



T.C.
DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI

**AUTEUR YÖNETMEN YEŞİM USTAOĞLU
SİNEMASINDA ÖLÜM İMGESİ OLARAK DANS**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
CANAN DEMİR

İstanbul, 2023



T.C.
DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI

**AUTEUR YÖNETMEN YEŞİM USTAOĞLU
SİNEMASINDA ÖLÜM İMGESİ OLARAK DANS**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
CANAN DEMİR
202191040002
0000-0001-8226-7582

Danışman
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul, 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Auteur Yönetmen Yeşim Ustaoglu Sinemasında Ölüm İmgesi Olarak Dans” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Canan Demir

01/06/2023



YÜKSEK LİSANS TEZ SINAV TUTANAĞI

Doküman No	FR.1.26
Yürürlük Tarihi	1.11.2017
Revizyon Tarihi	4.12.2020
Revizyon No	2
Sayfa	1 / 1

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Tarih : 03/07/2023

Anabilim/Anasanat Dalı : İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

Öğrencinin Adı Soyadı : Canan Demir

Öğrenci No : 202191040002

Tez Danışmanının Adı Soyadı : Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İkinci Tez Danışmanının Adı Soyadı : Prof. Dr. Barış ÇOBAN

Tezin Başlığı : Auteur Yönetmen Yeşim Ustaoglu Sinemasında Ölüm İmgesi Olarak Dans

Doğuş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin 32.Maddesi uyarınca yapılan değerlendirmeler sonunda;



tezin kabul
edilmesine



tezde düzeltme
verilmesine



tezin
reddedilmesine

oy birliği / oy çokluğu ile karar verilmiştir. Gereği için arz olunur.

Danışman Üye

Üye

Üye

Üye

Üye

Anabilim/Anasanat Dalı Başkanı Onayı:

Doğuş Üniversitesi ("Üniversite") olarak kişisel verilerinizin güvenliği hakkında azami hassasiyet göstermekteyiz. Üniversite olarak, Üniversite ile ilişkili tüm şahıslara ait her türlü kişisel verinin 6698 sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu ("KVK K.")'na uygun olarak işlenmesine ve gizliliğinin sağlanmasına büyük önem vermekteyiz. Anayasa m.20/3 ile tanıyan "kişisel verilerinizin korunmasını isteme" hakkınızın bilincinde olarak, KVK K. kapsamında tanımlı "Veri Sorumlusu" sıfatıyla, kişisel verilerinizi mevzuata uygun şekilde işlemekteyiz. Daha geniş açıklama için Doğuş Üniversitesi <https://www.dogus.edu.tr/hakkimizda/kisisel-verilerin-korunmasi>

As Doğuş University ("University"), we show maximum sensitivity about the security of your personal data. As a university, we attach great importance to the processing and confidentiality of all personal data of all individuals associated with the University in accordance with the Law No. 6698 on Protection of Personal Data ("KVK K."). Being aware of your right to "ask for the protection of your personal data" recognized by the constitution article 20/3, as "Data Controller" defined within the scope of KVK K., we process your personal data in accordance with the legislation. For a broader explanation you can visit <https://www.dogus.edu.tr/hakkimizda/kisisel-verilerin-korunmasi>

[hakkımızda: about us](#) [kişisel verilerin korunması: protection of personal data](#)

(Form No: FR-001, Revizyon Tarihi:30.09.2016, Revizyon No:00)

Adı ve Soyadı : Canan Demir
Danışmanı : Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi - 01.06.2023
Alanı : İletişim
Anahtar Kelimeler : Kültür, İletişim, Sinema, Dans, İmge, Yeşim Ustaoglu

ÖZET

AUTEUR YÖNETMEN YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ÖLÜM İMGESİ OLARAK DANS

Bir öyküleme aracı olan sinema anlatısını zenginleştirmek için edebiyat, müzik, dans gibi pek çok farklı disiplinlerle etkileşim halindedir. Bu tezde auteur yönetmen Yeşim Ustaoglu sinemasında dansın ölümün habercisi olarak imgelendiği açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu kapsamda yönetmen Ustaoglu'nun filmlerinde yer alan dans sekanslarının ölümün habercisi olarak nasıl kodlandığı, sinematografi elemanlarının kullanımıyla nasıl işlendiği incelenmektedir. Sinemada dansın, beden üzerinden izleyiciye aktarılmasında film kahramanlarının sınıfsal konumları, kimlikleri fark etmeksizin ortak görsel temsilinin nasıl inşa edildiği ve izleyiciye nasıl aktarıldığı sosyolojik ve antropolojik paradigmlar çerçevesinde açıklanmaya çalışılmaktadır.

“Ustaoglu'nun sinemasında yer alan dans sahnelerinin ne tür imgeler taşıdığı” araştırma sorusu olurken çözümleme yöntemi olarak, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un temellendirdiği göstergebilim kuramı çerçevesinde Christian Metz'in göstergebilimsel yöntemi kullanılmaktadır. Bu çalışmayı önemli kılan araştırma konusuyla ilgili yapılan literatür taramasında, yönetmen Yeşim Ustaoglu sinemasında dansa ilişkin herhangi bir çalışmaya rastlanmamış olmasıdır. Bu çalışmayla Ustaoglu sinemasında dans ve sinema birlikteliğine ilişkin verilerin değerlendirilmesi ve yapılacak sonraki çalışmalarda literatüre katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Name and Surname : Canan Demir
Supervisor : Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Degree and Date : Master Thesis - 01.06.2023
Major : Communication
Key Words : Culture, Communication, Cinema, Dance, Image,
Yeşim Ustaoglu

ABSTRACT

AUTEUR DIRECTOR YEŞİM USTAOĞLU DEATH IN THE CINEMA DANCE AS ITS IMAGE

Cinema, which is a narrative tool, interacts with many different disciplines such as literature, music and dance in order to enrich its narrative. In this thesis, it is tried to explain that in the cinema of auteur director Yeşim Ustaoglu, dance is imagined as a harbinger of death. In this context, it is examined how the dance sequences in the films of the director Ustaoglu are coded as the harbinger of death and how they are processed with the use of cinematography elements. In the transfer of dance in the cinema to the audience through the body, it is tried to be explained within the framework of sociological and anthropological paradigms, how the common visual representation of the movie heroes is constructed and transferred to the audience regardless of their class positions and identities.

While the research question is what kind of images the dance scenes in Ustaoglu's cinema carry, the Christian Metz method is used as an analysis method, within the framework of the semiotic theory based on the Swiss linguist Ferdinand de Saussure. What makes this study important is that, in the literature review on the research subject, no study on dance was found in the cinema of director Yeşim Ustaoglu. With this study, it is aimed to evaluate the data on the coexistence of dance and cinema in Ustaoglu cinema and to contribute to the literature in future studies.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET

ABSTRACT

TABLolar LİSTESİ iii

GÖRSELLER LİSTESİ iv

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL ALANDA DANSIN İŞLEVİ VE SOSYOLOJİK YANSIMALARI

1.1. Bir Kültür Unsuru Olarak Dans	6
1.1.1. Kültür.....	6
1.1.2. Kültürel Olarak Dans.....	7
1.1.3. İnsan Neden Dans Eder	10
1.1.4. Dansın Tarihsel Anlamı ve Ortaya Çıkışı.....	13
1.2. Bir İletişim Unsuru Olarak Dans	15
1.2.1. İletişim.....	15
1.2.2. İletişim Formu Olarak Dans	16
1.3. Bir Sanat Formu Olarak Dans	18
1.3.1. Sanat	18
1.3.2. Sanat Formu Olarak Dans.....	21
1.4. Dans ve Sinema İlişki	22
1.4.1. Sinema	22
1.4.2. Sinemayla Dansın İlişkisi	23
1.5. Sinemada Dansı Kullanan Auteur Yönetmenler	26
1.5.1. Auteur Kuramına Genel Bir Bakış	26
1.5.2. Sinema Tarihinin Dikkat Çeken Auteur Yönetmenleri	28
1.5.3. Dans Sekanslarının Yer Aldığı Filmlerden Örnekler	29

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR YÖNETMEN YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ÖLÜM İMGESİ OLARAK DANS

2.1. Yeşim Ustaoglu Sinemasına Genel Bir Bakış	33
2.1.1. Yeşim Ustaoglu'nun Yaşamı.....	33
2.1.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi	35
2.2. Sinemada Bir Auteur Yönetmen: Yeşim Ustaoglu.....	37
2.2.1. İmge.....	38
2.2.2. Yeşim Ustaoglu Sinemasında İmgeler	40
2.2.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Ölüm İmgesi Olarak Dans.....	43
2.2.4. Dance Macabre	45

2.3. Dans Sekanslarının Yer Aldığı Filmlerin İncelemesi.....	45
2.3.1. Güneşe Yolculuk	46
2.3.2. Araf.....	49
2.3.3. Tereddüt.....	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNEŞE YOLCULUK, ARAF VE TEREDDÜT FİMLERİNDE DANS SAHNELERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Dans Sekanslarının Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	56
3.1.1. Metodoloji	56
3.1.2. Göstergebilim	56
3.2. Güneşe Yolculuk Filminin Dans Sahnelerinin Çözümlemesi	60
3.3. Araf Filminin Dans Sahnelerinin Çözümlemesi.....	64
3.4. Tereddüt Filminin Dans Sahnelerinin Çözümlemesi.....	67
SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	76

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1. Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun Kısa Metraj Filmler Listesi.....	36
Tablo 2. Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun Uzun Metraj Filmler Listesi	36
Tablo 3. Güneşe Yolculuk Filminde Dans Göstergesi	64
Tablo 4. Araf Filminde Dans Göstergesi	66
Tablo 5. Tereddüt Filminde Dans Göstergesi	70

GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 1. Güneşe Yolculuk Film Afişi.	47
Görsel 2. Araf Film Afişi.....	50
Görsel 3. Tereddüt Film Afişi.....	52
Görsel 4. Güneşe Yolculuk Sahne (33.40)	61
Görsel 5. Güneşe Yolculuk Sahne (34.50)	61
Görsel 6. Güneşe Yolculuk Sahne (44.48)	61
Görsel 7. Güneşe Yolculuk Sahne (45.12)	61
Görsel 8. Güneşe Yolculuk Sahne (53.55)	61
Görsel 9. Güneşe Yolculuk Sahne (54.13)	61
Görsel 10. Araf Sahne (22.39).....	65
Görsel 11. Araf Sahne (23.01)	65
Görsel 12. Araf Sahne (25.11).....	65
Görsel 13. Araf Sahne (26.03).....	65
Görsel 14. Araf Sahne (30.11).....	65
Görsel 15. Araf Sahne (33.00).....	65
Görsel 16. Tereddüt Sahne (28.30).....	68
Görsel 17. Tereddüt Sahne (28.57).....	68
Görsel 18. Tereddüt Sahne (29.03).....	68
Görsel 19. Tereddüt Sahne (29.12).....	68
Görsel 20. Tereddüt Sahne (32.45).....	68
Görsel 21. Tereddüt Sahne (1.30:54).....	68

GİRİŞ

Bir anlatım görevi üstlenen sinema yönetmen aracılığıyla baktığımız bir tablodur. Biz bu tabloya bakarken kameranın gözü olur ve anlatılan hikâyede bir gözlemci haline geliriz. Bu gözlemci halimiz bize yaşadığımız dünyanın nasıl bir yer olduğuna dair önemli ipuçları verir. Dünya tarihini hayli geniş resmetmiş sinema, özellikle baskıların en yüksek olduğu dönemlerde kendisine bir kanal yaratarak mücadelesini sürdürürken ürünleriyle de günümüze ayna tutmaktadır. Bu nedenle sinemanın çok yönlü bir anlatım aracı olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlatım sürecinde yönetmenler belirleyici durumdadır ve yönetmenin bize göstermiş olduğu tablo, onun düşünce dünyasına açılan bir kapıdır. Gözlemin gerçek sanat anlayışında temel bir veri olduğunu savunan Güney (2000, s. 11)'e, göre sinemada “Sanatçı, hayatın kopyacısı değildir çünkü dünya görüşü ve sanatsal kaygılarıyla birlikte, gözlemlerini yorumlar, bir senteze varır”. Marksist teoride ise sanatçı ve yaşadığı dünya arasında diyalektik bir ilişki olduğu savunulmaktadır (Yılmaz E. , 2009). Bu nedenle sanatçının yaşadığı dünya, politik görüşü sinema sanatına olağan gücüyle yansımaktadır.

Amerikalı yönetmen D. W. Griffith'in yapmış olduğu yakın çekim planlarıyla sinemanın hareketli bir fotoğraftan ibaret olmadığı ve bir sanat anlayışına dönüşmesine giden yolculuğu öncesinde elbette Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler'den söz etmek gerekir. Lumiere Kardeşler'in 1895'te Paris-Grand Cafe'de yaptıkları halka açık ilk gösterim, sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilmektedir. Sinematograf cihazının patentini alıp geliştiren Fransız kardeşlerin ‘Bir Trenin Garına Girişi’ adlı hareketli görüntü sunumu sinema tarihinde bir milat olarak kabul edilmektedir. Lumiere Kardeşler'in fotoğrafçı olan babasının, Edison'un icat ettiği kineteskopu almasıyla ikilinin ve sinemanın bitmeyen serüveni başlamıştır.

Sinema ve bu alanda eser veren sinema emekçileri için artık yeni bir dünya kurulmuştur. Kurulan bu dünyada elbette ki dil arayışı günümüze kadar gelen bir tartışma konusudur. Her ne kadar dil bilgisi kuralları olmasa da kendine özgü bir dil arayışında olan sinema, var olduğu günden bu güne dans, müzik, edebiyat, heykel, resim, mimari gibi pek çok sanat disiplininin beslenmiştir.

Mitlerin, ütopiyaların, ideolojilerin, yeniden üretildiği ve temsil edildiği sinema, Karakaya (2005)'ya göre yaşamın tüm formlarını görsel olarak resmeder. Bunu yaparken de kendine özgü bir görüntülü dil sistemi kurar. Sinemanın farklı ve yeni bir dil göstergesi olduğunu savunan sinema tarihçisi yazar Özön (1985, s. 15) bunu şöyle açıklar: “Sinema, konuşma ve yazı dilinin karşısına görüntü dili, ses eklendiği vakti de, görsel-işitsel dili çıkarır”. Sinemayı bir dışa vurum aracı olarak yorumlayan Adanır (2006) sinemanın sanat olmanın yanı sıra, insana yaklaşım biçimi olduğunu, insana yaklaşımın ise bir dünya görüşü ve bir zihniyet sorunu olduğunu ifade etmektedir. Sinemada sanatsal alana giren her şeyin bir anlam içerdiği ve enformasyon olduğu paradigması kabul görürken görsel imgelerin de filmlerin dilini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu kapsamda sinemada dans anlam taşıyıcı bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Feminist dans tarihçisi Alexandra Carter dansın yalıtılmış bir sanat olgusu olarak değil, kültürel bir üretim biçimi ve bir hegemonya pratiği olarak tanımlanması gerektiğini ifade etmektedir (Kurt, 2013). Öyleyse dans tıpkı sinema gibi toplumsal ögeler taşıyarak dönemine, tarihine, ışık tutarken içinde yaşadığı sosyal ve kültürel zenginlik bağlamında toplumsal bir arenadır. Sadece bir beden salınımından ibaret olmayan dans, neşeye övgü, ölüme yakılan ağıt, kimi zaman bir dayanışma ya da çatışma unsuru olarak karşımıza çıkarken bazen de bir isyan, bir mücadele imgesi olmaktadır. Zaman içerisinde toplum ve insanla değişime uğrayan dans kültür endüstrisiyle birlikte popüler kültür içerisinde her ne kadar bir metaya dönüşse de zamanın koşullarını, ruhunu iletmek adına mesaj iletimi özelliğini daima sürdürmektedir. Pek çok farklı disiplinle etkileşimde olan sinema gibi dans da, siyasetle, sosyolojiyle, felsefeyle, popüler kültür gibi farklı pek çok disiplinle etkileşime girerek kendine yeni vizyonlar yaratmaktadır. Bu iki sanat formu farklı disiplinlerle zenginleşirken güçlü bir iletişim alanı olarak varlıklarını korumaktadır. Bu anlamda dans ve sinema iletişim yoluyla kendisini kolektif bir alana taşıyarak etkileşime geçmektedir. Dans beden diliyle oluşturduğu hareketle konuşarak tarihini yazarken sinema hareketi görsel olarak dillendirerek kendi tarihini yazmaktadır.

Bu tez çalışmasında yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun sineması aracılığıyla dans ve sinema ilişkisi incelenerek yönetmenin filminde yer alan dans sekanslarının ölümün habercisi olarak imgelenmesi açıklanmaya çalışılacaktır. Bu kapsamda sinemasının

dilini ‘su, ölüm ve yolculuk’ üzerine temellendiren auteur yönetmen Ustaoglu’nun ‘Güneşe Yolculuk, Araf ve Tereddüt’ filmlerindeki dans sekanslarının göstergebilimsel incelemesi yapılarak, semboller, imgeler, topografyalar aracılığıyla dansın film içerisinde ölüm imgesi olarak nasıl kodlandığının ortaya koyulması hedeflenmektedir. Bu kapsamda yönetmenin inceleme konusu olan üç filminde yer alan dans sekanslarında öne çıkan gösterge ve kodların gerçek anlamda söylemleri nasıl inşa ettiği çözümlenerek tespit edilmeye çalışılmıştır.

İletişimin yaşamın her alanında gerçekleşebilmesi için gösterge adı verilen bilimlere gereksinimi vardır. “Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir” (Andrew, 2010, s. 324). Sinema dilinin anlaşılmasına yardımcı olan bu yöntem her görüntünün, göstergenin nasıl bir enformasyon taşıyıcısı olduğunu açıklar. Yani tüm göstergeler bir davranışın olayın ya da olgunun yerini tutan başka bir şeyi çağrıştırmaktadır. Göstergeyi, gözle görünenin dışında başka bir olayı, olguyu her türlü nesneyi imgeleyen olarak görmek mümkündür. Bir sinema filminde mekân, karakterin davranışları, bakışları, yürüyüşü ya da filmde yer alan müzik, dans gibi şeyler filmin yapısını ve anlam bütününe oluşturan dizgelerdir. Bu dizgeler bir göstergeler bütünüyken aynı zamanda o kaynağın da dilini oluşturmaktadır ve göstergeler aracılığıyla simgesel olarak kullanılan her şeyin anlamına ulaşılabilir.

Bu tez çalışmasında ise yöntem olarak, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’un temellendirdiği, Roland Barthes’ın geliştirdiği göstergebilim çalışmaları kapsamında Christian Metz’in yaklaşımı kullanılmaktadır. Bu kapsamda kullanılan imgelerin görünen anlamının arkasında yer alan anlam yapılarının nasıl oluşturulduğu ve iletildiği göstergebilim açısından incelenmiştir. Bunun sonucunda sinema filmine bir üslup, özgünlük ve tarz atfedilmektedir.

Sinemada yaratılan manaları merkezine alan Metz (2012)’in yaklaşımına göre göstergebilim anlam ve film imleri bilimi olarak değerlendirilmelidir. Tüm iletişim alanlarını diğer alanlardan ayıran farklı anlatım araçları olduğunu savunan Metz, sinemanın bunun için öne çıkan sanat formu olduğunu belirtmektedir. Metz’e göre sinemada mananın, mesajın izleyiciye ulaştırılması aşamasında bu aktarımı sağlayan

şey kodlardır (Metz'den aktaran Andrew, 2010). Sinemanın dil gibi olduğunu ve aynı işlevi gören sanatsal anlamda bir dil yetisi taşıdığını belirten Metz, bunun da, imgeler aracılığıyla sezdirme mantığına dayanarak dile dönüştüğünü savunmaktadır (Wollen, 2008). “Metz, filmleri çizgisel ya da sentagmatik olmak üzere küçük parçalar halinde ele alarak çözümlemeyi amaçlamıştır” (Kırdar, 2021, s. 109).

Mezt, sinemanın görüntü, diyalog, sesler, müzik ve yazılı olmak üzere beş bileşeninden söz etmekte, bu bileşenlerden üçünün anlatım aracının ise görsel olduğunu belirtmektedir. “C. Metz, sinema seyircisinin belli bir düzen ve sistem içerisinde seçilmiş imgeleri izlediğini, dolayısıyla kendi iradesi dışında önüne konulmuş olan bir çeşit imgeler albümünü karıştırdığını fakat sayfaları çevirenin kendisi değil yönetmen (auteur) olduğunu belirtmektedir” (Güngör, 2022, s. 77). Metz, sinemada hikâyenin başı ve sonu olan zamansal bir sekans olduğunu altını çizmektedir.

Sinemanın tamamen kendine ait kodları varken, diğer sanat dallarıyla paylaştığı kodlar da mevcuttur. Bu kodlar sayesinde filmleri çözümlemek ve yönetmenin ne söylemek istediğini anlamak mümkün olmaktadır.

“Metz'e göre bütün filmler, kültürel ve özgül olmak üzere çeşitli kodlar içermektedirler. Aslında insanlar bir filmi seyrederken kültürel kodların varlığını bile akıllarına getirmezler. Çünkü insanlar yaşamlarını sürdürdükleri toplumlarda, pek çok kültürel kodla iç içe olurlar ve bu kodları anlamak için özel bir çaba sarf etmezler. Fakat kurgu ya da kamera hareketleri gibi değişik teknikleri barındıran özgül kodların öğrenilmesi lazımdır. Özgül kodlar ile üretilmek istenen anlamlar, filmde birkaç sefer görüldükten sonra kolayca idrak edilebilmektedir” (Büker'den aktaran Kırdar, 2021).

Sekanslar toplamından oluşan sinema filminde göstergeler arası köprüler kurularak filmde anlatılmak istenen saklı mesajı bulmak mümkündür. Sonuç olarak, gösterebilimsel metot filmlerde yer alan saklı manaları açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Tez kapsamında filmlerde yapılan danslar ve yarattığı duygular üzerinden bir çözümleme yapılacağı için görüntü kanalı ve işitsel öğeler en önemli değişkenleri oluşturmaktadır. Bununla birlikte müzik ve ses efektleri de anlatıyı bütünleyen birer kanal olarak ele alınacaktır.

“Yeşim Ustaoglu sinemasında yer alan dans sahneleri ne tür imgeler taşımaktadır?” araştırma sorusu olurken, yapılan kaynakça taramalarında Ustaoglu’nun sinemasında dans imgesi üzerine herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma aracılığıyla dansın kitle iletişim araçları içindeki konumu ve Ustaoglu sinemasında dans sahnelerinin ne tür bir imgeye denk düştüğünün incelenmesi adına bir kanal oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bunun yanında dans ve sinemanın ilişkisi üzerine çalışmaların yetersizliği nedeniyle bu alandaki çalışmalara katkı sunmak amacıyla bu tez çalışması tasarlanmıştır. Bu çalışmayla Ustaoglu sinemasında dans ve sinema birlikteliğine ilişkin fikir verilmesi ve bu tür çalışmalarda literatüre katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Tezin birinci bölümünde dansın tarihi ve dansın işlevine ilişkin bilgilerin yanı sıra dansın sinemayla kurduğu ilişki ve benzerlikler açıklanmıştır. Tezin ikinci bölümünde ise Yeşim Ustaoglu’nu auteur yönetmen yapan imgelere yer verilmiş ve sinemasını oluşturan ‘ölüm, su ve yolculuk’ imgelerinden oluşan üçayaklı saç üzerine nasıl temellendirdiği anlatılmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde yönetmenin sinemasında kullandığı dans sahneleri ve bu sahnelerin filmde ölümün habercisi olarak yas ve ayrılığa nasıl denk geldiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda yönetmenin ‘Güneşe Yolculuk’, ‘Tereddüt’ ve ‘Araf’ filmlerinde yer alan dans sahneleri kavramsal çerçevede ele alınmış ve yarattığı etkilere değinilmiştir. Tezin son başlığında ise söz konusun filmlerin dans sahneleri Christian Metz’in göstergebilim yöntemiyle parçalara bölünerek incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL ALANDA DANSIN İŞLEVİ VE SOSYOLOJİK YANSIMALARI

1.1. Bir Kültür Unsuru Olarak Dans

1.1.1. Kültür

Fransızca'dan Türkçe'ye 'kültür' olarak çevrilen 'culture'nin ilk anlamı eğitim, toprağı işleme, tarım gibi sözcükleri içermektedir. Kelimenin bağımsız olarak dillere yayılması ise 19'uncu yüzyılın ortalarına denk düşmektedir. Türk Dil Kurumu 'kültür' kelimesini şöyle tanımlar: "Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür" (TDK, 2023). Britanyalı kültür tarihçisi Frederick Antal eserlerinde kültürü toplumun bir anlatımı, yansıması olarak değerlendirmektedir (Burke, 2008). Bu nedenle bir toplumun kültürel kodları, toplumsal pratiklerinden bağımsız düşünülemez.

Kültür kelimesi kullanıldığı her farklı disiplinde kendine özgü anlamlar içermektedir. Güvenç (1994, s. 96) bu duruma şöyle açıklık getirir: Kültür sözcüğü dört anlamda kullanılmaktadır: Bilim alanında uygarlık; beşeri alanda eğitim sürecinin ürünü; estetik alanda güzel sanatlar ve maddi (teknolojik) ve biyolojik alanda üreme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirme. Bu disiplinlerin bütünü bireysel ya da toplumsal açıdan kültürün bir birikim işi olduğunu göstermektedir. Bireyin yalnız başına bir kültür üretemeyeceğini ve bunun için bir sosyal zemin gerektiğini, bu zeminin kendine özgü bir kültürleşme yarattığını belirten Eroğlu (2017, s. 220)'na göre bütün kültürel unsurlar başlangıçta fertler tarafından üretilir. Zaman içinde bu üretim toplumsallaşma süreciyle yaygınlaşır ve bir kültür ürünü olur.

Bir kültürün yapılanmasında üretildiği bölgenin iklim, doğa gibi çevresel faktörleri ilk sırada yer alırken sosyal hayat içinde kullanmış oldukları her şey o kültürün oluşmasında belirleyici özellikler arasındadır. Örneğin, bugün halkbilimiyle uğraşan insanlar, geçmişte bu halkların hangi toplumlarla aralarında yakın bir akrabalığın, tarihi birlikteliğin ve yaşanmışlığın olduğunu halk danslarının içinde yer

alan figür ve motiflere bakarak ortaya koyabilirler (Akkaya, 2014, s. 17). O halde bir toplumun kültürüne ilişkin enformasyon edinmek için o coğrafya insanının giysilerinin biçimine, yemeklerine, kullandıkları ev aletlerine, ibadet şekillerine, düğünlerine, ölüleriyle vedalaşma pratiklerine, müziğine, dansına bakmak önem arz etmektedir.

1.1.2. Kültürel Olarak Dans

Her çağda ve kültürde gözlemlenen ve bir pratik olan dans, bulunduğu coğrafyadan beslenerek bir fikrin, bir hadisenin estetik kanunlara göre harekete dönüşerek yüz binlerce yıl insanın temel edimlerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir. Yaşamın tüm renklerini, birey ilişkilerini ve bireyin doğayla kurduğu bağın anlatımını kapsayan küresel anlamda bir üsluptur (Ergur, 2019). Bu nedenle dans, kültürün bir parçası olarak ait olduğu toplumun izlerini taşımaktadır (Sönmemiş, 2021). İnsanların doğada bulunan varlıkların hareketlerini taklit etmesiyle başladığı kabul edilen dans, giderek âyinlerde tanrılara yakarma ve dua aracı olarak kullanıldı. Zaman içinde sosyo-kültürel bir olgu olarak görev aldı (Eroğlu, 2017, s. 216). İlkel çağlarda insanın duygularını, düşüncelerini açığa çıkaran dans, toplumsal alana aktarıp kendini ortaya koyan kültürel bir anlatıya dönüştü (Barın, 1999).

Kökleri eski çağlara uzanan halk dansları, ya da çağdaş kültür endüstrisi ürünü modern danslar birçok olguyu içinde barındırmaktadır. İlk çağlarda çeşitli dini ve törensel ritüellerin ayrılmaz bir parçası olan dans, içgüdüsel bir davranış biçimiyle kültürleşme sürecinde farklı işlevler kazanmıştır (Aktaş, 2012). Mesela, Amerika Birleşik Devletleri'nde 'dansa gitmek' şeklinde kullanılan ifadeyi ele alalım. Burada 'dans' asıl fizikî faaliyetin yanında; müziği, diğer katılımcılarla iletişimi; içecekleri, daha doğrusu olayın tüm havasını ihtiva eder. Dans etmek belki de, aslında bir dansa bulunan en önemsiz faaliyetlerdendir (Özarslan, 2003, s. 167). Bu nedenle dans sadece müzik eşliğinde yapılan beden hareketlerinden çıkmakta, toplumun yaşam biçimine dair ipuçları veren kültürel kodlara dönüşerek siyasal, toplumsal ve düşünsel bağlamda temsil ettiği kültür için bir imge işlevi görmektedir. Eroğlu (2017, s. 220)'na göre kültür, dansı adlandıran, sınıflayan ve tanımlayan bir komplekstir.

Konuşma dilinden önce beden dilini kullanan insan için bir iletişim mekanizması olan dans Coelho (2019)'a göre, insanın bir diğeriyle diyaloga geçmesinin en eski yollarındandır. Dans, küresel anlamda bireyin duygu dünyasını

sanatsal bir formla dışa vurumu işlevi görse de, insanın ruh dünyasını simgelerle toplumsal alana aktarır (Ergur, 2019). Bu bağlamda dans toplumsal belleğin kuşaktan kuşağa taşınmasında önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle, dansın toplum ve siyasetle ilişkisi kültür tarihçileri için bir araştırma konusu olmuştur (Burke, 2008).

Araştırmalarında gösteri sanatlarına da odaklanan antropolog Adrienne Lois Kaeppler (2006, s. 406)'a göre, dans sosyal ve dinsel temaları taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel anlayışın sembolüdür. Dansın ilkel toplumlarda bir ritüel olduğunu belirten Örnek (1971, s. 63) ise savaş, av, totem, bolluk, ölüm, erginlik vb. danslarında genellikle maskeler takılır. İnsanı kendinden geçiren danslarsa (örneğin şamanların dansı), büyücünün doğaüstü kudretlerle ya da din adamının tanrısıyla ilişkisini sağlamak amacına yöneltilmektedir.

İlk çağlarda yerleşik hayata geçen insan doğada karşılaştığı her nesneyi kutsamaktadır. Bu kutsamayı, insanın dansla kurduğu bağı Eroğlu (2017, s. 217) şöyle açıklar:

“Kendisine meyve veren kutsal ağacın gücüne sahip olmak, vücudundaki hastalıkları, kötülükleri uzaklaştırmak maksadıyla ağacın dallarını yere serip kendisine büyü ve kutsal bir alan oluşturdu. Böylece ilk oyun alanı sınırlaması yapılmış oldu. Bu alan üzerinde, tabiattaki ritmi esas alıp, doğuştan var olan ritmik duygusunu ve vücudundaki ritmi kullanarak önce elini ve ayağını, sonra da bütün vücudunu kullanarak ilk dans hareketlerini yaptı. Ağacın gücünü elde etmek, kendi gücüne güç katmak için eline aldığı sopayla dans ederken yanındaki arkadaşına sopasını uzattı. Arkadaşının sopayı tutmasıyla birlikte, diğerleri de onları takip etti. Böylece bir gruplaşma oldu. Grup (grup) birliği sağlayarak öbeğiyle birlikte kutsal alanı temiz tutmak istedi”.

Bu etkileşim, bireyselliği yok ederek empati duygusu yaratarak birlikte hareket etme dürtüsünü geliştirmektedir. Böylece kolektif bir alana taşınan dans, insanın ilk icadı olan bedenini kullanarak duygu durumlarını karşısındakine aktarma yolu olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle sadece estetik bir olgu olarak değil, kültürel bir pratik olarak da ele alınmalıdır (Daly, 1991). Bireylerin birbiriyle kurduğu bağı insanın doğayla kurduğu ilişkiyi zamanın ruhunu ve siyasi atmosferini estetik olarak yansıtan

dans, insan zihninde yer alan kavramları daha anlaşılır bir şekilde ifade etmektedir (Ergur, 2019). Bu da toplumun kültürel, siyasal tarihine, kimlikler ve aidiyet duygusuna ilişkin analizleri yaparak dansı bir enformasyona dönüştürmektedir.

Bedenin, ait olduğu coğrafyanın kültürel özelliklerinden beslenip hareket dilini kullanarak kendini yeniden ifade etmesi (Emiroğlu & Aydın, 2003), müzik eşliğinde yaşadığı toplumla etkileşimi (Aktaş, 1999), dansı salınımın dışında kültürel bir forma sokmaktadır. Örneğin, Rusya’da keten bezinin nasıl toplandığı, işlendiği üretim aşaması ‘Lenok’ dansı figürlerinde saklıdır (Uzelli, 2004).

Tanrı önünde yapılan beden hareketleri dinsel bir törenle bağdaştırılırken, aynı hareketlerin seyirciye bir performans olarak sunulduğunda dans olarak nitelendirilebileceğini Eroğlu (2017, s. 222) şöyle ifade eder:

“Bir ‘Mevlevî Âyini’ veya bir ‘Alevî Cemi’nde dönülen ‘Sema’ ve Semah’lar âyinin içinde olduğunda dinî bir içerik ve tanrısal öğeler taşır. Yani ibadetin bir parçasıdır ve dans diye nitelenmez. Ancak, bu âyinsel hareketler seyirci karşısında sahnelendiğinde dans kimliğine bürünür”.

Alexandra Carter dansın kültürel bir üretim biçimi ve bir hegemonya pratiği olarak kavranması gerektiğine vurgu yapar (Kurt, 2013). Örneğin “Vals, Polka, Quadrille gibi çift danslarının on dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşmış olması, bireylik bilincinin gelişmesiyle yakından ilişkilidir” (Ergur, 2019). Özarslan (2003, s. 169)’a göre “‘dans kültürdür, kültür de danstır’ ve ‘dansın bütünlüğü kültürle ilgili antropolojik kavramdan ayrılamaz”. “Her türlü hareket, kültürel bilginin bedenselleştirilmesidir” (Sklar’dan aktaran Kurt, 2013, s. 15). O zaman dans kültüre kültür de dansa içkindir. Günümüzde hala geçerliliğini koruyan ve Gana’da ölen kişiyi güzel duygularla yâd etmek, ölü yakınlarının yasını hafifletmek için yapılan ‘Coffin Dance’ı, ya da tapınak ritüellerinden olan tanrı önünde dans etmek, gibi pek çok farklı örnekten anlaşılacağı gibi dansın toplumun sosyal yapısıyla ilişkili olduğu gözlenmektedir. Tüm bu incelemeler ve tanımlar değerlendirildiğinde konvansiyonel anlamda insanın kendi varlığını anlamlı kılacak; bu yolda bireysel ve toplumsal belleği diri tutmak için kamusal alana taşıdığı önemli unsurlardan biri de danstır. Bu nedenle hangi coğrafyanın ürünü olursa olsun dans sosyal anlamda kültürel bir kılavuz görevi üstlenmektedir.

1.1.3. İnsan Neden Dans Eder

Kadim zamanlardan bu yana insanların duygularını ifade etmek için dans ettiği kabul gören bir bilgidir. “İnsanın neden dans ettiği henüz kesin olarak bilinmese de çağlar boyunca çok farklı amaçlar için birbirinden farklı dans türleri geliştirdiği ve bu dansları kültürünün bir parçası yaptığı ortadadır” (Sönmemiş, 2021, s. 114). Örneğin eski Mısırlılar dansı kötü ruhları kovmak, tanrıları kutsamak gibi dini ritüellerin yanı sıra soyluları eğlendirmek, hasat mevsimlerini kutlamak için kullanmışlardır. Uygur Türkler’i Şaman dinine inandığı dönemlerde ölen yakınlarıyla dans ederek vedalaşmaktadırlar (Bilge & Öğce, 2008). Tarımla uğraşan kırsal Rusya’da hayvanların hareketlerini taklit ederek yapılan ‘av dansı’ ava gitmeyi simgelemektedir (Uzelli, 2004). Yine bir başka örnekte, geleneksel anlamda yakınıni kaybedenlerin kırk gün ölen kişinin yasını tuttıkları için dans etmemeleri ya da Zapotek’lerin kadın üyeleri bağlı oldukları cemaatin yıldönümlerinde yaptıkları ‘sone’ dansını sergilemeleri geleneksel bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır (Özarslan, 2003). Dolayısıyla toplumlar için yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası haline gelen dans, ilk çağlardan bu güne doğum, ölüm, hastalık gibi olaylarda tedavi amacıyla da kullanılmaktadır (Sarıkaya, Ayhan, & Sukut, 2017).

Tarih öncesi çağlarda öncelikli olarak tanrıya bir yakarış, minnet göstergesi olarak yapılan dans, dinsel ve ayin minvalinde yapılmaktadır (Eroğlu, 2017). Böylece batıl inançlı toplumlarda öncelikle günahlardan arınmak, Tanrı’ya şükran sunmak için dans etmeleri, insanların birbiriyle iletişime geçmek için kullandığı en kestirme yol olmaktadır. Kimi toplumlarda, toplumsal olayların da etkisiyle savaşların ortaya çıkması yine dansın konusu olmakta hatta dansa katılmak savaş kabul etmeyi temsil etmektedir (Uzelli, 2004). Bu nedenle dansın sergilenme nedenleri dansın toplum içindeki işleviyle ilişkilidir.

Aktaş (2014, s. 5) dansın işlevinin toplumsal olarak nasıl farklılıklar gösterdiğini aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadır:

“Bu işlevler, dinsel, büyüsel, geleneksel, sosyal ve sportif gibi işlevler olup her toplumun kültürel yapısına ve değerlerine bağımlı olarak bazı farklılıklar gösterir. Örneğin, bazı toplumlarda, geleneksel olarak, ölümler için dans edilirken, bazılarında matem tutulur. Burada, özellikle batıl inançlı toplumlar

için, dansın önemli bir işlevi vardır. Çünkü dans ederek, yeni ölen birisinin tanrı katına kabulünün, onun için yeni ve daha iyi bir hayatın başlamasının ve ruhunun rahatlıkla eski toplumundan ayrılmasının daha kolay olacağına inanılır. Öte yandan, bu inanca sahip olmayan toplumlar ölüleri için dans etmezler. Dolayısıyla, dansın bu toplumlar için böyle önemli bir işlevselliği olmaz”.

Dansı yine bir ritüel olarak tanımlayan Coelho (2019) dansın insanda yarattığı duyguyu bir arınma olarak görür, yaşam coşkusuyla insanın kendini bulma hazzı ve kendi olmanın tadını çıkarma yolu olduğunu söyler. Bu durum dansın duygusal hazzının yanında fiziksel bir sağlık aktivitesi olarak kullanılması ya da bireyin sosyalleşmesinde önemli rolü olduğu günümüzde de geçerliliğini koruyan bir tez olmaktadır.

Zamanla gelişen ve toplumla bütünleşen dans, beden hareketleriyle duygu düşünceleri gün yüzüne çıkarırken sosyal ve kültürel durumu da somutlaştırmaktadır. İnsan davranışlarıyla ortaya çıkan bu ortak dil, bireyi sosyal bütünlüğün bir parçası haline getirmektedir (Yılmaz B. , 2021). Dans aracılığıyla kendini anlatmaya çalışan insan sevinçlerini, kederini kinesiyolojik olarak kitlelerle paylaşırken toplumsal olaylar anlatırken bir imgeye dönüşür ve bu imgeler bölgesel bir tarz, kişisel bir tutum olarak sembolleşir (Eroğlu, 2017).

Türkiye’de bölgesel olarak sembolleşen dansları ve kodlarını Ergur (2019) şöyle açıklar:

“Kafkas dağlarının zorlu coğrafyası, sert mizaçlı, çatışma üzerinden uyum kuran bir insan tipini koşulladığı için, ürettiği danslar da bu değer ve deneyimleri yüklenerek âni ve bıçak keskinliğinde hareketlere dayalıdır; üstelik aynı mantık içinde yağ gibi kaymak, uçar gibi hareket etmek estetik bir erdem olmuştur. Dik yamaçlar, yalçın kayalıklar, derin derelerden oluşan yerleşim sahnesinde, küçük toprak parçalarında küçük üretim yapmak zorunda olan Doğu Karadeniz insanı, geliştirdiği dansta mekânı yatay olarak değil dikey olarak kullanma becerisini stilize etmiştir (Horon). Aynı zamanda tarımdan yeterli üretim elde edemeyen Karadeniz insanı, doğal olarak denize yönelecek, balık avı önemli bir geçim kaynağı olacaktır. Horon, bir yandan coğrafyanın

dikeyliğini simgelerken, diğer yandan çekilen ağın içinde kıpırdaşan hamsilerin hareketini yansılar. Danslara eşlik eden ya da onlardan türeyen türkülerin özellikle nakarat bölümleri (heyamola), tarım insanının ortaklaşa emeğini ifade eder; ezgi yapıları da kısa cümleciklerden oluşur. Oysa mekânın çok geniş ve tekdüze olduğu bozkırda uzun hava, bozlak gibi biçimler gelişmiştir. Türkiye'nin en geniş ve verimli düzlüklerinden biri olan Aydın Ovası'nda mekânı yatay bir şekilde kullanan, kaynak yönünden bir kaygısı olmayan yavaş hareketli Zeybek gelişmiştir. Örnekler elbette çoğaltılabilir. Özetle tarım toplumu insanı, doğadan ürünü almak için sarf ettiği emeği kodlamak, topluluğun gücünde somutlaşan tanrısallığı kutsamak için ve yaşadığı mekânın cinsinden dans etmiştir”.

Bu durum dansın, bireyin sahici güç için kendini anlamlandırma çabasının toplumda karşılık bulma yollarından biri olduğunu göstermektedir. Bu nedenle gerek halk danslarının gerekse modern dansların ait olduğu coğrafyadaki bireysel sunumunun kitlesel bir karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. Dans, kişilerde aidiyet hissiyatı geliştirir, sosyal bağı güçlendirir, bireyler arasında bir etkileşim yaratır ve bir topluluğun birlikte dans etmesi ortaklaşma, paylaşım gibi duyguların sosyal anlamda bağların kuvvetlenmesine önemli katkılar sunar (Yılmaz B. , 2021).

Dans Tiyatro'sunun kurucu Modern dans koreografi ve Tanztheater akımının öncülerinden Pina Bausch hakkında 2011 Alman üç boyutlu belgesel filmi Pina'da şu ifadeler yer alır: “Dans et, dans et, yoksa kaybederiz...” (Wenders, 2011). Bu nedenle dansın toplumsal bellek için bir koruma ya da unuttuklarımızı hatırlamak için bir hafıza koruması görevi de üstlendiğini söylemek mümkündür. İnsanın düşünce dünyasından geçerek bir dışavurum alanı olan dans sahici manada insana özgüdür çünkü insan bedeni bilinçle hareket eder ve dans da bedenin bilinçli şekilde salınımıyla yapılmaktadır (Eroğlu, 2017).

Günümüzde popüler hale gelen dans, tıp camiası için de birçok hastalığa çözüm olarak sunulmaktadır. Dans etmenin insan psikolojisi için önemini anlatan Psikiyatri Uzmanı Arıkan (2023)'a göre dans terapisi yoluyla Parkinson hastalarının canlanmasını sağlamak veya Otizmin tedavisine katkı sunmak mümkündür. Müzik eşliğinde gerçekleştirilen dans, düşüncelerin beden diliyle aktarılması insanın duygu

dünyasında sakinleşme yaratmaktadır (Gençel, 2006). “Müziğin insan üzerinde yarattığı etkinin bedensel yorum aracılığıyla verdiği tepki gerçekte bireyin müzik yoluyla yaşadıklarının, onun vazgeçilmez eşi dansla buluşması sonucu katlanarak büyüyecek ve bireyin yaşamsal doyumu elde edebilmesine katkı sağlayabilecektir” (Akgül, 2006, s. 125).

Dans, insanın yaşam karşısında, karşılaştığı olumsuzluklarla baş etmede daha bilinçli ve dirençli bir davranış göstermesi gibi olumlu salt bireyi için değil, sağlıklı bir topluma giden yolda da bir kanal açabilmektedir. Böylece insanın duygu dünyasını sanatsal bir formla anlatan dans aynı zamanda farklı hisleri simgeler aracılığıyla toplumsal alana taşımaktadır (Ergur, 2019). Dans etmedeki nedenler farklı olsa da, dans insanların hareketler aracılığıyla duygusunu, düşüncesini dışa vurmasında bir araç görevi üstlenmektedir. Bu nedenle her toplum için farklı bir anlam içerik oluşturan dans insan yaşamına dahil olduğu andan itibaren her ne kadar tekli yapıldığı düşünülse de toplumu oluşturan unsurlar arasında yapbozun önemli bir parçasıdır. Bugün dünya konjonktürüyle birlikte farklı bir forma evrilen dans, isyan, başkaldırı ya da özgürlük talepleriyle de toplumsal hayat içerisinde güncel bir imgeye dönüşmektedir.

1.1.4. Dansın Tarihsel Anlamı ve Ortaya Çıkışı

Farklı tarihsel ve toplumsal koşulları değerlendirirken önemli ipuçları taşıyan dansın tam olarak ne zaman ortaya çıktığı ve hangi coğrafyaya ait olduğu bilinmemektedir. Ancak ilk arkeolojik kanıtının, Hindistan’da bulunan mağara resimleri olduğu bilinmektedir. Tezcan (2016)’a göre dans ilk defa Mısır’da yapılmıştır. Avrupa kültüründe ise dansın ortaya çıkışına ilişkin en erken kayıtlarından birisi Homeros’un Troya Savaşı’nı anlatan destanı İlyada’da kullanılan ‘chorea’sıdır (Yanık, 2010). “Teoride ise insanlık nerede doğmuşsa dans da orada doğmuş ve yayılmıştır” (Köktan, 2014, s. 263).

Ergur (2019)’a göre ise dans, insan topluluklarının yerleşik hayata geçmesiyle pek çok kültürel unsurla birlikte tarım yapmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır ve bu avcı toplumunun bir buluşudur. Arkeolojik bulgular ışığında tarihinin taş devrine kadar uzadığını belirten Amerikalı yazar Barbara Ehrenreich, “Bu bulgular ışığında insanların yerleşik hayata geçmeden, doğal olarak yazılı aktarımı da bulamamış

oldukları dönemlerde, yaşam tarzlarına göre dans ettiklerini ve bu danslarının mağara duvarlarına kaydedilmeye değer etkinlikler arasında olduğunu kavradıklarını veya düşündüklerini varsayabiliriz” (Ehrenreich’ten aktaran Sönmemiş, 2021, s. 107).

Halk bilimi dalında çalışan, araştırmacı Eroğlu (1995) konuşmanın henüz keşfedilmediği çağlarda insanların bedenini kullanarak karşısındakiyle iletişime geçerek duygularını, korkularını öykülediği, davranışlarıyla kendini ortaya koyduğu ilk olgu olarak dansı işaret eder. “İşte insanlar ve hatta diğer canlılar arası iletişimi sağlayan bu fiziksel davranışlar, dansı doğuran temel davranışlar oldu” (Aktaş, 2014, s. 4). Bu da dansın ilkel çağlardan önce hareketin diliyle etkileşime geçerek sosyalleşme aracı olarak tarihteki yerini aldığını göstermektedir.

Ne zaman ortaya çıktığı konusunda farklı fikirler öne süren toplum bilimciler, dansın insan uygarlığının gelişiminde ana etkenlerinden biri olduğu, dans ile insanın duygu ve düşünce dünyasından süzülerek beden aracılığıyla bir dil kurduğu konusunda birleşmektedir. Diyalektik olarak bedeni kültür varlığı olarak yorumlayan Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty, bedenin dil ve anlam ürettiğine vurgu yapmaktadır. “Merleau-Ponty için sessizlik de bir dildir. Merleau-Ponty anlamın sadece bedende vücut bulduğunu ifade eder. Bu bağlamda anlam, bedenimiz tarafından somut bir biçimde var edilir” (Esenyel, 2016, s. 204). O zaman dans aracılığıyla bedenin konuştuğunu söylemek mümkündür.

Toplumun tüm alanları dille örülüdür ve insanların, toplumların varlığının tek kanıtı dildir (Ünalan, 2005). Dolayısıyla toplumsal ve kültürel düzen içerisinde bir anlamlar bütünü oluşturan dans bedeni kullanarak toplumların değerlerini, deneyimlerini kuşaktan kuşağa hareketlerle anlatan bir dile dönüşmektedir. “Toplumun edebiyatı, sanatı, felsefesi, tekniği ile bütün kültürü, düşünceleri, töre ve gelenekleri dil ile bir bağlılık içindedirler ve gelecek kuşaklara aktarılmasını da ancak dil başarır” (Akarsu, 1998, s. 88-89). O zaman kültürün yaşam kaynağı dilse dansın dilini hareketler oluşturmaktadır.

Hareketin, dansın insanlar ve coğrafyalarının özelliklerine göre ne tür dil kodları olarak yorumlandığını Aktaş (2014, s. 5) aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadır:

“İlk çağlarda yaşayan insanlar, deprem, fırtına, yağmur ve gök gürültüsü gibi doğal olayların nedenini anlamakta güçlük çekmişlerdir. Bu nedenle, bu tür

doğal olaylardan etkilenmiş, korkmuş ve bu doğal olaylara karşı gösterdikleri tepkiler de tamamen içgüdüsel olmuştur. Öte yandan, kendilerini bu doğal olaylardan korumanın yollarını ilk anda bilemedikleri ve bu olayların meydana gelişini, sonradan, “Gök Tanrıları” olarak kabullendikleri güneş, ay ve yıldızlara bağladıkları için, bu varlıklara itaat etmişler ve onları kızdırmamaları gerektiğine inanmışlardır. Ayrıca, yaşadıkları çevre olan yeryüzünde karşılaştıkları değişik tipli canlılar yine bu ilk insanları etkilemeye yeterli olmuştur. İşte bu etkilere gösterdikleri tepkilerini, duygularını, sevinçlerini ve acılarını çevrelerine sözlü olarak anlatamadıkları için, vücut hareketleriyle, yani taklitlerle ifade etmişlerdir. Böylece kendi aralarında belli bir iletişim sağlayan ve sözsüz bir anlatım olan, ‘beden dili’ni yaratmışlardır”.

Bireyin hareketleriyle kendisini ifade etmek için kullandığı beden dili sosyal yaşama yansırken bir süre sonra zincir oluşturarak bireyden gruplara oradan da halka ve coğrafyasına yayılarak bir ağ oluşturmaktadır. Böylece dil ve kültürün basit birer parçasıymış gibi görünen dans, kültürler arasında sıkı bağlar tesis eden bir dil rezervine dönüşmektedir.

1.2. Bir İletişim Unsuru Olarak Dans

1.2.1. İletişim

Bir çağı harekete geçiren şey iletişimle başlamaktadır. İletişim, sosyal hayatın vazgeçilmez unsuru olurken, hatta beslenme, barınmadan sonra hayati önem taşımaktadır (Akgül, 2006). Mana aktarımında toplumsal değerlerin iletilmesinde, tecrübelerin paylaşılmasında kanal olurken aynı zamanda canlı bir süreçtir (Peltekoğlu, 2004). İnsan hayatının başladığı andan ölüm anına kadar yaşamının bir parçası olan iletişimde bir sınırlılık yoktur (Güz, 1998). Bu nedenle zaman içerisinde iletişim, ihtiyaçların giderilmesinde kullanılan teknikleri ve araçları dönüştürüp geliştirme uğraşısıdır da (Sillars, 1997). Toplumsallaşmada özne görevi üstlenen iletişimle kültür arasında karşılıklı bir ilişki olduğu görülmektedir.

İletişimin sosyalleşmede nasıl bir alan olduğunu Oskay (1997, s. 15-16) şöyle açıklar:

“Birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişmeleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirine aktaran, aynı olgular, nesneler, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp bunları birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı düşünce, duygu bildirışimleridir”.

Bu nedenle en önemli unsur mesajın, bireyler tarafından anlaşılır olması bu kapsamda verilen enformasyon, kanı, fikir, yazılı, sözel, görsel ya da tümünü içeren bir araçla aktarılmasıdır (Sillars, 1997). Kişinin semboller aracılığıyla etkileşimde olduğu bireylerle paylaşmış olduğu bilgiler (Oktay, 1996), en az bilgi kaybıyla ve en uygun yöntemle aktarılmalıdır (Sönmemiş, 2021). Bu nedenle bütün varlıklar için iletişim evrensel bir olgudur.

Dökmen (2005)’e göre, iletişim psikolojik alanda, “kişi-içi, kişiler arası, örgüt-içi, kitle iletişimi” olmak üzere 4 grupta değerlendirilmelidir. İnsanın kendisiyle kurduğu içsel iletişim yani kişi-içi iletişimle başlayan, iletinin ortaya çıktığı an ve değerlendirilip iletildiği an kişiler arası iletişime ve oradan örgütsel iletişime evrilen ardından ise kitle iletişimine dönüşen yaşamsal bu süreç toplumsallaşmanın temellerini atmaktadır (Işık, 2018).

Dökmen, iletişimi “bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci” olarak tanımlarken bu durumda pek çok etkinliğin iletişim sayılacağını belirtmektedir (Dökmen, 2005). Sözsüz iletişimin toplumsal etkileşimde önemli bir yer kapladığına vurgu yapan Sönmemiş (2021, s. 105) “bu konuda yapılmış araştırmaların ortak çıkarımlarından birisi de sosyal etkileşimin büyük bölümünün sözel olmayan davranışlardan, hareketlerden ve görsel uyaranlardan kaynaklandığıdır”. Bu nedenle toplumun kültürel unsurlarını oluşturan yazılı, sözlü ya da görsel alanda insan yaşamını doyuma ulaştıran müzik, sinema, tiyatro gibi pek çok sanatsal üretim iletişime hizmet etmektedir.

1.2.2. İletişim Formu Olarak Dans

İlkel çağlardan bugüne dans savaş öncesinde güç ve motivasyon kazanmak, tanrıya doğaya şükran sunmak, ya da ölüleri uğurlamak için önemli bir iletişim alanı olarak işlevselliğini devam ettirmektedir. “Dans, genellikle müzikal sesle bazen bir

şiiirle, görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiğı, kulağı ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formudur” (Kaeppler, 2006, s. 406). Halkların demografik özellikleri fark etmeksizin insanlar arasında kuvvetli bir etkileşim yaratan dans, toplumlar için kıymetli bir iletişim etkisi yaratmaktadır. Akgül (2006)’e göre, iletişim tıpkı dans gibidir ve iletişimin geçerli olabilmesi için geri bildirim şarttır.

Konuşmadan önce davranış ve tavırlarla iletişime geçen insan, ortak hareketleri içermesi nedeniyle dansı evrensel olarak iletişim ve kendisini anlatma aracı olarak kullanmaktadır (Eroğlu, 2017). Öyle ki bazen hareketler sözcüklerden daha fazla anlam aktarabilmektedir (Özerkan, 2001). Buna ilişkin Pekçetinkaya (2021, s. 19) Oscar Wilde’ın düşüncelerini şöyle aktarır: “davranışlar kelimelerden daha fazla konuşur, daha çok şey ifade eder”. O zaman fikirler sözlü, hisler ise davranışlarla daha güçlü aktarılmaktadır (Işık, 2018). Bu da hareketler odaklı dansı eşsiz bir sosyal etkileşim aracına dönüştürmektedir (Sönmemiş, 2021).

Kaeppler (2006)’a göre, dansın iletişim özelliğı üzerinde yeterince durulmamış ve dansın bu işlevi ihmal edilmiştir. Özdemir (1983, s. 264)’e göre “uzun süre dansın yaratıldığı ve sergilendiğı bağlama göre farklı anlam ve işlevler kazandığı gerçeğı göz ardı edildi. Diğer bir ifadeyle dansın toplumsal iletişim biçimi olarak kabul edilip incelenmesi ertelendi”. Oysaki ilkel çağlardan günümüze gelen dans, toplumların sosyal yaşamında iletişim köprüsü görevi üstlenmektedir (Sönmemiş, 2021).

Dansın, hareket ve müziğın dayanışmasıyla bir iletişim sanatı formuna dönüştüğüne vurgu yapan Akgül (2006)’e göre dans nesillerin iletişimlerine tanıklık etmektedir ve dans bir iletişim sanatıdır. “İletişimin sağlıklı bir şekilde başlayıp sürdürülebilmesi için kaynağın ve hedef kitlenin ortak kodlar kullanması şarttır” (Işık, 2018, s. 64). En genel anlamıyla yazılı ve sözlü iletişimde bu ortak kodları dilin oluşturduğu bilinmektedir.

Alman Filozof Heidegger insan varlığını karanlıktan çıkaran şeyin dil olduğunu söylemektedir (Heidegger, 2006). İnsan yaşamını çevreleyen kültürün merkezinde, yine dil olduğu kabul görmektedir. “Kişilerin birbiri ile anlaşabilmesi için sembolleri ve paylaşılan kodları anlaması gerekmektedir” (Çalışır, 2019, s. 226). Bu nedenle her kültürde aynı davranışın farklı bir ifadeyi içermesi o kodu kullanması için aynı toplumun ferdi olması gerekmektedir. Dansta bu kodları bedenın dili olan

hareketler oluşturmaktadır. Bu, hareketle konuşma, o toplumun değerlerine ilişkin pek çok veri sunmaktadır.

Dansı analiz ederken hareketin temel ilkelerden birincisi olduğunu belirten ‘Hareket etnografisi’ üzerine bir araştırma yapan Deidre Sklar bu durumu şöyle özetler:

“Bir bilme yolu olarak hareket, konuşma biçimleri kadar kim olduklarına dair bir ipucudur. Hareket, kültürün önemli bir yönüdür ve değer biçilmemiş, yeterince incelenmemiş, hatta önemsizleştirilmiştir. Ritüellerle kodlanmış dansın hareketle birlikteliği yaşamsal soruları netleştirir: “Nereye aitim? İnsan nasıl davranır? Nereden geliyorum? Neye değer veriyorum?”. Duyguyu da içeren hareket için şu örnek verilebilir: Baleye alışık biri sahnelenen eserde mutluluk ya da gözyaşlarına neden olurken Hawaii’de hula dansı yapan kişi için aynı etkiyi yaratmayacaktır. Bu nedenle insanların hareket etme biçimi, biyolojinin, sanatın ve eğlencenin ötesinde boyutlar taşır. Her türlü hareket, kültürel bilginin vücut bulmuş halidir. Hareket bilgisi, diğer kültürel bilgi türleri ile iç içedir. Kilisede ibadet eden biri diz çöktüğünde, sadece bir şey yapmıyordur. Bedeniyle; ilahi bir varlığı onurlandırıyor. Örneğin bale, şövalyelik kurallarına ve ortaçağ saray ritüellerine atıfta bulunur. Sembolik olanı anlamak, kelimelere başvurmak gerekse de hareketin anlamı, konuşma yoluyla bilineni açığa çıkaramaz” (Sklar, 2001, s. 30-32).

Skay’lının bu önermeleri sonucunda dansın dili olan hareketin insanda yarattığı sezgileri başka bir sanatla birleştirerek daha anlaşılır kılmak mümkündür. Ana hatlarıyla ve kitlelerle en sıkı bağı kuran sinema sanatı bunun için biçilmiş kaftandır ve “hareket, dansın ve sinemanın özünü oluşturan başat bir öge haline gelmiştir” (Uğur, 2019, s. 193).

1.3. Bir Sanat Formu Olarak Dans

1.3.1. Sanat

Sanat yaşam boyunca insanın yaşadığı tüm deneyimleri içine alır ve kişinin toplumla bütünleşmesi adına önemli bir kanal olurken insanın düşüncelerini aktarması

adına vazgeçilmez bir araçtır (Fischer, 1990). “Sanatı bir yansıtma ürünü olarak görmek, yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır” (Moran, 2002, s. 17). Sanat, insanların beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için araç üretimiyle başlamıştır. (Ören, 2015). İnsanın tinsel ihtiyaçlarını giderme anlamında da önemli bir işlev görmektedir (Yayan & Eraydın, 2020). Tolstoy sanatın en önemli işlevinin muğlak bir durumu somut anlaşılır hale getirmesi olduğunu belirtmektedir (Tolstoy, 2019). Ayrıca “Tolstoy’a göre sanat, özünde sanatçı denen kişinin, belirli göstergeler aracılığıyla, yaşamış olduğu duyguları bilinçli olarak başkalarına aktarmasıdır” (Büyükdüvenci, 2006, s. 48).

İnsanın kendisini çevreleyen şeyleri reel olarak algılamasının yanı sıra duygularıyla da anlamlandırması değerlidir (Yayan & Eraydın, 2020). Kişi hayatını daha coşkulu ve eğlenceli hale getirme tutkusuyla kullandığı enstrümanı, yaptığı resmi, sesi, sözü ve bedeninin dilini güzelduyuya ulaştırarak sanata dönüştürmüştür (Ören, 2015). Ancak “Sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmek, onu insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gereklidir” (Tolstoy, 2019, s. 60).

Bireyin düşlediği yaşam ve evrenin başından geçebilecek her olayı ve olguyu içine alan sanata ilişkin en eski tanımlardan birini de Aristoteles yapmıştır. Aristoteles (2017, s. 35)’e göre, “taklit isteği insanlarda doğuştan vardır ve sanatların büyük bir kısmı da taklittir”.

“On binlerce yıldan günümüze kadar, resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur” (Kıyar, 2013, s. 138). Sinema, dans gibi sanatın pek çok formu da bu mesaj iletiminde önemli görevler üstlenmektedir. Bu bağlamda “sanat eseri bize hiçbir analitik çalışmanın veremeyeceği görmeyi öğretir” (Esenyel, 2016, s. 206). Sanat eserlerini cisimleşmiş anlam olarak tanımlayan Arthur C. Danto, ‘Sanat Nedir?’ adlı kitabında “Hegel’in felsefesinde sanat, felsefe ve dinle beraber Ruh’un bileşenlerinden biridir” (Danto, 2014, s. 36). O nedenle “sanatçının duyduğu, gördüğü her şey sanat yapıtı olabilir” (Büyükdüvenci, 2006, s. 49).

Toplumsal ve bireysel köklere beslenen “sanat bilginin insanlığı yüzüstü bıraktığı yerde devreye girer. Sanat bilim için bir örnek oluşturur ve bilim ancak

sanatın olduğu yerde ortaya çıkmalıdır” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 38). Bu anlamda sanat sadece kişilere yarar getirmeye yönelik hedefleri içermez aynı zamanda, evrenin ve dünyanın gizlerine ulaşabilmek için ruh dünyasını doyurmak toplumsal ve kişisel hayat motivasyonu sağlamak adına önemli paylaşımlar zinciri oluşturmaktadır (Andre Malraux’tan aktaran Kınay, 1993).

Sanatın toplumsallaşmadaki işlevi ise yaşamın bir parçası olması ve bu anlamda kişinin toplumla kenetlenmesi adına, düşünsel, duygusal paylaşımların etkin bir şekilde yapılması sonucunda, sosyal ve tarihsel bir enformasyon alanı oluşturmasıdır (Armağan, 1992). Toplumsal ve bireysel anlamda bir anlam bütünlüğü işa etmek için sanata ihtiyaç duyulurken bu anlam üretme aşamasında sanatçının üretimiyle seyirci arasındaki bağ önem arz etmektedir. Bu nedenle Moran (2002), sanat eseri olan şeyin yaşamın bir yansıması ve aynası olduğunu, sanat üretiminde görünenin ise insan, doğa ve hayatın tam da kendisi olduğunu belirtmektedir.

Kişiler ile gerçeklik arasında estetik bağlamda ilişki kuran sanat, sosyal yaşama ve o yaşamın pratiklerine de sıkıca bağlıdır (Hançerlioğlu, 1993). Bu bağlar kişilerin duygu dünyasına, bilinçaltına semboller, imgelere, sözler ve sesler aracılığıyla sanat eserlerine yansımadır (Tolstoy, 2019). “Sanat, tre ve yüce aşk, doğanın başkalaşmış biçimde geri dönüp, kendi karşıtı olarak ifade bulduğu maskeleridir. Doğa bu maskeler aracılığıyla dile kavuşur” (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 331). O nedenle bir resimde yer alan tüm unsurlar o eserin yaratıcısının düşünce dünyasında yer alan imgelerin bir ürünü olduğu bilinmektedir (ner, 2013). Bu yansımaların etkisiyle insan; tabiatla öz iletişimini, etkileşimini bytmektedir (ren, 2015). Toplumsal düşünceyi en konsantre biçimde açığa çıkaran alanın sanat olduğunu belirten Adanır (2003, s. 130)’a göre “sanatçıyla izleyicinin buluştuğu yer sanat yapıtıdır. Her iki taraf da aynı verilere sahip olmadıkça mesajın anlaşılması çok güç ya da imknsızdır”. Bu nedenle sanatçının beslendiği toplum önem arz etmektedir.

Yaşamın i dinamiklerinin estetik kaygılarla bir forma dönüştürülmesi sonucunda sanat bir iletişim alanı olarak da tarihteki yerini almaktadır. Bu anlamda sanat her ne kadar zaman içerisinde toplumla birlikte değişime uğrasa da evrensel anlamda mesaj verme özelliğini yitirmemiştir (Yayan & Eraydın, 2020). Dünya sanat tarihi incelendiğinde ise sanatın gelişme gösterdiği aşamalarda sanat ürünleri sosyal

ilişkiler arasında uzun ve sağlam bir köprü kurmaktadır. Öyle ki bir iletişim yolu olan sanat toplumların ve bireylerin de temsilcisi olarak varlığını sürdürmektedir.

1.3.2. Sanat Formu Olarak Dans

Her kültürde sosyal yaşamın bir parçası olan dans, sadece bir haz aracı ya da sosyal etkinlik değil kültürle yön veren bir sanattır (Eroğlu, 2017). Alman müzikolog Sachs (1965) sanatın ana kaynağının dans olduğunu söyler. Pek çok sanat tarihçisi de yine sanatın en eski belirtisinin dans olduğunu savunmaktadır. İlk çağlarda iletişimle başlayan yolculuğu zamanla sosyo-kültürel bir olguya dönüşen dansın, teorik manada sanat formuna dönüşmesi ve bir sahne sanatı olarak kabul görmesi hayli zaman almıştır.

Ortaçağ boyunca bir iletişim hareketleri dizisi olan dansın, XV. Yüzyıl sonlarında itibar görmeye başladığını belirten Tezcan (2016, s. 22-23) sahneye taşınmasını şöyle aktarmaktadır:

“XIV. Louis döneminde Fransa’da, ilk kez sözden arınmış, hareket diline dönüşmüş bir tiyatro olarak icra edilmiştir. Merak uyandıran, çok para harcanan aristokrat bir zevk haline gelmiştir. Kısa sürede çadır tiyatrolarına da yayılmıştır... Dans ortaya çıkışından sonra, içinde bulunduğu kültüre göre şekillenip, çeşitli dans kolları oluşturarak, dünyada gelişimine devam etmiştir. Sanat olarak dans, yaklaşık 4000 yıllık geçmişi içinde çok hızlı bir gelişim göstermiştir”.

Dansa ilişkin ilk çalışmalar ise bale ile başlamaktadır. Çünkü aristokrasiye özgü bedensel jest ve tavır repertuarından beslenen ve “saraylarda gelişen bale tekniğinin zamanla bir sanat olarak gelişmesi kurulmaya başlanan akademilerle olmuştur” (Yanık, 2010, s. 64). Öyle ki “Nazi Almanyası’nda İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma döneminin dans ayağı balenin hâkimiyetinde gelişir” (Dehmen, 2010, s. 10).

Ortaya çıktığı günden bugüne Yunanca’da arınma, rahatlama gibi anlamları olan, ‘katharsis’ etkisi yaratan dans, toplumla birlikte evrilerek literatüre bir sanat formu olarak yansımaktadır. Aristoteles, dansın müzik ve ahenkten faydalanarak beden diliyle, gözlemlediği doğayı insanı taklit eden bir sanat formu olarak değerlendirmektedir (Aristoteles, 2017). İnsanın vücudu enstrüman olarak kullandığı

dans, bir performans olarak sahneye yansıdığı andan itibaren sanatla sıkı bağlar tesis etmektedir. Düşünen beden ve hareket eden ruh birlikteliğinin sonucunda seyirlik bir performansla sahneye taşınan dans, insanın bedenini bilinçli hareket ettirerek bir eser ortaya koyması sonucunda sanata dönüşmektedir.

1.4. Dans ve Sinema İlişki

1.4.1. Sinema

“Sinema, düşleyen insanlara yeryüzünde başka düşleyen insanların bulunduğunu haber veren en güzel ve önemli araçlardan biridir. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biridir” (Adanır, 2003, s. 42). Avrupa’da sinema akımlarının ortaya çıkması ve bir sanat dalı olarak algılanması 1920’li yıllara tekabül etmektedir. İlk hareketli görüntü olarak yolculuğuna başlayan sinema yaşadığı zamanların ruhuyla birlikte yeni anlamlar yeni arayışlar ve farklı misyonlar üstlenmektedir.

Fransız Yeni Dalga’nın politik aklı olarak görülen ‘Serseri Aşıklar/About de souffle’ filminin yönetmeni Jean-Luc Godard sinemayı dünyanın en büyük gerçeği olarak tanımlamaktadır. Savaş (2015, s. 21)’a göre “sinema, saniyede yirmi dört kere gerçektir ve dünyanın en büyük siyasal gerçeğidir”. Fotoğraf, heykel, resim gibi görsel sanatlar gerçeğe yaklaşıp da mutlak bir mesafe söz konusudur ve gerçekliği olağan gücüyle sergileyen sinematografidir (Yıldız, 2018).

Mencütekin (2010, s. 264) sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Her sinema filmi ekonomik sistemin bir parçası olduğu için aynı zamanda ideolojik bir sistemin de parçasıdır. Çünkü ‘sinema’ ve ‘sanat’ en genel şekilde ideolojinin toplumsal hayata uzanan dallarıdır. Hepsinin ideoloji sarmalı içinde kendilerine ayrılan yerleri vardır. Sistem kendi doğasına kördür fakat buna rağmen aslında bu yüzden, bütün parçalar bir araya geldiğinde çok açık bir resim oluştururlar. Sinema kendi usulünce gerçeği yeniden oluşturmaktadır”.

Sinemanın bir düşünme süreci olduğu kadar bir sonuca varma süreci olduğunu savunan ‘İdeoloji ve İmge’ kitabının yazarı Nichols (2017, s. 15)’a göre ise “sinema; resim, fotoğraf, eğlence, deneme, mitoloji, propaganda ve reklam gibi birçok farklı

kategorinin üst üste bindiği bir iletişim şeklidir”. Tamer (1989, s. 10)’e göre ise “sinemanın temel amacı, insanlara yeni şeyler görebilmelerini öğretmek, içinde körü körüne yaşadıkları dünyayı bıraktırmak, evrenin anlamını ve güzelliğini kavratmaktır”.

Pek çok farklı yaklaşımla tanımlanan sinema gerçekle ilişki kurduğu gibi bazen ideolojileri yaymak için bir propaganda görevi üstlenmektedir. Sinemada, perdeye aktarılan sahicilik, düzen ve aldatıcılığın gücü nedeniyle sinema propaganda yapmanın en kolay yoludur (Özön, 1985). Bunun en bilinen örneği kitleleri peşinden sürükleyip adeta bir illüzyon yaratan, İkinci Dünya Savaşı sürecinde Nazi Almanyası’nda Adolf Hitler’in emriyle ideolojisini yaymak ve güçlendirmek için 1934’te yönetmen Leni Riefenstahl tarafından çekilen filmi ‘İradenin Zaferi’dir.

Günümüzde de kitle iletişim aracı olarak etkisini olağan gücüyle koruyan sinema, kendi coğrafyasının gerçeğinden etkilenmiş, kimi zaman da gerçeğini etkilemiştir. “Christian Metz, anlamlandırma sistemlerinin en eskisi ve en bilineni olan dili bir araç olarak göstermiş ve insanoğlunun dili iletişim yaratma aracı olarak kullanabilme yetisiyle eşdeğer görerek sinemayı da sanatsal bir dil yetisi olarak tanımlamıştır” (Güngör, 2022, s. 146). Bu anlamda sinemanın toplumlar üzerinde evrensel gücü yadsınamaz. Geleneksel film estetiğinin bakış açısıyla söylersek, ampirik gerçekliğin soyutlamaya dönüştürülmesine ilişkin tam da bu süreç sinema sanatını oluşturmaktadır.

1.4.2. Sinemayla Dansın İlişkisi

İçine doğduğu çağdan itibaren perdeye yansıyan görüntüler sanat çevrelerince her ne kadar sinema olarak kabul edilse de zaman içerisinde anlatısını güçlendirmek için sanatın farklı disiplinlerine ihtiyaç duymuş ve sanatın farklı dallarıyla etkileşime geçerek dilini zenginleştirmiştir (Yıldız, 2014). Dans da sinemaya estetik açıdan değer katarak onu farklı bir noktaya taşıma konusunda önemli bir rol almaktadır. Brown (2014, s. 10)’a göre “hareket, film çekmenin güçlü aracıdır; filmler, hareket ve zamanı kullanan ender sanat türlerinden biridir; bu türden bir başkası da danstır”. “Sinema ve dans arasındaki en önemli bağ devinimin yarattığı estetikdir” (Uğur, 2019, s. 193). Bu noktada hareketin dili olan dans, hareketin görüntüsü olan sinema için önemli bir enstrüman olmaktadır.

Metz (2012)'e göre, her sanat formunda, birini diğlerinden farklı kılan kendine özgü bir anlatım malzemesi vardır. Davranış bloklarının sinemayı meydana getirdiğini ve sinemanın davranışlarla düşünmek olduğunu savunan Deleuze'nin bu fikrini baz alırsak dans ve müzik gibi görsel imgelerin sinemanın dilini güçlendirdiğini söyleyebiliriz (Uğur, 2019). O nedenle her anlatı bir iletişimi simgelemektedir. Resim ve sese dayanan görsel, işitsel imler dizgesi olarak karşımıza çıkan sinemaya sesin eklenmesi sinematografik açıdan, sinemanın güçlenmesine katkı sunmaktadır. Bu nedenle sinema filmine giren her imgenin anlamı vardır ve o filme hizmet etmektedir.

Sinema ve dans bir toplumu anlama, o topluma dair verileri değerlendirme adına benzer görevler üstlenerek toplumlar için sanattan önce iki önemli anlatı ve iletişim yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlıkla tanıştığı günden bugüne bir kültür olarak dans mesaj verme işlevini korurken, sinema da toplumsal koşullarla birlikte değişip dönüşerek zamanın ruhuna tanıklık etmektedir. Toplumsal anlamda sosyo-kültürel pek çok ortak işleve sahip bu iki form, yaşanan coğrafyaya, bireycilik, yarışmacılık, rekabet öz bilinç ve çağdaşlık gibi kavramların üretildikleri kültüre ve dönemine tanıklık etmektedir. Bir başka deyişle bir çağın karakteristik düşünce ve duygularını incelemede ve sonuca varma da önemli veriler sunmaktadır. Sinema ve dans bu bağlamda birer kültür aktarıcısı olarak birleşmektedir. Gerek anlatım gücü gerek toplumsal ve sosyal anlamda işlevsel olarak akraba olan bu iki edim tarihsel gelişimiyle birlikte aynı sofranın ürünüdür.

Gerçeklikten beslenen sinemanın amacı herhangi bir nesneyi yalnızca yansıtmak değil, onu anlam taşıyan epizotlara dönüştürmektir. Toplumu anlamada sinema bir aracı olarak görülebileceği gibi oraya yerleştirilen kamera da seyircinin gözü olmaktadır. Ancak bu göz sadece gördüklerimizden ibaret değil aynı zamanda duygularla algılamaya da kılavuzluk etmektedir. O zaman sinemanın dili anlam üreten bir işaret sistemine sahiptir (Mencütekin, 2010). Bunun için de sinemada dans, müzik gibi türlü enstrümanlar kullanılmaktadır. Bir bakıma sinemada dans söze dökülemeyenleri ustaca anlatma, hareketle yazı yazmaya karşılık gelmektedir.

İnsan varlığının bir parçası olan dans, düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin sözsüz anlatımı olarak sinemada yerini almaktadır. Sinematografi ise tüm bu biçimleri alıp onları görsel olarak perdeye taşımaktadır (Brown, 2014). Pudovkin

sinemanın insanlara, içinde yaşadıkları dünyayı anlamayı ve evrenin anlamını güzelliğini kavratıldığını söylemektedir (Tamer, 1989). Bu anlamda dans da insanın ruhsal dünyasına ve sosyal bütünlüğüne olumlu etki etmektedir (Bilge & Ögce, 2008). Bu nedenle dansın insan sağlığı için sosyal yaşamda bir anlam ve motivasyon unsuru olmasıyla, bir sinema filminin izleyicinin ruh dünyasında yaratmış olduğu duygu durumunun örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bir düşüncüyü, duyguyu anlatırken sinemanın bir dil olduğu kabul edilirken, beyazperdeye yansıyan her sekansta sinemanın söz dağaradır; bu ikiliyi birlikte nasıl kurguladığımız ise kurulan bir cümledir (Brown, 2014).

Dansın hareketlerle bir beden dili oluşturduğuna yukarıda değinmiştik. Bu anlamda dans ve sinema birbirini görsel, dilsel ve anlatısal olarak besleyip zenginleştirmektedir. Dans sadece müzik eşliğinde bir hareketler bütünü değil aynı zamanda insanın kendini ifade etme biçimidir. Sinemayla bu konuda paralellik taşıyan dans belirli bir koreografiyle duygu ve düşüncelerin coşkusuunu içselleştirmektedir. İnsanlar dansla yaşamış oldukları coşkularını, sevinçlerini, kayıplarını, korkularını anlatmaktadır. Sinemada da yaşama dair her şey işlenmektedir. O zaman dans sinemada içkindir.

Sinemanın diliyle buluşan dansın dili sinematografik göstergeler taşıır ve bu iki sanatın iletişimde olması nedeniyle bir kuvvetler birliğı söz konusudur (Özdemir, 1983). Bu iki formun iletişime ilişkin kendine has araçları bulunmaktadır. Dansın en önemli aracı beden, sinemanın en önemli aracı görsel, işitsel unsurlardır. Gerek dans ve gerekse de sinema sahip olduğu bu araçlar ile seyirciye bir ileti aktarımı sağlamakta, onların duygu durumlarına etki etmektedir.

Dans ve sinemanın seyircisiyle kurduğu bağı Uğur (2019, s. 192) şöyle anlatır:

“Sinema ve dans durağanlık yerine devinim temellidir. Sinema görsel imajların hareketle buluştuğu yerde anlam kazanmaktadır. Beyazperdede birbiri ardına eklenen görüntüler de bir hareket içindedir ve onların anlamları seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya itmektedir. Dans bedenle duygu ve düşünceleri aktarmaktadır. Kimi zaman bir mutluluk göstergesi olarak hareket eden beden kimi zaman da seyirciyi rahatsız ederek ya da içinde bulunduğu durumu betimleyerek izleyenleri düşünmeye itmektedir”.

Bu durum dansı sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkarır ve dans ile yapılan bedensel gösteri sinemasal aktarımda farklı anlatılara karşılık gelmektedir. Sinemada yönetmen için sinematografik dil gizli anlaşmalar sistemiyken dansın hareketler aracılığıyla oluşturduğu beden dilinin de aynı işlevi üstlendiğini söylemek yanlış olmaz. Her iki sanat dalının da kendine özgü kodları bulunmaktadır ve bu kodlar dans eden ya da filmi çeken yönetmen için bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar farklı kültürlerle ait olsa da evrensel alanda dansın insanlar üzerinde yarattığı etki bireyin iç dünyasını görsel bir şölene dönüştürürken dansçısını da unutulmaz kılmaktadır. Bu durum filmleriyle seyircisinin ruhuna dokunan yönetmenler için de geçerlilik taşımaktadır.

1.5. Sinemada Dansı Kullanan Auteur Yönetmenler

1.5.1. Auteur Kuramına Genel Bir Bakış

Adorno & Horkheimer (2014)'a göre, tüm sanat ürünlerinde üslup sanatçının vaadi demektir. Auteurizm kavramından üretilen ve Fransa Paris'te ortaya çıkan auteur kuramı da öncelikli olarak edebiyat alanında kullanılmış ardından sinemada etkisini göstermiştir. Auteur kuramının gelişimsel sürecinin sonunda bugünkü karşılığı Gökmen (2018)'e göre bir eserin görünen anlamı değil içindeki detaylara ve kodlara bakarak özgünlüğünü ortaya çıkarmak ve diğer eserlerden onu ayıran şeyleri ortaya çıkarmakta yatmaktadır. Bu kavram çerçevesinde yönetmenin yazar olarak tanımlanmasının yanı sıra yazarın kalemını ustaca kullanması ile yönetmenin kamerasını kullandığı ustalık arasında dolaylı bir ilişki vardır. Dolayısıyla yönetmenin sinemadaki yaklaşım ve biçeme verdiği değer auteur kavramı ile paralellik taşımaktadır.

Fransız Yeni Dalgası ekolü temelli olan ve 'yönetmen sinemasına' ağırlık verilen bu kuram sinema eleştirmenlerince geliştirilmiştir. 1950'lerde Fransa'da yayınlanan 'Cahiers du Cinema' dergisinde özgün yönetmenler ve bu yönetmenlerin film eleştirileri üzerine yazılar kaleme alınması sonucunda sinema okumalarına yeni bir bakış gelmiş ve bu yönetmen sineması odaklı bakış auteur kuramını zenginleştirmiştir. Andrew (2010)'e göre, bazen bir yönetmen üslubu, bazen bir kuram bazen yöntembilim olarak değerlendirilse de auteur bir kuram değil, daha çok eleştirel

bir yöntemdir ve belli teorik kriterler temellidir. *Chaiers du Cinema* dergisinde film eleştirileri kaleme alan François Truffaut, Jean- Luc Godard gibi sinemacıların geliştirdiği bu kavram yönetmen sinemasına vurgu yapmaktadır. Ertaş (2016)’a göre, auteur diye tanımlanan yönetmenlerin ayırıcı özellikleri; orijinal öykü ve diyalogu kurabilmek, film temaları açısından bütünlükler oluşturabilmek, karşıtlıkları tutarlı ve özgün üretebilmek ve sinemanın tekniğini iyi kullanarak, kendi sinema dilini oluşturmak şeklinde özetlenebilir. “Burada her yönetmenin kendi biçimine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir” (Esen, 2015, s. 14). Auteur yönetmenler imzalı filmlerin öznesi yine yönetmenin kişisel sanat anlayışından beslenmektedir.

Kuram, İkinci Dünya Savaşı sonrasında “egemen ideolojilerin söylemi ekseninde gelişen sinema anlayışına karşı ve alternatif olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bürokratik bazı baskıları aşarak kendi dillerini oluşturan ve sinemada yapımcının egemenliğini yıkan auteur yönetmenlerin varlığı, sinema alanına yeni girmiş genç yönetmenler için cesaret kaynağı olmuştur” (Karatay, 2015’ten aktaran Gökmen, 2018, s. 649).

J. Dudley Andrew’ın ‘Büyük Sinema Kuramları’ kitabını Türkçeye çeviren Zahit Atam, kitabın girişinde auteur kuramının neyi amaçladığını şöyle açıklamaktadır:

“Andrew Sarris ve takipçileri olan auteristler, yönetmenin bakış açısı, vizyonu ve filme nasıl bir kişilik kattığı meselesini aydınlatan çok önemli detaylara ve örneklerle (türlerle) dikkat çekmek için bir filmi ya da bir dizi filmi sofistike (karmaşık) bir yolla masaya yatıran, inceleyen bir yöntem geliştirdiler” (Andrew, 2010, s. 46).

Genel hatlarıyla auteur yönetmen; özgün, her tür sorumluluğu üstlenen, sinema dilini oluştururken prangalar takmayan, kendine özgü dünya görüşünden beslenen, karakterlerini oluştururken kendisinden izler taşıyan bir üslubu temsil etmektedir. Filmlerinde sinematografik anlatımı ve sanatsal yaklaşımı ön plana çıkaran auteur yönetmen, bir anlamlama yapar, seyirci de bu anlamlamadan, yönetmenin hedeflediklerini yorumlayarak, kendine özgü anlamlar çıkarır. Pek çok farklı yaklaşıma göre büyük üslup değişiklikleri göstermesine karşın sinemanın bazı temel

özellikleri tüm auteur yönetmenler için ortak bir tarz içermektedir. Sinemanın özgün ve yaratıcı yanına odaklanan ‘yönetmen öznel’ olan auteur kuramı, yapıttan ziyade yapıtın üreticisine odaklanır. Auteur yönetmenlerin büyük çoğunluğunun 1950-1990 yılları arasında ortaya çıktığı ve işlerini bu yıllarda yapmış olduğu görülmektedir.

1.5.2. Sinema Tarihinin Dikkat Çeken Auteur Yönetmenleri

Amerika’ya ‘Auteur Kuramı’nın geçişini sağlayan film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, auteur yönetmeni üç ölçüt ile değerlendirmektedir. Birinci olarak film dilini yansıtabilme yetisi, ikinci olarak yönetmenin ayırt edici bir karakterde olması. Üçüncü halka olarak ise yönetmenin fikirlerini yansıttığı, özgün, değişik, kişisel anlatısına karşılık gelen ‘içsel anlam’dır. Kişisel tarz, yani yönetmenin kişisel stilidir, ona ait imzasıdır. “Sarris bu özelliklerde olan auteur yönetmenleri kendi dönemi açısından: Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo olarak saymaktadır” (Karatay, 2015, s. 116). Auteur diye tanımlanan yönetmenler; orijinal öykü ve diyalogu kurabilmek, film temaları açısından bütünlüklerle oluşturabilmek, karışıklıkları tutarlı ve özgün üretebilmek ve sinemanın tekniğini iyi kullanarak, kendi sinema dilini oluşturmak şeklinde özetlenebilir (Ertaş, 2016).

Bu tanımdan yola çıkarak dünyadan en bilinen auteur yönetmenlerden bazıları: Amerikalı yönetmen, senarist, yapımcı, fotoğrafçı Stanley Kubrick; şiirsel sinemanın önemli temsilcilerinden Rus yönetmen, yazar Andrey Tarkovsky; İsveçli oyun yazarı ve yönetmen Ingmar Bergman; ressam olarak da bilinen Japon yönetmen, yapımcı senarist Akira Kurosava; eserlerinde, türe ve teknik yenilikçiliğe; varoluşsal, sosyal ve siyasi konuların çatışmacı incelemesine önem veren Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, muhalif kimliğiyle bilinen Amerikalı yönetmen, senarist yapımcı Martin Scorsese. Türkiye’den ise ‘Susuz Yaz’ filmiyle 1964’te Berlin Film Festivali’nden büyük ödül alan ve mülkiyet üçlemesiyle bilinen yönetmen Metin Erksan; Türkiye sinema tarihinin üslup ve içerik açısından en önemli filmlerden biri olan ‘Anayurt Otel’ filminin de yönetmeni Ömer Kavur’dur. Günümüz sinemasında ise Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler auteur yönetmen olarak tanımlanmaktadır. Bahsettiğimiz yönetmenlerin her biri benimsedikleri biçimsel yaklaşım ve belirli temalarla kendine özgü sinema dilini oluşturarak birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

1.5.3. Dans Sekanslarının Yer Aldığı Filmlerden Örnekler

1930’lu yıllarda sinemaya eklenen sesle birlikte filmlerde, kullanılan müziğin de katkısıyla dans, anlatının zenginleşmesi adına önemli rol oynamaktadır. Dans, özgün yönetmenler tarafından kullanılmış ve sinemasının diline bir imge olarak eklemlenmektedir. Sinemanın başladığı ilk yıllarda diyalogların olmayışı hareketin önem kazanmasına neden olmaktadır. Örneğin Lumier Kardeşler imzalı 1895 yapımı ‘Kendi Kendini Sulayan Bahçıvan’ filminde görüldüğü gibi söz yoktur beden konuşmaktadır.

Dans ve sinemayı ortak bir noktada buluşturan hareket, sessiz sinema döneminden bugüne, sinemada gerçeklik ve bunların seyirciye aktarımı noktasında ön plandadır. Sessiz sinema döneminde dansın yer aldığı filmler öncelikli olarak müzikal filmlerin öznesi olmuştur (Cemalcılar, 1993). O yıllarda düşüncelerin fikirlerin aktarılması adına hareket sinemanın vazgeçilmez bir öğesidir. 1920’li yılların en bilinen isimleri Charli Chaplin, Buster Keaton ve Harold Llyold. Bu sinema tarihinin üç dehasının hareket odaklı filmlerinin günümüzde de anlam ve geçerliliğini koruyor olması, göstermiştir ki; hareket sözden daha kalıcıdır.

Sinemanın sessiz zamanlarından gelen Charlie Chaplin kendine özgü sinema dilini bedeninin hareketiyle kurmuştur. Chaplin’in sinemada bir kült haline gelen ‘Şarlo’ karakteri beden sinemada imge haline gelmiş en geçerli örneğidir. Şarlo karakterinin zikzaklı yürüyüşü, hareketleri ve mimikleri göstermiştir ki; “müzikallerde öne çıkan beden, dansın yaratmış olduğu hareketle daha da büyük role sahiptir” (Uğur, 2019). Chaplin’in insanlar arasındaki ilişkiyi yorumladığı yağlı makinalar arasındaki hareket odaklı ‘Modern Zamanlar’ filminde göstermiş olduğu performans bir sistem eleştirisi olurken, bakışlar ve davranışlar filmin anlatısı için kilit noktadadır. Yine Chaplin’in genel itibarıyla gözleriyle konuşması, ayaklarını 45 derecelik açıyla hareket ettirmesi kalçasını havaya kaldırarak kollarını iki yana salması onun sinema dilini oluşturmaktadır.

Yönetmen Alan Crosland imzalı ve 1927 yapımı ‘The Jazz Singer-Caz Şarkıcısı’ filmi sinemanın ilk sesli filmi olarak görülmektedir. Dans ve müziğin birlikteliği olan ilk müzikal ise 1929 yapımı yönetmen Harry Beaumont imzalı ‘The Broadway Melody-Broadway Melodisi’ adlı filmidir. 40 ve 50’li yıllarında ivme

kazanan müzikaller sonrasında düşüşe geçmiş, 2016 yılında ise Türkçe'ye 'Âşıklar Şehri' olarak çevrilen 'La La Land' filmi müzikalin sihirli dünyasını hareket, imajlarla yeniden kurarak bir müzikal örneği olarak yakın zamanda yeniden gündem olmuştur (Uğur, 2019). Ünlü bir yıldız olma düşleri kuran Mia ve müzisyen Sebastian'ın aşkını konu alan film 2017 yılının Oscar ödülleri toplayarak bir kez daha sinemada dans ve hareketin etkisini gözler önüne sermiştir. Bu nedenle dans ve hareketin birlikteliği sessiz sinemadan bugüne her zaman sinemacılar için dikkat çekicidir (Cemalcılar, 1993). Müzikal filmin ilk yıllarında popüler anlamda dans sahneleri öncelikli olarak aşk üzerine işlenmiş zaman içerisinde değişime uğramıştır.

Bu süreci Öztürk ve Yılmaz Güntay (2017, s. 1051) şöyle ifade etmektedir:

“Müzikal filmlerin en popüler yıllarında dans sekanslarında genellikle aşk temalı konular işlenirken zaman içinde sosyal meseleler de ele alınmaya başlanmış, film stüdyolarından çıkılarak toplumsal yaşam alanlarında beden anlatısının mekânın atmosferiyle güçlendirildiği dans sekansları ortaya çıkmıştır. Niceliksel olarak azalsa da niteliksel olarak değer kazanan filmlerin yapılmaya başlandığı son dönem müzikal filmlerinin dans sekanslarında sosyal, siyasi, ekonomik pek çok toplumsal konu koreografilerin temel meselesi haline gelmiştir”.

1950'li yıllarda film yapmaya başlayan Carlos Saura, dans, flamenco ve klasik müzik türünün en iyi örneklerini veren yönetmenler arasındadır. Onun filmlerinde öykü ikinci planda kalmaktadır. Saura, 'Flamenko' gibi dans ve müziğin filmleri için kamera arkasına geçmektedir. Yönetmenin bu minvalde en bilinen filmi 'Sokak Serserileri' adlı Flamenko müziği üzerine kurulu filmidir. Yönetmen, 1981'de 'Kanlı Düğün' filmiyle Türkiye'de sinemaseverlerin de dikkatini çeker. Aşkın, isyanın dansı olan Flamenko onun dans filmlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle "Flamenco'nun Sinemacısı" olarak akıllara kazılan yönetmeni, auteur yapan özelliklerden biri de budur. Filmlerinde dans ve müziğe başrol vererek ve bunu yaparken senaryoda yaptığı titiz çalışmalarla dansın önüne geçebilecek tüm öğeleri engelleyerek sinemasını belirsizlikten arındırmıştır. Annesinin piyanist olmasının, onun filmlerinde müziğin ve dansın baskın olmasında etkisi büyüktür. Gençlik yıllarında Flamenko dansçısı olmak için dersler alan yönetmen bu alanda başarılı

olamayınca bu tutkusunu müzikal filmler yaparak devam ettirir. Bu minvalde hem göze, hem de kulağa hitap eden filmlerin yönetmeni olur. Uzun yıllar fotoğrafçı olarak çalışan yönetmen ardından sinemaya başlar. Fotoğrafçı olarak çalıştığı dans festivalinde dansa ilişkin çok şey öğrenen yönetmen, ardından Flamenko’yu filmlerinin temel ögesi yapar ve üslubunu oluşturur. Yaşadığı Franco İspanyasında sansür ve yoğun baskılara sinema yaparak direnen yönetmen, sanatta mücadelesini sürdürmüştür.

1980 yılı yapımı yönetmen Alan Parker imzalı ‘Fame’ yine dansın ön planda olduğu genç yaşta kürtaj, eşcinsellik, isyan gibi dönemin gençlik sorunlarını ve atmosferini yansıtan bir film olup, toplumun gençlere yaklaşım biçimini beyazperdeye aktarmaktadır. 1983 yapımı Adrian Lyne’nın yönetmen koltuğunda oturduğu dansın özne olduğu ‘Flashdance’ filmi ise işçi olan bir gencin dansçı olma mücadelesini ve yaşadığı zorlu süreci konu almaktadır.

1994 yapımı auteur yönetmen Quentin Tarantino imzalı Türkiye’de ‘Ucuz Roman’ adıyla gösterilen ‘Pulp Fiction’ filminde John Travolta ve Uma Thurman’ın bir barda dans ettikleri sahne yine filmin anlatısını bir üst noktaya taşımaktadır. Güç, kaos, otorite gibi pek çok kavramı sorgulayan filmde yer alan dans sekansı filmin unutulmazlarından.

1992 yılı yapımı yönetmen koltuğunda Martin Brest’in oturduğu ‘Scent of a Woman-Kadın Kokusu’ adlı filmin dans sekansı da filmin en önemli sahnelerinden biridir. Al Pacino ve Gabrielle Anwar’ın birlikte dans ettiği sahne filmi omuzlamaktadır. Gözleri görmeyen emekli yarbay Frank Slade karakterine hayat veren Al Pacino’nun, filmde Anwar ile tango yaptığı sahne filmin anlatısına güç katmaktadır. Al Pacino’nun oyunculuğuyla da anamlanan dans sahnesinde Frank Slade adeta duygularıyla görmektedir. Bunun yanında yarbay Slade’ye görme duyusunu kaybetmesinin verdiği eşsiz acıyı filme yerleştirilen bu dans sekansı özetlemektedir.

2002 yapımı auteur yönetmen Pedro Almodóvar’ın zihinsel imgeleri dansın diliyle aktarmış olduğu ‘Talk to Her-Konuş Onunla’ filmi yine diyalogdan çok hareketin konuştuğu bir film olarak görülmektedir. Film iki görmeyen kadının bir sahnede sandalyelerin arasında dans etmesiyle başlar. Bu sahne filmde başrollerden

birisinin de dans olduğunu göstermektedir. Bu nedenle filmde imgeleme olarak dansın da bir araç olduğu görülmektedir.

2003 yapımı Rob Marshall imzalı Amerikan müzikali ‘Chicago’ yine tür için bir örnek teşkil etmektedir. “Gösteri dünyasının, medyanın ve hukuk sisteminin yozlaşmışlığını, bireyin yalan üzerine kurgulanan kendi anlatısıyla sentezleyen yönetmen, filmde hikâye ile dans sekanslarının iç içe geçtiği bir yapı oluşturmuştur” (Öztürk & Yılmaz Güntay, 2017, s. 1054). Bu anlamda filmde yer alan dans, insanın kendisiyle ve toplumla yüzleştiği bir işlev görmektedir.

Türkiye’de ‘Siyah Kuğu’ adıyla gösterilen 2010 yapımı ‘Black Swan’ da insanın ruhsal parçalanmalarının dans sekansları aracılığıyla güçlendirerek anlatıldığı psikolojik gerilim türünde bir kült film olarak beyazperdeye yansımaktadır. Kendine özgü öykü anlatımı ile sinemasının dilini oluşturan auteur yönetmen Darren Arronofsky imzalı filmin, insanın kişisel bölünmelerini, iyi kötü arasındaki geçişi mükemmeliyetçiliğin insanda yarattığı hastalıklı durumu dansın ve hareketin diliyle ele aldığı önemli örneklerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR YÖNETMEN YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA ÖLÜM İMGESİ OLARAK DANS

2.1. Yeşim Ustaoglu Sinemasına Genel Bir Bakış

2.1.1. Yeşim Ustaoglu'nun Yaşamı

Bir yönetmeni ve sinemasını anlamak için o yönetmenin biyografisine bakmak önemlidir. Sanatında ustalaşmış ve dilini oluşturmuş bir yönetmenin sineması çocukluğundan yaşadığı büyüme sancılarına kadar geçen süreçten beslenmektedir. Andrew (2010, s. 170)'e göre “sinemasal hammadde yalnızca kendi deneyimini arayıp bulma enerji ve yeteneğine sahip olan insanlar için var olabilir”. Bu anlamda 90'lı yılların Yeni Türkiye Sineması için önemli ismi olan yönetmen Yeşim Ustaoglu, yaşadığı dünyaya karşılık gelen pek çok imgeyi filmlerine yerleştirmektedir. “Ne anlatırsam anlatayım, bendeki kişisel bir karşılığı mutlaka vardır” (Aslan, 2010a, s. 150) diyen yönetmen Ustaoglu'nun yaşamından söz etmek faydalı olacaktır.

Yönetmenin sinema yolculuğu 1990'lı yıllarda başlayarak günümüze kadar uzanan verimli bir kariyer yolcuğudur. Daha çocukluk yaşlarında Trabzon'da sinema yapmaya karar veren yönetmen, soğuk ve sert iklime sahip Kars Sarıkamış'ta doğmuştur. Yönetmenin gençlik yılları ise çok kültürlü bir coğrafya olan Trabzon'da geçmiştir. Daha çocukluk yıllarında, hayatı anlama çabası Karadeniz'de dilini bilmediği Sovyet televizyonunda karşılaştığı başka bir dünya ile kendini gösterir. Türkiye'nin çok kültürlü yapısı, yaşanmışlıkları yönetmenin sanatında karşılık bulmaktadır. Yönetmen Ustaoglu'nun Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde almış olduğu mimarlık eğitimi, onun sinemasında, mekân ve mekâna ilişkin unsurlarda kendini göstermektedir. Atam (2011)'a göre yönetmenin almış olduğu mimarlık eğitimi, onu sinemada bir tasarımcıya dönüştürmektedir ve yönetmen sinemada ürettikçe yeni şeyler keşfetmekte, ilhamını ise yaşamdan almaktadır.

Edebiyat eğitimi almış bir anne ile göz doktoru bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen yönetmenin çocukluğu 1960'lı yıllar; Türkiye atmosferinin ilk darbe yıllarına denk gelmektedir. Toplumlar ve bireyler için kriz anında kendisini ifade

etmek için sanatın farklı disiplinlerine başvurmak kaçınılmazdır. Sinemasının dilini an ve imgelerden besleyen yönetmen Ustaoglu da, ülke atmosferini, tanıklıklarını filmlerine bir imge olarak yerleştirmektedir. Ülke gündemini yakından takip eden yönetmen, karakterlerini oluştururken güncellikten beslenmektedir. Örneğin 2012 yapımı ‘Araf’ filminin senaryosu bir üçüncü sayfa haberi unsurları taşımaktadır. Bir dinlenme tesisinde yirmi dört saat vardiyalı çalışan genç bir kadının iş ve ev arasında tekdüze geçen yaşamında kendine biçilmiş hayatı yaşamasının hikâyesidir.

Yönetmenin 2016 yapımı ‘Tereddüt’ adlı filmi küçük yaşta evlendirilen Elmas ve onu tedavi ederken kendisiyle de yüzleşen Şehnaz’ın merkezinde toplumsal bir eleştiri yapılmaktadır. Bu bağlamda Ustaoglu, ülkedeki yaşanmışlıklara ve o düzlemde toplumu gözlemleyerek farklı kesimlerden, bireyin içsel yolcuğuna ayna tutarak, bireyin sorunlarıyla ilgilenmektedir. Yönetmen Ustaoglu filme ilgili verdiği röportajda bir gün kürtajın ya da çocuk yaşta evliliklerin tartışılacağını ya da başka bir şeyi önceden bilinmeyeceğini ancak toplumun yapısının bilinebileceğini bu anlamda sosyolojik tahliller yapılabileceğine vurgu yapar (Ustaoglu, 2016). Bu nedenle yazmaya başladığı dönemlerde sadece gözlemlediklerini değil, hissettiklerini, duygularını yazan yönetmenin filmlerinde duyguların oluşturduğu atmosferin yarattığı etki büyüktür.

Türkiye sinemasında 90’lı yıllara denk düşen ‘yönetmen sineması’nın öne çıktığı süreçte yönetmen Ustaoglu’nun filmlerinde yaratmış olduğu politik ve karakteristik tavır da hissedilmektedir. Bir yönetmenin politik olanı filmine yerleştirmesi için özel bir çaba sarf etmesine gerek yoktur. Politik olan yalnızca filmde izlediklerimizle ilgili değildir zaten. Siyasal olan, minik bir ayrıntıdan, bir sözden, bir giysi parçasından tutun da, filmin bütününe kapsayacak şekilde filme girebilir, hatta filmi istila edebilir (Yılmaz E. , 2009). Bir tabloda, heykelde, bestede ya da mimari bir eserde siyasal olanın izlerini takip etmek, biraz uzman olmayı gerektirebilir ama sinemada onu görmek zor değildir.

Sanatçının, bilinçli ya da bilinçdışı olarak, yapıtlarında siyasi görüşlerinin de bulunduğu sahip olduğu değerleri yansıttığı görüşü ise Freud’un sanat ve sanatçılar üzerine analitik yazılarından bu yana genel kabul görmektedir. Türkiye’nin politik kuşağı 78’lerin bir üyesi olan yönetmen Ustaoglu’nun filmlerinde de bu etkiyi görmek

mümkündür. Ustaoglu'nun 1999 yapımı 'Güneşe Yolculuk' filminde kimlik sorunu, ülkede yaşanan politik atmosfer ve onun yarattığı etkiler görülmektedir.

Yaşadığı toplumu ve onun patriarkal düzenini sorgulayan yönetmen, karakterlerini ve filmlerini oluştururken kriterlerine şöyle açıklık getirmektedir:

"Hayatın içinde olmayı karakterim açısından da çok daha fazla seviyorum. Hayat, sokak, insanlar, sorunlar, onların iç dünyaları, iç dinamikleri beni her zaman daha çok ilgilendiriyor. Ve daha hissederek, daha yoğunlaşarak, daha severek, daha mücadele ederek, içimde yaşatarak geliştirdim bu projeleri" (Erşahin, 2005, s. 81).

Yönetmenin filmlerine feminist kuram çerçevesinde bakmak ise eksik kalacaktır. Çünkü yönetmen modern dünyanın kısıtlanmışlığında erkeklere biçilen toplumsal rollerin etkisini de sinemasına olağan gücüyle yansıtmaktadır. "Ustaoglu'nun filmlerinde baskın bir kadın duyarlılığından söz edilemez ancak diğer kadın yönetmenlerden farklı olarak Ustaoglu, kadını bir birey olarak ele almakta, kimi zaman eril bir bakışa yaklaşıp da kadın-erkek ayrımı yapmadan, nesnel bir bakış yakalayabilmektedir" (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 195). Ustaoglu sinemasına yansıyan hikâyelerde 'öteki'ler vardır. Sinemada özgün diliyle yaşamı ve toplumsal düzeni sorgulamakta olan Ustaoglu filmlerinde kişinin iç dünyasıyla, problemleriyle ilgilenmekte, modern dünyanın dayattığı kadın-erkek profilini cinsiyet ayırt etmeksizin anlatmaktadır. Bu kapsamda yönetmen, sanatı aracılığıyla toplumu etkileyen tarihi, siyasi olayları sinemanın diliyle kamusal alana taşıyarak, insanın yaşadığı toplumla yüzleşmesine ve toplumun kodlarının bir kez daha gözden geçirilmesine kanal açmaktadır.

2.1.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi

Çocukluk tüm insanlığın içinden geçtiği bir yoldur. Bu yol yönetmen Ustaoglu'nun sinemasında oldukça etkin bir rol oynamaktadır. Yönetmenin ülkenin farklı coğrafyalarına ve farklı sınıfsal temsillerine uzanan insan portrelerine, varoluş mücadelelerine ve benlik meselelerine uzanan filmografisi 1999'da 'İz' filmiyle başlamaktadır. Trabzon'da sinema yapmaya karar veren Ustaoglu'nun İstanbul'a gelmesi ardından İFSAK'la (İstanbul Fotoğraflar ve Sinema Amatörleri Derneği) tanışması onun yönetmenliğe giden yolda önemli basamağıdır. İlk kısa filmi olan 'Anı

Yakalamak’la 1984 yılında İFSAK’ın düzenlemiş olduğu kısa film yarışmasında ödülleri alan yönetmen, 4 kısa, 6 uzun metraj filme 2 de belgesel filme imza atar.

Tablo 1. Yönetmen Yeşim Ustaoglu’nun Kısa Metraj Filmler Listesi

Filmin Adı	Yapım Yılı
Bir Anı Yakalamak	1984
Magnafantagna	1987
Düet	1990
Otel	1991

Tablo 1’de yer alan yönetmen Ustaoglu’nun ilk kez kendisinin de kamera karşısına geçtiği ‘Bir Anı Yakalamak’, küçük bir kız çocuğunun ölümü keşfedişi ve hayatı anlamlandırmaya çalışmasının öyküsü ‘Magnafantagna’, Almanya’dan İstanbul’a gelmiş bir müzisyen ile köşesine çekilmiş iki erkek üzerinden ilerleyen ve karşıtlıklar üzerine kurulu ‘Düet’ ve bol ödüllü gizem ve gerilimin egemen olduğu ‘Otel’in aralarında bulunduğu 4 kısa filme imza atmaktadır. Bu 4 kısa film yönetmenin uzun metraj filmlerinin basamakları olurken onun sinemada yer edinen özgün dilinin de habercisidir. Yönetmenin son kısa filmi ‘Otel’ ve ilk uzun metrajlı filmi ‘İz’ diğer filmlerinden ayrıksı duran iki eser olarak görülmektedir. Ancak yönetmen Ustaoglu iki filmin kafkaesk atmosfer olarak aynı ruhsar içinde olsa da çok benzemediğini ‘Otel’ filminin daha komplike, içsel olarak daha rafine olduğunu söyler (Aslan, 2010a).

Tablo 2. Yönetmen Yeşim Ustaoglu’nun Uzun Metraj Filmler Listesi

Filmin Adı	Yapım Yılı
İz	1999
Güneşe Yolculuk	1999
Bulutları Beklerken	2004
Pandora’nın Kutusu	2008
Araf	2012
Tereddüt	2016

Tablo2’de yer alan filmlerin yanı sıra yönetmen Ustaoglu, ‘Araf’ filminin kamera arkası görüntülerinin yer aldığı documentary ve ‘Bulutları Beklerken’ filmi için mekân ve yer araştırması yaparken çekmiş olduğu Karadeniz kadınlarının emek hikâyesini ele aldığı ‘Sırtlarındaki Hayat’ (2004) belgeselini de filmografisine ekler. Yönetmenin Ustaoglu, genel olarak kapalı bir anlatıma sahip olan ‘İz’ filminden sonra çekmiş olduğu, politik mesajının altını açıkça çizdiği ‘Güneşe Yolculuk’ sonrasında, iki filmin arasında kopukluk olduğuna dair eleştiriler almaktadır. Ancak iki film arasında farktan söz etmek mümkün olsa da, Turan (2019)’a göre tematik olarak iki filmin kopuk olduğunu söylemek hatalı olur.

Yönetmenin ‘Otel’de yaratmış olduğu kafkaesk öğelerin ‘İz’de tamamen yerine oturmaktadır. Aslan (2010)’a göre kameranın kullanımı açısından sonraki filmlerle benzerlik taşısa da hikâyeleri ve yarattığı atmosferleriyle bilinmeyen, karanlık, kimliksiz mekânlar, belirsiz zaman, rüya ile gerçek arası bir boyut olarak yönetmenin sinemasında en çok benzeyen iki ayrı film olarak tanımlanabilir.

2.2. Sinemada Bir Auteur Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Filmleri peş peşe izlendiğinde bir duygu topografyası yaratıyor ve yönetmenin en kuytu köşeleriyle en çıplak şekilde yüzleşilebiliyorsa o yönetmen auteur’dur (Aslan, 2010a). Bu anlamda Yeşim Ustaoglu, sinemasında oluşturduğu kendine özgü diliyle, yaratmış olduğu karakterler ve olay örgüsüyle sinemaya kattığı yeni anlamlar ve zenginliklerle auteur yönetmenler arasına dahil olmuştur.

Yönetmen Ustaoglu auteur sinemasını kişiye özel bir dil ve imza olarak tanımlamakta ve şöyle açıklamaktadır:

“auteur sineması bir yaratıcının, auteur olanın, sadece ve sadece ona ait dilidir, onun imzasıdır’dan başka bir şey değildir. Haneke auteur bir yönetmendir, ama özel hayatını mı anlatır, hayır. Tarkovski kendisiyle öyle ya da böyle içselleştirir. Haneke dediğin son derecede siyasal filmler yapar, sert eleştiren filmler. Benim anladığım auteur sineması böyledir. Ne anlatırsam anlatayım, bende kişisel bir karşılığı mutlaka vardır” (Aslan, 2010a, s. 150)

Aristoteles Poetika kitabında tragedyanın işlevine ilişkin, insanda yarattığı korku ve acıma duygusuyla insan ruhunda katharsis etkisi yarattığından söz etmektedir (Aristoteles, 1963). Bu işlev bugün auteur yönetmen Ustaoglu sinemasında etkisini göstermektedir. Filmlerinde içeri ve dışarı yapılan yolculuklar arasında, semboller ve imgelerle geçişler yapan Ustaoglu, az ve öz anlatım peşine düşmektedir.

Yazmaktan gelen ‘auteur’ kavramı bir yönetmeni de olağan gücüyle etkilemektedir. Filmlerinde öz anlatımı merkezine koyan yönetmen Yeşim Ustaoglu, duygularını, düşlerini, kâbuslarını, içselleştirdiği her şeyi yaşanmışlıkla birleştirerek bir zincir kurarak kamerasıyla şiirsel bir ritim yakalamaktadır. Buna ilişkin 1985 yılında Sanat Olayı dergisinde ‘Sinema ve Yazın İlişkisi’ başlıklı bir yazı kaleme alan yönetmen Ustaoglu, diyerek sinema ve yazın ilişkisini şöyle açıklamaktadır: “Sinemanın ana öğesinin görüntü, yazının ise söylem olmasının temel bir farklılık yarattığı şüphe götürmez. Ancak bu iki farklı aracın sanat ürünü ortaya çıkarması garip bir ortaklık sonucu oluşur” (Aslan, 2010a, s. 26).

Sembolik anlatımlardan uzak duran yönetmen Ustaoglu, insanın iç devinimleriyle ilgili, var oluşuyla ilgili metaforik anlatımlar tercih etmektedir (Ustaoglu, 2016). Bu da yönetmeni diğerlerinden ayırmakta, kendine özgü, farklı bir üslup, farklı bir dil yaratarak sinemada auteur yapmaktadır.

Görüntü ve ses sinemanın dilini oluşturan en önemli iki öğeyken Ustaoglu ‘hesaplaşmalar, yüzleşmeler, su, ölüm ve yolculuk’ ortak temalarını işleyerek sinemada kendi dilini oluşturmaktadır (Atam, 2011). Bütün filmlerini sarmalayan bu ortak temalar yönetmeni farklı kılarak auteur kuramı içine almaktadır. Metin Erksan, Yılmaz Güney gibi Türkiye sinemasının Toplumsal gerçekçilik ekolünün bir tür iz düşümü olarak tanımlayabileceğimiz Ustaoglu filmlerine kendi benlik imzasını koyarak temalarıyla belirli bir üretim biçimi oluşturmaktadır. Dolayısıyla sinemasındaki düşünce yönelimleri, belirlediği üretim biçimi, temaları ve imgeler onun filmlerine bir kimlik kazandırmaktadır.

2.2.1. İmge

İmge, bize gösterilen değil anlatılmak isteneni temsil etmektedir. Göz ve zihnin bir bütünlük içinde, görmek için eyleme geçmesi sonucunda, gördüğü şeyi anlamlandırma çabasında imge büyük rol oynamaktadır. “Yani imge bir şeyin nasıl

görüldüğüyle birlikte ona bakan kişinin de onu nasıl gördüğünün bilgisini vermektedir” (Güngör, 2017, s. 698). Görsel kültürün bir parçası olan imgeler yazıdan önceki çağlarda insanların mesajlarını iletme aracı olarak kullanılmaktadır. Önce insan zihninde beliren imgeler, zaman içerisinde iletişim amacıyla, resmedilerek somutlaşmıştır. İlkel çağlarda insanlar iletişime geçmek için duvarlara resmettikleri figürlerle iletişime geçmekteydi. Mağara duvarlarında yer alan bu figürler, sonraki çağlarda görsel kültürün içinde, birer imgeye dönüşerek kendi araçlarıyla yeniden üretilmektedir. Özellikle resim ve sinema için vazgeçilmez bir ifade biçimi olan imgeler Leppert (2009, s. 16)’a göre “maden cehveri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir”. Bu nedenle toplumların vazgeçilmezi olan imgeler zaman içerisinde farklı sanat disiplinlerinde de kendini ifade etme biçimi ve üslubu olarak konumlanmaktadır.

Yaşadığı toplumla birlikte anlam kazanan imgeler farklı kültürler için farklı anlamlar taşıyabilmektedir. TDK (2023) imgeyi “duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” olarak tanımlamaktadır. İmgeyi tekrar üretilmiş bir görünüm olarak tanımlayan John Berger ise tüm imgelerin belli bir görme tarzını netleştirdiğini savunur (Berger, 1986). Bu nedenle bir kişinin bir nesneye ait imgesi bir diğerinkinden farklıdır. Bu farklılıklar yaratım sürecinde de bireyin içine doğduğu kültür ve o kültüre ait toplumsal dinamikleri devreye sokar.

Alfred Hitchcock sinemacının söz söylemek yerine onları göstermesi gerektiğini söyler (Tamer, 1989). Gösterirken de insan bilincinin bir eseri olan imgelerin zaman içerisinde imlediği şeyden daha kalıcı olduğu görülmektedir. Mocaco (2002), gösteren ve gösterilenin neredeyse aynı olduğunu belirtir. Sinemada hikâyenin gerçeklikle kurduğu ilişki imgenin de etkisini bir o kadar artıracağını ön görmemiz mümkündür. Bu nedenle imgenin gerçeklikten ve antropojenden beslendiğini söyleyebiliriz.

Foucault ‘Bu Bir Pipo Değildir’ kitabında Rene Magritte’in imge kavramına yaklaşımına şöyle açıklık getirmektedir:

“Bir imge üzerine konuşma, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer

ve ziyaret edilmeye değer her mekân gibi, daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır” (Foucault, 2010, s. 22).

Bu nedenle imgeler sadece sözcüklerin bir görsel temsili değil aynı zamanda bir gerçeği iletmekte, üretilen şeyin bilinçteki resme devinimidir. Foucault (2001) görünen şeyin hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmayacağını söyler. Yeşim Ustaoglu da bu anlamda yan anlamın biçimsel olarak yeniden üretilmesi için imgeye başvurmakta, imgenin gerçekle kurduğu ilişkiyi koruyarak seyircisine aktarmaktadır. Yönetmenin işlediği malzeme kamera aracılığıyla natürmort olmaktan çıkar kanlı canlı bir hareket dizimine dönüşmektedir.

Sinematografik metin, aynı oranda hem gizli göstergelerden oluşturulmuş hem de anlamın doğrudan metne kaydırıldığı gizli olmayan metin şeklinde ele alınabilir (Lotman, 1999, s. 100). Çünkü sinema dili, öğelerinin göstergesini genişletme olanaklarına dikkati çekmektedir. “Ustaoglu da bir sinemacının duyularla algılanabilen her şeyden elde ettiği izlenimleri imgelerle tekrar görüntüye kavuşturduğunu söyler” (Aslan, 2010a, s. 26). Yönetmenin sinemasında yer alan imgelerin filmlerin dilini oluşturduğu açıktır ve dans da bu anlamda bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2. Yeşim Ustaoglu Sinemasında İmgeler

Yeşim Ustaoglu’nun sinema dilini ‘an’lar ve imgeler oluşturmaktadır. Anlar ve imgeleri sinemasının merkezine koyan yönetmen ‘hesaplaşmalar, yüzleşmeler, ölüm, su ve yolculuk’ ortak temalarını işleyerek sinemasında bir dil oluşturmaktadır (Aslan, 2010a). Bu ortak temalar onun filmlerini kuşatmakta ve filmografisini adeta tek bir filme dönüştürmektedir. Berger (1986, s. 10)’e göre “yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız”. Yönetmen Ustaoglu da filmlerini ‘ölüm, su, yolculuk’ temalarıyla kurgular, besler ve bir dünya oluşturur, ardından seyirciyi bu dünyaya ortak eder (Atam, 2011).

Ustaoglu imgenin kendisindeki karşılığını şöyle açıklar:

“...başkalarını bilememem ama benim için her zaman bir filmin yarattığı imge çok önemlidir; oraya ulaşabilmek çok önemlidir. Ve onu şekillendirecek o imgeye ulaşabilecekse önümde uzanan yolu yürürüm ben, tüm aşamalarda

sonuna kadar giderim. Yaşadığım süreçle ilgili her şeyi unuturum, sadece o imgeye ulaşabilecek bir saplantı içinde olurum” (filmloverss, 22.12.2016).

Brecht’in estetik kuramının temelini oluşturan ‘navite’ yani görünenin arkasındaki anlam Yeşim Ustaoglu sinemasında hayli yer edinmiştir. Ustaoglu bu anlamda tıpkı bir bilim insanı gibi daha önce yapılmış açıklamaları, anlamları bir yana bırakarak bir olayı anlaşılmaz yabancı bir olay olarak gözlemleyerek neden ve nasıl sorularını yeniden kendine sorup yeni cevaplar arama peşine düşmektedir.

Bir imgenin oluşumunda sanatçının dünya görüşü, düşünceleri yaşamla kurduğu bağ ön plandadır ve sanatçı gözlemlediği durumlardan imgeler aracılığıyla kendine özgü tasarımlar oluşturmaktadır. “İmgeyi anlatı olarak okumak, onun bir bütünün parçası olduğunu ortaya çıkarmak, parça-bütün ilişkisine farklı bakmakla olanaklıdır” (Alemdar & Aydın, 2011). Yönetmen Yeşim Ustaoglu da sinemasında bir gerçeği parçalara bölerek yeniden kurmaktadır. Yönetmen, ‘ölüm, su, yolculuk’ imgeler aracılığıyla sinemasında kimlik, aidiyet duygusu, hesaplaşma, yüzleşme temalarına yeni bir perspektif getirmektedir.

‘Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması’ kitabının yazarı Zahit Atam yönetmen Ustaoglu’nun ölümle kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Magnafantagna, yani büyük (magna) fantezi (fantagna) filmi bir çocuğun bir ölümle, hayatla, kendisiyle kurduğu ilişki üzerine odaklanmıştır. Aynı şekilde o yaşlardaki Ustaoglu’nun hayatına gittiğimizde, dedelerini kaybetme dönemine karşılık gelir, kayıp iç dünyasında anlam bulma çabasını da getirir” (Atam, 2011, s. 570).

Yönetmen Ustaoglu, Aslan (2010)’la yaptığı röportajında ölüme ilişkin; dedesi ve erken yaşta kaybettiği babasından sonra sorular sormaya ve bu anlamda mana-anlam, üzerine daha çocuk yaşta sorgulamaya başladığını paylaşmaktadır. Ustaoglu’nun erken yaşta babasını kaybetmesinin onun filmografisini hayli etkilediği görülmektedir. ‘Güneşe Yolculuk’, ‘Pandora’nın Kutusu’ ve ‘Bulutları Beklerken’ filmlerine babasının adını taşıyan ‘Mehmet’i yerleştirerek, gitmek, ölüm gibi temaları filmlerinde işlemektedir. Baba faktörünün gizli bir özne olarak yer alması ya da varlığının hiç kabul edilmemesi onun gizemli dünyasına açılan bir kapıdır. Ayrıca Ustaoglu’nun öğrencilik yıllarında gözünü kaybetme riskiyle karşı karşıya kalması ve

göz cerrahı olan babasının gözünü tedavi etmesi yönetmenin filmlerinde bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmen Ustaoglu ‘su’yun hayat olan anlamının kendisinde ‘ölüm’e karşılık geldiğini söylemektedir. Yönetmen su imgesinin kendi dünyasında yaratmış olduğu psikolojik etkileri şöyle yorumlamaktadır:

“Su acayip bir şey, suya bakmak, aynaya bakmak ya da bakamamak. Kendi aksini bir yansımada görmek. Kendiyle yüzleşmek, Bergman’da da çok var, kendiyle yüzleşmek böyle bir şey. Su böyle bir metafor aynı zamanda: ölüm ile hayat arasındaki en önemli şey. Hayat verirken hep ölümü içine alır su, bir şeyi gömememe, uzaklaşmama, ölümle hala hesaplaşma konusunda...” (Aslan, 2010a, s. 147).

Toplumsal parametreler değerlendirildiğinde kültürel, cinsel, etnik kimlikler bireyin yaşamış olduğu toplum tarafından şekillendirilmektedir. Kültürel anlamda kişi yaşadığı toplumla sürekli etkileşim halindedir ve bu etkileşim kimliği yeniden yeniden inşa etmektedir. Ustaoglu sinemasında da bu kimlik arayışı ve yaşanan süreç kişinin yaptığı içsel yolculuğa tekabül etmektedir. Yönetmen Ustaoglu filmlerinde işlemiş olduğu ‘yolculuk’ ortak imgesi ise klasik anlamda bir yerden bir yere yapılan bir yolculuktan ibaret değildir. Yönetmen bu imge aracılığıyla filmlerinde kimlik ve yolculuk ilişkisini sorgulamakta, kişinin yaptığı içsel yolculuğu açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. ‘Yolculuk’ imgesi insanın kimlik arayışını, kendi kimliğini bulma adına yapılan içsel bir yolculuğu içermektedir.

“Ustaoglu, Güneşe Yolculuk (1999) ve Bulutları Beklerken (2004) filmlerinde yoğun olarak hissedilen etnik kimlik kavramından farklı olarak, son üç filmi Pandora’nın Kutusu (2008), Araf (2012) ve Tereddüt (2016) filmlerinde kimliğe psiko-sosyal perspektiften, bireysel kimlik kavramıyla yaklaşır. Bireysel kimliğin yaratım sürecinde refleksif olarak kendini sorgulaması, kendisine bir çıkış noktası yaratmasına olanak sağlar. Kimliğin bir inşa süreci olması, Ustaoglu filmlerinin de kimlik ve yolculuk sürecinin farklı karakterler üzerinden devamlılığını sağlamaktadır” (Demirbaş, 2018, s. 3).

Yönetmenin sinema dilini oluşturan imgeler ve metaforların onu diğer yönetmenlerden ayıran auteur yapan özellikler olduğundan daha önce söz etmiştik.

Yönetmenin filmlerine bir kez daha bakıldığında filmlerinde kullanmış olduğu ‘dans’ın da filmin anlatısında ölüme karşılık geldiği ve sinema dilinde bir süreklilik getirdiği görülmektedir. Bu nedenle Ustaoglu’nun ‘Güneşe Yolculuk’, ‘Araf’ ve Tereddüt filmlerinde yer alan dans sahnelerinin çözümlenmesi ve bu anlamda okunması gerekmektedir.

2.2.3. Yeşim Ustaoglu Sinemasında Ölüm İmgesi Olarak Dans

Doğum ve ölüm canlılar için yaşamın kaçınılmaz bir gerçeğidir (Ekinci, 2022). Bilimsel olarak hayat tecrübesinin sonu olan ölüm, en klasik anlamda bir canlının yaşamsal fonksiyonlarının son bulmasıdır. Ölüm anında insanın vücudunda bulunan son oksijenin de tükenmesiyle beyin artık vücudu besleyemez, nöronlar görevini yapamaz böylece yaşamsal fonksiyonlar son bulur. İnsanın psikolojik olarak varlığını kabul ettiği ölüm, diğer yandan kurtulmanın yollarını aradığı bir olgu olarak insan yaşamında çelişkiye neden olmaktadır. Düzen bozan bir öge olan bu yok oluşun insanda yarattığı psikolojik etkiler zor bir kabullenıştır (Saramago, 2019).

Düşünce tarihi boyunca insanlığın üzerine düşündüğü, sorguladığı ölüm, kişisel olmanın yanı sıra sosyal bir olgu olarak da görülmektedir. Kişinin sosyal hayat içerisinde tutumunu etkileyen ölüm, bir değişim ve dönüşüm yaratmakta, bu da ölümü sosyal bir olgu içerisinde değerlendirmeye neden olmaktadır (Volkan & Zıntl, 2010). Bu nedenle ölüm pek çok bilim dalının; psikoloji, biyoloji, sosyoloji gibi çeşitli alanların sorunsalı olarak ele alınmış ve bir tartışma konusu olmuştur.

Sosyolojik değerlendirmelerde ölüm, evrensel bir olay olarak kabul görmektedir. Ancak toplumlar için ölümden hemen sonra yapılan ölüm olayının duyurulması, ölünün gömülmeye hazırlanışı, mezar taşlarına yazılan yazılar, süsler, gibi ritüeller ölümü toplumsal ve kültürel bir düzleme taşımaktadır. Ölenin geride bıraktığı giyim eşyaları, o eşyaların ölüyle birlikte gömülmesi ya da mezar üzerine ekilen çiçekler, mezar üzerinde ateş yakmak gibi pek çok mit ölümün gerçekleştiği coğrafyayı ve kültürü temsil etmektedir. Ölenin arkasında bıraktığı yakınlarının yas sürecinde yine sosyal ve kültürel çevrenin rolünün büyük olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her bireyin ölümle kurduğu içsel duygulanımı farklı olurken yas sürecini de kendi düşünce dünyasına göre yaşamaktadır. Ancak bireyin düşünce dünyasında yaşadığı yas ve sürecini ait olduğu toplum ve o toplumun ölüm karşısında göstermiş

olduğu tepkiler belirlemektedir. Bu toplumsal tepkilerin temelinde ise yine sosyal ve kültürel değerler yatmaktadır. Bu tepkiler ölümün gerçekleştiği nedenlere bağlı olarak kişi ve toplum üzerinde farklı etkiler yaratmaktadır (Volkan & Zıntl, 2010). Örneğin doğal bir ölüme verilen tepkiyle, trafik kazası, afet ya da cinayet gibi farklı şiddet eylemleri sonucunda yaşanan ölümlere verilen tepkinin farklı olduğu görülebilmektedir. Her bir ölüm nedeni için kişide yarattığı patolojik (doğal ölümden hissedilen duygu durumu), travmatik (ani, şiddet içeren bir şekilde ölümün yaşanması sonucu hissedilen duygu durumu) yas gibi psikolojik tepkiler farklı olurken, toplum için ideolojik, dini, tıbbi ekonomik gibi pek çok etkinin yer aldığı sosyolojik tepkiler farklılık göstermektedir (Bildik, 2013).

Bir yitimi ya da kaybı bu alanda çalışma yapan yazarlar, ozanlar ‘ruhsal bir yara’ olarak kabul etmektedirler. “Yas tutmanın gidişatı, yitime hazırlığa, yitirilen ilişkinin özelliklerine, yas tutan bireyin psikolojik gücüne ve keder duyma kapasitesine bağlıdır” (Volkan & Zıntl, 2010, s. 20). Bu yas sürecini belirleyen etkenleri yine kişisel ve toplumsal olarak ele almak gerekmektedir. Çünkü yas belirtisi olarak yas giyimi, yas süresi, ölünün belli günleri, ölüm yemeği gibi etkenler yine kültürel dinamiklerle etkileşim halindedir. Ölüme dair tutumların anlaşılması adına toplumsal ve kültürel ilişkilerin ve tepkilerin değerlendirilmesi gerekmektedir. Bir şeyin yokluk sürecinin başlangıcı olan ölümün temelinde bir değişimin doğumu yatmaktadır (Ekinci, 2022). Bu anlamda sosyal hayat içinde bir ilişkinin bitişi, bir evliliğin sonlanması ya da iki sevgilinin ayrılışı metaforik anlamda bir ölüm, kayıp halinden başka bir şey değildir. Bir yaşamın son bulması sonrası keder, kayıp, yas gibi insanın yaşadığı tüm psikolojik etkiler bu metaforik ölümler için de geçerlidir. Çünkü ölüm bireyler arası ilişkileri kapsarken bir kopuşun da işaretidir.

Yas dediğimiz duygu insanoğlu için ölüm, kayıp ya da ayrılık sonrası iç dünyasında baş etmeye çalıştığı bir travma olarak tanımlanmaktadır. Filmlerinde farklı coğrafi ve sınıfsal aidiyetlere sahip kadınlar ve erkeklerin dünyasına aynı mesafeden bakan Ustaoglu da filmlerine ölüm ve yas sürecini yerleştirmektedir. Yönetmen ölümü, ardından gelen yas sürecini ya da ölüm sonrası değişimi hikâyelerinde işlerken hikâyenin ait olduğu kültürü sosyal habitatından aktarmaktadır. Farklı coğrafi ve sınıfsal aidiyetlere sahip kadınların ve erkeklerin dünyasına aynı mesafeden bakan Ustaoglu’nun filmlerine yerleştirmiş olduğu ölüm gerçeği dans sekansları aracılığıyla

bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ustaoglu tüm filmlerini yaşam ve ölüm arasındaki ilişki üzerine kurmaktadır (Aslan, 2010a). Bu nedenle Ustaoglu filmlerinde yer alan dans bir imge olarak yer almakta ve ölümün habercisi olarak kodlanmaktadır. Yönetmen ‘Güneşe Yolculuk’, ‘Araf’ ve ‘Tereddüt’ filmlerinde yer alan dans sahnelerinde bu temaya bağlı kalır ve dans edenlerden birinin travmatik ölümü ya da metaforik ölümü gerçekleşmektedir. Yönetmenin ‘Güneşe Yolculuk’ filminde travmatik bir ölüm söz konusu iken, ‘Araf’ta aşkın ve umudun, ‘Tereddüt’ filminde ise evliliğin metaforik anlamda ölümü gerçekleşir. Bütün bu ölümlerin ardından yaşanan yas tutma, yas süreci ise yine hikâyede sosyolojik bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinematografik açıdan incelendiğinde her bir sekans deniz, yol, kapı, su, gibi beyazperdede yer eden hareketli görüntüler ve fotoğraflar belli bir anlamı temsil eder. Bu anlamda yönetmenin dilini oluşturduğu imgelerden biri de dans sahneleridir. Bir izlek olarak filmlerinde dansa kalkan her iki kişiden birinin ölümü, kaybı gerçekleşmektedir. Bu da mitolojiye konu olan ‘Dansa Makabra’yı akıllara getirmektedir.

2.2.4. Dance Macabre

Vebanın yarattığı etkiler sonucunda Orta Çağ Avrupa’sında ortaya çıkan Danse Macabre (ölüm dansı) esrimiş bir şekilde yaklaşan ölümün habercisidir. Danse Macabre, bir şölene dönüşen kutlamalar şeklinde iskeletlerin sahnelere yansıtılması Ustaoglu filmde de bir ölüm karşılaması olarak görülmektedir. Fransızcadan “ölüm dansı” olarak çevrilen Danse Macabre, kendinden geçmiş kalabalık, Orta Çağ yaşamının ekonomik ve kimliksel aidiyetlerinden sıyrılmış; böylelikle ölümün evrenselliğine dayanan bu alegoriye yer verilen yapıtlarda bir kralla bir kölenin, bir din adamıyla bir günahkârın ölümün gelişini aynı sahnede dans ederek karşıladıkları görülmektedir” (Özakın, 2020, s. 56). Ortaçağda beyne bulaşmış bir tür hastalık sonucunda kişi sürekli hareket eder. Ölünceye kadar dans etmeye hareket etmeye başlar ve en son dans edeceğiniz kişi Azrail’dir.

2.3. Dans Sekanslarının Yer Aldığı Filmlerin İncelemesi

“İmgeler, kelimelerle ifade edilmesi zor olan birçok şeyi imgelerin pathosuyla bilinçaltına işler ve belirli bir üslupla görünür hale getirmektedir” (Leppert, 2009, s.

20). Bu nedenle bir sinema filmine bütün olarak baktığımızda, Andrew (2010) filmi imgeleme dayanan bir öykü olarak görmektedir. Bu kapsamda sinemada imgelerin, sosyal, kültürel anlamda birbiriyle ilişkili ya da zıt olan şeyleri görmemizi netleştirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü sinema dili, öğelerin göstergesini genişletme olanaklarına dikkati çekmektedir. Sinemada görsel imgelerin filmlerin dilini oluşturduğu açıktır ve dans, bu anlamda bir anlam taşıyıcı öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen Ustaoglu filmlerinde dans sekansları da bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

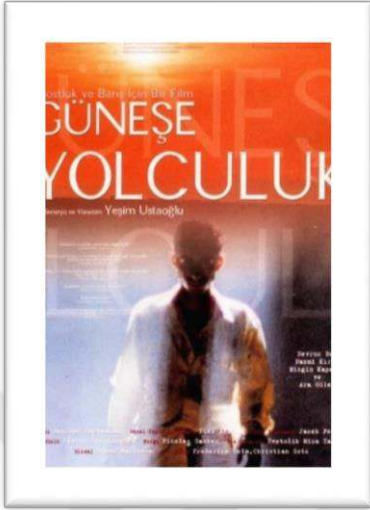
Metaforları sinemasında kullanan yönetmen Ustaoglu ölümün, ayrılığın, bir sona ermenin imgesi olarak dans sekanslarını filmlerine yerleştirmektedir. Yönetmen yaşanan bu doğal ölüm ya da metaforik ölüm sonrası seyircisini yasa ortak etmektedir. Yas dediğimiz duygu insanoglu için ölüm, kayıp ya da ayrılık sonrası iç dünyasında baş etmeye çalıştığı bir travmadır. Yönetmen filmlerinde yaratmış olduğu bu izlerle sinema seyircisini dansa kaldırıp yas sürecini tamamlamaktadır. Çalışmanın konusu olan ‘Güneşe Yolculuk’, ‘Araf’ ve ‘Tereddüt’ filmlerinin dans sahnelerinin incelenmesine katkısı sağlayacağından, bu üç filmi Christian Mertz’in göstergebilimsel yaklaşımında ele aldığı kültürel kodlar çerçevesinde incelemek faydalı olacaktır.

2.3.1. Güneşe Yolculuk

Yönetmen Yeşim Ustaoglu’nun senaryosunu Tayfun Pirselimoglu’yla birlikte yazdığı, Türkiye’nin çatışmalı tarihini sinema estetiğiyle ele aldığı filmidir ‘Güneşe Yolculuk’. Yönetmen Yeşim Ustaoglu gazetede gördüğü boşaltılmış köylerden birinin baraj inşaatı nedeniyle sular altında kalacak olması haberinden etkilenerek üretmiştir filmi. Toplumsal sorunlar ve kimlik gibi konular çerçevesinde ilerleyen film, yönetmenin filmografisinde 90’lar Türkiye’sinin politik atmosferinin en fazla tasvir edildiği eseridir. Ustaoglu boşaltılan köylerin, göç etmek zorunda kalan insanların gerçekçi hikâyesini anlatmak için kamera arkasına geçer.

Filmde, sular altında kalmış Irak sınırında Kürt köyü Zorluç’tan İstanbul’a gelen Berzan (*Nazmi Kırık*), Tireli Mehmet (*Nevruz Baz*) ve Almanya’dan Türkiye’ye ‘kesin’ dönüş yapmış, Mehmet’in sevdiği ‘Arzu’nun (*Mizgin Kapazan*) iç içe geçmiş

hikâyesi anlatılmaktadır. Onları İstanbul’da buluşturan şey yine dönemin en önemli sorunsalı göç olgusudur.

	Filmin Künyesi
	Filmin Adı: Güneş Yolculuk
	Yönetmen: Yeşim Ustaoglu
	Oyuncular: Nevruz Baz, Nazmi Kırık, Mizgin Kapazan ve Ara Güler
	Müzik: Vlatko Stefanovski Yapım Yılı: 1999

Görsel 1. Güneş Yolculuk Film Afışı.

Kaynak: www.sadibey.com, Erişim adresi:

<https://sadibey.com/arama/?q=G%C3%BCne%C5%9Fe+Yolculuk#gsc.tab=0&gsc.q=G%C3%BCne%C5%9Fe%20Yolculuk&gsc.page=1>, (23.06.2023)

Berzan, 90’lar Türkiye’inde her Kürt genci gibi politikleşmiş ve İstanbul’da seyyar arabasında Kürtçe albümler satarak geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Tireli Mehmet ise İstanbul Sular İdaresi’nde, yeraltında su kaçaklarını tespit etmekle görevli bir gençtir. Mehmet ‘füit’ adı verilen bir dinleme aletiyle İstanbul’un yer altında patlayan su borularını tespit etmeye çalışarak ekmek parasını kazanmaktadır. Mehmet’in sevdiği Arzu ise Almanyan’dan dönüş yapmış, çamaşırhanede çalışan genç bir kadındır.

Soyadı gibi ten rengi de ‘Kara’ olan Mehmet karakaşları ve esmer teni nedeniyle bir türlü polis sorgularından, işkencelerden kaçamaz. Egeli bir Türk olduğuna inandıramaz kimseyi. Bir gece Türk Milli Takımının galibiyetinden sonra, sevinç gösterilerinin yapıldığı kutlamalar sırasında çıkan kargaşa sırasında Berzan ve Mehmet’in yolları kesişir. Berzan, Mehmet’i çekip alır o kargaşadan ve ikili arasında dostluğun da temelleri atılır. Mehmet’in evi ‘bekâr hanı’, Berzan’ın ise içi sarı renge

boyalı ‘gecekondu’dur. Bu her iki mekânın da geçici yaşam alanları olması film kahramanlarının karakterleriyle de paralellik taşımaktadır.

Bir hayali vardır Berzan’ın; doğup büyüdüğü ve artık sular altında kalan Zorluç’a geri dönmek. Berzan, sevdiği Şirvan’la yaşayacağı bir ev yapma arzusundadır. Berzan için aile Şirvan’dan ibarettir. Babası bir gece evden ‘alınmış’ ve bir daha geri dönmemiştir. Berzan, Mehmet’le paylaşır hayat hikâyesini, gelecek düşlerini. Mehmet de bir gün Arzu’yla yuva kurmak istediğini anlatır Berzan’a. İletişimin olduğu yerde etkileşim kaçınılmazdır. Apolitik bir genç Mehmet. İstanbul’da kendisine yakın davranan Berzan’la arkadaş olduktan sonra yurtda ve dünyada neler olup bittiğini yavaş yavaş öğrenmeye başlar. Öğrendiği şeyler çoğu kişi için bedel ödemeyi gerektiren şeylerdir. Mehmet’in ödediği en büyük bedel ise Berzan’ı kaybetmektir. Berzan sorguda dövölür ve ardından beyin kanaması geçirir. Onu morgdan almaya gidecek tek yakını ise Mehmet’tir. Mehmet ile Berzan’ın bağları dostluğun, bağlılığın temsili, Turan (2019)’a göre dayanışmaları ise Arzu’yla tamamlanmaktadır. Berzan’ın cenazesini kaldıracak tek kişi olan Mehmet’e araba parası için kolundaki altın bilezikleri Arzu verir. Bu noktada filmin afişinde yer alan ‘barışa ve kardeşliğe’ ifadesi de filmin anlatısıyla paralellik taşımaktadır.

Ten rengi, kalın kaşları nedeniyle Mehmet’in, polisi Türk olduğuna inandırması ve saçını civciv sarısına boyaması, Almancı Arzu’nun İstanbul’la imtihanı, filmde kimlik mücadelesinin, kendini var etmenin her bireye farklı şekillerde nüfus ettiğini göstermektedir. Mehmet’in güneşin doğduğu yere yaptığı yolculuk, onun için yeni bir varoluş, kendisiyle barışma, yolculuk boyunca karşılaştığı her zorluk onun için yeni bir keşif olur. Berzan, Mehmet’in keşfetme sürecine bu kez cenazesıyla eşlik eder. Vazgeçmemeyi öğrenir Mehmet. Yapmış olduğu bu yolculuk bir öğrenme sürecidir. Yönetmenin dediği gibi ‘olgunlaşma’dır. Film, 90’lar Türkiye’sinde yaşanan; Mehmet’in Urfa yolculuğunda karşılaştığı panzerler ve çevirmeler, ‘Gündem’ gazetesi satan çocuklar ve filmin içine yerleştirilmiş olan cezaevindeki açlık grevleri gibi dönemin ruhuna karşılık gelen simgelerle donatılmıştır.

Jean Paul Sartre, yaşamını trafik kazasında yitiren Albert Camus’un ardından bu ölümün, kendine özgü bir rezaleti var, insancıl olmayan insanlık düzenini ortadan kaldırması bu ifadeleriyle acısını tasvir eder. Mehmet’in de ölüm karşısında yaşadığı

çaresizlikte de aynıdır. Sevdiğini kaybeden kişide oluşan acı, hem fiziksel hem duygusaldır. Bu acıyı kabullenmek yaşamak yas sürecinin sonlanması adına önemlidir. Berzan'ın cenazesini Zorluç'a götürmesi ise Mehmet için yas sürecinin tamamlanması için yeterli değildir. Mehmet'in güneşe ve içsel yolculuğu sonucunda 'Zorluçlu Berzan'a dönüşümüyle yas sürecinin sonlandırılmasında bir bakıma psikik durum söz konusudur. Bu bir özdeşim göstergesidir. "Psikik eşin seçilen özellikleriyle özdeşimler yaparak, diğer bireyin en çok gereksinim duyduğumuz yanlarını içimize sindiririz. İlişkimizdeki iyi olan şeyleri alır ve onları kimliğimizin bir parçası yaparız" (Volkan & Zınlı, 2010, s. 53). Özdeşimler, kaybedilen kişiye yakın olabilmek için bilinçdışı bir istekle güdülenmekte ve bir çeşit içsel hatıra işlevi görmektedirler. Yasın tamamlanmasına yardımcı olan da bu özdeşimlerdir. Tireli olamayan Mehmet'in yeni kimlik arayışı, aidiyetini sorguladığı süreç bu kez Zorluç'ta başlar. Berzan'ın İstanbul'da gecekondusunun kapısında yersiz yurtsuz bırakılmışlığın, dışlanmışlığın simgesi olan kırmızı çarpı işareti Zorluç'taki evlerin kapısında da vardır. Slavoj Žižek aidiyetin her zaman sorunlu bir kategori olduğunu söyler. Mehmet'te kaldığı otelde, sokakta sorulan "nerelisin?" sorusuna "buralıyım" der. Mehmet için artık 'büyümenin' ve Berzan'a dönüşmenin zamanıdır.

Filmin açılış sahnesinde yer alan, Mehmet ve Berzan'ın tabutunun suya yansması filmin kapanış sahnesinde netleşmektedir. Mehmet, Berzan'ın tabutunu belirli bir suskunlukta suya bırakır ve törenini gerçekleştirmektedir. Mehmet böylece yas sürecini tamamlamaktadır. Mehmet. o günden sonra Berzan'ın temsili gölgesi olur.

2.3.2. Araf

Arapça kökenli Araf, dini anlatı ve mitlerde cennetle cehennemi ayıran bölge olarak tanımlanır (TDK, 2023). Ölümlerin öldükten sora günah ve sevaplarının eşit olması durumunda sıkışıp kaldıkları yerdir. Arafta kalmış iki genç; Zehra (*Neslihan Atagöl*) ve Olgun'un (*Barış Hacıhan*) hikâyesinin anlatıldığı filmin adı anlatısına da denk düşmektedir. Eriyen demirin akış görüntüleriyle başlayan filmde kızgın cehennem ateşi, onu izleyen Olgun ve arkadaşının arafta kaldığının bir göstergesidir. Genel olarak filmin bütün karakterleri araftadır. Yeni ve mutlu hayatın, yaşadıkları şehrin dışında olduğunu düşünen film karakterleri, bir gün o hayal şehre gitmek istemektedirler. Ancak hepsi arafta beklemektedirler.

	Filmin Künyesi
	Filmin Adı: Araf
	Yönetmen: Yeşim Ustaoglu
	Oyuncular: Neslihan Atagül, Barış Hacıhan, Özcan Deniz, Nihal Yalçın
	Müzik: Marc Marder Yapım Yılı: 2012

Görsel 2. Araf Film Afışı.

Kaynak: www.sadibey.com, Erişim adresi:
<https://www.flickr.com/photos/canburak/7697708296/in/album-72157630868427448/>, (23.06.2023).

Yönetmen Ustaoglu'nun 2008 yılı yapımı 'Pandora'nın Kutusu' filminin çekimleri nedeniyle geçtiği yol üstü dinlenme tesislerinin, insanların sadece uğrak yeri olmasından yola çıkarak çektiği filmi Araf, bölge gençleri için nasıl bir sosyal yaşam alanı olarak tezahür ettiğine odaklanmaktadır. Büyük şehir insanı için sadece ihtiyaç molası verdiği bu mekân, gelecek düşleri kuran genç kahramanlar için bir yaşam alanıdır. Film çekimlerinin anlatıldığı kamera arkası documentede yönetmen, filmi yaşarken teğet geçilen, farkında olunmayan 'an'lara odaklanan bir film olarak tanımlar. Filmde, çalışmak zorunda kalınan ve bir sosyal yaşam alanı olan bu tesis merkezinde, insanların sosyal yaşamı, aile ve toplum ilişkilerini, sıkışmış bu alanda, nasıl idame ettirdikleri ve yaşama tutunma çabaları anlatılmaktadır.

Araf filminde, Karabük gibi küçük bir Anadolu kentinde geçen hikâyede günlük yaşam akışı anlatılmaktadır. 'Araf'ta Zehra ve Olgun karakterlerini bir dinlenme tesisine yerleştiren yönetmen, kendisine özgür bir yaşam alanı açmaya çalışan gençlerin arafta kalmalarının kaçınılmaz olduğunu gözler önüne sermektedir. Zehra ve onu çevreleyen her şeyin ve herkesin imkânsızlığını, geleneksel tutumları ve bu tutumların yaratmış olduğu çıkmazlığını, yaşanmak istenen şeyin sadece bir düştür ibaret olması gibi unsurlar filmi oluşturan temel kaygılardır. Zehra adının da anlamı

gibi büyümekte olan ısıltılı bir genç kadındır. Olgun ise mesai arkadaşı Zehra'ya tutkundur. Olgun için zaten fazla alternatif de yoktur.

Ailesiyle yaşayan 'Zehra' kamyon şoförü 'Mahur'la (*Özcan Deniz*) arzularının peşinden gitmek isterken, köyde ve çalıştığı dinlenme tesisi arasında sıkışıp kalmaktadır. Alt gelir grubuna ait bu iki genç, yaşadıkları yerde kendi yaşamlarına dokunmayan yabancı düşler kurmaktadır. Olgun, Zehra'yı etkilemek için, televizyondaki para ödüllü yarışmaları kazanarak zengin olmak istemektedir. Bu kazancının onu sıkıcı ve başarısız hayatından da çekip alacağı düşüncesindedir. Zehra, Olgun'un kendisine kur yapmasından her ne kadar hoşlansa da asıl istediği bu değildir. Çünkü Zehra uzak diyarlara gitmek, coşkulu bir hayat kurmak peşindedir. Zehra'nın bu hayali kamyon şoförü Mahur'un kasabaya yolunun düşmesiyle yeşerir. Filmde her ne kadar Zehra'nın Mahur'a aşık olduğuna dair ip uçları yer alsa da Mahur, Zehra'nın o sıkışmışlıktan kurtulma umududur. Zehra arkadaşı Derya'ya (*Nihal Yalçın*) ve Olgun'a sadece gitmek istediğini her fırsatta söyler. Bu nedenle Mahur, Zehra'nın 'cennete' gitme ihtimalidir. Diğer yandan Zehra genel itibarıyla özgür ruhlu bir gençtir ve onun için evlilik tek kurtuluş değildir. Zehra 'cehennem'den gitmek için ek işlerde çalışarak para biriktirme çabasındadır.

Zehra'nın her başı sıkıştığında kapısını çaldığı arkadaşı Derya sevgiliyle yaşamaktadır. Derya'nın yaşadığı kasabada evli olmadığı bir erkekle birlikte yaşaması pek hoş karşılanmaz. Bu durum Zehra ve Olgun arasında her zaman bir gerginlik yaratmakta ve Olgun'un Derya hakkındaki düşünceleri Zehra'yı rahatsız etmektedir. Derya için de Zehra'nın da tek kurtuluşu evlilikte saklıdır. Derya adının anlamı gibi bilge davranmakta ve bunu her fırsatta Zehra'yla paylaşmaktadır. Zehra da bunun için Mahur'u seçmiş ve Mahur'la birlikte olmuştur. Ancak kamyon şoförü olan Mahur'un ne gidecek yeri ne de Zehra'yı omuzlayacak gücü vardır. Zehra hamile kaldıktan sonra Mahur bir serabın içinde eriyip kaybolup gider. Zehra yine büyük bir boşluk ve sıkışmışlık içinde kalır. Zehra için artık tek kurtuluş Olgun'dur.

2.3.3. Tereddüt

'Tereddüt' karar verememe, bir durum karşısında nasıl davranılması gerektiğini bilememe, ikircikli bir hal olarak tanımlanabilir. Yönetmen Yeşim

Ustaoğlu'nun seyirciyle buluşmuş son filmi 'Tereddüt' isminden anlaşılacağı gibi karar vermek için bekleme ve durma halinin hikâyesidir.

	Filmin Künyesi
	Filmin Adı: Tereddüt
	Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
	Oyuncular: Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Mehmet Kurtuluş, Okan, Yalabık, Serkan Keskin
	Müzik: Antoni Komasa-Łazarkiewicz
	Yapım Yılı: 2016

Görsel 3. Tereddüt Film Afişi

Kaynak: www.sadibey.com, Erişim adresi:
<https://www.flickr.com/photos/canburak/sets/72157650351022887/>, (23.06.2023)

Yönetmen Ustaoğlu, geleneksel ya da modern koşullarda tereddütte bırakılmış biri henüz çocuk yaşta evli Elmas ile üniversite eğitimi almış Şehnaz adlı iki kadının dünyasına girmektedir. Yönetmen, taşra ya da kentli, eğitilmiş ya da eğitimsiz, kamusal ya da özel alan fark etmeksizin iki kadının merkezinde ataerkil dünyanın insan yaşamına neler ettiğine tanıklığa çağırmaktadır. Ustaoğlu, Tereddüt filmine ilişkin verdiği röportajda Elmas karakterinin Araf'taki Zehra'nın içinden çıktığını ve bir önceki projenin bir sonrakini doğurduğunu söyler (filmloverss, 2016).

Filmin ana karakteri, üniversiteden sonra tıpta uzmanlığını psikiyatri alanında tamamlamış Şehnaz (*Funda Eryiğit*) bir taşra kasabasındaki hastaneye atanmıştır. İç dünyasında tam bir kara deliğin ortasında olan Şehnaz, İstanbul'da mimar olan Cem'le (*Mehmet Kurtuluş*) evlidir. Bu evlilik sevgiden, duygusal paylaşımdan yoksun Cem'in cinsel tatmininin yaşandığı, toksik bir ilişkidir. Evliliğinde sadece cinsel bir obje olarak konumlanan Şehnaz'ın, bir gün çocuk yaşta evlendirilen, terapiye aldığı hastası

Elmas (*Ecem Uzun*) ile yolları kesişir. Onları birleştiren şey ölüm ve aynı toplumsal yapının kadınları olmaları. Şehnaz, Elmas'ın yaşadıklarıyla etkileşime geçtikçe kendisiyle de yüzleşmeye başlar. O andan itibaren seyirci sınıfları ve statüleri farklı bu iki kadının sıkışmış, kasvetli ortak dünyasına dahil olur.

Film, işe gitmek için evinden çıkan Şehnaz'ın elindeki çöp torbasıyla merdivenlerden koşarak indiği sahne ile başlar. Filmin daha bu ilk sahnesinde gösterilen bu çöp torbası, Şehnaz'ın kurtulmak istediği yüklerinin imgesidir. Hastaneye kadar unutup yanında götürdüğü çöp torbası, Şehnaz'ın içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatmaktadır. Unutmak bazen isteyerek, bilerek insanın yaşadığı bir bilinçaltı oyunudur. Şehnaz, atmayı unuttuğu çöp torbasıyla hastane girişinde meslektaşı Umut'la (*Okan Yalabık*) karşılaşır ve çöp torbasını Umut çöpe atar. Filmin ilerleyen sahnelerinde Şehnaz'ın yüklerinden kurtulmasına kanal açanlardan biri de Umut olacaktır. Her gün hastane, fırtınalı deniz kenarı ve evi arasında mekik dokuyan Şehnaz'ın yaptığı tek 'farklı' şey, uzakta olan eşi Cem ile görüntülü sohbet sırasında onun cinsel tatmininin yaşandığı anlardır. Cem kendine aşık narsist bir karakterdir. Cem isminin anlamı gibi, ataerkil toplumun temsili bir 'hükümdar'dır. Birçok kez porno film seyrederken gördüğümüz Cem için en önemli şey cinsel hazdır.

Filmin bir diğer karakteri Elmas ise henüz çocuk yaşta okulundan alınmış babası yaşta kocaya (*Serkan Keskin*) verilmiş 'küçük bir kadın'dır. "Elmas, mücevher olarak kullanılan, değerli bir taş anlamı taşıırken; değerli, çok sevilen anlamında bir ismi taşıyan Elmas için metaforik olarak ailesi ve kocası tarafından "sevilen ve korunması gereken", ancak değerli bir taş olarak, alınıp, satılan bir metadır" (İlbuğa, 2018, s. 313). Filmde Elmas'ın kocasının bir adı yoktur. Bu ataerkil toplumun bir temsili olurken, silah malzemeleri satan bir dükkânının olması ise onu film içinde avcı olarak konumlandırmaktadır (İlkılıç & Şimşekcan, 2021).

Elmas'ın tüm vaktini kocası ve kocasının annesine hizmet etmesi doldurmaktadır. Elmas, hem kocasına karşı 'sorumluluklarını' yerine getiren bir kadındır hem de kocasının yatalak annesinin iğnelerini yapan, ilaçlarını takip eden hemşirelik görevi üstlenen bir gelindir. Elmas, yaşıtı olan komşu kızı gibi ne müzik dinleme özgürlüğüne sahiptir ne de sokağa çıkma. Elmas'ın özgürlük alanı, tek nefes aldığı yer, kocasından gizli sigara tüttürdüğü evinin balkonudur. Tüm zamanını

bulaşık yıkayarak, temizlik yaparak, yaşından büyük işlerin peşinden koşarak geçiren bu çocuk kadın işçi hapishanesinde hayatta kalmayı denemektedir. Elmas'ın tüm bu işleri yaparken parmağına taktığı alyans onun esaretinin imgesidir (Aslan B. K., 2020).

Elmas'ın günlük bir rutini vardır. Sabah kocasını işe yolcu eden Elmas; yatağı toplar, kayınvalidesinin yemeğini, ilaçlarını verir, akşam yemeğini hazırlar, işten dönen kocasını karşılar, akşam yemeği için karşı dairede oturan kayınvalidesinin evine geçilir, tatsız tuzsuz sohbet eşliğinde yemek yenilir, bulaşıklar yıkanır, kendi dairesine geçilir ve Elmas'ın günü kocası tarafından uğradığı cinsel işkenceyle son bulur. Elmas'ın bu rutini fırtınalı soğuk bir gecenin sabahında bozulur. Elmas yine bir gece kayınvalidesinin evinde yenilen yemek sonrasında bulaşıkları köpürterek yıkar. Yıkadığı bu bulaşıklar Elmas'ın yaşamında başlayacağı temizliğin de imgesi olur. Elmas için günün son işkencesi olan cinsel istismar o gece de gerçekleşir. Elmas'ın acıyla çıktığı yatağı onun için bir işkence tezgâhıdır.

Fırtınalı gecede Elmas kocasının emriyle 'abdest' almak için banyoya gider. Kocasının ve kayınvalidesinin ölümüyle biten gecenin sabahında Elmas tek kurtarılmış alanı olan balkonda donmak üzereyken bulunur. Hastaneye kaldırılan Elmas ile Şehnaz'ın yolları burada kesişir. Şehnaz'ın 'Elmas'ı iyileştirme süreci kendi yüklerini de sorgulamasına neden olur. "Şehnaz terapileriyle Elmas'ı iyileştirirken, Elmas da Şehnaz'ı uyuduğu derin uykudan uyandırmakta" (filmloverss, 2016), kendisiyle yüzleşmesine kanal açmaktadır. Elmas'ın ne yaşadığına, ne hissettiğine, nereden geldiğine Şehnaz'ın uyguladığı profesyonel psikoterapiyle tanık olunur. Eğitimli Şehnaz ve çocuk yaşta okuldan alınıp kocaya verilmiş Elmas'ın yaşadığı cinsel şiddet, psikolojik şiddet eril tahakküm karşısında statü tanımamaktadır. Eril tahakkümün kurbanı bu iki kadının birbirini iyileştirme sürecinde kadın dünyasına hükmeden ataerkil toplumun dayattığı travmaların altı çizilir.

Elmas'ın gece yatağa gelen kocasından korkması 'gelmesin' diye dua etmesi, ilişki sırasında ağlaması ve bunu görmezden gelen 'kocası'nın Şehnaz'daki karşılığı 'Cem'dir. Cem kendi üst sınıf yöntemleriyle Şehnaz'da benzer travmatik durumu yaratmaktadır. Şehnaz, Cem'in yarattığı boşluğu Kadın Doğum Uzmanı olan yeşil parkalı, Doktor Umut'la doldurur. "Film boyunca Cem'le birlikte oldukları sahnelerde hiç gülerken göremediğimiz, hatta en son ilişkileri sonrasında ağlarken gördüğümüz

Şehnaz Umut'la sohbetlerinde güler" (Barış, 2019, s. 544). Hükümdarlığın yıkılışına Doktor Umut'ta el atar. Tıpkı Elmas'ın derin kuyulardan çıkması için Şehnaz'ın el attığı gibi. Şehnaz artık Cem'le olan evliliğini sorgulamaktadır ve bir gün Cem'e ilişkilerinin bittiğini söyler. Cem'in evlilikleri boyunca Şehnaz'a uyguladığı psikolojik şiddet dozunu daha da arttırır ve fiziksel bir şiddete döner. Şehnaz'ın Cem'den ayrılarak çıktığı yolculuk, özgürlükle atılan tohumların göstergesidir. Elmas için ölüm, Şehnaz için ayrılık yeni başlangıçların imgesi olur.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNEŞE YOLCULUK, ARAF VE TEREDDÜT FİMLERİNDE DANS SAHNELERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Dans Sekanslarının Göstergebilimsel Çözümlemesi

3.1.1. Metodoloji

Araştırma, Yeşim Ustaoglu sinemasında, dansın filmler içerisindeki yeri, bir imge olarak ne tür temsiliyetler içerdiği, filmlerin hikâyelerine olan etkileri, örnekler üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Filmlerde yer alan dans sekanslarının çözümlemesini temel alan bu araştırma, nitel desende yapılandırılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından göstergebilimsel yöntem tercih edilmiştir. Bu kapsamda Christian Metz'in göstergebilimsel yöntemine başvurulmuştur. Araştırmanın örnekleme; Yeşim Ustaoglu'nun yazıp yönettiği 'Güneşe Yolculuk', 'Araf' ve 'Tereddüt' filmlerinin hikâyesi kapsamında dansın ölüm imgesi olarak kodlanması çerçevesinde yapılmıştır. Yönetmenin film dilinin belirgin yansımalarını daha net görebilmek amacıyla bu üç film tercih edilmiştir. Bu çalışmada, çözümlenen filmlerdeki dansın karakterler üzerindeki etkileri ve film içerisindeki yansımaları ele alınmaktadır. Çalışmada çözümlenen filmler, dans imgesi dikkate alınarak yeniden izlenmiş ve filmlerde dansın ölümün imgesi olarak nasıl kodlandığı açıklanmaya çalışılmıştır.

3.1.2. Göstergebilim

Sinema, kullandığı arketip sembolleri duyguların içine işleyerek bilinci "by-pass" yapar ve bilinçaltına iner. Bu nedenle filmlerin bilinçaltına bakmak için göstergebilim önemli bir araçtır (Izod & Dovalis, 2015). Göstergebilim, en genel anlamıyla görünenin arkasında gösterilmek isteneni araştırmaktadır ve göstergelerin bilimini yapmayı amaçlamaktadır. İletişim için kullanılan her şeyi sadece dilsel göstergeler olarak değil, Bircan (2015)'a göre nesneleri dilbilimsel metotlar aracılığıyla dillendiren, dil dışı gerçekleri kendi diline çevirerek açıklamaya çalışan bir düşünce yaklaşımıdır. Karaman (2017) göstergebilimi, kendisi dışındaki şeyleri işaret eden göstergeler ve içinde kodların bulunduğu yapılar olarak tanımlar. Kendine özgü

terimler dizgesiyle gözlemlerini bilimselleştiren göstergebilim bizi çevreleyen herhangi bir şeyi işaretler dizgesiyle inceler. Duyduğumuz sesler, işaretler ve imgelerden yeni bir anlam üretmeyi sağlayan göstergelerin kodları yani gösterileni, anlam evrenini çözümlemeyi amaçlar.

Göstergebilimin konusunun anlam olmadığını, anlamı oluşturan yapısal ilişkiler olduğunu belirten Bertrand’a göre öncelikli olan anlamın nasıl yaratıldığıdır. Bir kod sistemiyle donatılmış göstergeler bu kodların etkileşimiyle oluşturduğu yeni anlamları kitlesine aktarılmak üzere bir ileti oluştururlar. Bu iletinin kazandığı yeni anlam ve somut hale gelmesi göstergebilimin çalışmalarının konusu olmaktadır.

“Göstergebilime adını veren ilk kişi İngiliz filozof John Locke (1632-1704) olmuştur. Locke, ilk kez ‘semeiotike’ terimini kullanarak “göstergeler öğretisi” (doctrine of signs) olarak nitelediği semiyotiğin, bilimin üç temel branşından biri olması gerektiğini öne sürer. Locke’dan sonraki pek çok düşünür eserlerinde dilsel ve dil dışı göstergelerin incelenmesini ele almış, bu anlamda Locke’yi takip etmişlerdir” (Çeken & Aypek Arslan, 2016, s. 509).

20. yüzyılda ise çağdaş göstergebilim çalışmalarının öncüsü olarak İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure görülür. Aynı dönemde ve çizgide çalışan bir diğer isim ise Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce’dır. “Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini, Saussure göstergelerin toplumsal işlevini vurgulamıştır. Barthes ise dilin mekanik işlevini açığa çıkarmak ister ve bunu kitle kültürü üzerinden yapar” (Bircan, 2015, s. 19). Barthes ‘Mytologies/Çağdaş Söylenler’ adlı eserinde mitlerin, kültürel anlamlar taşıyan işaretler olduğunu, egemenlerin ütopyalarını gerçekleştirmek ve ideolojilerini yaymak için bir araç olduğunu anlatır (Dervişcemaloğlu, 2010). Görsel kültürün bir parçası olan imgeler aracılığıyla görünenin arkasında ki yeni anlamların zihinde oluşturduğu şeyleri göstergebilim araştırmaları açığa çıkarmaktadır.

Ağırlıklı olarak edebiyat alanında göstergebilimsel çalışmalar yapan Barthes’ın öğrencisi olan Christian Metz sinemada göstergebilime ilişkin yaklaşımını Ferdinand De Saussure’dan etkilenecek oluşturmaktadır. Çağdaş Dilbilimin kurucusu Saussure sanat eserlerinin üretildiği dönemi, biçemi, anlayışı nedeniyle dili toplumsal bir olgu, sözü ise sanatçıya ve yapıta ait bir olgu olarak tanımlamaktadır (Saussure, 1988). Barthes bu konuyu şöyle değerlendirmektedir: “Bir meydan okumayı belirtmek

için getirilen ok da bir sözdür... Söz, söylem vb. sözcüklerinden, ister sözsöz, ister görsel olsunlar her türlü birimi ya da anlamlı bileşeni anlayacağız: Bizim için bir fotoğraf da bir gazete yazısıyla aynı nitelikte söz olacaktır” (Barthes, 1988, s. 180). Saussure’ün sinemanın bir dil olgusu olduğu yönündeki görüşünden yola çıkan Metz de sözel dil ve dil benzerliklerini, anlamlarını inceleyerek yaklaşımını ortaya koymaktadır. Metz, doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirmek için sinemanın kodları olmayan bir dil olduğunu belirtmektedir. Görüntünün sözcüklerle birebir aynı şeyi söylemediğini, söylenmek istenenin ancak paraleli olabileceği üzerinde durmaktadır. Sinemada anlamın gelişimine ulaşmak isteyen Metz, bu amacını sinemanın ‘semyotiği’ olarak adlandırır (Andrew, 2010). Metz, sinemada hammaddenin devinimli görüntü, kaydedilmemiş diyaloglar, müzik, ses, hareket gibi bilgi kanalları olduğunu savunur (Metz, 2012). “Çünkü bu maddeler bir göstergebilimci için sadece birer göstergedir; gösterge de her zaman kendi dışında bir şeyi göstereceğine göre anlamlandırma olgusu dilbilimsel/göstergebilimsel bir bakış açısını zorunlu kılacaktır” (Çiçek, 2016, s. 37). Sinemada anlamlandırma, gördüğümüz kareler ile duyduğumuz seslerden yani görülen ve duyulan maddeden farklı bir şeydir. Sinemada göstergebilimin anlam ve film imleri kapsamında ele alınmasını savunan Metz göstergebilimin amacının, yönetmene bir filmi nasıl yönetmesi gerektiğini öğretmek değil, yönetmenin sinemada anlam yaratırken, kendi dilini kurarken kültürel kodlara öncelikli vermesi olduğunu belirtir. Bu kapsamda göstergebilim odaklı çözümlemeler yapılırken görüntünün anlamını ortaya çıkarmak adına kültürel kodlar önem arz etmektedir.

Sinemasal olarak göstergebilim için önemli olanın anlatı olduğunu savunan Metz, bu anlamda toplumun iç dinamikleriyle ilgili sosyolojik, felsefik, psikolojik, tarihsel bilgilerden ortaya çıkan verilerin göstergebilim çözümlemelerinde hayati önem taşıdığına vurgu yapmaktadır. (Metz, 2012). Göstergebilimin film çalışmalarını bir kenara bırakarak bir anlam oluşturma aşamasına ilişkin Çiçek (2016, s. 35) “bunu yaparken de filmin anlam oluşturma aşamasında yararlandığı dışsal yapılardan olan toplumsal psikoloji, ruh çözümleme, toplum bilimi hatta kimya ve fizikle bile ilgilenir” bilgisini verir. Sinemanın cümleler dizisinden oluştuğunu savunan Metz, yönetmenin bir nesneyi kavramsal açıklamasının eksik olacağını, eğer bir silahtan söz ediyorsa o silahı göstermek zorunda olduğunu belirtir (Büker, 2012).

Metz, sözcenin kendi başına anlamları varken tümce ya da görüntünün izleyene büyük oranda bilgi verdiği düşüncesindedir. Konuşucu tarafından yaratılan sözceler gibi görüntüler de yönetmen tarafından üretilmektedir. Kuramcıya göre sahi olay akışını salt vermek anlam için yeterli değildir, anlamlama gereklidir. (Metz'den aktaran Büker, 2012). Bu anlamlama da yine kültürel kodlarla mümkündür.

Barthes (1993) 'Göstergebilimsel Serüven' adlı kitabında göstergebilimin ilkelerini yapısal dilbilimine bağlı olarak dört başlık altında toplar: 1. Dil ve söz 2. Gösterilen ve gösteren; 3. Dizim ve dizge; 4. Düz anlam ve yan anlam. Göstergelerle anlamlama sürecini düz ve yan anlam olarak tanımlayan Barthes'a göre, düz anlam, bir göstergenin görünen anlamı, yan anlam ise göstergenin arkasında söylenmek istenendir. (Vardar, 2001). Bir başka deyişle düz anlam göstergenin bilinen anlamıyken yan anlam düz anlamı da içeren ama düz anlamdan ayrıışmayan anlamdır. Yan anlam ne olursa olsun içeriği aktaran biçim düz anlamın malzemesidir.

Barthes, anlamlamayı gösterenin göstergesini, gösterilen olarak zihinde canlandırma süreci olduğunu savunur (Özel, 2008). Düz anlamların yanlış anlaşılma gibi bir durumu yoktur, yan anlam ise göstergenin anlatısının neyi anlattığı üzerine temsiliyetidir. "Düz anlamlar genelde ortak bir durumu, düşünceyi temsil ederken yan anlamlar coğrafyasına bağlı olarak insanın düşünce dünyasında çözümlenen bir göstergedir" (Karaman, 2017, s. 31). "Gösteren, gösterilen ve göstergeden meydana gelen dizge düz anlamı oluşturur. Düz anlam, anlamlandırma sürecinin temel basamağını meydana getirir ve anlam görünür halden ibarettir" (Demir, 2021, s. 9). Özetle, düz anlam bir göstergede özne olurken görünenin arkasındaki anlamı yani imge, düşünceler, kanıları değerlendirir ve tespit eder.

Sinemada görüntünün gösteren ve gösterilen olmasını, ses biriminin ise sadece gösteren olmasını örnekleyen Metz, benzer şekilde bir de ev resmi örneği verir. Ona göre bir filmdeki bir ev resmi/görüntüsü sözlüklerdeki ev sözcüğüne karşılık gelmez. Bir filmdeki bir ev görüntüsü bir sözcük gibi değil bir tümce gibi algılanmalıdır. 'Ev burada' burada bir ev var. Anlamında bir tümceye karşılık gelmektedir (Büker, 2012). Göstergebilimsel bir analizde yan anlam filmin anlatısına ilişkin en değerli verileri sunar. Çünkü filmin kültürel veya toplumsal bağlamını yan anlamlar ortaya çıkarır. Örneğin, sosyal yaşamın bir parçası olan, toplumların yaşam biçimine göre

anlamlanan, halk oyunları sosyal bir olgudur. Bu kapsamda Ustaoglu'nun 'Güneş Yolculuk' filminde yer alan gövde sahnesinin Türkiye kültürü içinde temsiliyeti omuz omuza verme, birlikte hareket etme, bir dayanışma unsuru olarak yan anlamsal imgedir.

Bu kapsamda filmlerinin öznesi, imgeler ve metaforlar olan Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun 'Güneş Yolculuk', 'Araf', ve 'Tereddüt' filmlerinde yer alan dans sekanslarında görünenin arkasında gösterilen ölümdür. Araştırma kapsamında yönetmenin filmlerinde kullanmış olduğu dans sekanslarının neyi imgelediğini, gösterge, gösteren ve gösterilenleri tespit edilip, yan anlam ve düz anlamlarını göstergebilimsel çözümlemeyle açığa çıkarmak mümkündür. Filmlerde göstergeler kapsamında verilmeye çalışılan mesajlar, göstergelerin süzgeçten geçirilerek okunması ve anlamların yakalanmasıyla gösterilenin neye işaret ettiği sonucuna varılabilmektedir. Filmlerde, imgelerdeki anlamı simgeleyen göstergelerin neler olduğu sorusu yine bu yöntemle yanıt bulacaktır.

3.2. Güneş Yolculuk Filminin Dans Sahnelerinin Çözümlemesi

1990'lar Türkiye siyasi tarihinde kimlikler üzerine siyasetin yapıldığı en çatışmalı tarihtir. Faili meçhullerin, gözaltında kayıpların yaşandığı bu dönemde, köyler boşaltılmış, insanlar göç etmek zorunda bırakılmışlardır. Şiddetin tırmandığı bu dönemi ülkenin ölüm ve yas süreçleriyle kirlendiği bir tarih olarak tanımlamak mümkündür. İnsan hakları ihlallerinin yaşandığı Türkiye'nin bu karanlık dönemi Yeşim Ustaoglu sinemasında 'Güneş Yolculuk' filminde karşılık bulmaktadır. Yeşim Ustaoglu bu dönemi Berzan, Mehmet ve Arzu karakterleri merkezinde ele almaktadır.

Film daha henüz başlarken müzik imgesiyle ölüm haberini verir. Berzan'ın, 'ekmek teknesi' el arabasında teybe koyduğu 'Amediye' adlı Kürtçe şarkı ölümün gösterenidir. Berzan'ın sevdiği 'Şirvan'ın adını ve fotoğrafını arabasına yerleştirdiği sahnesinde teypte çalan şarkıda der ki: *Amediyê kêfxweş e gozelê gozelê /Amediyê kêfxweş e, dimirim bo gozelê/ Amediyê gundor e, gozelê gozelê / Gundor e dendik sor e dimirim bo gozelê*” (*Amediye mutlu güzel güzel/ Amediye mutlu, güzel için ölüyor/ Amediye kırsaldır, güzel güzel/ Günler yoğun ve kırmızı, güzel için ölüyorum*).



**Görsel 4. Güneşe Yolculuk,
Sahne (33.40).**



**Görsel 5. Güneşe Yolculuk,
Sahne (34.50).**



**Görsel 6. Güneşe Yolculuk,
Sahne (44.48).**



**Görsel 7. Güneşe Yolculuk,
Sahne (45.12).**



**Görsel 8. Güneşe Yolculuk,
Sahne (53.55). Mehmet'in Zihninde
Gövende Karışmış Berzan'ın Sesiyle
Öfkeli Hali.**



**Görsel 9. Güneşe Yolculuk,
Sahne (54.13). Mehmet'in Berzan'ı
Morgda Gördükten Sonraki
Trans Hali.**

‘Güneşe Yolculuk’ adından da anlaşılacağı gibi bir metafordur. Egeli Mehmet’in Batı’dan Doğu’ya yani güneşin doğduğu yere yaptığı bu yolculuk göstergebilimde anlamlandırma düz anlam ve yan anlam olarak olay örüntüsüyle bağlı

olduğu görülmektedir. Egeli Mehmet'in yaptığı bu yolculuk birbirini anlamanın, empatinin imgesidir. Mehmet'in Berzan'ın göç ettiği Urfa'ya yaptığı bu dönüş göç etmek zorunda bırakılmış, gittiği yere ait olamamış bir aidiyet arayışının insanda yarattığı duygunun temsiliyetidir.

Yönetmen film karakterlerini oluştururken, karakterlere verdiği isimler filmin anlatısında önemli bir yer edinmektedir. Rehber, bilen anlamını taşıyan Berzan 'Güneşe Yolculukta' Mehmet'in de aydınlanmasında, kendisini bulmasında bir kılavuzdur. Berzan, Mehmet'in kendini bulma yolculuğunda ona omuz veren bilge rehberidir. Yönetmenin erken yaşta kaybettiği babasının adı olan Mehmet, yönetmen için, ölümle yaşamın kendisindeki içsel tanımıdır. Mehmet'in sevdiği Arzu, istemek dilemek anlamında olduğu gibi değişimin, paylaşımın arzulamanın göstergesidir.

Egeli olmasına rağmen ten rengi 'başına bela olan' Mehmet minibüste yanına bırakılan poşetin içinden çıkan silah nedeniyle sorguya alınır ve bir hafta boyunca işkence görür. Bekâr odasına dönen Mehmet'in kaldığı bekâr odası artık 'kırmızı çarpı'yla işaretlenmiştir. Türkiye'nin siyasal atmosferinde dışarıda bırakılmanın, istenmeyene nişan koymanın gösterenidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde aynı işaretleri Mehmet, Berzan'ın cenazesini götürdüğü Urfa'daki evler üzerinde de görecektir. Mehmet'in işkence sonrası evine dönerken üstüne giymiş olduğu düğmeleri yanlış bağlanmış, kirli beyaz gömleğini ise sistemin yanlışlığının ve kirliliğinin bir göstergesi olarak okumak mümkündür. Bu sahne filmin afişinde de yer alarak filmi özetlemektedir.

Mehmet gözaltı dönüşü yaratılan korku kültürüyle ne bekâr odasında istenir ne de iş yerinde. Mehmet, kendine kurduğu yoksul yaşamdan da yoksundur ve kırmızı çarpı işaretlidir artık. Mehmet'e evinin kapısını açan, kendisi de kırmızı işaretli olan Berzan'dır. Açılan bu kapı, Mehmet için büyüme, anlama kendi içsel yolculuğunun gösterenidir. Mehmet'in yeni işi çöp yığınları arasında gezinerek değerliyi, işe yararı bulmaktır. Mehmet'in üstüne sinen çöp kokusunu çıkarmak ise Berzan'a düşer. Berzan Mehmet'i yıkar. Mehmet'in başından tasla döktüğü ilk tas su soğuktur ve üşütür. Mehmet için bu bir uyanışın imgesidir. Berzan tarafından ikinci tasla Mehmet'in 'başından aşağıya dökülen kaynar su' metaforik olarak acının, arkasından gelen tef eşliğinde 'heeyyy' dengbej sesleri yaklaşan ölümün habercisidir.

O gece omuz omuza dayanışma, birlikte hareket etmenin imgesi olan gövendeye (halay) dururlar. ‘Berzan’ın ‘Mehmet’e “hadi Memed oluyor hadi Memed” bilgeliğiyle öğrettiği halay temsilinde; gövende kenetlenen ellerle, birbirine değen omuzlar dayanışma imgesiyken, yere vurulan ayaklar, atılan adımlar aynı yola gitmenin yan anlamı olur. Dans imgesi burada yas ve matemın göstergesi olurken gösterilen ölümdür. Mehmet ise bütün bu yaşananların gösterenidir. Mehmet’in gövend başında olması, tepeden vuran güneş ışığının Berzan’ı flulaştırması, Mehmet’in artık Berzan’a dönüşmesinin de bir gösterenidir. Filmin (44.39-45.11) aralığında yer alan sahnelerde ikili kendinden geçerek adeta dansı bir zikre dönüştürür. Bu çıkılacak olan mücadele şöleninin ritüelidir. Kürtçe sözler eşliğinde coşkuyla yapılan bu dans, matem tutmaya gidilen yolda travmatik ölümün de göstergesidir.

Dans sonrası neşe içinde yorgunluktan kendilerini divana bıraktıkları odada radyo kanalında prezervatif, kondom konularının konuşulduğu bir kanal açıktır. Berzan, radyo ‘frekansını’ değiştirir; ölüm oruçları, trafik kazası haberlerinin yer aldığı bir radyo kanalına. Berzan’ın ayarladığı radyo frekansındaki haber adeta Mehmet’in de bilinçlenmeye giden yolculuğunun gösterilenidir. Dance Makabre’nin (ölüm dansı) yapıldığı gecenin sabahında Berzan, Mehmet’e “Urfa’ya gidiyorum” diyerek aceleyle evden çıkar. Çıkarken cebindeki son parasını Mehmet’e bırakır. Bu kültürel kodlar içerisinde yan anlam olarak ‘kefen parası’nı imgelendiğini söylemek mümkündür.

Berzan, ülkenin politik atmosferinin yarattığı sonuçlardan payına düşeni alır ve gövendeye durduklarının sabahı evden çıkan Berzan’ın yaşamı öldüresiye dövüldüğü sokakta son bulur. Berzan’ı morgdan alacak tek yakını Mehmet’tir. Cıvıv sarısına boyadığı saçlarıyla dayanışmanın simgesi olan sevdiği Arzu’yu yanına alır, hastaneye gider. Mehmet Berzan’ın ve ölümün soğuk yüzüyle karşılaşır. Ölüm, psikolojik karşı koyuşlarımız, sıklıkla ölen kişiye ait olan ya da bize onu anımsatan nesnelere yansıtılır ve arkada kalan için gidenin duygusal karşılığı, ağır çekimle tekrarlanırken özel anlar, coşkulu yapılan paylaşımlar zihinde tekrarlanır (Volkan & Zıntl, 2010).

Eve dönen Mehmet ‘türbe yeşili’ giriş kapısının yanındaki sandalyede ölümün verdiği çaresizlikle oturmaktadır. Filmin (53.13) sahnesinde ayağa kalkan Mehmet çaresizce dolanmaya başlar odada. Öfke içinde sağı solu tekmeleyen, yumruklayan

Mehmet'in zihnini o sırada Berzan ile gövendeye durdukları tef ve 'heyyyy' sesleri doldurur. Hafızası onu omuz omuza halay çektiği o ana götürür. Keder Mehmet'i gafil avlar ve bu kez Mehmet'in öfkesi bir zikre dönüşür (Çiftçi, 2015).

Tablo 3. Güneşe Yolculuk Filminde Dans Göstergesi

Sahne	(34.50)	(53.13)
Gösterge	Dans imgesi	Dans imgesi
Gösteren	Gövendeye duran Mehmet ve Berzan'ın dansı	Mehmet'in kendi başına yapmış olduğu dans
Gösterilen	Yapılan dansın ardından gelen travmatik ölüm	Mehmet'in metaforik ölümü yani Berzan'ın temsiline dönüşmesi

Mehmet'in o ilk gövendeden sonra neşe içinde düştüğü yer bu kez ölüm gibi soğuk ve sert zemin olur (sahne 53.13). Geçmişin kişiyle yaşamaya devam ettiğini belirten "Frankl ölümle biyolojik varlık sonlanmakla birlikte ölüm anında tamamlanan yaşamın bütünlüğü geçmişte kalır ve kaybolmaz" (Sezer & Saya, 2009, s. 153). Bu nedenle logoterapi yönteminde ölüm bir kaybolma değil kişinin kendisini gerçekleştirmesi olarak yorumlanır. Mehmet'in kendiyi yaptığı gövendle eski Mehmet'in metaforik ölümüne, Berzan'ın temsili gölgesine dönüşmesinin de bir göstergesi olur. Travmatik yas başlar Mehmet için. Sevilen birinin ani ve şiddet içeren biçimde ölümü sonucunda yaşadığı kaybı temsil eden travmatik yas, Mehmet için başlamıştır. Bu ölüm sonrasında yaşanan travmatik yas, doğal bir ölüm sonrası yaşanan yas ve tepkiler sürecinden farklılıklar içerir. Bu yası tamamlama süreci Mehmet'in 'Güneşe Yolculuk'unda saklıdır.

3.3. Araf Filminin Dans Sahnelerinin Çözümlemesi

Yeşim Ustaoglu'nun emekçi sınıfın hikâyesine daha çok yaklaştığı filmidir 'Araf'. Yönetmenin 'Güneşe Yolculuk' ve 'Bulutları Beklerken' filmlerindeki etnik kimlik gibi kodları 'Araf'ta ezen ve ezilene evrilmektedir. Bir yönetmeni evrensel yapan unsurlardan biri de sınıf meselesi üzerinden bakabilmesidir. Ancak Türkiye'de salt işçi sınıfı ve işverenden söz etmek pek mümkün değildir. Bu nedenle yönetmen Araf'ta ezen ve ezilenlerin hikâyesine odaklanmakta, toplumun sınıf yapısına bakarak

hikâyesini bu kodlar üzerinden kurmaktadır. Filmde yer alan olaylar örgüsü ile kahramanların, ezilen olarak ‘Araf’ta kalması; filmin adıyla da örtüşmektedir.

Araf, arada kalmış insanların onları çevreleyen hayal kırıklıklarının, içinden çıkılamayan acılarının hikâyesidir. Hikâyenin geçtiği kent Karabük’te yer alan dinlenme tesisinin atmosferi soğuk, ıssız, kasvetli, sadece yolcuların uğradığı yerdir. Şen (2019, s. 38)’e göre “Dinlenme tesisinin hantal görüntüsü, estetikten yoksun iç dekorasyonu, arka plandan gelen rahatsız edici televizyon ve anons sesleriyle Türkiye modernleşmesinin arada kalmışlığını hatırlatmakta”. Dinlenme tesisine yerleştirmiş olduğu Zehra bu kasvetli durağan Karabük’ten gitmek istemektedir. Onu bu kentten götürecek şey yani Zehra’nın gitme isteğinin göstereni kamyon şoförü Mahur’dur. Mahur’un bir düğünde Zehra ile karşılıklı dansa kalkması bir kez daha ölümün imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada imgelenen doğal bir ölüm değil metaforik ölümdür. Biten aşk ve hayallerin göstergesi olan dans bir kez daha ölümün gösterileni olur. Mahur ve Zehra ise tüm yaşanan bu sürecin gösterenleridir.



Görsel 10. Araf, Sahne (22.39).



Görsel 11. Araf, Sahne (23.01).



Görsel 12. Araf, Sahne (25.11).



Görsel 13. Araf, Sahne (26.03).



Görsel 14. Araf, Sahne (30.11).



Görsel 15. Araf, Sahne (33.00).

Volkan ve Zıntl (2010, s. 30) ‘Gidenin Ardından’ adlı kitapta metaforik ölümü aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadırlar:

“Önemli bir insanı ya da bir şeyi yitirmek, reddedilmek ve güçsüzlük duygularını da harekete geçirdiğinden, yitimin gerçekliği yavaş yavaş içimize işledikçe iç sıkıntısı duyarız. Beden ısımızdaki yükselmenin fiziksel işlevlerimizde bir sorun olduğunu göstermesi gibi sıkıntı da psikik dengemizin bozulduğuna işaret eden bir çeşit duygusal ateştir. Sıkıntı o kadar rahatsız edici bir duygudur ki, yaşadığımız paniğin üzerimizdeki etkisini azaltabilmek uğruna epeyce uzun yollardan geçmek zorunda kalırız”.

Zehra’nın hayalleri, evlenip gitme isteği bir tanıdığının düğününün de ölür. Zehra’nın düğünde Mahur’la ettiği dans bir imge olarak gitme isteği, hayalleri, aşkın göstergesi olurken Zehra’da Mahur’un ve onun ekseninde hayallerinin, düşlerinin ölümünün de gösterilenidir. Zehra ilk dansı (sahne 22.39) arkadaşının düğününde Olgun ile yapar. Zehra ve Olgun’un üstüne yağan konfetiler ikilinin gelecekteki kırık dökük evliliğinin temsilidir. Bu dans Olgun’un hayallerinin, Zehra’ya duyduğu güvenin öleceğinin de imgesidir. Dans, bu sahnede bir imge olarak hayallerin ve güven duygusunu göstergeye dönüştürmekte ölümün de gösterileni olmaktadır.

Tablo 4. Araf Filminde Dans Göstergesi

Sahne	(22.39)	(26.33)
Gösterge	Dans imgesi	Dans imgesi
Gösteren	Olgun ve Zehra	Zehra ve Mahur
Gösterilen	Olgun’un Zehra’ya olan güvenin, inancının ölümü	Zehra’nın gitme isteği, düşleri, aşkı, hayal kırıklıklarının ölümü

Gecede, Olgun neşe içinde Apaçi dansı yapar. Alt sınıf gençliğini temsil eden Apaçi dansı, alt kültürün yan anlam olarak ifadesidir. Ardından yönetmenin gençliğinin geçtiği Trabzon bölgesine ait, düğünler başta olmak üzere pek çok eğlencenin sahnesinde Trabzon Kolbastı’sı yapılır. “Trabzon’da kolbastıya, yöresel olarak ‘faro kesmesi’ ya da ‘hoptek’ de denilmektedir” (Pelikoğlu, 2009, s. 42).

Derya ve Zehra oturdukları masadan halaya eşlik etmektedir. Başı çeken Mahur'dur halayın sonu ise Zehra. “*Su sızıyor sızıyor / Taşların arasından/ Eğil bir yol öpeyim / Kaşların arasından /Oğlan mayilem oğlan/Sözüne de kavilem oğlan*” sözlerinin yer aldığı türküyle dansa kalkan Mahur, ceketini çıkararak gömleğinin kollarını kıvrır. (Yönetmenin ‘su’ imgesi bu kez türkünün sözlerinde karşımıza çıkmaktadır). Mahur gelini arkasına alarak dans ederken, yan anlamsal olarak Zehra’nın gelin olma hayalleri Mahur’un görmediği bir alana yerleştirilmektedir. “Acıyla karışık hoş bir seda bırakan, geçici, duygusal bir müzik makamıdır Mahur” (Şen, 2019, s. 45). Tıpkı Zehra’nın hayatında bıraktığı izler gibi.

“*Amanin amanin amanini yandım / Tiridine tiridine tiridine bandım / Bedava mı sandın para verip aldım/Tiridine tiridine bandım*” türküsüyle dansa devam eden Mahur, Zehra’yı bedeniyle dansına ortak eder. Mahur’un kollarını sıvayarak hazırlandığı Dance Makabre gerçekleşmek üzeredir. Zehra’nın gitme isteğinin, düşlerinin, aşkının ölümünün göstergesi olan bu dans ile gösterilen metaforik anlamda ölüm olur. Zehra’yı dansa kaldıran Mahur bu düş kırıklığının gösterenidir.

Gecenin sonunda Derya’nın evinde uyuyan Zehra’nın üstünü Mahur örter. Zehra’yı omuzlayacak gücü olmayan Mahur’un gideceğinin ve Zehra’yı içinde öldürdüğünün imgesidir. Zehra’nın gözlerinin açık olması yan anlam olarak ölmeden önce son isteği gerçekleşmeyen kişinin temsiliyetidir.

Zehra’nın başucunda duran meyve tabağında yer alan elma, Adem ile Havva’nın birlikte yasak meyveyi yedikleri için cennetten kovulmalarının bir imgesi olarak yerleştirilmiştir. Zehra’nın elmadan bir ısırık alması Zehra’nın “Mahur cennetinden’ kovulmasının temsildir. Mahur’un Zehra’yla birliktelik yaşamasının bir anlamı, Mahur’un gidecek, Zehra’yı götürecektir bir yeri yoktur. Zehra demek yük demektir. Düğünde tek başına oturduğu masa Mahur’un yalnızlığının simgesidir. Mahur, çok sayıda trafik kazasının yaşandığı yolda kamyonuyla bir serabın içinde kaybolmaktadır. Ölüm gibi karlı ve soğuk bu yolda Mahur, Zehra’nın trafik kazasıdır.

3.4. Tereddüt Filminin Dans Sahnelerinin Çözümleme

Sinemada sanatsal alana giren her şeyin bir anlam ve bilgi aktardığını düşünürsek dans da başka bir göstergeyle birleşerek sinemanın anlatısına hizmet eder.

Başka bir imgeyle özdeşleşen dans, bir durumun nasıl yaşandığını anlatmak, bir durumu hissederek yaratmak adına önemli bir imgedir. Bir olayı hayal etmek, anlatmak, duygusunu vermek adına dans önemli bir rol oynamaktadır ve dans, anlatılmak isteneni, yaşanan süreci tasvir ederken kültürel kodlardan yararlanmaktadır.



Görsel 16. Tereddüt, Sahne (28.30).



Görsel 17. Tereddüt, Sahne (28.57).



Görsel 18. Tereddüt, Sahne (29.03).



Görsel 19. Tereddüt, Sahne (29.12).



**Görsel 20. Tereddüt, Sahne (32.45).
Elmas'ın Yaşamında Travmatik
Ölümün Yaşandığı Gecenin Sabahı.**



**Görsel 21. Tereddüt, Sahne (1.30:54).
Şehnaz ve Cem'in Evliliğinin Bittiği
Metaforik Ölümün Gerçekleştiği Sahne.**

Yönetmen Ustaoglu da 'Tereddüt'teki dans sahnelerini yaşanan süreci ve ölümün habercisi olarak kullanmaktadır. Yönetmen tarafından filmlerine ayrılık, ölüm ve sonlanışın imgesi olarak filmine yerleştirilen dans, 'Tereddüt'te bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Hayatın bir sınırlandırması olan ölüm, insanın hayatla daha sıkı

bağlar kurmasının da nedenidir. Ölüm korkusunu insanın sahip olduğu şeyleri yitirmesiyle ilişkilendiren Fromm'a göre insanın en büyük korkusu benliğini kaybetmesidir. Fromm, bu korkuyu yenmenin yolunun, sevgi alanını genişleterek, başkalarının sevgisine de karşılık vererek kendine yeni bir hayat inşa etmekten geçtiğine vurgu yapmaktadır (Fromm, 1973). Tereddüt'te sevginin yoksunluğunu görmek mümkündür.

Şehnaz, adı gibi nazlı, cilveli bir kadındır. Özlediği Mimar eşi Cem'i ziyarete giden Şehnaz, Cem ile bir gece kulübüne gider. Aşkın önemli simgelerinden olan bir kadeh kırmızı şarap vardır Şehnaz'ın elinde. Aşkın meylerinden olan şarap filme bir imge olarak yerleştirilmiştir. İkilinin tutkuyla başladığı dans, bir o kadar tereddüt içindedir. İkili pistte, müzik eşliğinde salınır. Şehnaz evli olduğu Cem'in yüzüne dokunarak onu daha yakından tanımaya çalışmaktadır (sahne 29.12). Cem'e sırtını vererek dans eden Şehnaz kendini güvende hissetmek ister, sevmek sevilmek ister. Ancak dans sonrası eve giden ikili için birliktelik yine sadece Cem'in tatminiyle sonlanır.

Göstergebilimsel olarak filme yerleştirilen bu sekans, dans imgesi üzerinden evliliğin, sevginin sonlanmasının bir göstergesidir. Filme yerleştirilen dans, metaforik olarak ölümü imgelemektedir. Şehnaz ve Cem ise bu sonlanışın göstereni olurken, ölüm gösterilendir. Bir olgu olarak ele aldığımız ölüm duygusunu aktaran şey evliliğin, sevginin bitmesinin imgesi olan danstır. Lotma (1999, s. 66)'a göre "Yönetmenin, 'ara bulan' ya da 'gerçekçi' filme olan eğilimi, görüntüsel bir göstergedir ve yansıtma işlevinin içine dans da girmektedir".

Yönetmen filme yerleştirdiği bu sahne ile bir kez daha metoforik olarak ölüme, işaret etmektedir. Sigmund Freud ise 'Yas ve Melankoli'yi anlattığı makalesinde duygusal bağlarımızdan isteyerek vazgeçmediğimizi anlatmış ve ayrılık yaşadığımız kişiyle hissiyatın tam olarak bitmediğinin, yas sürecinin ayrılığı isteyen kişinin duygularına cevap vererek ilişkinin devamlılığını sağladığımızın altını çizmiştir (Volkan & Zintl, 2010, s. 38-43). Tereddüt'te ise Şehnaz'ın kendisiyle yüzleşmesi evliliğinin ölümüyle olur.

Şehnaz, Cem'le evliliğinin ölümüyle kendisine yeni bir yaşam alanı inşa eder. Meslektaş Doktor Umut'la yaşadığı arkadaşlık ise kendisine açılan bu alan da bir

kılavuzdur. Cem, burada bir maddeye dönüşür ve bu ölüm sonrasında bir yas değil problemin çözümünü temsil eder. Evliliğin ölümü aracılığıyla dans bir yandan da problemin, düğümün çözüldüğü andır. Kendi ölümünü deneyimleyemeyecek olan insan ancak bir başkasının ölümünün yarattığı etkiyle değişir dönüşür. Öz (2017)’e göre yaşamı anlama çabası ölümü deneyimlediğimiz anda başlamaktadır.

Şehnaz, için bir iyileşme kanalı açan hastası Elmas’ın ölümle tanışması yine bu dans sahnesi sonrasında olur. Bu sahne Elmas’ın yaşamında gerçekleşecek ölümün de habercisi olur. Şehnaz ile Cem’in dans ettiği sırada kamera Elmas’ın evine çevrilir. Elmas kayınvalidesinin evinde yemeği yemiş ve bulaşıkları yıkamaya başlamıştır. Musluktan akan su ve Elmas’ın köpürterek yıkadığı bu bulaşıklar o gece bir ‘temizliğin’ gerçekleştirileceğinin de temsilidir.

Her gece olduğu gibi bu gecede küçük kız çocuğu Elmas bir kez daha ‘kocas’ı tarafından tecavüze uğrar. Kocas’ı tarafından verilen komutlarla sobaya kömür atar, banyoya abdest almaya gider Elmas. Tüm pencereleri kapatır artık nefes alacak alanı kalmamıştır Elmas’ın. Elmas gibi fırtınalı gecenin sabahında, muhtemelen sobadan çıkan gaz nedeniyle kocası ve ‘sebebi bilinmeyen’ bir şekilde kayınvalidesi ölür. Gecenin sabahında, ‘çocuk kadın’ Elmas, yüzünü güldüren tek şey olan, aynı yaşta komşu kızı tarafından, tek kurtarılmış bölgesi olan balkonda donmak üzereyken fark eder. Hastaneye kaldırılan Elmas, Şehnaz ve Doktor Umut’un yolları burada kesişir.

Tablo 5. Tereddüt Filminde Dans Göstergesi

Sahne	(32.45)	(1.30:54)
Gösterge	Dans imgesi	Dans imgesi
Gösteren	Elmas	Şehnaz ve Cem
Gösterilen	Elmas’ın kocası ve kayınvalidesinin travmatik ölümü	Evliliğin aşkın bitişini imgeleyen metaforik anlamda ölüm

Filmin bu sahneleri incelendiğinde dans imgesi bir kez daha ölümün göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kez gerçekleşen ölüm travmatik bir ölümdür. Aynı film içinde iki kadın karakterin yaşadığı ölüm deneyimi her ikisi için de yeni bir yol

olur. Şehnaz'ın yaşamında metaforik bir ölüm gerçekleşirken Elmas'ın hayatında bu travmatik bir ölümdür. Tıpkı Şehnaz'da olduğu gibi dans imgesi burada da ölümün göstergesi olurken, ölüm aynı zamanda her ikisi için de yeni bir yaşamın başlangıcına işaret etmektedir.



SONUÇ

“Sinema ne anlatır? Bir film nasıl okunur?” bu iki sorunun cevabı toplumsal pratiklerden bağımsız düşünülemez. Toplumun aynası olan sanat ya da her hangi bir sanatın etkinlik alanı sorunu bulup çıkarmakla ilgilenmekte ve bu sorunu bize göstermektedir. Bu kapsamda sinema sorunun görülmediği bir yerde gösterilmesi adına önemli bir kültür ve iletişim işlevi üstlenmektedir. Tarihte iktidarların ideolojilerini benimsetmek ve yaymak için kullandığı sinemanın kime ve neye hizmet ettiği bu anlamda önemli bir sorunsaldır. Güçlü bir anlatım aracı olan sinema da toplumun iç dinamikleriyle değişip dönüşerek dönemin ruhunu ve sorunlarını beyazperdeye aktarmaktadır. Örneğin bugün ortadan kaldırılan işçi sınıfı ve burjuva çatışması sinemada yerini ezen ve ezilen üzerinden yürütülen bir çatışmaya bırakmıştır.

Toplumsal parametreler değerlendirildiğinde, bireyin toplumla yaşamış olduğu çatışma sorunu, modern dünyanın öne çıkan sorunlarından biridir. Dolayısıyla bu toplumsal çatışmalar gündelik hayatta, modernizmin de etkisiyle, parçalanarak çok daha bireysel mücadele düzeyinde kendini göstermektedir. İşçi sınıfı ve proleteryanın, güçlü olduğu dönemde sendikaların vermiş olduğu kimliklerle birey kendisini daha güçlü hissederken bugün ortadan kaldırılan bu yapı nedeniyle bir bütüne ait olamayan bireyin temsil edilebileceği kendinden başka bir alanı kalmamaktadır. Modern dünyanın insana dayattığı bu parçalanmışlık bütünsel yapıdan ayrılan insanı giderek yalnızlaştırmaktadır. Yalnızlaşmanın meselesi ve yalnız bir bireyin hayatta kalma meselesinin yaşadığı olumsuz ilişkiler üzerinden giden bir anlatıya dönüşmesi de kaçınılmazdır.

Daha önce görünmeyen, büyük çatışmaların gölgesinde kalan sorunlar bugün modern insanın yalnızlığı, ıssızlığı, mekânla ortamla ilişkileri gibi mikro çatışmalar sinemanın meselesi olmuştur. Dolayısıyla modern insanın yaşamış olduğu bu gerilim ve mikro çatışmalar giderek sinema sanatına da yansımıştır. Bireyin yaşadığı bu trajedi, sinemadaki kimlik çatışmasını da yeni bir noktaya taşımıştır. Tüm bu süreç sinemasının dilini oluşturmuş auteur bir yönetmeni de etkilemektedir. Bu nedenle bir

filmi projelendiren yönetmenin dünya görüşü, ideolojisi, toplumla kurmuş olduğu bağ, yaratmış olduğu eseri anlamlandırmada önemli bir yerdedir.

Metz, göstergebilimsel yöntem yaklaşımında sinemanın dilini var eden özgül ve kültürel kodlar olarak iki önemli unsurdan bahsetmektedir. Kameranin hareketi, objektifin türleri vb. kodlar öğrenilebilen özgül kodlar olurken kültürel kodlar yaratım sürecinde daha kişiseldir. Metz, sinema filmine hizmet eden kültürel kodları anlam yaratmada mihenk taşı olarak görmektedir. Filmlerini incelediğimiz yönetmen Yeşim Ustaoglu da yaşadığı coğrafyanın insanının kültürel kodlarını iyi tahlil ederek eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Yönetmenin filmlerinde yaratmış olduğu başarılı atmosfer özgül kodların göstereni olurken, kültürel kodlar yönetmenin sinemasının öne çıkanlarıdır. Araştırmanın konusu olan Ustaoglu'nun sinemasında dansın ölümü imgelemesini de yine bu kodlarla okumak mümkündür.

'Güneşe Yolculuk' filminde duyduğumuz müzik eşliğinde gövende, Araf' filminde Apaçi ve ikili dans, ardından ise 'Tereddüt' filminde bir gece kulübü müziği eşliğinde yapılan dans, toplumun yaşamış olduğu değişimin de göstergesidir. Dolayısıyla bu üç filmde bizi karşılayan ölüm imgesi 'Güneşe Yolculuk' da kimlikler üzerinden, 'Araf'da ait olamama, Tereddüt'te modern insanın parçalanmışlığının ölüm hali olarak okumak mümkündür. 'Güneşe Yolculuk' filminde daha çok kimlikler, aidiyet, öteki olmak üzerine kurulan örgü, 'Araf'ta ezen ve ezilene evrilmekte 'Tereddüt' filminde ise bireyin ıssızlaşması, yalnızlaşması modern insanın parçalanmışlığı üzerinden devam etmektedir. Dolayısıyla üç filme bakarak toplumun değişimini tahlil etmek mümkündür.

Yine araştırmanın konusu olan bu üç filmde yer alan dans ve ölüm imgesi bu iki kavram tarih boyunca insan bilincinde pek çok çelişkiyi barındırmaktadır. Genel anlamda dans neşe, coşku anını temsil ederken, ölüm bunun karşısında kafkaesk bir etki yaratmaktadır. Bir başka deyişle insanın bir başkası üzerinden deneyimlediği ölüm yaşamda var olma mücadelesinin temsiliyken dans bu mücadelenin dışavurumudur. Ölüm ve ardından gerçekleştirilen yas ritüelleri kültürel kodlarla ilişkilidir ve dans da bu kodlarla şekillenmektedir.

Mitlerde Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinden bu güne ölüm insan zihninde daima bir çatışma yaratmıştır. Ölüme ekolojik bir düşünceden baktığımızda bir döngü

söz konusudur. Bu döngü insanın dünyaya gelmesiyle bir form almasına, ölümüyle de o formun çözülmesine tekabül etmektedir. Metaforik anlamda ölüm iki beden ve bu iki beden arasındaki bağların çözülmesiyle olmaktadır. Bağların çözülmesi, fiziksel ölümden bireysel olarak insan bedeninin o organik bütünlüğü, organik işlevselliğinin giderek çözülmesine denk düşmektedir. Yani parçalanma söz konusudur. Ölüm denilince genellikle bedene yönelik somut bir imge oluşur zihinlerde. Oysa iki beden arasında yaşanan birlikteliğin bitmesi de bir parçalanmadır. Tıpkı bedenimizdeki aminoasitlerin, proteinlerin ayrışması, kemiklerin çürüyüp dağılması gibi. Ölüm ister somut, ister metaforik olsun, sonuç itibarıyla bir ayrışmadır.

Pek çok sanat eserinde işlenen ölüm Yeşim Ustaoglu'nun yaşamının da etkisiyle filmlerde bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. İmge; yerine geçtiği şeyden daha kalıcı şekilde kodlanmış kültürel olarak inşa edilmiş enformatif görsel bir birim olarak tanımlanmaktadır. John Berger (1986) imgeyi, insan yapısı, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar ve her imgenin bir görme biçimi yarattığını söyler. Bu çalışmada, su, ölüm ve yolculuk, bu üç imge merkezinde sinemasının dilini oluşturan Yeşim Ustaoglu'nun filmlerine yerleştirmiş olduğu dansın, ölümün habercisi olarak imgelendiği görülmektedir. Metaforlar ve imgeler aracılığıyla filmin öznesi olan şeyin dönüşümü ve bu dönüşümün yarattığı etkiler perdenin önünde duran seyircinin de yansımasıdır.

Yönetmen filmlerinde, siyasi, toplumsal ve tarihsel temaları içselleştirmiş ve sinema dilini oluştururken ötekinin hayatına dokunmayı hedeflemiştir. Bu nedenle yönetmenin, sinemasını oluştururken toplumun kültürel kodlarını iyi tahlil ettiği açıktır. Bu noktada dans da bir toplumun kültürel kodları içerisinde veri toplamak adına kültür, sanat ve iletişim için önemli bir kanal açmaktadır.

İlkel çağlardan günümüze iletişim başta olmak üzere, pek çok alanda işlevsel bir görev üstlenen dansın tarihinin insanlık kadar eski olduğu ve bu kapsamda ölümle tarihsel bir ortaklığa sahip olduğu görülmektedir. Bazı kültürlerde isyan, mücadele anlamı taşıyan dans, bazı kültürler için de sadece eğlence aracı olarak kullanılmaktadır. Kültürel kodlar içerisinde geniş bir mozağe sahip olan dansın bu nedenle sinema sanatında işlenmesi kaçınılmazdır ve filmin anlatısına katkısı da yadsınamaz.

Sonuç olarak, bir düşünme süreciyle başlayan sinemanın yolculuğu bir o kadar da bir sonuca varma sürecidir. Toplumsal koşullarla birlikte evrilen sinemanın insanlar üzerinde yaratmış olduğu sahicilik hissi seyirciyle kurduğu ilişki adına önemlidir. Yeşim Ustaoglu'nun ilk çektiği kısa metraj filmi 'Anı Yakalamak'tan (1984) başlayıp, son filmi 'Tereddüt'e (2016) uzanan filmografisinde sinema seyircisiyle kurduğu bağ ve temas ufuk açıcı olmaktadır. Filmlerini incelediğimiz Ustaoglu da yaşadığı coğrafyanın insanının kültürel kodlarını iyi tahlil ederek eleştirel bir yaklaşımla sunmaktadır. Ses ile görüntüyü bir bütün olarak sinemasında aynı değerde kullanan yönetmenin öyküleri, hangi coğrafyada geçerse geçsin ana temada, o bölgenin doğasını, bölgeye ait okuduğu kültürel kodları kişiler üzerinden tahlil etmektedir.

Yönetmen edinmiş olduğu özgül ve kültürel kodları birleştirerek sinemasında fark yaratmış, yaşanan toplumsal, kültürel, siyasal olayları sosyolojik bir bakışla tartışmaya açmıştır. Araştırma kapsamında, evrensel olan müzik ve dansı sinemasında kültürel kodlarla birlikte kullandığı görülen yönetmenin, filmlerinde yer verdiği dans sahnelerinin travmatik ve metaforik anlamda ölümün imgesi olarak kullandığı sonucuna varılmıştır. Filmografisini incelediğimiz yönetmenin filmlerinde dans, karakterlerin bedenleriyle söylediği şarkıya tekabül ederken toplumun da ağıtı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda yönetmenin sinemasında, dansı, toplumsal olarak bir öfkenin dışavurumu olarak değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adanır, O. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: PMP Basım Matbaacılık.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Akarsu, B. (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Akgül, K. P. (2006). *İletişim, Dans ve Beden Dili*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Akgül, K. P. (2006). *Kişilerarası İletişimde Dans Ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması* (Doktora tezi). Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/123456789/8018>
- Akkaya, A. (2014). *Anadolu Halk Dansları ve Halk Dansları Üzerine Genel Değerlendirmeler*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aktaş, G. (1999). *Temel Dans Eğitimi*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aktaş, G. (2012). *Dansa İlk Adım*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Aktaş, G. (2014). Tiyatral Özellikler Açısından Geleneksel Türk Halk Oyunları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2(4), 1-10.
- Alemdar, Z. Y., & Aydın, S. (2011). Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge. *İtüdergisi*, 10 (1), 83-94.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arıkan, K. (2023). *kemalarikan.com*. Erişim adresi: <https://www.kemalarikan.com/dans-etmek-ve-insan-psikolojisi.html>.
- Aristoteles. (1963). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.

- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş*. İzmir: İleri Kitabevi.
- Aslan, B. K. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Bir Film İncelemesi: Tereddüt Film Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/709557>.
- Aslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi* (Yüksek Lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ZqROu9QXHxJ5QSuvP54U5Q&no=KH4Oq7GA4GOZDPMdx1Fi-g>.
- Aslan, M. (2010a). *Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk*. İstanbul: agora.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde yayınları.
- Aydın, C. (2016, Aralık). Bazen Yaşananlardan Size De Yara Alırsınız. *BirGünPazar*, 510, 18-19.
- Barın, N. (1999). *Batı Dans Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barış, B. (2019). Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoğlu'nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *SineFilozofi Dergisi*, 536-552. doi:10.31122/sinefilozofi.515165
- Barthes, R. (1988). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bildik, T. (2013). Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas. *Ege Tıp Dergisi*, 52(4), 223-229.
- Bilge, A., & Ögce, F. (2008). Dansın Beden ve Ruh Sağlığı Açısından Önemi. *Halkbilimi Dergisi*, 1(2), 123-134.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *SBARD*, 2(26) 17-41.

- Brown, B. (2014). *Sinematografi: kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Büyükdüvenci, S. (2006). Sanat ve Değer. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 2, 47-50.
Erişim adresi: <https://asosindex.com.tr/index.jsp?modul=articles-page&journal-id=989&article-id=53246>
- Cemalcılar, A. (1993). Filmde Müziğin, İşlevi ve Kullanımı. *Kurgu Dergisi* 12, 73-79.
Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1087/98778.pdf?sequence=1>
- Coelho, P. (2019). *Porlorello Cadısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çalışır, G. (2019). *Kültürlerarası İletişim ve Beden Dili*. (Bitirim Okmeydan, Saran, ed.). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Çeken, B., & Aypek Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi 'Film Afişi Örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(2) 508-517.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi* 2(3), 25-41.
- Çiftçi, A. (2015). Zorluç. *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*.
- Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, 23(1), 2-5.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dehmen, B. (2010). *Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dans Tiyatrosu Buluşması: Pina Bausch, Lloyd Newson, Wim Vandekeybus* (Doktora tezi). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/46571>.
- Demir, K. (2021). Ekşi Elmalar Film Afişi Üzerine Göstergebilimsel Bir Deneme. *Aksayar İletişim Dergisi*, 3(1) 1-15.

- Demirbaş, M. (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik ve Kimlik İlişkisi* (Yüksek Lisans tezi). Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/690688>
- Dervişcemaloğlu, B. (2010). Göstergebilim. *İzmir: Ege Üniversitesi, Ege Edebiyat Dergisi*, 493-510.
- Dökmen, Ü. (2005). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Ekinci, A. (2022). *Bildiklerinin Unut - Sana Söyleyeceğim Çok Yey Var II*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Ergur, A. (2019, Ağustos 1). <https://www.sanattanyansimalar.com/kose-yazarlari/>. Şubat 8, 2023 tarihinde www.santanyansimalar.com: Erişim adresi: <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/uretim-bicimlerinin-temsili-olarak-dans/2077/>.
- Eroğlu, T. (1995). *Halk Oyunları ve Halayların İncelenmesi*. Ankara: Kılıçarslan Matbaacılık.
- Eroğlu, T. (2017). Dans Kavramı ve Dansın İşlevi. *The Jornal Of Academic Social Science Studies*, 60, 215-226. doi:10.9761/JASSS6998.
- Erşahin, M. (2005). Karadeniz'in Bulutları. *Sinema Dergisi*, (1), 79-82.
- Ertaş, R. M. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak* (Yüksek Lisans tezi). Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/529583>
- Esen, Ş. K. (2015). *Ömer Kavur Sinemamızda Bir 'Auteur'*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Esenyel, M. Z. (2016). *Fenomenolojide Beden Problemi: Husserl, Sartre ve Merleau-Ponty* (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/10550/1/445177>
- filmloverss. (2016). *Yeşim Ustaoglu Röportajı*. Şubat 19, 2023 tarihinde www.filmloverss.com: <https://filmloverss.com/yesim-ustaoglu-roportaji/> adresinden alındı

- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fromm, E. (1973). *Çağımızın Özgürlük Sorunu*. (B. Güvenç, Çev.) Ankara: Özgür İnsan Yayınları.
- Gençel, Ö. (2006). Müzikle Tedavi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 14(2), 697-706.
- Goldman, E. (2006). *Dans edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*. (N. Bayram, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı Ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(58), 649-668.
- Güney, Y. (2000). *Siyasal Yazılar*. İstanbul: Güney Yayınları.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde Anlatı Yapısı*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Güngör, A. C. (2017). Sinematografik İmgenin Öğretimi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 697-708. doi:10.7456/10704100/015
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güz, N. (1998). *Ulusal Savunma ve Ulusal Güvenlik Yapılanmasında İletişim Stratejileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İlbuğa, E. U. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*, 11(2), 292-320. doi:10.18094/josc.340867
- İlkılıç, B., & Şimşekcan, T. (2021). Akustik Kültür Sahne (film okuyoruz). *Tereddüt' film okuması / Yeşim Ustaoglu*. 04, 19, 2023 tarihinde Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=8IrV8RhhL1s>
- İmançer, D., Gürses, İ., & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu". *Akdeniz*

- Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 181-210. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/akil/issue/48082/607946>
- Işık, M. (2018). *İletişim Bilimine Giriş*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Izod, J., & Dovalis, J. (2015). *Terapi Olarak Sinema*. İstanbul: İkü Yayınevi.
- Kaeppler, A. L. (2006). Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1. O. Yeniaras (Ed.), *Dans* (s. 406-411) içinde Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(12), 134-141.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirs'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2) 25-36. Erişim adresi: <https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.13091352.2017.9/34.25-36>
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi-Rönesanstan Yüzyılımıza, Gelecekte Moderne*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kırdar, B. Ç. (2021). *Sinemada Mekan Ve İktidarın Göstergebilimsel Çözümlemesi: Tolga Karaçelik Filmleri* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı. 2501171644.
- Kıyar, N. (2013). İlkel Us ve Sanat Algısı Bağlamında Tabulararası Kurgusu. *Sanat Dergisi*, 0(22), 135-146. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33597>
- Köktan, Y. (2014). Mitoloji Dans ve Müzik. *TÜRK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 261-271.
- Kurt, B. (2013). Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel Ve Kuramsal Tartışmalar. A. Öztürkmen (Ed.) , *Dans Tarihçiliği ve Dans Çalışmaları: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 33-60) içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamamın Görüntüsü (İmgelerin Toplumsal İşlevi)*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş* . Ankara: Öteki Sinema.

- Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 9 (34) 259-266.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Müzesi, İ. (2019). Yönetmenlerle Buluşma Programı. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=xzNMfgO6YOE>
- Oktay, M. (1996). *Davranış Bilimlerine Giriş*. İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (1997). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları.
- Ören, Ş. (2015). Sanatın Doğuşunda İletişimle Aralarındaki Varoluşsal Birliktelik ve Sanat Eyleminde Psikolojik İletişimin Önemi. *Atatürk İletişim Dergisi*, 1(8), 207-226.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öz, E. (2017). Yaşamın Kıyısındaki Filozof Albert Camus: Yaşamın Anlamı, Ölüm, İntihar ve Uyumsuz. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (56), 537-546. doi:10.9761/JASSS6950
- Özakın, D. (2020). Thanatopolitika ve Danse Macabre: Andrey Platonov'un Can Adlı Eserinde Ölümün Siyasallaşması. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (5)43-69. Erişim adresi: <https://doi.org/10.46250/kulturer.703825>
- Özarslan, M. (2003). Dans. *Türkbilig*, 4(6), 163-172.
- Özdemir, N. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özel, Z. (2008). Film Çözümlemeleri. S. Pars (Ed.) *'Beynelmilel': Bir Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi* (s. 113-130) içinde. İstanbul: Multilingual.
- Özerkan, Ş. A. (2001). *Medya İletişim ve Dil*. İstanbul: Martı Yayınevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Öztürk, S., & Yılmaz Güntay, G. (2017). Bir İletişim Formu Olarak Dansın Film Antasına Etkisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 1045-1075.
- Pekçetinkaya, E. (2021). *Mutluluk Yavaş Yavaş Gelir*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Pelikoğlu, M. C. (2009). Trabzon Yöresel Halk Müziği ve Kolbastı. *Sanat Dergisi*, 0 (16), 37-44. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2604/33519>
- Peltekoğlu, F. B. (2004). *Halkla İlişkiler Nedir*. İstanbul: Beta Basım.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilim Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Müzik Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saramago, J. (2019). *Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sarıkaya, N. A., Ayhan, H., & Sukut, Ö. (2017). Farklı Guruplarda Dans Ve Hareket Terepisinin Kullanımı ve Etkileri. *Journal of Academic Research in Nursing*, 3(ek), 1-5.
- Saussure, F. D. (1988). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Savaş, H. (2015). Sinema Neyi Anlatır. A. O. Ersümer (Ed.), *Sinema İnsanı Anlatır*, (s. 21-37) içinde. İstanbul: Hayalperest.
- Sezer, S., & Saya, P. (2009). Gelişimsel Acıdan Ölüm Kavramı. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, (13), 151-165. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/zgefd/issue/47954/606738>
- Sillars, S. (1997). *İletişim*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Sinema, T. (1994). Yeşim Ustaoglu-Sinema. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ohDqVBYQ5n8>
- Sklar, D. (2001). Moving History-Dansing Cultures A Dance History Reader. A.Dils, A. Cooper Albright (Ed.), *Five Premises For A Culturally Sensitive Approach To Dance* (s.30-32) içinde. Connecticut: Wesleyan University Press.

- Sönmemiş, G. (2021). İletim Aracı Olarak Dans: Ya Da Dans Bir İletişim Şekli Midir? *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, s. 100-117. doi: 10.46372/arts.853334
- Şen, E. B. (2019). *2000 sonrası Türk Sinemasında Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsiliyetine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğden Vitriilen sinemasından örnek incelemeler* (Yüksek Lisans tezi). Anadolu Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erişim adresi: <https://hdl.handle.net/11421/26111>
- Tamer, Ü. (1989). *Sinema Dedi Ki*. İstanbul: Alfa.
- TDK. (2023, Haziran 19). Araf içinde. (G.T. sözlükGüncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TDK. (2023, Nisan, 24). Kültür. içinde. (G. T. sözlük.) Mart 30, 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tezcan, C. (2016). *Topluma Katılım Aracı Olarak Dans* (Yüksek Lisans tezi). *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı*. Erişim adresi: <https://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12462/2732>
- Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat Nedir?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turan, Ö. (2019 Haziran, Temmuz). 20 Yıl Sonra Güneşe Yolculuk. *Birikim*, (362-363), 173-184.
- Uğur, A. (2019). Sinema ve dans Arasındaki İlişki: Müzikal Fimlerinde Hareket İmge. *SineFilozofi*, 1(Özel sayı), s. 189-199. doi:10.31122/sinefilozofi.495107
- Uzelli, G. (2004). I. Petro Döneminin Sonuna Kadar Rusya'da Dansın Tarihsel Geçmişi ve Gelişimi. *Sanat Dergisi*, (5), 55-65. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2593/33363>
- Ünalın, Ş. (2005). *Dil ve Kültür*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Üner, Ö. (2013). Bir İfade Aracı Olarak Sanat. *İletişim Sempozyumu*. İzmir.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilim Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Volkan, V. D., & Zıntl, E. (2010). *Gidenin Ardından*. İstanbul: oa yayınları.

- Wenders, W. (Yöneten). (2011). *Pina 3D* [Sinema Filmi].
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yanık, E. (2010). *Dans ve İletişim* (Yüksek Lisans tezi). *Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Erişim adresi: <https://hdl.handle.net/20.500.12619/92968>
- Yayan, G. H., & Eraydın, Ö. (2020). Dışavurumcu Tavır Olarak Semiha Berksoy'un Eserlerinin Sanat ve İletişim Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(44), 479-496.
- Yıldız, S. (2014). *Sinema Dili*. İstanbul: Su Yayınları.
- Yıldız, S. (2018). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınları.
- Yılmaz, B. (2021). www.psikolojiarsiv.com. Erişim adresi: <https://www.psikolojiarsiv.com/dans-ve-psikoloji/>
- Yılmaz, E. (2009). *68 ve Sinema*. İstanbul: Hayal Et Kitaplığı.