

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ZVYAGINTSEV FİMLERİNDE AİLENİN SUNUMU:
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
DOÇ. DR. EBRU GÜLBUĞ EROL **MÜKREMİN ÇUBUK**

MALATYA- 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**ZVYAGINTSEV FİMLERİNDE AİLENİN SUNUMU: GÖSTERGEBİLİMSEL
BİR ANALİZ**

Yüksek Lisans Tezi

Mükremin ÇUBUK

Doç. Dr. Ebru Gülbuğ EROL

Malatya – 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ZVYAGINTSEV FİLMLERİNDE AİLENİN
SUNUMU: GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

DOÇ.DR. EBRU GÜLBUĞ EROL

MÜKREMİN ÇUBUK

Jürimiz tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak..... Anabilim, Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

imzası

- 1... Doç. Dr. Ebru Gülbuğ Erol Çubuk
- 2... Dr. Öğr. Üyesi F. M. A. DEMİR
- 3... Dr. Öğr. Üyesi M. B. Y. Y. Y.
- 4.....
- 5.....

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun..... tarih ve..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Unvan Ad Soyad Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ebru Gülbuğ EROL danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırlamış olduğum “Zvyagintsev Filmlerinde Ailenin Sunumu: Göstergibilimsel Bir Analiz” başlıklı tezi bilimsel ahlak ilkelerine bağlı kalarak yazdığımı ve tez içinde yararlandığım her türlü kaynağı usulüne uygun bir şekilde kaynakçada belirttiğimi onurumla doğrularım.

Mükremin ÇUBUK

TEŞEKKÜR

Akademik çalışmalara ve bu tezi yazmaya, ilgi ve anlayışıyla, beni motive eden Doç. Dr. Ebru Gölbuğ EROL hocama saygılar sunuyor ve teşekkür ediyorum. Ayrıca her zaman desteklerini gördüğüm arkadaşlarım Orhan Baran ve Gamze Beyge'ye de yürekten teőekkürler ediyorum.

ÖZET

Sinema bir sanat ve bir teknolojik imkân olarak yaşam gerçekliğimizle bizi umulmadık yol ve yöntemlerle yüzleştirmektedir. Aile de varoluşsal bir olgu olarak yaşamın merkezinde yer almaktadır. İnsanı oluşturan temel karakteristik özelliklerin önemli ölçüde yine aile ortamında ya da aile bağları üzerinden şekillendiği bilinen bir gerçektir. Yaşadığımız zaman diliminin yarattığı çelişkilerle birlikte, aile ve ailevi bağların Zvyagintsev sinemasında nasıl temsil edildiği ya da sunulduğu bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Andrei Zvyagintsev'in Dönüş (2003), Sürgün (2007) ve Elena (2011) adlı filmleri seçilerek, Roland Barthes'in göstergebilimsel yöntemiyle, aile ya da ailevi bağ ve ilişkilerin Zvyagintsev filmlerinde nasıl sunulduğu ya da temsil edilmekte olduğu, göstergeler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Aile, Rus Sineması, Göstergebilim, Andrei Zvyagintsev

ABSTRACT

Cinema confronts us with unpredictable and unexpected ways and methods with the realities of our life as an art and as a technological potential. The family is at the center of life as an existential phenomenon. It's also a well-known fact that the basic characteristics of human beings develop in a family environment and by family ties. It's the subject of this study that how family and its ties are presented and represented in Zvyagintsev's films with the contradictions created by the time period which we live in.

In this study, Andrey Zvyagintsev's *The Return* (2003), *The Bunishment* (2007), and *Elena* (2011) films are selected to analyse according to Roland Barthes' semiotic approach in the context of family and family relations.

Key Words: Cinema, Family, Russian Cinema, Semiotics, Andrei Zvyagintsev

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	iii
ONUR SÖZÜ	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATI VE AİLE KAVRAMININ İNCELENMESİ

1.1. Sinema Nedir?	3
1.1.1. Sinemanın Tarihi ve Kronolojik Gelişimi	5
1.1.2. Sinemada Biçim Anlayışı	6
1.1.3. Sinemada Anlatı	6
1.1.4. Sinemada Zaman ve Uzam	7
1.1.5. Sinemada Mizansen	7
1.1.6. Sinemada Kurgu	8
1.1.7. Kamera Açılımları	8
1.1.8. Sahne, Çekim ve Sekans	8
1.1.9. Sinemada Gerçeklik	9
1.1.10. Rusya'da Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi	10
1.1.10.1. Çarlık Dönemi Rus Sineması	10
1.1.10.2. Sovyetler Birliği'nde Sinema	11
1.1.10.3. 1990'lardan Sonra Rus Sineması ve Andrei Zvyagintsev	14
1.2. Aileye Küresel Bir Bakış	17
1.2.1. Aile Nedir?	18
1.2.2. Aile Kavramları	19
1.2.2.1. Çekirdek Aile	19

1.2.2.2. Geniş aile	20
1.2.2.3. Evlilik.....	20
1.2.2.4. Boşanma	21
1.2.2.5. Yeniden evlenme	21
1.2.2.6. Akrabalık.....	22
1.2.2.7. Aileyi Kim Yönetiyor?	22
1.2.2.8. Tek ve Çok Eşlilik	23
1.2.3. Aileye Teorik Yaklaşımlar	23
1.2.3.1. İşlevselci Yaklaşım	23
1.2.3.1.1. Yeniden Üreme	23
1.2.3.1.2. Maddi ve Duygusal Güvenlik	24
1.2.3.1.3. Toplumsallaşma	24
1.2.3.1.4. Cinsel Etkinliğin Düzenlenmesi.....	24
1.2.3.1.5. Duygusal Yakınlık.....	25
1.2.3.1.6. Toplumsal Statü Sağlanması	25
1.2.3.2. Çatışmacı Yaklaşım.....	25
1.2.3.3. Etkileşimci Yaklaşım.....	26
1.2.3.4. Feminist Yaklaşım.....	26
1.2.4. Rus Aile Yapısı.....	27
1.2.4.1. Rus Tarihi, Toplum ve Aile Yapısı	27

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİ

2.1. Göstergebilim	31
2.1.1. Göstergebilimin Kronolojik Gelişimi.....	32
2.1.2. Sinema ve Göstergebilim	35
2.1.3. Roland Barthes'ın Göstergebilim Yöntemi	36
2.2. Sorun	40
2.3. Amaç	40
2.4. Önem	41
2.5. Varsayımlar.....	41
2.6. Sınırlılıklar	41

2.7. Yöntem	42
2.8. Evren ve Örneklem	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE AİLENİN SUNUMU

3.1. Dönüş Filmi	43
3.2.1. Dönüş Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi	44
3.2. Sürgün Filmi.....	53
3.2.1. Sürgün Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi	54
3.3. Elena Filmi	65
3.3.1. Elena Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi	66
SONUÇ	75
KAYNAKLAR	79

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Dönüş Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi.....	50
Tablo 3.2. Dönüş Filmindeki İkili Karşıtlıklar.....	50
Tablo 3.3. Sürgün Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi	62
Tablo 3.4. Sürgün Filmindeki İkili Karşıtlıklar.....	62
Tablo 3.5. Elena Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi.....	72
Tablo 3.6. Elena Filmindeki İkili Karşıtlıklar	72

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1. Dönüş (a).....	43
Görsel 3.2. Dönüş (b).....	44
Görsel 3.3. Dönüş (c).....	44
Görsel 3.4. Dönüş (d).....	45
Görsel 3.5. Dönüş (e).....	46
Görsel 3.6. Dönüş (f)	46
Görsel 3.7. Dönüş (g).....	47
Görsel 3.8. Dönüş (h).....	47
Görsel 3.9. Dönüş (i)	48
Görsel 3.10. Dönüş (i).....	49
Görsel 3.11. Dönüş (j).....	49
Görsel 3.12. Sürgün (a).....	53
Görsel 3.13. Sürgün (b).....	54
Görsel 3.14. Sürgün (c).....	55
Görsel 3.15. Sürgün (d).....	55
Görsel 3.16. Sürgün (e).....	56
Görsel 3.17. Sürgün (f)	57
Görsel 3.18. Sürgün (g).....	57
Görsel 3.19. Sürgün (h).....	58
Görsel 3.20. Sürgün (i)	58
Görsel 3.21. Sürgün (i)	59
Görsel 3.22. Sürgün (j)	59
Görsel 3.23. Sürgün (k).....	60
Görsel 3.24. Sürgün (l)	60
Görsel 3.25. Sürgün (m).....	61
Görsel 3.26. Elena (a)	65
Görsel 3.27. Elena (b).....	66
Görsel 3.28. Elena (c)	66
Görsel 3.29. Elena (d).....	66
Görsel 3.30. Elena (e)	67
Görsel 3.31. Elena (f).....	67

Görsel 3.32. Elena (g).....	68
Görsel 3.33. Elena (h).....	68
Görsel 3.34. Elena (i).....	69
Görsel 3.35. Elena (i).....	69
Görsel 3.36. Elena (j).....	70
Görsel 3.37. Elena (k).....	70
Görsel 3.38. Elena (l).....	71

GİRİŞ

Sinema, diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında çok daha yakın bir geçmişe sahip olmakla birlikte, bilimin ilerleyişi ve teknolojik imkânların da hızlı bir şekilde gelişmesi ve katkısıyla, kendi sınırlarını aşarak, bireysel tutumlardan toplumsal yapıya, yaşam gerçekliklerini farklı boyutlarıyla işleyen ve gözler önüne seren etkili bir araca dönüşmüştür. Aile kavramı da, insanın ortaya çıkışıyla birlikte varoluşsal bir olgu olarak, hiçbir şekilde önemini kaybetmeden yaşamın merkezinde yer almakta; bireyin ve toplumun konumlanışını sürekli bir şekilde etkileyen dinamik bir yapı olarak, tartışılmaya devam etmektedir. Özellikle anlam krizlerinin, toplumsal ve küresel buhranların yaşandığı günümüz dünyasında aile ve aile ilişkileri, evlilik ve akrabalık bağları, ebeveyn ve çocukların birbirlerine yaklaşımları ayrıntılı bir şekilde veya genel anlam ve hatlarıyla, sürekli olarak araştırmacıların ya da bilim insanlarının gündeminde bulunmaktadır. Ailevi ve sosyal yapıları oluşturan ilişkiler, belirli yönleriyle bir iletişim ağı ya da örüntüsü olarak görülmektedir. İnsan doğası gereği düşünen, anlam üreten ve sistemli bir şekilde anlamlandırdığı düşünceler üzerinden iletişim kurmaya çalışan bir varlıktır.

İnsanlık tarihinin oluşumuyla birlikte, farklı iletişim biçimlerinin ve gösterge sistemlerinin ortaya çıktığını görmekteyiz. İnsanın kendine dair anlam arayışı ya da yaşamı anlamlandırma çabası, farklı şekillerde dile ve yazıya dönüşmüştür. İnsan düşünce ve duygularını göstergeler ve gösterge sistemleri aracılığıyla açıklamaya çalışmıştır. Bilimsel faaliyetlerden sanatlara, bir bilgi ya da anlam üretme veya iletişimi gerçekleştirmenin yolu olarak da insan, her zaman bu gösterge ya da gösterge sistemlerini kullanmıştır. Göstergeler üzerine çalışmalar 20. yüzyılın ilk yıllarıyla birlikte bilimsel bir altyapı kazanarak göstergebilimi oluşturmuştur. Yaşadığımız yüzyılın önemli bilimsel yaklaşımlarında biri olan göstergebilimsel yöntem, birçok farklı alanda kullanıldığı gibi film çözümlemelerinde de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Bu çalışmada Rus sinemasının önemli yönetmenlerinden Andrei Zvyagintsev'in filmlerinde aileyi nasıl sunduğu göstergebilimsel bir yaklaşımla analiz edilmeye çalışılmıştır. Rus sanat, kültür ve edebiyatının zenginliği bilinmekle birlikte, Rus sinemasının da dünya sinemasına olan büyük katkısı göz önüne alınarak Rus

sinemasından bir yönetmenin filmi araştırma konusu yapılmıştır. Özellikle de Sovyet Rusya'nın kurulduğu dönemin devamında Rus sineması birçok önemli film kuramcısı yetiştirmiştir ki bunlar sinema sanatının öncü ve en büyük isimleri arasında yer almaktadır. Kuleşov, Vertov ve Eisenstein gibi sinemanın önemli isimleri, sinemanın hem teorik yönüne ve hem de filmler çekerek pratik gelişimine ciddi katkılar sunmuşlardır. Yine Rus sineması, tarihsel süreç içerisinde Tarkovsky gibi çok etkili yönetmenler çıkarmıştır. Filmleri inceleme konumuz olan Zvyagintsev'de Rus sinemasının günümüzde en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Zvyagintsev, çekmiş olduğu; Dönüş (2003), Sürgün (2007), Elena (2011), Leviathan (2014), Sevgisiz (2017) gibi filmlerin merkezine sürekli olarak aileyi ve aile ilişkilerini almıştır. Zvyagintsev, kendine özgü sinema anlayışıyla birlikte, günümüz dünyasının aileye dair yaşadığı birçok olumsuz durumu sosyal ve kültürel bağlamlarına bağlı kalarak, çarpıcı boyutlarıyla filmlerine taşımıştır.

Aile ve aile yapısıyla doğrudan ilişkili kavramlar ve aileyi esas alan temel sosyolojik perspektif ve kuramlar da bu çalışma bağlamında ele alınmıştır. Genel olarak incelenen Rus tarihi ve kültürü içinde, Rus aile yapısı ve sineması da değerlendirilerek Andrei Zvyagintsev filmlerinin göstergebilimsel analizi yapılmıştır.

Andrei Zvyagintsev'in Dönüş (2003), Sürgün (2007) ve Elena (2011) adlı filmlerinde 'aile'nin nasıl sunulduğu ya da temsil edildiği, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak analiz edilmiştir. Barthes'ın göstergebilimsel anlayışı çerçevesinde, göstergeler düzanlam ve yananlam boyutlarıyla Zvyagintsev filmlerine uygulanmıştır. Çalışmada, düzanlam ve yananlamla birlikte, göstergeler çözümlenerek, metonomi ve metaforların kullanımları incelenmiştir. Ayrıca bunlarla birlikte, filmlerde mitlere bakılarak, eğer varsa mitlerin işlerliği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, varoluşsal bir olgu olarak hayatın merkezinde yer alan aile ve aile bağlarının Zvyagintsev filmlerinde nasıl bir yer bulduğu ya da sunulduğu; aileye ait temel olguların hangi göstergeler üzerinden işlendiği ve temsil edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Filmlerden elde edilen bulgular ayrı ayrı değerlendirilerek bir sonuca ya da sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATI VE AİLE KAVRAMININ İNCELENMESİ

1.1. Sinema Nedir?

Bir sinema filmi, filme çekilen olay ve olguları, belirli bir mantık örgüsü içerisinde, tutarlı ve kesintisiz bir şekilde sunmayı amaçlar. Filmin kesintisizlik özelliği, seyirciler üzerinde gerçekçilik algısının oluşmasında kritik bir öneme sahiptir (Mascelli, 2007: 71). Diğer bir deyişle, bir sinema filmi, bir olay veya bir kurgu ya da bir düşlemin kayıt altına alınmasıdır. Görüntüler, gerçek yaşamı ya da kurgulanmış bir dünyayı yansıtmaya çalışır. Sesler, bu dünyanın sunumunda anlatıyı güçlü kılar. Karşılıklı konuşmalar, doğal ya da mekanik sesler ve uygun müzik kullanımı görüntülere eşlik edebilir. Fakat filmin görsel ve işitsel öğeleri bir bütün oluşturacak şekilde bir uyum yaratmalı ve bu sayede izleyici kitleyi etkileme açısından birbirini tamamlamalıdır (Mascelli, 2007: 71).

Sinema, sosyal yapıdaki değişimleri, diğer herhangi bir sanat alanı gibi ama birçok farklı unsuru içermesi ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan çok daha etkili bir şekilde ortaya koyabilmektedir (Monaco, 2014: 222).

Sinema bir sanat olmakla birlikte, aynı zamanda bilimsel ve uygulamalı teknik bir araçtır. Resimden fotoğrafa, dramatik ve anlatısal alanlardan müziğe kadar birçok alan kendisine sinema içinde yer bulabilmektedir (Monaco, 2014: 222).

Sinema, diğer sanat dallarından, birtakım nitelikleriyle de ayrılmaktadır. Özellikle zamana yönelik imkânları, hayal ve rüyalar yaratma kabiliyeti, sessizliği dahi bir dile dönüştürme potansiyeli ve birçok başka sanat dalının imkânlarını bünyesinde tek başına barındırmasıyla, sinema geniş bir olanaklar evrenidir; gerçeği düşsel bir düzlemde dile getirebilmesi, insanı varoluşsal ve sosyal gerçeklikleriyle bir bütün olarak yüzleştirmesi bakımından da eşsiz imkanlar sunmaktadır. (Gülşen, 2015: 37).

Bresson, sinematografin alanını ve çapını ölçülemeyecek kadar geniş olarak görür ve o yine, sinemanın insana sınırsız bir yaratıcılık ya da yaratma gücü verdiğini vurgular (Bresson, 2016: 38).

Deleuze, sinemayı yalnızca bir anlatı, bir bilgi üretme ve sunma yolu olarak görmez; sinematik biçim, düşünme ve tahayyül etme olanaklarını değiştirmiştir. Filmler, bir yandan da felsefi yapıtlardır. Deleuze, sinemayı modern hayatın en önemli olaylarından biri olarak görmektedir. Sinema aracılığıyla insan, kendi gözüyle kısıtlı olmayan bir 'görme' tarzı ortaya çıkarmıştır (Colebrook, 2009: 47-48).

Kracauer, sinemayı sadece insanla ilgili görmez. Ona göre sinemanın konusu, görünen fenomenlerin sonsuz akışıdır. Bu akış, kimi zaman insan tezahürlerini kapsar fakat bu tezahürlerin ötesinde, sinema, fiziksel varoluşun her daim değişen örüntülerini kendisine konu alır (Kracauer, 2015: 197). Kracauer için film, kendine özgü olan, beşeri olan veya olmayan bütün bir fiziksel varoluşu keşfetme gereğini yerine getirir (Kracauer, 2015: 130).

Sinema, sinemanın teknik yönünü yani onun aygıtlarını ifade eden bir 'sinematografi'yle başlar. Sinematograf, özellikle on dokuzuncu yüzyılda yapılan icat ve keşiflerin sonucu olarak ortaya çıkan teknik aygıtların bir toplamı ya da birleşimi olarak değerlendirilebilir. Sinema ise, onu oluşturan aygıt ve teçhizatlardan daha fazla bir şey olup, icat edilmemiştir; tarihi süreç içinde 'gelişmiştir' (Ceram, 2007: 2-3).

Genel bir iletişim aracı olarak sinemayı, dile benzer bir yapı olarak değerlendirmek gerekir. Sinema, bir dilin sahip olduğu gramere sahip değildir fakat bir kodlar sistemine sahiptir; bir kelime hazinesi yoktur ama bir göstergeler sistemi vardır. Sinema aynı zamanda, diğer iletişim sistemlerinin kod ve göstergelerini de kullanma imkân ve potansiyeline sahiptir. Müzik ya da resme ait birçok kod, sinemada çok daha etkili ve yaratıcı bir şekilde kullanılabilir (Monaco, 2014: 65).

Film, video ve ses kaydı gibi yeni teknik olanaklar, eski ve yeni diğer bütün sanatların gelişimi üzerinde önemli etkilerde bulunmuş ve yine bunlar da önemli ölçüde diğer sanatlar tarafından biçimlendirilmişlerdir. Var olan sanat dallarının alanı geniş olmakla birlikte, sinemanın etki ve faaliyet alanı çok daha geniştir. Sinema ve diğer kayıt sistemleri birer medya, yani iletişim araçları ya da kanalları olarak değerlendirilmektedir. Bu sanat, ağırlıklı olarak bu yönde kullanılabilir ama net bir biçimde tek kullanım alanı da bu denilerek sınırlandırılmaz bir yapıya sahiptir. Film, bunlarla birlikte, birçok farklı yeni bilgi alanını açan, değiştiren ve bir araya getirebilen bilimsel bir araçtır (Monaco, 2014: 65).

1.1.1. Sinemanın Tarihi ve Kronolojik Gelişimi

Lumiere Kardeşler ilk sinematograf gösterisini 28 Aralık 1895'te Paris'te Grand Caffé'de gerçekleştirdiler. Bundan önce Thomas Alve Edison, keşfettiği Kinetoskop'un patentini 1881 yılında alarak, ilk defa 1893 yılında halka tanıtmıştır (Teksoy, 2005: 15).

Fransa'da yaşayan Auguste ve Louis Lumiere kardeşler, babalarının Lyon'daki fotoğraf stüdyosunda çalışıyorlardı. 1894 yılında, Edison'un kinetoskopu Paris'te tanıtıldığı sırada, aynı şehirde Lumiere kardeşler de bu yeni keşifle yarışacak bir icat üzerinde çalışmaya başlamışlardı. Kamera ve projektörün bir arada bulunduğu "sinematograf" adlı cihazın patent kaydı, 13 Şubat 1895 yılında Lumiere Kardeşler adına yapılmıştır (Bergan, 2008: 16).

Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında Paris'te, Grand Hotel'in altındaki Grand Cafe'nin alt katında yer alan Salon des Indiens'de yaptıkları halka açık ilk gösteri, tarihi süreç içinde, sinemanın da başlangıç tarihi olarak benimsenmiştir (Teksoy, 2005: 15).

James Monaco, genel hatlarıyla sinemanın tarihini şu ana başlık ve dönemler şeklinde ele alarak incelemiştir:

1896 ile 1912 yılları arasında sinema tam anlamıyla ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde evrim geçirmiştir. Bu dönemin sonunda, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışı gerçekleşmiştir.

1913'ten 1916'ya kadar olan dönem, sessiz sinema dönemi olarak adlandırılmaktadır.

1928-1932 arasındaki süreç dünya sinemasının bir geçiş dönemi olarak görülmekte ve bu dönem, sanat ve estetik yönünden sinemanın zayıf olduğu bir dönem olarak değerlendirilse de, sinemanın bu süreçte ekonomik ve teknolojik açıdan önemli aşamalar kaydettiği vurgulanmaktadır.

1932'den 1946'ya kadar ki dönem Hollywood'un "Altın Çağ"ı olarak nitelendirilmektedir. Bu süre içerisinde filmler oldukça önemli ekonomik başarılarla imza atmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında sinema, televizyonun ortaya çıkışı ve meydan okumasıyla karşı karşıya gelmeye başlamıştır.

1960'lı yılların hemen başında Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı, sinema tarihinin bir başka önemli döneminin (1960-1980) başlangıcına işaret etmektedir. Teknolojik yenilikler, film ekonomisine yeni yaklaşımlar ve sinemanın politik ve toplumsal değerinin yeni anlamlar kazanması, Doğu ve Batı Avrupa'da, Latin Amerika, Afrika, Asya ve Birleşik Amerika'da birçok Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

1980, dünya sinema tarihinde Yeni Dalga döneminin sonunu ve postmodern sinema olarak adlandırılan bir başka dönemin başlangıcını belirtmek için yerinde bir tarih olarak görülmektedir (Monaco, 2014: 220-221).

1.1.2. Sinemada Biçim Anlayışı

Sinemada biçim en önemli unsurlardan biridir. Gerçeği sunuş biçimi anlamı belirlemektedir. Yönetmen, gerçeği belirli bir ölçüde değiştirerek ya da bozarak mesajını vermek zorundadır. Fakat gerçekliği istediği kadar bozma ya da değiştirme imkânına sahip değildir. İzleyici nesnelere ya da gerçekliği tanımadığı takdirde, bir anlam çıkaramama durumuyla karşı karşıya gelecektir (Büker, 2010: 51).

Filmler rasgele seçilmiş öğelerden oluşmazlar. Diğer bütün sanat yapıtları gibi bir filmin de biçimi vardır. Bir film biçiminden bahsedildiğinde, filmde mevcut bulunan öğeler arasındaki bütün bir ilişkiler sistemi kastedilmektedir. İzleyici kitle, filmde gördüğü unsurları tanıyarak ve bunlardan bir anlam çıkarmaya çalışarak, farklı şekillerde tepkiler verir. Biçimin, izleyici kitlenin kişisel ve toplumsal deneyimine nasıl katkıları sunduğu da farklı boyutlarıyla kuramsal olarak hâlâ tartışılmakta olan bir konudur (Bordwell ve Thompson, 2009: 55).

1.1.3. Sinemada Anlatı

Anlatıyı, zaman ve mekân içinde olan ya da oluşan neden-sonuç ilişkileri içindeki olaylar zinciri olarak tanımlayabiliriz. Bir anlatı bir durumla başlar ve bir neden-sonuç ilişkisine göre bir dizi değişim gerçekleşir ve sonuç olarak anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar (Bordwell ve Thompson, 2009: 75).

Tanımın bileşenlerine bakıldığında nedensellik, zaman ve mekân bütün medya anlatıları için büyük bir önem taşımaktadır. Ancak nedensellik ve zaman, her zaman daha merkezi bir önemdedir. Gelişigüzel sıralanmış bir olaylar zincirini anlamak daha zordur. Başka bir ifadeyle, sinemada ilk önce nedensel ve zamansal ilişkiler birbirlerine bağlanır ve sonra da olaylar mekânsal olarak birbirine bağlanır (Bordwell ve Thompson, 2009: 75).

1.1.4. Sinemada Zaman ve Uzam

Sinemanın en önemli özelliklerinden biri de kendi zaman ve uzamını yaratma imkânına sahip olmasıdır. Her bir sinema filmi, anlattığı herhangi belirli bir öykü ve anlatıya uyan, kendi zaman ve uzamını yaratabilir. Yaşanan olaylar, belirli bir zaman dilimine sıkıştırılarak ya da tam tersi bir biçimde zamana yayılarak verilebilir. Olay ve olgular, yavaşlatılarak ya da hızlandırılarak da açıklanabilir ve sunulabilir (Mascelli, 2007: 72).

Sebepler ve bunların sonuçları anlatı için esas unsurlardır ve bunlar ancak belirli bir zaman diliminde meydana gelirler. Olay örgüsü, gerçekleşen olayları zamandizinsel düzenin dışında da sunabilir. Bazı ortamlarda anlatı sadece nedenselliği ve zamanı öne çıkarabilir. Bununla birlikte, film anlatısında mekân önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2009: 80-82).

1.1.5. Sinemada Mizansen

Mizansen, sahneye koyma anlamına gelen bir kelimedir. Sinema literatüründe ise mizansen, bir film karesi içerisinde görünen her şeyi ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Mizansen kontrol eden yönetmen, olayları kamera için sahneye koyar (Bordwell ve Thompson, 2009: 112).

Dekor, kostüm ve makyaj, ışık ve sahneleme gibi sinemanın temel alanları da yine mizansen içerisinde değerlendirilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009: 115).

Mizansen yönetmene, dekor, ışık ya da aydınlatma, kostüm ve makyaj, sahneleme ve karakterlerin davranışları üzerinde seçim ve kontrol etme olanakları sunar. Mizansen genellikle bir plana bağlı kalmayı gerektirir fakat yönetmen planlanmamış değişikliklere ya da olaylara da açık olabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 112).

1.1.6. Sinemada Kurgu

Kurgu ya da montaj, bir çekimin, hemen onun ardından gelen diğer bir çekimle olan birleşimi ya da koordinasyonu olarak tanımlanmaktadır. 1920'lerde ilk sinema kuramcıları kurgunun gücünü fark etmişler ve o günden günümüze kadar kurgu en çok tartışılan film tekniği olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2009: 218).

Bazin, kurgunun kullanılma amacının, duyuların veya anlamların yaratımı olduğunu ifade eder ve bu da, ancak görüntülerin birleştirilmesi yani kurgu sayesinde ortaya çıkan bir durumu ifade etmektedir (Bazin, 2011: 34).

Kracauer, kurgu konusuyla ilgili olarak, her film anlatısı, olay örgüsünün gerçekleştirilmesinden ibaret kalmamalı, yüzünü olay örgüsü üzerinden temsil edilen nesnelere çevirmeli ve böylece nesnelere anımsatıcı ve çağrıştırmalı belirsizlikleriyle ortaya çıkmasına imkân sağlayacak şekilde kurgulanmalıdır, düşüncesindedir (Kracauer, 2015: 164).

1.1.7. Kamera Açıları

Bir filmi oluşturan birçok farklı çekim vardır. Her bir çekim, anlatıdaki o özel an içinde dekorun, oyuncuların ve devrimin net bir şekilde izlenebilmesi için, kameranın en iyi konumda yerleştirilmesini gerektirir. Kamera açısı, hem seyircinin bakış açısını ve hem de, her çekimde görülen ya da gösterilmeye çalışılan alanı belirlemektedir (Mascelli, 2007: 12-13).

Dikkatli bir biçimde seçilmiş olan kamera açısı, anlatının izlenirliğini artırmada önemli bir rol oynar. Özensizce seçilen bir kamera açısı ise, o sahnenin anlamının kavranmasını zorlaştırarak, seyircinin dikkatini dağıtabilir ya da izleyicilerde kafa karışıklığına sebep olabilir. Bu nedenlerden dolayı, ilginin süreklilik kazanacağı bir izleme oluşturabilmek için, kamera açılarının doğru seçimi oldukça önemli bir konudur (Mascelli, 2007: 12-13).

1.1.8. Sahne, Çekim ve Sekans

Sahne kavramı ile olayın geçtiği ya da oyunun olduğu yer ve dekor anlatılır. Bu kavram, bir bölümün, her biri farklı bir mekanda yer alan çeşitli farklı sahnelere bölümlendiği sahne yapımlarını ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir sahne, sürekli bir

olayı anlatan tek bir çekim ya da bir çekim dizisinden oluşabilmektedir (Mascelli, 2007: 15).

Çekim; bir kamera tarafından, kesintisiz bir şekilde filme alınan sürekli bir izlemeyi tanımlamak için kullanılmaktadır (Mascelli, 2007: 15).

Sekans; kendi başına bir bütünlük taşıyan sahne ya da çekim dizilerini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bir sekans tek bir çekimden oluşabileceği gibi farklı çekimlerden de oluşabilmektedir (Mascelli, 2007: 15).

1.1.9. Sinemada Gerçeklik

İnsani bir durum ya da doğanın saf tezahürleri, fiziksel gerçekliğin alanına girdikleri için, sinematik konular arasına girerler ve onları çarpıtmadan en yalın ya da gerçekçi hâllerleriyle ancak kamera kayıt altına alıp sunabilir (Kracauer, 2015: 146).

Sinema, temel düşsel özellikleriyle de hayatın gerçekçi doğasına odaklanır. Kamera, yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır; yüzleri, sokakları, manzaraları, insanı ve toplumsal yapıları ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların saklı kalmış tuhaflıklarını da açık bir şekilde gözler önüne sermeyi amaçlar (Armes, 2011; 20).

Yaşam her yönüyle derin ve engindir, bu nedenle sinema için malzeme hiçbir zaman tükenmez. Hayatı olduğu gibi göstermek isteyen yönetmenler her zaman olmakla birlikte, yaşama bakışın bir biçimi olarak gerçekçiliğin de kendi sınırları söz konusudur. Yaşamın yüzeyde görülen yüzü insan için büyüleyicidir ama bununla birlikte, birçok şey de görünmez olarak insanın zihninde ve tahayyül dünyasında mevcuttur (Armes, 2011; 20).

Olayların kendisi dramatik bir hâle bürünmüşse, yönetmenin bunları dürüstçe ve doğrudan kaydetmesi yeterlidir. Fakat bu, sinemanın tek hedefi olarak görülemez. Sinema birçok farklı işlevi de yerine getirmektedir. Yaşamın basit bir şekilde kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir ve bu diğer tüm unsurların da dikkate alınmasını gerektirir. Sinema, hayatımızın bir takım olgulara dayalı olarak kaydedilmesi olduğu kadar bizi kendimizden uzaklaştıran bir eğlence boyutu da taşımaktadır;

toplumsal sorunlarımızı irdelediği ya da tanımlayabildiği gibi bizim düşlerimizle de ilgilenilmektedir (Armes, 2011; 20).

1.1.10. Rusya’da Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi

1.1.10.1. Çarlık Dönemi Rus Sineması

Rusya’da ilk sinema gösterimi 5 Mayıs 1896’da Sen Petersburg’da bulunan Akvarium Tiyatrosu’nda gerçekleştirilmiştir. Sinematograf, Petersburg’un ardından Moskova’da da gösterimler yapmış ve yoğun bir ilgiyle karşılanmıştı (Teksoy, 2005: 56). Rus toplumu ve coğrafyasının sinemayla bu ilk tanışması, Çarlık yönetimin egemen olduğu dönemde olmuştur. Çarlık yönetiminin son dönemlerinde başlayan sinema gösterimleri, yabancı yapımların izletilmesinden ibaret kalıyordu. Bu durum, devrimin ilk yıllarına kadar devam etmiştir (Oylum, 2016: 9).

Bir süre sonra Rus dağıtıcılar, yabancı filmlerin dağıtımından elde ettikleri gelirlerle yerli yapımları finanse etmeye başlamışlardır. 1906’da ilk Rus yerli yapım şirketi Aleksandr Khanzhonkov tarafından kurulmuştur. 1908’de Stenka Razin adlı ilk Rus yapımı film, Vladimir Romashkov yönetmenliğinde çekilmiştir. Devrim öncesi Rus sinemasının en önemli yönetmeni ise Jakov Protazanaov olarak kabul edilmektedir. Birçok farklı türde filmler çeken Protazanaov, Rus sinemasının kendi ayakları üstünde yükselmesinde etkin rol oynayan bir yönetmen olmuştur (Oylum, 2016: 9).

İlk uzun metraj Rus filmi olan Sivastopol Savunması 1911 yılında Vasili Goncharov’un yönetmenliğinde Aleksandr Khanzhonkov’un yapımcılığında çekilmiştir. İlk filmin çekilmesinden 1915 yılına kadar geçen sürede Rus geleneksel hayatının, özellikle de köy kültürü ve yerel özelliklerin yoğun bir şekilde işlendiği bir sinema anlayışının egemen olduğu görülmektedir (Oylum, 2016: 9).

Çarlık Rusyası’nda sinema, halkın çok fazla ilgi ve katılım gösterebildiği popüler bir sanat dalı olamamıştır ve sadece birkaç sinema salonu bulunmaktaydı. Bilet fiyatlarının pahalı olması nedeniyle insanlar düzenli bir şekilde film gösterimlerine katılamıyorlardı (Wexman, 2010: 53).

1.1.10.2. Sovyetler Birliği'nde Sinema

Sovyet hükümeti 1919 yılında, Lenin döneminde, sinema sektörünü devletleştirmiş ve dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü'nü (VGİK) kurmuştur. Lenin'in sinemaya önem vermesi, bu sanatın, eğitim alanında ve rejimin ilkelerini geniş kitlelere benimsetmede etkin bir rol oynayabileceği düşüncesinden kaynaklanıyordu. Sinemanın o zaman diliminde sessiz olması, görsel yönünün güçlü olması, okuma yazma oranı çok düşük ve farklı dillerin konuşulduğu bir toplumda kitlelere ulaşmayı kolaylaştırıyordu. Sinema, güçlü bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Devletleştirilen sinemayla, sanat ve kültür alanında yepyeni bir anlayışın yaratılması amaçlanmıştır (Teksoy, 2005: 112).

Lenin için sessiz sinemanın kırsal kesime ulaşması büyük önem taşıyordu. Bu arada sinema trenleri oluşturulmuştu. Vagonları sinema salonuna dönüştürülmüş trenler ülkenin en uzak köşelerine gidiyor, durulan her yerde halka filmler izletiliyordu. Bu trenlerdeki görevliler de, gidilen yerlerde haber ve belgesel filmleri çekiyorlardı. Eğitici ve öğretici yanları, belgesellere ve haber filmlerine öncelik tanınmasına yol açarken, stüdyoların çalışamaz durumda olması, dekor, oyuncu, elektrik gibi giderlerden kaçınma isteği kurmaca film yapımını zorlaştırıyordu. Kurmaca filmler ancak 1920'lerin ortasından sonra artmaya başlayacaktı. İç savaş, "agitki" adı verilen yeni bir film tür doğurmuştu. Bu filmler oldukça kısa ve çarpıcı propaganda filmleriydi. 1918-20 yılları arasında, halkı Kızılordu'ya katılmaya teşvik etmek, hasadını devlete vermek, düşmana karşı uyanık olmak gibi konularda yüze yakın film çekilmiştir. İyilerle kötülerin savaştığı ve sınıf mücadelesinin vurgulandığı agitki filmlerinde, biçimden çok içeriğin kolay ve anlaşılır olması önemseniyordu (Teksoy, 2005: 113).

Sovyet sinemasının kurucusu kabul edilen Lev Kuleşov (1899-1977) ilk filmi ile (Mühendis Prait'a'nın Tasarısı, 1918) Rus sinemasında ilk kez kurgu kurallarını eksiksiz bir biçimde uygulamıştır. Sinemanın kuramsal boyutunu önemli gören Kuleşov için sinemanın yaratıcısı yönetmendi, oyuncunun hiçbir önemi yoktu. Sinema oyuncudan, özellikle de tiyatro eğitimi almış oyuncularından kurtarılmalıydı. Kuleşov, yaptığı deneylerden, Kuleşov etkisi olarak anılacak olan kendi kuramını geliştirdi; her planın kendinden önceki ve kendinden sonraki plana göre yeni bir anlam kazandığı sonucuna

vardı. Bir başka deyişle, önceki ve sonraki planların değişmesi, ortadaki planın bir başka anlam kazanmasına sebep oluyordu (Teksoy, 2005: 114).

Dziga Vertov (1895-1954) sinema-göz adı verdiği kuramıyla sinema tarihinde özgün bir yere sahiptir. Vertov, yaptığı çalışmalarda, ülkenin çeşitli yörelerindeki olayları belgeleyen görüntülere kurgu yoluyla daha etkileyici anlamlar yüklenebileceğini tespit etmiştir. Karşıt anlamlar içeren görüntüleri bir araya getirerek çarpıcı ve kışkırtıcı sonuçlar elde edebiliyordu. Vertov, hızlı ve ağır çekimin, yakın ve uzak planların, değişik zamanlarda ve değişik yerlerde yapılan çekimlerin bir araya getirilmesinin çarpıcı görüntüler ortaya çıkarmadaki önemi üzerinde durmuştur (Teksoy, 2005: 116-117).

Vertov'un sinema-göz kuramının ilkeleri 1922 yılında Kinofot dergisinde yayınlanan Sinema-Gözler bildirisinde ortaya konulmaktadır. Lenin'in görüşlerinden yola çıkan materyalist bir sinema anlayışı önerilmektedir. Vertov, dış gerçeklikten apayrı bir gerçeklik yaratabilmek için neredeyse bilimsel bir titizlikle görsel bir kurgu yaratır. Ara yazılara yer vermeyen film, sinema filminin içeriğini biçime indirgeyen, görsel dili sorgulayan ve bir benzeri olmayan bir örnek yaratır. Film biçimcilikle, alıcının olanaklarını yüceltmekle suçlansa da, hiç kuşkusuz yeniden yapılanan bir ülkede, sanatı ve kültürü yeni temellere oturtma çabasının, üzerinde durulması gereken önemli bir örneğidir (Teksoy, 2005: 117-118).

Lev Kuleşov'un öğrencileri arasında, özellikle biçimin özgünlüğü ve yapıtlarının içeriği açısından öne çıkan Vsevolod Pudovkindir (1893-1953). Pudovkin, Maksim Gorki'den uyarladığı, senaryosunu Nathan Zarkhi'nin yazdığı Ana (1926) ile Sovyet sinemasının Potemkin Zırhlısı'ndan sonraki en önemli filmi çekmiştir. 1905 olayları sırasında, devrimci oğlunun gizlediği silahların yerini ihbar eden bir ana, oğlunun cezaya çarptırıldığını görünce isyan eder. Cezaevinden kaçan oğluyla birlikte katıldığı işçi gösterisinde, oğluyla birlikte çarın askerlerinin kurşunlarıyla hayatını kaybeder. Ana, Kuleşov'un sinemanın estetik temelini kurguya dayandıran yenilikçi görüşünün, bireysel ve toplumsal gerçekliği destansı ve lirik bir anlayışla beyaz perdeye taşıyan en olgun eseri olarak kabul edilmiştir. Eisenstein'in tersine oyuncuya da önem veren Pudovkin, bir halk kadınının bilinçlenmesi, gerçekçiliğin ve olayların eleştirel çözümlenmesinin sağladığı dramatik imkânları bir bütünlük içinde sanatına yansıtır.

Pudovkin şöyle der: “Potemkin Zırhlısı’nda Eisenstein nesnelere, onları belirli açılardan çekerek anlamlar yüklüyordu. Ben de aynı şeyi oyuncularına uyguladım.” (Teksoy, 2005: 118-119).

Pudovkin bir süre ara verdiği film çalışmalarına yeniden döndüğünde, Rusya tarihine yönelerek Rusya tarihinin önemli kişilerinin yaşamlarını konu edinen filmler çekmiştir. Pudovkin, Eisenstein’la birlikte sessiz Rus sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olarak görülür (Teksoy, 2005: 120).

Sergei M. Eisenstein (1898-1950), sinema sanatının en önemli usta ve yaratıcılarından biri olarak sinema tarihine geçmiştir. Bunun yanı sıra Eisenstein bugün, kuramlarının etkisi sinemanın çok ötelere uzanan bir estetikçi olarak da kabul görmektedir (Teksoy, 2005: 120).

Eisenstein sinemayı, insanları eyleme geçirmenin bir aracı olarak görmekteydi ve asıl amacı, Rus devrimine kendini adanmış insanları, devrimi ve bu devrimi hazırlayan olayları kitlelere anlatmak ve hatta mitleştirmektir (Clarke, 2012: 151).

Eisenstein’ın ilk filmi Grev’dir (1924). Grev’i çekmeden önce Griffith’in Hoşgörüsüzlük’ünü uzun süre inceleyen Eisenstein, Mayakovski’nin yönettiği Lef adlı dergide kurguya ilişkin ilk yazısını yayımlayarak “çarpıcı kurgu” adını verdiği anlayışı açıklamıştır. Bu anlayışa göre, eylemden bağımsız olarak seçilen görüntüler, zamandizinsel akış yerine, seyirci de en yoğun psikolojik etkiyi uyandıracak biçimde kurgulanmalıydı. Yönetmen seyircinin bilinç altında, verilmek istenen iletiyi kavramaya elverişli bir ortam yaratmalıydı. Seyirci bir düşüncenin doğmasına kaynaklık edecek psikolojik bir konuma getirilmeliydi ve yan yana gelen bu görüntülerin etkileşimi, seyirciyi “çarpmalıydı”. İlk filmi Grev’den başlayarak meslek yaşamı boyunca bu ilkeleri uygulayan Eisenstein, böylece çizgisel anlatıma dayanan Amerikan kurgu anlayışından ayrılmış oluyordu. Eisenstein’ın bireysel bir öykünün çizgisel anlatımına uygun olmayan kurgu kuramı, toplumsal dramlar için tasarlanmıştır. Eisenstein sineması, esas olarak bireyin yerine toplumu ele alan konulara ve bireysel kahramanlar yerine kitleyi ve kitleleri kahraman olarak sunmaya odaklanmış bir sinema anlayışını ortaya koymaktaydı (Teksoy, 2005: 121).

Eisenstein'ın Grev'in ardından yönettiği Potemkin Zırhlısı (1925) ise yalnız sessiz sinemanın değil, sinema tarihinin de en önemli filmlerinden biri, belki de birincisi olarak değerlendirilmektedir. Sade bir öyküyü, ustalıklı bir kurguyla yoğun anlamlar ve heyecanlar içeren bir filme dönüştürmüştür (Teksoy, 2005: 122).

Eisenstein'ın amacı seyircinin duygularını yönlendirmektir. Yönlendirme kurguyla gerçekleştirilir. Kurgu, birbirleriyle çelişen ve çatışan planları yan yana getirerek seyirciyi şaşırtmak için kullanılmaktadır (Teksoy, 2005: 122).

Aleksandr Petroviç Dovçenko (1894-1956) Eisenstein ve Pudovkin'in sinema anlayışlarını birleştirerek, lirizmin ağır bastığı destansı filmler çekmiştir. Dovçenko çağdaşları gibi sinemanın kuramsal yönüyle ilgilenmemiştir. Toprak (1930) adlı filmi Dovçenko'nun ve aynı zamanda sessiz sinemanın da başyapıtı kabul edilir (Teksoy, 2005: 125-126).

Sovyetler Birliği'nde sinemanın, Sovyet rejiminin yerleşmesine paralel bir gelişim gösterdiği görülmektedir. Sinemaya, dinleri, kültürleri ve dilleri farklı olan halkları, sosyalist dünya görüşü ekseninde bir araya getirebilecek bir potansiyel gözüyle bakılmış ve böyle bir işlevi olduğu düşünülmüştür. Bu dönemde gerçekleşen kuramsal tartışmaların, bürokrasinin yönlendirilmesinin, sansür uygulamalarının ve ayrıca bazı yönetmen ve yapımcıların dışlanması temelinde hep bu işlevi en etkili bir biçimde yerine getirme arzusunun bulunduğu ifade edilmiştir. (Teksoy, 2005: 118).

1.1.10.3. 1990'lardan Sonra Rus Sineması ve Andrei Zvyagitsev

1990'ların başları Rus sineması kriz ve sıkıntılarla geçen yıllardı. Rus sineması sanatsal ve ideolojik kısıtlamalara rağmen Sovyet döneminde zengin bir geleneğe sahip olmuştur. 1990'larda sanatsal filmlerin gerilemesi sanat ve kültürün eğlenceye yenik düştüğü şeklinde yorumlansa da, bu kaygı Aleksey Balabanov, Pavel Lungin, Kira Muratova ve Aleksandr Sokurov gibi yetenekli yönetmenlerin çalışmalarıyla giderilmiştir. Sovyet sonrası filmler tür olarak oldukça çeşitli olup 1990'larda popüler ve baskın form olan polisiye dramlar, tarihi kostüm dramları, romantik melodramlar ve çoğu zaman karanlık olan komediler görülmektedir. Tarz olarak, filmler sert bir şekilde natüralist olmaktan, fantastik ve romantik, soyut ve sembolik olmaya kadar geniş bir yelpazede seyretmiştir. Bu filmlerin neredeyse tamamı günümüz dünyası ve yaşamı

hakkında fikir ve tartışmaları işlemekteydi. Özellikle “Rusya” konusu oldukça fazla işleniyordu. 1996 yılında yönetim ve stüdyo başkanı Sergey Livnev’in açıkladığı gibi, amaç “film diliyle yenilik getirmek” değil, filmler ile ortak soru ve sorunlar hakkında Rus seyircilerle görüşebilmektir (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 741-742).

Özellikle 1990’larda, eleştirmenler ve seyirciler Rusya’nın yeni sinemasının Rus yaşamının karanlık ve şüpheli bir resmini sunduğu, ihtiyaç olan huzur, sadelik ve umudun görülemediğinden yakınıyorlardı. Balabanov’un Kardeş (1997) filmi, örneğin, kentsel çürüme, organize suç, şiddet, cinayet ve gençlerin yabancılaşmasını konu almıştır. Diğer karanlık filmler benzer şekilde günlük hayatın acımasızlığını ve acılarını vurguluyordu. Yeltsin dönemindeki sanatsal filmlerde baskın temalardan biri, toplumsal, kültürel ve ahlaki çöküş kaygılarıydı ve çoğu zaman ulusal olarak küçük düşme ve kriz olarak görülüyordu; “kaybedilene” hissedilen, imparatorluk ve sovyet geçmişinde kalanlara olan nostalji, materyalizm ve keyfiyetçiliğin büyümesi, ruhsallık ve ahlaki arayışlar, erkeksiliğin krizi ve kadınların çektiği acılar, aşk ve sevgi gibi duyguların yoksunluğu, intihar ve ölüm ve hayatta kalma gibi konular yoğun olarak işlenmekteydi (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 742).

Putin döneminde, birçok film tüketicilik, rüşvet, suç ve yıkımla dolu çağdaş bir dünya göstermeye devam etse de, sinema bir çıkış yolu önermeye başlamıştır. Vatanseverlik, bazen de kısmi bir yabancı düşmalığıyla birlikte Rus milliyetçiliği, Rus sinemasında çok daha sık kullanılan bir tema haline gelmiştir. Nikita Mikhalkov gibi bazı yönetmenler, Putin döneminden çok önce bu proje ile tanınmışlardır. Güneşte Yanmış (1994) ve Sibiryalı Berberi (1998) gibi filmler, çarlık imparatorluk düzeni ve Sovyet geçmişini idealize etmiş ve gelenek, doğa ve erkek egemen aile değerlerinden yola çıkan Rus olma fikrinden hareket ederek pembe gözlüklerle yansıtmışlardır. Balabanov’un Kardeş 2 (2000) filmi, ulusal olarak küçük düşürülmenin intikamını şiddetli bir şekilde alan ve dünyayı kötülüklerden arındıran yeni kahramanlar sunmuştur. Sokurov’un Rus Gemisi (2002), kurtuluşu Rusya’nın kültürel mirasında görürken, bu mirasın, filmin Hermitaj müzesinde geçmesi örneğinin gösterdiği gibi, Batı ile kopmaz bir bağı bulunduğunu göstermeye çalışmaktadır. Lugin’in Ada (2006) filmi gibi diğer filmler canlandırılmış, Ortodoks ruhaniliğin acı ve günah gibi sorunların çözümü olduğu vurgulanmıştır. Ortodoks kilisesi filmi önermiş ve filmin bazı gösterimleri dualarla açılmıştır. Yine bazı filmler sıradan aile yaşamının olumlu

özelliklerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 742-743-744).

Sovyet sonrası sinemada ön plana çıkan en yaratıcı yönetmenlerden biri de Andrey Zvyagintsev'dir. 1964'de Sibirya'da doğan yönetmen, Sovyetlerin son döneminde Moskova'da Rusya Sahne Sanatları Akademisi'nde sinema eğitimi almıştır. Ayrıca oyunculuk eğitimi de alan yönetmen, 1992 yılında başladığı oyunculuk kariyerinde, birçok filmde ve tiyatro oyununda rol almıştır. Zvyagintsev, 2000 yılında özel bir televizyon kanalı için 3 bölümlük bir dizi çekerek yönetmenliğe başlamış, 2003 yılında ise kariyerinin dönüm noktalarından biri olan Dönüş filmini çekmiştir. Farklı festivallerde gösterilen filmleri, birçok başarıya imza atarak ödüller almıştır (Oylum, 2016: 113). Zvyagintsev'in filmografisi şu şekildedir:

Dönüş (2003), babasız büyüyen iki erkek kardeşin, on iki yıl sonra babalarının eve dönmesiyle, hiç tanımadıkları bir baba figürüyle karşılaşmalarını anlatmaktadır. Çocukların babalarıyla birlikte kısa bir geziye gittikleri bir yolculuğun konu alındığı filmde, Zvyagintsev sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan, parçalanmış aile ve aile içindeki yabancılaşma ve iletişimsizlik konuları işlenmektedir. Ayrıca Sovyet sonrası Rus toplumunda ailenin yansımalarından bir kesit de sunulmaktadır (Oylum, 2016: 113).

Zvyagintsev Sürgün (2007) filminde, büyük şehirden ayrılıp taşrada küçük bir kır evinde yaşamaya başlayan bir çekirdek ailenin yaşantısına odaklanır. Anne, baba ve iki çocuğun kır yaşamına alışma çabalarıyla birlikte ansızın filmin seyri değişir. Anne rolündeki Vera'nın kocası Mark'a hamile olduğunu fakat çocuğun ondan olmadığını söylemesiyle film tamamen başka bir atmosfere dönüşür. Yabancılaşma, iletişimsizlik ve güven bunalımları üzerinde duran film izleyicisini şaşırtan bir sonla bitir (Oylum, 2016: 114).

Zvyagintsev, Elena (2011) filminde de diğer filmlerinde olduğu gibi, Rusya'nın aile kavramını sorgular fakat bu filminde yönetmen, diğer filmlerinden farklı olarak sınıfsal çelişkileri de işler. Zengin bir adamla ikinci evliliğini yapan Elena, kocasının onunla kurduğu efendi-hizmetçi ilişkisini uyumlu ve sabırla sürdürürken kendi çocuğunun başarısız profiline ve sorunlu evliliğine de kendi yöntemleriyle çözüm bulmaya çalışmaktadır (Oylum, 2016: 114).

Leviathan (2014) filmiyle Zvyagintsev, aile kavramını sorgulamanın yanında yozlaşmış devlet bürokratlarını da işlemiştir. (Oylum, 2016: 114). Zvyagintsev, toplumsal yozlaşmayı ve devlet aygıtını elinde bulunduran yetkililerin görevlerini ne denli kötüye kullanabileceklerini anlatırken, bu durumun yarattığı olumsuz sonuçların, bireylere ve topluma ne gibi etkileri olabileceğini de gözler önüne sermektedir. Burada ortaya çıkan bireysel hikayeler anlatılırken, aile yapısına da farklı açılardan bakıldığı görülmektedir. Sorunlu bir çocuk, umutsuz bir baba ve mutsuz bir eş ve bunlar arasındaki ilişkiler filmde merkezi rol alan bir çekirdek aileyi temsil etmektedir (Oylum, 2016: 144).

Zvyagintsev'in Sevgisiz (2017) adlı filmi de yine aileye odaklanan bir filmidir. Moskova'da yaşayan Zhenya ve Boris evliliklerinin artık sonlanması gerektiğinin kararını vermişlerdir. Bununla birlikte, yaşamlarına yeni bir başlangıç getirecek olmanın da heyecanını duymaktadırlar. Fakat 12 yaşındaki oğulları Alyosha için durum çok farklıdır. Anne ve babası tarafından sevilmeyen Alyosha, içe kapanık ve mutsuzdur ve ayrıca kendisini de ailesine bir yük olarak görmektedir. Anne ve babasının bütün konuşma ve kavgalarını duyan Alyosha aniden ortadan kaybolur. Zhenya ve Boris çocuklarının kaybolduğunu ancak 2 gün sonra fark ederler. Dini ve toplumsal yapıların aile üzerindeki farklı etkilerinin de işlendiği filmde sevgisizlik, iletişimsizlik ve duyarsızlık ailenin parçalanmasına neden olan asıl faktörler olarak işlenmektedir.

1.2. Aileye Küresel Bir Bakış

Aile yapıları, kültürden kültüre hatta aynı kültür içerisinde bile birçok farklılıklar göstermektedir. Bununla birlikte aile, bir sosyal yapı veya kurum olarak evrenseldir ve her kültürde mevcuttur. Ailenin varlığı ve düzenlenmesi, otorite ve akrabalık yapılarının temellendiği genel ilkeler de yine evrensel özellikler taşımaktadır (Schaefer, 2013: 312-313).

Aile, dayanışma kültürüne bağlı grupların bulunduğu tüm toplumlarda var olan ve insanları birbirleriyle ilgilenmeleri için bir araya getiren toplumsal bir kurumdur. Aile bağları, evlilik ya da ortak soy veya evlat edinmeye dayalı, sosyal bir bağ olan akrabalık olarak adlandırılır. Aile bütün kültür ve toplumlarda bulunmasına rağmen, aile ile ilgili yapılan tanımlar her toplumda, tarih boyunca ve kültürden kültüre farklılık göstermiştir (Macionis, 2015: 462).

1.2.1. Aile Nedir?

Aile, bir evlilik düzeni etrafında şekillenen, cinsel etkinlik ve doğurganlığı düzenleyen, aynı zamanda ekonomik ve sosyal bir işbirliği zemini de oluşturan hukuki bir ilişkidir (Macionis, 2015: 462). Anne, baba ve çocuklardan oluşan aile, en küçük toplumsal birim olarak tanımlanmaktadır ve bu toplumsal birimin en önemli işlevi olarak da, üremenin temini ve türün devamı gösterilmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 19-20).

Aile, diğer bir tanımlamaya göre, kan ya da akraba bağlarıyla birbirlerine doğrudan doğruya bağlanan, yetişkin üyelerin çocuklara bakma sorumluluğunu taşıdığı ve bazen de nüfusa alma yoluyla oluşan bir insanlar topluluğudur (Giddens, 2012: 246).

Schaefer aileyi, özellikle üreme ve toplumun üyelerinin bakımı için birincil sorumlulukları paylaşan, kan, evlilik ya da anlaşmaya dayanan diğer ilişkiler ya da evlat edinme gibi hukuki sözleşmeler üzerinden birbirleriyle bağlantılanan insan kümesi olarak tanımlamaktadır (Schaefer, 2013: 312).

Sanayi öncesi toplumlarda insanlar, genel olarak genişletilmiş aileler ve topluluklar biçiminde yaşıyorlardı. Bu aile türü, ebeveyn ve çocukların yanı sıra diğer akrabaları da içine alıyordu. Bu tür aile yapıları, birbirlerine ‘kan bağı’ ile bağlı olmalarından dolayı soydaş aile olarak da tanımlanmaktadırlar. Ancak sanayileşme ile beraber ortaya çıkan durum, artan sosyal hareketlilik ve kırsal alanlardan kentlere yaşanan göçler bir veya iki ebeveyn ve onların çocuklarından oluşan çekirdek ailenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çekirdek aile, asıl olarak anlamı evliliğe dayalı olması sebebiyle, evlilik ailesi olarak da adlandırılmaktadır (Macionis, 2015: 463).

Aile tipi toplumsal birimin, insan toplumları için esaslı bir örgütlenme biçimi olmasında, insan yavrusunun uzun süreli bir ilgi ve bakıma ihtiyacı olması ve yetişkinliğe biyolojik donanımının sunduğu yeteneklerin ötesinde bir soyutlama ve üretme etkinliği yoluyla hazırlanması gibi faktörler rol oynamıştır. Bu soyutlama dil ve semboller sisteminin ve üretme etkinliğinin kültürlenme biçiminde yavruya aktarıldığı birim ailedir. Aile aynı zamanda çocuğun içinde yaşadığı toplumsal çevreye uyarlanması için gereken kültür kodlarının, normlar ve kuralların öğrenildiği yerdir. Bu

karmaşık işlevler ve bu aktarımın uzun süre istenmesi, cinsler arasındaki cinsel ilişkinin rastlantısal olması olanağını ortadan kaldırmıştır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 19-20).

Yavrunun uzun süreli bakımı boyunca hayatını sürdürmesi için gerekli üretim etkinliğinden uzaklaşacak olan kadının ve yavrunun bakımını ve korunmasını temin edecek uzun süreli bir kadın-erkek ilişkisinin kurulması, bu sırada cinsel rekabetin önlenmesi ve kandaşlığa dayalı dayanışma ilişkisinin geliştirilmesi, insan türünün ayakta kalmasının temel koşulları haline gelmiştir. Bu nedenle aile, evrensel bir toplumsal birim olarak kabul edilmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 19-20).

1.2.2. Aile Kavramları

1.2.2.1. Çekirdek Aile

Çekirdek aile kavramı, geniş aile gruplarının temellendirdiği toplumsal yapılar içerisinde, öz veya çekirdek işlevi görmektedir (Schaefer, 2013: 313). Çekirdek aile, süregelen bir evlilik ilişkisi içinde bulunan bir erkek ve bir kadın ve onların çocuklarından oluşan bağımsız bir ev halkı birimi olarak da tanımlanabilmektedir (Bilton vd., 2009: 228).

Aile ilişkileri daha geniş akraba toplulukları içerisinde her zaman tanınmaktadır. Neredeyse bütün toplumlarda, bir hanede kendi öz çocuklarıyla ya da evlat edinilmiş çocuklarıyla birlikte yaşayan ve çoğunlukla da iki yetişkinden oluşan çekirdek aileler bulunmaktadır (Giddens, 2012: 247).

Sanayi öncesi toplumlarında üretim, dağıtım ve mülkiyet ilişkileri büyük oranda aile içinde gerçekleşmekteydi. Ekonomik işlevlerinden arınan sanayi toplumu aile yapısı ise artık daha çok çocukların kültürlenme yoluyla toplumsallaştırılması temelinde örgütlenmektedir. Bu sebeple, endüstri toplumlarında geniş aile modeli ortadan kalkmış ve kapitalist tüketim ve üretim ilişkilerine uygun olan anne baba ile az sayıda çocuktan oluşan çekirdek aile biçimi yaygınlaşmıştır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 19-20).

Çekirdek aile yaşamı, birçok toplum ve kültürde ama özellikle de modern endüstri toplumlarında yaşayan birçok insan için, ideal aile yapısını ifade etmektedir. Geniş aile, tek ebeveynli aile ve yeniden kurulmuş aile gibi diğer farklı aile biçimlerinin

bulunmasına rağmen, birçok insan için çekirdek ailelerde yaşamak çok daha uygun görülmektedir (Bilton, 2009: 228).

1.2.2.2. Geniş aile

Geniş aile, iki kuşaktan daha fazlasını kapsayan akraba grupları için kullanılan bir kavramdır. Evli bir çift ve onların çocuklarından başka, yakın akrabaların aynı hanede ya da birbirleriyle yakın ve sürekli bir ilişki içinde yaşadığı aile yapısı geniş aile olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2012: 247).

Akrabaların, büyükanne ve büyükbaba, amcalar, dayılar ya da halalar ve teyzeler gibi ebeveynlerin ve onların çocuklarının aynı evde yaşadıkları aile yapısı da geniş aile olarak bilinmektedir (Schaefer, 2013: 313).

Geniş aile yapısı, çekirdek aileye nazaran bazı avantajlar sağlamaktadır. Ölüm, boşanma ve hastalık gibi yaşamın zorluklarıyla karşılaşıldığında, aile üyelerine daha fazla dayanışma imkânı vererek sıkıntıların hafifletilmesini ya da daha az hissedilmesini sağlar. Aile üyelerinin maddi yardımlaşması ya da birbirlerine psikolojik ve duygusal destek sağlaması birçok psikolojik ve sosyal sorunun derinleşmesini engeller (Schaefer, 2013: 313).

Geniş aile, çekirdek aileye oranla çok daha geniş bir ekonomik birimi de ifade etmektedir. (Schaefer, 2013: 313).

1.2.2.3. Evlilik

Evlilik, iki yetişkin birey arasındaki, toplumsal olarak da kabul edilen ve onaylanan, cinsel bir boyut taşıyan ve ayrıca bunlarla birlikte sosyal, duygusal ve ekonomik yönleri de olan, özel bir dayanışma biçimi olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2012: 247).

İki insan evlendiğinde, birbirlerinin akrabası olurlar ve ailenin temelini oluştururlar; bununla birlikte, evlilik bağıyla birbirlerine bağlanan çiftler çok daha geniş bir akraba topluluğunu da birbirine bağlamış olurlar. Akrabalar, erkek ve kız kardeşler ve başka kan akrabaları evlilik yoluyla, eşlerin de hısımları olurlar (Giddens, 2012: 247).

Evlilik, günümüz dünyasında yaygın bir şekilde artık, her iki cins için de, düzenli cinsel deneyimin koşulu olmaktan çıkmış bulunmaktadır. Evlilik artık ekonomik etkinliğin temeli olarak da kabul görmemektedir. Öyle görünmektedir ki, toplumsal ya da cinsel ilişki biçimleri daha da çeşitlenip farklılaşacaktır. Evlilik ve aile yapıları, sıkı sıkıya yerleşmiş kurumlar olarak kalmaya devam edecekler fakat önemli gerginlikler ve gerilimler de yaşamaya devam edeceklerdir (Giddens, 2012: 289).

1.2.2.4. Boşanma

Günümüzde evlilikler çözülmekte ve kolay bir biçimde boşanmalarla sonuçlanabilmektedir. Boşanma oranlarının geçmiş dönemlere göre çok daha arttığı bilinen bir gerçektir (Macionis, 2015: 475-476).

Boşanmalara neden olan birçok faktörden bahsedilmektedir fakat bunların başlıcalarını sıralamak gerekirse; bireycilik ve bencilliğin artması, sevgi ya da aşk gibi, çiftleri birbirine bağlayan içten duyguların ortadan kalkması, özellikle ekonomik alanda kadınların erkeklere daha az bağımlı hâle gelmesi; boşanma ve ayrılıkların toplumsal olarak normal kabul edildiği bir evreye gelmiş olması ve hukuki olarak boşanmaların kolaylaşmasıdır (Macionis, 2015: 475-476).

Modern dünya ve değişen yaşam tarzları ve sosyal yapı, boşanmaların sebeplerini çeşitlendirmektedir. Ahlaki yoksunlukların yayılması ve aldatma gibi olguların ön plana çıktığı da görülmektedir. Aldatma ya da evlilik dışı cinsel ilişki, evlilik gerçeğinin kültürel idealine hiçbir şekilde uymayan ciddi bir sorun olarak değerlendirilmektedir (Macionis, 2015: 470).

1.2.2.5. Yeniden evlenme

Yeniden evlilik, boşanma ya da ayrılıklar yaşayan bireylerin tekrar evlilik kararı alarak, bir veya daha fazla üvey ebeveyni de içine alacak bir şekilde yeniden bir aile birliği oluşturmaları olarak tanımlanmaktadır. Yeniden yapılan evlilikler, bir önceki evlilikteki çocukları da kapsayarak karışık aile yapılarının ortaya çıkmasına yol açmaktadırlar (Macionis, 2015: 477)

Günümüz dünyasında, yeniden evliliklerle oluşan aile yapılarında görünür bir artış bulunmaktadır. Bu aile yapılarının çekirdek ailelere oranla hem ebeveynleri, hem de

çocukları çok daha fazla zorlukla karşı karşıya getirdiği görülmektedir. Yeniden evlenmenin ürettiği üvey ebeveynler ve üvey çocuklar olgusu, karma ailelerin yüzleştiği zorlukların başında gelmektedir (Macionis, 2015: 477)

1.2.2.6. Akrabalık

Kan bağıyla birbirine bağlı kimseler akraba olarak adlandırılmaktadır. Birbirleriyle ilişkilendirilme hâli olan akrabalık, esas olarak kan ya da evlilik yoluyla birbirine bağlı olma durumunu ifade eder. Akrabalık kültürel olarak öğrenilen bir şeydir. Akrabalık bağları tamamen biyolojik ya da evlilik ilişkilerine bağlı olmak zorunda değildir. Hukuki olarak onaylanan ve toplumsal olarak kabul edilen evlat edinme de bir akrabalık bağı oluşturur (Schaefer, 2013: 315).

Aile ve akraba gruplarının her zaman aynı ya da tek bir yerde olmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Aile, bir hane birimi olarak var olurken, akrabalar her zaman bir arada yaşayamaz ve de gündelik temelde aile, kolektif bir yapı olarak işlemez. Akraba grupları amcaları, dayıları, teyzeleri, halaları, kuzenleri, evlilikle gelen ikincil bağları ve benzerlerini içerir. Ayrıca akrabalık olgusunun ve bağlarının, çoğunlukla daha fazla sorumluluk gerektirdiği bilinmektedir (Schaefer, 2013: 315).

Akraba grupları da evlilik ya da kan bağıyla birbirlerine bağlı grupları işaret eden antropolojik bir kavramdır. (Bilton vd., 2009: 228)

1.2.2.7. Aileyi Kim Yönetiyor?

Aile içerisinde iktidarın dağılımı toplumdan topluma değişiklik göstermektedir. Bununla beraber, yağın olarak bütün toplumlarda aile içi yönetimle ilgili üç yapının var olduğu görülmektedir.

Bir tür toplumsal örgütlenme olarak, erkeğin ailedeki bütün kararlarda egemen olduğu yapı, patriarkal ya da ataerkil aile yapısı olarak tanımlanır. Ailede otorite babaya ya da erkek olan eşe aittir. Tarihsel süreç içerisinde, ataerkil aile yapısının daha yaygın olarak görüldüğü bilinmektedir (Schaefer, 2013: 315).

Anaerkil ya da matriarkal olarak adlandırılan aile yapısında ise, kadın otoritesine dayanan bir tür aile ve toplumsal örgütlenme düzeni vardır. Anaerkil aile yapısında kadınlar, erkeklerden daha fazla iktidara sahiptirler (Schaefer, 2013: 315).

Üçüncü bir tür otorite yapısı olan ‘eşitlikçi aile’de eşler birbirlerine eşit olarak görülür ve kabul edilir. Ancak, bu, bu tür ailelerde her kararın beraber ve eşit şartlarda alındığı anlamına gelmez. Kadın eşler bazı alanlarda otorite sahibi olarak kabul edilir ve kocalar da diğer alanlarda otoritelerini devam ettirirler (Schaefer, 2013: 315).

Günümüz dünyasında, artık toplumsal bir norm olarak eşitlikçi aile yapısının, patriarkal ailenin yerini almaya başladığı düşünülmektedir.

1.2.2.8. Tek ve Çok Eşlilik

Tek eşlilik ya da monogami kavramı, bir erkeğin ve bir kadının yalnızca birbirleriyle evli oldukları, bir aile yapılanmasını ifade etmektedir (Schaefer, 2013: 313).

Bazı kültürler bireyin eş zamanlı olarak birden fazla eşinin olmasına olanak sağlar. Bu evlilik biçimi poligami ya da çok eşlilik olarak bilinmektedir. Tarihsel süreç içerisinde birçok toplum ya da topluluğun monogami yerine poligamiyi tercih ettiği de görülmektedir (Schaefer, 2013: 314).

1.2.3. Aileye Teorik Yaklaşımlar

Aile ve yakın akraba ilişkileri teorik olarak çoğunlukla işlevselci, çatışmacı, etkileşimci ve feminist kuramlar ve bakış açıları çerçevesinde ele alınmaktadır (Schaefer, 2013: 313).

1.2.3.1. İşlevselci Yaklaşım

Bu yaklaşım, Yapısal İşlevsel Analiz olarak da adlandırılmaktadır. İşlevselci yaklaşımda vurgu, toplumsal istikrara katkıda bulunan bir yapı olarak aile ve aile üyelerinin rolleri üzerinedir.

İşlevselci yaklaşıma göre aile pek çok hayati görevi yerine getirir. Bu nedenle de “toplumun omurgası” olarak adlandırılır (Macionis, 2015: 466). Ailenin başlıca yerine getirdiği işlevler şu şekilde sıralanmaktadır:

1.2.3.1.1. Yeniden Üreme

Bu, toplumun kendini devam ettirebilmesi için ölen mensuplarının yerini doldurmak gerekmektedir. Bu bağlamda aile, yeniden üretim işlevi aracılığıyla hem

insan varlığının sürdürülmesine ve hem de toplumsal yapının devamı ve istikrarına katkı sağlar (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.1.2. Maddi ve Duygusal Güvenlik

Koruma ve korunma ihtiyacının karşılanması olarak da ifade edilen bu yaklaşımda aile, fiziki korunma ihtiyacının karşılandığı, duygusal destek ve ekonomik yardım sunulan “kalpsiz bir dünyanın cenneti” olarak görülmektedir (Macionis, 2015: 467).

Her toplumda aile, çocukların korunmasında ve iyi bir şekilde eğitilmesi ve yetiştirilmesinde esas sorumluluğu üstlenir (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.1.3. Toplumsallaşma

Ailenin ilk ve en önemli görevi çocuk büyütme ya da yetiştirmektir. İdeal olarak ebeveynler, çocuklarının toplumun diğer üyelerine uyum sağlayabilmesine yardım ederler ve doğru bir biçimde sosyalleşmelerine katkı sunacak şekilde çocuklarını yetiştirir ve yönlendirirler (Macionis, 2015: 466).

Ebeveynler ve diğer akrabalar, çocukların davranışlarını izler ve kendi kültürlerinin normlarını, değer yargılarını ve dillerini çocuğa aktarırlar (Schaefer, 2013: 316). Diğer bir ifadeyle aile, çocuğun içinde yaşadığı toplumsal çevreye uyarlanması için gereken inanç, gelenek ve kültürün öğrenildiği yerdir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 19-20).

1.2.3.1.4. Cinsel Etkinliğin Düzenlenmesi

Bireysel olarak cinsel güdülerin tatmini için evlilik her zaman ideal bir ilişki biçimi olarak görülmüştür. Bununla beraber özellikle toplumsal yapının baskın yönünün hissedilmesiyle, her kültürde esas olarak mülkiyet haklarının ve akrabalık bağlarının korunması ve sürdürülmesi amacıyla cinsel etkinlik kurallara bağlanmaktadır (Macionis, 2015: 466).

Cinsel normlar hem zaman içerisinde ve hem de kültürler genelinde çeşitli değişikliklere uğrayabilirler. Ancak, zaman dilimi veya toplumun kültürel değerleri her ne olursa olsun, cinsel davranışların standartları en açık biçimde aile çerçevesinde tanımlanmaktadır (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.1.5. Duygusal Yakınlık

Güvenlik hissi, mahrem ya da sır olarak görülen konuların konuşulabilmesi veya geleceğe dair hayaller kurmak ve bunları paylaşmak gibi kişiye özel durumlar da aile bağları içerisinde daha kolay ifade edilebilmektedir.

Aile, bir ideal olarak, mensuplarının huzurlu ve mutlu olmalarına ve kendilerini güvende hissetmelerine yardımcı olacak sıcak bir atmosfer ve yakın ilişkiler kurma imkânı sağlar. Her türlü durumda insanlar, akrabalarından kendilerini anlamalarını ve kendileriyle ilgilenmelerini ve onlara ihtiyaçları olduğunda yanlarında olmalarını istemekte ve beklemektedirler (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.1.6. Toplumsal Statü Sağlanması

Sosyal yerleştirme olarak da ifade edilen bu madde ile, aileler çoğalmaktan daha çok toplumsal örgütlenmenin korunmasına ve devamına yardımcı olurlar. Ebeveynler doğumla birlikte çocuklarına ırk, etnisite, din veya sosyal sınıf gibi kendi inanç, sosyal kimlik ve konumlarını aktarmaktadırlar (Macionis, 2015: 467).

İnsanlar bir yönüyle de, aile altyapısından gelen ve anne babalarının ya da atalarının itibarından kaynaklanan bir toplumsal konumu miras olarak alırlar. Aile, yeni doğan çocuğa, sosyal yapı içerisinde kendi yerini belirlemesine yardımcı olan inanç, ırk ve etnisiteye bağlı bir statü atfeder. Aile kaynakları, çocukların iyi bir şekilde eğitimi ve yetiştirilmesinde kullanılır ve yüksek öğretimi gibi bazı fırsatları yakalayabilmeleri için yeteneklerinin gelişiminde etkili olur (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.2. Çatışmacı Yaklaşım

Çatışma kuramcıları aileyi, toplumsal istikrara katkı sunan bir kurum olarak değil, toplumlarda süreklilik kazanmış zenginlik ve iktidar bağlamındaki bir adaletsizliğin ve eşitsizliğin bir yansıması olarak görür (Schaefer, 2013: 316).

Bu yaklaşım, eşitsizliği sürekli kılan bir yapı olarak aile üzerinde durmaktadır. Çatışma kuramcıları aileyi, sosyal adaletsizliğin devamına olanak sağlayan ekonomik bir birim olarak görür. Aile, iktidar ve mülkiyet gibi güçlerin nesilden nesile aktarılmasının temelini oluşturur (Schaefer, 2013: 316).

Çatışmacı yaklaşıma göre, toplumsal hareketlilik birçok farklı açıdan kısıtlanmış bir durumdur. Çocuklar ebeveynlerinin veya daha önceki nesillerin ayrıcalıklı sosyal ve ekonomik konumlarını miras alırlar. Ebeveynlerin sahip oldukları imkânlar ve ait oldukları sosyal sınıf, çocukların sosyalleşme deneyimlerini ve korunma seviyelerini önemli ölçüde etkiler. Dolayısıyla bir çocuğun ailesinin sosyo-ekonomik konumu, çocuğun barınma, beslenme, sağlık hizmetleri gibi temel konularda ve eğitim fırsatları gibi geleceğini belirleyecek hususlarda yaşamını farklı açılardan önemli ölçüde etkileyecektir. Çatışma kuramcılarının ailenin, sosyal yapıdaki eşitsizliğin devam ettirilmesine, yoksulluk ve zenginliğin nesiller geneline haksız bir şekilde yayılmasına neden olduğunu ileri sürerler (Schaefer, 2013: 316).

1.2.3.3. Etkileşimci Yaklaşım

Etkileşimci yaklaşımı inceleyen araştırmacılar, aile ve diğer yakın akraba ilişkilerini mikro düzeyde ele alırlar. Özellikle de aile üyeleri arasındaki ilişkilere odaklanırlar. Aile üyelerinin duygusal bağları nasıl kurdukları ya da bu bağları kurmalarını ve geliştirmelerini sağlayan etkinlikleri incelemeye çalışırlar (Schaefer, 2013: 317).

Bu yaklaşımı savunan kuramcılar, anne ve babaların birbirleriyle ve çocuklarıyla ilişki biçimleriyle ayrıntılı bir şekilde ilgilenirler; uzun süreli evliliklere odaklandıkları gibi, birlikte yaşayan çiftlerin arasındaki ilişkilere de odaklanırlar. Bireyler arasındaki etkileşimin nasıl ya da hangi düzeyde gerçekleştiği, ana sorunlarını ve araştırma konularını teşkil eder (Schaefer, 2013: 317).

1.2.3.4. Feminist Yaklaşım

Feminist kuramcılar da genel olarak aileyi yaşamın merkezine koyan bir yaklaşım sergilerler fakat bu yaklaşımda ailenin ve akrabalığın toplumdaki yararlarından daha çok, sosyal eşitsizliğin sürmesine sebep olan olgu ve olaylar üzerinde araştırmalarını yoğunlaştırırlar. Feminist kuramcılar kadın hakları, cinsiyet ayrımcılığı, mülkiyet ve miras, ırk ve etnisite, ataerkillik gibi konulara daha fazla yoğunlaşmaktadırlar (Macionis, 2015: 467).

Feminist yaklaşım üzerinden çalışmalarını yürütenler, ailenin geleneksel olarak erkek egemenliğini meşrulaştırdığına ve hem aile içerisinde ve hem de toplumsal yapı

içinde erkek egemenliğini sürekli kıldığına özellikle dikkat çekmektedirler (Schaefer, 2013: 317).

1.2.4. Rus Aile Yapısı

Rus aile yapısının oluşumunun, farklı topluluklar, uzun tarihsel bir süreç ve geniş bir coğrafyanın etkileriyle şekillendiği bilinmektedir. Rus aile yapısının anlaşılması için, tarihi ve politik süreçlerin ve sosyal değişimlerin birlikte incelenmesi gerekmektedir.

1.2.4.1. Rus Tarihi, Toplum ve Aile Yapısı

Rus toplumsal yapısının oluşumu belli dönemler bağlamında incelenmektedir. İlk Rus toplulukları, patriarkal bir hayat sürüyorlardı. Birbirine akrabalık bağıyla bağlı boy ve soylardan bir toplumsal yapı oluşturmuşlardı. Kan bağına dayalı birliktelik temel teşkil ediyordu. Bu soy ve boy yapılanması, ekonomik ve dini, hukuki ve siyasi hayatlarını da şekillendiriyordu; boy nizamı dışında uzun zaman herhangi bir siyasi ve içtimai bir teşkilatlarının bulunmadığı anlaşılmaktadır (Kurat, 1999: 10).

İlk Rus topluluklarının yaşam tarzlarının ve şartlarının değişmesiyle birlikte ve daha geniş ölçüde ziraat kültürünün gelişmesiyle bu boy nizamının dağılmaya başladığı görülmektedir. Onun yerine gelen topluluk sisteminde eskiden kalma ‘müşterek mülk’ usulünün aşama aşama kalktığı anlaşılmaktadır. Topluluk sistemiyle birlikte artık kan akrabalığı asıl rolü oynamıyor ve hatta akraba olmayan soylar aynı arazi parçası üzerine yerleşebiliyorlardı. Bir arada yaşayan ailelerin işledikleri arazi üzerinde şahsi mülk hakları ortaya çıkmış ve böylece, her ailenin kendi toprağı olan birlikler meydana gelmiştir (Kurat, 1999: 11).

Rus toplulukların, daha sonraki süreçte, tarih sahnesine Çarlık Rusya veya Rus İmparatorluğu olarak çıktıkları görülmektedir. Bu dönemde, birçok kriz ve savaşa rağmen, devlet yapısının devamlılık ve toplumsal yapının karakteristik özelliklerini kazandığı kabul edilmektedir. Dini olarak da Hıristiyanlığın Ortodoks anlayışının kitlelere egemen olduğu ve devlet yönetiminde, yine bu Ortodoks Hıristiyan anlayışın benimsendiği bilinmektedir. Bu dönemde aile ve evlilikle ilgili bütün gelenek ve kurallar Kiliseler tarafından belirlenmekteydi. Çarlık döneminde, ülkenin birçok yerinde boşanma tamamen yasaktı ve kadın da eşine mutlak bir bağlılık içinde olmak zorundaydı (Balcı, 1991: 3). 17. yüzyılla birlikte Rusya’da sosyal ve kültürel anlamda

köklü bir değişime doğru bir hareketlilik görülmeye başlanmıştır. Bu hareketlilik, 18. yüzyıl başında, Büyük Petro tarafından başlatılan “Rusya’yı avrupalılaştırma” hareketine dönüşmüştür. Petro döneminden önceki Çarlık Rusya’da Hıristiyanlık kültürünün ve sertliğin etkisi altında oldukça katı ataerkil bir aile yapısı ve anlayışı bulunmaktaydı. Batılaşma döneminin başladığı Petro döneminden sonra, özellikle de 19. yüzyılda doruğa çıkan sosyal değişim, Rus aile yapısını da önemli ölçüde etkilemeye başlamıştır (Balcı, 1991: 28).

Rus toplum yapısının oluşumunda birçok farklı etnik köken ve coğrafi unsurun etkisi olmuştur. Bunlara bağlı olarak farklı inançların ve yaşam tarzlarının, farklı dönemlerde Rus toplum ve aile yapısı üzerinde etkili olduğu görülmektedir (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 4).

Rus aile yapısı incelendiğinde karşımıza sürekli bir değişme ve zıtlıklar dünyası çıkmaktadır. Sovyetler Birliğindeki aile yapısı, Çarlık Rusya’sından gelen geleneksel yapı ve Bolşeviklerin uygulamaya çalıştığı Marxist ideolojiden birçok yönden etkilenmiştir (Balcı, 1991: 3). 1917 Devrimiyle birlikte sadece siyasi ve ekonomik değil, aynı zamanda derinlemesine sosyal bir hareketlilik de oluşmuştur. Rusya’da hem ekonomik ve hem de sosyal sitemlerin bir geçiş süreci içinde olması, halkın üzerinde olağanüstü bir baskı oluşturmuştur (Wade, 2018: 21).

Kadınların özgürleşmesi sosyalizmin ana hedeflerinden biri olarak gösteriliyordu. Kadınlar sosyal ayrımcılık, aile içi şiddet ve ev işlerinden kurtarılacaktı. Gerçekleşen sonuçlar çelişkili olup farklı dönemlerde uygulanan politikalar arasında farklılıklar bulunmaktaydı. Genel olarak, 1917 öncesinde olduğu gibi, ekonomik gelişmeler kadına evin dışında çalışma fırsatları sağlamıştır. Yine eğitim ve kültür alanındaki olanaklarla kadınların kişisel gelişimine olanaklar sunulmuş ve ailelerinin ihtiyaçlarının gidermek dışında başka şeyler yapabilecekleri fikri güçlenmiştir. Yine de bazı açılardan, erkek egemen ve muhafazakar değerler devam etmiş ve güçlenmiştir (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 624-625).

Bolşevikler, iktidara radikal bir kadınları özgürleştirme ve aileyi dönüştürme programıyla geldiler. Bolşeviklerin reform tutkuları, kadının yasal statüsünü erkeğinkiyle eşitleyen, hem kadına hem de erkeğe kendi mülklerini ve kazançlarını muhafaza etme izni veren, meşru çocuklara tanınan hakların aynısını gayrı meşru

çocuklara tanıyan ve isteğe bağlı olarak boşanmayı olanaklı kılan ve Ekim 1918’de onaylanan kapsamlı Evlilik, Aile ve Vesayet Kanunu’nda açıkça görülmekteydi (Smith, 2010: 184).

Rus Devrimine başka bir noktadan bakıldığında, egemen eril anlayışı değiştirmek yerine, genç erkeklerin yoldaşlık ve mücadeleye bağlılık olarak tanımladıkları kardeşlik modelini ikame ederek onu yeniden biçimlendirmiştir. Devrimci propaganda resimlerinde kadınlar çoğunlukla ortada yoktular. Totemleştirilmiş işçilerin, köylülerin ve Kızıl Ordu askerlerinin genellikle erkek olması, devrimin erkek işi olduğu varsayımını örtük bir biçimde desteklemekteydi (Smith, 2010: 186).

Birçok Bolşevik, devletin çocukların bakım ve ev işleri sorumluluğunu üstleneceği komünizm altında özel mülkiyete dayanan bir kurum olarak ailenin ortadan kaldırılacağına inanıyordu. Savaş, açlık ve hastalığın darbeleriyle eşler ayrılıp çocuklar kaderlerine terk edilince ve rasgele cinsel ilişki artınca aile de kendiliğinden ortadan kalkmaya başlamıştır. Erkeklerin yardımı olmadan aileyi ayakta tutmaya çalışan birçok kadının ekonomik durumu bozulmuş ve ailenin sağladığı güvenli ortam, fakir ve savunmasız kadınlar için arzu edilir bir şey olarak görülmeye başlamıştır. Bu, 1920’ler boyunca evlenme oranının artmasına neden olan tek etken olarak değerlendirilmiştir. 1926 yılındaki evlenme oranlarının 1913’deki üç katından daha fazla olduğu görülmüştür (Smith, 2010: 186).

1930’lu yılların ikinci yarısından itibaren, devrim öncesi döneme benzeyen politikalara geri dönmüştür. Bu politikalar arasında, 1917 devriminden sonra serbest bırakılan kürtajın 1936’da tekrar yasaklanması ve boşanmaların da 1944’deki kanun değişikliğiyle zorlaştırılması sayılabilir. Fakat daha sonraki süreçte politikalar tekrar değiştirilerek 1955 yılında kürtaj tekrar serbest bırakılmış ve 1966’da yapılan değişiklikle boşanmalar kolaylaştırılmıştır. İkinci dünya savaşından sonra sosyal güvenlik yönetmeliğinde nüfus artışı ve aileyi teşvik edecek şekilde yeni düzenlemeler uygulanmaya başlanmıştır. Annelik, aile ve çocuk yardımları ve ücretli doğum izinleri gibi uygulamalar hayata geçirilmiştir (Balcı, 1991: 28).

1991 yılında sosyalist düzenin dağılmasının ardından sosyal ve kültürel hayatı tanımlayan deneyim, belirsizlik olarak ifade edilmiştir. Bilim insanları 1990’lı yılları “Sovyet yaşam biçiminin bozulması” gibi terimlerle ifade etmişlerdir. Komünist yapının

dağılmasıyla birlikte Rus toplumunun yeniden sınıflara ayrıldığı görülmektedir (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 714-715). 1991'den sonra suç oranlarının aşırı bir şekilde yükselmesi, birçok kişi için Rusya'nın sosyal ve ahlaki çöküşünü ve devletin gereken düzeni sağlamadaki yetersizliğini temsil ediyordu. Yolsuzluklar, cinayet ve saldırılar, silah ve insan ticareti gibi suçlar son derece yaygın olarak görülmekteydi (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 724).

Komünizmin çöküşünün politik düzene olan hızlı etkisi, kültür ve topluma da benzer bir biçimde yansımıştır. Özellikle gençler ve kültürleri, Rusya'nın toplumsal ve kültürel yönünün nereye döndüğünü gösteren unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Sovyet sonrası dönemde, tüketim kültürü, kültürel taklitçilik, ahlaki ve ideolojik yönün kaybolması, gelecekle ilgili büyük belirsizlik ve bununla beraber yeni fırsatların ortaya çıkması gençleri önemli ölçüde etkilemiştir. Gençlerde özellikle, evlilik öncesi cinsellik, cinsiyet rolleri ve uyşturucu kullanımı gibi konularda yeni ve çok daha serbest tutumların geliştiği görülmüştür (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 745).

Popüler gençlik kültürünün sebep olduğu kaygılarla birlikte Rus toplumunda, bir normallik ve sıradanlık arayışının olduğu görülmektedir. Araştırmalar, 1990'lar boyunca ve bugün de devam eden bir biçimde, genç Rusların yaşlı nesille aynı endişe ve değerleri paylaştıklarını göstermektedir. Yoksulluğun yayılmasından ve zengin sınıfın aç gözlülüğünden rahatsızlar. Batı kültürünün taklit edilmesine iyi bakmıyorlar. Rusya'nın normal ve istikrarlı bir yapıya kavuşmasını istiyorlar ve kendileri için düzenli bir hayat kurmak istiyorlar. Kamuoyu yoklamaları ve araştırmalar gösteriyor ki, halkın en önemli talebi normalliktir. Rus halkının kendileri için istedikleri şey normal bir hayat sürmektir. Normal bir hayatı da diğer dünya halkları gibi; güvenlik, ekonomik istikrar, özgürlük, bireysel hakların korunduğu, ahlaki ve adil bir toplum olarak tarif etmişlerdir (Riasanovsky ve Steinberg, 2011: 746-747).

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİ

2.1. Göstergebilim

Göstergebilimin Avrupa dillerindeki karşılıkları olan Semiotik (Almanca), semiotique ve semiologie (Fransızca), semiotics (İngilizce) kavramları, Eski Yunancadaki semeion sözcüğünden gelmektedir. Semeion, Eski Yunancada özellikle tıp literatüründe gösterge ya da işaret anlamlarında kullanılıyordu. Hippokrates (İ.Ö. 460-370) gibi hekimlerin herhangi bir hastalığın teşhisinde ağrıyı ifade etmek için semeion sözcüğünü kullandıkları ve bunu da hastalığın kendisi olarak değil de belirtisi olarak yorumladıkları bilinmektedir (Erkman-Akerson, 2005: 49).

İngiliz Filozof John Locke (1632-1704) Essay Concerning Humane Understanding (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında bir Deneme) adlı çalışmasında, göstergeleri çözümleme öğretisini semeiotike olarak adlandırmıştır (Erkman-Akerson, 2005: 49).

Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914), semiotic kavramını kullanmıştır. Peirce ile aynı dönemlerde yaşayan ve 20. yüzyıl dilbiliminin kurucusu olarak görülen İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ise, ileride kurulacak bir göstergeler biliminden bahsederken, semeologie kavramını tercih etmiştir. Türkiye’de 1960’lı yıllarda belirtibilim ve imbilim gibi karşılıklar kullanılmış olsa da, zamanla göstergebilim kavramı yaygın olarak kabul görmüştür (Erkman-Akerson, 2005: 49).

Fiske göre, göstergebilimin ilgi alanının merkezinde gösterge ve göstergeler yer almaktadır; göstergelerin ve onların çalışma biçimlerinin incelenmesine göstergebilim adı verilmektedir (Fiske, 2017: 122).

Göstergebilim, gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalıdır (Büker, 2010: 135). Türkçe sözlük göstergebilimi, iletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen bilim dalı olarak tanımlamaktadır. Göstergebilim ayrıca im bilimi, semiyoloji ya da semiyotik olarak da adlandırılmaktadır. Göstergebilim,

göstergelerin dildeki kullanımlarını ve dille uygulanmasını da konu almaktadır (TDK, Türkçe Sözlük, 2011: 973).

İnsan yaşamını ve onun sosyal ve kültürel boyutlarını oluşturan farklı anlam evrenleri vardır. Bunlar iletişim amacıyla kullanılan doğal dillerle birlikte, inançlar, tutum ve davranışlar, gelenekler ve törenler, moda, resim, müzik, tiyatro, edebiyat ve sinema gibi anlamlı birimler olarak tanımlanan göstergelerden oluşan sistemlerin bazılarıdır ve göstergebilimin amacı da bu anlamlı dizgeleri hem kavrayabilecek ve hem de onları yorumlayabilecek bir çözümlene ve yeniden yapılandırma modeli sunmaktır (Rifat, 2009: 7).

Göstergebilim, esas olarak toplumsal yapı içinde var olan kültür dizgelerini araştırmaktadır (Erkman-Akerson, 2005: 29).

2.1.1. Göstergebilimin Kronolojik Gelişimi

Göstergebilim, her ne kadar 20. yy'ın gereksinimlerine cevap veren bir bilim dalı olarak görülse de, gösterge kavramı ve işleyişi üzerine çok eski çağlardan beri çalışmalar yapılmıştır (Erkman-Akerson, 2005: 49).

Günümüzden yaklaşık yirmi bin yıl önce, Lascaux'da, insanlığın bilinen ilk resimleri çizilmiştir. İnsanlık tarihinin en önemli gelişmelerinden biri olan yazının ortaya çıkışı için ise, on yedi bin yıl beklemek gerekecektir. İlk göstergeleri bulan ve kullananların, kendi yaşam deneyimlerinin ya da efsanelerinin izlerini bırakmayı arzu ettikleri düşünülmektedir (Jean, 2004: 11).

On binlerce yılı kapsayan süreçler sonucunda insanlar, resimler ya da tasvirler gibi göstergeler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolunu bulmuşlardır. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri her şeyi somutlaştırıp açıkça ortaya koyabilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütününe dönüştükten sonra ortaya çıkmıştır. Böyle bir sistem oldukça uzun bir süreç sonucunda gelişebilmiştir (Jean, 2004: 12).

Hesap kayıtlarının sözlü olarak tutulamaması yazının ortaya çıkmasına neden olan önemli faktörlerden birdir. İlk yazılı göstergeler ziraat hesaplarından oluşmuştur. Sümerlerin kullandığı, daha çok belleğe yardımcı olmak üzere kullanılan yazıların basit

resimler olduğu görülmektedir. Bunların her biri bir nesne ya da varlığa gönderme yapan piktogramlar ya da resimyazılardır. Birçok piktogram bir araya getirilince bir düşünce ifade edebildiği için, bunlara ideogram yani düşünce yazısı adı da verilir (Jean, 2004: 12-13)

Piktogramlar sadece nesnelere ya da varlıkların değil, soyut düşüncelerin de göstergesi olarak kullanılmıştır (Jean, 2004: 17). Yüzyıllar geçtikçe piktogramlar gönderme yaptıkları nesneyi canlandırmaz olmuş ve anlamlarını kendi bağlamlarından almaya başlamışlardır. M.Ö. 2900 yılına doğru ilkel piktogramlar ortadan kalkmıştır (Jean, 2004: 14).

Göstergeler, konuşulan dilin sözcüklerine gönderme yapmaya başladıklarında yazı ve iletişim anlamında kesin bir ilerleme kaydedilmiştir. Gerçek yazıya geçişin temelinde bu önemli buluş yatmaktadır: Sesi temel alan göstergeler. Sümerlerin olsun Mısırlıların olsun, doğrudan doğruya nesneyi canlandıran bir resimden değil de, ses açısından ona yakın bir nesneden yararlanma düşüncesi böylece ortaya çıkmıştır (Jean, 2004: 16).

Mısırlılar, Sümerlerden farklı olarak başından beri her şeyi ifade edebilen bir grafik sistem keşfetmişlerdir. Mezopotamyalılarda ilkel yazıtlar ilk başlarda kayıt tutma amacıyla kullanılırken, sonradan yazıya dönüşmüştür. Hiyeroglif sistem ise en başından beri gerçek bir yazı olmuştur. Konuşma dilini neredeyse bütünüyle aktarabilen hiyeroglifler, ayrıca soyut ya da somut bir takım gerçekliklere de gönderme yapmışlardır (Jean, 2004: 27-28).

Eski Yunan'da birçok düşünür özellikle de Platon ve Aristoteles göstergebilime kaynaklık teşkil eden düşünceler üzerine çalışmışlardır. Platon, bu evrende var olan her şeyi, ideal biçimi zamanın ve mekânın ötesinde, kalıcı ve yok edilemez bir varoluşa sahip olan hakikatin, geçici ve bozulmuş bir kopyası olarak görüyordu (Magee, 2017: 27).

Platon (İ.Ö. 427-347) idealara, yani dünyanın temelinde yatan hakiki gerçekliklere, ilkelerin kendisine ya da aslına ulaşmayı amaçlar. Platon'a göre, duyularımızla vardığımız, edindiğimiz algılar ikincil önemdedir ve hatta bunlar yanıltıcı da olabilmektedir. Daha derinlerde, sadece akılla ulaşılabilecek daha soyut, daha hakiki bir gerçeklik vardır. Bu görüşün temelinde şu anlayış vardır: Her varlık, önceden

belirlenmiş bir idea yani kavrama göre oluşur. Kavram varlıktan, nesnede önce gelir. Gösterge anlayışı Platon'da hakiki gerçeklikten başlar. Bu gösterge anlayışında, önce kavram, sonra ona göre biçimlenmiş olan bir nesne gelir. (Erkman-Akerson, 2005: 51-53).

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'in (İ.Ö. 384-322) gösterge anlayışı da şu şekilde özetlenebilir: Yazılanlar, söylenen ve telaffuz edilen seslerin simgeleridirler. Duyduğumuz veya söylenen sesler de, zihnimizdeki izlenimlerin göstergeleridirler. Zihnimizde ortaya çıkan izlenimler ise gerçek şeylerin yansımalarıdır. Zihni olaylar ve gerçek şeyler bütün insanlar için aynıdır, ancak dil veya konuşma insanlar için aynı değildir. Aristoteles, önceden verilmiş kavramlardan yola çıkmıyordu. İnsanlar ilk önce dünyayı algılıyor ve daha sonra bu algıya göre, kendi aralarında uzlaşarak bunlara isimler veriyordu. Aristo, insanların dünyayı aynı şekilde algılayabileceklerini, çünkü dünyanın bize kendini her zaman ve her yerde oldukça benzer bir şekilde sunduğunu düşünüyordu. Dolayısıyla zihinsel kavramlar da aynı oluyordu. Simgenin, göstergenin, sözcüğün bütün insanlar için ortak olan kavramlara dayandığını iddia ediyordu. Burada, yaşamın somut gerçeklerine dayanan ve değişmezlik özelliğine sahip bir kavram ya da gösterge anlayışı görülmektedir (Erkman-Akerson, 2005: 54).

Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde de göstergelerin özellikleri ve gösterge ile temsil ettiği şeyler arasındaki ilişki üzerine tartışmalar yapılmıştır. Özellikle dini ya da kutsal metinler yorumlanmış ve kutsal kitaplardaki gösterge niteliği taşıyan öykülerin, farklı anlam katmanlarına sahip olduğu varsayılmıştır. Yüzeyde anlatılan olayların, daha derinlerde farklı anlam katmanlarından oluştuğu düşünülmüş ve böylece en dıştaki anlam katı yorumlanarak, bir alttakine ve o da yorumlanarak daha derinlerdeki anlamlara ulaşılmaya çalışılmıştır. En derinde ise, mutlak gerçeklikler vardır ki, bunlar değişmez olarak düşünülmüştür. Bu gösterge anlayışı, göstergenin temsil etme niteliğini kabul etmektedir fakat gösterge ile temsil ettiği şey arasında da değişmez bir ilişkiyi öngörmektedir ve ayrıca temsil ettiği şeyler de, mutlak ve değişmez olarak kabul edilmektedir (Erkman-Akerson, 2005: 56).

İngiliz filozof John Locke (1632-1704), bilginin sadece duyumlardan elde edilebileceğini ve bilginin tek kaynağının da deney olduğunu söyler. Locke, anlık ya da zihnin, üzerine hiçbir şey yazılmamış düz beyaz bir kâğıt gibi olduğunu düşünür. Bu

boş kağıda tasarımlar, duyular aracılığıyla gelir. İnsanın tasarımlarının kaynağı, sadece duyulanabilir ve algılanabilir nesnelere. İnsan, onların sert ya da yumuşak, sıcak veya soğuk gibi duyulabilir niteliklerini algılar. Bütün tasarımlar algılamayla başlar (Büker, 2012: 31).

Locke'a göre insanın tasarımlarının göstergeleri sözcüklerdir. Gerçek nesnenin yerine geçen sözcük, aslında zihin ya da anlıktaki tasarımın göstergesidir. Nesneyle arasında doğal bir bağ olduğu düşünülen gösterge aslında insanın kendi tasarımından başka bir şey değildir. Nesnelere belirli özellikleriyle anlıkta bir tasarım meydana getirir ve bu tasarım nesnenin tam bir yansıması değildir, fakat nesneyle arasında doğal bir bağıntı oluşturur (Büker, 2012: 31).

Locke, 1690'da yazdığı *An Essay Concerning Humane Understanding* (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında Bir Deneme) adlı eserinde, fikirleri, şeylerin göstergeleri ve sözcükleri de fikirlerin göstergeleri olarak yorumlar. Locke'a göre, göstergeler bilginin vazgeçilmez araçlarıdır ve iki türlü göstergeden söz edilebilir; bunlar, fikirler ve sözcüklerdir. Locke, doğuştan getirdiğimiz fikirler olduğu ön kabulünü reddetmiştir; tüm fikirlerimizin duyularımızdan kaynaklandığını ve algılarımızla ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Fikirler doğuştan gelmez ama insanlar aynı fikirleri edinir ve bu fikirlerin göstergeleri olan sözcükler de başka insanlar tarafından bilinir, aksi takdirde iletişim mümkün olmazdı. Dünya kendini insana hep aynı şekilde sunmaktadır, yoksa dünyayı izleyerek edinilen fikirler farklı olacaktı ve insanlar birbirleriyle iletişim kuramayacaktı (Erkman-Akerson, 2005: 57).

2.1.2. Sinema ve Göstergebilim

Genel olarak göstergebilim, bir anlam ya da anlamlandırma bilimi olarak tanımlanmaktadır. Sinema göstergebilimi ise, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu ve ürettiğini ya da izleyiciler için ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı amaçlamaktadır. Göstergebilim, bir filmin seyredilmesini ve anlaşılmasını mümkün kılan ilkeleri saptamaya ve her bir filme veya sinema türüne, kendi özel karakterini kazandıran özgün anlam ve anlamlandırma kalıplarını ortaya koymaya çalışır (Andrew, 2010: 324).

Bir film görüntüsü ya da sesinin bir düzenlemesi anlamı vardır. Bu, anlamak için herhangi bir gayret sarfetmek zorunda olmadığımız anlam düzlemidir. Bu durum, ne kadar basit olarak algılanırsa algılandıkça, asla değersiz olarak algılanmamalıdır. Sinemanın en etkili yönü ve gücü burada yatmaktadır (Monaco, 2014: 157).

Bir olgunun, kişinin ya da olayın sözcüklerle ya da fotoğraflarla tanımlanması ile aynı kişi ya da olayların sinemasal kaydı arasında önemli bir fark vardır. Gerçekliğin olabildiğince benzerini sunabilmesinden dolayı sinema, yazılı ve sözlü dillerin çok az yapabildiği, kesin bilgi sunma ve aktarabilme niteliğine sahiptir. Diğer alanlar, fiziksel gerçekliğin kesin bilgisini iletme kapasitesine sinema kadar sahip değildirler (Monaco, 2014: 157).

Sinema, kültürün bir ürünü olduğundan, göstergebilimcilerin sinemanın “filmsel öykü süreci” ya da temellanlamaların toplamı (diegesis) dediği olgunun ötesine geçen bir zenginliğe sahip bulunmaktadır (Monaco, 2014: 157).

Göstergebilim, sinema dilini ya da iletişim sistemini iyi bir biçimde tanımlar. Fakat sinemanın sanat boyutunu kolaylıkla tanımlayamaz. Edebiyat eleştirisinde “mecaz” kavramı “söz sanatını” kastetmek için kullanılmaktadır, yani sözcüğü gerçek anlamından daha fazlasını ifade etmesi için başka bir anlamda kullanma. Kod ve gösterge kavramları da bir sanatın sahip olduğu “dilin” öğelerini tanımlar; mecaz kavramı, bu kodların yeni, beklenmedik anlamlar üretme yönünde alışılmadık ve mantık dışı kullanım yollarını tanımlamak için gereklidir (Monaco, 2014: 66).

2.1.3. Roland Barthes’ın Göstergebilim Yöntemi

Barthes, Göstergebilimsel Serüven adlı çalışmasında, geleceğe yönelik olarak göstergebilimin konusunu her türlü göstergeler dizgesini incelemek, şeklinde ifade etmektedir. Barthes’e göre, görüntüler, el-kol-baş hareketleri, nesnelere, tören ve protokollerde ya da gösterilerde görülen bu özelliklerin yarattıkları karmaşalar, herhangi bir dil oluşturmasalar bile, en azından anlamlama dizgeleridirler. Barthes, kitle bildirişimlerinin gelişmesinin, günümüz dünyasında, uçsuz bucaksız anlamlama alanına çok büyük bir güncellik kazandırdığını ve göstergebilimin farklı kullanım alanlarına yönelik, ısrarlı bir istek bulunduğunu vurgular. Barthes’a göre, dilbilimden insanbilime

birçok disiplinlerarası çalışmanın, anlamlama ve anlamlandırmaya yeni olanaklar sağladığı bir dönemde göstergebilim çok daha ön plana çıkmaktadır (Barthes, 2005: 27).

Barthes'a göre, her görüntü çok anlamlıdır. Gösterenlerinin altında yatan ve sabit olmayan bir gösterilenler dizisi bulunmaktadır. Okur ya da izleyici bunlardan bazılarını seçip, diğerlerini ise görmezden gelebilir. Çok anlamlılık, anlamla ilgili olarak her zaman farklı soru işaretleri ortaya çıkarırlar. Sinemada da travmatik görüntüler, nesnelerin ya da davranışların anlamında belirsizlikler oluştururlar. Bu nedenle her toplum, belirsiz gösterilenlerin yarattığı karmaşayı önleyecek bir biçimde, bir sabitesi olmayan gösötrilenler dizisini sabitleştirmek için farklı teknikler geliştirirler (Barthes, 2017: 29-30).

Barthes'ın kuramının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyi düşüncesi vardır. Bunlar, düzanlam (temelanlam) ve yananlam olarak adlandırılmaktadır (Fiske, 2017: 181-181).

Anlamlandırmanın ilk düzeyi olarak ortaya konulan temelanlam, Saussure'ün üzerinde çalışmış olduğu düzeydir. Bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini tasvir eder (Fiske, 2017: 181-182).

Barthes'ın yaklaşımında düzanlam, göstergenin ortakduyusal ve açık olan anlamına gönderme yapar. Örneğin, bir sokak manzarası fotoğrafı, belirli bir sokağı gösterir; "sokak" kelimesi binalar arasında uzanan bir şehir yolunu zihinde canlandırır. Aynı sokak farklı biçimlerde fotoğraflanabilir. Renkli bir film kullanılabilir ya da donuk bir gün ışığı seçilebilir. Sokak çocuklar için mutlu, sıcak, şefkat dolu bir oyun alanı olarak gösterilebilir. Siyah-beyaz bir film, sert odak ayarı ve güçlü kontrastlar da kullanılabilir ve aynı sokak oyun oynayan çocuklar için soğuk, zalim, barınılmaz bir mekân olarak da gösterilebilir. Bu iki fotoğraf, aynı zamanda ve birbirine yakın iki fotoğraf makinası tarafından çekilmiş olabilir. Bu iki fotoğrafın temelanlamı aynı olacaktır. Burada farklılığı yaratan yananlamlardır (Fiske, 2017: 181-182).

Yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi anlatmaktadır. Bu, anlamların öznelliğe doğru kaydığı noktadır; bu anda ya da noktada yorum,

yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergedenden de etkilenir. Yananlam genellikle bir görüntüsel boyuta sahip olsa da önemli ölçüde nedensizdir ve bir kültüre özgü olarak karşımıza çıkmaktadır (Fiske, 2017: 182).

Mit, bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öykü olarak tarif edilmektedir. İlkel mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyilik ve kötülük gibi konular hakkındadır. Barthes'a göre, mit bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yönüyle ilgilidir. Barthes ayrıca miti, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak da düşünmektedir (Fiske, 2017: 185).

Barthes, mitlerin temel işlevlerinden bahsederken onların fonksiyonunun tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Bu işlev aslında mitlerin, belirli tarihi bir döneme egemen olan sosyal sınıfların ürünü oldukları gerçeğini vurgulamaktadır. Mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi de beraberlerinde getirirler ancak mit olarak kabul edilmeleri için ortaya koydukları anlamların sosyal ya da tarihi değil de doğal olduklarını ispat etmeleri gerekir. Mitler asıl köklerini, siyasi ve sosyal boyutlarını gizlerler (Fiske, 2017: 186).

Kadınların doğurganlıklarından dolayı, çocuk bakma işini erkeklerden “doğal olarak” daha iyi yaptıklarına ve bu yüzden onların doğal mekânlarının ev olduğuna ve çocuk yetiştirme görevini de üstlenmeleri gerektiği gibi bir mit vardır. Erkeklerde doğası gereği evin geçimini sağlayacaktır. Bu roller böylece en “doğal” toplumsal birim olan aileyi yapılandırır. Mit bu anlamları doğalmış gibi sunarak tarihi köklerini saklar ve bu anlamları evrenselleştirmeye çalışır. Bunların yalnızca değişmez ilkeler değil aynı zamanda adil görünmelerini de sağlayarak, siyasi etkilerini gizler (Fiske, 2017: 186-187).

Mitlerin doğallaşma tarihi, erillik dişillik anlamları üzerinden bir örnekle de okunabilir. Kapitalizmin burjuva erkeğinin çıkarlarına hizmet etmek amacıyla geliştirmiş olduğu bu mit, on dokuzuncu yüzyıl sanayileşmesinin yarattığı toplumsal koşulları anlamlı hâle getirmek amacıyla üretilmiştir. Geleneksel kırsal kesimlerdeki topluluklar evlerini terk ederek kentlere taşınmak zorunda kalmışlardır. Yeni kentlerde inşa edilen evler olabildiğince çok insanı ucuza yerleştirmek amacıyla düzenlenmişlerdi. Geleneksel köyün geniş aile ve topluluk ilişkileri terk edilerek, karı,

koca ve çocuklardan oluşan çekirdek aileler oluşturulmuştur. Fabrikaların çalışma koşulları, çocukların tarımsal çalışmada olduğu gibi ailelerine eşlik edemeyecekleri anlamına gelmiş ve bu çalışma koşulları ile birlikte geniş ailenin de ortadan kalkışıyla birlikte kadın da evde kalmak zorunda bırakılmıştır. Erkek gerçek işte çalışmaya ve para kazanmaya başlamıştır. Birbiriyle ilişkili erillik, dişillik ve aile mitlerini oluşturan kavramlar zinciri çoğaltılmıştır fakat bu çoğaltma, rastlantısal olmadığı gibi doğal da değildir. Bu mitler daima ekonomik sistemin ve bu sistemin avantajlı hâle getirdiği orta sınıf erkeğin çıkarlarına hizmet etmiştir. Bu sistem çekirdek ailenin “doğal”, temel toplumsal birim olmasını gerektirmiş ve dişilliğin bakıp büyütme, korunma gereksinimi gibi “doğal” anlamlar kazanmasını ve erilliğe güçlü olma, bağımsızlık ve kamusalılık gibi alanların verilmesini gerektirmiştir. Dolayısıyla, erkeklerin toplumumuzdaki kamusal konumları aşırı derecede orantısız bir biçimde işgal etmeleri doğal görünmektedir ama bu aslında doğal değil de tarihi bir sürecin sonucudur (Fiske, 2017: 187-188).

Barthes’ın mitlerle ilgili olarak vurguladığı bir diğer boyut da mitlerin dinamizmidir. Mitler değişirler, hatta bazıları bir parçası oldukları kültürün değişen gereksinimlerine ve değerlerine uyum sağlayabilmek için çok hızlı bir şekilde değişebilmektedirler (Fiske, 2017: 189).

Barthes simge için, “bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge hâline gelir” demektedir. Pahalı bir araba markası zenginlik simgesidir. Bu aracını satmak zorunda kalan bir adamı gösteren sahne, o kişinin iş hayatında başarısız oluşunun ve servetini kaybedişinin bir simgesi olur. Bir başka örnek olarak da güç, statü ve zenginliği göstermek için altının kullanılması verilebilir. Altın burada bir simgedir (Fiske, 2017: 190). Başka örnekler de gösterilebilir; haç Hristiyanlığı simgeler ve kırmızı, geçiş yaşağını simgelemektedir (Barthes, 2018: 211).

Sinemanın yananlamsal anlam üretiminde etkin öğelerden biri de metonimidir. Metonimi, aralarında bir bağ ya da ilişki bulunan bir ayrıntının ya da kavramın, bir objeyi veya olguyu temsil etmesi veya bir düşüncüyü akla getirmesi amacıyla kullanılmasıdır. Metonimi aynı zamanda, bir tür sinemasal simgedir (Monaco, 2014: 162-163).

Bir parçanın bütünü temsil etmesi mantığına dayanana metonimi, bu yönüyle çok önemli bir işlev görmektedir. Çünkü gerçeğin bilinmeyen yönleri bu seçim sonucunda inşa edilir (Fiske, 2017: 195).

Metafor, tam olarak bilinmeyen bir şeyin, bu bir kavram, olgu ya da nesne de olabilir, bilinen bir şey açısından ifade edilmesine denilmektedir (Fiske, 2017: 191).

Metafor kullanımlarındaki temel ilke, bilinmeyenlerin anlamını bilinenlerin araçları aracılığıyla ortaya koymaktır. Metaforlar, benzerlik ve farklılıkları eşzamanlı olarak kullanırlar. Bu noktada paradigmatik bir durum söz konusudur; araç ve anlamın aynı paradigma içinde var olabilmeleri için, yeterli benzerliğe ve yeterli farklılığa sahip olmaları gerekir (Fiske, 2017: 191).

2.2. Sorun

Andrei Zvyagintsev filmlerinde aile olgusunun nasıl sunulduğu ya da temsil edildiği bu araştırmanın sorununu oluşturmaktadır. Zvyagintsev filmlerinde işlenen aile, ailevi bağ ve ilişkilerin ve aileye dair ortaya konulan göstergelerin taşıdıkları anlamlar birer problem olarak görülmüş ve çalışmada bu problemler ele alınarak ayrı ayrı çözümlenmeleri yapılmıştır.

2.3. Amaç

Andrei Zvyagintsev filmlerinde aile olgusunun nasıl işlendiği, hangi imge ve göstergeler üzerinden ailevi ilişkilerin ortaya konulduğu ve bunların hangi anlamlara geldiklerinin çözümlenmesi bu araştırmanın amacını teşkil etmektedir.

Bireysel ve toplumsal yaşamın merkezinde bulunan ailenin günümüz dünyasında yüzleştiği zorluk ve sıkıntıların, Zvyagintsev'in sinema diline nasıl yansıdığı ve onun sinema dilinde nasıl işlendiğinin çözümlenmesi de yine bu çalışma bağlamında amaçlanmaktadır.

Ayrıca, Zvyagintsev tarafından, filmlerinde aileye dair verilen mesajların ve oluşturulmuş olan anlamların göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesi amaçlanmıştır.

2.4. Önem

Bu araştırma, Rus sinemasının önemli yönetmenlerinden Andrei Zvyagintsev'in aile temalı olarak çektiği *Dönüş* (2003), *Sürgün* (2007) ve *Elena* (2011) adlı filmleri aile bağlamında analiz etmesi açısından önem taşımaktadır.

Ailenin birey ve toplumlar için taşıdığı önem bilinmektedir. Sinemada aile ve ailevi ilişkilerin nasıl işlendiği ve özellikle de Rus toplumu gibi karmaşık ve dinamik bir geçmişe sahip olan ve aynı zamanda kültür ve sanat noktasında güçlü bir ulusun sinemasında ailenin nasıl temsil edildiğinin araştırılması açısından da bu çalışma ayrı bir önem taşımaktadır.

2.5. Varsayımlar

Sinemanın sadece bir sanat değil, yaşam gerçekliğini birçok farklı boyutlarıyla ekrana taşıyabilen teknik bir imkân ve bilimsel bir araç olduğu varsayılmaktadır.

Andrei Zvyagintsev tarafından çekilmiş olan *Dönüş* (2003), *Sürgün* (2007) ve *Elena* (2011) filmlerinde, aile ve aile bağları ile ilgili olarak göstergebilimsel yöntemle incelenebilecek diyaloglar, görseller ve göstergeler kullanıldığı varsayılmaktadır.

Göstergebilimsel yöntemin, filmlerin çözümlenmesinde ve sinematografik göstergelerin anlamlandırılmasında etkin ve faydalı bir yöntem olarak kullanılabileceği varsayılmaktadır.

2.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma; Andrei Zvyagintsev tarafından çekilen *Dönüş* (2003), *Sürgün* (2005) ve *Elena* (2011) adlı filmlerin göstergebilimsel çözümlenmeleri ile sınırlıdır.

Bu filmlerin göstergebilimsel incelemesi aileyle ilgili temel kavramlar ve belirli sosyolojik kuramların ortaya koyduğu veriler çerçevesinde yapılmıştır. Bunlar; aile, çekirdek ve geniş aile, evlilik, boşanma, yeniden evlenme, akrabalık, ataerkil ve anaerkil aile, tek ve çok eşlilik, ebeveyn ve çocuk ilişkileri gibi temel kavram ve olgular ve ayrıca işlevselci, çatışmacı, etkileşimci ve feminist sosyolojik kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ve bu kavramlar ve teorilerden yola çıkarak çözümlenmesi, araştırmanın diğer sınırlılıklarını teşkil etmektedir.

2.7. Yöntem

Araştırmanın amacına uygun veriler elde etmek ve araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesini ve boyutlarını belirlemek için ilk olarak literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın uygulama bölümünde, Rus yönetmen Andrei Zvyagintsev'e ait üç film seçilerek, bu filmlere aile bağlamında göstergebilimsel çözümleme yöntemi uygulanmıştır. Bu üç filmin seçilmesinin sebebi, Zvyagintsev'in diğer filmlerine oranla aile konusundaki incelememize çok daha fazla göstergebilimsel yöntemle analiz edilebilecek veri ve görsel sağlayacağı düşüncesidir.

Göstergebilimsel yöntem kendi içerisinde birçok farklı yaklaşımı barındırmakla birlikte bu çalışmada Roland Barthes'ın yöntem ve yaklaşımı seçilmiştir. Seçilen filmler temelanlam ve yananlam göstergeleri üzerinden incelenmiştir. Bunlarla birlikte, Barthes'ın yaklaşımında önemli bir yer tutan, metafor ve metonimi, simge ve mitler bağlamında değerlendirmeler yapılmış ve ayrıca karşıtlıklar üzerinden filmler analiz edilmiştir. Roland Barthes'ın yaklaşımının tercih edilmesinin sebebi, Barthes'ın yönteminin konuyu ve filmleri daha derin bir şekilde incelemeye ve göstergeleri birçok farklı yön ve boyutlarıyla analiz etmeye imkân sunmasıdır.

2.8. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Andrei Zvyagintsev'in yönetmenliğini yaptığı bütün filmler oluşturmaktadır. Örneklemine ise Zvyagintsev'in, Dönüş (2003), Sürgün (2007) ve Elena (2011) adlı filmleri oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilmesinin sebebi, aile olgusu ve ailevi ilişkilerle ilgili olarak, diğer filmlere oranla, çok daha fazla göstergeyi bünyesinde taşıması ve daha çok veriyi çözümleme imkânı sunmasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE AİLENİN SUNUMU

3.1. Dönüş Filmi



Filmin Adı: Dönüş

Filmin Yönetmeni: Andrei Zvyagintsev

Senaryo: Vladimir Noiseyenko, Aleksandr Novototsky

Oyuncular: Vladimir Garin, Konstantin Lavronenko, Ivan Dobronrarov, Nataliya Vdovina

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 2003 Rusya Federasyonu

Filmin Türü ve Süresi: Dram / 105 dk.

Görsel 3.1. Dönüş (a)

Filmin Özeti: Ivan ve Andrey ergenlik çağında olan iki kardeştir. Anneleri ve büyükanneleriyle yaşamaktadırlar. Yıllar önce babaları tarafından terk edilmiş olan çocuklar, eve geldiklerinde babalarının dönmüş olduğunu öğrenirler. Babalarıyla kısa bir tatile çıkacak olan çocuklar, yol boyunca daha önce bilmedikleri baba-oğul iletişimini öğrenirler. Yıllarca tanımadıkları bir adamı hayallerinde baba figürü olarak canlandıran ve yerleştiren çocuklar için bu yolculuk büyük bir deneyim olur. Baba, yolculuk boyunca onlara bir şeyler katmaya ve öğretmeye çalışır fakat bunu sert, otoriter ve baskın bir şekilde yapar. Yolculuğun belli bir noktasından sonra çocuklar babalarının cezalandırmasına maruz kalırlar ve babalarının bu davranışlarından rahatsız olurlar ama özellikle Ivan bu durumu kabul etmek istemez ve babasına isyan eder. İvan, babasının tavırlarından ya da kendine şiddet uygulama korkusundan kaçarken bir kuleye çıkar. Baba, kuleye Ivan'ın yanına çıkmaya çalıştığı sırada ölür. Canlı hâldeyken babalarıyla ne yapacaklarını bilemeyen çocuklar, ölü hâldeki babalarını taşıyarak bir çeşit sınav verirler.

3.2.1. Dönüş Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Görsel 3.2. Dönüş (b)

Düzanlamda görülen çocuğuna sarılmış anne görseli, hikayenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Güneşin batmaya yakın olması, çocuğun bütün gününü ya da günün son saatlerini orada geçirdiğini göstermektedir. İskelenin üzerinde olduğu anlaşılan Ivan, abisi ve diğerleri gibi denize atlayamamış ve cesaretini gösterememiştir ve anne eve geç kalan oğlunu almaya gelmiştir.

Yananlamda, annenin korumacı içgüdüğü ve Ivan'ın gergin olmasına rağmen annesine yakın duruşu, anne-oğul ilişkisindeki sevecenliği ve yakınlığı göstermektedir. Abisinin onca saat orada onu yalnız bırakması, kardeşini küçük görmesi, iki kardeş arasındaki ilişkiye dair ipuçları vermektedir. Ivan'ın yaşının aslında hâlâ küçük olması ve bir an önce büyümeyi arzulaması karakteristik bir özelliğidir. Ayrıca bu hâl ve tavır babasız büyüyen erkek çocukların toplum baskısından kurtulmak için eril varlıklara dönüşmesine de bir göndermedir. Anne metonimi olarak kullanılmıştır. Anneler, çocukları kaç yaşında olursa olsun, onları koruyan, gözleyen ve kollayan tek varlık olarak nitelendirilmektedir.



Görsel 3.3. Dönüş (c)

Düzanlamda görülen eski fotoğraf karesi, ailenin bir arada çekilmiş tek fotoğrafı olarak sunulmaktadır. Fotoğrafın siyah beyaz olması eskiye veya geçmiş zamana bir göndermedir ve teknolojik yetersizliğin olduğu bir tarihte çekildiğini belirtmektedir. Mutlu bir aileyi yansıtmakta olan fotoğrafta, eşlerden ve çocuklardan birinin gülmekte oldukları görülmektedir.

Yananlamda, fotoğraf metafor olarak kullanılmıştır. Ivan, Andrey ve annesi için bu fotoğraf ailenin hep beraber olduğu eldeki tek somut hatıra olarak görülmektedir. Kalın bir kitabın içinde saklanmış olması, anıların korunmak istendiğini belirtmektedir. Her zaman göz önünde olması gerekmeyen fakat saklanılan yerin daima bilindiği bir hatıra olmaktadır. Fotoğrafa bakıldığı zaman, geçmişten ne hatırlanır veya geçmişin nasıl hatırlanması gerekir sorularına cevap aranır.



Görsel 3.4. Dönüş (d)

Yemek sahnesinin gösterildiği düzanlamda yıllar sonra gelen baba, aile ile birlikte sofraya oturmaktadır. İki kadın arasından görülen baba, masanın karşı tarafında yalnız bırakılarak oturtulmuştur.

Yananlamda, babanın bu iki kadın arasında kaldığı anlatılmak istenmiştir. Masada yanına başka kimsenin oturmaması, ailenin kırgın ve mesafeli tutumunu ya da küskün tavrını göstermektedir. Büyükanne büyük ihtimalle kızı için damadına kızgındır. Fakat film geneli boyunca bunu suskunluğuyla göstermektedir. Baskın bir karaktere sahip olduğu anlaşılan babanın, yemek sırasında tavuğu elleriyle bölerek dağıtması, evin patronunun kim olduğunu göstermek istemesinden kaynaklanmaktadır.



Görsel 3.5. Dönüş (e)

Düzanlamda arabanın içinde görülen erkekler, hiyerarşik düzene göre arabada oturmaktadır. Arabayı kullanan baba olduğu için o şoför koltuğundadır, Andrey abi olduğu için ön koltukta, Ivan ise küçük çocuk olduğu için arka koltukta oturmaktadır. Görsel 6.'da görülen Ivan arabanın içinde bir dürbün bulur. Etrafı dürbünle izleyen Ivan, babası ve onun iş yaşamıyla alakalı sahnelere tanık olur.



Görsel 3.6. Dönüş (f)

Yananlam evreninde görülen bu sahne bir babanın, çocukları için rehberlik eden bir kaptan olduğunu göstermektedir. Yolculuk ya da tatil bir metafor olarak kullanılmaktadır. Çocuklarını tanımak için bir fırsat olsa da, baba bu durumu kendi işleri için ve çocuklarını sınamak için gerekli görmüştür. Bu süreçte çocuklarının ağızlarından yaşamlarına dair fikirler edinebilecek, babalarının yokluğunda neler yapıldığını kendine anlatacaklarını düşünmektedir. Yankesicilere karşı savaşmayan çocuklara kızan baba, onların yetiştirilme tarzına hakaret etmektedir. Anneleri tarafından yetiştirilen erkeklerin toplum içinde daha yapıcı, uygar ve dürüst insanlar olduklarına dikkat çekilmektedir. Görsel 6.'da görülen dürbün metafor olarak kullanılmıştır. Ivan'ın babasının gizli ve bilinmeyen yaşamına dürbünle baktığı vurgulanmaktadır. Gerçekte babasının nasıl bir insan olduğunu görmek istemektedir.

Dürbün ayrıca, Ivan'ın ileri görüşlü, dikkatli ve tedbirli olduğunu ve saf bir karaktere sahip olmadığını temsil etmektedir. Andrey'in aksine Ivan babasına karşı çok daha temkinli ve mesafeli davranmaktadır.



Görsel 3.7. Dönüş (g)

Görsel 7.'de görülen Ivan'ın yazdığı günlük ile görsel 8.'de Andrey'in fotoğraf makinesi ile fotoğraflar çekmesi, düz anlamda çocukların karakterlerine ve yaşamlarına dair somut göstergeler sunmaktadır. Günlükler genellikle gece yatmadan önce tutulduğu için Andrey'in uyur vaziyette olması, Ivan'ın da günlüğünü yazdıktan sonra uyuyacak olmasına işaret etmektedir.

Yananlamda, günlük tutma ya da fotoğraf çekme eylemini gerçekleştiren kardeşler, babaları ile olan an ve anılarının ölümsüz olmasını istemektedirler. Daha önce tanımadıkları bir baba figürünün hayatlarına bir anda girmesiyle yetişkinliğe adım atan Ivan ve Andrey'in babalarıyla birlikte deneyimledikleri ne varsa onu saklamak için çaba harcadıkları anlaşılmaktadır.



Görsel 3.8. Dönüş (h)

Düzanlamda hareket halinde olan arabanın içinden fotoğraf çeken Andrey, herhangi bir kompozisyona takılmadan anı ölümsüzleştirmek istemektedir. Yolculuğu daha eğlenceli hale getirmek için bunu yaptığı da düşünülebilir.

Yananlamda, fotoğraf makinesi geçmişi geleceğe, uzakları ise yakına getiren mekanik bir alet olarak nitelendirilmektedir. Yüzünü dahi hatırlamadıkları babalarını, ellerindeki tek somut nesne olan fotoğraf sayesinde tanımışlardır. Bu nedenle Ivan, babalarının tekrar onları terk etme ihtimaline karşı, fotoğraf çekerek birlikte yaşadıkları anıları ölümsüzleştirmek istemektedir.



Görsel 3.9. Dönüş (1)

Ivan'ın yanına çıkmak isteyen baba, dengesini koruyamaz ve oldukça yüksek olan kuleden aşağı düşer. Düzanlamda görülen bu düşüş babanın ölümüyle sonuçlanmıştır. Ivan'ın gözüyle bakılan bu sahnede babasının hemen yanı başında Andrey durmaktadır. Toprak zemine düşmüş olsa da ölüm baba için kaçınılmaz olmuştur.

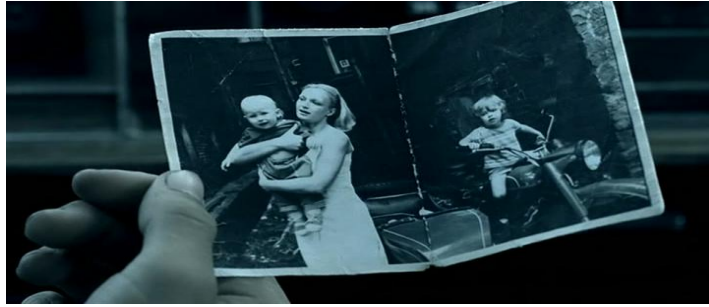
Yananlamda babanın ölümü içsel bir boyut kazanmaktadır. Babalarını henüz yeni tanımaya başlamış Ivan ve Andrey için bu ansız ölüm, o kadar da şok edici olmamıştır. Babasının düşer düşmez yanına koşmayan Andrey için ölen adam yabancı bir kimse gibi görülmektedir. Ölüm metafor olarak kullanılmıştır. Çocukları için hiç varolmamış bir babanın gerçek ölümü, Ivan ve Andrey'in dünyasında sıradan bir olay olmuştur.



Görsel 3.10. Dönüş (i)

Görsel 10.'da görülen babanın cenazesi sandala konulmuştur. Düzanlam evreninde sandal beraber inşa ettikleri ve balık tutmak için işlerine yarayan bir araç olmaktadır.

Yananlamda, babaları daha önce çok fazla tereddüt etmeden ve sağlamlığına dair şüpheleri olmasına rağmen, o sandala çocuklarını tek başlarına bindirerek cesaretlerini sınımişti. Çocuklarının boğulma riskini ya da ölme ihtimalini düşünmeden, umursamaz ve ihmalkâr bir tavır takınmıştı. Sandal burada bir metafor olarak kullanılmıştır ve bir çeşit tabut görevi gördüğü anlaşılmaktadır aynı zamanda sandal, çocukların cesaretlerinin sembolü olmaktadır.



Görsel 3.11. Dönüş (j)

Düzanlamda Görsel 11.'de görülen eski fotoğraf, daha önce görülen fotoğrafla aynı anlam katmanlarına sahiptir. Fotoğrafta babanın olmaması, fotoğrafı çekenin baba olduğu kanısını uyandırmaktadır. Fotoğrafi arabanın içinde bulmaları ise babalarının da aslında anılara değer verdiğini göstermektedir.

Yananlamda, bulunan fotoğraf karesi pişmanlığı ve özlemi temsil etmektedir. Babalarının kendi olduğu fotoğraf karesini değil de başka bir fotoğrafı saklıyor oluşu, kendini bu ailenin içinde görmek istemediği düşüncesini çağrıştırmaktadır.

Tablo 3.1. Dönüş Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Anne	Koruyucu, şefkatli
Nesne	Aile fotoğrafı	Eski, geçmiş zaman
İnsan	Baba	Otoriter, sert
Nesne	Yemek sofrası	Birlik, düzen, aile
Eylem	Ivan'ın günlük tutması	Hatıra biriktirmek
Nesne	Andrey'in fotoğraf makinesi	Teknoloji, anı ölümsüzleştirme
İnsan	Babanın ölümü	Anı, şok edici
Nesne	Sandal	Araç, tabut

Tablo 3.2. Dönüş Filmindeki İkili Karşıtlıklar

Andrey	Ivan
Büyük	Küçük
Sakin	Sinirli
Saf	Kurnaz
Uysal	İnatçı
Akıllı	Yaramaz
Cesur	Korkak

17. ve 18. yüzyıllarda kapitalizmin gelişmesinden önceki dönemde aile, üretim sağlayan bir kurum olarak görülmekteydi. Üretim ev içinde ve eve yakın yerlerde, tüm aile fertlerinin katılımı sağlanarak ortaya çıkartılıyordu. Kapitalizmin ve sanayileşmenin gelişmesiyle aile üyeleri, endüstrileşme sonucu ayrı iş kollarına ve evden uzak olan işlerde çalışmaya başladılar (Giddens, 2005: 112). Bu çalışma düzeni içinde aile yapısını etkileyecek olan en önemli unsur, aile üyelerinin birbirinden kopuşudur. Birbirinden kopmuş üyelerin de, ailenin temel görevlerini yerine getirmesi beklenemez. Anne ya da babadan birinin yokluğu, ailenin biyolojik fonksiyonunu ortadan kaldıracak sevgi ve dayanışma duygularını eksik bırakacaktır. Andrey ve Ivan'ın babasının yıllarca olmayışı ailenin sahip olması gereken psikolojik, sosyal ve biyolojik temel özellikleri olumsuz yönde oldukça etkilemiştir. Aile, çocuk için ilk ve uzun süreli sosyal ilişki kurma deneyimini oluşturmaktadır. Çocuğun çevresine dair ilk deneyimleri çoğunlukla ailesinin aracılığıyla oluşmakta ve çocuk büyüdükçe daha geniş çapta sosyal etkileşimler ailenin yerini doldurmaktadır. Ailenin çocuğun fiziksel dünyaya ve sosyal yaşama dair fikirler edinmesinde oldukça önemli bir işlevi bulunmaktadır (Richman ve Lansdown, 1988).

Erkek çocuklarının babalarıyla yakınlık kurmak, ona benzemek, onunla iletişimde ve yakın ilişkide bulunmak istemeleri, gelişimlerinin önemli bir parçası olarak görülmektedir. Babayla özdeşleşme, erkek çocukların erkek kimliklerinin gelişmesinde hayati bir öneme sahiptir. Baba çocuğa, dış dünyayı, gücü, rekabeti, iktidarı, macerayı kısacası erkek olmayı ve erkek gibi davranmayı öğretmektedir. Erkek çocuğunun gelecekte var olmaya çalışacağı dünya için baba figürü oldukça önemlidir. Erkek çocuk, babasıyla çatışarak, kavga ya da rekabet ederek, kendini dış dünyaya ve toplumsal rolüne hazırlamaktadır. Bunun gibi çatışmaların, şefkat ve sevgi alışverişiyle dengeleyerek yapılması çocuk gelişiminin önemli bir parçasıdır. Ergenlik dönemindeki isyan ve kavgaları, erkek çocuğun kendi kimliğini geliştirme çabaları olarak görmek ve ondan sevgiyi esirgememek, bir babanın çocuğuna göstereceği sevginin göstergesi olmaktadır. İş yaşamı, ev geçindirme gibi ekonomik zorunluluklar yüzünden evden uzakta olan babalar sadece simgesel olarak var olmaktadır. Babanın evde olmadığı ya da çok az bulunduğu ailelerde baba, ancak annenin ve çevrenin yaşattığı simgeler sayesinde tanınmaktadır. Evde çok fazla bulunmayan babanın kimliğini, annenin baba hakkındaki duygu ve düşünceleri oluşturmaktadır (Navaro, 2000: 153-154). Bahsedilen

açıklamalara bakıldığında, film içinde Ivan ve Andrey'in aile içerisinde baba figürüne ihtiyaç duydukları dönemde babalarından yoksun oluşarı, onların kişiliklerinde bir boşluk yaratmıştır. Büyükanne ve anne ile yaşamları onlara, hayata karşı daha yumuşak ve hoşgörülü yaklaşmayı öğretmiştir. Bu bir noktada olumlu bir tutum olarak görülebilirken, diğer noktadan bakıldığında onları yaşam karşısında kırılğan bir konuma itmektedir.

Tüm toplumlarda doğuştan gelen biyolojik farklılıklar kültürel olarak yorumlanmaktadır. Böylelikle kadınlar ve erkekler hangi davranış ve faaliyetleri yapacaklarına, hangi haklara ve güçlere ne derece sahip olacaklarına ilişkin beklentiler içine girmektedirler. Bu beklentiler de, toplumdan topluma ve aynı toplumsal yapı içinde de bir kesimden diğerine değişmektedir. Fakat bu değişim özünde ortak noktalar barındırmaktadır. Bu öz, toplumsal cinsiyet odağında kadın ve erkek arasındaki farklılıkların ve eşitsizliklerin de odak noktası olmaktadır (Ecevit, 2003: 83). Film özelinde, eşitsizlik baba ve anne üzerinden gösterilmektedir. Baba yıllarca evine dönmemiş olmasına rağmen bir anda eve geldiğinde herşeyi eskisi gibi bulmaktadır. Anne evlenmemiş ve kocasına olan sadakatini korumuştur. Toplumsal yapının baskısı altında iki çocukla birlikte bekar bir anne olarak yaşamını sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Babanın ise evine gelmediği yıllarda neler yaptığını kimse bilmemekte ve sorgulamamaktadır. Anneye yüklenen sorumluluk genel anlamda bütün kadınlar için ortak bir kaderi içermektedir.

Aile içindeki birçok sorumluluğun kadına ait olması ve aile içi rollerde kadının fazla sorumluluk alması, kadını kamusal ve sosyal alanlardan soyutlamaktadır. Ataerkil düzene sahip toplumlarda geçerli olan yapı cinsiyetçi iş bölümünün izlerini taşımaktadır. Bu bakış açısı yüzünden kadın öncelikle ev işlerinden ve çocuk bakımından sorumlu tutulmaktadır. Bu nedenle kadınların pek çoğu iş hayatından ve üretimden uzak tutulmakta ve belirlenmiş bir alanda yaşamaya zorlanmaktadır. İçinde yaşanılan sistemin kendisi cinsiyetçi olması nedeniyle toplumsal iktidar ataerkil politikalar üzerine kurulmaktadır (Kamanlıoğlu, 2007).

Kadın öznelliğinin ataerkil sistem içinde nasıl inşa edildiğini yorumlayan Lacan, Freud'un görüşlerinden yararlanmaktadır. Lacan'ın geliştirdiği modelde çocuğun, özdeşliklerin ve eşitsizliklerin düzeni olan simgesel düzene geçişi dil yoluyla

gerçekleşmektedir. Çocukların öznelliğini kurması kız çocukları için başka ve erkek çocukları için başka türlü olmaktadır. Erkek çocuğun sevgi nesnesi önceleri annedir, fakat bir süre sonra bu sevgiyi terk eder. Erkek çocuk ile anne arasındaki ilişkiye baba müdahale eder ve çocuğun anneye erişim ya da yaklaşmasını yasaklar. Lacan'a göre bu baba figürü, biyolojik baba olmak zorunda değildir. Pek çok otoriter öge baba yerine geçebilmektedir (Günel, 1997: 147). Filmdeki baba “hegemonik erkek” tipinden oluşmakta ve onun toplumsal yaşamda bedensel olarak kuvvetli, yapılı ve kas gücünü kullanmaktan çekinmeyen, aynı zamanda duygularını kontrol edip mantığıyla hareket eden bir heteroseksüel erkeği temsil ettiği görülmektedir.

Bir erkek için baba olmak, kadınların anne olması kadar somut bir durum olmamaktadır. Anne olmaktan farklı olarak baba olmak, çocuk ile babası olan erkek arasında doğrudan biyolojik bir bağ olmasına rağmen bir ilişki kurulamamakta, bir annenin onayına ihtiyaç duyulduğu için babalık kavramı aile içinde belirsiz kalmaktadır. Bir erkeğin baba olmasının hukuki ve kültürel boyutlarının yanında başka türlü anlamları bulunmaktadır. Baba olmak, çocuklarının ve ailenin geçimini sağlamaktır. Tam gün işte çalışan, çoğu zaman uzun çalışma saatlerine maruz kalan bir babanın babalık yapma biçimiyle, esnek çalışma saatlerine sahip bir babanın durumu çok farklı olmaktadır. Çocuğunun ihtiyaçlarına cevap verebilen bir baba ve çocuk arasında daha sıcak ve sağlıklı bir ilişkinin oluştuğu bilinmektedir (Sancar, 2009: 120-121).

3.2. Sürgün Filmi



Filmin Adı: Sürgün

Filmin Yönetmeni: Andrey Zvyagintsev

Senaryo: Andrey Zvyagintsev

Oyuncular: Aleksandr Baluyev, Maria Bonnevie, Konstantin Lavronenko

Filmin Yılı ve Ülkesi: 2007 Rusya Federasyonu

Filmin Türü ve Süresi: Dram / 157

Görsel 3.12. Sürgün (a)

Filmin Özeti: Şehirden kırsal kesime giden bir ailenin anlatıldığı filmde, baba figürü olarak görülen Alexander, karısı ile çocuklarını kendi çocukluğunun geçtiği köye ve eve ziyarete götürür. Fakat karısının başkasından bir bebeğe hamile olduğunu söylemesiyle hikaye değişmeye başlar. Gururu ve sadakat duygusu sarsılan Alex, bu durumla nasıl başa çıkacağını düşünmeye başlar. Eşler arasında düşük olan iletişimsizlik daha da artar ve hatta neredeyse kesilme noktasına ulaşır. Çocuklardan yaşanan bu sıkıntı gizlenir. Alex, Vera'yı öldürme planları yapmaya koyulur, daha sonra her şeyi unutup bu cenini imha etme fikrine döner. Tüm bu olaylar yaşanırken hemen her konuda erkek kardeşine danışır ve erkek kardeşinden yardım alır. Bebeğin aldırılmasına karar verilir. Operasyon gerçekleşikten sonra Vera kötüleşir ve ölür. Karısının ölümünden kendini sorumlu tutan Alex, yanlış anlaşılmanın peşinden gider. Bilinen tek bir gerçek açığa çıkar, Vera Alex'ten hamiledir ve depresyon içinde varoluşsal krizler ve sorunlar yaşamıştır. Vera, Alex ile aralarındaki iletişimsizlik ve sevgisizliğe dayanamayarak intihar etmiştir.

3.2.1. Sürgün Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Görsel 3.13. Sürgün (b)

Filmin başlangıç evreninde görülen Vera ve Alex, karı koca olarak izleyici karşısına çıkmaktadırlar. İki çocukları olan çift, çekirdek aile yapısına sahiptirler. Genel olarak çiftin yaşam göstergeleri film içinde sağlıklı, genç, çağdaş, düzenli, temiz ve duyarlı bir görüntü çizmektedir.

Düzanlamda, Alex ve Vera yataklarında görülmektedir. Odanın içindeki ışıktan sabahın ilk saatleri olduğu belli olmaktadır. Vera, geceliği ile Alex ise üstündeki günlük kıyafetlerle yatmaktadır. Alex uyanık, Vera ise uyur haldedir. Yatağın paylaşılan alanları gerçek hayat alışkanlıkları içinde geleneksel bir mesaj vermektedir. Yatağın sol tarafı erkeğin, sağ tarafı ise kadının yattığı yer olarak kabul edilmektedir.

Yananlam boyutunda, Alex'in uyanık hali sorunlarının olduğunu ve bu durumun düşüncelere sebep olduğunu göstermektedir. Pijamalarını giymeden yatağına uzanması, yorgunluğu ya da düşünceleri yüzünden buna fırsat bulamadığını göstermektedir.

Düzanlamda gösterilen kadın ve erkeğin yataktaki konumları toplumsal mit olarak kabul edilir. Alyans sol elin yüzük parmağına takılır ve erkekte yatağın sol tarafında yatar görüşü toplumca kabul edilmiş fakat gerçekliği her zaman sorgulanabilir bir görüş olmaktadır. Klasik aile yapıları içinde bu durum daima bunu göstermektedir. Monogami bir evliliğin örneğini gösteren film, yatak odası sahnesiyle izleyiciye en mahrem olan mekanın artık bu iki insan için sıradan bir yere dönüştüğü mesajını vermektedir.



Görsel 3.14. Sürgün (c)

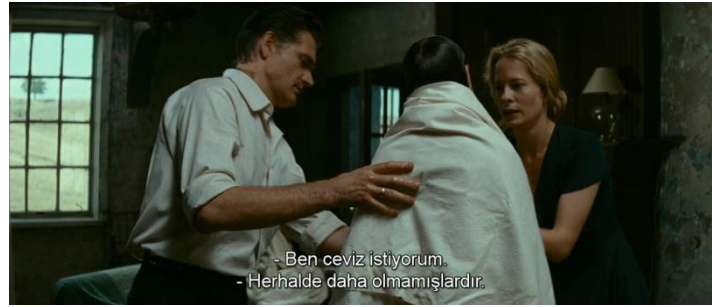
Düzanlamda yer alan Görsel 14. ve Görsel 15.'te görülen çocuklu sahneler, aile içinde yer alan cinsiyet ayrımına dikkat çekmektedir. Yaşça büyük erkek çocuk babanın kucağında, kız çocuk ise annenin kucağında uyumaktadır. Parmaklarındaki alyansların konumu üst satırlarda yer alan mitin tam tersini göstermektedir.



Görsel 3.15. Sürgün (d)

Yananlamda, iki görsel üzerinden toplumsal cinsiyet ayrımının ilk olarak aileden başladığı belirtilmektedir. Anne ve babanın alyanslarının sağ parmak olması bahsedilen miti önemsemediklerini, toplum tarafından kabul görmüş yargıların birliktelerini simgelemediklerini anlatmaktadır. Kir'in eli serbest dururken, Eva annesinin parmağını tutmaktadır. Baba-oğul, anne-kız arasındaki ilişkinin somut hâli belirtilmektedir. Anne ile daha samimi bir ilişki söz konusuysen, baba ile erkek çocuğu arasında daha resmi bir ilişki bulunmaktadır.

Tüm aile üyelerinin görüldüğü Görsel 14. ve Görsel 15.'te kavramsal olarak filmin ana fikrini oluşturan bir yapı olarak ailenin temsili gösterilmektedir. Aile, birey ve toplum arasındaki bağı kuran ve toplum hayatının devamlılığını sağlayan bir kurumdur. Birey ve aile ekseninde çocuk için yaşam, aile içinde gördükleriyle şekillenmektedir. Cinsiyet farkını baba ve annede gördüğü benzer fiziksel özellikleri sayesinde anlayarak, toplumsal yapı içinde birey haline gelmektedir.



Görsel 3.16. Sürgün (e)

Çocukları yıkayan Vera ve Alex, düzenlamda birbirlerine yardım eden bir çift olarak görülmektedir. Uyum ve anlayış içinde beraber yaptıkları bu iş çocukları için oluşturdukları bir ritüeli göstermektedir.

Yananlamda, çocukları yıkamak aslında birbirlerine atfettikleri görevleri yerlerine getiren ebeveynler olduklarını belirtmektedir. Bu çerçevede aralarında olan iletişimsizlik ve kötü giğişat çocuklar tarafından anlaşılmayacaktır. Mutlu olmamalarına rağmen çocukları için bir arada olan iki eş ve insanı temsil etmektedirler. Eşitlikçi bir aile yapısı ve anne baba tavrı göstermektedirler.



Görsel 3.17. Sürgün (f)

Aile içinde başlayan dayanışma ve birlik duygusu genel olarak karakteristik bir özelliğin sonucu olmaktadır. Çocuklarda cinsiyet farkı gözetmeksizin gelişen karakteristik özellikler onların kişilikleri hakkında önemli ipuçları vermektedir. Düzanlamda annesine sarıldığı görülen Eva, aksi ve huysuz bir tavır sergilemektedir. Annesi ise bu duruma üzülenek dışarı çıkar. Ardından, annesini üzdüğünü anlayan Eva, ondan özür diler ve anne çocuk birbirlerine sarılır. Arkadan gelen baba ise bu duruma merakla bakar.

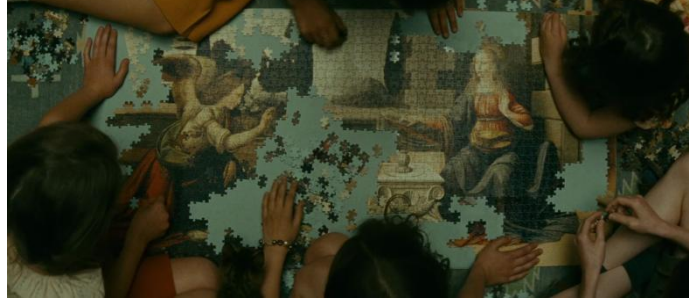
Yananlamda görülen kucaklaşma Eva'nın sahip olduğu olgun tavır göstermektedir. Sanılanın aksine her şeyin fakında olduğunu ve annesine üzüldüğünü belirtir. Tıpkı annesinin sahip olduğu ruh haline bürünür ve ona öyle davranır. Bir yardım ve uyarı çağrısı olarak Eva bu eylemleri gerçekleştirir. Kız çocuğunun annesine sarılmasıyla, bu durumun hemcinsler arası bir dayanışmanın göstergesi olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 3.18. Sürgün (g)

Düzanlamda, Görsel 18.'de çocuklar ormanlık bir alanda bulunmaktadır. Çocukların birbirleriyle oyunlar oynamak yerine konuştukları görülmektedir. Görsel

19.'daki film sahnesinde görülen çocukların da bir yapboz oyunu oynadıkları ya da yapbozu tamamlamaya çalıştıkları görülür. Bir zeka ve dikkat oyunu olan yapbozun, büyük kısmı tamamlanmış bir şekilde görünmektedir.



Görsel 3.19. Sürgün (h)

Yananlam evreninde bu iki görsel çocukların iç dünyalarına gönderme yapmaktadır. Çocukların, aile yapısı içinde ona uyum sağlamaya çalıştıkları bir gerçektir fakat bununla birlikte kendi içlerinde de ayrı bir dünya taşımaktadırlar.

Görsel 18.'de konuşan iki çocuğun anne ve babalarıyla ilgili konuşmaları, aile içinde yaşanan ve gerçekleşen olayları birbirlerine anlatmaları, sırdaşlık ve arkadaşlık ihtiyaçlarını göstermekle birlikte, ebeveynlerinin konuşma ve davranışlarını da takip ettiklerini göstermektedir.

Görsel 19.'da yapboz metafor olarak kullanılmaktadır. Çocukların, görülenin ötesinde zeki ve akıllı bireyler olduklarına dikkat çekmektedir ve aile içerisinde konuşulan şeylerin ve yaşanan olayların farkına varabilecek zihinsel yetilere sahip olduklarına vurgu yapılmaktadır.



Görsel 3.20. Sürgün (i)

Düzanlamda aile Alex'in aile mezarlığına gider. Çocuklara hiç görmedikleri büyüklerinin mezarı ziyaret ettirilir. Haç işareti burada metonimi olarak kullanılır. Hristiyanlık inancının simgesidir.

Yananlam boyutunda mezarlık bir metafor olarak kullanılmıştır. Üç kuşak neslin konumları gösterilmektedir. Çocuklar ölümle tanıştırılmaktadır. Kız çocuğu uzakta oynarken, erkek çocuğu daha dikkatli bir şekilde düşünmesi ya da bakması için mezarın hemen yanı başında durmaktadır. Bu kuşaklar arası çatışmanın belirgin bir göstergesi olarak kullanılmaktadır.



Görsel 3.21. Sürgün (i)

Düzanlamda, Görsel 21.'de kırık bir çerçeve, evin anahtarları ve birkaç eşyanın konulduğu bir çekmece görülmektedir. İçini gördüğümüz çekmece anıların ve saklı olanların tutulduğu bir yer olarak gösterilmektedir.

Yananlamda kırık olan fotoğraf çerçevesi ve üzerindeki silah Alex'in geçmiş aile yaşantısı hakkında ipucu vermektedir. Ailesindeki ayrılık ya da kavgalar, kırgınlık ve kopukluklar kırık çerçeve metaforuyla anlatılmaktadır. Silah ise otoriter bir düzenin var olduğunu belirtmekte ve geçmişte bu ailenin parçalanma sebebinin bir şiddet olayı veya silahlı bir saldırı olabileceği ihtimalini göstermektedir.



Görsel 3.22. Sürgün (j)

Filmin ilk sahnelerinde görülen Vera ve Alex'in yatak sahnesi farklı bir odanın içinde tekrar gösterilir. Düzanlamda görülen bu sahnede kadın ve erkeğin yataktaki konumları değişmiştir. Bu defa yatağın sol tarafında uyanık olan Vera bulunmaktadır. Sorunlarını düşünen ve uyumayan Vera, kocasının yüzüne bakarak düşünmektedir.

Yananlam boyutunda, yatak tekrar izleyici karşısına çıkar. Yatak metaforu olmayan cinsel yaşamlarına dair bir göndermedir. Cinsel birleşmenin olmaması, evliliklerinin temel dayanağı olan ilgi ve sevgi bağlarını kaybettiklerini ya da iletişim kopukluğu yaşadıklarını göstermektedir.



Görsel 3.23. Sürgün (k)

Düzanlamda arabasında düşüncelere dalan Alex, yaptıklarının sorumluluğunu düşünmektedir. Vera'nın ölümünden önce sıcak ve güneşli olan hava, onun ölümünden sonra yağmurlu bir havaya dönüşmüştür. Sağanak yağmur filmin son çeyreğinde görülmektedir.

Yananlamda yağın yağmur, Alex'in gözyaşlarına göndermedir. Karısına ve doğmamış çocuğuna yapmış olduğu şeyden büyük bir suçluluk duyan Alex, karısının ardından gözyaşı dökmemiştir. Sağanak şekilde yağın yağmur, Alex'in gözyaşlarının metaforu olmaktadır.



Görsel 3.24. Sürgün (l)

Görsel 24.'te yer alan silah daha önce çekmede görülen silahın kendisidir. Düzanlamda silah birini öldürmek için kullanılacaktır ve torpidoya koyduğu bu silah ailesinden kalan son nesnedir.

Yananlamda, silah öldürmek, yok etmek ve erkek hegemonyasının bir göstergesidir; güçlü, korkutucu ve otoriter olmayı sağlamaktadır. Kendini korumaya almak yerine tehdit unsuru olarak kullanılmaktadır. Karakteristik özelliğine bakıldığında Alex, sessiz, sakin ve akliselim biri olarak görülür. Her defasında karısına zarar vermekten korkar. Fakat içinde bulunduğu durum onun otoritesini sarsmıştır ve bu otoriteyi bir silah ile kazanmak istemektedir. Silah, Alex'in fallusu olarak da nitelendirilebilir.



Görsel 3.25. Sürgün (m)

Filmin son sahnesini oluşturan kadınlar düzanlamda tarlada çalışan ev kadınlarını ve anneleri temsil etmektedir. Bebek kadının ne kadar fedakar bir yönünün olduğunu belirtmektedir. Söyledikleri şarkı kültürel öğelerini, tırmık vb. aletler ise tarlada, bahçede ve günlük yaşamda kullanılan materyalleri oluşturmaktadır.

Yananlamda kadınlar işçi sınıfını temsil etmektedir. Erkek egemen toplum içinde kadının konumu irdelenmektedir. İki tip kadın olgusuna dikkat çekilir. Biri Vera gibi evin içinde olan ve sadece aile kurumuna hizmet eden kadın, diğeri ise tarlada çalışan ve başkalarına hizmet eden kadın. Temelde aynı kadınlar yaşamak için, var olmak için çabalamaktadır. Aynı prensipler üzerine kurulmuş aile yaşamları içinde konumları daha fazla emek sarf eden varlıklara dönüşmüştür. Anne, eş, kız çocuğu pek çok sıfat kadına atfedilerek buna göre yaşaması beklenmektedir.

Tablo 3.3. Sürgün Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekan	Yatak odası	Evlilik, karı koca
İnsan	Trende uyuyan çocuklar	Evlat, kardeş
Nesne	Yüzük	Evlilik, nişan, bağlılık
Eylem	Çocuğuna sarılan anne	Sevgi, şefkat
Mekân	Mezarlık	Ölüm, son
Nesne	Kırık fotoğraf çerçevesi	Geçmiş, hatıra
Nesne	Silah	Ölüm, korku, tehdit
Doğa	Yağmur	Tabiat, gökyüzü
İnsan	Tarlada çalışan kadınlar	İşçi sınıfı, çalışkanlık
Nesne	Tırmık	Tarla, üretim, endüstri
İnsan	Kadının kucağındaki bebek	Annelik, mecburiyet

Tablo 3.4. Sürgün Filmindeki İkili Karşıtlıklar

Vera	Alex
Kadın	Erkek
Vefakâr	Cefakâr
Dürüst	Yalancı
İyi	Kötü
Sakin	Sinirli
Hoşgörülü	Sert
Düşünceli	Düşüncesiz
İtaatkâr	Otoriter
Uysal	İnatçı
Günahsız	Günahkâr
Sevecen	Katı

Toplumun temel yapısını oluşturan aile, bireysellik karşısında gücünü kaybederek, evli çiftlerin birbirlerini güven ve huzur içinde tuttıkları bir ortam olmaktan uzaklaşmaktadır. Aile ve evlilikler, eşlerin birbirlerine uzun süreli eşlik etmeyi planlamadıkları geçici bir yapıya dönüşüyor (Bauman, 2018: 38). Evliliğin, bir ömür boyu birlikte yaşama ya da uzun vadeli ilişki kalıp ve anlamları terk edilerek, birlikte yaşama adı altında, güvensiz ve daha kısa süreli deneyimlere odaklanıldığı gözlemlenmektedir (Bauman, 2018: 40). Aile artık, toplumu birbirine bağlayan bir köprü olmaktan çıkmaktadır.

Vera ve Alex ekseninde, Sürgün filminde yer alan bu köprü, cinsiyet ayrımı üzerinden anlatılmaktadır. Kadın ve erkek birbirlerine kavuştuğunda ya da doğru bir şekilde bağlandığında, hem kendileri ve aileleri ve hem de toplum sağlıklı bir yapıya kavuşmuş olacaktır. Kadın ve erkek ilişkilerine genel bir bakış açısıyla yaklaşan filmde, yaşanması olası bir olayın aileyi nasıl bir yıkıma uğratacağı gösterilmektedir.

John Fiske (2017: 186-187), kadınların doğal mekânlarının ev olduğunu ve evde çocuk yetiştirip, büyütme işini erkeklerden daha iyi yaptıkları için para kazanma işini erkeğe bırakmalarını bir mit olarak değerlendirmektedir. Toplumsal rollerin aileyi yapılandırdığını dile getirmektedir. Vera, içinde bulunduğu mutsuz durum yüzünden hayati bir hataya düşmüştür. Kocasıyla olan iletişimsizliği ve çocuklardan ibaret hâle gelen yaşamını ele almak istemesi, onu farklı söylem ve davranışlar geliştirmeye itmiştir. Bu nedenle toplumsal olarak kendine atfedilen rolü kabul etmeyerek, ruhsal bunalımlara sürüklenmiştir.

İnsan, erkek ve kadın olarak iki ayrı cins şeklinde yaratılmıştır. Erkeğin ve kadının kendine has özellikleri bulunmaktadır. Örneğin, erkeğin güçte ve rasyonalitede, kadının üretkenlikte ve duygusallıkta ön planda olduğu kabul edilmektedir. Sonuç olarak bedensel ve ruhsal farklılıklara sahiptirler. Aileyi bu iki farklı özelliklere sahip cins oluşturmaktadır. Aile doğası gereği heteroseksüel bir ilişki sonucu gerçekleşmektedir. Bu bağlam içerisinde kadının yeri oldukça büyük bir önem arz etmektedir. Çünkü kadının doğurgan olması onu erkekten çok daha fazla eve ya da yuvaya bağlı bir varlığa dönüştürmektedir. Doğum öncesi ve sonrası kadının en azından belirli bir süre eve bağımlı kalma zorunluluğu bulunmaktadır (Can, 2013: 215-216). Yaşadığımız bu çağ ve dünyada, pek çok ülkede sadece küçük bir grup çocuk, anne ve

babanın evli olduğu ve aynı çatı altında yaşadığı evlerde büyümektedir. Bu anne ve babanın sahip olduğu biyolojik çocuklar, evin geçiminin baba tarafından karşılandığı ve annenin ise ev hanımı olduğu bir aileye mensup üyeler olmaktadır (Giddens, 2000: 103).

Vera'nın ruh hâli ve içinde bulunduğu durum, tüm bu belirtilenler ışığında ortaya çıkmaktadır. Çünkü kadının doğasında ilgi ve korunma, sevme ya da sevilme ihtiyacı daha baskın bir şekilde görülmektedir. Film genelinde Alex, evinin geçimini sağlama ya da maddi ihtiyaçları karşılama anlamında gereken şeyleri yapan bir koca ya da baba figürü olarak görülse de, eşinin beklediği yakınlığı, samimi ve sıcak bir ilişkiyi ve psikolojik desteğini ona hiç göstermemiştir.

Toplumda anne, baba ve çocuğun rolleri, belirli egemen gereksinimlere göre belirlenmektedir. İdeolojinin ışığı yalnızca erkeği aydınlattığı ve bütün gücü erkeğe ya da babaya verdiği zaman anneye gölge düşmektedir. Anneliğin yüceltilmesi ya da küçümsenmesine bağlı olarak kadına, olumlu ya da olumsuz farklı roller yüklenmektedir. Cinsiyetler arasında kendini gösteren mücadele, kadın ve erkek arasında kalan çocuğun düşünce ve davranışlarını biçimlendirmekte ve karakterine de etki etmektedir. Çocuk baba otoritesi altındayken, annenin ikinci plana itildiği görülmektedir. Çocuğun anne sevgisini merkeze aldığı zamanlarda, kadının aile içerisinde eşine kendini daha kolay kabul ettirdiği düşünülmektedir (Badinter, 1992: 14). Film genelinde çocuklar üzerinde görülen anne baba etkisinin karşılıklı olarak eşit derecede dağıldığı görülmektedir. İncelenen filmde, karı ve koca arasında yaşanan gelişmeler, kriz ya da gerilim, kadının ölümüyle sonuçlanmıştır. Bu noktada filmde, toplumun erkek egemen yaklaşımı ve anlayışı yüzünden ailenin parçalandığı belirtilmekte ve gösterilmektedir.

3.3. Elena Filmi



Filmin Adı: Elena

Filmin Yönetmeni: Andrei Zvyagintsev

Senaryo: Oleg Negin

Oyuncular: Nadezhda Markina, Andrei Smirnov, Elena Lyadova

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 2011 Rusya Federasyonu

Filmin Türü ve Süresi: Dram / 109 dk.

Görsel 3.26. Elena (a)

Filmin Özeti: Eski bir hemşire olan Elena, on yıl önce tanışmış olduğu, zengin bir dul olan Vladimir ile iki sene önce evlenir. Hem Vladimir'in hem de Elena'nın bir çocuğu vardır; Vladimir'in kızı, Elena'nın ise oğlu bulunmaktadır. Vladimir'in isyankâr ve hayırsız kızı Katerina, babasından ayrı ve babasının uygun görmediği bir hayat yaşamaktadır ve Elena'yı çok fazla sevmemektedir. Elena'nın oğlu Sergei ise işsiz ve tembel bir adamdır. Çalışması ve evini geçindirmesi gerekirken, evde oturarak, annesinin emekli maaşıyla ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Sergei'in üniversite çağında bir oğlu ve küçük bir bebeği vardır. Elena'nın torunu Sasha'nın üniversiteye gitmesi için para gerekmektedir. Elena parayı Vladimir'den ister fakat olumsuz cevap alır. Torununu üniversiteye göndermeyi kabul etmeyen Vladimir vasiyetini de yazarak tüm mal varlığını kızına bırakır. Buna öfkelenen Elena, cinsel uyarıcı hap vererek daha önce kalp krizi geçirmiş Vladimir'i öldürür ve torununun eğitimi için ihtiyaç duyulan parayı kasadan alır. Vladimir'in yazdığı vasiyeti ortadan kaldıran Elena, artık Vladimir ile oturduğu evde, oğlu ve onun ailesiyle birlikte yaşamaya başlar.

3.3.1. Elena Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Görsel 3.27. Elena (b)

Görsel 27. ve Görsel 28.'de görülen mutfak sahneleri düz anlamda iki farklı yaşam hakkında ipucu vermektedir. Elena'nın Vladimir ile birlikte yaşadığı evi ve oğlu Sergei'in evi arasındaki fark görülmektedir. Görsel 27.'de görülen mutfak geniş, ferah, modern ve zengin bir mutfakken, Görsel 28.'deki mutfak dağınık, küçük ve fakir görünmektedir.



Görsel 3.28. Elena (c)

Yan anlamda iki mutfak sahnesi Elena'nın yaşamının izlerini göstermektedir. Mutfak metonimisi herkes için geçerlidir. Şayet ekonomik durum iyi değilse ona göre içinde yaşanan mutfağın genel durumuda kötü olmaktadır.



Görsel 3.29. Elena (d)

Vladimir ve Elena'nın çocuklarının görüldüğü görsellerin düzenlamalarına bakıldığında, Sergei kötü alışkanlıkları olan bakımsız bir erkek ve sorumsuz bir baba figürü olarak gösterilmektedir. Görsel 30.'da görülen Katerina ise güzel, genç bir kadındır fakat o da Sergei gibi kötü alışkanlıklara sahiptir ve babası ile sorunlu bir ilişkisi bulunmaktadır.



Görsel 3.30. Elena (e)

Yananlamda bu iki yetişkin insan, Elena ve Vladimir'in yaşamlarından ipuçları sunmaktadır. Sergei, Elena'nın geçmiş yaşamının, doğup, büyüdüğü, evlendiği ve ömrünün büyük bir kısmını geçirdiği kenar mahallenin temsili olmaktadır. Katerina ise babasının iyi bir şekilde yetiştiremediği ve tıpkı eski karısına benzeyen serkeş, tembel ve başına buyruk bir kız olarak bilinmektedir. Babasından sürekli para istemektedir ve taleplerine karşılık bulamadığı için de evini ve babasını terk etmiştir.



Görsel 3.31. Elena (f)

Düzanlam evreninde Sergei'in evinde görülen Elena, oğluna para vermektedir. Emekli maaşını aldığı gün, oğlu ve gelinin yanına giderek onlara bütün parasını vermektedir. Ayrıca onlar için alışveriş de yapmakta ve bütün ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmaktadır. Evin dağınık bir bölümü görünmektedir. Oğlunun saçlarına bakan Elena,

ona traş olmasını söylemekte, özensiz ve bakımsız görünümünden hoşnut olmadığını dile getirmektedir.

Yananlamda para annesinin oğluna verebildiği tek destek ya da imkân olarak görülür. Vladimir ona oğlu için yardım etmemektedir. Bu, annenin her ne olursa olsun ne kadar fedakâr olduğunu göstermektedir. Emeklilik maaşını hiç harcamadan oğluna götürdüğü görülen Elena, market alışverişini de kredi kartıyla yapmaktadır.



Görsel 3.32. Elena (g)

Düzanlamda Vladimir, son model lüks marka bir arabanın içinde görülür. Saati, kıyafetleri ve arabasıyla zengin bir iş adamı olarak görünmektedir. Yatak ve ev sahneleri dışında sivil hayattaki giyimi ve sahip olduğu araba Vladimir hakkında bilgiler vermektedir. Arabasının önünden geçen baretli işçiler görülür. Görsel 33.'te gittiği spor salonu gösterilmektedir. Kendini hâlâ genç ve dinamik gören ya da hissedeni, sağlığı için spor yapan Vladimir'in onca genç spor yapan insan arasında olması dikkat çekmektedir. Arka planda mekik çeken genç, kaslı ve atletik insanlar görülürken, sahnenin odak noktasında yaşlı, yorulmuş ve terli bir adam durmaktadır.



Görsel 3.33. Elena (h)

Görsel 32.'de, yananlam boyutunda bu sahne sınıf farkını ya da sınıfsal çelişkiyi ortaya koymaktadır. Cimri ve yaşlı bir insanla genç, dinamik ve çalışkan işçiler karşı karşıya getirilmektedir. Onlar yaya olarak yürümek zorundadır, muhtemelen patronları da tıpkı Vladimir gibi zengin adamlardır. Yıllarca çalışsalar bile böyle son model lüks bir araba almaları çok zor görünmektedir. Sahnenin devamında, işçiler arabaya alaycı bir şekilde bakmaktadırlar. Genç işçiler arasından ve spor salonu bağlamında bakıldığında Vladimir'in kendini hâlâ eski günlerinde olduğu gibi, güçlü ve yaşam enerjisi yüksek bir erkek olarak düşündüğü görülmektedir.



Görsel 3.34. Elena (1)

Düzanlamda Görsel 34. ve Görsel 35.'de görülen Elena görselleri iki farklı zaman diliminde geçmektedir. Filmin başlangıç evresinde görülen Elena, eskiden yaşadığı yere oğlunun yanına gitmek için trene biner. Dışarı çıkarken başını örtmektedir. Dini ya da başka herhangi bir inanç doğrultusunda bunu yapmadığı anlaşılmaktadır. Kültürel bir nedenle veya evli olduğu için ya da yaşından dolayı bunu gerekli görmektedir. Görsel 35.'de ise yine oğlunun yaşadığı yere gitmek için trene bindiği görülür. Bu defa baş örtüsü takmadan dışarı çıkmıştır.



Görsel 3.35. Elena (i)

Yananlamsal boyutta iki resim Elena'nın yaşamındaki dönüm noktalarını temsil etmektedir. Görsel 34.'te başörtüsü takması Vladimir'in onun üzerinde kurduğu baskı ya da zorlamadan dolayı olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Vladimir öldükten sonra evden çıkan Elena, başını kapatmamıştır. Bu noktada tutsaklık ya da özgürlük temsili olan başörtüsü, metafor olarak kullanılmaktadır.



Görsel 3.36. Elena (j)

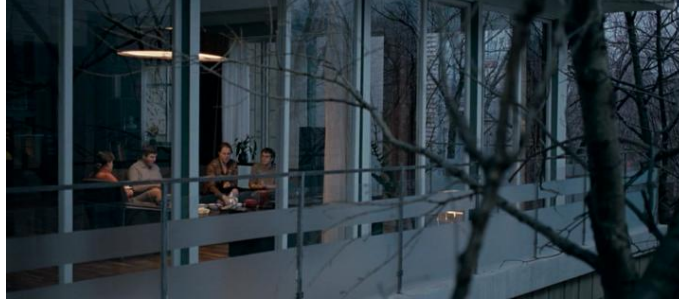
Düzanlamda, duvarda asılı olan sayıca çok fazla fotoğraf bulunmaktadır. Film içinde bu fotoğrafların her iki tarafa ait hatıralar olduğu görülür. Bir yanda Vladimir'in gençlik fotoğrafları ve Katerina'nın bebeklik hâlleri, diğer yanda ise Sergei ve Elena'nın gençlikleri, gelini ve Sasha'nın bebeklik fotoğrafı görülür.

Yananlam boyutunda görülen Görsel 36.'da kadrajın odağında Elena'nın genç ve gülen hâli, Sergei'in gençliği, Sasha ve annesi durmaktadır. Kompozisyon izleyiciye bu üç insanın odağındaki kişinin Elena olduğunu anlatmaktadır. Elena sayesinde kurtulacak olan Sergei ve ailesinin bütün umutlarının ona bağlı olduğu vurgulanmaktadır.



Görsel 3.37. Elena (k)

Görsel 37. ve Görsel 38.'de görülen aynı ev görselleri düzenlamda iki farklı zamanı vurgulamaktadır. Görsel 37. Vladimir'in hayatta olduğu bir zamana, Görsel 38. ise Vladimir öldükten sonraki bir zamana aittir. Ağacın kuru dalları ve olmayan yapraklarından mevsimin sonbahar veya kış olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 3.38. Elena (I)

Yananlamda, iki görsel aynı mekânı fakat farklı bir atmosferi göstermektedir. Vladimir'in yaşadığı ev soğuk, kasvetli ve karanlık bir ev havası verirken, Vladimir ölüp Elena ve ailesi taşındığında, ışıkları yanan ve dışarıdan bakıldığında bir ailenin yaşadığı sıcak bir mekâna ya da bir yuvaya dönüştüğü görülmektedir.

Elena ve Vladimir ortak alanda beraber yaşamayarak sadece kahvaltı sofralarında ya da belirli durumlarda bir araya gelmekteydiler ve bu aralarında belli ihtiyaçlar ekseninde oluşmuş bir hizmetçi-efendi ilişkisi olduğunu göstermekteydi. Karı koca olarak aynı odada değil, farklı odalarda uyumaları bunu kanıtlamaktadır. Aralarındaki sınıf çatışması ev metaforu üzerinden anlatılmaktadır. Eşlerin arasında var olan mesafe, mekânı cansız ve ruhsuz bir yapıya dönüştürmüştü.

Tablo 3.5. Elena Filmindeki Göstergelerin Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Mutfak	Ev, düzen, variyet
İnsan	Sergei	İşsiz, tembel
İnsan	Katerina	Hayırsız, paragöz
Nesne	Elena'nın uzattığı para	İhtiyaç, bakım
Nesne	Vladimir'in arabası	Zenginlik
İnsan	Yoldan geçen işçiler	Sınıf farkı, işçi sınıfı
Mekân	Spor salonu	Orta yaş krizi
Nesne	Elena'nın baş örtüsü	Tutucu tavır, baskı
Nesne	Elena'nın fotoğrafı	Gençlik
Mekan	Vladimir'in evi	Zenginlik, lüks

Tablo 3.6. Elena Filmindeki İkili Karşıtlıklar

Elena	Vladimir
Kadın	Erkek
Anne	Baba
Şefkatli	Katı
Cömert	Cimri
Suçlu	Suçsuz
Rahat	Disiplinli
Sağlıklı	Hasta
Uysal	İnatçı
Kibar	Kaba
Fakir	Zengin
İtaatkâr	Otoriter
Fedakâr	Cefakâr

Bazı antropologlar, tarım döneminde kadınların evin dışında gerçekleştirdikleri çalışmalarla, evlerine önemli katkılarda bulduklarını ve bunun ilk aile tipinin anaerik bir yapı olmasını sağladığını düşünmektedirler (Can, 2013: 216). Kadın toplum içinde yer almaya başladıkça üretime katkı sağlayan iş gücü artmıştır. Kadın evin içinde anne ve eş, ev dışında ise iş gücü, çalışan ve iş veren olmuştur. Elena filminde ele alınan aile yaşantısında kadının konumu moderniteye dayandırılmaktadır. İki yıl önce evlendiği kocasına bakan Elena, daha önce hemşire olmasından dolayı emekliliğini de evli ve çalışarak geçirmektedir. Zengin olan kocasının disiplinli ve aksi tavırları aralarında bir iş veren ve işçi ilişkisi olduğu görüntüsü vermektedir. Modernitenin getirdiği yaşam felsefesi odağında, kendinden başka kimseyi önemsemeyen, hiç kimse için herhangi bir fedakarlık yapmayan bir birey olarak görülen yaşlı adam, Elena'yı ikinci baharı olarak değil de sadece isteklerine cevap verebilen uysal, becerikli ve çalışkan bir kadın olarak görmektedir.

Modernleşme sürecinde aile, kadının eşitlik istekleri yönünde yeniden rol dağılımı yapan bir hâle gelmiş bulunmaktadır. Kadının erkekle eşit haklara sahip olma arzusu ve modern kültürün yarattığı kadın, toplumun ve iş hayatının daha üst konumlarında, siyaset ve kamusal alanda, daha önemli roller üstlenmek istemektedir. Ataerik aile biçiminin önemini kaybettiği modern dönemde kadın, sadece anne olarak değil, çalışan ve meslek sahibi olan, karar verebilen ve erkek ile arasında rol farkının en aza indirildiği bir eşitliğe sahip bir statüde olmak istemektedir (Yıldırım, 2009: 155). Marx kadınların sınıf kavgasında yerini bulamamış varlıklar olarak değerlendirmektedir. Kadın, sınıfsal rolünü bulamadığı için tarihsel görevini yerine getirememiştir. Batılı modern ulus devletler bazı söylemlerle kadını siyasi kitleler haline getirip kullanmanın yollarını aramışlardır. Kapitalizm bile kadının evdeki üretimini dikkate almamış, sokakta cinselliği temsil etmesi için onu koşullandırmaya çalışmıştır (Can, 2013: 223).

Torunu Sasha'nın üniversite öğrenimi için para isteyen Elena, pek çok açıdan kendini Vladimir'e eş olarak görmektedir. Ondan para istemesi, aile olmanın ve yerine getirdiği tüm kadınlık görevlerinin karşılığı olmaktadır. Fakat Vladimir'in parayı vermeyi kabul etmemesi aile kavramının dayandığı temel dayanaklardan yoksun olduğunu ya da olduklarını göstermektedir. Vladimir için Elena sevdiği kadın değildir; sadece bakımını ve isteklerini karşılamayı üstlenmiş bir yabancısıdır. Buna bağlı olarak da Elena'nın torunu ve oğlu da aynı anlamda, yabancı olmaktadır. Bu açıdan

bakıldığında, Elena ve Vladimir bir aile olarak değil de, bir arada yaşayan iki insan olarak görülmektedir.

Kadın ve erkek için kişisel kimliklerin sosyal kimlikleri inşa etme aşamasında aile, sahip olduğu ekonomik ve kültürel birikim ile toplumsal statülerin ve kişisel kimliklerin oluşmasına katkı sunmaktadır ve bu sırada eğitim ve sınıfsal farklılıkları da biçimlendirmektedir. Diğer bir ifadeyle, aile içinde ve toplumsal yapıdaki kültürel değerlerin çocuklara aktarılması bir anlamda aile üyelerinin sahip olduğu eğitim ve kültürel değerlerle ve yaşanılan yerin özelliklerine göre biçimlenmektedir (İlbar, 1988: 419). Katerina'nın ve Sergei'in yetiştirilme tarzına bakıldığında aralarındaki sınıf farkı göze çarpmaktadır. Fakat ortak noktada iki çocuk anne ve babalarını maddi ve manevi boyutta zayıflatan bireylerdir. Katerina zenginlik ve refah içinde büyümüş ama babasını cimri gören ve bundan da sıkılmış bir kadındır. Sergei ise annesi sayesinde yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayan ve çalışmayan, tembel bir adamdır. Vladimir, eğer Elena'nın torunu için gereken parayı verirse, bu durumun süreklilik arz edeceğini ve çalışmadan, emek vermeden kazanılan paranın hak edilmediği için bir anlamı olmayacağını ifade etmektedir. Filmin sonuna bakıldığında, Vladimir cimri ve bencil tavrı yüzünden ölmüştür ve Elena sırf annelik içgüdüğü yüzünden suç işleyerek katil olmuştur.

SONUÇ

Bu tezde, insanın bireysel ve toplumsal durum ve konumunu etkileyen aile olgusunun, sinema diliyle Andrei Zvyagintsev filmlerinde nasıl sunulduğu, göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir.

Toplumsal yapıların ve değişimlerin, teknoloji ve dijital aygıtlarla birlikte çok daha hızlı dönüştüğu günümüz dünyasında, farklı iletişim kanallarının yaygın ve yoğun kullanımıyla birlikte, çok daha fazla göstergeye maruz kalma durumu ortaya çıkmıştır. Göstergeler, tarihte hiç olmadığı kadar, bireysel plandan küresel gelişmelere, düşünce ve duygularımızdan bilime kadar, hayatımızın her yanını kuşatmış ve hemen her türlü insani faaliyete egemen olmuştur. Bu göstergelerin doğru ve nesnel bir şekilde çözümlenmeleri; bireyin, ailenin ve diğer toplumsal yapıların ya da bütün bir dünyanın daha doğru algılanması ve yorumlanması için, göstergebilime ya da göstergebilimsel yöntemle yapılan çalışmalara daha fazla önem verilmesi gerekliliğini, kaçınılmaz olarak, karşımıza çıkarmaktadır. Göstergibilimsel yöntemlerle, bilimsel çalışmalara ve özellikle de insan bilimlerin farklı alanlarına katkı sunabilecek veri ve bilgilere ulaşılabileceği görülmektedir.

Dönüş (2003) filminde, babanın terk edip gittiği bir aile bulunmakta ve iki erkek çocuğun, babasız büyümelerinin getirdiği bazı sorunlarla yüzleştikleri görülmektedir. Anne tek başına, bu sorunlarla başa çıkmaya çalışmaktadır ve anne, yeniden evlenmemiş, sadece çocuklarını yetiştirmeye odaklanmış bir rol üstlenmiştir. Baba figürü, yıllar sonra çocuklarıyla zaman geçirmek için geri dönmüştür. Babanın, çocukların hayatlarında olmayışı, onların gelişimlerinde önemli boşluklar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Filmde, baba ya da erkek figürünün toplumsal anlamda rahat bir şekilde, istediği gibi davrandığı ve ailevi sorumlulukların özellikle anne ya da kadınların omuzlarına bırakıldığı gösterilmektedir. Birçok aile yapısına egemen olan ataerkil yaklaşım, günümüz dünyasında, önemli ölçüde karşılık bulmamaktadır. Baba rolü her ne kadar güç, otorite, disiplin, iktidar, erkeklik gibi kavramları akla getirirse ve çocukların hayata hazırlanmasında önemli bir rol oynasa da, bunların baskı ve şiddete dönüştüğu durumlarda kabul görmemektedir. Babalık artık, daha fazla ilgi, sevgi ve anlayış gerektiren bir rolü ön plana çıkarmaktadır.

Sürgün (2007) filminde, eşitlikçi aile yapısı özellikleri taşıyan bir çift ve onların çocuklarına odaklanılmıştır. Eşler arasında sağlıklı bir iletişim olmamasından dolayı, birbirlerine olan sevgi ve güvenlerini kaybetmeleri, annenin ölmesine ve bir ailenin parçalanmasına sebep olmuştur. Filmde, eşler arasındaki yakın ve sıcak ilişkilerin ortadan kaybolması, aile birliğini tehdit eden en önemli unsur olarak gösterilmiştir. Çocukların aile içinde yaşanan sorunları zorlanmadan algıladıkları ve bunlardan kolaylıkla, olumsuz bir şekilde etkilendikleri vurgulanmıştır.

Günümüz insanının ve dünyasının yarattığı, kişisel egoyu, bireysel özgürlükleri ve ekonomik değişkenleri ön plana çıkaran anlayış, aile ve evlilik ilişkilerini ciddi kırılmalara sürüklemektedir. Sevgi, ilgi, dikkat ve anlayış eksiklikleri de bunlara eklendiğinde, aileyi oluşturan unsurların parçalanma riskleri çok daha hızlı bir şekilde artmaktadır. Yüzyıllar öncesinin aile algısı ve yaşamı ile bugünün yaşanan aile gerçekliği ve beklentisi arasında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir ve eşlerin birbirlerinden beklentileri değişmiş durumdadır.

Elena (2011) filminde, yeniden evlenmiş bir çift anlatılmıştır. Ancak aralarında bir karı koca ya da aile ilişkisi oluşmadığı, daha çok bir efendi-hizmetçi ya da işçi-işveren ilişkisi olduğu görülmektedir. Buna sebep olarak da sınıfsal fark ve çelişkilerin varlığı ve etkin oluşu gösterilmektedir. Yeniden evliliklerde görülen, diğer eşin çocuklarını kendi ailesi olarak görmeme ve onların sorumluluklarından kaçınma arzusu, evlilik ilişkisinin gerçek anlamda oluşumuna engel olmuştur ve hatta bu durum, filmde eşlerden birinin öldürülmesine sebep olarak, ölümcül bir kusur olarak gösterilmiştir. Aile içi yaşanan, küçük ya da büyük krizlerin, daha da büyüyürek, öngörülmesi zor birçok bireysel ve toplumsal felakete sebep olabileceği, aile bağları, çocuklar ve para ilişkileri üzerinden anlatılmıştır.

Analizleri yapılan filmlerde görülmüştür ki, aile olgusu ve ailenin yaşadığı krizler, sinemanın dili ve imkânlarıyla ve aynı zamanda farklı boyutlarıyla, göstergebilimsel incelemeye tabi tutularak önemli bilgilere ulaşılabilmektedir.

Bireyin varoluşsal kaygılarıyla birlikte, toplumsal yapının sürekliliği arasında yaşamsal bir rol oynayan aile yapısı, sanayi devrimiyle birlikte ciddi bir dönüşüme uğramış; geniş ailelerin yerini çekirdek aileler almaya başlamıştır. İncelenen filmlerde, özellikle çekirdek aileler merkezinde ve onların yüzleştiği sorunlar çerçevesinde

konuların ele alındığı görülmüştür. Eşitlikçi gibi görülen aile yapılarının, toplumsal olarak, erkeğe daha rahat hareket etme imkânı sağlarken, kadına çok daha fazla sorumluluk yükleyerek, kadınları yorup yıpratmıştı anlatılmıştır. Kadın hem geleneksel hem de modern toplumsal şartlar altında, daha fazla baskıya maruz kalmakta; psikolojik ve sosyal gerilimler yaşamaktadır. Filmlerin incelenmesinde, erkek eş ya da baba figürlerinin ailenin temel maddi ihtiyaçlarını karşılamayı, ailenin devamı için yeterli gördüğü anlatılmakta fakat sevgi ve anlayış ya da bir aile sıcaklığı yaratmaktaki umursamazlıkları ya da yetersizlikleri, günümüz aile yapısının yüzleştiği temel sorun olarak gösterilmektedir. Filmlerde, ailenin ve aile bağlarının temelinden sevgi, içtenlik ve anlayış gibi değerlerin var olması gerektiği vurgulanırken, aile yapılarının bozulma ve parçalanmışlığına da yine en çok bu değerlerden yoksunluğun sebep olduğu vurgulanmaktadır.

Sinemanın dili ve imkânları içerisinde Zvyagintsev, sade ve basit bir şekilde ama insanın en hayati varoluşsal yön ve boyutlarını, derinlikli bir şekilde beyaz perdeye aktarabilmiştir. Onun bu esaslı konulara, temelde de aile konusuna duru, doğrudan ve gerçekçi yaklaşımı, hemen herkes için üzerinde düşünülmesi ve çözümlenmeler yapılması gereken veriler sunmaktadır. Aile hayatı bir mutluluk adası olmakla birlikte en derin varoluşsal krizlerin ve kırılmaların yaşandığı bir atmosfere de bürünebilmektedir. Bu tezin temelde dikkat çekmek istediği sorunsal da tam olarak burada yatmaktadır. Zvyagintsev filmleri, yaşamın duru akışı içinde ve özellikle de bir kutsal ocak ya da ideal ve huzur dolu bir yaşamın merkezi olarak görülen ailenin, yaşayabileceği ya da yaşamakta olduğu zorluklara ve bunlarla yüzleşme gerekliliği ve gerçekliğine dikkat çekmektedir.

Aile imgesi bir evrensel olmakla birlikte, her insan ve toplum için farklı his ve tecrübeleri akla getirmekte ve beraberinde taşımaktadır. Zvyagintsev filmleri de, her ne kadar Rus toplum ve coğrafyasında yetişen ve yaşayan bir yönetmenin kendi bakış açısı ve duyumsaması olsa bile, dünyanın hemen her yanında görülebilen, aileyi birbirine bağlayan ya da ailevi krizlere sebep olan unsurlara kendi penceresinden dikkat çekmektedir. Evliliğin aileyi oluşturan temel unsur olduğu gerçeği ve eşler arasındaki ilişkilerin aileyi temelden etkiliyor oluşu, bütün kültürlerde bulunan bir evrensel olarak karşımıza çıkmakta ve filmlerde de özellikle eşlerin konumlanması ve birbirlerine

yaklaşımlarının, hem kendi geleceklerini, hem de çocukların ve bütün olarak ailenin geleceğinde belirleyici olacağını göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Andrew, J. D., (2010), Büyük Sinema Kuramları, çev. Zahit Atam, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Armes, R., (2011), Sinema ve Gerçekçilik - Tarihsel Bir İnceleme, çev. Zeynep Özen Barkot, (1. Baskı), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Badinter, E. (1992). Annelik Sevgisi-17. Yüzyıldan Günümüze Bir Duygunun Tarihi, çev. Kamuran Çelik, Afa Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Y. (1991), S.S.C.B.'de Aile, Aile Politikaları: Karşılaştırmalı Ülkeler Panoraması, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Barthes, R., (2005), Göstergibilimsel Serüven, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R., (2017), Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, çev. Ayşenaz Koş ve Ömer Albayrak, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R., (2018), Eleştirel Denemeler, çev. Esra Özdoğan, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z., (2018), Bireyselleşmiş Toplum, çev. Yavuz Alogan, (4. Basım) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A., (2011), Sinema Nedir?, çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Bergan, R., (2008), Film, çev. Zeynep Berik ve Selen Erdoğan, (1. Baskı), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Bilton, T., vd., (2009), Sosyoloji, çev. Nurgök Özkale, (2. Baskı), Siyasal Basın Yayın Dağıtım, Ankara.
- Bordwell, D. ve Thompson, K., (2009), Film Sanatı, çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, (1. Baskı), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Butler, A. M., (2011), Film Çalışmaları, çev. Ali Toprak, (1. Baskı), Kalkedon Yayınları, İstanbul.

- Büker, S., (2012), Sinemada Anlam Yaratma, (2. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Bresson, R., (2016), Sinematograf Üzerine Notlar, çev. Nilüfer Güngörmüş, (2. Baskı), Küre Yayınları, İstanbul.
- Can, İ., (2013), Aile Sosyolojisi, Tarih, Toplum ve Kültür Bağlamında Aile ve Kadın, Ed. M.Aydın, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Ceram, C. W., (2007), Sinemanın Arkeolojisi, çev. Hasan Aydın, (1. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Clarke, J., (2012), Sinema Akımları, 'Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler', çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu, (1. Baskı), Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C., (2009), Gilles Deleuze, çev. Cem Soydemir, (2. Baskı), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Ecevit, Y., (2003), "Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çatışabilir?", Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 25 (4), ss. 83-88.
- Emiroğlu, K., ve Aydın, S., (2009), Antropoloji Sözlüğü, (2. Baskı), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Erman-Akerson, F., (2005), Göstergebilime Giriş, (1. Baskı), Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Fiske, J., (2017), İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. Süleyman İrvan, (5. Baskı), Pharmakon Yayınevi, Ankara.
- Giddens, A., (2012), Sosyoloji, çev. Zeynep Mercan, (1. Baskı), Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. ve Sutton, P. W., (2016), Sosyolojide Temel Kavramlar, çev. Ali Esgin, (2. Baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Giddens, A., (2005), Sosyoloji - Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş, çev. Ü. Y. Battal, Phoenix Yayınları, Ankara.

- Giddens, A., (2000), Üçüncü Yol, Sosyal Demokrasinin Yeniden Dirilişi, çev. M. Özay, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Gülşen, E., (2015), Hakikatin Sineması, (2. Baskı), Külliyyat Yayınları, İstanbul.
- Günel, A., (1997), Irigaray'ın Beden Simgeseli Üzerinden Feminizmde Özselcilik Tartışması, Toplum ve Bilim, 75, ss.145-161.
- İlbars, Z., (1988), Ankara Gecekondu Ailelerinde Genel Durum Değerlendirmesi. Ankara Üniversitesi Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), ss. 23-31.
- Jean, G., (2004), Yazı İnsanlığın Belleği, çev. Nami Başer, (2.Baskı), Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.
- Kamanlıoğlu, M., (2007), Feminist Perspektifte Özürlü Kadına Bakışın Sosyolojik Değerlendirmesi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Karasar, N. (2015), Bilimsel Araştırma Yöntemi, (28. Basım), Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Karacauer, S., (2015), Film Teorisi, çev. Özge Çelik, (1. Basım), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kurat, A. N., (1999), Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye Kadar, (4. Baskı), Türk Tarih kurumu Yayınları, Ankara.
- Macionis, J. J., (2015), Sosyoloji, çev. Belma Tokuroğlu, (1. Baskı), Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Magée, B., (2017), Felsefenin Öyküsü, çev. Bahadır Sina Şener, (1. Baskı), Alfa Yayıncılık, İstanbul.
- Mascelli, J. V., (2007), Sinemanın 5 Temel Ögesi, çev. Hakan Gür, (2. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Monaco, J., (2014), Bir Film Nasıl Okunur, çev. Ertan Yılmaz, (16. Baskı), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Navaro, L. (2000), Tapınağın Öbür Yüzü, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Oylum, R., (2016), Rus Sineması, (1. Baskı), Seyyah Kitap, İstanbul.
- Richman, N. ve Landsdown, R., (1988), Problems of Preschool Children, John Wiley & Sons, NY.
- Rifat, M., (2009), Göstergebilimin ABC'si, (3. Baskı), Say Yayınları, İstanbul.
- Riasanovsky, N. V., ve Steinberg, M. D., (2011), Rusya Tarihi, çev. Figen Dereli, (1. Baskı), İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2009). Erkeklik: İmkânsız İktidar - Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Saussure, F. D., (2001), Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar, (1. Baskı), Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Schaefer, R. T., (2013), Sosyoloji, çev. editörü Simten Coşar, (1. Baskı), Palme Yayınları, Ankara.
- Smith, S. A., (2010), Rus Devrimi, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, (1. Baskı), Dost Yayınları, Ankara.
- Teksoy, R., (2005), Dünya Sinema Tarihi, (2. Baskı), Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (TDK), (2011) Türkçe Sözlük, haz. Ş. H. Akalın vd., (11. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Wade, R. A., (2018), Rus Devrimi, 1917, çev. Ergin Özler, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wexman, V. W., (2010), A History of Film, (Seventh Edition), Allyn & Bacon, Boston.
- Wollen, P., (2008), Sinemada Göstergeler ve Anlam, çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, E., (2009), "Toplumsal Değişme Sürecinde Aile", Aile Sosyolojisi, ed. K. Canatan ve E. Yıldırım, Açılım Kitap, İstanbul.