 : Hasan beklenmedik bir zamanda aşırı tepki verir ve delirir. Ahırın tavanından ışık giren deliğe koşar ve kendince ahırın damında olan Hasan’a bağırır ve yardım ister. Bulurilerin gelip onu kaçırıp kafasını kesmek istediklerini söyler. Sonra üzüntüden kırılıp yere çöker. EYL. “Kurtuluş”. İslam ve diğerleri Hasan’ın tepkisinden şaşırırlar ama onları Buluriler ile aynı gördüğü için aynı zamanda kırılırlar ve onu kendi başına bırakmayı tercih ederler. EYL. “Çıkmak”. Son bir anda İslam, Hasan’dan herhangi bir şeye ihtiyaç duyup duymadığını sorar. EYL. “İlgilenmek”.
53. 01:11:57 – 01:12:05 : Abbas’ın kız kardeşi evinde oturup pirinçleri ayırt etmektedir. Görünüşü ve kıyafeti ve meşgül olduğu işi hepsi belirtiler ve işlevi beraber ondan bir köy kadını tipine gönderge yapar ve bir köy kadının günlük ev hayatında yaptığı işleri göz önüne getirir.
54. 01:12:06 – 01:13:30 : Kafasını kaldırdığında İsmail’in onu izlediğini farkeder. Ondan oturmasını ister ve yaptığı öğlen yemeğinden ikram eder. Bu arada Hasan’ın haykırışı duyulur ve bu İsmail’in iştahını kapatır. Kız ona çay ikram etmek ister ama İsmail kabul etmez. EYL. “İlgilenmek”. Kız yabancı bir erkeğe elinden gelen hizmetleri önermiştir ve artık söyleyecek başka birşeyi yok. İsmail giderken ona dönüp dönmeyeceğini sorar. İsmail ise kendi evine gideceğini söyler. Kız onun gidişinden sonra kafasını yere dikip yavaş adımlarla işine döner. Bu onun hayal kırıklığına uğradığının belirtisidir. EYL. “Umut”.

55. 01:13:31 – 01:13:55 : Ama İsmail gitmeden döner ve ona ablasını bu olayların bitiminden sonra, onu istemek için göndereceğini söyler. Kız gülümser. Bu onun hoşnutluğunu belirtir. EYL. “Aşk ilanı”.
56. 01:13:56 – 01:15:22 : İslam, Hasan’ın karısından bir torba ekmek ve bir kase yemek alır ve ahıra doğru gider. Bağlılaşık ögesi olarak yemeği götürdüğü Hasan ahırda oturmaktadır. Ahırın bir köşesine ekmek torbasını ve kaseyi koyar. Bir an için Hasan ve İslam’ın gözleri düğümlenir. Artık İslam’ın bile anlayamadığı bir durum ortada ve bununla ilgili elinden hiçbirşey gelmemektedir. O sadece köyün bir parçası olarak, köyün başka bir parçası olan Hasan’a elinden geleni yapmaktadır. EYL: “İlgilenmek”.
57. 01:15:23 – 01:20:06 : Bu kesiti “Bulurilerin Hasan’ın ineğini çalmak teşebbüsü” olarak nitelendirebiliriz. Karanlık ve sessizlik “Beyel” köyünde gece vaktinin bilgilendirenidir. Ama üç kişinin konuşma sesleri ve sonradan siyah giyimli görünüşleri bu huzuru bozar. Onların tamamen baştan ayağa siyah giymeleri gecenin karanlığında saklı kalmak istemelerinin yanı sıra “Beyel” köyünden olmadıklarını gösterir. Çünkü köyde kimse böyle giyinmez. Böylece muhtemelen Bulurilerden olacaklar. Bu tahmin Hasani’nin yanıtıyla onaylanır ve o ana kadar saklı kalmaya çalışan Buluriler, Jabbar’ın kız kardeşinin çığlığı ile acele etmeye çalışırlar. EYL. “Gizlilik”. Kuledeki adamın uyuma görüntüsü köyde herkesin uyuduğu bilgisini verir ama İslam hariç. Seslerden dolayı herkes yavaş yavaş sokaklara gelir ve Jabbar’ın sözü ile Bulurilerin geldiği kesinleşir. Herkes onları bulmaya uğraşır çünkü köyün güvenliği zedelenmiştir. EYL. “Tehdit”. Bu sırada Buluriler Hasan’ın evine girip ahırına gelirler. Uykuda olan Hasan kalkar ve onlara bakar. Buluriler birşey bulamayınca ahırdan çıkarlar ama karşılarında köylülerin dizildiğini görürler. Böylece kaçmaya başlarlar ve doğal olarak köylüler onları kovalar. En önde Sefer’in oğlu ve peşinden diğerleri gelir ve köyün dışarısına kadar onları kovalarlar. EYL. “Kaçırma”.
58. 01:20:07 – 01:20:32 : Hasan’ın yemeği bırakıldığı gibi duruyordur. İslam gelir ve Hasan’ın karısı aynı gerçeği bir daha sözlü bir şekilde ona iletir. EYL. “Anlatmak”.

59. 01:20:33 –01:23:00 : İslam ahıra girer ve peşinden köyün muhtar ve başadamları ve ayrıca köyün “cadıları” diye nitelendirebileceğimiz siyah giyimli yaşlı kadınlar gelirler. EYL. “Girmek”. Kadınlar el muskaları ve dualar ve gül suyu ile kendi ritüellerini uygulamaya başlarlar ve diğer herkes duvar kenarında oturup mevlüd yaparcasına yas tutarlar. Aslında burada ineğin kaybının matemini değil; Hasan’ın kaybından dolayı herkes matemlidir. EYL. “Yas tutma”. Bu tören aslında Hasan’ın cenazesidir; o yüzden Hasan kalkıp arkasını onlara çeviri şekilde ahırın diğer köşesine gidip oturur. Çünkü kendi yas töreni ile ilgilenmemektedir. EYL. “İlgisizlik”.
60. 01:23:01 –01:24:04 : Deli ayağına bağlanan kutudan kurtulmaya çalışıyor ama çabaları yetersiz kalıyor. Çocuklar yine peşinden gelerek onunla dalga geçmeye çalışıyorlar. EYL. “Eğlenmek”. Ama Sefer’in oğlu hayretler içinde gelip deliyi çocukların elinden kurtarır. Çünkü anladığı tek şey varsa o da bu köyde sadece deli onunla iyi iletişim kurmuş ve onun mizah anlayışını iyi karşılamaktadır. EYL. “Kurtuluş”.
61. 01:24:05 – 01:25:17 : Köylülerin hepsi Hasan’ın evinde toplanmış ve ister ahırın penceresinden ister içinden onu izlemektedirler. EYL. “İzlemek”. Hasan çılgınlığının son noktasındaymış gibi çaresiz bir inek gibi ahırı dönerek koşmaktadır. Apaçık gözleri ve perişan saçları ile kendinden geçtiği belirtisini veriyor ama ayrıca çıkardığı sesler onu insan dışı bir yaratık gibi gösterir. Sonunda da ineğin boynozlarına sahipmiş gibi kafasını ahırın duvarına çarpar. EYL. “Dalmış olmak”.

3.2.5. “Hasan’ın ölümü” kesiti

62. 01:25:17 – 01:25:28 : Mezarlıkta kadınlar mezarların başında toplanıp ölümlerini anıyorlar. “Kayıp” fikri ve “kaybettikleri” düşüncesi, ineğin ölümünden sonra ki çoğu sahnede gönderge olarak kullanılmış ve bu da onlardan biridir. EYL. “Yas tutma”.
63. 01:25:28 – 01:27:30 : İslam gelip muhtar, Abbas, Jabbar ve İsmail’in yanında oturur. EYL. “Bir araya gelmek”. Onlara Hasan’ın son durumu ile ilgili son detayları aktarıyor. EYL. “Anlatmak”. Muhtar İslam’ın bilgeliğinden dolayı

ondan ne yapmaları gerektiğini sorar ve İslam onlara Hasan'ı kentte bir hastaneye götürmeleri gerektiğini söyler. Abbas başta karşı çöksa da İslam'ın düşüncesinin boşuna olmadığını söyleyen muhtar onu susturur. EYL. "Karar vermek".

64. 01:27:31 – 01:31:41 : Abbas, İslam ve muhtar sabah erkenden (bilgilendireni horozun sesi) Hasan'ı kente götürmek için gelirler. Karısı tamamen pasif bir şekilde istediklerini yapmaya izin verir. Hasan ahırda uyumaktadır ve onlar onu kaldırıp beraberlerinde götürmek isterler. Ama kapıya gelince Hasan dışarı çıkmak istemez. Ani bir hareket ile onları korkutur ve geri gider ve sonra herkese saldırmaya başlar. EYL. "Dalmış olmak". Ahırdan çıkmak istemiyor. Buna karşılık köylüler ip ile Hasan'ın elini kolunu zorla bağlamaya kalkarlar. EYL. "Bağlamak". Böylece önceden bağlanan deli ve inek gibi; şimdi her ikisini de bir türlü temsil eden Hasan bağlanır. Hatta ironik bir şekilde artık konuşmayı bile unutmuştur ve "yardım" kelimesini bile kullanamayacak kadar yetersizdir.
65. 01:31:42 – 01:33:08 : Köylüler her yerden Hasan'ı iplerle üç taraftan çekip götürmeye zorlayan bu adamları izlemektedirler ve peşlerinden gitmektedirler. EYL. "İşkence yapmak". Hasan'ın karşı koyması gereksiz ve onlar onu kaderine doğru götürüyorlar. Hasan'ın karısı evin damından onları izlemektedir. EYL. "İzlemek".
66. 01:33:09 – 01:33:33 : Ağır yağmurun altında bile zorla Hasan'ı sürükleyerek götürüyorlar. Bu yağmurdan kurtuluş olmadığı gibi, Hasan için de bir kurtuluş yok. EYL. "Umut".
67. 01:33:34 – 01:34:02 : Bir an için muhtar arkalarında olan Bulurileri görür ve İslam'a bunu söyler. EYL. "Anlatmak". Bu yüzden daha hızlı devam etmeye karar verirler. EYL. "Karar vermek".
68. 01:34:03 – 01:34:41 : Ağır yağmurun altında devam edilir. Hasan'ın yüzünden durum ile ilgili hiçbir şey anlamadığı ve korktuğu belirir. EYL. "Tehlike".
69. 01:34:42 – 01:36:00 : Aniden Hasan durur. Herkesin çabalamasına rağmen hareket etmez. Yüzlerinden, yağmurun işleri daha da zorlaştırdığı belli oluyor. Hasan aynen isteği dışında bir eyleme mecbur kılınan bir hayvan gibi

bakışları ile çaresizliğini belirtiyor. Bu kesitin ilginç noktası İslam, yani köyün bilgisi de artık Hasan'ı bir inekmişçesine sopa ile vurup zorla yürümesini sağlamasıdır. Aynen bir hayvana yapıldığı gibi. EYL. “İşkence etmek”. Abbas, İslam'ın kendine gelmesini sağlar ve İslam, ondan ve muhtardan kaçırdığı bakışları ile yaptığı eylemden pişmanlığını belirtir. EYL. “Yargılama”.

70. 01:36:01 – 01:37:06 : Hasan çaresizliğinin doruğunda birden tepeye doğru koşmaya başlar. Muhtar her zamanki gibi İslam'a dönüp ondan Hasan'ı yakalamasını ister ama vaktinde yetişemezler. Hasan tepeden aşağı atlar. Çılgılığı ile çektiği acıların sonlandırmak istediğini belli eder ve aynen ölü ineğin kuyuya düşmesi gibi, ağır çekim ile tepenin aşağındaki yağmur suyu toplanmış alçaklığa düşer. Artık ölmüştür ve anlayamadığı gerçeklikten kurtulmuştur. EYL. “Kurtuluş”. İsmail, Abbas ve muhtar; Hasan'ın ölüm sahnesi önünde diz çöküp otururlar. EYL. “Yas tutma”. Buluriler ise artık “ineğin” ölümünü gördükten sonra geri çekilerek Beyellileri kendi hallerine bıraktıklarını gösterirler. EYL. “İlgisizlik”

71. 01:37:07 – 01:37:59 : Köyde Abbas'ın kız kardeşini İsmail ile olacak olan düğününe hazırlamaktadırlar. Siyah giyimli yaşlılar onu tören için süslemektedirler ve bir “köy” gelinin olması gerektiği tarzda uygun hale getiriyorlar. EYL. “Hazırlık yapmak”. Köylülerden herkes, erkekler ve kadınlar ise düğünün gerçekleşmesi için bir yere toplanmışlar. EYL. “Bir araya gelmek”.

72. 01:38:00 – 01:38:43 : İslam köye dönmüştür. Kuleden bakan köylü onu görünce Hasan hakkında sorar ve İslam bu sefer onun sorularını tamamen yanıtsız bırakamaz. EYL. “Soru”. Yüzünden rahatsız olması bellidir. Diğer yandan gerçekleştirdiği eylemin utancı da onu eziyet etmektedir. At arabası ile Hasan köye getireceğini söyler ve sonra kapıyı açıp evine girer. EYL. “Girmek”.

73. 01:38:44 – 01:39:23 : Gelin köylülerin ortasında oturmuş ve kendini kaderine teslim etmek için hazır. Kadınlar tef çalarak törene neşe katmaktadırlar. EYL. “Eğlenmek”. Sefer'in oğlu ve deli artık arkadaş olmuşlardır ve bu onun, kentten kaynaklanan aşağılanma kompleksini çözdüğü belirtisidir. Köyün

sermayesi olan inek artık yok; ama bu köyün yok olacağı anlamına gelmez ve her zaman devam edebilmek için bir yolunu bulur. EYL. “Umut”.

74. 01:39:24 – 01:39:54 : İslam battaniye ve lamba aldıktan sonra arabasına binip ve yola koyulur. EYL. “Gitmek”. Giderken Hasan’ın karısını evin duvarının üstünde görür ama yoluna devam eder. EYL. “İlgisizlik”.

75. 01:39:54 – 01:40:00 : Hasan’ın karısı ufuklara bakmaktadır. Artık o da dul bir kadındır ve diğer yaşlı dullar gibi ölü kocasının anısını yaşamaya devam edecektir ve her zaman uzaklarda onu arayacaktır. EYL. “Yas Tutma”.

76. 01:40:01 – 01:40:09 : Hasan’ın karısının durduğu görüntünün üzerine “Payan” (son) yazısı belirir ve filmin (anlatının/hikayenin) bittiğini belirtir. “son” yazısında aynı filmin giriş kesitindeki gibi aynı font ve yazı tarzı ile yazılmıştır ve bu başlangıcın sonunu belirir.

3.2.6. Eylem Dizileri

Bu anlatıda toplam olarak 30 eylem saptanmıştır. Eylemlerin ayarlanmasında başlıca Roland Barthes’ın “S/Z” isimli yapıtından yararlanılmıştır. Burada bu eylemlerin bir dizelgesi sunulmaktadır:

Hazırlık yapmak, işkence yapmak, eğlenmek, yargılama, ilgilenmek, sevmek istemek, tehlike, uyarma, bir araya gelmek, tehdit, gitmek, bağlamak, ilgisizlik, aldatmak, gizlilik, çıkmak, anlatmak, düşünmek, karar vermek, toprağa vermek, yas tutma, kurtuluş, anlaşmak, gözetlemek, girmek, soru, kabullenmemek, aşk ilanı, umut ve izlemek.

Sonuç

Anlatı insanlık tarihinin ayırt edilmez bir parçası olarak büyük önem taşımaktadır. Her bir söylemde ve tartışmada kendine yer bulan anlatı kavramının önemi, özellikle 1960'lardan sonra daha da belirginleşmektedir. Bu doğrultuda gelişmiş olan anlatı çözümlemesi yöntemleri, insanoğlunun yazgısında anlatının varolduğu sürece kendi geçerliliğini koruyacaktır. Sinemaya da bir anlatı aracı olarak bakıldığında kendi içinde bir anlatı çözümlemesi gerçekleştirmesi kaçınılmaz sayılmaktadır.

Sinema anlatılarının modern ve klasik; hatta son dönemde adı sıkça duyulmaya başlamış olan postmodern anlatı diye sınıflandırılması, bu iletişim aracı içerisinde anlatının sahip olduğu önemi vurgulamaktadır. Modern İran sineması ise dünya sineması içinde kendine kazandırdığı veçhe itibarı ile film çalışmalarında adını sıkça duyurmaktadır.

Şimdiye kadar modern İran sineması anlatılarının yapısal bir çözümlemesinin gerçekleşmediği, çalışmanın bu eksikliği gidermeyi kendine başlıca amaç olarak seçmesinde büyük bir önemi olmuştur. Bu doğrultuda örneklem olarak seçilmiş olan "İnek" filmi, hem bu modern akımın İran sinemasındaki başlangıcını sağlayan yapıt olarak ve hem kendine özel sahip olduğu anlatım tarzıyla dikkat çekmektedir. Bu nedenler hepsi "İnek" filmini, modern İran sineması anlatılarının yapısal bir çözümlemesini gerçekleştirmek için yeterli ölçütlere sahip örnek haline getirmektedir.

Ayrıca modern sinema anlatılarının örneği olarak verilmiş olan bu filmin anlatı yapısı, modern anlatının özelliklerini de kendi içinde barındırmaktadır. Klasik anlatıya karşın, olayların sadece tek bir anlatı kişinin bakış açısından sunulmadığı ve anlatı bütünü'nün farklı anlatı kişileri tarafından aktarılması gibi. Bunun yanı sıra klasik anlatıya sahip filmlerde stüdyo kullanımına karşılık, gerçek mekan ve zaman kullanan modern sinema anlatısı, bu açıdan da örneklem olarak seçilmiştir. Ayrıca

yıldız sistemine karşı olarak, tanınmayan kişileri oyuncu kadrosunda kullanmak da bu filmi modern sinemaya ait bir yapıt yapan bir başka özelliktir.

Yapısalcılık geleneği içinde gelişen anlatı çözümlenmeleri araştırmacılar için, bir anlatıyı ele aldıklarında onu irdelemek için çoğu fırsatlar sunmaktadır. Anlatının yapısını ortaya koyarak bir çözümlenmeye gidilen bu yöntem, daha önce anlatı çalışmalarında farkında olunmayan yönleri ve saptamaları gerçekleştirmek imkanı sağlamaktadır.

Bu çalışmada ise yazın eleştirmeni olan Roland Barthes'ın geliştirdiği yapısal anlatı çözümlenmesi, kullanılan yöntem olarak seçilmiştir. Bu yöntemin seçilmesi gerçekleşen anlatı çözümlenmesinde daha da dikkatli olunup tüm noktaları irdeleme fırsatı sunmuştur. Anlatıyı oluşturan öğelerin hepsinin üzerine bir değerlendirme yaparak öyküleme olan farklı ve göze gelmeyen yönler ortaya çıkarılmıştır.

Seçilmiş olan örneklem açısından bakıldığında gerçekleşen çözümlenme onunla ilgili birçok saptamanın gerçekleşmesine de olanak sağlamıştır. Film anlatısını oluşturan kesitlerin ortaya konması ve herbirinde gerçekleşen eylemler dizisi anlatının öyküleme düzeyindeki oluşumunu daha da anlaşılır hale getirmiştir. Her eylemin kendi içinde ayrılan işlevler ve belirtiler, edimler, anlatının en küçük biriminden en büyüğüne kadar süregelen düzeyler ağını gözler önüne sermiştir. Ayrıca aynı eylemleri paylaşan kesitlerin işlevleri incelendiğinde anlatı ile ilgili bazı saptamalar yapılmasına da fırsat tanımıştır.

Örnek olarak “Bağlamak” eylemi ele alındığında bu eylemin sırasıyla 3, 12, 29 ve 63 numaralı kesitlerde gerçekleştiği görülmektedir. Dağılımsal ilişkiler içerisinde ele alınırsa “Bağlamak” eyleminin 3 ve 29 numaralı kesitlerde deli için yapıldığı ve 12 numaralı kesitte ise inek için yapıldığı fark edilecektir. 63 numaralı kesitte ise, daha önce deli ve inek üzerine gerçekleşen bu eylemin Hasan üzerine yapıldığı görülmektedir. Böylece başanlatı kişisi olan Hasan'ın bu kesitte ruhsal durumunu bir deli ve inek (kendini inek gibi hissederek deli sayılması) seviyesini belirtir.

Anlamaların ortaya çıkması yapısal anlatı çözümlemesini diğer anlatı çözümlemeleri sınıflandırması içinde ayrıcalıklı kılmaktadır. Gerçi aynı çözümleme yöntemi kullanılmaksızın da saptanan anlamlamalar gerçekleşebilmektedirler. Ancak bu yöntemin kullanımı ve anlatıyı en küçük birimlere ayırıp sonra bir daha bütünleştirmek, bu tarz anlamların göz önünden kaçması ihtimalini de çok düşük tutmaktadır.

Son olarak yine de yapısal anlatı çözümü bağlamında modern sinema anlatılarının çözümlenmesinin nedeni, yöntemin anlatıda varolabilecek tüm anlamları saptayabilme becerisinden değil de; film çalışmaları içerisinde farklı kuramsal yaklaşımların yanı sıra bir alternatif olarak sunulabileceğindedir. Ancak anlatıda varolan tüm öğeleri ve işlevleri ele alıp inceleyen ve anlamlandırma yaparak çözümleme gerçekleştiren bir alternatiftir bu.

Kaynakça:

- ADANIR, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Say Yayınları, 2012.
- ALLEN, Graham: **Roland Barthes**, London, Routledge, 2004.
- BALINT KOVACS, Andras: **Modernizmi Seyretmek**, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2010.
- BARTHES, Roland: **Çağdaş Söylenler**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 2003.
- Daraje-ye Sefr-e Neveshtar**, Çev. Shirin Dokht Daghighian, Tehran, Entesharat Hermes, 2008.
- Göstergebilimsel serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2009.
- Image Music Text**, Ed. by. Stephen Heath, London, Fontana Press, 1977.
- Metis Seçkiler: Yazı ve Yorum**, Haz. ve Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
- Roland Barthes**, Çev. Sema Rifat, İstanbul, YKY, 2006.
- S/Z**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, YKY, 2006.

- Yazının Sıfır derecesi**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, YKY, 2009.
- BRESSLER, Charles E.: **Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice**, New Jersey, Pearson plc., 2007.
- BORDWELL, David: **Narration in the Fiction Film**, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985.
- CHILDS, Peter: **Modernism**, London, Routledge, 2000.
- CUMMING, Robert: **Sanat**, Çev. Ayşe Işın Önel, Leo, İnkılap Kitabevi, 2008.
- DABASHI, Hamid: **İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği**, Çev. Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004.
- EAGLETON, Terry: **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- FAMILI, Mojde: “Esteghbal-e Faransavian Az Sinemaye Moaser-e Iran”, **Iran Nameh**, C. 14, 1996, pp. 417-430
- GÜLMEZ, Bahadır: **Edebiyat Müzik ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2008.

- Haidari, Gholam: “Film Sazan-e Nam Avar-e Sinema-ye Iran”, **Faslname Farabi**, No: 32-33, İlkbahar-Yaz 1999, pp. 4-45
- Hartley, John: **Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts**, London, Routledge, 2002.
- İri, Murat: **Bir Filmi İzlemek: Pop Kültürü Sökmek**, İstanbul, Derin Yayınları, 2009.
- Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Naficy, Hamid: “Iranian Cinema”, **The Oxford History of World Cinema**, Ed. By. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 672-678
- Nowell-Smith, Geoffrey: “The Modern Cinema; Introduction”, **The Oxford History of World Cinema**, Ed. By. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 463-465
- Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalet kitap, 2008.
- Orr, John: **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.

- OVERING, Joanna, Nigel Rapport: **Social and cultural Anthropology: The Key Concepts**, London, Routledge, 2000.
- RİFAT, Mehmet: **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları**, C. I, İstanbul, YKY, 2008.
- PROPP, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- PIAGET, Jean: **Sakhtargerayi**, Çev. Reza Ali Akbar Pour, Tehran, Ketabkhane Majlese Shuraye Eslami, 2005.
- SADR, Hamid Reza: **Iranian Cinema: A Political History**, London, I.B.Tauris, 2006.
- SHIRIN POUR, Mahrokh: **Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması**, İstanbul, es Yayınları, 2007.
- SOLHJU, Tahmasb: “Dariush Mehrjui; Sinema va Mokhatab-e Aam”, **Naghd-e Sinema**, No:19, Kış 2000, pp. 48-50
- STEPHENSON, Ralph: **Honar-e Cinema**, Çev. Parviz Davaii, Tehran, Entesharat Amir Kabir, 2007.
- TUSI, Javad: “Dar Tozihe Sargashtegiha va Ashoftegiha-ye Yek Filmsaz”, **Naghd-e Sinema**, No:19, Kış 2000, pp. 51-54

YÜCEL, Tahsin:

“Roland Barthes ve Deneme,” **Dilbilim
Dergisi**, C.I , 1976, s. 34-44