

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**TÜRK VE DÜNYA SİNEMASINDA İNSANBİÇİMCİLİK: HAYVAN VE
İNSAN ÜZERİNE ÇEKİLMİŞ FİLMLERİN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ.DR. EBRU GÜLBUĞ EROL

HAZIRLAYAN

GAMZE BEYGE

MALATYA- 2019

TÜRK VE DÜNYA SINEMASINDA İNSANBİÇİMCİLİK: HAYVAN VE İNSAN ÜZERİNE ÇEKİLMİŞ FİLMLERİN İNCELENMESİ

Gamze BEYGE

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doç. Dr. Ebru Gülbuğ EROL

Yüksek Lisans Tezi

Malatya- 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TÜRK VE DÜNYA SINEMASINDA
İNSANBİÇİMCİLİK: HAYVAN VE İNSAN
ÜZERİNE ÇEKİLMİŞ FİLMLERİN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

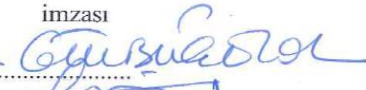
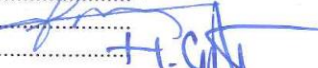
DOÇ.DR. EBRU GÜLBUĞ EROL

GAMZE BEYGE

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

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

imzası

1. Doç. Dr. Ebru Gülbuğ EROL 
2. Dr. Öğr. Üyesi Feridun NİZAM 
3. Doç. Dr. Halim Toprak 
4.
5.

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

Unvan Ad Soyad Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ebu Gülbuğ EROL danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırlamış olduğum “ Türk Ve Dünya Sinemasında İnsanbiçimcilik: Hayvan Ve İnsan Üzerine Çekilmiş Filmlerin İncelenmesi” başlıklı tezi bilimsel ahlak ilkelerine bağlı kalarak yazdığımı, metin içinde yararlandığım her türlü kaynağı usulüne uygun bir şekilde kaynakçada belirttiğimi onurumla doğrularım.

Gamze BEYGE

İmza



BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynakça gösterdiğimi bildirir, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından aşağıda belirttiğim şartlara göre saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin tamamı her yerden ulaşılabilir.
- ☐ Tezim sadece İnönü Üniversitesi yerleşkesinden ulaşılabilir.
- ☐ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını onaylıyorum. Süre sonunda başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden ulaşılabilir.

Gamze BEYGE
İmza

TEŞEKKÜR

Bu tezde başından beri desteğini ve bilgisini benden esirgemeyen sayın danışmanım Doç. Dr. Ebru Gülbuğ EROL'a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca tez süresi boyunca benimle beraber bu dönemi atlatan sevgili ailem başta olmak üzere, desteklerini benden esirgemeyen sevgili Erkan YAMAN, Arş. Gör. Nurcan YILMAZ ve Arş. Gör. Hakan AŞKAN'a ve bana bütün hayvanları sevmeyi öğreten, ilham olan akıllı kedim Eli'ye sonsuz sevgiler ve teşekkürler.



ÖZET

Sinema, yaşadığı toplumun sosyolojik özelliklerini ve yaşam biçimini en temel malzemelerle gösteren bir anlatı diline sahiptir. Her toplumun sinema anlayışının farklı olması gibi, hayvanı ve insanı konumlandırması da o derece farklı olmaktadır. Tarım toplumlarında, şehir yaşamlarında, tür ve ırk özelliklerine göre hayvan ve insanın konumu değişkenlik göstermektedir. Bunu göstermek yönetmenin insanbiçimci bakış açısının boyutlarına göre değişmektedir. Bu çalışmada incelenen Rastgele Balthazar (1966), Hanım(1988), İnek(1969), İmdat İle Zarife(1990), Beyaz Tanrı (2014) ve Sivas (2014) filmlerinde hem insanbiçimci bakış açısı, hem de sosyolojik olgular temelinde toplumların hayvanı ve insanı nasıl değerlendirdiklerini ele almaktadır. Roland Barthes'ın düzanlam ve yananlam evreninde temellendirdiği göstergebilim modeli üzerinden yapılan çözümlemelerle kadın, erkek, çocuk ve hayvanın insanbiçimci kavramıyla yaşam içindeki konumları irdelenmiştir.Kırsal kesimde geçen filmlerde hayvan ve insanı sahip-mal ikilisi şeklinde konumlandırırken, şehir yaşamının geçtiği filmlerde ise dost ve aile bireyi olarak ilişkilendirildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İnsanbiçimcilik, Hayvan, İnsan, Sinema, Göstergebilim.

ABSTRACT

Cinema has a narrative language that shows the sociological characteristics and lifestyle of the society with the most basic materials. The fact that every society has a different concept of cinema is different from that of positioning animals and people. The position of animal and human in agricultural societies, city life, species and race characteristics varies. This shows that the director's anthropomorphous perspective changes according to the dimensions. *Au Hasard Balthazar* (1966), *Hanim* (1988), *The Cow* (1969), *İmdat ile Zarife* (1990), *The White God* (2014) and *Sivas* (2014) films examined in this study, both in the anthropomorphous perspective and sociological phenomena, discusses how they evaluate people. The analysis of the semiotics model based on Roland Barthes's orthonormal and empirical universe and the humanist, male, child and animal position in human life are examined. In rural films, it is seen that animals and human beings are in the form of owners and property, while in city films, they are associated with friends and family members.

Keywords: Antropomorfizm, Animal, Human, Cinema, Semiology.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1
1. İNSANBİÇİMCİLİK VE SİNEMA SANATI ÜZERİNE	7
1.1. İnsanbiçimcilik (Antropomorfizm) Kavramının İncelenmesi	7
1.1.1. İnsanbiçimcilik (Antropomorfizm) Nedir ?	7
1.2. Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu ve Gelişimi	14
2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE ROLAND BARTHES'IN GÖSTERGEBİLİM MODELİ	25
2.1. GÖSTERGEBİLİM.....	25
2.1.1. Göstergebilimin Tarihçesi	32
2.2. Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Analiz Yöntemi.....	34
2.3. Sinemada Çözümleme Yöntemi Olarak Göstergebilim	36
3. İNSAN BİÇİMCİLİK KAVRAMINI FİLM ÖZELİNDE ÇÖZÜMLEME.....	40
3.1. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar).....	40
3.1.1. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin Özeti	40
3.1.2. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	42

3.1.3. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi.....	51
3.2. Hanım.....	52
3.2.1. Hanım Filminin Özeti.....	53
3.2.2. Hanım Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	54
3.2.3. Hanım Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi.....	62
3.3. İnek (Gaav).....	64
3.3.1. İnek (Gaav) Filminin Özeti.....	64
3.3.2. İnek (Gaav) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	65
3.3.3. İnek (Gaav) Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi.....	69
3.4. İmdat İle Zarife.....	72
3.4.1. İmdat İle Zarife Filminin Özeti	72
3.4.2. İmdat İle Zarife Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	73
3.4.3. İmdat İle Zarife Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi ...	85
3.5. Beyaz Tanrı (Fehér İsten)	86
3.5.1. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin Özeti.....	87
3.5.2. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	88
3.5.3. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi	99
3.6. Sivas.....	101
3.6.1. Sivas Filminin Özeti.....	101
3.6.2. Sivas Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	102
3.6.3. Sivas Filminin İnsanbıçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi.....	109
SONUÇ VE TARTIŞMA	111
ÖNERİLER	112
KAYNAKÇA.....	114

MAKALELER..... 116

İNTERNET KAYNAKLARI..... 118



TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 1. HAYVANLARIN SEMBOLİK ANLAMLARI	12
TABLO 2. RASTGELE BALTHAZAR FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU.....	42
TABLO 3. HANIM FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU ...	54
TABLO 4. İNEK FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU	65
TABLO 5. İMDAT İLE ZARİFE FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU	72
TABLO 6. BEYAZ TANRI FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU	87
TABLO 7. SİVAS FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ TABLOSU ...	101

RESİMLER LİSTESİ

RESİM 1 : “RESCUED BY ROVER” FİLMİ.....	18
RESİM 2 : “BİNGO” FİLMİ.....	18
RESİM 3 : “AFACAN KÖPEK BEETHOVEN” FİLMİ	18
RESİM 4 : “LASSİE” FİLMİ.....	18
RESİM 5 : “CONGORİLLA” FİLMİ	19
RESİM 6 : “KİNG KONG” FİLMİ	20
RESİM 7 : “MAYMUNLAR CEHENNEMİ” FİLMİ	20
RESİM 8 : “KUŞLAR” FİLMİ	21
RESİM 9 : “JAWS” FİLMİ.....	22
RESİM 10 : “ANACONDA” FİLMİ.....	22
RESİM 11 : “JURASSIC PARK” FİLMİ	22
RESİM 12 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	39
RESİM 13 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	41
RESİM 14 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	42
RESİM 15 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	43
RESİM 16 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	44
RESİM 17 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	44

RESİM 18 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	44
RESİM 19 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	45
RESİM 20 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	45
RESİM 21 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	45
RESİM 22 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	46
RESİM 23 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	47
RESİM 24 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	47
RESİM 25 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	48
RESİM 26 : “RASTGELE BALTHAZAR” FİLMİ.....	49
RESİM 27 : “HANIM” FİLMİ.....	51
RESİM 28 : “HANIM” FİLMİ.....	53
RESİM 29 : “HANIM” FİLMİ.....	54
RESİM 30 : “HANIM” FİLMİ.....	55
RESİM 31 : “HANIM” FİLMİ.....	56
RESİM 32 : “HANIM” FİLMİ.....	56
RESİM 33 : “HANIM” FİLMİ.....	56
RESİM 34 : “HANIM” FİLMİ.....	57

RESİM 35 : “HANIM” FİLMİ.....	59
RESİM 36 : “HANIM” FİLMİ.....	59
RESİM 37 : “HANIM” FİLMİ.....	60
RESİM 38 : “HANIM” FİLMİ.....	60
RESİM 39 : “HANIM” FİLMİ.....	60
RESİM 40 : “İNEK” FİLMİ.....	63
RESİM 41: “İNEK” FİLMİ.....	64
RESİM 42 : “İNEK” FİLMİ.....	64
RESİM 43 : “İNEK” FİLMİ.....	65
RESİM 44 : “İNEK” FİLMİ.....	65
RESİM 45 : “İNEK” FİLMİ.....	66
RESİM 46 : “İNEK” FİLMİ.....	67
RESİM 47 : “İNEK” FİLMİ.....	67
RESİM 48 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	71
RESİM 49 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	72
RESİM 50 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	72
RESİM 51 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	73
RESİM 52 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	74

RESİM 53 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	74
RESİM 54 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	74
RESİM 55 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	75
RESİM 56 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	75
RESİM 57 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	76
RESİM 58 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	77
RESİM 59 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	78
RESİM 60 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	79
RESİM 61 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	79
RESİM 62 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	80
RESİM 63 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	80
RESİM 64 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	81
RESİM 65 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	82
RESİM 66 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	82
RESİM 67 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	82
RESİM 68 : “İMDAT İLE ZARİFE” FİLMİ	82
RESİM 69 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	85
RESİM 70 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	86

RESİM 71 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	86
RESİM 72 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	87
RESİM 73 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	88
RESİM 74 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	88
RESİM 75 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	89
RESİM 76 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	89
RESİM 77 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	89
RESİM 78 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	90
RESİM 79 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	90
RESİM 80 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	91
RESİM 81 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	91
RESİM 83 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	92
RESİM 84 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	92
RESİM 85 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	93
RESİM 86 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	93
RESİM 87 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	94
RESİM 88 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	94
RESİM 89 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	95

RESİM 90 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	95
RESİM 91 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	96
RESİM 91 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	96
RESİM 92 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	96
RESİM 93 : “BEYAZ TANRI” FİLMİ	96
RESİM 94 : “SİVAS” FİLMİ	99
RESİM 95 : “SİVAS” FİLMİ	100
RESİM 96 : “SİVAS” FİLMİ	100
RESİM 97 : “SİVAS” FİLMİ	101
RESİM 98 : “SİVAS” FİLMİ	101
RESİM 99 : “SİVAS” FİLMİ	102
RESİM 100 : “SİVAS” FİLMİ	103
RESİM 101 : “SİVAS” FİLMİ	103
RESİM 102 : “SİVAS” FİLMİ	104
RESİM 103 : “SİVAS” FİLMİ	104
RESİM 104 : “SİVAS” FİLMİ	105
RESİM 105 : “SİVAS” FİLMİ	106
RESİM 106 : “SİVAS” FİLMİ	106



GİRİŞ

Hayvan, insanlar için her zaman gizemini koruyan ve anlaşılması zor bir canlı olarak görülmektedir. Bu nedenle kültürel kodlarda hayvan imgesi toplumdan topluma değişmektedir. Fakat temelde yer alan imgesel anlamlar, insansı özellikler atfedilen bu canlıları insan gibi konuşan, savaşan, kahraman sıfatı ve ailesi olan ya da insanı hayvani özelliklere sahip canlılar şeklinde anlatmaktadır. Sanat tarihi boyunca, sanatçılar pek çok eserde hayvan ve insan arasındaki farklılıklara ve benzerliklere değinerek, bu iki canlının özlerinde hayatta kalmak için ihtiyaçlarını gideren varlıklar olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

İnsanın sahip olduğu nörokimyasal özelliklerin hayvanlarda olabileceği düşüncesi insanı her zaman şaşırtmaktadır. Bu şaşkınlık insanın kendini üstün gören bakış açısının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Hayvanda heyecanlanabilir, korkabilir, sevinç duyabilir ve ağlayabilir. Bu özelliklerin hayvanda keşfedildiği yıllar uzak tarihlere kadar gitmektedir. Çünkü hayvan ve insan ilişkisinin en çok olduğu dönem insanlığın ilk çağları olmaktadır.

İnsan yaradılışından bu yana en çok zararı kendi türdeşine, hayvana ve doğaya vermektedir. Her geçen gün artan toplu katliamlar, savaşlar, bombalar pek çok canlının yaşama olanağını gasp etmektedir. İnsan sahip olduğu kusursuz düşünce yetileri sayesinde dünya üzerinde tahakküm altına alıp, refahı için kullanmadığı pek az şey bırakmıştır. Kendi dışındaki canlıları özne olarak değerlendirmeyerek, tamamen endüstriyel üretim ve pazarlamanın tutsağı haline getirip, metalaştırmaktadır.

İlerleyen teknoloji, iletişim araçları ve modernizm tüm dünya düzenini etkileyerek çağlar boyu insan yaşamını ve düşünce tarzını değiştirmektedir. Sinema pek çok açıdan iletişim çağının en güçlü kolunu oluşturmakta, hitap ettiği kitle sayısı sayesinde yıllardır propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Sinema sahip olduğu dil ve metinler aracılığıyla izleyicinin hem zihinsel ve görsel hem de duygusal alıcılarına çok önemli iletiler sağlamaktadır. Böylesi bir işleve sahip olmak sinemaya ve yönetmene olan ihtiyacı günden güne artırmaktadır. Yönetmen ve sanatçıya yüklenen görev toplumun bilinç düzeyi için büyük önem taşımaktadır.

Günümüze kadar gelmiş pek çok yazılı, sözlü ve görsel eserde insan, hayvanın konumunu insanbiçimci bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Sinema sanatı bunu biraz daha geriden takip ederek gelmiş olsa da hayvanı oyuncu olarak özneleştiren

birkaç sanat türünden biri olmaktadır. Her ne kadar hayvanı ele alışı etik veya insanbiçimci açıdan doğru veya yanlış değerlendirilse de sunuş şekli tartışmaya açıktır. İzleyici için bir sinema filminde hayvan ve insan ilişkisinin nasıl temellenip, senaryolaştığını görmek merak uyandırmaktadır. Çünkü hayvan oyuncularını yönlendirmek zor bir eylemdir ve bir hayvanın rol yapabilme kabiliyetini görmek izleyiciyi her zaman heyecanlandırmaktadır. İster efektler, ister gerçek hayvan oyuncular olsun bilinç kavramının her canlı varlık için geçerli olduğunu göstermek sinemada mümkün olabilmektedir.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde insanbiçimcilik (antropomorfizm) kavramı açıklanarak, geleneksel ve çağdaş anlatı formlarında hayvanın ele alınış biçimleri ve sinemada hayvanı inceleyen alt başlıklar yer almaktadır.

İkinci bölümde, çalışmanın yöntemi olan göstergebilime yer verilmiştir. Göstergebilimin tarihsel gelişimi açıklandıktan sonra sosyal bilimler alanına girişi ortaya konulmuştur. Ardından kavramın sinema çalışmalarında bir yöntem olarak kullanılmasına değinilmiştir.

Üçüncü bölümde, tezin örneklemini oluşturan altı film, öncelikle Roland Barthes tarafından ortaya atılmış olan göstergebilim yöntemi ile incelenmiştir. Burada ele alınan filmler düzanlam ve yananlam boyutları ile analiz edilmiş, göstergeler de gösteren ve gösterilen olarak tablolaştırılmıştır. Son olarak filmler, insanbiçimcilik kavramı bağlamında değerlendirilmiştir.

Tezin Problemi

1. Türk ve Dünya Sineması'nda insanbiçimcilik kavramı nasıl ele alınmıştır?
2. Hayvan ve insanın toplumsal yaşam içinde konumları nasıl olmaktadır ve sinema odağında bu konumlar nasıl gösterilmektedir?
3. Filmlerde hayvan ve insan göstergebilimsel kodlar içinde nasıl işlenmektedir?

Tezin Amacı ve Önemi

Sinema, çağdaş toplumlarda pazar eğlencesine dönüştüğünden beri, genellikle insan ve insana dair olayların anlatıldığı filmlere yer vermektedir. Dram ve melodramlarla örülü senaryolar genel olarak sinema izleyicisinin en çok beğendiği filmler olmuştur. Sinemanın insan yaşamındaki yerini Oğuz Adanır şu sözlerle dile

getirmektedir: *“Dünyaya söyleyecek bir çift sözünüz yoksa yaşamınızın da bir anlamı yok demektir. Yaşamınızın bir anlamı yoksa çevrenizdeki insanların, olan biten olayların ve güzel şeylerin de bir anlamı yoktur. Bu durumda varlığınızın da bir anlamı yoktur”*(Adanır, 2012).

Görüntü ve göstergelerle, olay örgüleriyle sinema dünyaya açılan bir pencere görevi yapmaktadır. Her sanat dalının belli bir izleyicisi ve takipçisi bulunmaktayken, sinemaya olan ilgi her yaştan ve her toplumdan insan ile olabilmektedir. Bu nedenle sanatçılar (yönetmenler), eserlerine yaşamın bir tür imajını yansıtmaktadır. Gelecek kuşaklara bu dünyayı kimlerle, hangi varlıklarla paylaştığımız ve yaşadığımız bilincini aşılama için gerekli olan etken, filmlere sadece insanı konu olarak almamaktan geçmektedir. Karşılaştırılmalı bakıldığı zaman dünya sineması buna dair birçok hayvan-insan dostluğunu ve ilişkisini ortaya koyan yapıtlar vermiştir. Türk Sineması ise tüm bu olguları geriden takip ederek, genellikle komedi, entrika, dram ve melodramları konu edinmiştir. Hayvanı konu alan senaryolar çekilse bile etik anlayıştan uzak ve hayvanların zor şartlar altında olduğu, set ortamları ve ayrıca can kayıpları yaşanması Türk Sineması’nın yetersizliğini ortaya koymaktadır. Görülen bu eksiklik giderildiği zaman çevre bilinci oluşmuş insanlarla ve sanat filmlerine olan ilgi arttırılarak, görsel dünyaya yeni bir perspektif katılacaktır. Ayrıca toplum olarak semiyotik okumalar yapmakta zorlanan izleyici kitlesinin sanat filmlerine olan yabancılığı giderilmelidir. Çözümleme yapıldığı takdir de oluşan iletişim ağı huzuru ve çevre düzenini sağlayacaktır.

Türkiye gibi sokak hayvanlarının çok olduğu bir ülkede geliştirilmesi gereken bilinç, yaşamsal ihtiyaçlar doğrultusunda empati kurmayı öğrenmekten geçmektedir. Bu empati duygusu insanbiçimci bakış açısıyla dozunda verilmeli ve ayrıca bu kavramın tamamen tutsağı olup tüm hayvanlara insani özellikler atfedilerek bakılmamalıdır. Bütün sinema izleyicisinin izleyeceği hayvan ve insan odaklı filmlerde göreceği şey hayvanların yaradılışlarının insanla birebir olduğu gerçeğidir. Tüm bu bağlamlar çerçevesinde incelenmiş filmler bu çalışmanın ana kaynağını oluşturmuş, görülen eksiklik semiyotik okumalarla göz önüne alınarak karşılaştırmalı olarak Türk ve dünya sinemasındaki örneklerle pekiştirilmiştir. Bu örnekler sayesinde yer alan toplumsal sinema anlayışında hayvan ve insanın konumu gözler önüne serilmiştir. Ayrıca

literatür taraması içinde görülen çalışmalarda insanbiçimcilik kavramı ve sinemanın ortak bir şekilde ele alındığı belli başlı tezler ve akademik çalışmalar incelenmiştir. “Sinemada Hayvanların Kullanımı Ve Etik İle Hayvan Haklarının Gündeme Getirilmesi” isimli tez çalışmasında hayvan haklarını odağına alırken insanbiçimci bakış açısının etik yönü tartışılmıştır. Set ortamlarının ve hayvanların insan yaşamı içindeki tarihçesine değinilmiştir. “İnsanbiçimci Kahramanların Dünyasında Sinema Okuryazarı Olmak” isimli makalede ise animasyon sineması ve insanbiçimci kavramı irdelenmiştir. Animasyon filmlerin sahip olduğu alt metin ve üst metin yapılarının ayrıştırıldığı çalışmada insanbiçimci bakış açısının bu metinlerdeki yeri gösterilmiştir. Sayısız akademik çalışma içinde tezin problemine cevap olacak bu iki çalışmadan farklı olarak bu tez temeline insanbiçimci kavramını ve göstergebilimsel kodları almaktadır. Göstergebilim içinde yer alan hem hayvan hem insan göstergelerini çözümleyerek, insanbiçimcilik kavramıyla değerlendirmiştir. Toplumsal yapı içinde hayvan, insan, kadın, erkek, çocuk, sinema ortak bir alanda ne şekillerde ve nasıl yapılarda gösterildiği incelenmiştir.

Tezin Yöntemi

“İnsan, simgesel ve dilsel denebilecek iki düşünce biçimine sahiptir. Dilsel düşünce de bir anlamda yine sembolik bir düşünce biçimi olmakla birlikte aynı şey değildir. Çünkü insan çoğu kez düşlediklerini, düşündüklerini, duygularını sözcüklerle anlatamaz ve aktaramaz. Zaten bu yüzden dans, müzik, resim, heykel vb. dil yetilerini geliştirmiş ve kullanmıştır. Sinematografik dilyetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden yararlanarak pek çok şeyi dışa vurma hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile anlatma olanağına sahip olabilmektedir. Ayrıca müzik, ışık, renk, sahneye koyma ile de bu duygu ve düşüncelerin altını çizme olanağı bulmaktadır” (Adanır, 2012).

Sinemanın göstergebilimle bağdaştıran Christian Metz, sinemanın gerçekten de bir dil, fakat kodsuz bir dil (Saussure’ün terimleriyle langue’ı olmayan dil) olduğunu söylemektedir. Sinema bir dildir çünkü metinleri vardır; anlamlı bir söylemi vardır. Fakat sözel dilin aksine önceden varolan koda bağlanmaz (Wollen, 1988:22).

Göstergebilim, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları belirleyerek, her filmi tek tek ele alarak kendi içinde özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sinemanın sanat olarak doğuşundan, günümüze kadar oluşturduğu dil yetisi çerçevesinde göstergebilim ve sinema kavramları ele alınmış, tezin amacına yönelik ele alınan filmler izlenmiş, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi ile incelenmiştir. Barthes, Saussure'ün göstergebilim kavramına karşı göstergeyi düz anlam ve yanan anlam evreninde ele almaktadır. Gösterilenin bir nesneden çok zihinsel bir tasarıma veya imgeye bağlı olarak ele alınmasını eleştirmektedir. Gösterilen göstergeyi kullananın ondan anladığı şey olarak değerlendirmektedir (Barthes, 1979: 35). Göstergebilimi konusu, sınırları ve özü nasıl olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi olarak belirtmektedir. Bu nedenle örnekleme alınan filmlerde Barthes yöntemi ile Saussure'ün gösterge, gösteren, gösterilen tablosuyla çözümlenen her gösterge, kültürel anlamlar taşıyan görseller olmaktadır. İncelenen filmlerde hayvan ve insan odaklı olarak çözümleme yapılmaktadır. Amaçlı örneklem temelinde filmlerde yer alan iki yetişkin kadın – hayvan, iki yetişkin erkek – hayvan, iki çocuk- hayvan karakterleri odağında göstergebilimsel analizlerle insanbiçimci kavramın varlığı irdelenmektedir.

Varsayımlar

- 1) Sinema, sadece insanı konu alan bir sanat değildir.
- 2) Toplumda hayvana insansı özellikler atfedilirken, hayvanın yaradılışındaki doğuştan var olan bilinç yok sayılmaktadır.
- 3) Bir insan kadar bir hayvan da iletişim kanallarına ve anlaşılmaya ihtiyaç duyan bir canlıdır.
- 4) Sinema ne kadar çok hayvan ve insan ilişkisine önem veren filmler üretirse, toplumun hayvana olan bakış açısı o derece iyileşecektir.
- 5) İnsanbiçimci bakış bir tarafıyla olumlu bir fikir oluştursa da hayvan refahı için olumsuz bir kavramdır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, sinema sektöründe teze örnek olabilecek sayısız film ve içerik olmasından dolayı, tezin problemiyle ilişki olan amaca yönelik örneklem bağlamında altı film ile sınırlandırılmıştır. Bu filmler odağında iki kadın, iki erkek, iki çocuk ve inek, eşek, köpek, kedi olarak hayvanlar ele alınmıştır. Filmlerde yer alan her hayvan ve insan kendi toplum şartlarında ve sinema akımlarında değerlendirilmiştir. Toplum içinde kırsal kesim veya şehir hayatı insanı ve hayvanı beraber çok farklı konumlara yerleştirmektedir. Bu nedenle incelenen her film kendi içinde yaşadığı toplumun sahip olduğu bilgileri barındırmaktadır. İncelenen filmler Robert Bresson tarafından çekilmiş *Rastgele Balthazar*, Muhsin Ertuğrul'un *Hanım*'ı, Dariush Mehrjui filmi *İnek*, Nesli Çölgeçen'in *İmdat İle Zarife*'si, Kornél Mundruczó filmi *Beyaz Tanrı* ve Kaan Müjdeci tarafından çekilmiş *Sivas* olmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İNSANBİÇİMCİLİK VE SİNEMA SANATI ÜZERİNE

1.1. İnsanbiçimcilik (Antropomorfizm) Kavramının İncelenmesi

1.1.1. İnsanbiçimcilik (Antropomorfizm) Nedir ?

İnsanbiçimcilik (Antropomorfizm), insan biçimini, insanın karakteristik özelliklerini veya davranış kalıplarını insan dışı yani robotlar, bilgisayarlar ve hayvanlar gibi varlıklara aktarılmasıdır (Bartneck vd., 2008: 74). Daha eski dönemlerdeki anlamına bakılacak olursa; Online Etimoloji sözlüğüne göre Antropomorfizm kavramı 18. Yüzyılda ilk defa “insan niteliklerinin tanrıya aktarılması” olarak tanımlanmaktadır (<https://www.etymonline.com> (22.02.2018)). “Antropomorfizm” veya “insanbiçimcilik” sözcüğü Yunanca “insan” anlamına gelen anthropos ve “biçim” anlamına gelen morph sözcüklerinden türemiştir. İlk başta insana özgü özelliklerin tanrılara atfedilmesini tanımlamak için kullanılan bu sözcük, çağımızda bütün hayvanları, cansız nesneleri ve hatta hava durumunu bile niteleyen bir anlam kazanmıştır (Barret, 2013: 34).

Günümüzde bilimsel çalışma alanlarında daha çok hayvan davranışlarını betimlemede kullanılan insanbiçimcilik (antropomorfizm), bu davranışların yorumlanarak, sınıflandırılma aşamasında kullanılmaktadır.

Bekoff (2002), insanbiçimcilik ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir; Bizler insanız ve bunun bir kaçınılmaz sonucu olarak dünyayı insan bakış açısıyla görüyoruz. Bizim dışımızdaki hayvan türlerinin davranışlarını tanımlama ve anlatma şeklimiz, nesnelerden söz ederken kullandığımız dille sınırlıdır. Hayvanlara insan nitelikleri atfederek, hayvanların dünyalarını kendimize ve başka insanlara daha ulaşılabilir hale getirebiliriz. Antropomorfik yaklaşımla, hayvanların duygularını ve neler hissettiklerini daha kolay anlayıp açıklayabiliriz (91).

İnsanoğlu, antropomorfik bir dil kullanırken, hayvanların bakış açısını hiçe saymak zorunda değildir. Temeline bakıldığında insanbiçimcilik (antropomorfizm), diğer hayvan türlerinin davranış ve duygu kalıplarının anlaşılır olmasını sağlamaktadır (a.g.e. 91).

Bekoff’a göre hayvan davranışlarını betimlemenin yüzlerce farklı yolu bulunmaktadır. Hayvan duyularını aktarmak, kişilerin ilgi alanına göre çeşitlilik

kazanmaktadır. Hayvanların nasıl davrandıklarını veya neler hissettiklerini betimlemek için doğru yöntemin ise bulunmadığını belirtmektedir (Bekoff, 2002: 90). Dawkins'de, insanbiçimciliğin bilimsel alanda faydalı bir yöntem olduğunu ileri sürmektedir. Fizikte ve kimyada nesnelerin veya moleküllerin bir şeyler yapma isteği, onların nasıl davranabileceklerini veya nerede durabileceklerini canlandırma hususunda büyük fayda sağlamaktadır. Ama hayvan davranışlarında insanbiçimcilik, bilimsel çıktılar için kullanılan temel yöntem olmasını savunmaktadır (Dawkins, 2013: 29).

İnsanbiçimcilik (antropomorfizm), yeni teorilerin ortaya atılması ve deneysel araştırma yöntemlerini özendirmek gibi ciddi amaçlar için kullanılması gerekmektedir. Carolyn Ristau, yağmur kuşlarını doğal ortamlarında incelerken; yaralı taklidi yapma davranışı üzerine çalışmalar yürüttüğü sırada insanbiçimciliğin kendisine etoloji açısından birçok deney yapmaya ittiğini belirtmektedir. Ona göre, antropomorfik olmak hayvan düşüncelerini, bakış açılarını hiçe saymak demek değildir. Özel deneyimler paylaştığımız hayvanların, düşünce, davranış ve duygularının insanlar için anlaşılır hale getirilmesini sağlayan bir yaklaşım olmaktadır (Bekoff, 2002: 93).

Tüm hayvanlar, başlangıçta tesadüfi olarak ve sonra bundan faydalanmak üzere, olaylar arasındaki bağlantıları çok sıra dışı bir şekilde kavrayabilme yeteneğine sahiptirler. Bu nedenle hayvanları, geleceği görebilen ve bunun üzerinde planlı olarak davranan varlıklar olarak nitelendirilmektedir (Dawkins, 2013: 64). Hayvanlarda davranış araştırmaları genel olarak hayvanların sergiledikleri davranış motiflerinin yorumlanıp, sınıflandırılmasıyla başlamaktadır. Bilinçsiz hayvan gözlemcileri, hayvanların faaliyetlerini bir elin beş parmağını geçmeyecek derecede kısıtlı olduğunu savunmuş olsalar da, köpeklerin ve diğer başka hayvanların geniş bir davranış skalasına sahip olduklarını görmüşlerdir (Bekoff, 2002: 96). Hayvanlar sadece içgüdülerinin, basit denemelerinin veya hata yaparak öğrenmeleri dışında hareketlerle sınırlı kalmamaktadırlar. İnsanlarda olduğu gibi, sahip oldukları genlerin ve deneyimlerinin onlara ne yapacaklarını söylemesiyle mevcut durumlarına bakarlar ve buna çözüm üretebilmektedirler. Yani hayvanlar düşünebilir savını doğrulamaktadırlar (Dawkins, 2013: 60).

Michael Cabanac birçok hayvanın, insanlarda olduğu gibi bir duygu durumunda sergiledikleri sıcaklık artışı, kızarma, ensedeki tüylerin dikilmesi ve kalbin daha hızlı

atması gibi psikolojik belirtilerin tamamını sergilediğinden onların da öznel duygulanımlar yaşamasının akla oldukça yatkın olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre hayvanlar insanlara fizyolojik olarak çok benzemektedir yaşadıkları duygusal deneyimlerin insanlarla aynı olmadığını söylemenin saçma olduğunu savunmaktadır. Hayvanlar insanlardaki gibi duygulara sahip olabilirler, fakat bunlar bilinçli duygulanımlar değil daha çok bilinçdışı duygulanımlardan olabilmektedir (alıntılayan; Dawkins, 2013: 101, aktaran; Cabanac, 1971).

Hayvanların yalnızca bitkiler gibi bir gıda kaynağı olduğuna, duygudan veya sezgiden tamamen yoksun olduğuna inanılsa da, hayvan refahı insanı her zaman etkilemektedir. Onları bilinçsiz diye sınıflandırarak veya bilinçli olup olmadıklarını kesin olarak açıklanamayan görüşler sunmak bu durumdan kaçınılmayacağını göstermektedir (Dawkins, 2013: 129).

İnsanoğlunun tüm amaçları artan nüfusu beslemek, kirliliği ve sera gazlarını azaltmak, çevreyi korumak, doğrudan veya dolaylı olarak diğer türlere ve onların sağlığına dayanmaktadır. Bu hedeflerin herhangi birine hayvan refahını hesaba katmadan ulaşabileceğimize inanmak yanlış bir yönetime götürür. Hayvanların sağlığı, insan sağlığını, gıdaları ve ilaçları etkileyerek dünyayı yaşanacak güzel bir yer yapma ihtiyacı kadar önemli bir etkiye sahip olacaktır (alıntılayan Dawkins, 2013: 129; aktaran; E. Chivian, A. Bernstein, 2008).

1.1.2. Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Formlarında Hayvan Temsilleri

Hayvan teması sanat tarihinin her döneminde ve her uygarlıkta görülmektedir. İnsan, mağara duvarlarına ilk resimler olarak bilinen şekil ya da sembolleri yaparken hayvan ve insanı ele almıştır. Bundan dolayı hayvan ve insan eserin içinde sanatçının ele aldığı konu olmuştur (Keten, 2016: 288). Yüzyıllardan günümüze kadar hayvan ve insan iç içe aynı doğayı ve evreni paylaşmaktadır. Hayatın her alanında, bu iki canlı varlık temsili olarak pek çok eserde yer almaktadır. Hayvan ve insan ilişkisi, somutlaştırılarak geleneksel ve çağdaş formlarda da temsil edilmektedir. Bu geleneksel ve çağdaş formlardan bahsedilecek olursa geleneksel olanı içine alan formlar genellikle, masal, destan, mitoloji, fabl veya roman vb. gibi türlerdir. Çağdaş olan ise, görsel ve düşünsel zihinlere hitap eden reklam, film, çizgi film, afişler, markalar tarafından kullanılan maskotlardır.

İnsanoğlu, başlangıçta hayvanlara karşı korku ve hayranlık duyarak onları yüce bir varlık olarak kabul etmiştir. Zaman geçtikçe kendi uygarlığını kuran insan, kendi kendisine hayranlık duyarak insanın tanrısının ancak insan görünümlü varlıklar olabileceğini düşünmüştür. Bu nedenle dünya üzerinde yer alan kültürlerin büyük bir bölümünde, antropomorfik ve zoomorfik kavramları geniş mitolojik renklere sahip kavramlardır ve bu çerçevede gelişen mitolojik olayların çoğunda hayvanların önemli rollere sahip olduğu görülmektedir (Armutak, 2004: 144).

Hayvan figürleri birçok eserde ve tüm sanatsal işlerde çeşitli anlamlar kazanarak sanatçılar tarafından işlenmektedir. İlk önce canlı-varlık-doğa üçlüsü içinde, sembolik olarak (arkadaşlık, dostluk, tembellik, tüketim malzemesi, cinsel dürtüler, ilkelik, iktidar, güç vs.) ve dinsel tema olarak sanat eseri içinde hayvan teması görülmektedir. Üstelik, güncel yaşam içinde insanın çevresinin bir parçası olarak yer almaktadırlar ve hatta bazı bilimsel deneylerde hayvanların kullanıldığı bilinmektedir(Keten, 2016: 288).

Hayvanlar aleminin saptanmasının temelinde büyüklerin bitki, insan ve hayvan dünyaları ile ilgili fikirleri bulunmaktadır. Türk mitolojisine bakıldığında insan, diğer varlıklardan üstün bir yaratık olarak görülmemektedir. Hayvanlar sahip oldukları özellikler ile insanlardan farklı sayılmamaktadırlar. Türk mitolojik anlayışına göre insanlar ve hayvanlar benzer ruha ve kana sahiptirler. Hayvanlar güçleri, koku alma yetenekleri, sezgilerinin çok kuvvetli olması, görme yetilerinin çok daha iyi olması ve olabilecek doğal afetleri önceden sezebilmeleri ile insandan daha üstün yaratıklar haline gelmektedirler. Türk mitolojisinde hayvan-insan, insan-ağaç, bitki arasında olan fark ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle hayvana, doğaya hükmetme amacı olmayan insan, mitolojik sınırları adaletli-zalim, iyi-kötü olarak belirler ve bu sınırların iki tarafında iyi insanlarla iyi hayvanlar, diğer tarafında ise kötü insanlarla kötü hayvanlara yer vermektedir (Bayat, 2010).

Geleneksel anlatı formları içerisinde hayvan temsiliinin incelenebileceği en geniş tür, masallardır. Masal türleri içinde hayvan masalları, günlük hayatta davranış kalıplarının nasıl olması gerektiğini belirlemek için anlatılan, halkın fikirlerini dışa vuran masallardır. Temel özelliği, ahlak dersi vermek ve doğru davranmayı öğretmek olan hayvan masalları, ilk çağlardan beri insanoğlu etkilemiştir. Her ulus kendinden önceki masalları örnek alarak, bu masalları milli ve ahlaki değerlerine göre yeniden

yazmış ve kendi hayvan masallarını üretmiştir (Sever, 1994:45). Türk halkı masallarında genellikle masal kahramanları, insanlar, hayvanlar ve gerçek olmayacak niteliklere sahip varlıklardır. İnsana benzeyen görünüşleri ve davranışları ile devler masalların ana kahramanlarıdır (Yücel, 1998: 38). Hayvanlar, yalnızca masalların ana kahramanları olarak yer almazlar, peri masalları adı verilen masal türlerinin de içinde yer almaktadırlar. Bundan dolayı masalların hayvan dünyası ile bağlantısını mitlerden ileri geldiği söylenmektedir (Bayat, 2010).

İnsan, hayvan masallarında kişisel eleştirisini yaparken, özlem duyduğu zamanları anımsayarak aklındaki sorulara cevap aramaktadır. Artık günümüzde pek çok hayvan masalları belli bir forma girip, görüntü haline gelerek, seyircinin karşısına çıkmaktadır. Ekrandan izlenen bu masallar, çizgi film olarak adlandırılmaktadır. Bu sayede çizgi filmler, hayvanlar aracılığıyla topluma ve özellikle de çocuklara öğretmenlik yapmaktadır (Sever, 1994: 47). Masalların yanında, yazılı başka türler de hayvan temalarını kullanmaktadır. Buna örnek olarak; ahlak dersi vermek amacıyla oluşturulan hayal ürünü kısa hayvan hikayesi olan fabl verilebilir. Fabl, bu tür içinde hayvanın konuşturularak insan biçimci hale en çok getirildiği tür olmaktadır. Derinlemesine inceleyen, eleştiren, alaycı bir tutumla doğru yolu göstermeye çabalayan bir anlatım söz konusudur. Çocukların hayvanlara olan sevgileri kitaplarla daha fazla artmaktadır. Bundan dolayı fablların çocuklara hayvanları sevdirmeye ve tanıtmaya işlevlerine ek olarak, özveri, yardımsever olmak, iyi bir birey olabilmek, çevresindeki insanlara yardım edebilmek, sadakat, sevecenlik vs. gibi faydaları kazanmalarına yardımcı olmaktadır (Ungan, 2015).

Geleneksel formlar içinde hayvan temsili, genellikle insanı bilgilendiren, ders veren, iyiye ve doğruya yönelten bir varlık olarak gösterilmektedir. Geçmişten geleceğe her zaman aktarılabilecek olan bu formlar, hayvanı ve hayvan dünyasını insanbiçimcilik çerçevesinde olumlu olarak ele almaktadır. Gelişen iletişim teknolojileri ve dünya düzeni içinde masal, destan, mitolojik varlıklar ve hayvanlar alemi artık görsel formlara bürünerek insan karşısına çıkmaktadır. Dilden dile dolaşan hayvan efsaneleri filmler, çizgi filmler, reklam karakterleri ve belli markaların yüzü halinde ekranlarda görülmektedir. İnsansı nitelikler kazanmış hayvan, artık belli bir mesajın ileticisi, taşıyıcısı haline gelmektedir.

Reklamlarda hayvan tasviri altı şekilde yapılmaktadır. Ailenin sevilen bir üyesi olarak, bir marka ya da bir fikrin sembolü olarak, insanların yararı için tüketim malzemesi olarak, insansı özellikler kazanmış bir varlık olarak, insana zarar veren böcekler ve kendine has özellikleriyle hayvan olarak çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır (Lerner ve Kalof, 1999: 565). Hayvan kullanılan reklamlarda hayvanın nasıl kullanıldığı önemlidir. Genellikle gerçek hayvanların kullanılması tüketici de doğayı, animasyon şeklinde kullanılması ise sevecen bir varlığın olgusunu hissettirmektedir. Tüketici de algı oluşturmak için hayvanlar, önemli bir araç olmaktadır (Halim, 2012).

Hayvanın reklam veya pazarlama alanında insan biçimciliğe en yakın hali olarak maskotlar yer almaktadır. Genellikle hayvanlar ve insansı nitelikler taşıyan maskotlar izleyicilerle arasında duygusal bir bağ kurarak, bu yolla pozitif duygu taşımaktadırlar. Sürekli gülümseyen, mutluluk, memnuniyet ve neşe kaynağı olan maskotlar insanlar gibi neşeli, sportmen, yardım sever ve yetenekli sıfatlara sahiptirler. Bu sıfatlar sayesinde, temsil ettikleri markaya veya hizmete olumlu bir nitelik kazandırmaktadırlar. Maskotlar ayrıca, Türkiye ve pek çok ülkede spor organizasyonlarında ve spor takımlarını temsil etmek üzere kullanılmaktadırlar. Bir çok futbol takımı (Fenerbahçe – sarı kanarya, Galatasaray – aslan, Beşiktaş – kartal vb.) dünyada olduğu gibi özellikle hayvan maskotlar kullanılmaktadır. Ayrıca Coca-Cola’nın kutup ayısı, Milka’nın mor ineği, Selpak havlunun suyu emen filleri, Sütaş’ın ineğ gibi reklamlarda görüldüğü gibi kahkaha atan, espri yapan ve belli entrikalar çevirme kapasitesine sahip karakterler olarak tüketicinin karşısına çıkmaktadırlar. Tüm bunlara dayanarak hayvanların tüketici için, markaların benzeri olmayan pazarlama elemanları haline geldikleri görülmektedir (Özcan, 2014 59-61).

İnsan yaradılış itibarıyla hayvana hem çok benzemekte, hem de çok farklı olmaktadır. Düşünen insan, yaşadığı evreni birileriyle paylaştığının farkına varmıştır. Bu paylaşım, hayvan ve insan ikilisini oluşturarak toplumların temel yapıtaşlarını oluşturmuştur. Hayvanın insandan tek farkı konuşamaması sayılabilir, fakat hayvan insandan daha sadık, daha çalışkan ve daha masum bir yaratık olduğu insan gözünden kaçmamıştır. Evcilleştirdiği hayvanın, insanoğlundan daha yetenekli olduğunu anlayan zeki insanlar hayvanlara belli sembolik anlamlar yüklemektedir. Kültürden kültüre değişebilen ama varoluşunda evrensel bir geçerliliği olan bu sembolik hayvan anlamları pek çok toplumun söylemini etkilemiştir. Örnek olarak, arı gibi çalışkan olmak derken

bir insanın boş durmadan çalıştığını, aynı şekilde çalışkanlığı ve bolluğu çağrıştırmak için karınca gibi benzetmelerin yapıldığı görülmektedir. Bir insan inatçıysa keçi gibi inatçı, sadıksa köpek gibi sadık, nankörse kedi gibi nankör söylemleri hayvan özelliklerinin insan sıfatları oluşturmak için kullanıldığı yaygın örneklerdendir

Dasterdi ve Haghsheenas (2012) aşağıdaki Tablo 1’de batı kültüründe hayvanın sembolik olarak anlamlarını gösteren bir çalışma yapmışlardır.

Tablo 1. Hayvanların Sembolik Anlamları

Yarasa	Delilik, kara büyü, çılgınlık, hırs	Fare	Bela, korkaklık, yoksulluk
Arı	Hızlı, atik, çalışkan	Salyangoz	Akıl, ihanet, vefasızlık
Deve	Dikkat, sabır, kurnaz	Örümcek	Yaratıcılık, zafer, kurnaz
Horoz	Uyanık, atik, enerjik	Kırlangıç	İyi şans, mutluluk
İnek	Üretkenlik, besleyicilik	Kaplan	Hız, güç, zeka, güzellik
Karga	Kehanet, fal, dedikodu	Karakurbağa	Çift cinsiyetli, ilham
Kartal	Heyecan, özgürlük, hırs, arzu	Hindi	Gurur, başarısızlık, şükran
Fil	Sorumluluk, hafıza, itibar	Kaplumbağa	Bilgelik
Balık	Bilgi, verimlilik, mantık	Kumru	Adamak, sevgili, ruh eşi
Tilki	Kurnaz, zeka	Balina	Algı, güç, arzu
At	İktidar, savaş, erkeksilik	Kurtçuk	Nem, cimrilik, zayıf
Köpek	Sadakat, elçi, arkadaş, bekçi	Tarlakuşu	Mutluluk, şarkı söylemek
Kedi	Büyü, yalnızlık, arzu, kadınsılık	Sivrisinek	Hastalık taşıyıcı
Aslan	Monarşi, güç, otorite	Bülbül	Mutsuzluk, özlem, yalnızlık
Eşek	Aptallık, inatçılık, sabır	Baykuş	Önsezi, hissiyat, gece
Keklik	Utanmaz, kurnaz, eğlenceli	Tavus kuşu	Rahatlık, diriliş, itibar, gurur
Domuz	Aşırı yeme, şişmanlık, şehvet	Bıldırcın	Dirilme, çapkınlık
Güvercin	Barış, itibar, çekingenlik	Tavşan	İstikrarsızlık, sosyal hayat

Kaynak: (Dasterdi, H. V., ve Haghsheenas, Z. (2012)

1.2. Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu ve Gelişimi

Birey, dilsel ve simgesel olarak adlandırılabilir iki düşünce yapısına sahiptir. Dilsel düşünce ve sembolik düşünce benzer yapılar değildir. Bundan dolayı insan çoğu zaman hayal ettiklerini, düşündüklerini, duygularını kelimelerle anlatamaz. Ki bu yüzden dans, müzik, resim, heykel gibi sanatların dilini geliştirerek, kullanmıştır. Sinematografik anlatı biçimi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir varlığı malzeme olarak ele almış, birçok şeyi dışa vurma ve sözcüklerle anlatılamayacak olanları bile anlatma yeteneğine sahip olmuştur. Bunların yanında müzik, ışık, renk, sahneleme ile de bu duygu ve düşüncelere dikkat çekme olanağı bulmuştur (Adanır, 2012: 42).

19. yüzyılda Amerika, Fransa, Almanya, İngiltere gibi ülkelerde görüntüyü hareketlendirmek için pek çok bilimsel çalışma yapılmıştır. Bundan dolayı film yapmak ve seyircilere göstermek için iki ana alete ihtiyaç vardı, ilki; görüntüleri kaydeden bir kamera, ikincisi de; gösterim için gerekli olan projeksiyonaleti (Kıraç, 2012: 20). Sinema için gerekli olan aygıtların gelişimi ve icadı bir zaman çizgisinde gerçekleşmemiştir. Kimya, fizik, anatomi, fizyoloji gibi birçok bilim dalında olan sorularla yanıtların, buluşların yıllar içindeki birikimi sayesinde 19. Yüzyılın sonunda cinématographe'ın keşfinin zemini hazırlanmıştır (Abisel, 2006: 13).

1834 yılında William Horner'ın patentini aldığı Zoetrope adlı icat, bir silindirin içine bir seri resmin yerleştirilerek, silindirin döndürülmesi ve görüntünün hareketlendirilmesi prensibiyle çalışan kolay bir cihazdı. Silindirin içine bakıldığında ardı sıra gelen görüntülerde insanın hareket ettiği sanılan bir görüntü gelmekteydi. Daha sonra Zoetrope'nin daha gelişmiş olanını Joseph Plateau 1830'da, Phenakistoscope ile yapmıştır. İlerleyen zamanlarda 1894'te Amerikalı Herman Casler Mutascope'u keşfetmiştir. Mutascope'ta izleyici ardı ardına dizilen fotoğrafları küçük bir vizör sayesinde görmekteydi. Yanındaki kolu çevirerek vizörün önünden hızla geçen fotoğraflara bakıldığında görüntünün hareket kazandığı görülmüştür (Kıraç, 2012: 21-22). Fotoğrafın sinemanın gelişmesinde büyük bir rolü olduğu açık şekilde görülmektedir. Sinematografinin temel taşlarını, fotoğraf oluşturmaktadır. Örnek olarak, Eadweard Muybridge'in koşan atları çektiği fotoğrafları ve bunları fotoğraflarken kullandığı yöntem, dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Hareketin kısa parçalarını ve anlarını inceleyen Muybridge, bir yarış pistine sıralı olarak yan yana

dizdiği yirmi dört fotoğraf makinesiyle geliştirdiği sistem, dört nala koşan atın sık aralıklarla yirmi dört kare fotoğrafını çekmiş ve atın ayaklarının kısa bir süre tümüyle yerden kesildiğini kanıtlamıştır (Abisel, 2006: 24-25). 1889 tarihinde İngiliz William Kennedy Laurie Dickson ve Edison kişisel film izleme düzeneğine dayalı bir proje gerçekleştirmişlerdir. Kinetoscope adlı bu icat, geniş grupların eğlenmesi için bir görüntünün yansıtılmasından çok kişiye özel bir gösterim imkanı sunmaktaydı. Bu sistem 1890'ların başında üretilmiştir ve kısa süre içinde vodvillerin yanında ek olarak gösterilen yaygın bir yan program haline gelmiştir (Monaco, 2006: 223).

Thomas Alva Edison'un kendini sinemanın mucidi olarak ilan ettiği bilinse bile, İngilizler William Friese-Greene sayesinde, Fransızlar Louis-Aime Augustin Le Prince ile, Almanlar da Max ve Emil Skladanovski'nin geliştirdiği cihazlarla "hareketli resim" in icadını kendilerine mal etmek istemişlerdir. Edison'un gösterisinden önce bu ülkelerde projeksiyon makinelerinin patentleri erkenden alınmış ve perde üzerinde hareketli resim gösterileri yapılmıştır. Tüm bu gelişmelere rağmen herkesçe bilinen "sinema" kavramının yaratıcıları Lumiere'ler ise pratik, sağlam ve kullanışlı cihazlarıyla geliştirdikleri sistem ile sinemanın isim babası olma unvanını elde etmişlerdir (Abisel, 2006: 28).

28 Aralık 1895 günü Lumiere Kardeşler, Paris'te Grand Cafe'de yaptıkları ilk halk gösterisinde sinemanın beyazperdedeki macerasını başlatmışlardır. Bu tarihleri izleyen günlerde 1896 yılında "cinematographe" tüm dünyayı "hula hoop" veya "rock'n roll" gibi ele geçirmiştir (Özön, 2013: 30). Lumiere'ler yaptıkları bu ilk gösteride Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler filmi, çerçeve içinde hareketli bir kalabalığın varlığı ile bir bisikletliyle köpeğin olması dikkat çekmiştir. Gösterilen ilk Lumiere filmleri arasında seyircide yarattığı heyecan ve korku sebebiyle en ünlü olan, Trenin Gara Girişi (1897) filmi olmuştur. Fotoğrafçılık alanında uzman olan Louis Lumiere, çektikleri kısa filmde, trenin hareketli bir kompozisyon içinde görüntüleyerek, çerçevesini günlük yaşamdan kadrâjlarla çeşitlendirmiştir. Filmde yer alan bu gerçekçi üslup daha sonra Dziga Vertov'dan Jean Renoir ve İtalyan Yeni Gerçekçi'lere kadar devam ederek birçok akımın başlangıcı olmuştur (Abisel, 2006: 35).

Sinemanın ilk olarak iki karşıt görüş alanında şekillenmesi Lumiere Kardeşler ve George Melies'nin eserleri arasında meydana gelmiştir. Lumiere Kardeşler'in temelinde

fotoğrafçılıktan sinemaya geçmeleri, sinemayı gerçeklik algısını yeniden üretebilecek büyümlü bir fırsat olarak görmeleri, en etkili filmlerin ve olayların olmasını sağlamıştır. Diğer bir yandan ise sahnede büyücülük yapan Melies, filmdeki gerçekliğin çarpıtılarak değiştirilmesi ile bir takım fanteziler yaratılabileceğini keşfetmiştir. “Aya Seyahat” (LA Voyage dans la lune, 1902) adlı yapıtta Melies, sinemasal yanılsama yöntemini en iyi şekilde göstermiştir. Melies’nin bu tarzı pek çok filminin isimlerinde “kabus” ya da “düş” gibi kelimeleri seçmesi mantık olmaktadır (Monaco, 2006: 271). Melies, aracısız gerçeğin sadece kayıtların ötesine geçerek farklı bir sinematografik görüntü, kurgu odaklı olabileceğini savunmuştur. Filmin zamansal-mekansal olarak değil, filmin anlamından çıkartılacak hayal edilmiş uzamsal-mekansal hikayenin varlığından bahsetmiştir (Şerban, 2016: 24). Sinemanın estetik olgusuna ve sanat kavramına kavuşmasını sağlayan Lumiere’ler ve Melies, sinema da gerçekçi ve kurmaca anlatımın temellerini atarak teknik buluşlardan daha önemli bir işe imza atmışlar.

1896-1912 yılları sinemanın tam olarak ekonomik değere sahip bir sanat olma yolunda gelişim gösterdiği yıllardır. Bu dönem sonundan uzun metrajlı film ortaya çıkmıştır. 1913’ten 1927’ya kadar sessiz sinema dönemi yaşanmıştır. 1928-1932 arasında dünya sineması geçiş aşamasında yer almıştır. Bu dönem insanlar için estetik açıdan olmasa bile, sinemacılar için ekonomik ve teknolojik açıdan önemli bir tarihtir. 1932’den 1946 yılına kadar Hollywood “Altın Çağ” ını yaşamıştır. Büyük filmler, başarılı gişeler elde etmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında televizyonun icat edilmesiyle birlikte sinema ve televizyon arasında bir meydan okuma başlamıştır. 1947 ile 1959 arasında, ekonomik açıdan olmasa bile estetik açıdan Hollywood hakim gücünü kaybetmiştir. 1960’lı yıllara gelindiğinde Fransa’da Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasıyla sinema tarihinin 7. Dönemi (1960-1980) başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi, filmin ekonomisine olan yaklaşım ve sinemanın politik gücü, Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve hatta Birleşik Amerika ve Batı Avrupa’da birçok “Yeni Dalga’nın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1980’de ise dünya sinema tarihinde “Yeni Dalga” akımı sona ermiş, yerini postmodern sinema denilebilecek bir çağa bırakmıştır (Monaco, 2006: 220-221).

Türkiye’de sinemanın oluşum serüveni, Lumiere opreatörlerinin 1897 yılında Türkiye’ye gelerek çekim yapmaları ile olmuştur. Fakat o dönem Abdülhamit’in sıkı yönetimi, Lumiere’lerin sahip olduğu teknolojik aletlere olan çekimser tavır bu serüveni

biraz geciktirmiştir (Özön, 2013: 33). Aynı tarihler içinde bilinmeyen bir rivayete göre yazılı kaynaklarda ve Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoglu'nun anılarına göre Türkiye'de ilk film gösterimi Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. İlk halka açık gösteri ise 1896 veya 1897 yılında Beyoğlu'nda Hammalbaş sokağında yapılmıştır (Özgüç, 1990: 7-8).

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yabancı uyruklu sinemacılar, film çekmeye başlasalar bile ilk sinema aletleri, Alman ordusuna özenen Enver Paşa'nın isteği doğrultusunda getirtilmiştir. Amaç Osmanlı ordusunun propagandası yapıla. “Merkez Ordu Sinema” ismiyle bir merkez kurularak, Türk sinema tarihi boyunca tartışmalara konu olan “Rus Abidesi'nin Yıkılışı” filminin Fuat Uzkınay tarafından çekildiği öne sürülmektedir (Kıraç, 2012: 24). Fakat daha somut olarak V. Mehmet'in Manastır ve Selanik gezisini kayda alan Manaki Kardeşler'in filmi Türk Sineması'nın ilk filmi olarak kabul edilmektedir.

Türk Sineması'ndaki ilk filmler 1915'ten sonraki yıllara tekabül etmektedir. Alman Asıllı Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg, 1916 yılında “Himmet Ağa'nın İzdivacı” adlı filmi ile Türk Sineması'nın ilk konulu filmini çekmiştir. Daha sonra 1917'de Sedat Simavi, Mehmet Rauf'un dört perdelik oyunundan uyarlanan “Pençe” adlı film ile ilk defa bir Türk yönetmenin çektiği ve gösterime giren film unvanını almıştır (Özgüç, 1993: 15).

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra sinema filmlerinde belli bir artış gözlemlense de bu dönemde üretilen filmler, tiyatro ve edebiyat uyarlamalarıyla sınırlı kalmıştır. Dönemin yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul'un yurtdışından dönerek, tiyatroyla beraber film üretmeye başlamıştır. Fakat tiyatrocularla beraber film çekmesi ve bunu mevsimlik bir iş gibi görmesi sonucu sinemanın önünde engeller oluşturduğu düşünülmüştür. 1922 yılında ülkeye dönmesiyle beraber 1939 yılına kadar olan sürede birbiri ardına 19 film çeken Ertuğrul, ilk dönem Türk Sineması'nın uzun metrajlı filmlerini yönetmiştir (Özgüç, 1993: 15).

Özön' e göre Türk sinemasının dönemleri, tarihsel gelişim süreçleri incelendiğinde aşağıdaki gibi bir sıralama ortaya çıkmaktadır:

- 1914-1922 Sinemada ilk adımlar,
- 1922-1939 Tiyatrocular Dönemi,

- 1939-1950 Geçiş Dönemi,
- 1950-1970 Sinemacılar Dönemi,
- 1970 ve sonrası Genç Yeni Sinemacılar Dönemi'dir. Tarihsel olarak sıralanan bu dönemler Türk Sineması'nda belli başlı dönüm noktalarını oluşturmaktadır (2013).

Sinemanın “7. Sanat” olarak adlandırılması, resmi anlamda sanat niteliğini evrensel boyutlarda kazanması 1940'lara ve 1950'li yıllara denk gelmektedir. Bu geç tarihin nedeni, sinemanın bu yıllara kadar sadece birkaç ülkede sanat olarak anılmasındandır. Fakat bu yıllardan sonra çoğu ülkede sinema yükseköğrenim yapılan yerlere girerek, festivallere, kitaplara ve dergilere konu olmaya başlamıştır. Bununla kalmayıp, sinema ile ilgili günlük yazılar ve haftalık basın gündeminde kendine yer edinmiştir . 1950'li yıllardan önce bir eğlence, gösteri aracı olarak anılan sinema, sessiz sinema döneminden itibaren sahip olduğu anlatım yeteneği ve estetik düzeyi sayesinde evrensel niteliğini kazanmıştır. Yeniden keşfedilmeye başlanan sinemanın günümüzde sanat olmadığını kimse iddia edememektedir. Çünkü bir dile ve anlatım gücüne sahiptir. Bu durumda yönetimde sanatçı olarak nitelendirilmektedir (Adanır, 2012: 14).

1.2.1. Sinemada Hayvan Kullanımına Örnek Filmler

Dünya sinemasında hayvan oyuncuların sinemaya 1900'lü yılların başlarında girdiği görülmektedir. İlk hayvan film yıldızı Rover isimli bir köpektir. 1905 yılında siyah-beyaz olarak çekilen “Rescued by Rover” adlı film ile bu unvana sahip olmuştur. Yaklaşık 7 dakika uzunluğunda olan bu aile draması film, bakıcısının dikkatsizliği yüzünden bir dilenci tarafından kaçırılan bebeğin, evin köpeği Rover tarafından kurtarılışı anlatılmaktadır. Film yayınladığı tarihte gişe rekorları kırmıştır (<https://www.acikkafasinemasi.com> (12.04.2018)). İlkleri barındıran bu film, 20. Yüzyıl'da hayvanın insan hayatındaki yerini, konumunu ve değişmez özelliklerini göstermektedir.



Resim 1 : “Rescued by Rover” Filmi



Resim 2: “Bingo” Filmi



Resim 3: “Afacan Köpek Beethoven” Filmi



Resim 4: “Lassie” Filmi

Köpeğin sadık, akıllı ve dost olması hayvan filmleri arasında en çok kullanılan fikirlerden oluşmaktadır. Bingo (1991, ABD), Afacan Köpek Beethoven (1992, ABD), Lassie (1994, ABD) gibi pek çok örnek filmde köpeğin batı literatüründeki anlamına uygun olarak ele alındığı, eğiticileri tarafından insansı niteliklerin eğitiminin verildiği görülmektedir.

Hayvanların başrolünü oynadığı ilk uzun metrajlı film 1932 tarihli Amerika yapımı Congorilla’dır. Sinema tarihinin hayvan konulu ilk çalışmalarından olan bu belgesel tarzındaki filmin çekimi 7 ay sürmüştür. Martin ve Osa Johnson çiftinin çekimlerini yaptığı Congorilla filmi, batının hoşgörüsüzlüğü ve ırkçı öğeleriyle beyazperde de pek çok defa sansüre uğramıştır. Afrika’daki yerli halkın genel görünümüleriyle bir safari filmi olma özelliği de taşımaktadır (Nowell-Smith, 1997: 322).



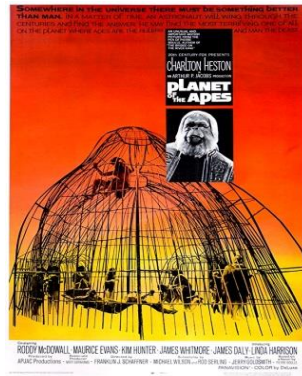
Resim 5 : “Congorilla” Filmi

İlk insanlar çevrelerindeki devasa hayvanlardan, dinozorlardan etkilenerek yarattıkları masallar, hikayeler ve destanlar sonucu sinemada dev sıfatıyla yeni hayvan görünümleri ortaya çıkarmıştır. Dev büyüklüğünde kocaman kediler, köpekler, mikroplar, böcekler ve kuşlar aracılığıyla masallardaki canavarlar sinema perdesine taşınmıştır. Devasa hayvan karakterlere sinemada ilk olarak, King Kong örnek olmuştur. Congorilla’nın ardından 1933 yılında King Kong serilerinin ilki çekilmiştir. Stop Motion tekniğiyle Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack tarafından çekilen bu filmde, beyaz ırktan bir kadına aşık olan gorilin hikayesi anlatılmaktadır. Cooper, Kong yaratılırken izleyici de sempati uyandıracak saf bir yaratık olmasını istemiştir. Kong’a insani bir takım özelliklerin verilmesinin iyi bir fikir olduğunu düşünmüştür. Görünüşte hem bir goril hem de bir adam yaratılmış olsa da bunu kabul etmeyen yönetmen, New York’ta bulunan Amerika Doğa Tarihi Müzesi’nden erkek gorilin tasvirini isteyerek filmin karakterini buna göre uyarlamıştır (Morton, 2005). Filmin hikayesine bakıldığında istilacı batı toplumunun, keşfedilmemiş adalara gidip orada deneysel araştırmalar yapmaları sonucu değişen doğal denge ve huzuru kaçan yerlilerin mücadelesi gösterilmektedir. Bu mücadele içinde bir insanın değil de bir hayvanın sarışın, güzel bir kadına aşık olması gibi garip bir durum filmin tarihinde alışlagelmemiş bir senaryoyu ortaya çıkarmaktadır. Merian C. Cooper Kong’un sadece bir goril olduğunu, onun ne ırkla, cinsiyetle ya da politik bir sembolle ilişkisi olmadığını söylemiştir (Erb, 2009). Fakat hikaye aslında insani nitelikler kazanmış bu gorilin ırkını kurtarmaya çalışan ve ekstrem güçlere sahip bir kahraman olarak görülmesine engel olmamaktadır.



Resim 6 : “King Kong” Filmi

İnsana fiziksel özellikleri açısından en çok benzeyen hayvan olan goril ve maymun gibi hayvanlar birçok filmde insan biçimciliğin en çok atfedildiği oyuncular olmuştur. Buna en güzel örnek 1968 yapımı olan Maymunlar Cehennemi (Planet of the Apes) filmidir. Filmde kolonileşmiş bir şekilde insanlar gibi yaşayan, aileleri, çocukları olan maymunların olduğu bir gezegen anlatılmaktadır. İnsanlara karşı birleşerek savaş açan maymunlar, gezegenlerini ve kendi ırklarını korumaya çalışan, insan gibi konuşan ve yaşayan varlıklar olarak gösterilmiştir. Dünya, çok fazla insanlar arasındaki savaşlara şahit olmuştur ve çağ ilerledikçe artık insan ve insan olmayan varlıkların savaşı başlayacak mesajı en çok bu tarz bilim kurgu filmlerinde verilmektedir. İnsanoğluna en çok benzeyen bu canlılara insan biçimciliğini atfetmek ise diğer hayvanlara nazaran daha kolay olduğu için en çok maymun, goril ya da uzuvları insana en çok benzeyen canlılar kullanılmaktadır.



Resim 7: “Maymunlar Cehennemi” Filmi

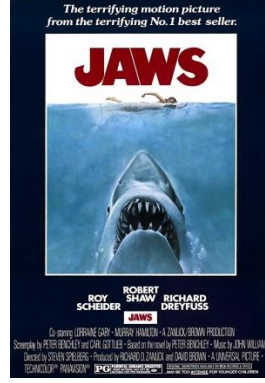
Sinemada hayvan-insan ilişkisi üzerine çekilmiş en çarpıcı film, Alfred Hitchcock yapımı Kuşlar (The Birds, 1968) olmuştur. Bu filmde yönetmen eski-yeni

korku öğelerini birleştirerek, insan canlısı, sevimli kuş türünde toplayarak simgeleştirmiştir. Filmde nedeni bilinmez bir şekilde kuşların saldırısına uğrayan bölge insanların yaşamı görülmektedir. Cinsiyetçi söylemlerin olduğu filmde kuş imgesi, doğanın insanlardan intikam almak için kullandığı bir çeşit araç olduğu görülmektedir. Doğaya canlılara hakimiyet kurmak isteyen insanoğluna karşı tabiatın intikamı kuşlarda vücut bulmaktadır. Film içinde geçen pek çok diyalog kuşların neden saldırdığı sorusuna cevaplar verebilmektedir. Hitchcock, çektiği filmleriyle sinema tarihinde auteur yönetmen sıfatıyla yer alsa da, film yıldızlarına kötü davranmasıyla ünlenmiştir. Kuşlar filminin başrol oyuncusu Tippi Hedren, filmin çekimleri sırasında gerçek kuşların kullanılması sonucu yaralanmalar yaşamış ve bir haftalık çekimde sinirleri bozulmuştur (Oliver, 2000: 138). Kazanın yaşanması film setlerinde huysuzlanan ve doğal yaşamlarından koparılmış kuşların bir çeşit karşılığı olarak görülebilmektedir.

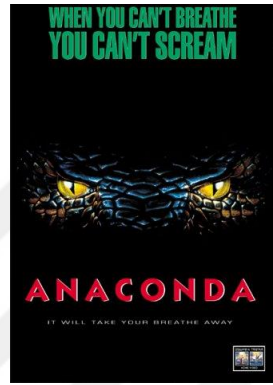


Resim 8: “Kuşlar” Filmi

Sinema ve Hollywood tarihine bakıldığında Jaws (1975), Jurassic Park (1993), Anaconda (1997) gibi Amerika yapımı filmler, hayvan-insan, doğa-insan çatışmalarını anlatan en iyi örneklerdir. Sanılanın aksine hayvan zihni, refahı, yaşadığı yeri koruma içgüdüsü tıpkı insanlarda olduğu gibi işlemektedir. İnsanbiçimcilik kavramı ortaya atıldığı ilk dönemlerde kimi düşünürler tarafından hayvan zihninin küçültüldüğü inancıyla olumsuz yorumlanmıştır, kimi düşünürler ise bu kavramın hayvan-insan ilişkisini pekiştirecek, empati duygusunu güçlendirecek önemli bir kavram olduğunu ileri sürmüştür. Her ne kadar tüm bu filmler de intikam alan hayvan temsilleri olsa da hayvan refahı, insanın göz ardı edebileceği veya yadsıyabileceği bir görüş olmamalıdır.



Resim 9: “Jaws” Filmi



Resim 10: “Anaconda” Filmi



Resim 11: “Jurassic Park” Filmi

Sinema dünyası, hayvan filmlerini iki farklı yorum üzerinden göstermeye çalışmıştır. Yukarıda bahsedilen filmlerde genellikle insansı niteliklere sahip hayvanların intikamcı, savaşçı kişilikleri söz konusuyken, diğer tarafta dost canlısı, yardımcı, sadık, öğretici, yol gösterici ve yeri geldiğinde insandan daha akıllı varlıklar olarak gösterilmişlerdir. Genellikle hayvanın iyi olarak nitelendirilen insanbiçimci özellikleri, her yaşta izleyiciye uygun olan animasyon filmler ve çizgi filmler

üzerinden anlatılmaktadır. Mickey Mouse, Donald Duck ve Woody Woodpecker gibi pek çok çizgi film hayvanları insani niteliklere sahip varlıklar olarak göstermektedir. Bu tarz filmler yalnızca hayvanı kategorize etmemekte, ayrıca hayvanların sahip olduğu bu nitelikler üzerinden çocukların toplumsallaşmasını sağlamaktadır. Nikki, Wild Dog of the North (1961), The Legend of Lobo (1962), The Incredible Journey (1963), The Lion King (1994) ve Finding Nemo (2003) filmleri La Fontaine fabllarını sinemaya uyarlayarak, çocuklar ile antropomorfik hayvanlar arasındaki duygusal özdeşlikleri kurmaya yardımcı olan filmler arasındadır. Bu filmler sayesinde insan biçimci düşünce şekliyle, insani olanla olmayan arasındaki sınırlar yok olmuş bir doğa anlayışına kavuşulmuştur (Şentürk, 2011: 1110).



İKİNCİ BÖLÜM

2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ OLARAK GÖSTERGEBİLİM VE ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİM MODELİ

Tezin örneklemini oluşturan filmleri çözümlemek için yöntem olarak göstergebilim seçilmiştir. Bu sayede semiyotik okumalar için gerekli olan temel bu bölümde atılarak Roland Barthes modeli analiz ve sinemada göstergebilim başlıkları ele alınacaktır.

2.1. GÖSTERGEBİLİM

İnsanoğlu, başka insanlarla benzer düşüncelere sahip olabilir, fakat bu düşüncelere yaratılışıyla beraber sahip olamaz, bu sayede insanlar arasındaki benzer düşüncelerin sözcük adı verilen göstergelerle bilinmesi, oluşabilecek iletişimsizliği ortadan kaldırmıştır. Üç aşamalı bir yapısı olan bu göstergeler, evrenden düşüncelere, bu düşüncelerden de göstergelere yani sözcüklere aktarılır. Dünyanın insana kendini anlatma şekli her zaman aynıdır, aksi takdirde düşüncelerimiz farklı farklı şekillere bürünerek ve birbirimizi anlamamızı zorlaştırırdı (Erkman-Akerson, 2005: 57). İnsanlar ve canlı varlıklar arasındaki en temel ayrım, dildir. İnsanlar konuşabilir, bazı hayvanlarda birbirleri arasında çeşitli sesler çıkararak iletişim sağlarlar. Bir çocuk, karnı acıktığında annesine bunu sözcüklerle bildirebilir. Bir köpek ise, acıktığında kızdığında ya da acı çektiğinde çeşitli sesler, havlamalar çıkarır. Her şekilde tüm canlılar iletişim kurmak için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir.

Aynı dili konuşan insanlar arasındaki bilgi alışverişini sağlamak dilin ana işlevidir. Birey, düşüncelerini ifade ederken dil dışı iletişim kodlarına başvurarak, jest ve mimiklerden yararlanır (Kıran, Kıran, 2013: 136). Saussure de işaret dilini, mors alfabesini, görgü kurallarını, edebi eserleri ve alfabeleri göstergebilim başlığı altında incelenmesini istemiştir (Erkman-Akerson, 2005: 60).

İnsan, başvurduğu iletişim kalıplarında mutlaka evrensel kodlar seçmektedir. Çünkü bilinir ki, farklı dili konuşan insanlar arasında ortak değerlere değinen, ortak göstergeler vardır. Bunlar genellikle görsel göstergeler olarak nitelendirilir. Örneğin; terazi-adalet, kalp-aşk, güvercin-barış gibi kavramlara karşılık gelen görsel göstergelerdir. Dil yüzünden iletişimsizliğin yaşandığı ortamlarda bu tarz göstergeler

sayesinde insanoğlu kendini ifade edebilmiştir. Simge konumundaki görsel göstergeler her zaman aynı anlamı çağrıştırmak zorunda değildir. Soyut anlam taşıyan simgeler kültürel ve toplumsal özellikler taşımaktadır. Örneğin; kırmızı batıda aşkın simgesi, Kızılderililerde tutku, Japonya’da mutluluk, İrlanda’da savaşa karşılık gelmektedir (Kıran, Kıran, 2013: 140). Tüm bu göstergeler, temelinde dil kullanmadan iletilerini aktaran oldukça kolay anlaşılır araçlardır. Resim, portre, fotoğraf vb. gibi görsel malzemeler gerçeklikte bir nesnenin bir insanın yerini tutar. Bir masanın resmi, temsil ettiği masanın görsel göstergesini oluşturmaktadır. Göstergesel simgelerin bazıları anlaşılabilir ve doğaldır. Bazı göstergelerin çözümlenmesi gereken belli kodları, şifreleri bulunmaktadır. Bu şifre ve kodlar ortak dili konuşan insanların iletişimde daha kolay anlaşılır. Çünkü görsel göstergelerin, dilsel göstergelere göre anlaşılması daha kısadır. Görsel göstergeleri yani bir sokak levhasını ya da bir dükkâna, iş yerine ait levhayı çözümlemek daha kolaydır. Bir dondurmacıya girmeden önce levhasındaki külahta bulunan üç top renkli görsel bize orada dondurmanın satıldığını söylemektedir (Kıran, Kıran, 2013:143).

Tarihin başlangıcından bugüne kadar insanlar arasındaki iletişim sürekli devam etmiştir. Buna yalnızca dil değil, görsel olgularda yardımcı olmaktadır. Simgeler adını alan bir çok nesne, olay, olgu, desen ve fotoğraf görsel göstergeleri oluşturmaktadır. Gösterge nasıl olursa olsun, insanların birbirleriyle ve doğayla olan iletişimini sağlayan en temel araçtır (Çulha,2011:410).

Saussure, “dil göstergelerden oluşan bir dizgedir” der. Göstergeler, dünyaya ve insana bir olanı anlatma görevi taşırlar. Onlar sayesinde dil ya da dil dışı gösteren ve gösterilenlerle toplumsal içerikli kavramları algılayabilmekteyiz. Trafik lambaları, EXIT-ÇIKIŞ levhaları, metro istasyonlarındaki yön işaretleri, toplumumuzda bir kült haline gelmiş sus işareti yapan hemşire fotoğrafı içerdiği uyarıcı mesajlar sayesinde dil dışı göstergeler içinde en bilindik olanlardır.

Gösterge, var olan anlamı dışında bir şeyi temsil eden ve bundan dolayı temsil ettiği şeyin yerini alabilen her türlü olgu, nesne, biçim vb. şeklinde açıklanır. İşaretler, sözcükler ve simgeler gösterge olarak kabul edilir. Örneğin, toplumsal bir sistem olan ve temelde insanlar arasında iletişimi sağlayan dillerin, kendi aralarında oluşturdukları ilişkiden gösterge doğar (Rifat, 2014: 11).

Göstergeler; bir hareketin, eylemin, durumun yerini tutar. O şeyin kendisi olmasa bile onunla ilgili mesajı ileten, aktarandır. Toplumun oluşumunun temelinde, insan ilişkilerinin özünde göstergeler vardır. Eğer göstergeler olmasaydı, insanlar arası iletişim sağlanamaz, grup, kitle, topluluk gibi sosyal olgular oluşmazdı. Bu yüzden insanoğluduyduğunu, gördüğünü, hayal ettiğini çevresine aktarmak ister bunun içinde göstergelere başvurur (Sayın, 2014: 53).

Saussure, göstergenin nedensiz olduğunu belirtmiştir. “Masa” sözcük olarak oluştuğu harfler bakımından gerçek bir nesneye, yani bir masaya benzemez. Bir masa görseli de, onun gerçek nesnesini oluşturmaz. Ama insan hem dil, hem de görsel açıdan iki şekilde de masanın bir nesne olarak var olduğunu bilir. Bu gerçeklik dilden dile, çağdan çağa, göstergenin nedensiz olduğunu kanıtlamıştır. Masanın kelime olarak ya da fonetik olarak farklı dillerde anlamı yine aynıdır. Nitekim işlevi de aynıdır. Gönderge ve gösteren arasındaki bu nedensiz bağ sayesinde birçok kelimenin eş anlamlısı dünyayı tek dil olmaktan kurtarmıştır (Kıran, Kıran, 2013: 154).

Belçikalı sürrealist ressam Rene Magritte, yaptığı eserlerinde göstergenin kendisi olmadığı halde, kendisini temsil eden elma ve pipo resimleri ile göstergebilimin temelini oluşturan en iyi örnekleri vermiştir. “Ceci n’est une pomme “ , “bu bir elma değildir”, “ceci n’est une pipe”, “bu bir pipo değildir”. Resimlerin alt ve üst bölümlerinde yazılan bu iletilerde görsellerin gerçek elma ve pipo olmadığı yazmaktadır. Magritte, bu iki eserinde gerçeklik algılarını yeniden yaratmıştır. Gerçekten elmayı alıp yiyemezsiniz ya da pipoyu tütüremezsiniz. Nesnelerin görüntüsünü alan bu görseller birer gösterge haline gelmişlerdir (Erkman-Akerson, 2005: 21). İnsan algıladığı çevreyi kendi deneyim ve mantık yoluyla anlayıp, yorumladığı için aslında göstergeler, onu anlayıp, yorumlayanın birer temsilini oluşturmaktadır.

Yaşadığımız evrene karşı olan bilgi ve becerilerimiz aslında akıl ve mantığın yürütülmesiyle değil, göstergelerin meydana getirdiği algılarla oluşur. Elde edilen bilgi ve beceriler gösterge sayesinde somut hale gelir. Dünya, varlık ve özne arasında bir köprü görevi görmektedir (Erkman-Akerson, 2005: 64-65). Göstergebilim, dünyaya özgü yasaları belirleyip, kurallarını, yöntemini oluşturup onları tasvirleyerek, açıklamayı amaçlar. Yazı ve sesli dil göstergelerinin dışında olan pek çok gösterge

ögesini inceleyen özel bir bilim dalı olmuştur (Vardar, 1998:86).Saussure, göstergebilimi dilbilimin yerini saptayıp “*göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim*” olarak görür (Vardar, 1998:88).

Göstergebilim, imgelerin ve göstergelerin iletişim yollarını ve kullanımlarına hakim olan kuralları inceler. Kültürle doğrudan ilgili bir yöntem olması onu geleneksel eleştiriden tamamıyla ayırmaktadır. Geleneksel eleştiri, objeyi veya metni kendine has, görünen anlamlarına göre yorumlamaktır. Fakat göstergebilimin ilk sorduğu soru, anlamın nasıl yaratıldığıdır (Parsa, 2007:1).

Her bilim gibi göstergebilimde bir inceleme yöntemine sahiptir. Belli başlı ilkeleri vardır. Nesnellik ilkesi, bunların başında yer alır. Toplum ve insan bilimlerine nesnel olma ilkesini göstergebilimin getirdiği ileri sürülür (Erkman-Akerson, 2005: 15). Saussure, göstergelerin ne olduğunu, toplum yaşamı içindeki yerini inceleyecek bir bilim olarak görmüştür. Çünkü göstergebilim, insanın kendini ilgilendiren her konuya göstergeler aracılığıyla yaklaşp, incelediğini varsayar. Descartes’ın insanın düşünen varlık olarak nitelemesi sayesinde kavramlar göstergeler haline gelmiş, bilgide somut hale bürünmüştür.

Göstergebilimde gösterge kavramı dışında ele alınan ve çözümlemelerde bilinmesi gereken kavramlar; metin, dizi, dizim, artzamanlık-eşzamanlık, kod, simge, metafor, metonimi, mit gibi temel kavramlardır. Bu kavramlar göstergelerin puzzle parçaları gibi olmakla, bütünü oluşturan en önemli öğelerdir. Biri olmazsa diğerinin varlığı söz konusu değildir.

Metin (Text); bir göstergebilimsel çözümleme yapılırken, çözümlemede kullanılan temel öge metindir. Çözümlemesi yapılan metin, yazılı bir metin veya bir fotoğraf, duvar resmi, görüntü, reklam afişi, televizyon dizisi vb. olabilmektedir (Parsa ve Parsa, 2004: 21). J. Kristeva’nın yorumlamasına göre, göstergeler içindeki üretkenliği simgeler; sadece sona ermiş bir çalışmanın ürünü değil ama metni üreten ile metni okuyanın buluştuğu bir üretimin gerçekleştiği alandır. Metinlerin içinde, kendilerinden başka metinler bulunduğunu ifade eder (Rifat, 2014: 64).

Dizi; dizisellik, aynı türden birbirinin yerine geçebilecek çok sayıda gösterge içinden, birini seçip diğerlerini elemektir. Bu seçme E.Benveniste’nin ifadesiyle dilin

dizisel ekseninde gerçekleşir. Aynı anda bir arada bulunan öğelerin bir zihinsel dizide bilşimi söz konusudur. Birimler birbirine çağrışım yoluyla bağımlıdır.

Dizisellik, dikey boyuttur. Bu boyut birimlerden oluşmuştur ve her birim bir göstergedir. Örneğin araba çeşitleri birer birimler dizisi oluşturur. Araba ihtiyacı olan kişi bunlardan birini seçebilir. İşte bu seçim anlam oluşturan dizisel boyuttur. Bu dizideki tüm birimler ortak özelliklere sahip olmalıdır. Ancak bir dizideki her birimin, aynı zamanda, diğer birimlerden açıkça farklı olması gerekmektedir. Örneğin, yüzlerce araba arasında bir Mercedes seçimi dizisel boyuttadır (Sığircı, 2016: 77).

Dizim; diziler arasından seçilmiş birimler bütün oluşturmak için bir araya getirilir. Bütünü oluşturan bu dizilerin birleşimine dizim denir (Parsa ve Parsa, 2004:27). Dizim, zincir şeklinde gerçekleşir. Anlam eklemeden doğabilir, yani gösteren ve gösterilenin aynı anda bölünerek anlam kazanmasının sonucu oluşabilir (Barthes, 2005: 65). Karşılıklı iletişimde ağızdan çıkan sözcüklerin anlamlı olması gerekmektedir. Aksi halde çıkan sözcükler, sesler olarak kalırlar. Bundan dolayı iletişim için kullandığımız sözcükler göstergelerle bağlantılıdır. Sözcüklerin oluşturmuş olduğu bu anlamlı yapı dizimi ortaya çıkarır (Sayın, 2014: 101).

Artzamanlık-Eşzamanlık; dizim oluşturulurken seçilmiş birimler, belli bir akış içinde art arda dizilirler. Cümlelerin kurulabilmesi için sözcüklerin yan yana gelmesi, bir filmin yapıtaşlarından olan sahnelerin birleşerek sekansları, sekanslarında birleşerek bölümleri oluşturması anlamlı bir yapı meydana getirmektedir. Böylesi bir yapı içindeki düzen, dizimin artzamanlı olması olarak adlandırılır. Düzen içindeki bu birimlerin, aynı zaman içinde uyumlu olması da dizimin eşzamanlı boyutu olarak nitelendirilir (Parsa ve Parsa, 2004: 27).

Saussure, dili iki farklı yöntemle incelemektedir; artzamanlılık ve eşzamanlılık olarak. Dil belli kurallara sahip bir dizgedir ve sürekli bir evrimin parçasıdır. Eşzamanlılık, dilin bu mevcut yapısı içinde veya belli bir tarih içinde ele alınarak incelenmesidir. Artzamanlılık ise, dilin parçası olduğu süreç içindeki evrimi olarak tanımlanmaktadır (Soydaş, 2014: 11).

Kod; göstergelerin kendi içinde düzenlendiği sistem, olarak adlandırılır. Bu kodlar, bir topluluğun tüm üyelerinin kabul ettikleri kurallar tarafından yönetilen bir

sisteme sahiptirler. Toplumun üyeleri tarafından kabul edilen bu kurallar, kodlanmış bir haldedirler. Bu kodlar, kendi aralarında bazı özellikler paylaşırlar.

1. Kodların, dizimsel boyutları vardır. Bu boyut içinden seçilen birimlerden oluşurlar. Belli uzlaşımları ve kuralları sayesinde bir araya gelirler. İçlerinden seçim yapılarak, birçok birimden oluşurlar.
2. Tüm kodlar, belli anlamlara sahiptir ve kendi aralarında çeşitli araçlarla kendinden başka bir şeye gönderme de bulunurlar.
3. Zeminde ortak kültürel öğelere dayanmaktadırlar. Kodlar ve kültür, karşılıklı etkileşim içindedirler.
4. Tüm kodlar, belli başlı medya araçları ve iletişim kanallarını kullanırlar.
5. Toplumsal ve iletişimsel işlevleri vardır (Fiske, 2014: 153).

Mit, yeryüzünde yer alan bir kültürün, gerçekliğin veya evrenin birtakım görünümelerini açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir hikayedir. İnsan yaşamının ilk yıllarında yer alan mitler insan-tanrı, yaşam-ölüm ve iyi-kötü hakkında olmuştur. Barthes, mit kavramını bir şey üzerinde düşünerek onu kavramlaştırma veya kültürün taşıyıcısı olarak nitelemiştir. Miti, birbirleriyle ilişkili belli anlam zincirleri şeklinde yorumlamıştır (Fiske, 2014:185).

Her toplumun kendine has mitleri bulunmaktadır. Temsil ettiği toplumun aynası gibidir. Bu yüzden mit, toplumdan topluma farklılık gösterebilir fakat birçok açıdan ortak yanları da bulunabilmektedir. Toplumun belli ortak değerlerine sahip olmasından dolayı mitler, sosyolojik açıdan o toplumun geçmişi hakkında bilgiler vermektedir.

Simge; Barthes, bu kavramı anlamlandırma boyutu üzerinden yorumlar. “*Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir*”. Bu duruma örnek verilecek olursa, dünya üzerinde bulunan en değerli madenlerden biri olanın toplum üzerinde zenginliği, gücü ve konumu simgelemektedir. Öyle ki bir araba markası bile işlevinden çok, onu satan alan kişinin bulunduğu statüyü belirler. O marka arabaya sahip olmanız zenginliğin, satmanız ise fakirliğin simgesi olur. Barthes’a göre simgeler, yananlam ve mitlere göre daha az işlevsel görmektedir (Fiske, 2014:190).

Simgeler kullanım alanlarına bakıldığında, insan açısından öğrenilmesi ve kavranması en zor gösterge ögesidir. Bir güneş batarken, ona bakan insanlar tarafından farklı anlamlarla simgeleştirilebilir. Güneş kimi insan için batarken zamanın hızla geçip, gitmesi ve yaşlanmayı, kimi insan için ise romantizm olarak simgeleştirilebilir. Gösterge ve arasındaki ilişki, toplumsal ve bireysel uzlaşımların simgeleştirilmesinden olur. Simge açısından gösterilen her zaman soyut anlamlıdır. Simgeyi yorumlamak, imgeyi okumak, gizlenmiş veya kodlanmış şeylerin özünü çözmektir (Günay,2012:16).

Metafor, bir şeyi anlatma evresinde, benzerlikler üzerinden bilinmeyen bir şeyi, bilinen bir aracın özelliklerine benzeterek anlatma sürecidir. Aslında birbirleriyle benzetme bağı kurulan bu iki şey, normalde birbirleriyle ilişkileri bulunmayan fakat insan aklının gücüyle geliştirilerek, birleştirilen anlatım araçlarıdır. İnsanda hayal gücünü kullanarak bu metaforları algılayabilmektedir. Metaforlar sözlü ve yazılı olmak üzere iki gruba ayrılabilir (Parsa ve Parsa, 2004:67).

Özellik olarak metafor, soyut halde bulunan duygu ve düşünceleri somut bir nesne olarak kullanır. Bir resim veya fotoğraftaki somut nesneler, soyut hale getirilerek somut haliyle özdeşleşir. Güvercin-barış, akbaba-ölüm şeklinde kavramlar eşleştirilebilir. Güvercin-akbaba gösterenler olarak, barış-ölüm ise gösterilenler olarak örneklendirilebilir (Saussure, 2001:86). Metafor, göstergebilimin anlam birimini oluşturan önemli ögesinden biridir. Roman Jakobson'un, metaforun ve metonimin baskın olduğu içeriklere yönelmesi, felsefecileri dilbilimden uzaklaştırarak göstergebilim çalışmaları yapmaya yönlendirmiştir (Barthes,2005:63).

Metonim (Düzdeğişmece); parça – bütün ilişkisi içinde bütüne ait küçük bir parçanın, komple bir bütünü oluşturup, temsil etmesine metonim adı verilir. Genellikle şehir merkezlerinde bulunan topluma ait olduğu tarihi hatırlatmak maksadıyla yapılmış at heykellerinde, şaha kalmış bir at üstündeki general ve silah, askerin mutlak kontrol gücünü temsil etmesi metonimi, cesareti, düzeni ve zaferi temsil etmesi ise metafor olarak nitelendirilir (Parsa ve Parsa, 2004: 76).

Metafor ve Metonimi, iki farklı işlem süreçlerine sahiptir. Metafor, esasen bir şeyi başka bir şey olarak algılama biçimi ve onun temel anlayış işlevidir. Metonimi ise diğer taraftan öncelikle bir referans fonksiyonuna sahiptir; bir şeyin yerini tutmak için

bir varlık kullanmaktadır. Metaforlar gibi, metonomiler de tesadüfi veya rastgele bir olay değildir; izole edilmiş örnekler. Metonimik kavramlar da sistematik bir yapıya sahiptir (Lakoff ve Johnson, 2003: 37-38).

2.1.1. Göstergebilimin Tarihçesi

Aydınlanma çağındaki Aristotelesçi felsefecilerde evren, insan aklına olduğu biçimiyle yansır ve bu yansıma sonucu oluşmuş sözcüklerde, evrenin yanısırdı dünyanın temsili şeklinde düşünülür. Felsefeciler Antik dönemde özellikle Platon ve Aristoteles'in bugün "göstergebilim" olarak tanımladığımız alanın ana fikrini inşa ettikleri görülür (Sayın,2014: 16-17).

Rönesans ve Ortaçağ'da, göstergelerin işlevleri ve temsil ettikleri şey arasındaki bağın üzerinde oldukça düşünülmüştür. Dini kitaplarda bulunan hikayeler ve metinler yorumlanarak anlamın tek bir katmandan oluşmadığı iddia edilmiştir (Erkman-Akerson,2005:56). Ortaçağ döneminde insan, dünyayı zihninde oluştururken, daha önceki dönemlerde insanlar tarafından oluşturulmuş mitolojik öğeleri gösterilen olarak kabul eder. Yine bu dönemde kozmolojik ve sosyal evreni Tanrı'nın yarattığı anlayışı kabul edilmektedir. Çünkü insan, kutsal kitaplardan olduğu gibi aktarılmış düşünceleri kabul edip, inanmak mecburiyetinde bırakılmıştır. Skolastik düşünce, metafizik, teoloji anlayışı Ortaçağ'da dünya düzenindeki her şeyin Tanrı tarafından yaratıldığı ve Tanrı'nın yansımaları olarak var olduğu kanılarını ortaya çıkarmıştır. Bu bakış açısından ele alındığında göstergebilimde evren gösteren, görüntüdür; gösterilen olarak ise Tanrısal düşünceler ve metafizik olarak nitelendirilir. Göstergeler, Aydınlanma Çağı'nda insan kaynaklı olarak ortaya çıkmış, insanın tahmin yürütmeleri, yorumları ve eleştirileri ile varlık bulmuştur. Dış dünya, artık anlaşılmış, göstergeleştirilmiş bir dış dünyadır. Bu göstergeler, bireysel gibi görünse de toplumsal olarak var olup değerini beraberinde getiren olgulardır (Sayın,2014: 20-21).

Eskiçağ'dan günümüze kadar pek çok bilim adamı, doktor, felsefeci düşünce üretmiş ve bu düşünceleri dilsel göstergelerle, belirtilerle incelemişlerdir. Türkçe'de ve batı dillerinde kullanılan *göstergebilim/semiyotik* terimi, Yunanca'da semeiotike yani gösterge anlamına gelen sözcükten türemiştir. Semiyoloji, semeion ise gösterge olarak dile geçmiştir. Gösterge terimi semeion, ilk olarak İÖ 5. Yüzyılda, Yunanlı doktor Hippokrates ve felsefeci Parmenides tarafından *septom* yani *belirti* anlamına gelen tekmerion

sözcüğüyle eşanlamli olarak kullanılmıştır. İÖ 3. Yüzyılda Stoacılar semainon/gösteren ile semainomenon karşıtlıktan bahsetmişlerdir. Yunanlı hekim Galenos, hastalıklara teşhis koyarken de semeiotike sözcüğünü kullanmıştır. Tüm bu kaynaklardan sonra batı dünyasının düşünce tarihine gösterge kavramı yerleşmeye başlamıştır. Leibniz, Locke, Diderot, Condillac, Lambert gibi felsefeciler 17. Ve 18. Yüzyıllarda göstergelerle ve anlam biçimleriyle ilgilenmeye başlamışlardır. John Locke, “İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme (1690)” adlı yapıtında gösterge sorununa değinerek semeiotike yani göstergeler öğretisi anlamına gelen terimi kullanmıştır. Fransız matematikçi Jean Henri Lambert, Locke’tan sonra semiyotik terimini “Yeni Organon (1764)” adlı yapıtında kullanmıştır. Locke ile birlikte 19.yüzyılın başlarında göstergeler öğretisi anlamına gelen semeiotike terimini kullanıma açmışlardır (Rifat, 2014: 27-28-29). Çağdaş göstergebilimin temsilcileri olan Amerikalı Filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) semeiotic olarak, İsviçreli dilbilimci Ferdinand De Saussure (1857-1913) ise semeologie terimlerini kullanmışlardır (Erkman-Akerson, 2005: 50). Guiraud, *semiologie* ve *semiotique* terimlerinin günümüzde artık aynı terminolojide yer aldığını ve aynı alanı kapsadığını söylemektedir. Avrupalı filozoflar semiologie terimini kullanırken, Anglosaksonlar da semiotique terimini kullanmışlardır (Guiraud, 1994: 18). Modern haliyle göstergebilim terimi, 1962 yılında İngilizce olarak aktarılmış, Margaret Mead adlı bir antropolog tarafından içeriği kültür antropolojisi, eğitim, dil, psikiyatri, ve psikoloji olan önemli bir konferansta bahsedilmiştir (Fawcett, 2015: 14).

Barthes, göstergebilimin 1956’dan bu yana gelişme gösterdiğini, tarihinin hızla sürüklendiğini dile getirmektedir. Fakat bilinen göstergebilimde çalışmalar 1960 yılından sonra hız kazanmıştır. İnsan bilimlerindeki gelişmeler sonucunda, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda göstergebilime dair çalışmalar çeşitlenerek hız kazandı. Bazı çalışmalar ilkeleri ve kavramları araştırmaya yönelik iken, bazıları da bilimsel ve sanatsal içeriklerin sınırlılıklarını belirleyerek kaynaştırmayı daha uygun buldular. Bundan dolayı 1960 sonrası göstergebilimi tek bir başlık altında toplayabilecek bilimsel yaklaşımlar olan yazınbilim, metin çözümleme, metin dilbilimi, yorumbilim, biçembilim, anlatımbilim, yazınsal eleştiri vb. gibi kavramlar Avrupa’nın bir çok ülkesinde ve ABD’de yaygın olarak çıktıkları görüldü (Rifat, 2008:139).

2.2. Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Analiz Yöntemi

Roland Barthes 1954 yılında bilimsel olarak kuram, uygulama ve yazı çerçevesinde ilgi alanını yaygınlaştırmıştır. Dünya üzerinde olup bitenleri göstergelerle görerek bunları açıklayıp, kurallarını saptayıp çözümlemek istemiştir (Rifat, 2008: 182). Barthes, göstergebilimi göstergeleri inceleyerek anlamsal bağları irdeleyen bir disiplin ve yazı, görüntü vb. pek çok kültürel bulguları içine alan oldukça geniş bir alana sahip bir bilim olarak görmektedir (Barthes, 2005).

Saussure'ün çalışmalarını baz alarak kültürü, göstergebilimsel olarak çözümlemiştir. Kültür ve dilbilim arasında temeli sağlam olan ilişkiler kurmuştur. Gösteren ve gösterilenin, temsil ettiği düşünceyi veya temsil eden ilişkisini simgelerin temeline dayandırmaktadır (Yaylagül, 2015: 127). Gösteren ve gösterilen terimlerini bulana kadar göstergenin anlamını karşılayacak herhangi bir terimin varlığının söz konusu olmadığını ileri sürer. Gösterge, gösteren ile anlam benzerliği içinde karmaşık bir durum yarattığını dile getirmektedir. Saussure, göstergenin içindeki bu karmaşadan uzak kalmak isteyen bir tutum içindeydi. Biçim, öz, imge, düşünce ve kavram gibi pek çok terim arasında düşündükten sonra bugünkü göstergebilimin temel iki ögesi olan gösteren ve gösterileni, bilim dünyasına kazandırmıştır. Gösterilen, göstergenin bir parçası haline gelmiştir (Barthes, 2005: 47). Ona göre, insan zihnindeki soyut kavramlar gösterilen, somut kavramların dışa aktarımı ise gösteren şeklinde olmaktadır (Erkman-Akerson, 2005: 96).

Barthes, Fransa'daki göstergebilim çalışmalarına en çok katkı yapmış isimdir. 1950'lerden 1970'lere varana dek göstergebilimi incelenecek bir macera olarak görmüştür. Bu dönemleri de şu şekilde oluşturmuştur:

- **Hayranlık (ve umut) dönemi:** Kuramını oluşturduğu 1950'li yıllarda ilk olarak Karl Marx ve Jean Paul Sartre görüşlerinden etkilenmiş, daha sonra Saussure'ün göstergebilim açıklamalarını benimsemiştir. Bu dönemde Sosyal mitoloji olarak adlandırılan toplumsal söylenbilim çalışmalarını yapmıştır. Göstergebilimci ve söylenbilimci olarak bu serüvende göstergeleri ve çağdaş burjuva söylenlerini bilimsel açıdan ele alarak açıklayıp, çözümleme umudu içine girmiştir.

- **Bilimsellik Dönemi:** Barthes, 1960'lı yılların bu döneminde göstergebilimi bilim olarak kurmaktan çok, sistemli bir yapıya dönüştürmek istemiştir. Hjelmslev ve Saussure'ün dilbilim yöntemlerini kullanarak, göstergebilimi bilimsel kavramlar üstüne oturtmaya çalışmıştır. Göstergebilim ancak, dil sayesinde gerçeklik kazanacağına inandığı için göstergebilimi dilbilimin içinde oluşmuştur.
- **Metin Dönemi:** 1966-1970'li yıllarda bir çok düşünür ve felsefecinin etkisinde kalan Barthes, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" isimli çalışmasında "anlatı kavramı" diye yeni bir kavram katmıştır ve yapısal çözümlemenin de sınırlarını buna göre oluşturmuştur. S/Z isimli eseriyle yapısal çözümleme modelinden vazgeçerek, "çoğul okuma" dediği metin kuramına geçmiştir.
- **Umut, bilimsellik ve metin dönemlerindeki yönlendirici etkilerin süzülüp kaynaştığı yıllar:** Bu dönem 1970-80 yılları arasındadır. Barthes, dönemin etkileriyle bir çok göstergebilimcinin ve yazı eleştirmeninin yazar olarak düşünülmesini ister. Ona göre, bir metin üzerine yorum yapabilen insanın bir metin yaratabileceğine ve böyle var olabileceğine inandığını belirtir (Rifat, 2008: 60).

Barthes'ın kuramının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyi yer almaktadır. Bunlar düzanlam ve yananlamdır.

- **Düzanlam,** gösterilenin nesnel olması ve olduğu gibi yorumlanıp kavranmasıyla oluşmuştur (Guiraud, 1994: 45). Göstergenin gerçekte işaret edip gönderme yaptığı nesneler düzanlamı ifade etmektedir. Düzanlam, en kesin ve açık olan anlamdır ve gösterge arasında anlam bütününe sağlayan öğedir. Düzanlam evreninde, işaret edilen göstergenin anlamı aynıdır (Parsa ve Parsa, 2004: 59). Saussure, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dış gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Barthes ise bunu düzanlam olarak adlandırır. Düzanlam, tanım olarak göstergenin ortak ve herkes tarafından bilinen anlamıdır (Fiske, 2014: 182). Gerçek hayattaki nesnelerin zihinde oluşan yansıması, düzanlamdır. Yansımanın çerçevesini belirleyen etken

ise kültüredür. Her göstergenin bir düzanlamı ve düzanlam ile gösterge arasında da toplumun kabul edip, uzlaşma vardığı belli bir ilişki vardır (Sığırcı, 2016: 74).

- **Yananlam**, Barthes'a göre göstergenin, kullanıcıların duygu durumlarıyla ve kültürel değerleriyle birleştiğinde oluşan etkileşim olarak betimlenmektedir. En önemli etmeni, gösterendir. Örnek olarak, düzanlam bir fotoğraf makinesi kadrajındaki nesnenin film üzerinde bir yeniden üretimi, mekanik bir yansımasıdır. Kadrajın oluşturduğu çerçeve ile içine dahil ettiği odak, ışık, kamera açısı, film kalitesi ise yananlamı oluşturan insani boyutlardır. Fotoğraflanan görüntü nesnenin düzanlamı, fotoğraflanırken kullanılan yöntem ise yananlamını ifade eder (Fiske, 2014: 182-183).Bütün göstergeler yananlama sahiptirler. Psikolojik olarak, göstergelyi kullanana çağrışım yaparlar. Yananlam, öznel bir şekilde göstergenin biçim ve içeriğindeki anlamları belirler. Yorum yapan kişi, bu öznellik içinde göstergeden ve nesneden aynı derecede etkilenir. Belli bir görüntü boyutuna sahip olsa bile yananlam, özneldir, sebepsiz olabilir ve topluma has özelliklere sahiptir (Sığırcı, 2016: 74). Yananlamın simgesel ve anlamsal boyutu düzanlamı istediği şekilde boyutlandırır, fakat onu yok etmez. Daima geride düzanlamdan bir şeyler kalır (Barthes, 2005: 85).

Sözelimi, düzanlam ile yüzeysel yapı; yananlam ile derin yapı arasında paralellik vardır. Düzanlam göstergeden elde ettiğimiz gerçek anlamdır; belirgin bir nesne hakkındadır. Yananlam ise nesne tarafından hissettirilen anlamdır. Nesnenin özel düzeyde neyi hissettirdiği ile ilgilidir. Anlamlandırma temelde düzanlam ve yananlam düzlemlerinden oluşmaktadır. Düzanlam, gösterge içinde yer alan gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkidir. Yananlam, bundan farklı olarak çağrışımları veya mitleri akla getirmektedir. Sözelimi 'ev' göstereninin aileyi akla getirmesi gibi (Erol, 2016: 192).

2.3. Sinemada Çözümleme Yöntemi Olarak Göstergebilim

Evren, bazen normal ve bazen de karmaşık yollarla, görüntülerle iletişim kurar.Eğer sinemacı, kendi anlamını oluşturmak istiyorsa, evrenin yolladığı bu ilk anlatılar üzerinden anlamlar geliştirerek, söylemler yaratıp, genişletip ve yönetmek zorundadır. Bu iletişim sistemi, böylelikle yerini sinemaya bırakarak bir anlatım aracına dönüşerek, geçici ve katı olmayan kurallara sahip olmuştur. Yönetmen filmi

oluştururken, sözel bir dilden farklı olarak anlamları parça parça oluşturmaz. Anlamı olduğu gibi bir akışta düzenler ve özgür bir biçimde olmasına işaret eder (Andrew, 2010: 330). Sinematografinin oluşturduğu dil, “hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatma” mekanizmasına sahip ve temelinde anlatı olan bir dildir. Yalnızca filme özgü değil bir dil değil, aynı zamanda “iletişim” dizgesidir. Bu sayede sinema bütün olarak bir anlatı ve aktarım aracı haline gelmektedir (Küçükcan, 2005: 9).

Bulunduğumuz çağın sinema sanatında görsel anlatı biçimi önemli bir noktadadır. Önemsenmeyen bir belgesel filminden, dram yüklü filmlere kadar bütün türlerde belli bir anlatı, içerik ve estetik biçim kaygısı ön plandadır. Bu çerçevede içinde filme özgü güzellik hikayenin içeriği ve anlatı biçimi arasında kurulan denge sayesinde oluşmaktadır. İmgelerden oluşan anlamlı görsel dil, sinemaya yaşam verirken, birçok film öğesini içinde barındıran anlatı biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Filmde anlam kurulurken kullanılan bu biçim, filmin sanatsal özelliklerini beraberinde getiren teknik, sözel, görsel, simgesel ve yazılı kodları vermektedir (Parsa, 2008: 18).

Sinemanın her zaman bir dile sahip olduğu belirtildi fakat sinemaya dilbilim gibi bir yaklaşım geliştirilemedi. Doğuş, amaç ve etkisi üzerinde her zaman tartışıldı. Göstergebilimciler bu durum için nihayetinde bir sonuç geliştirdiler, sinemadaki anlamın artık betimlenmesi gerektiğini ileri sürdüler. Bu betimleme dili temeline almalıydı. Nasıl ki sözlü dil için sözden yola çıkıldıysa, sinema içinde filmler baz alınmalıydı (Büker, 1996: 87).

Göstergebilimin içinde anlamı oluşturan dizisel ve dizimsel boyut, sinema içinde geçerli bir boyuttur. Bunlar filmin taşıdığı anlamı anlamayı sağlayan araçlardır. Sinema, bu iki boyuta dayanır. Ne çekeceğine karar verdikten sonra yönetmenin aklını sık sık oyalayan iki soru bulunmaktadır. Bunlar filmin nasıl çekileceği ve çekimin nasıl gösterileceğidir. Sinema sanatını, diğer sanatlardan ayıran temel özellik, en çok sinemasal olan dizimsel boyut, kurgudur (Monaco, 2006: 159).

Bütün olarak göstergebilim anlam bilimidir, sinema göstergebilimi ise, filmin anlamını nasıl kurduğunu ya da seyircilere ne çağrıştırdığını açıklayabilen bir sistem kurmayı önermektedir. Semiyoloji, filmin seyredilip, anlamlandırılmasını mümkün

kılan yasaları belirleyip, her filme ya da sinema türüne özgü karakterini, anlam kalıplarını açıklamayı amaçlamaktadır (Andrew, 2010: 324).

Sinema yapısı içinde, gösteren ve gösterilen bir aradadır, bu sebeple izlenen görüntü kendince bir anlam oluşturur, bunun sonucunda görüntü göstergeye dönüşmüştür. Saussure göstergeyi nesne ile birleştirip, ilişkilendirmez, duyuların anlık imgesiyle ve bir kavramla ilişkilendirir (Büker, 1996: 72).

Yönetmen, hangi millettten veya ulustan olursa olsun bir ev göstermek istiyorsa ev göstermek mecburiyetindedir. Bu durum şunu göstermektedir, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin nedenli olması ve yananlam düzeyinde olmasıdır. Fakat yananlam, gösteren ve gösterilenin ötesindedir. Simgeseldir. Christian Metz, görüntünün direk olarak taşıdığı anlamdan farklı bir anlam taşıyabileceğini öne sürmüştür. Bu anlam asla düzanlamla ters düşmemekte veya onu yok saymamaktadır (Büker, 1996: 75).

Bir filmin görüntüsü veya sesin yazılı dil gibi fakat daha büyük oranda düzanlamı vardır. Bu anlam, temelde olan ve anlamak için çaba sarf etmediğimiz anlamdır. İlk başta kolay gibi görünen bu anlam değersiz görülmemelidir, çünkü sinemanın sahip olduğu güç buradadır. Bir olayın kelimelerle anlatılması ile o olayın sinema üzerinden anlatılması arasında büyük fark vardır. Gerçekliği izleyicisine mümkün olduğunca verebilmesi sayesinde sinema, yazılı ve sözlü dillerin sahip olduğu kesin ve net iletileri aktarabilme özelliğine sahiptir. “Film tahayyül edemediğinizdir” (Monaco, 2006: 157).

Sinema, belli bir kültürün sonucu olmasından dolayı bir çok göstergebilimci için “filmsel öykü süreci” dedikleri yapının çok üstündedir. Belli kültür öğelerinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Örnek verilecek olursa; Richard III filminde gösterilen gül, yalnızca çiçek olan gülü temsil etmemektedir. York ve Lancaster ailelerinin sembolü olarak kabul edilen kırmızı ve beyaz renklere sahip güllerdir. Film içinde bakıldığında bu güller, kültürel aktarımı sağlayan yananlamlar olarak karşımıza çıkmaktadır(Monaco, 2006: 158).Sinema yapısı kodlarla tanımlanarak oluşur, hatta sinema kodların, kodlar da sinemanın içinde işler. Kodlar, sinema bağlamında önemli yapılar ve mantıksal ilişkiyi oluşturan öğelerdir (Monaco, 2006: 172).

Sinemacı kodlar aracılığıyla elinde olan malzemesini seyirciye aktarmaktadır. Semiyotikçi ise tam tersini yapar; filmin içindeki mesajlardan faydalanarak, bu mesajlardan kodlar elde eder. Birçok film eleştirisinde ya da sinema tartışmasında, bir filmin söylediği anlamlar üzerine yoğunlaşır. Semiyotikte, bu mesajları yöneten yasaların keşfedilmesi amaçlanır. Filmin söylediği tekrar edilmez. Mantıksal mekanizmalar içinde mesajların hammaddesini yakalama amaçlanmaktadır (Andrew, 2010: 332).

Sinemada göstergebilimi genel hatlarıyla ele alan önemli isim Christian Metz'dir. Roland Barthes'ın öğrencisi olan Christian Metz, sinemanın gerçek bir dile sahip olduğunu, ama kodları olmayan bir dil olduğunu söylemeye yönelmiştir. Çünkü doğal göstergeleri göstergebilimle bütünleştirmek istemiştir. Ona göre sinema metinleri olan bir dildir ve anlamlı bir söyleme sahiptir. Ama sözel dilin tersine daha önce varolan bir koda bağlanamamaktadır (Wollen, 2008: 108).

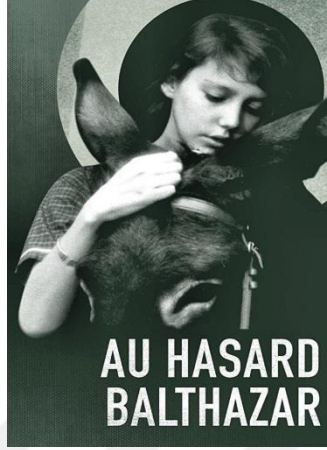
Metz, semiyolojiyi sessiz ve gizli bir tutum içine girerek, “anlam”ın (signification) tanımı ile formüle eder. Ona göre anlam, mesajların seyirciye iletildiği süreçtir. Göstergebilim, bir metin kodu vasıtasıyla sistematik olarak iletilen mesajlar haricinde başka bir anlam ele almayı reddetmektedir. Sinemada mümkün olan her anlam mutlaka kodlar tarafından iletilmiş olmalıdır (Andrew, 2010: 332).

Bir göstergebilimci, filminden yola çıkarak koda varır. Metz'e göre filmin algılanma süreci tamamen sinemanın sahip olduğu ikonik özelliklere dayanmamaktadır. Çünkü sinema bir söylemdir, kodları vardır. Göstergebilim yöntemi filmi baştan yaratmaz, zaten film yaratılmış bir olgudur. Fakat sinemanın sanat olarak kodlarını yaratır, nesneler halinde belirleyerek, onları açıklar. Yani bu kodlar filmde üstü kapalı şekilde olurlar, çözümleme ise onları ortaya çıkarır (Büker, 1996: 77).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İNSAN BİÇİMCİLİK KAVRAMINI FİLM ÖZELİNDE ÇÖZÜMLEME

3.1. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar)



Resim 12: “Rastgele Balthazar” Filmi

Filmin Adı: Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar)

Filmin Yönetmeni ve Senaristi: Robert Bresson

Filmin Oyuncuları: Anne Wiazewsky, Walter Green, François Lafarge

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 1966, Fransa

Film Türü: Dram

Filmin Süresi: 1 saat 35 dakika

3.1.1. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin Özeti

Fransa’da bir çiftlik evinde doğan Balthazar adındaki eşek, çiftlik sahibinin oğlu Jacques ve evin çalışanının kızı olan Marie tarafından sahiplenilir. Daha çok küçükken geldiği evde Marie ve Jacques tarafından vaftiz edilerek, evin meşru üyesi haline getirilir. Marie ve Jacques çocuklukları beraber geçen iki yakın dosttur. Jacques, hasta kız kardeşi için şehir merkezine taşınır. Marie’de uzun yıllar Balthazar ve ailesiyle beraber çiftlikte kalır. Gelişen teknoloji sayesinde çiftlikte traktör kullanılmaya başlar. Balthazar’a artık eski moda bir tahta araba sürme görevi verilir. Fazla gururlu olan Marie’nin babası kasabada pek çok dedikoduya maruz kalır. Çiftlik işleri sekteye uğrar

ve iflas eder. Sahip oldukları arasında gözden çıkarabilecekleri tek şey Balthazar olur. Balthazar'ı bir fırıncıya satar. Fırıncı hayvanı, ekmek dağıtımında kullanır.

Sahip değıştiren Balthazar'ın hayatı fırıncı da olduğu dönem değışmeye başlar. Fırıncı da çalışan asi, deri ceketli ve bir çete lideri olan Gerard, Balthazar'ı sürekli döver. Çiftçinin kızı Marie'ye aşık olur. Yasadışı işler yaparak, daha çok para kazanmak ister. Fırıncı, Balthazar'ın hasta olduğunu ileri sürerek elden çıkarmak ister. Gerard'ın kötü davranışlarına boyun eğen Balthazar'ı, alkolik bir işsiz sahiplenir. Hayata tutunamamış bu adamın elinde de sürekli dayak yiyen Balthazar'ın yolu bir gün sirke düşer. Sirkte oldukça akıllı olduğu, toplama işlemi yapabildiği keşfedilir. Bu sırada Gerard ve Marie sevgili olur. Marie, Gerard'la olan ilişkisi yüzünden evi terk eder. Fakat ilişkileri uzun sürmez.

İlk sahibi olduğu Balthazar gibi Marie'de sürekli yer değıştirir. En son olarak evine geri döner. Bu sefer Balthazar'da kendi ile beraberdir. Çiftliğin satış işleri ile ilgilenen Jacques yıllar sonra kasabaya döner. Eski masumiyetini ve özgürlüğünü isteyen Marie, Jacques ile evlenmek, uzaklaşmak ister. Paralel yaşamlar içinde şartları sürekli değışen Balthazar artık güvendedir, Jacques ve Marie'de yanındadır. Fakat Marie, Gerard yüzünden yaşadığı talihsizlik sonucu ölmüştür. Ardından babası da ölmüştür. Marie'nin annesinden Balthazar'ı bir günlüğüne ödünç alan Gerard yasadışı iş için onu kullanır. Silahlı saldırıdan dolayı yaralanan Balthazar, kendini güvende hissettiği bir koyun sürüsü içinde hayata gözlerini kapar.

3.1.2. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 13

Filmin başlarında görülen Resim 13 sahnesinde, film evreni içinde başından su dökülen yavru bir eşek görülmektedir. Düzanlam boyutunda bu görsel Balthazar'ın yıkandığı akla gelebilir fakat Balthazar'ın aslında vaftiz edildiğini göstermektedir. Yananlam boyutunda Jacques ve Marie'nin masum vaftiz töreni, Balthazar'ı içine girdiği yeni düzende, varlığını meşru kılmaktadır. Vaftiz törenlerinde kan bağı olmayan bir kadın ve bir erkeğin olması çocuğa dini görevlerini yerine getirmesi için seçilen vaftiz annesi ve babadır. Düzanlamda yer alan iki çocuk aslında, yananlam içinde Balthazar'a ve Tanrı'ya karşı ebeveynlik ve kutsal görevlerini yerine getiren iki insan olarak görülmektedir.

Filmin ve eşeğin adını oluşturan Balthazar'ın anlamı çeşitli yazılarda M.Ö.6. yüzyılda Asurlularda Babil'in temsilcisi kralın adıdır. Bu kral çeşitli oyunlarla hem gücünü hem de ülkesini kaybetmiş, bahtsız bir bedevi olarak geçmektedir. Adının sahip olduğu anlama göre Balthazar, filmin hikayesinde sürekli olarak belli bir sahip elinde kalamamış ve yaşamı başka varlıkların elinde şekil bulmaktadır.

Resim 13'te Balthazar'ın başından dökükleri 'su' kutsal suyu temsil ederek metafor olarak kullanılmaktadır. Hristiyanlık inancında su ile arınan ruh yeniden doğacağı ve aydınlığa kavuşacağı vardır. 'Su' gerçek hayatta temizliği ve saflığı temsil etmektedir. Marie ve Jacques tıpkı Balthazar gibi anneleri ve babaları tarafından vaftiz ettirilmiş çocuklardır. Suyu dökmek için kullanılan sıradan metal sürahi ise metonimi olarak kilisede vaftiz törenleri için kullanılan sürahinin yerine geçmektedir.

Tablo 2.Rastgele Balthazar Filminin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Balthazar'ın başından su dökülmesi	Vaftiz edilme
Nesne	Sürahiden dökülen su	Kutsal Su
İnsan	Marie ve Jacques	Vaftiz anne ve vaftiz baba



Resim 14

Resim 14'te kullanılan 'nal' düzanlam evreninde Balthazar için ayağını sakatlamasını önlemek amacıyla kullanılan bir alet olarak görülür. Eski toplumlarda nalın U şekline sahip olması kutsal sayılmaktadır. Yananlamda ele alınan nal Ay'ın hilal şekline benzemesi ile bolluk bereket getireceğine ve kötü talihlerden korunacağına işaret etmektedir. Bu nedenle pek çok toplumda aksesuar ya da süs eşyasında nal motifleri görülmektedir. Balthazar'ın annesini emerken sahiplenilmesi, izleyici de evcil bir çiftlik hayvanı olacağı düşüncesi uyandırır da aslında binek hayvanı gibi gücünden yararlanılacağı görülmektedir. Bresson filmlerinin görsel yapılarında eller ön plandayken, Balthazar'ın ayakları yakın planda gösterilmektedir. Kırbaçla zapt etmeye çalışan insan, Balthazar'ın hissi duygularını göz ardı ederek ayaklarına nal takar. Bu durum hayvanın ayaklarını yürüyeceği yollardan korumak için olsa bile, insan elinin hiçbir vicdan muhakemesi yapmadan hayvanı alt etmesini anlatmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Nal	Koruyucu, önlem alma



Resim 15

Birbirine paralel olarak Marie ve Balthazar'ın yaşamı aynı çizgide gitmektedir. Satılması her an muhtemel çiftlikte Balthazar, Marie'nin sırdaşı ve yoldaşı olarak yer almaktadır. Düzenlamda gördüğümüz Balthazar'ın başındaki çiçekten taç (Resim 15) aslında yananlam evreninde Marie ve Balthazar'ın dostluğunun simgesidir. Bu olay tıpkı mitolojide bereket tanrısı olarak bilinen Priapos'un, tanrıça Vesta'ya tecavüz edecekken bir eşeğin anırması sonucu tanrıçayı uyandırması hikayesine benzetilmektedir. Namusunu kurtaran bu eşek için Vesta, adına düzenlenen şenliklerde eşeklere çiçekten taçlar yaparak minnettarlığını gösterirmiş (Gezgin, 2014: 84). Mitolojik bir hikayeye gönderme yapan bu sahne de Balthazar'ın Marie'nin hayatındaki konumu gösterilmektedir. Mevsimin kış olduğu Marie'nin üzerindeki paltodan anlaşılmaktadır. Filmin genelinde Marie, kadınlık evresinde olan bir genç kadındır. Hayatından memnun olmadığı asık suratı ve mutsuz halinden anlaşılmaktadır. Görselde yer alan Marie'nin hüznü bir yüzü olduğu görülmektedir.

Resim 15 Marie ve Balthazar'ın aralarındaki iletişimin en net olduğu sahnenin görselidir. 'Çiçek' Balthazar'ı yeterince koruyamadığı için Marie'nin özür hediyesi olarak değerlendirilir. Metafor olarak kullanılan çiçek genellikle güzeli ve estetiği, temiz kokuyu, hediyeği temsil etmektedir. Balthazar, çevresinde olup biten tüm olayların sessiz bir tanığı olarak yer almaktadır. Gerard ve Marie ne zaman buluşsa onların olduğu yeredir, anırmaya başlar fakat sesini duyan yoktur. Marie'nin yaptığı bu çiçekten taç ise bir nevi Balthazar'a mitolojik hikayedeki gibi teşekkür ederek, sevgisini göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Marie'nin Balthazar'a çiçeklerle taç yapması	Dostluk, teşekkür etme
Bitki	Çiçekten yapma taç	Hediye
İnsan	Marie	Genç kadın, mutsuz, hüzünlü



Resim 16

Resim 17



Resim 18

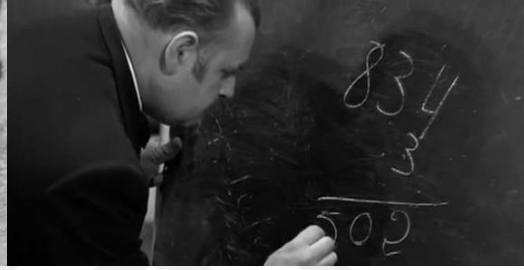
İçinde bulunduğu şartlara son vermek isteyen Balthazar, insanlara ulaşabileceği tek iletişim kanalı olan hareketlerinden bunu belli etmektedir. Balthazar'ın yerinden kıpırmadan ahırda durgun bir halde yatması düz anlamlı evreninde hasta olabileceğini göstermektedir. Yandanlamda ise fırıncının artık işine yaramayacaktır ve onu ahırda tutmasının gereksiz olduğunu düşündüğü için hasta rolü yapmaktadır. Balthazar'ı tam öldürmeye hazırlanırken alkolik ve işsiz olan Arnold sahiplenir. Arnold'un fiziksel özellikleri ve giyim tarzı onun bakımsız ve umursamaz bir insan olduğunu göstermektedir. Yeni sahibinde yeni bir yaşam kuracağı inancıyla Balthazar, tekrar ayaklanır.

Resim 16’da Balthazar oluşturduğu beden dilinin simgesel boyutunu göstermektedir. Rol yapabilme yeteneğini belirtmektedir. ‘*Hastalık*’ temeline bakıldığında Balthazar’ın eski sahiplerinden olan hoşnutsuzluğunu, onu hasta rolü yapmaya sevk eden nedeni ve oradan kurtulmak istediğini göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Balthazar’ın uyuması	Hasta,yorgun
İnsan	Balthazar’ın sahipleri	Kötü, zalim
Eylem	Balthazar’ın uyanması	İyileşme, rol yapma



Resim 19



Resim 20



Resim 21

Resim 19’da görülen havaya kalkan eşek ayağı düzenlamda hareketi temsil etmektedir. Fakat dizisel boyutta Resim 20 ve Resim 21’de görülen sahneler ise yananlam evreninde bu hareketin anlamını göstermektedir. Sirkte sahne alan Balthazar’ın sayı sayma yeteneğine sahip olduğu anlaşılır. Ünlü hayvanbilimci Bekoff’un bahsettiği Akıllı Hans adındaki at gibi, Balthazar’da toplama işlemi yapabilen akli ve zihni olan bir hayvan olarak görülmektedir. Fakat kapitalist sistem içinde bir yere kaçamamaktadır. Sistem kendini genişletmiş ve büyük araziler içinde hayvanlar üzerinden para kazanılan ticari oluşumlara sebep olmuştur. İnsanbiçimci

bakış açısının en acımasız yorumu burada yapılmaktadır. İnsanlar tıpkı kendileri gibi eylemlerde bulunan hayvanları izlemeyi şaşırtıcı ve zevkli bulmaktadır. Sirk ortamı bunu sağlarken pek çok hayvanın yaşam hakkına gasp etmektedir. İşin arka tarafı bilinmediği için sirkler her dönem eğlencenin önemli adresi olmaktadır. Yük arabası çeken, ekmekleri dağıtan, alkolik bir adamın elinde oyuncak olan ve sirkte gösteri malzemesi olan Balthazar, Fransa'nın sosyo-ekonomik dönemine vurgu yaparak, kapitalizm ruhunu canlı bir varlık üzerinden yansıtmaktadır. Gerard'ın yasa dışı işlerde Balthazar'ı kullanması bunu kanıtlar niteliktedir. Filmden örnekle açıklanacak olursa; kapitalizm üretim ve tüketim noktasında doğal-toplumsal tüm varlıkları mal ve kaynak olarak görmekte ve onları son güçlerine kadar kullanmak istemektedir. Canlı, cansız, insan ve hayvan her türlü varlık kapitalist üretim sürecinde metalaştırılarak, nesneleştirilmekte ve araçsallaştırmaktadır (Zengin, 2018: 158).

Resim 19-20-21' de birbirini bağlayan bu görseller Balthazar'ın yaşamının dönüm noktalarını göstermektedir. 'Sirk' metonimi olarak kullanılmıştır. Dünya üzerinde bulunan pek çok hayvanın çeşitli fiziksel özelliklerinden yararlanılarak para kazanılan bir yerdir. Eğlence sektörü bunun en son aşamasını oluşturmaktadır. Tahtada yazılı olan rakamlar ise matematiksel işlemlerin simgesidir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Balthazar'ın sayı sayması	Bilinç, zekâ
Mekân	Sirk Sahnesi	Kapitalizm, eğlence sektörü
Hayvan	Balthazar'ın sahneye çıkması	Metalaştırma



Resim 22

Arnold, öldüğü akşam Balthazar'ın sırtında olduğu için polis Balthazar'ı gözetim altına alır. Binanın duvarına bağlanmış şekilde saman verilerek ona bakılmaktadır. Arnold'un mirasçısı olmadığı için mallarının satışa çıkarılmasına karar verilir. Balthazar artık bir mal, eşya ve cansız bir nesne olarak görülmektedir. Devlet tekelinde sahipsiz bir eşek olmak ile cansız bir nesne olmak neredeyse aynı konumda yer almaktadır.

Dosya, evrak ve kalemlerin olduğu masa oranın bir resmi kurum olduğunu düz anlamda göstermektedir. Resim 22'de olan 'B' dosyası yananlamda Balthazar'ı temsil etmektedir. 'Dosya' Balthazar'ın artık devletin malı olduğunu anlatmaktadır. Kanun, yasa ve düzeni göstermektedir. Cansız bir eşya gibi Balthazar'ı da satışa çıkarırlar. Devlet tekelinde hayvan, meta olarak görülmekte ve yasalar empati kurmanın aksi yönünde oluşturulmaktadır. Bundan dolayı Balthazar'ı bir eşya gibi satışa çıkarırlar.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kalem, kağıt, dosya	Resmi kurum
Nesne	'B' harfli dosya	'B' harfi Balthazar'ın baş harfi.



Resim 23



Resim 24

Eski sahibinin ölümünden sonra Balthazar, bir içki tüccarına satılır. Tüccar, Balthazar'ı acımasızca çark döndürmesi için çalıştırmakta ve kırbaçlamaktadır. Makine gücüne sahipmiş gibi zorlu işleri Balthazar'a yüklemektedir. Düzenli evreninde Resim 23'te kaptan su uzatan bir el görülmektedir. Fakat yananlam açısından bakıldığında bu sadece iş göremez hale gelmeden hayvanı gözetmeye çalışmanın göstergesidir. Çünkü Balthazar'ın hasta ve yorgun olması kendisi için iyi olmayacaktır.

Düzanlamda suyu içmeyen Balthazar'ın aslında yananlamda suyu insan elinden içmek istemediği anlaşılır. Bunu da Resim 24'te yağmur suyu dolu kaptan su içmesinden görülmektedir. Onun hayatı insan denilen varlığın merkeziyetçi konumu yüzünden sürekli olarak değişmektedir. Modern dünyanın insan merkezci tutumu yüzünden yıllarca insanın hayvandan daha üstün olduğu düşüncesi normalleştirilmektedir. Bu tutum trilyonlarca hayvanın sömürülmesine ve öldürülmesine neden olmaktadır.

Düzanlamda görülen Resim 23-24'teki sahneler Balthazar'ın karar mekanizmasının nasıl işlediği gösterilmektedir. 'Su' metaforu yeni sahibinin Balthazar'a karşı olan minnettarlığını temsil etmektedir. Her canlı için yaşam kaynağı, temizlik ve canlılık demektir. Yağmur suyu ise doğanın ona sunduğu nimet ve iyiliklerin simgesi olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Tüccar'ın uzattığı su	İyilik
Eylem	Balthazar'ın tüccarın elindeki suyu içmemesi	Tepki, kızgınlık, reddetme
Eylem	Balthazar'ın yağmur suyuyla dolu kaptan su içmesi	İnsandan kaçma, doğaya sığınma



Resim 25

Balthazar, en sonunda Marie ile çiftliğe döner. Fakat Marie kısa süre içinde vefat eder. Çiftlikte Marie'nin annesi ve Balthazar kalmıştır. Resim 25'te görülen Balthazar dini törene katılır. Yananlamda törenin Balthazar için olduğu görülmektedir. Balthazar'ın kutsal kabul edilmesi her gittiği sahibini bir felakete sürüklemesi ve hep sağ kalması sonucu ortaya çıkar. Annesi bu yaşananlardan sonra bunun mucizevi

olduğuna inanır ve kasabada dini bir tören yapar. Bu tören aslında dünyada yalnız kalan Marie'nin annesinin Balthazar'ın da başına bir şey gelmesini önlemek amacıyla yapılmaktadır.

Resim 25'te Hristiyanlık inancında yer alan bazı ritüelleri gösterilmektedir. Balthazar'ı kutsamak için kullanılan '*Buhurdanlık*' metonimi olarak inancı ve geleneklere bağlı yaşamı temsil etmektedir. Dini törenler inancı, iyiliği ve güzel dilekleri barındıran etkinliklerdir. Buhurdanlık güzel kokuyu ve dini bir objeyi göstermektedir. Kutsal dumanı ve kokuyu yaymaktadır. Yakılan güzel kokunun buharı sayesinde kötölüklerin gidileceğine inanılmaktadır. Hristiyanlıkta *Buhur* 4.yüzyıl ve 9.yüzyıl arası kullanılmaya başlamıştır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Dini tören	Kutsal, gelenek
Eylem	Balthazar'ın kutsanması	Aziz, ölümsüz,
Nesne	Buhurdanlık	Güzel koku, kutsal duman
İnsan	Papaz	Din adamı, otorite



Resim 26

Gerard'ın yasadışı işleri yüzünden yaralanan Balthazar, bir sürünün ortasına oturarak ölümü beklemektedir. Bu görsel anlatımın düzenlamasını oluşturmaktadır. Sürü, birden çok hayvanın bir arada aynı eylemi yapmasıdır. Yananlamda ise '*Sürü*' Balthazar için topluluğu ve kendi dünyasından olan canlıları temsil etmektedir. Topluluğu, hep birlikte hareket etmeyi ortak düşünce ve tavırlara sahip olmayı göstermektedir. Ölmesi gerekeceği yerin insanlar içinde olmaması gerektiğine inanmaktadır. İnsanlıktan beklediğini bulamadığı için, yine kendini doğanın hâkimiyetine bırakarak, zarar gelmeyeceğini bildiği koyunlar arasında ölümü bekler.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Koyun sürüsü	Topluluk, güven, uyum
Eylem	Balthazar'ın yaralı olarak koyun sürüsüne sığınması	Kaçış, sığınma, umutsuzluk
Doğa	Yeşil arazi	Rahatlık, huzur

3.1.3. Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar) Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

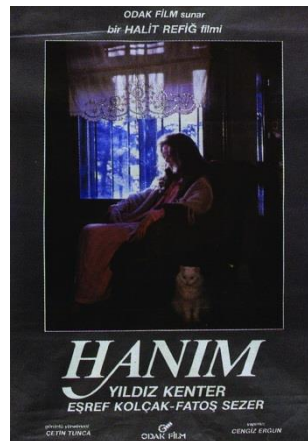
İnsanlar, hükmetmeye başladıkları günden itibaren doğanın ve hayvanın çeşitli ruhlar tarafından yönetildiklerine inanmaktadırlar. Bu inanç çerçevesinde onlara bireylik atfederek, hayvanların kendine özgü kişilikleri ve karakterleri olan aktörler olarak görmektedirler. Çevrelerinde olan bitene dair belli başlı kanılara vararak, insanlarla iletişim kurabilmektedirler. Çeşitli iletişim kanallarıyla yapılan bu etkileşim, insan için her zaman araştırma alanı olmaktadır. İnsanlar, hayvanlarda kendilerine benzer özellikleri görmeye başladıkça insan biçimciliğin yapı taşları oluşmaya başlamıştır. Hayvanların yaşam içinde karşılaştıkları zorluklar karşısında gösterdikleri yetenek, güç ve cesaret hayranlık uyandırmış, birçok bakımdan hayvanın insandan üstün canlı bir varlık olduğu kabul görülmüştür.

Sinema, oluşumundan bu yana insan gibi yönlendirilmesi kolay canlı bir malzemeyi kullanırken, bir anda dünyayı paylaştığımız canlılara beyazperde de yer vermeye karar vererek izleyicileri şaşırtmıştır. Balthazar, filmin geneline bakıldığında tüm bu kanıları açıklar nitelikte bir performans sergilemektedir. Senaryo gereği üzerine düşen her rolü layığıyla yerine getirerek, filmin üç bölümünde izleyiciyi kendine izlettirmeyi başarmaktadır. Doğal yaşam alanında olma hakkı elinden alınan Balthazar, insan dünyasının acımasız yüzüyle karşılaşmış kırbaçlanmış, hırpalanmış, oyuncak olmuş ve gerektiği yerde insan için yardımcı bir araç olmuştur. Filmin ikinci ana kahramanı olan Marie, Balthazar'a sahip olduğu dönemde ona karşı olan sorumluluklarını yerine getirememiş ve yeterince güçlü bir tavır sergileyememiştir. Kimi kırsal kesimler de insanlar, sahip oldukları büyükbaş hayvanlara bilindik isimler vermektedir. Marie'de Balthazar'ı isimlendiren, ona kendi kişiliğini atfeden bir sahip olmuştur. Fakat eril düzen içinde ne kendini ne de Balthazar'ı koruyamamıştır. Bu

korunmasızlık film içinde Balthazar ve Marie'i aynı konuma getirmektedir. Bu konumda genellikle erkeğin karşısında düalist bir biçimde gösterilen kadın ve hayvan yer almaktadır. Marie, insani yetileri sayesinde yaşamını şekillendirecek güce sahip olurken, Balthazar buna sahip olamamıştır. Balthazar sürekli değişen sahipleri yüzünden, Marie ise Gerard yüzünden savrularak yaşam içinde hak ettiği yeri bulamamıştır.

Film, hayvan ve kadını biyolojik, fiziksel ve anatomik tüm zıtlıkların ötesinde inanç, ahlaki ve duygusal temelli bir yapının başkahramanları olarak göstermektedir. Yönetmen Bresson, modern insan tasvirini kadın ve hayvan üzerinden yaparak akıl ve akıl dışı karşıtlıklarını Marie ve Balthazar üzerinden anlatmıştır. Eş zamanlı olarak hayvan ve kadının ortak yaşam paydalarını din ve toplum temelli kamera odağına alarak tartışmaya açmaktadır. Toplumun erk kişileri olan bilinç sahibi insan, bilinci olmadığını kabul ettiği hayvan ve kadına insanlık dışı muamele gösterirken, sahip olduğu hiyerarşisini koruma çabasında olduğu görülmektedir. Kant, hayvanların hüküm verebilme mekanizmalarının olmadığını ileri sürmektedir. Fakat, Balthazar yaşamının kıyısından geçmiş ve ona zararı dokunmuş her insana belli bir hüküm vererek, ilahi adaleti gözettiği görülmektedir. Modern dünyanın doğayı yok edişi, hayvanların yaşam alanlarını tüketmesi ve insanın açgözlü bir şekilde avlanması, insan-hayvan ekseninde hayvanı yargılayan bir konuma yükseltmektedir.

3.2. Hanım



Resim 27: “Hanım” Filmi

Filmin Adı: Hanım

Filmin Yönetmeni: Halit Refiğ

Filmin Senaristi: Nezihe Araz

Filmin Oyuncuları: Yıldız Kenter, Eşref Kolçak, Fatoş Sezer

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 1989, Türkiye

Film Türü: Dram

Filmin Süresi: 1 saat 31 dakika

3.2.1. Hanım Filminin Özeti

Olca Hanım, gemi kaptanı olan kocasını genç yaşta kaybeder. Kocasını bir gemi yolculuğunda kaybolur, yıllar geçer kendisinden haber alamaz. Büyük bir konakta kedisini “Hanım” ile beraber yaşamaktadır. Geçimini piyano öğretmekle sağlar. Yıllarca tek bir kadın olarak yaşadığı için asla doktora gidemez ve kanser hastası olur. Ölümünden sonra Hanım’ı güveneceği birilerine emanet etmek ister. Bir gün Hanım ile birlikte kapı kapı tanıdıklarını ziyarete gider. Fakat sahiplendireceği kimseyi bulamaz.

Olca Hanım, geceleri hayalini gördüğü kocasıyla sık sık konuşur. Yaklaşan ölümüne, kocasının hayaliyle kendini hazırlar. Tüm bunlar yaşanırken yıllardır görüşmediği kızı kocasından boşanarak çıkagelir. Erkek arkadaşı ile kuracağı iş için konağı satmasında Olca Hanım’ı ikna etmeye çalışır. Bu sırada kanser olduğunu kızına anlatmaz.

Günler geçer ve bir akşam Olca Hanım vefat eder. Cansız bedenini ev için tekrar gelen kızı bulur. Hanım’ı sahiplendirememiştir. Koca konak içinde tek kalan hayvan, kapı açıldığı an dışarı kaçar. Olca Hanım ölümünden önce limanda devamlı karşılaştığı Necip Kaptan ise aynı muhitte, tek yaşamaktadır. Yağmurlu ve fırtınalı bir akşamda konağın önünden geçerken Hanım’ı görür ve onu evine götürür.

3.2.2. Hanım Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 28

1990'lar Türkiye'sinde evcil hayvan beslemek toplum için yeni bir sosyal olgu olarak görülmektedir. Kafes içinde bir kediyle kış günü yürüyen yaşlı bir kadın görmek çevre halkını şaşırtır. Kediler, köpekler gibi itaatkar ya da söz dinleyen canlılar olmadıkları için tasma yardımıyla yanında yürütülememektedir. Genel çerçevede iki dişi varlığın filmin başında belli bir kaderi paylaştıkları görülür. Giyim tarzı Olcay Hanım'ın İstanbul hanımefendisi olduğu, çağdaş bir görünüme sahip olduğunu göstermektedir. Kedisi Hanım'ın boynuna bağladığı kırmızı kurdele onun dişi olduğunu ve süs maksatlı takıldığını belirtmektedir.

Resim 28'de metafor olan 'deniz' yalnızlığı temsil etmektedir. Yalnızlık hep deniz kenarı, liman veya uçurum kenarlarında gösterilir. Düzanlamda deniz doğal güzellik, rahatlatıcı manzara ve görsel estetik açıdan her insan için aynı çağrışımları yapmaktadır. Bu estetik düşünce sisteminde doğanın yüceliği karşısında insanın ne kadar küçük ve yalnız olduğunu gösterir. Engin denizler, uçsuz bucaksız dağlar genel olarak yalnız insan betimlemelerinde yer alır. Olcay Hanım ve Hanım'ın deniz kenarında sürekli görülmeleri yananlam boyutunda denizden gelecek olan birini beklemelerini gösterir. Hanım, bu bekleyiş sırasında sahibine eşlik etmektedir. Sahil kenarında bulunan banklarda bir tek onların olması yalnızlıklarını pekiştirmektedir.

Tablo 3. Hanım Filmin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan-hayvan	Olca Hanım ve Hanım'ın sahilde oturması	Dinlenme, özlem, yalnızlık
Doğa	Deniz	Manzara, yalnızlık, beklenti, umut



Resim 29

Kocası ve kendisinin eski, genç halleri olan fotoğraflara bakarak kendisinin yaşlanmış olduğunu, kocasının ise bıraktığı gibi kaldığını dile getirir. Fakat bu dile getiriş Olca Hanım'ın aslında zihninin o genç ve güzel halinde olduğunu vurgular. Kızına ait fotoğrafların bulunduğu duvarlar izleyiciye Olca Hanım'ın içinde yaşadığı bu yalnızlıkta tüm sevdiklerini en güzel ve mutlu halleriyle hatırlamak istediğini gösterir. Bu nedenle fotoğraf çerçeveleri hep göz önünde durmaktadır.

Düzanlamda Resim 29'da yer alan '*fotoğraflar*' Olca Hanım'ın eski günlerine ait görsellerdir. Fotoğraf, bilimsel olarak doğada gözle görülebilir halde bulunan maddi varlıkların çeşitli kimyasal ve ışık maddeleri ile film, kağıt vb. materyallerin üzerine işlenmesidir. Toplum olarak içinde bulunulan zamanın cansız hatırası olarak bilinmektedir. O anı hatırlamak için insanlar fotoğraf çekmektedir. Fotoğraflar temsili olarak eşinin ölmeden önceki hayatını göstermektedir. Yananlamsal boyutta bu fotoğraflar anılarını ve kocasını hala fotoğraflarda yaşattığını göstermektedir. Onlarla konuşması temsili olarak onlara canlı bir varlık anlamı yüklemektedir. Duvar kağıtlarının deseni konak hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Oldukça eski oluşu ve

demode duruşu, kasvetli bir hava yaratması, Olcay Hanım'ın iç dünyasını simgelemektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Olcay Hanım'ın fotoğraflarla konuşması	Dertleşme, akıl sağlığının bozulması
Nesne	Duvarda asılı olan fotoğraflar	Ölümsüz olma, hatıra, nostalji
Nesne	Duvar kağıdı	Dönemi yansıtma
Mekan	Evin içindeki loş ışık	Eski, kasvetli



Resim 30

Hanım'ı güvendiği arkadaşı Madam Siranuş'a emanet etmek isteyen Olcay Hanım durumunu açıklar. Madam Siranuş evinde sayısı belli olmayacak kadar çok kediye sahiplik etmektedir. Dul ve oğlundan ayrı olan Madam Siranuş yalnızlığını kedilere aile olmaya çalışarak giderir. Hanım'ı sahiplenmekten mutluluk duyacağını söyler fakat, Hanım'ın narin bir kedi olmasından dolayı bunca kedi arasında mutsuz olacağından korkar. Burada aslında Hanım'ın evlat gibi yetiştirildiğine vurgu yapılır.

Resim 30'da '*kediler*' düzânla evreninde evcil, genellikle evde beslenmesi kolay olarak bilinirler. Fazla emek gerektirmeyen bakımları ve hızlı üremeleri nedeniyle her zaman sayıca fazla türdeşleri bulunmaktadır. Yananlamda ise kediler, Siranuş ve Olcay Hanım için evlat kadar değerli varlıklar olarak gösterilmektedir. Kediler yalnızlıklarına iyi gelen yoldaşlar ve yanlarında olmayan evlatlardır. Bizim gibi kaç kedi delisi kaldı sözleriyle kadın ve kedi arasındaki özel ilişkiye dikkat çekilir. Bilinir ki Osmanlı'dan çağımıza kadar apartman yaşamında, bahçede veya köy yerlerinde

çoğunlukla kedileri koruyan ve besleyenler kadınlar olmuştur. Genellikle kedi delisi olarak nitelendirilen insanlar günümüzde dul veya bekar, çocuklarından uzakta olan yaşı olgun insanlar olarak gösterilmektedir. Kedi, tarihin bilinen ilk yıllarında beri insanla beraber yaşamış bir hayvandır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekan	Kedilerle dolu ev	Hayvansever, barınak, yalnız yaşamak
Hayvan	Kedi	Evcil hayvan, dost, evlat
İnsan	Siranuş ve Olcay Hanım	Yaşlılık, dostluk, anaçlık



Resim 31

Resim 32



Resim 33

Hastalığının ilerlemesi yüzünden dayanılmaz acılar çeken Olcay Hanım, bir gece yarısı uyanarak kocası Kemal'in hayalini görür. Ona hastalığından, torunundan ve kızı Ülkü'den bahseder. Kendisi yaşlanmış fakat kocası gittiği günki halindedir. Kocasının hayali kaybolduktan sonra oturduğu koltukta Hanım'ı görür ve bunun bir hayal olduğunu anlar.

Resim 31-32’de yer alan üniformalı adamın üniforması metonimi olarak kullanılmaktadır. Olcay Hanım’ın ölen eşinin eskiden asker olduğu anlaşılmaktadır. Hanım ile olan bağlantısı tıpkı kocası gibi mavi gözlere sahiptir ve bembeyaz tüyleri kocasının üzerindeki bahriyeli üniformasıyla bağdaşmaktadır. Yananlam evrenine bakıldığında kocasının üniformalı olarak gelmesi hayalinde hala saygıdeğer biri olduğunu, muhtemelen ölmeden önce onu son kez üniformalı olarak gördüğü için zihninde öyle kaldığı anlaşılmaktadır. Kocasına benzer özellikler masum ve çok sevdiği bir varlıkla gösterilmesi Hanım’ın evcil bir hayvan olmanın ötesinde Olcay Hanım’ın hayatla olan bağlantısını da göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mavi gözlü üniformalı adam	Asker
Eylem	Olcay Hanım’ın kocasının hayaliyle konuşması	Halüsinasyon, hastalık, yalnızlık
Hayvan	Oturan kedi	Evcil hayvan, dost, evlat



Resim 34

Annesini nadir olarak ziyaret eden Ülkü, bir gün kendiliğinden Olcay Hanım’ı görmeye gelir. Ziyaret sırasında sürekli olarak üstten bakan bir tavırla konuştuğu görülmektedir. Rahatça bacak bacak üstüne atarak annesinin karşısında sigara içmesi, eşinden boşanacağını ve bir sevgilisi olduğunu anlatması Olcay Hanım’ı oldukça şaşırtır. Bir yanda yıllarca kocasının yasını tutmuş bir anne olan Olcay Hanım, diğer yanda sadakatsizliği ile Ülkü, günümüz ve geçmiş kadın temsillerini anne ve kız üzerinden göstermektedir. Görüntü çerçevesinde anne ve kızın aralarındaki ilişkinin samimi

olmadığı anlaşılabilmektedir. Aralarındaki mesafeyi gözle görülür şekilde kadraja yansıtılmıştır.

Resim 34’te iki kadının yer aldığı sahne ikili ilişki üzerinden okunabilir. ‘Ev’ anne ve kızın ortak noktasıdır. Ülkü’nün annesini ziyaret amacı evi sattırmak istemesidir. Ev burada eski-yeni çatışmasının temsilidir. Ev üzerinden kızının annesine olan eleştirisi gösterilmektedir. Ayrıca menfaat ilişkisi ev üzerinden kurulmaktadır. Düzanlamda ‘ev’ Olcay Hanım’ın barındığı yer olarak geçmektedir. Yananlamsal boyutta ev, Ülkü için para, menfaat, eski, yıkık bir bina olarak yer almaktadır.

Ev ve Olcay Hanım karakter açısından birbiriyle uyumlu bir ahenk yakalamışlardır. Konak bakımsızlıktan ve boş olmasından dolayı kötü bir görünüme sahiptir fakat, özünde geçmişin en iyi konaklarından biri olarak geçmektedir. Olcay Hanım’da hastalığından ve yalnızlığından dolayı çökmüştür. Tıpkı onun da bir dönem İstanbul hanımefendisi olması, konakla olan benzerliklerini göstermektedir. Film içerisinde olan genel kadın profilleri olan Müzeyyen, Canan’ın annesi ve Ülkü 90’lar kültürünün vermiş olduğu son moda akımlardan etkilenecek birçok kavramın anlamsızlığını eleştirmektedirler. ‘Klasik müzik’ Olcay Hanım’ın yaşam tarzıyla bütünleşmişken, Ülkü için geçerli müzik türü poptur ve sevgilisi genç bir pop şarkıcısıdır. Canan’ın annesi klasik müzik dinlerken yabancı bestekarları tercih etmektedir ve kedi beslemeye tıpkı Müzeyyen gibi karşıdır. Anne kızın buluşması bu sahnede izleyiciye film içindeki kadınların bir nevi tasvirini yapmaktadır. Ev tıpkı Olcay Hanım’la bütünleşmiş bir yapıdadır. İkisi de yaşlı yorgun fakat güzelliklerini hala koruyabilen özelliklere sahiptir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Olcay Hanım ve kızının konuşması	Aile, genç-yaşlı, hemcins
İnsan	Olcay Hanımın kızı Ülkü	Modern, genç, güzel, çağdaş
İnsan	Olcay Hanım	Yaşlı, güzel, hasta, hanımefendi



Resim 35



Resim 36

Ölmeden önce kocasının hayaliyle konuşan Olcay Hanım yanında olmayan kızına karşı tüm mal varlığını Hanım'a bakma koşuluyla bir hayır kurumuna bağışlayacağını söyler. Kocasının bunun doğru olmayacağını belirtmesi üzerine vicdani olarak ta yapmaktan vazgeçer. Aslında Ülkü ile olan iletişim kopukluğunun kendi suçu olabileceğini dile getirir. Arana insanlar mesafe koyma diyen Kemal Bey'e karşılık olarak, Hanım'ın onun için bu hayattaki tek yoldaşı olduğunu, onu hayata bağlayan yegane varlık olduğunu söyler. Cinsi, ırkı, türü ne olursa olsun hayvanın insan ayırt etmeden sahibine olan bağlılığı gösterilmek istenmiştir.

Resim 35'te 'Ölüm' Olcay Hanım için yeni bir başlangıcın simgesi olmaktadır. Ölüm insan, hayvan vb. canlı varlıkların yaşamlarının tamamen ve kesin olarak sona ermesidir. Pek çok dinde ve inanışta ölümün son olmadığına inanılmaktadır. Kocasının hayalinin bu sefer siyah üniformalı olarak gelmesi ölümü çağrıştırmaktadır. Ömrü boyunca eşini kaybettikten sonra yaşamına ara veren Olcay Hanım için ölüm, kocasına ve özlediği hayatına dönüş olacaktır. Devamında gelen sahnede görülen 'vasiyet' ise metafor olarak okunabilir. Tüm mirasını Hanım'a bakması için başkalarına bağışlayacağını söylese de vazgeçer. Bu durum kızına olan kızgınlığını, kırgınlığını göstermektedir. Her ne kadar birçok deyim, söyleyiş kedilerin nankör olduğunu halk ağzına yaymış olsa da Hanım bu gerçeğin zıt olanını kanıtlamıştır. O, kendine dahi bakamayacak durumda olan yaşlı bir kadını terk etmemiş, kocası ile olan bağına sağlamıştır. Kocaman evde yalnızlık içinde olan Olcay Hanım'ın kısa sürede akıl sağlığını yitirmesine engel olmuştur. Manevi değerlere çok değer veren bir kadın olmasının yanında Olcay Hanım, daha önce hiç dua etmediğini, ölmeden önce son kez dua etmesi gerektiğini söyler. Dünyevi görevlerini tamamlamadan gitmenin telaşı içinde fakat kocasına kavuşma sevinciyle ruhunu teslim eder.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Olca Hanım'ın kocasının hayaliyle konuşması	Halüsinasyon, ölüm, bekleyiş, hazırlık
Nesne	Vasiyet Mektubu	Ölüm, son istek
İnsan	Siyah üniformalı adam	Asker, ölüm meleği



Resim 37



Resim 38



Resim 39

Olca Hanım'ın cenazesinin ardından ev satılığa çıkarılır. Ülke ve sevgilisi evi gezerken eşyaları karıştırır, aralarında değerli bulduklarını çantasına koyan Ülke, annesi için en değerli olan varlığı Hanım'ı dışarı atar. O günün akşamında sağanak yağmurun altında kalan Hanım'ı meyhaneden dönen Necip Kaptan bulur. Konağın önüne gelen Necip Kaptan, Hanım'ın miyavlamasını duyar o sırada Olca Hanım'ın hayali camda belirir. Eliyle Hanım'ı işaret ederek onu almasını söyler. Hanım, yine hayal ve gerçek arasında bağ kurulmasını sağlar. Hanım'ı kucağına alan Necip Kaptan evine doğru gider. Necip Kaptan, film genelinde yaşlı ve yalnız bir insan olarak gösterilir. O da Kemal Bey gibi kaptandır fakat yeni gelişen teknolojik gemiler yüzünden sahip olduğu teknesi ve kendi emekliye ayrılır. Hanım'ı bu denli sorgusuz sahiplenmesi Necip

Kaptan'ın Olcay Hanım'a yıllarca beslediği aşkının göstergesidir. Düzanlamda yağın yağmur aslında yananlam evreninde Necip Bey'in gözyaşlarını temsil eder. Kedileri işe yaramaz, sevimsiz hayvanlar olarak gören Necip Kaptan, Olcay Hanım'a son görevini yerine getirmek ister. Film süresince Olcay Hanım'ın konakta yaşayan İstanbul hanımefendisi, Necip Kaptan'ın ise işçi sınıfından gelen bir adam olduğu görülür. Aralarındaki sosyal statü son kertede Hanım sayesinde yok olmuştur.

Resim 38'de görülen '*ruh*' metafor olarak kullanılmıştır. Olcay Hanım'ın ölümünden sonra ruhunun gelmesi Necip Kaptan'a olan güveninin simgesidir. Gerçek hayatta gösteremediği güven ya da herhangi bir duygu etkileşimini ve son arzusunu Necip Kaptan'a söylemesi bunu açıklamaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Necip Kaptan	Yaşlı, emekli kaptan
İnsan	Olcay Hanım'ın hayali	Ruh, ölüm
Eylem	Olcay Hanım'ın hayalinin kediye göstermesi	Son arzu
Eylem	Necip Kaptan'ın Hanım'ı bulması	Merhamet, iyilik
Doğa	Yağmur	Gözyaşı, sonbahar

3.2.3. Hanım Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

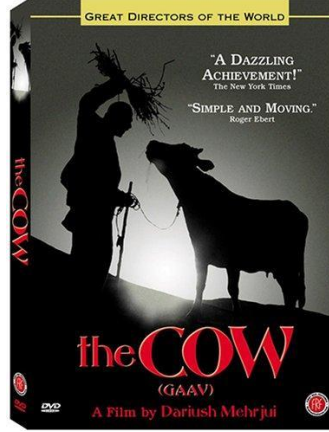
Kedi, yüzyıllar boyunca birçok toplumun algısına göre, iyi ya da kötü olarak nitelendirilmektedir. İnsanların bir bölümü kediye taparken diğer bölümü uğursuz olduklarını varsayarak, diri diri yakarak katletmişlerdir. Kedi, ilk olarak Habeşistan'da görülmüştür. M.Ö. 2200 yıllarında Mısır hanedanından I. Ousirtaden Habeşistan'ı fethettikten sonra Mısır'a getirilmiştir. Aşk, musiki ve güzellik tanrılarını kediler temsil etmektedir. Bu sebeple Mısır'da kedi öldürmenin cezası idam olarak verilmekteydi. Kedinin yolculuğu daha sonra Suriye ve Arabistan'a kadar uzanmaktadır. (<http://www.edebiyathaber.net> (08.07.2018) tarihinde erişilmiştir.) Kuzey Avrupa mitolojiosinde kedi, tanrıça Freya ile anlatılır. Freya gecelere hükmeder ve arabasını

kediler çekmektedir. Freya'nın sembolleri sevgi, tutku, cinsellik ve doğurganlıktır (Uçan, 2016: 2061-2062).

İnsanlık öncesine ait somut bir kanıt gibi her an yanı başımızda olan kediler, mitoloji, masal, halk hikayeleri, fabl, çizgi film ve pek çok türe konu olmuş bir canlıdır. İnsanlarla yaşamasını yüzyıllardır öğrenmiş fakat, içgüdüsel olarak vahşi tavrını her zaman korumuştur. Balkan Naci İslimyeli kedi için *“İnsan bir kediye bakarak merkez olmayı, kendisi olmayı, her türlü pisliği asaletle yaşayıp atlatmayı, güzel ve bakımlı olmayı, konfor üretebilmeyi ve terk edebilmeyi öğrenebilir”* sözleriyle birey olmayı tanımlamaktadır. İnsan bilinçaltında kedi sevgisinin temelinde aslında onun özgürlüğüne duyulan hayranlık mı olabileceği sorusunu sormaktadır (İpşiroğlu, 2011:8). Japon kültüründe, evcil bir hayvan olmakla beraber kedinin usta bir avcı olması ve vahşi doğaya özgü özellikleri, özgür ruhlu olması onun özel bir hayvan olduğu düşüncesi yer almaktadır.

John Berger'a göre hayvanlar, insan deneyimlerini göstermek amacıyla kullanılmaktadır. İnsan bakışında pasif varlıklar olarak tasvir edilmeleri 18. yüzyıla kadar sürmüştür. Gelişen ve değişen dünya düzeninde hayvan gıda maddesi olarak metaya dönüşmenin yanında “pet” kavramıyla insan yaşamına girmiştir. “Pet” İngilizce evcil hayvan anlamına gelmektedir. Yani hayvanların pet olan kısmı insanın ihmal etmiş olduğu duygularını açığa çıkardığı varlıklar olarak nitelendirmektedir (Berger, 2007'den aktaran Tekin, 2017: 249-250). Hanım, bu kavramla ele alındığı zaman Olcay Hanım'ın kızıyla ve kocasıyla olan iletişiminin göstergesidir. Kocasının yasını tutarken bekar bir anne olmanın yanında zor şartlarda bir kız çocuğu yetiştirmiştir. Fakat temelinden sarsılmış olan bu anne-kız ilişkisi Olcay Hanım'ın, Hanım'ı sahiplenerek ve onu evlat gibi benimseyerek içsel olarak düzelmiş sayılmaktadır. Kızı onu ölüm gününe kadar aramamış olsa dahi Hanım sayesinde yalnızlık çekmeden vefat etmiştir.

3.3. İnek (Gaav)



Resim 40: “İnek” Filmi

Filmin Adı: İnek (Gaav)

Filmin Yönetmeni: Dairush Mehrjui

Filmin Senaristi: Dairush Mehrjui, Gholam-Hossein Saedi

Filmin Oyuncuları: Ezzatolah Entezani, Mahin Shababi, Ali Nassirian

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 1969, İran

Film Türü: Dram

Filmin Süresi: 1 saat 44 dakika

3.3.1. İnek (Gaav) Filminin Özeti

İran’ın ücra köylerinden birinde halk kısıtlı imkanlarla yaşamaktadır. Köyde yaşayan Hassan, ineği ile olan tek insandır. Evli ve çocuğu olmayan Hassan’ın ineği hamiledir ve yakında doğum yapacaktır. İneğine çok düşkün olan Hassan, hayvanın her türlü ihtiyacına kendi koşmaktadır. Köyde büyük tehdit olan Bolouri adlı hırsızlardan korumak için ineğiyle beraber ahırda uyur. Bir gün iş için şehir merkezine gider fakat ineği o gün ölür. Ölüm nedeni bilinmeyen hayvanın cansız bedeni köyün meydanında olan eski bir kuyuya gömülür. İneğini çok seven Hassan’dan bu durum saklanmakta zorundadır. Köylüler ve Hassan’ın yakın arkadaşları dayanışma içinde bu durumu saklamaya çalışırlar.

Şehirden dönen Hassan ineğini sorar, herkesten kaçtığı ve Eslam'ın onu bulmak için gittiğini söylerler. Bu yalana inanmayan Hasan, kendini ahıra kapatır. Ben Hassan'ın ineğiyim diyerek herkesi akıl sağlığı hakkında endişelendirir. Bu duruma el atan köylüler onu ellerini iplerle bağlamak zorunda kalarak ahırdan çıkarırlar ve doktora götürmeye karar verirler. Dışarıda şiddetli yağmur yağmaktadır. Hassan güç bela yürütülür, bir anlık boşluktan yararlanarak kendini uçurumdan aşağı atar.

3.3.2. İnek (Gaav) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 41



Resim 42

Düzanlamda Hassan, hamile ineğini otlatmaya çıkarır. Sırf hayvan eğilerek yorulmasın diye otları kendi elleriyle kopararak hayvana uzatır. Dereye götürerek yıkamaya başlar. Elindeki tasla tıpkı bebek yıkar gibi ineğin vücuduna sular döker. Yananlamda bunu sahip tavrından çok, bir baba içgüdüsüyle yapar. Çocuk sahibi olmamasının verdiği eksiklik bu eylemlerini açıklamaktadır. Resim 41'de yer alan 'inek' Hassan'ın yaşamını ve varlığını oluşturan en önemli varlık olarak yer almaktadır. Kırsal kesimde yaşayan pek çok insan için büyükbaş kategorisine giren çiftlik hayvanlarının temsidir. Gerçek hayatta bakıldığında pek çok sahip-hayvan arasında olan Hassan ve ineği arasındaki iletişime örnekler bulunabilmektedir. Gösterdiği sevginin temelinde onu evlat ve dost yerine koymaktadır. Köyün tek inek sahibi olması ise ona belli belirsiz bir unvan kazandırmaktadır. Hırsız Bolouriler gelmesin diye kendi yatağında yatmak yerine ahırda ineğiyle uyumayı tercih eder. Resim 42'deki 'Bolouriler' ise düzanlamda köyün düşmanı olan karşı köy halkıdır. Yananlam evreninde rejimi sembol etmektedirler. İran'da olan Humeyni rejimini eleştirmek isteyen yönetmen bu evrende üstü kapalı olarak sistemi eleştirmektedir. Hırsız olarak bilinen Bolouriler her zaman köy halkı için tehdittir. Başlarına gelen her kötü olay için onlar suçlanmaktadır.

Tablo 4. İnek Filminin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Hassan'ın ineği derede yıkaması	Sevgi, ilgi, şefkat
Hayvan	İnek	Çiftlik hayvanı, üretim, besin, evlat
İnsan	Hassan	Çiftçi, sahip, köylü
İnsan	Bolouriler	Hırsız, düşman
Mekan	Dere	Temizlik, doğal kaynak



Resim 43



Resim 44

Nedeni belli olmayan bir şekilde inek ölmüştür. Hassan bu sırada şehir merkezine gitmiştir. Karısı köyün meydanında ağlamaktadır. Durumu öğrenen köylüler Hassan'ın durumu öğrenmesine izin vermeden ineği gömmeye karar verirler. Orta yolu bulmaya çalışan köylü insanının birlik içinde hareket etmesine vurgu yapan bu sahne istenince her türlü sorunun birlik ve beraberlikle halledilebileceğini göstermektedir. İneğin ölmesi köyde felaket olarak görülür. Durumları oldukça fakir olan köy halkının hamile bir ineği kaybetmeleri oldukça üzücüdür. Yaşamsal ihtiyaçları için gerekli olan sütü temin ettikleri inek, onlar için önemli bir kaynak olup kurak topraklarında yalnızca var olan tek verimli nimet olarak nitelendirilmektedir.

Resim 43'ün yer aldığı sahnede yer alan 'kuyu' derinlik, saklı olan şeyleri simgelemektedir. Kuyu düz anlamda mezar olarak değerlendirilmektedir. Kuyunun derinliği sayesinde koca inek saklanacak ve sırda bu derin kuyuda tüm köy halkının gözünün önünde gömülecektir. Kurumuş kuyu ve ölmüş inek artık fayda sağlamayan iki

şey olarak görülmektedir. Köyün yaşlı kadınları ellerinde okunmuş sular ile köy halkına dualar okuyup, su serpmesi ve resim 44'te '*Fatma Ana Eli*' bulunan bayraklar metonimi ve dualar etmeleri ise Şii inancının birer göstergeleridir. Fatma Ana elinin anlamı Hz. Muhammed, Hz. Fatma, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in temsilleridir. Alevi veya Şii inançlarında "*Fatma Anamızın Eli*" olsun diye bir tabirin kullanılması yapılacak işin musibetsiz, temiz ve inanç doğrultusunda olması dileğini dile getirmek için söylenmektedir. İneği kuyuya gömmeden önce yapılan bu ritüeller Allah'ın ve peygamberlerin yardımlarını dilediklerini göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	İneğin ölmesi	Felaket, korku, üzüntü
Nesne	Fatma Ana Eli olan bayraklar	İnanç, din, Şiilik, mezhep
İnsan	Köy Halkı	Cemaat, kolektif bilinç
Mekan	Kuyu	Mezar, derinlik



Resim 45

Hassan, ineğinin ölümünü öğrendiğinden beri inek sesi çıkarıp, kendini ahıra kapatır ve saman yemeye başlar. Durumu öğrenen Hassan'ın arkadaşları onu görmeye giderler. Hassan'la iletişim kurmaya çalışanlara "*Ben Hassan değilim*", "*Ben onun ineğiyim*" diye karşılıklar verir. Bu durum varoluşçuluğun filme yansımış en iyi örneğidir. Varoluşçuluk, insanın varoluşuyla beraber nesneler ve insanlar arasındaki karşıtlığı ortaya koyan bir akımdır. İradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmış bir varlık olduğuna inanılmaktadır. İnsanın fırlatılmış olduğu bu dünya da kendini nasıl oluşturursa o şekilde var olacağını ve özünü

bu düzen içinde kendisinin belirleyeceğini öne sürer. Saman yemesi dönüşümünün en önemli göstergesidir. Film genelinde Hassan ve ineği içinde yaşamış olduğu fakir köyün önemli bireyleri haline gelmektedir. Hassan ve ineği birbirinden ayrı olarak düşünülmemektedir. Çünkü Hassan varoluşsal olarak ineğiyle belli belirsiz bir statü sahibi olmuş ve o giderse benliğini kaybedeceğini bilmektedir.

Resim 45'te 'ahır' metonimi olarak kullanılmıştır. Ahır, kümes, kafes vb. pek çok yaşam alanı görüldüğü zaman akla gelen köy yaşamıdır. Bütün köy evleri ve hayvancılıkla uğraşan her insan için bu yerler iş yerleri olmaktadır. Hassan için ise evinden çok kaldığı ve en çok önem verdiği canlının yuvasıdır. İnsan olarak varlığını belirlediği yer demektir. Tüm kırsal kesimde yaşayan insanlar içinde aynı kanı geçerlidir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekan	Ahır	Ev, barınak, sığınak
Eylem	Hassan'ın saman yemesi	Dönüşüm, bozuk ruh sağlığı
Nesne	Saman	Besin, kuru ot



Resim 46



Resim 47

Hassan'ın durumundan endişe duyan arkadaşları çözüm aramaya başlarlar. Şehirde bir hastaneye götürmenin faydalı olabileceğini düşünürler. Fakat Hassan'ı ahırdan çıkarmak oldukça zordur. Bu yüzden onu büyükbaş hayvan gibi iple bağlamak zorunda kalırlar. Kendini tehlikede hisseden bir hayvan gibi etrafına saldırmaya başlar. Görünür de iki varlığın birbirine ne kadar benzediği gösterilmektedir.

Resim 46’da gösterilen ‘ip’ Hassan’ın bağlanarak kontrol altına alınmasını sağlamakta kullanılan bir eşyadır bu sahne metafor olarak kullanılmıştır. Tüm insanları kontrol eden bir mekanizmanın varlığına gönderme yapmaktadır. Bu ip Hassan’ın gerçeklikle olan bağının göstergesi olarak ta sayılabilir. Hayvanları da tıpkı böyle kontrol altına alan insanlar olduğu gibi insanları da görünmez bir iple kontrol altına alan güçlerin olduğu belirtilmektedir.

Resim 47’de zorluklarla ahırdan çıkarılan Hassan, iplere bağlanarak yürütülür. Şiddetli yağmurun altında zorla yürütülen Hassan bir türlü söz dinlemeyip, yürümektedir. Bunun üzerine sinirlenen Eslam, Hassan’ı kırbaçlamaya başlar. “*Yürü seni hayvan*” sözleriyle eski dostu Hassan’a değil de hayvana dermiş gibi acımasız davranır. Bir anda yaptığıının yanlış olduğunu anlar fakat Hassan’ın bu durumunun kendilerini ne hale getirdiğini görür. Elindeki imkanlarını ve sahip olduklarını kaybeden insanoğlunun savunmasız bir hayvandan farkı olmadığı anlaşılmaktadır. Ellerinden kurtulan Hassan kaçmaya başlar. Bir anda kendini aşağıya bırakarak, çamura düşer. Yanına giden arkadaşları, onun öldüğünü anlarlar. Bilinci kapalı halde ne yaptığını bilmeyen Hassan, insanoğluna olan varoluşsal savaşını kaybetmiştir. Filmin başından beri tehdit olan Bolouriler, tekrar ekrana gelir ve Hassan’ın olayına şahit olurlar. Bolouriler’in film boyunca köylülerden herhangi bir değerli eşyayı, malı, hayvanı çalmadıkları görülür. Asıl tehdit küçük köylerde yaşayan insanların sahip oldukları maddi geçim kaynaklarıdır. Bu kaynaklar onlar için oldukça değerli fakat şehir insanı için önemsizdir. Şehirleşen köyler çiftçi, hayvan sahibi veya gelir kaynağı tarım olan insanların elinden alınan topraklar ve imkanlar Hassan ve ineğiyle örnekendirilmiştir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Hassan’ın iple bağlanması	Tutsaklık, zorlama
Nesne	İp	Bağlılık, sağlama alma

3.3.3. İnek (Gaav) Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

Modern yaşamdan oldukça uzak olan köy, yönetmenin sanayi rejimine getirdiği eleştirinin çerçevesinde konumlandırılmaktadır. Ana karakter olan Hassan’ın arzu nesnesine dönüştürdüğü ineği ise bu bağlamda Hassan’ı yaşama bağlayan tek varlık olarak gösterilmektedir. İnek, Dasterdi ve Haghshenas (2012)’in oluşturduğu tabloda

Üretkenlik ve besleyiciliğin sembolik göstergesi olarak batı kültüründe yer almaktadır. Brahmanizm’de inek en üst sırada konumlandırılmaktadır. Doğu ve batı kültüründe ineğin konumu çeşitlilik ve zıtlık göstermiş olsa da her toplum için inek temelde besleyiciliğin öncül hayvanı kabul edilmektedir. Hinduizm’de kutsanmış inek öğretisi, günahlardan arınmak için Ganj nehrinde yıkanma geleneği din üzerinden ineğin kutsallığını açıklar niteliktedir. Mahatma Gandhi, ineğin korunmasının dünya üzerindeki en harika olay olduğunu, ineğin en vefalı dost olduğunu belirtmiştir. İnsanların inek sayesinde bereketin kaynağına erişebileceğini inanmakta, onun sadece süt veren bir canlı olmadığını tarımı mümkün kılan önemli özelliklere sahip olduğunu önemle belirtmektedir.

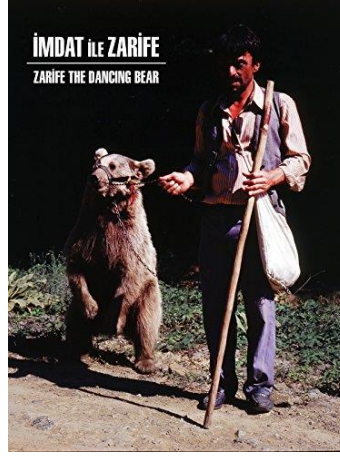
Film içerisinde köyün hayati önem taşıyan ekonomik ve toplumsal ilişkileri için gerekli olan üretim araçlarından yoksun olduğu görülmektedir. Ekonomilerinin kısıtlı olması, köy insanlarını hayvan sahibi olanlar ve olmayanlar şeklinde ayırmaktadır. Hassan ineği sayesinde bir statüye sahiptir ve köylü halkın saygısını görmektedir. Köyün genel yapısına bakıldığında gerçek hayatta film çekilmeden yönetmenin isteğiyle, harap olan evlerin dışı boyanmış ve film öyle çekilmeye başlanmıştır. Bu durumda olan her köy için geçerli bir kanı filmin ana fikrini oluşturmaktadır. Böyle si köylerde insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişki sahip-mal ilişkisinden çok hayvanı insandan daha değerli konuma yükseltmektedir. Tarımla geçimini sağlayan pek çok toplumda görülür ki büyükbaş ve küçükbaş hayvanlara aile bireyleri gibi davranılmaktadır. İnsan biçimci açıdan bakıldığında bu durum tamamen ekonomi politik temelli bir bakış açısı getirmektedir. Kendisi hastalandığında doktora gitmeyen fakat hayvanı için her türlü masraftan kaçınmayan bir köylü için sevginin temeli bu düşüncede yatmaktadır. Hassan ve ineği için olan dostluk maddi ve manevi her iki açıdan eşit düzeyde görülmektedir.

Hassan’ın mevcut varlığı incelendiği zaman varoluşsal söylemlere film içinde yer verildiği görülmektedir. Platon’un varoluşçuluk ayırımında insan, maddi ve manevi varlığını bedeninde btnlemektedir. Fikirler dünyası olan öz ve duyular dünyası olan varoluş temelde birbirinden ayrılamaz iki fikir olarak görülmektedir. Bir eşyanın ve bir hayvanın özü varoluşundan önce gelirken, insanın varoluşu özünden önce gelmektedir. Sartre, terminolojisinde insan ve insan olmayan varlıkları birbirinden ayırmaktadır.

İnsan olmayan tüm canlılar için “kendinde varlık” demiş ve onları ne ise o olduklarını belirtmektedir. ‘Öz’leri varoluşlarından öncedir bu nedenle özlerinin belirlemiş olduğu bağlamda yaşam bulmaktadırlar. İnsanlar için ise “kendi içinde varlık” olma imkanları olduğunu ve bu sayede yaşamak için kendi özlerini kendilerinin yaratması gerektiğini söylemektedir (Sancar, 2016: 75). Varoluşunu tamamlayamamış Hassan, özünü oluşturan tüm etkenleri ineği çevresinde toplamıştır. Bu durum ineğinin yokluğunda benliğini hiçeştirmiş ve onu bir ineğe dönüştürmüştür. Film eleştirisel olarak iki varlığın özlerinin ancak ve ancak ekonomik, ideolojik ve toplumsal ilişkiler içinde oluşabileceğine vurgu yapmaktadır. Sanayileşme, modernleşme ve iktidar rejimlerinin meydana getirmiş olduğu birçok etken insanın varoluşu üzerinde önemli etki göstermektedir. Pehlevi rejimine olan eleştirinin her ne kadar hayvan insan üzerinden anlatımı başarılı kabul edilse de filmin çekim aşamalarında gerçek olup olmadığı bilinmeyen ineğin gömülme sahnesinin etik olmadığı bilinmelidir.

İnek (Gaav) filmi, Mehrjui döneminin önemli yazarlarından olan Gholam Hossein Sa’edi’nin hikaye kitabındaki bir hikayeden uyarlanarak çekilmiştir. Hikayenin uyarlanma sürecinde toplumsal, kültürel olayların rehberliğinde çekilen filmin yıllarca İran hükümeti tarafından gösterimi yasaklanmıştır. Olumsuzluklara rağmen oldukça başarı elde eden film, Modern İran Sineması’nın yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Film, kırsal kesimde yaşayan insanların yaşamına ayna tutarken, hayvanların tüketim malzemesinden çok yaşam içindeki görevlerine de vurgu yapmaktadır. Hayvanların şehir yaşamlarında birer emtia olarak sunulmasına eleştiri getirmektedir.

3.4. İmdat İle Zarife



Resim 48: “İmdat ile Zarife” Filmi

Filmin Adı: İmdat İle Zarife

Filmin Yönetmeni: Nesli Çölgeçen

Filmin Senaristi: Hakan Aytekin, İrfan Eroğlu

Filmin Oyuncuları: Şevket Altuğ, Üstün Asutay

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 1990, Türkiye

Film Türü: Komedi,Dram

Filmin Süresi: 1 saat 31 dakika

3.4.1. İmdat İle Zarife Filminin Özeti

İmdat çadırda yaşayan göçebe bir romandır. Ailesi ile birlikte geçimlerini ayı oynatarak sağlamaktadır. Bir gün zabıtalılar İmdat ile Zarife’yi yakalayarak ormana bırakırlar. Ormandan şehre dönmek için otostop çekerler ve bir gazino sahibinin arabasına binerler. Gazinoda ayı oynatmak için teklif alan İmdat bunu hemen değerlendirir. Fakat Zarife artık eskisi gibi değildir. Ormanı görmüş olan Zarife, özgür olmak istemektedir.

Gazinoda gösteriye çıkmaya başlarlar. Bir akşam huysuzlanan Zarife ve İmdat buradan da atılırlar. Tekrar sokaklara dönerler. Ne kadar dayak atsa da Zarife hayvansal içgüdülerinin farkına varmıştır ve özüne dönmek istemektedir. Turist kafilesi için

gösteriye çıktıkları gecede iyice huysuzlanan Zarife, İmdat'ı döverek durumuna karşı gelmektedir. Zarife olan bu değişimin farkında olan İmdat ekmek teknelerini kaybetmek istemediği için onu ait olduğu yere bırakmamaktadır. Artık Zarife'yi çalıştıramayacağını içten içe anlayan İmdat, göçebe olduğu İstanbul'u terk ederken Zarife'yi de zincirlerini keserek ormana bırakır.

3.4.2. İmdat İle Zarife Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Resim 49

Resim 50

Dünya üzerinde ayı oynatıcılığı genellikle çingeneler tarafından yapılan bir iş olarak görülmektedir. Ayı oynatıcılar, ilk önce anne ayıları öldürerek yavru ayıları avlardı. Çünkü yavrusu olan bir anne ayı korumacı iç güdüsüyle bir insanı kolaylıkla öldürebilmektedir. Bu riski ortadan kaldıran ayı avcıları yavruları eğitme sürecine sokarlar. Ayıları yavruyken alıp, ön ayaklarını kızgın bir saca koyup tef çalarak hayvanı bu sese şartlandırırldı. Ayının üzerinde hakimiyeti burunlarına geçirdikleri bir halkayla sağlayarak pençe atmaması için pençe tırnaklarını keserlerdi. Düzanlam evreninde anlatılan göstergeler, durumun vahimliğini çarpıcı sahnelerle izleyiciye göstererek, izleyiciyi izledikleri bu filmin keyifli bir çingene hikayesi olmadığını göstermek istemektedir. 1990 yapımı olan bu film ayı oynatıcılığının yasaklanmasına daha çok varken çekilerek o dönemi eleştirmek istemiştir.

Tablo 5. İmdat ile Zarife Filminin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Yavru ayı	Bebeklik, masumiyet, savunmasızlık
İnsan	Ayı Avcıları	Zalim
Eylem	İki ayakta üstünde duran ayı	Eğitmek, ehlileştirmek, koşullanma



Resim 51

1990’larda göçebe olarak yaşayan çingeneler turist sezonu olduğu dönemlerde İstanbul’un en işlek yerlerinde gösteri yapmaktadırlar. Devletin bu duruma müdahalesi o dönem belediyeler tarafından yapılmaktadır. İmdat ile Zarife gösteri yaptıkları sırada zabıtarlarca kovalanırlar. İmdat, göçebe yaşayan bir çingenedir. Giyim tarzı, hal ve hareketleri yalancı, kumarbaz ve kolay yoldan para bulmak isteyen biri olması onu güvenilirmez göstermektedir. O dönem bu tarz etkinliklere olan müdahale hayvanı koruma adına olmamakla birlikte sadece şehrin huzurunu ve düzenini sağlayacak şekilde olmasıdır. Bu sahnede hem hükümet yaptırımına hem de medeniyet altında yaşayan turistlerin bu gösterilere herhangi bir tepki göstermemeleri eleştirilmektedir.

Resim 51’de gösterilen sahnede İmdat ile Zarife’nin kaçtıkları zabıtarlar devleti simgelemektedir. Filmin genelinde metonimi olarak kullanılmıştır. Devletin varlığı, kanun ve düzeni temsil etmektedirler.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Zarife'nin sahibi İmdat	Ayı oynatıcısı, çingene, kumarbaz, yalancı
Eylem	İmdat ve Zarife'nin zabıtlardan kaçması	Korku, suç, yasak
İnsan	Zabıta memurları	Devlet, memur, kanun



Resim 52

Zabıttan kaçtıkları sırada bir grup doğa haklarını savunan eylemciler kaçan ayıdan korkarak çığlık atarlar. Savunulan ilke ile harekete geçirilen eylemlerin tutarsızlığını izleyiciye gösteren bu sahne eline pankart alıp eylem yapan bir grup insanı eylem yapmaktan başka bir işlevleri olmadığını göstermektedir.

Resim 52’de yer alan ‘eylemciler’ protestocuları temsil eden metonimi olarak kullanılmıştır. Başkaldırı, eylem söylemleri olsa da filmin içeriğinde eylemciler eleştirilmek istenmiştir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Eylem yapan insanlar	Protesto, çok seslilik
Nesne	Pankartlar	Söylem, eleştiri



Resim 53

Resim 54

Zabıtarlar tarafından ormana bırakılan İmdat ile Zarife, eve dönüş yolu aramaktadırlar. Zarife bebekliğinden beri ilk defa orman görür. Bu durum karşısında hal ve hareketleri değişen Zarife ayağa kalkar ve ağaçlara tutunur. Zarife ait olduğu yeri içgüdüleri sayesinde bulmuştur. Filmin devamında bu sahne için Barthes'ın bahsettiği mit kavramına örnek verilir. İmdat'ın ustası olan babası orman gören ayının artık eskisi gibi olmayacağını söyler.

Resim 53'te görülen '*orman*' yananlamda evi, yuvayı, ait olduğu dünyayı temsil etmektedir. İnsan eli tarafından inşa edilmiş şehirler, yaşam alanlarından önce ormanlar dünya üzerindeki ilk yerleşim yerleri olmaktadır. Orman olan yerde yaşam kaynağı, doğal güzellikler ve ekolojik dengenin varlığı söz konusudur. Bütün hayvanlar için geçerli olan bu kanı doğal yaşamından alıkonulmuş olmasına rağmen hayvansal içgüdüleri sayesinde Zarife'ye nereye ait olduğunu göstermiştir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Zarife'nin ormanda gezinmesi	Keşif, ait olma, doğaya özlem
Mekan	Orman	Yeşil, doğa, ekosistem, huzur



Resim 55

Resim 56

Ormanı keşfettiği günün gecesinde rüya gören Zarife, ayı oynatıcılar tarafından zorla oynatıldığını görür. İnsan biçimciliğin en vurgulu söylemi bu sahnede yapılmaktadır. Pek çok araştırmaya göre hayvanların bir kısmı insan gibi rüya görebildikleri bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Hayvan bilinci alanında yapılan çalışmalar, rüya içeriklerinin bilinemediğini fakat bilinçaltında olan her türlü duygu devinimlerinin bu rüyalarda kendini gösterdiğini açıklamıştır. Düzenli evreninde Resim 55'in yer aldığı sahnede 'rüya', Zarife'nin bilinçaltını simgelemektedir. Bilinçdışı istek ve arzular, rüya ve hayaller yoluyla dışarı aktarılmaktadır. Rüyalar genellikle insanın saklamak istediği ayrıntıları göstermektedir. Gerçek hayat ile hayal dünyası arasındaki Zarife'nin mevcut durumunu ortaya koymaktadır.

Yananlamda ise Zarife'nin içgüdüleri ile hareket etmesine engel olan ne varsa rüyalarında baş göstermektedir. Eli sopalı oynatıcılar, tef çaldıkça ayağının yandığına şartlanan ayakları bunun göstergesidir. Eskiden yağmurdan korkan Zarife artık yağmur sularıyla oynamakta, kuşları seyretmekte ve çiftleşmek istemektedir. Balthazar'da olduğu gibi kendini kırbaçlayan elden su içmek yerine yağmur suyunu içmesi insan elinin değmiş olduğu her şeyi reddetmesi Zarife'nin korkması gerekenin doğa değil insan olduğunu göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Zarife'nin rüya görmesi	Bilinçaltı, psikolojik dürtü, kabus
Eylem	Zarife'nin zorla oynatılması	İtaatkar, acımasızlık
İnsan	Ayı oynatıcı adam	Zalim, kötü, çingene



Resim 57

Ortadoğu ve Balkanlar'ın en kıvrak dansözü olarak anons edilen Zarife sahneye çıkar. Sokaklarda yaptıkları gösterinin aynısını burada yapar. Düzanlamsal boyutta kadınlar hamamda nasıl bayılır göster kızım Zarife dendiği an bayılması, yananlamda aslında ayının en hassas olan burnundaki zincirin vermiş olduğu acıya dayanamamasını göstermektedir. Ayı, fiziksel özellikleri bakımından insana en yakın hayvan olarak görülür. İsteddiği an iki ayağının üzerinde yürüyebiliyor olması bu canlının insandan ayrı temel benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymaktadır. Feminist eleştirel bir bakış açısıyla bakıldığında oynayan bir ayı ve dansöz bir kadın aynı paralel düzlemde yer almaktadır. Gazinocu her akşam sergilediği eğlenceye farklılık katmak için dansöz yerine bir ayıyı sahneye çıkartmıştır. Kadın bedeninin teşhiri ve ayının oynatılması özünde aynı mesajı barındırmaktadır. Sektör bu iki durumu meşrulaştırarak eğlence adı altında normalleştirmektedir.

Resim 57'de kullanılan metonimi '*gazino*'dur. İnsanların eğlendiği, şarkıcıların, dansçıların olduğu gazinolar genellikle eğlence sektöründen insanların eskiden tercih ettiği mekanlar olarak geçmektedir. Eğlenmek, eğlendirmek gazinoların birinci işlevi olmaktadır. Zarife'nin metalaştırılarak, insanları eğlendirmek için kullanıldığı mekan olarak kullanılmıştır. Kapitalizm vurgusu gazino üzerinden yapılmaktadır. Evren olarak seçilen bu mekan içine aldığı her varlığı metalaştırmakta ve tamamen parasal odaklı bir dünyayı temsil etmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Zarife'nin sahneye çıkması	Metalaştırma
Mekan	Gazino	Gece hayatı, eğlence
İnsan	Kadın şarkıcı	Zalim, paragöz



Resim 58

Gazinoya çıktıkları akşam iyi para kazanan İmdat, rüyasında kazanacağı paraları görür. Bir anda güzel giden rüyası kabusu döner. Kabusunda ayılar tarafından zincirlenmiş olarak görür. Bu durum her ne kadar Zarife'yi ekmek teknesi olarak görüp dayak atıp, kötü davranırsa da yaptığıнын yanlış oluşu ve bir gün bu kötülüğünün onu bulacağını göstermektedir. Uykudan uyandığında bu durumun gerçek olabileceği ihtimaliyle korkan İmdat bir insanla konuşur gibi Zarife'ye dil döker. Bu İmdat'ın zincirlenmiş bir hayvanın günü geldiğinde o zincirlerden kurtulacağını bilmesinin mesajını verir.

Resim 58'de gösterilen İmdat'ın rüyasında gördüğü 'zincir' metafor olarak kullanılmıştır. Birbirine eklenmiş metallerin hareketli şeyleri kontrol için kullanılmasına yarayan zincir, yıllarca hapishaneler ve hayvanlar üzerinde kullanılmıştır. Düzanlamda zincire vurmak, zincirlenmek, engellenmek ve tutsak edilmektir. Yananlamda ise İmdat'ın en büyük korkusunu oluşturmaktadır. Zincir, yaptığı kötülüğün bir gün karşılık bulacağını belirtmektedir. İntikamı ve tutsaklığı temsil etmektedir. Rüyanın geçtiği yer Zarife'nin rüyasıyla olan aynı yerdir. İkisinin de yaşadıkları yer olan mekânı rüyalarında görmeleri Zarife ve İmdat'ı ortak bir korkunun ve kötülüğün içinde olduklarını göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İmdat'ın rüya görmesi	Bilinçaltı, korku, tehdit
Hayvan	İmdat'ı zincirleyen ayılar	İntikam alma, kötülüğün karşılıksız kalmaması
Nesne	Zincir	Tutsaklık, zulüm



Resim 59

Gazinodaki ikinci akşamları Zarife sahnede huysuzlanır. Saldırganlaştığını gören seyirciler bir anda kaçışmaya başlarlar. Zincire vurulmuş bir hayvanın uyuşuk ya da bilinci kapalı olduğu düşünülse de her şeyin farkında olduğunu gösterir. Zarife, İmdat'a ve durumuna olan isyanını dile getirir. Ertesi gün onu aç bırakan İmdat'tan yemek ister. Bir sağa bir sola kafasını sallayarak aç olduğunu mesajını verir. Daha öncede aç bırakıldığını gösteren bu hareketlerinin yemek istediği mesajı alıcı tarafından hemen algılanır. Her ne kadar iletişim için dil yetisi gelişmemiş olsa da hayvanlar hareketleriyle insanlar arasında belli bir iletişim ağı oluşturabilmektedirler. Mesajı algılayacak insanın empati duygusunun olması bu kodların daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır. Eski ustası olan kayınpederi ise film genelinde sürekli Zarife'ye merhametli davranır. Bu merhamet geçmişte oynattığı ayılara attığı dayaklardan ve kötü davranışlarından pişmanlık duyduğunu göstermektedir. Usta-çırak ilişkisi içinde İmdat'ın asla iyi oynatıcı olamayacağını dile getirir. Çünkü İmdat vicdanın bir kısmında Zarife'ye ettiği kötülüğün farkındadır, fakat çingene olarak ya ayı oynatacak ya çalgı çalacak ya da hırsızlık yaparak hayatını sürdürmek zorunda kalacaktır. Tüm bu seçenekler içinde ayı oynatıcılığı en dürüst olanı ve para getiren meslektir.

Resim 59'ta gösterilen aç ayının istediği '*ekmek*' metonimi olarak kullanılmıştır. Yapımı oldukça basit olan fakat besin değeri açısından yüksek olan ekmek, insanların her öğünde tükettikleri bir yiyecektir. Çoğu zaman ekmek parası, ekmek derdi gibi deyimlerde kullanılan bu sözcük insan için temel besin kaynaklarından biri olarak görülmektedir. Yananlamda ekmek, Zarife'nin yaşamsal ihtiyaçlarının tümünü oluşturmaktadır. Yiyecek üzerinden iletilen mesaj Zarife gibi bütün hayvanlar aç kalmadan yaşamak ve doğal ortamlarında olmak istediklerini dile getirmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Zarife'nin aç olduğunu anlatmaya çalışması	İletişim kurma, bilinç
Nesne	Ekmek	Besin, ihtiyaç



Resim 60

Resim 61

Pavyonda çalışmak için evden giden Safi, uyuşturucu satıcılığı yapar ve kazandığı tüm paraları çalarak eve döner. Paranın sahibi olan adamlarla kavga eden İmdat, Zarife'nin adamlara saldırması için bağıırır fakat Zarife yardım etmez, korkup panikleyen ayıya bıçak darbesi gelir ve yaralanır. Veteriner için para arayan İmdat'a en son Menekşe cüzdanını atar. Ayı oynatıcılıkla geçinmekten memnun olmayan Menekşe her defasında Zarife'yi yollamakla tehdit eder fakat ekmek teknelerinin iyi olması için elinden geleni yapar. Kendileri hastalansa veya yaralansa bu denli bir masrafın altına girmeyecek olan İmdat ve ailesi, sırf bu nedenden veterinerine ödeme yapmaktan çekinmemektedirler. Para yananlamda Zarife'ye gösterdikleri önemin somut bir temsili olmaktadır.

Resim 60'da yer alan '*ayı*' metafor olarak filmin aslında alt metnini oluşturmaktadır. Hikâye genel olarak Zarife isimli bir ayının bütün ailenin geçim kaynağını sağlayan tek varlık olması üzerinden gelişmektedir. Hikâyenin yananlam evreninde Zarife'nin başına gelebilecek her türlü kötülük ve şanssızlık İmdat ve ailesini zora sokacaktır. Bütünüyle bakıldığında bir hayvan üzerinden kazanılan paranın ne kadar etik olmadığı görülebilir. Tıpkı Hassan eşeğini kaybettiğinde dönüştüğü insanın bir benzerini İmdat'ta görebilmek mümkündür. Bir hayvanın temsili üzerinden iletilen mesaj onun insan yaşamındaki konumu göstermektedir. Zarife bunun somut örneği ve

genelin temsilcisi olmaktadır. Bu sadece ayı üzerinden değil tüm cins, ırk ve tür hayvanları da içine alan bir film kahramanı olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İmdat'ın veterinerine para vermesi	Değer verme, önemseme
Nesne	Para	Ödeme aracı, değerli kağıt ve maden



Resim 62

Resim 63

Film genelinde hikâyeyi şekillendirmiş erkek egemen bir olay örgüsü bulunsa da kadın figürü olan Menekşe evi çekip çeviren tek insandır. Her durumda içinde bulunduğu şartlardan şikayet eder ve kadın olmanın zorluklarını dile getirir. Bu dile getiriş neredeyse evrensel bir dil taşımaktadır. Kadın olmak, zorla oynatılan bir ayı olmak kadar dayanılmazdır.

Resim 62’de ayıyı serbest bırakan ‘kadın’ genel bir kanı olarak toplum içindeki konumu yüzünden metonimi olarak kullanılmıştır. Düzanlamda kadın toplumda eş, anne ve dişi bir varlık olarak konumlandırılmaktadır. Yananamda ise Menekşe üzerinden şekillendirilen bu sekans kadın ve hayvanın simgesel boyutunu temsil etmektedir. Gerçek adı Ayı Ayşe olan Zarife’nin rolü ve Menekşe’nin rolü aynı paralelde ilerleyen yaşamlardır. Kadın-hayvan ikilisi üzerinden ırk, cinsiyet ve sosyal statü farkı dile getirilmektedir. Zarife’yi özgür bırakırsa ayı oynatıcılığından başka bir işle geçineceklerini düşünen Menekşe, bu yüzden İmdat’ın dalgın bir anında Zarife’yi salıverir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Menekşe'nin Zarife'yi göndermesi	Kurtuluş, kaçış, fedakârlık
İnsan	Menekşe	Cefakar, anne, eş
Mekan	Tepede olan yerleşim alanı	Çarpık kentleşme, göçebe



Resim 64

Ormandan döndükleri gün Zarife'yle karpuz yiyen İmdat, dayağın çözüm olmadığını anladığı için karşısında insan varmış gibi konuşup, durumu anlatmaya başlar. “*Şu üç günlük dünya da hayat dediğin nedir ki?*” sözleriyle ormana gitmesinin ona bir fayda sağlamayacağını söyler. “*Ee naparsın, senin dünyadaki kaderin bu*” cümlesi ise kaderinin bu dünya da böyle olması gerektiğinin telkinini vermektedir. İnsan kaderi tabiri caizse yaratıcının çizdiği yolda olmak üzere çizilmiştir. Fakat eylemleri ve düşünceleri bu kaderi belirleyen önemli kıstaslardır. İnsan kaderini değiştirecek, geliştirecek pek çok yetilerle yaratılmış bir canlıdır. Hayvan için bu kaderinin belirleyici çizgisi yaratıcının ilahi sırrında bitmektedir. Düzanlam evreninde görülen tüm göstergeler, filmin en başından beri görülmeyen iyimser davranışlar, kötülüğün işe yaramadığını göstermektedir.

Yananlam evreninde dile getirilen “*Bakarsın öbür dünyada da sen beni oynatırsın*” sözleri İmdat'ın bilinçaltındaki gerçekliği göstermektedir. Yaptığının yanlış olduğunun farkındadır, var olmak için başka bir iş yapamayacak olmanın mecburiyeti ile vicdanı bunları söylemesine sebep olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İmdat'ın Zarife'yle konuşması	İletişim kurma, dertleşme, arkadaşlık kurma
Nesne	Karpuz	İkram, mutlu etme
Eylem	İmdat'ın jest ve mimikleri	Sevimli, iyimser, anlayışlı



Resim 65

Resim 66



Resim 67

Resim 68

Hal ve hareketlerinden bırakılmak isteyen Zarife, sonunda İmdat tarafından özgür bırakılır. Şehirden oldukça uzak, açık bir alanda vedalaşmaya hazırlanan İmdat, düzanlamda Zarife'nin burnundaki halkayı keser, elindeki sopayı ve zincirlerini fırlatarak atar. Yananlamda Resim 68'te görülen 'zincir ve sopa' birer metafor olarak kullanılmıştır. Kötülüğü, kontrol altına almayı ve tutsaklığı simgelemektedir. Bebekliğinden beri Zarife'nin zapt edilmesi ve ehlileştirilmesi için kullanılan bu eşyalar artık önemsizleşmiş ve işlevlerini kaybetmişlerdir. İmdat'ın onları hızla savurması da yaptığıının yanlış olduğuna kanaat getirdiğini göstermektedir.

Gözleri dolan İmdat, Zarife'ye gitmesini söyler. Hemen arkasından ailesi tüm eşyalarıyla gelir. Göç yolu üzerinde hem Zarife hem İmdat yeni bir yaşama doğru yola

çıkarlar. Zarife'nin özgür kalması İmdat'ın ailesinin kaderiyle ilişkili olduğu görülür. Zarife'yi özgür bırakarak İmdat ile ailesi de özgür kalmıştır ve herkes eskiden ait oldukları yerlere gitmeye başlamışlardır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	İmdat'ın Zarife'yi özgür bırakması	Kurtuluş, yeni yaşam, mutlu son
Nesne	Sopa ve zincirlerin atılması	Zulmün bitmesi
Mekan	Yeşil arazi	Sonsuzluk, huzur, özgürlük
İnsan	İmdat'ın yüz ifadesi	Acıma, üzülme, pişmanlık

3.4.3. İmdat İle Zarife Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

Asırlarca toplumun ötekileştirilmiş pek çok insan topluluklarından biri olan çingeneler, modern çağlara kadar dünyanın geneline yayılmışlardır. Göç ettikleri toprakların dinlerini benimseyerek yaşamışlardır. Mitolojik olarak Hristiyanlık dininde çingeneler, Hz. İsa çarmıha gerilirken kullanılan çivilerin çingeneler tarafından yapıldığına dair bir rivayet bulunmaktadır. Bundan dolayı tarihsiz, geçmişi çok bilinmeyen bir millettir. Ötekileştirilen ve toplum içine karışarak yaşamaları hoş karşılanmadığından, toplumun kabul edilmeyen en kötü işleri çingeneler tarafından yapılmaktadır. İşsizlik, çok çocuklu aile yapıları yüzünden geçim sıkıntısı bu ırktan insanları hırsızlık, kumar, bahis, ayı oynatıcılığı ve müzik sektörü gibi pek çok alana yöneltmiştir. Bu ırktan insanlar için kamusal kurumlarda iş sahibi olmak, yerli halka göre oldukça zor olmaktadır.

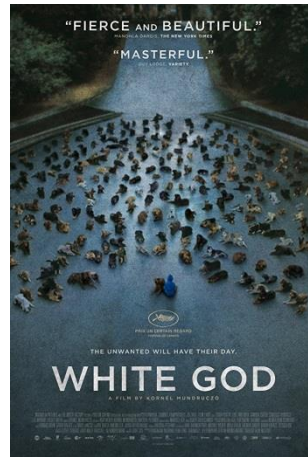
İmdat karakterine bakıldığında geneline içine almamakla birlikte bazı çingene erkeklerinin tıpa tıp aynı özelliklerine sahiptir. Film içinde her türlü yoldan nasıl para kazanırım sorusunun cevabı için elinden geleni yapmaktadır. Fakat geçerli olan tek mesleği ayı oynatıcılığıdır. Ayı oynatıcılığı senelerce Türkiye şartlarında çingeneler için önemli geçim kaynağı olmuştur. Çingenelere göre hırsızlıktan, çöp toplayıcılıktan daha onurlu olan bir iştir. Devletin bu konudaki yaptırımını ise ayısı olan çingenelerden vergi toplamak olmuştur. Ayıları toplatıp, doğalarına bırakmak yerine vergi isteyerek duruma

olan ilgisizlik 21. Yüzyılda yeni konuşılmaya başlanmıştır. Her iki durumda ise yine mağdur olan hayvanlar olmuştur. Ayı asırlarca masal, efsane, halk hikâyeleri ve mitoloji gibi pek çok yazılı, sözlü kaynakta efsaneleştirilerek insansı özellikler kazanmış bir hayvandır.

Orta Asya'da eskiden ölen insanların ayı olarak tekrar dünyaya geleceklerine inanılmaktaydı. Bu durum aylara büyük bir saygı ve önem gösterilmesine neden olmaktadır. Ayların cenazeleri tıpkı insan ölüsüne olduğu gibi davranılarak, cenaze yapılmaktaydı. Hatta Türk boylarında ayıya dayı, amca ve baba diye seslenilerek durum abartılmaktaydı. İnsanbiçimci bir bakış açısının aksine bu tür atıflar ve sıfatlar hayvanın varoluşuna olan küçümsemenin göstergeleri olarak kabul edilebilir (Gezgin, 2014:40).

Doğada yabani olarak 30 yıl yaşayabilen ayılar hem otçul hem etçil olarak beslenme alışkanlığına sahiptirler. Filmde Zarife, genel olarak otçul beslenerek, vahşi ve yırtıcı güdülerini yok edilmek istenmektedir. Ekmek, karpuz ve çeşitli meyvelerle beslenmektedir. Bebekliğinden beri İmdat ve ailesi ile birlikte yaşamak ona aile üyesi olma konumu vermektedir. İmdat ile Zarife filmde de tıpkı İnek'te olduğu gibi Hassan ve İmdat aynı özelliklere sahip insanlar olarak görülebilir. İkisi de hayvanları üzerine varoluşlarından önce özlerini inşa etmişlerdir. Hassan için ineği ne ise, İmdat için de Zarife aynı değerdedir. Bu değer ve önem yine ekonomi temellidir. Zarife ailenin geçim kaynağını oluşturmakta, İmdat'ı hırsızlıktan alıkoyarak meslek sahibi biri yapmaktadır.

3.5. Beyaz Tanrı (Fehér İsten)



Resim 69 : “Beyaz Tanrı” Filmi

Filmin Adı: Beyaz Tanrı (Fehér İsten)

Filmin Yönetmeni: Kornél Mundruczó

Filmin Senaristi: Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi

Filmin Oyuncuları: Zsófia Psotta, Sándor Zsótér, Lili Horváth

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 2014, Macaristan

Film Türü: Dram, Korku, Fantastik

Filmin Süresi: 2 saat

3.5.1. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin Özeti

Lili, anne ve babası boşanmış bir ailenin çocuğudur. En yakın dostu köpeği Hagen ile birlikte annesinin yanında yaşamaktadır. Yaz tatilinde 3 aylık bir süreçte annesinin ve üvey babasının Avustralya'ya gitmesi gerekir. Köpeği Hagen ile birlikte gerçek babasının yanına taşınır. Fakat o dönem Macaristan kanunlarında melez ırk köpeklerle müsamaha gösterilmemekte ve barınaklara toplatılmaktadır. Babası da evde köpekle yaşamak istememektedir. Lili'nin ergen ve asi tavırlarına tepki olarak Hagen'ı yolda bir başına bırakarak terk eder. Günlerce köpeğini arayan Lili onu bulamaz ve umudunu kaybeder.

Hagen bir başına sokaklarda kalmıştır ve diğer sokakta yaşayan saf kan olmayan köpeklerin yanına gider. Belediye görevlileri ellerinde yakalama aletleri ile bütün köpekleri toplamaktadırlar. Görevlilerden kaçan Hagen dilenciye tarafından saklanır. Fakat dilenci sandığı gibi onu sahiplenecek biri değildir. Onu köpek ticareti yapan göçmen bir adam satar. Daha sonra köpek dövüştüren başka bir adamın eline düşer. Evcil, uysal Hagen yerine acımasızca dövüştürülen bir köpeğe dönüşür. Eskiden yalnız uyuyamayan ve Lili'nin trompetiyle sakinleşen köpek artık canavarlaştırmıştır. Yakalanarak barınağa götürülür ve orada olan görevlileri öldürerek bütün köpeklerle beraber kaçır. Önüne gelen ne kadar kötü insan varsa hepsini yaralayarak öldürür. Bir nevi intikam alır.

Okuldaki konserine hazırlanan Lili babasıyla olan ilişkisini düzeltmek ister. Konser günü babasıyla beraber konser salonuna gider. Konser başladığı sırada salonu

köpekler basar. Hagen'ın kendisi için geldiğini düşünen Lili, onu aramaya başlar. Gece yarısına kadar aramaya devam eder. Şehir karantina altına alınmıştır. Babasının çalıştığı hayvan kesimhanesine kadar Lili'yi takip eder. Çok sevdiği trompetiyle onu ve diğer tüm köpekleri sakinleştirir ve sabah olur.

3.5.2. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 70

Resim 71

İki paralel sahnenin gösterildiği evrende, bu iki karşıt durumun çarpıcı gerçekliği seyirciye aktarılmak istenmiştir. Evcil olarak bakılan ve yiyecek olarak kesilen iki canlının temelde olan zıtlığı iki görüntü arasındaki kopukluğun nedeni olarak yorumlanabilir.

Düzanlamda Resim 70 ve 71 arasındaki ilişki üzerinden toplumların hayvanları türler açısından nasıl konumlandığını göstermektedir. Et, süt, deri, vb. pek çok açıdan kullanılan hayvanlar insanların ihtiyaçlarına göre sınıflandırılmaktadır. Ruhsal açıdan insana fayda sağlayan hayvanlar ise farklı sınıflandırılmaktadır. Hagen ve kesimhanedeki inekte bu hayvanların örneklerini temsil etmektedir. Yananlamda ise Hagen, dost ve Lili'nin kopuk hayat biçimi içinde değişmeyen tek varlık olarak gösterilir. Aynı güdüler ve aynı seleksiyonlarla yaratılan hayvanlar çağlardan beri insanoğlunun yaşamsal amacına hizmet etmek için korunmuş ya da kurban edilmiştir. Dini kurallar pek çok hayvanın yenilip yenilemeyeceği yönünde kesin ve değiştirilemez inançlar belirlemiş olsa da Hagen kadar kesimhanede olan ineğin yaşam hakkına olan istismarın göz ardı edilemeyeceği gösterilmektedir.

Tablo 6. Beyaz Tanrı Filminin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Hagen ve Lili'nin oyun oynaması	Sevgi, dostluk
Hayvan	Hagen	Melez ırk, sadık, dost, uysal
Hayvan	İnek	Çiftlik hayvanı, besin, üretim, fayda
Eylem	Kesimhanede ineğin kesilmesi	Üretim, sınai çiftlik, endüstri



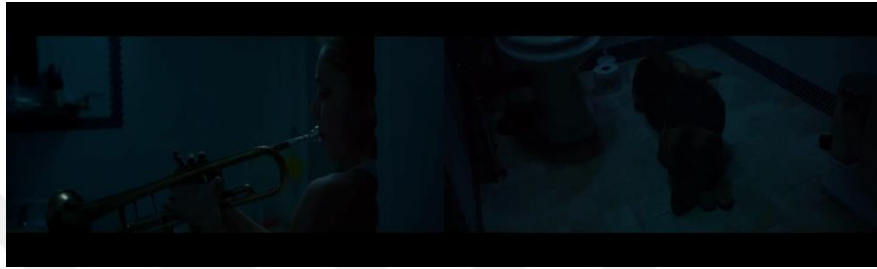
Resim 72

Yetişkin dünyası olarak nitelendirilen gerçek dünya da birçok insanın asla bilemediği veya görmediği işler yapılmaktadır. Bu işlerin kimisi cesaret ve soğukkanlılık gerektiren işler olmaktadır. Sofralara gelen etlerin nasıl kesildiğini yerken düşünmeyen insanın bildiği bir şey vardır. O da bu hayvanın bazı iş bilen insanlar tarafından kesildikleridir. Lili'nin babasının işi sebebiyle bulunduğu konum onun değer yargılarının ne derece doğru ya da yanlış olduğu izleyicinin kararına bırakılmak istenmiştir.

Düzanlamda Resim 72'de görülen '*beyaz gömlek*' Lili'nin babasının doktor, veteriner veya sağlık alanında çalıştığını belirttiği için metonimi olarak kullanılmıştır. Yananlamda üzerindeki '*Kan*' ise hayvanların kesilmesinin etik olup olmadığını mesajını izleyiciye ileten bir metafor olarak anlaşılmaktadır. İki farklı insan üzerinden iki farklı hayvanın yaşamsal döngüsü gösterilmektedir. Köpek vb. evcil hayvan

kategorisine giren veya dini ve sağlık açısından yenilmesi mümkün olmayan hayvanların insan yaşamında nasıl konumlandırıldıkları anlatılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Lili'nin babası	Kuralcı, sert, otoriter, soğukkanlı
Nesne	Kanlı beyaz gömlek	Kötülük, suç



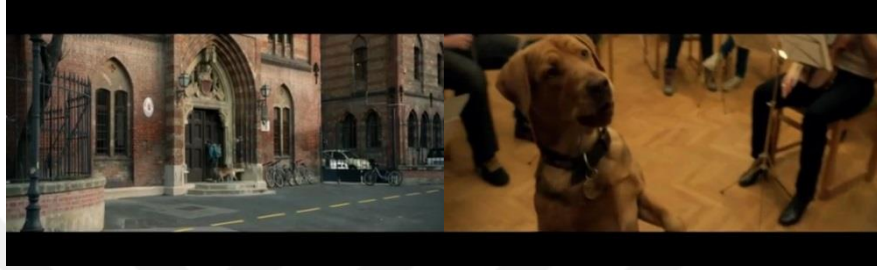
Resim 73

Resim 74

Müziğin evrensel bir dil olduğu asırlar boyu bilinen bir gerçektir. Babası yüzünden banyoda tek uyumak zorunda kalan Hagen ağlamaya başlar. Onu susturmak için Lili trompet çalar. Müziğin verdiği hisle rahatlayan Hagen susar. Bir çok araştırmacı belirli müzik türlerinin hayvanlar üzerindeki etkilerini ortaya çıkaran çalışmalar yapmışlardır. Klasik müziğin köpekler üzerinde oldukça sakinleştirici etkisi olduğu görülmüştür. Bunu daha önce yaptığı belli olan Lili ve Hagen yabancı bir evde kalmanın huzursuzluğunu trompetin etkisiyle unutarak banyoda uyuyakalmışlardır.

Düzanlamda Resim 73'te Lili'nin çaldığı 'trompet' yananlamsal boyutta Hagen ve Lili arasındaki iletişimi gerçekleştiren dil aracıdır. Lili içinde geçerli olan bu metaforik öge içindeki duygusal boşalımı yansıtabildiği bir araç olmaktadır. 'Müzik' ise kullanımı açısından metonimidir. Müzik ruhun gıdasıdır deyiminin doğruluğunda bakıldığı zaman rahatlatıcı etkisi bilimsel olarak pek çok kaynakta bulunmaktadır. Her insan ve her canlı varlık için müzik evrensel bir dil niteliği taşımaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Ağlayan köpek	Bilinç, duygu, üzüntü, korku
Eylem	Lili'nin Hagen'a trompet çalması	Müziğin evrensel dili, dinlendirici etki
Nesne	Trompet	Müzik aleti



Resim 75

Resim 76



Resim 77

Lili buluş çağının ve aile oluşumu bozulmuş olan bir çocuk olarak çeşitli bozuk davranış kalıpları göstermektedir. Sosyal çevreye ve yaşam tarzına gösteremediği başkaldırıyı çaresiz olduğu için Hagen'ı provaya götürerek göstermektedir. Hagen ortaya çıktığı anda provayı terk etmek zorunda kalırken bile dik başlılık ve kararlılık göstermiştir.

Düzenlamda orkestra, disiplin ve kuralların geçerli olduğu mikro yapılar olarak görülmektedir. Yananlamda ise batı Avrupa toplumlarında klasik müzik ve sanata verilen önem dikkate alındığında hayvana olan tahammülün ne kadar az olduğuna dikkat çekilmiştir. Lili'nin bu düzenli yapıya karşı takındığı tavırla benliğini kanıtlamaya çalışmıştır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Lili'nin Hagen'ı provaya getirmesi	Başkaldırı, itaatsizlik, dikkat çekme
Mekan	Orkestra binası	Disiplin, kural, sanat
Nesne	Müzik aletleri	Düzen, birlik



Resim 78

Resim 79

Hagen, Lili'nin babası tarafından sokağa terk edilmiştir. Artık sokaklarda yaşayan Hagen, yeni hayatına uyum sağlamaya çalışır. Film gereği Macaristan yönetiminin kesin kararıyla melez ırk köpeklerin bakımı ve sahiplendirilmesi için insanlardan vergi alınmaktadır. Hagen'ın, melez ırk bir köpek olması en az iyi ırk köpekler kadar akıllı olabileceğini göstermektedir. Düzanlamda görülen trafik ışıkları o ülkenin genel eğitimiyle alakalı bilgi vermektedir. Trafik ışıkları yay ve araçlar arasındaki düzeni sağlamaktadır. Bunu bilerek yay geçidi kullananlar ise belli eğitimden geçmiş insanlardır. Hagen'da ilk başlarda karşıya geçmek için afallamış olsa da, çevresine karşı duyarlı bakışı sayesinde ne yapması gerektiğini düşünerek harekete geçmiştir. Işıқта beklerken yanında Dalmaçya cinsi bir köpeğin ve sahibinin olması iyi cins ırk bir köpekle melez bir köpeğin sahip ve sahipsizlik statüsünü belirtmektedir.

Düzanlamda görülen Resim 81'de gösterilen 'takım elbise' ve 'cins köpek' bu sahnede metonimi olarak kullanılmaktadır. Yananlamda ise iyi ırk köpekler ancak beyaz yakalı ve genel refah seviyesi toplumun üzerinde olan kişilerce tercih edilip beslenmektedir. Bir hayvanın bakımını ve dostluğunu isterken bile insanın sınıf farkını gözetmediği belirtilir. Bu sahne hem insan hem de hayvan üzerinden sınıf farkının Orta

Avrupa ülkelerinde günümüzde hala devam ettiğinin ironik göstergesi olarak kabuledilebilir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Hagen'ın yaya geçinde beklemesi	Bilinç, akıl, kurallara uyma
İnsan	Takım elbiseli adam ve köpeği	İrkçilik, ötekileştirme, zengin-fakir, sahipli-sahipsiz olmak
Nesne	Trafik ışıkları	Kural, düzen, eğitim



Resim 80

Resim 81



Resim 82

Yemeği her zaman sahibi tarafından verilmiş olan Hagen, bir başına kaldığı için Lili'yi arar ve bu sırada acıkır. Halk pazarına giderek bir kasabın önünde durur. Et reyonundan herhangi bir yiyecek alamayacağını anlayan Hagen, kasabın arka tarafın küçük bir köpek görür ve peşine takılır. Köpek ona nerede yemek yiyebileceğini göstermek ister. Kasaptan dayak yemekten bu köpek sayesinde kurtulur ve aralarında gözle görülür bir dostluk oluşur. Hagen'ı kendileri gibi evsiz ve melez ırk olan

köpeklerin yaşadığı yerlere götürür. Birbirleri ile olan bu yardımlaşma ve sessiz dostluk ilişkisi köpeklerin veya hayvanların kendi aralarında ne kadar iyi iletişim kurabildiklerini göstermektedir. Zira film geneline bakıldığında sinema sektörünün en zor oyuncularını olan hayvanları yönlendirmek belli bir yetenek gerektirse de doğal ve tamamen içgüdüsel bir role bürünebildikleri görülebilir. Hagen ve köpek arkadaşı arasında aslında yönetmen ve set ekibinin karışmasına ya da koşullandırılmış davranışları vermesine gerek kalmadan doğal bir iletişimin kamera önünde nasıl olduğu hayvanların içgüdüsel olarak ne kadar doğru hareket ettiklerini göstermektedir.

Resim 82-83-84'te görülen köpeklerin birbirlerini anlamasını sağlayan çeşitli işaretler, algılar ve koku kompleksleri ile oluşan kodlamalar oldukça bariz görülebilmektedir. Kısılan kulaklar korku ve endişeyi, dikilen kulaklar dikkati, ileri doğru dikilen kulaklar alarm halini, sallanan kuyruk neşe ve sevimliliği hırlama ise tehdit ve korkuyu ifade etmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Köpekler	Çete, birlik, dostluk
Eylem	Birbirine havlayan köpekler	İletişim kurma, uyarma



Resim 83

Resim 84

Melez köpekleri toplayan görevlilerden kaçarken dilenci bir adamın eline düşen Hagen, daha sonra başka birine satılır. Köpek dövüşleri için köpek alıp satan adam Hagen'ı tekrar birine satar. Satışın gerçekleştiği yer boş, yıkık bir dükkan olarak görülmektedir. İçinde bir çok melez ırk büyük köpek bulunmaktadır. Bir çoğu şiddet görmüş ve uyuşturulmuştur. Hagen'ı sahiplenmek isteyen adam elinde uyuşturucu

hapları ona uzatır. Hapları yiyen Hagen’a hala inancın var diyerek durumunun onun aleyhine nasıl dönüşeceğini söylemektedir.

Düzanlamda Hagen’a verilen Resim 85’te adamın uzattığı ilaç, onu bayıltmak içindir. Yananlamda ise kötülüğün, saflığın öldürülüşünü göstermektedir. Hayvanların kötü düşüncelerden beslenmediklerini ve onların var olan inançlarının nasıl insan eliyle yok edildiği hap metaforuyla gösterilmektedir. Hala iyiliğe ve sevgiye inancı olan Hagen gibi her varlık başlangıçta daha çok küçükken gerçek dünyadan ve çevresinden gördüklerine nasıl cevap vereceğine odaklanır. En başından beri kötülük görenle, iyilik gören arasında kocaman bir uçurum bulunmaktadır. Tanımadığınız bir hayvanı ilk kez severken size vereceği karşılıkta temkinli olabilir, kızgın, hırçın ya da sevecen olabilir bu durum o hayvanın daha karşılaştığı sevgi veya şiddetin boyutunu göstermektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Hagen’a ilaç içirilmesi	İnanç, saflık
Nesne	İlaç	Zehir, kötülük, kandırma



Resim 85

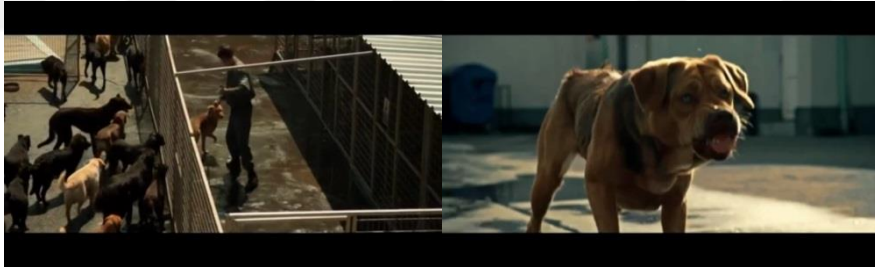
Resim 86

Ötenazi yapılan odada bekletilen hayvanlara Tom ve Jerry adlı çizgi film izlettirilmektedir. Bu aslında yakalanan köpeklerin ne kadar masum olduklarını göstermektedir fakat insan biçimci açıdan bakıldığında bu hayvanların bilinçlerine olan küçümsemeyi de göstermektedir. Onlar aslında bir insana ait özelliklere sahip olmasalar bile bilinçleri insanlığın çözemeyeceği özelliklere sahiptir. Çizgi film izlemek sadece çocuk ve hayvanı aynı konuma koyarak masumiyetlerine vurgu yapılmaktadır. Çizgi filmde Tom’un Hungarian Rhapsody bestesini çalması ise tesadüf olamayan bir durumdur. 19. Yüzyıl’da yazılmış olan bu beste, Macar halkının o tarihlerden gelen halk

dansı için çalınmaktadır. Ötenazi odasında yapılan işlemin ne kadar ilkel ve ne kadar yerel olduğu bu beste ve çizgi film ile gösterilmektedir.

Düzanlamda Resim 87’de gösterilen ‘çizgi film’ her türden ve yaştan izleyici için keyif verici bir film olmaktadır. Genel olarak belli yaş grubu çocuklar için oyalayıcı veya öğretici öğeleri barındıran çizgi filmler metonim olarak kullanılmaktadır. ‘Hungarian Rhapsody’ bestesi ise yananlam evreninde Macar toplumuna yapılan bir eleştiri olmasından dolayı metafor olarak görülmektedir. Ayrıca Lili ve orkestranın çaldığı bestenin bu beste olduğu bilinmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Çizgi film izleyen köpekler	Çocukluk, saflık
Nesne	Çizgi Film	Animasyon, eğlendirici içerik
Nesne	Hungarian Rhapsody bestesi	Sanat eseri



Resim 87

Resim 88



Resim 89

Resim 90

Barınağı gezmeye gelen bir kadının elini ısırarak Hagen, cezalandırılmaya götürülürken tasmaşını taşıyan adamı ısırarak, öldürür ve kaçır. Kafesin kapısı açık kalır ve bu sayede diğer köpekler de Hagen ile birlikte kaçır. Daha önce belirtildiği gibi hayvanlar arasında olan iletişimin somut örnekleri insanları hayrete düşürse de, bilinç sahibi her canlı sürü psikolojisine sahip olarak doğmuşlardır. Yananlamda Hagen tıpkı bir lider olarak önden gitmektedir ve hayatından geçmiş insanları öldürerek intikam almaktadır. Hayvanın sahip olduğu bilincin her ne kadar intikama meyilli olup olmadığı bilinmese de zihinsel mekanizmalarında kötülüğe verecekleri cevapların değişmediği gözlenmektedir. Yargıya varabilen bir zihni küçümsemenin ne kadar yanlış olduğu bu sahnede gösterilmek istenmiştir.

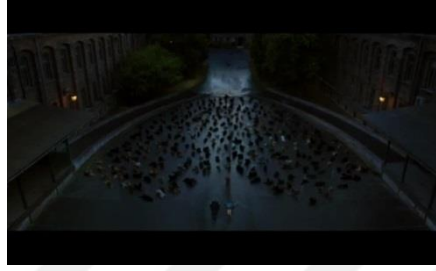
Düzanlamda Resim 89-90-91-92’de yer alan sahnelerde anlatılmak istenen içinde yaşanan çağa bakıldığında insan kendi harici diğer bütün canlıları kendine fayda sağlayıcı işlerde kullanmıştır. Hayvansal deneyler, sınai çiftlikler, petshoplar ve daha nice yer insanlığa daha fazla bilgi ve hizmet için her geçen gün sayıca artmaktadır. Yananlamda film sahnesi, yaşanması olası bu olayı, bir gün ötekileştirilmiş ve acımasızca eziyet edilmiş tüm canlıların intikamlarını alabilecekleri mesajını vermektedir. Filmin son çeyreğinde verilen bu mesaj insan biçimci tavrın ne kadar uygunsuz ve ironik olduğunu göstermektedir. Bilim kurgu efektleri olmadan çekilmiş tüm sahneler gerçekçiliği pekiştirmek adına sahne sahne izleyiciye verilmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Kızgın köpekler	İsyen, ayaklanma
Hayvan	Hagen	Lider
Mekan	Barınaktan genel görüntü	Tutsaklık, zulüm, baskı, özgürlüğün kısıtlanması
Eylem	Köpeklerin barınaktan kaçması	Kızgınlık, öfke, istila
Eylem	Yerde yatan kadın	İntikam



Resim 91

Resim 92



Resim 93

Konser salonundan Hagen'ı bulmak için kaçan Lili, her yerde onu arar. Hagen gittiği her yere giden Lili, oradaki insanların Hagen tarafından öldürüldüğünü görür. Aldığı intikamların farkına varan Lili, en son olarak sıranın babasına geleceğini anlar. Babasının işyerine giden Lili'nin peşinde Hagen de yer alır. Peşinde getirdiği köpeklerle beraber Lili'nin karşısında dikilir. Eski günlerde ki Hagen'ı hatırlatmak için trompet çalar.

Düzanlamda Resim 93'te gösterilen '*trompet*' sesiyle sakinleşen Hagen ve diğer köpekler usluca otururlar. Trompet yine burada metafor olarak kullanılmıştır. Yananlamda bu hareket birbirlerine yakın olan insan ve hayvan arasındaki görülmez iletişimin göstergesidir. Trompet bütün gün tecrit altına alınan şehirde hiçbir görevli ve insan Lili'nin yaptığını yapamamıştır. Aslında dünya üzerinde olan tüm canlıların iyilik ve hoşgörüden anlayabileceklerini savaşa ve kaosa gerek kalmadan her olayın üstesinden gelinebileceği gösterilmek istenmiştir. Hagen'ı istemeyen baba bile artık empati kurmayı öğrenmiştir. Yananlamda bu sahnede sevginin, şefkatin ve empatinin olduğu yerlerde her zaman huzur ortamı ve barış sağlanabileceği anlatılmıştır. Yeter ki dünya düzenini korumak adına ötekileştirmeden, hor görmeden ve yasaklamadan yaşamının temellerini bulmak gerektiği Lili, Hagen ve toplum üzerinden anlatılmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Lili'nin bu defa köpeklere trompet çalması	İletişim kurma, uysallaştırma, rahatlatıcı etki, müziğin evrensel dili
Hayvan	Yola uzanmış köpekler	Rahatlama, güvenme
İnsan	Lili ve babasının yola uzanması	Empati, sevgi, tereddüt

3.5.3. Beyaz Tanrı (Fehér İsten) Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

Antik Mısır döneminden beri süregelen adet evcil hayvan olarak bakılan köpeklerin safkan olmaları gerektiği idi. Safkan olmayan köpekler, sokağa atılmış, ölüme terk edilmiş, hor görülmüş ve sırf çevresel temizlik adına kırıma uğramışlardır. 21. Yüzyıl'a kadar geçen süre içinde bu duruma karşı olan bir gelişme yaşanmamış, aksine daha vahim bir hâl almaya başlamıştır. Yaşamları boyunca insanın yanında olarak ona arkadaşlık eden köpekler birçok toplumda ev hayatı içinde yer almaktadır. Köpek, pek çok yazılı ve sözlü kültürde sadık, koruyucu ve dost canlısı bir hayvan olarak geçmektedir. Hayvan üzerinde bile ötekileştirme yapan insan köpekleri de safkan ve melez olarak ikiye ayırmıştır. Özlerine bakıldığında ise her tür hayvan için yaşamsal amaçlar aynı olmakla birlikte, bilinç, korku, sevinç vb. kavramların değişmediği görülmektedir.

Toplum içinde köpeğin en çok konumlandığı yer, ev olarak bilinir. Ailenin üyesi, çocukların oyun arkadaşı, evin koruyucusu gibi sıfatlar kazanmıştır. Ebeveynleri ayrı olan Lili için Hagen, olmayan kardeşinin ve dostunun temsilidir. Bozuk aile yapısına sahip çocuklarda gözlenen içe kapanıklık ve sahiplenme duygusu Lili'de de görülmektedir. Trompet çaldığı orkestra ve Hagen bir nevi sosyal hayatının temel noktalarını oluşturmaktadır. Babasının yanında yaşamak zorunda kalan Lili, bu süreçte babasıyla olan ilişkisini Hagen üzerinden geliştirmektedir. Lili ve babası arasında belli bir ayrımın olduğu filmde çeşitli sahnelerle gösterilmektedir. Babasının çalıştığı işyeri ve Lili'nin tam bir hayvan dostu olması ikilemi aralarındaki ilişkinin göstergelerinden biridir. Genel olarak hayvan refahı ve insan için düşünülmüş iki farklı görüş

bulunmaktadır. Bunlar modern kesimevlerinde çalışan insanların gözden uzakta, steril ortamlarda öldüren büyükbaş hayvanlara karşı yabancılaştığı, ikincisi ise hayvanların ihlal edilemez yasalar tarafından korunan münferit varlıklar olduğudur (Kalaycı, 2017:81-82). Baba ve kızın ilişkisi bu durumu savunan iki düşüncenin vücut bulmuş hali gibidir. Buluş çağ da olan Lili'nin, yetişkinlik evresine girişi ve çocukluk döneminden çıkışının vermiş olduğu dik başlı duruşu Hagen'ı sahiplenişinde görülmektedir. Babasının soğuk ve mesafeli tavırları ise işinin vermiş olduğu karakteristik özelliklerden kaynaklanmaktadır.

Hagen, yaşadığı yüzyılın tüm melez köpeklerinin temsili olarak filmde yer almaktadır. Filmde, her ne kadar etik olmayan sahneler olsa da aslında makyaj ve kurgu efektleriyle öyleymiş gibi gösterildiği bilinmektedir. Çıplak gerçekliği izleyicinin yüzüne çarpmak isteyen yönetmen, Hagen ve tüm kafes dövüşlerinde dövüştürülmeye zorlanan hayvanların varlığını göstermek istemiştir. Köpek dövüşleri, kafes dövüşleri bahis sektörünün yasadışı organizasyonlarıdır. İkramiye ve para için, insan sahip olduğu hayvana zulüm ve eziyet çektirerek onları türdeşlerine parçalatarak, öldürtmektedir. İnsanbiçimci bakış açısının tek fayda sağladığı bu nokta, hayvanlarla empati kurabilmenin doğru bir eylem olduğudur. Bir insan, dört ayaklı olsun olmasın pek çok hayvan türü için geçerli dövüş müsabakaları düzenleyerek tahakküm altına aldığı hayvana daha ne kadar eziyet edebilir sorusunu akıllara getirmektedir. Bu tarz oluşumların altında yatan sebepler için insanın iç dünyasına bakmak gerekmektedir. Çünkü insan, hayvanın sahip olduğu belli başlı anatomik özelliklere sahip değildir ve bu insanı daha güçsüz kılmaktadır. İnsan kuş gibi uçamaz, balık gibi yüzemez ve avlanma yetenekleri de hayvanlar kadar gelişmemiştir. Kendinde gördüğü bu eksiklikleri taklit ederek ve hayvanları gözlemleyerek gidermeye çalışmaktadır (Roux, 2005'ten aktaran Zengin, 2017: 148).

İnsanlar arasında yemek olarak yenilen hayvan dışında, duygusal bağ kurulan hayvan sınıfına kedi ve köpek girmektedir. Genellikle evcil olan ve insanla yaşamaya uyumlu hayvanlar belli eğitimlerden geçerek hayata daha fazla adaptasyonları sağlanmaktadır. Hagen, Lili ile elde ettiği uysal ve evcil köpek yanını, Max olduğu dönemlerde unutturulmaya çalışılarak, vahşileştirilmek istenmiştir. İki farklı şekilde maruz kaldığı insan müdahalesi kendi yaşamı üzerinde herhangi bir söz sahibi olma

imkânı tanımamıştır. Hagen, zaten sahip olduğu bilinç ve karar mekanizması sayesinde yaşamını her hayvan gibi sürdürebilecek yetilere sahip olarak yaratılmıştır.

3.6. Sivas



Resim 94: “Sivas” Filmi

Filmin Adı: Sivas

Filmin Yönetmeni ve Senaristi: Kaan Müjdeci

Filmin Oyuncuları: Okan Avcı, Çakır, Ozan Çelik

Filmin Yapım Yılı ve Ülkesi: 2014, Türkiye

Film Türü: Dram

Filmin Süresi: 1 saat 37 dakika

3.6.1. Sivas Filminin Özeti

Aslan, ilkokul çağında bir çocuktur ve ailesi ile birlikte köyde yaşamaktadır. Sınıfındaki Ayşe’ye aşiktir. Yaşadığı köyde köpek dövüşleri oldukça yaygındır. Abisi ile birlikte gittiği bir köpek dövüşünden sonra yaralı bırakılan köpeği sahiplenmek ister. Adı Sivas olan Kangal cinsi köpek, dövüştürülmekten yaralanmış ve yorulmuştur. Aslan, Sivas’ı sahiplenerek evine getirir. Fiziksel boyutları kendinden büyük olan bir köpeği sahiplenmek Aslan’a bir statü kazandırmıştır. İlk zamanlarda Sivas’ı köpek dövüşlerine katmakta tereddüt etmiş olsa da köyün neredeyse gelenekselleşmiş bu organizasyonuna dahil olmak zorunda kalmıştır.

3.6.2. Sivas Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Resim 95

Resim 96

Aslan'ın gittiği ilkokulda 23 Nisan Çocuk Bayramı için bir piyes hazırlamaları istenmiştir. Bunun üzerine öğretmen duyuru yaparak Pamuk Prens ve Yedi Cüceler'i canlandıracaklarını duyurur. Prens ve prensesi seçen öğretmen Aslan'ı da cüce olarak seçmiştir. Sıradan bir köy okulunda tiyatroyla tanışacak olan öğrencileri için bu süreç heyecanlı olmaktadır. Bu tür sanatsal eğilimler öğrencilerin zihinlerini açmak ve daha vizyonlu olmalarını sağlamak için düzenlenmektedir.

Düzanlamda Resim 97'de görülen '*yazı tahtası*' metonimi olarak kullanılmıştır. İzleyiciye oranın bir eğitim kurumu, sınıf olduğu gösterilmiştir. Asılı olan lacivert pelerin kostüm ise prensin giyeceği kostümü simgelemektedir. Öğretmende giydiği takım elbise ve duruşu itibarıyla idealist genç bir öğretmeni temsil etmektedir. Yol gösterici, eğitici, bilgili ve devleti temsil eden bir varlık olarak görülür. Yine düzanlamda Resim 98 görselinde yer alan sahnede ise seçilen prens ve prensesin kostümleri ve öğrenciler görülmektedir. Yananlamda seçilen öğrenciler için bu durum ayrıcalıklı olmaktadır. Çünkü prens olarak seçilen erkek öğrenci yakışıklı ve güçlü sayılmakta, prenses olan kız öğrenci ise sınıfın en güzeli olma sıfatına sahip olmaktadır.

Tablo 7. Sivas Filmin Göstergebilimsel Analiz Tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Köy öğretmeni	İdealist, eğitici, otorite
İnsan	Çocuklar	Öğrenci, gelecek
Nesne	Yazı Tahtası	Okul, eğitim
Nesne	Kostümler	Masal, hayal, tiyatro



Resim 97



Resim 98

Köpek dövüşünü yaralı ve baygın bitiren Sivas, sahibi tarafından terk edilir. Uzunca süre yere hareketsiz yatan Sivas, tıpkı Balthazar'ın ahırda yatarken yaptığı rol gibi yapmaktadır. Etrafında gezinen çocuğu fark edince uyanır. Bu çocuğa olan güvenini göstermektedir. Kendini güvene almak için yaptığı bir kandırma şeklidir.

Düzanlamda Resim 99'unda görülen '*çocuk ve köpek*' yeni bir dostluğun başlangıcıdır. Gösterilen sahnede Aslan'ın Sivas'a temkinli ve uzak durduğu görülmektedir. Resim 100'te ise ayağa kalkan yaralı köpeğin Aslan'a yaklaştığı görülmektedir. Üzerinde yattığı toprağın kurak ve verimsiz bir arazi olması üretimin olmadığını göstermektedir. Kasvetli, karanlık hava mevsimin sonbahar olduğunu belirtmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Sivas	Dövüşçü, savaşçı
İnsan	Aslan	Erkek çocuğu, asi
Eylem	Sivas'la Aslan'ın tanışması	Dostluk, ilk adım, güvenme
Doğa	Karanlık hava	Boğucu, kasvetli, sonbahar



Resim 99

Düzanlamda görülen Aslan ve Sivas arasında sessiz bir iletişim gerçekleşmiştir. Yeni arkadaşını çözmeye çalışan Aslan ise onunla vakit geçirmek için yanında durur. Sivas'ı sahiplenme isteği içinde olduğu arkadaş grubunun bir tür baskısından dolayı olur. Çünkü sınıf arkadaşı olan Osman hem prens olmuştur ve hem de kangal cinsi dövüş köpeği vardır. Ayrıca prenesten hoşlandığı Ayşe'dir. Bu durum Aslan'ın cinsiyeti üzerinde bazı değişikliklere neden olmaktadır. Sivas'ı sahiplenmesi de bu nedene bağlanmaktadır.

Yanalamda Resim 101'de görülen '*ağaç dalları*' Sivas'ın başının üstüne yaptığı çatı göreviyle metafor olmaktadır. O an konforunu sağlamak için Aslan elinden geleni yapar. Bu durumdan hoşnut olan Sivas ise dinlenmeye çalışır. Birbirlerine karşı attıkları ilk adım olarak bu sahne görülmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Aslan'ın Sivas'a yuva yapması	Sevgi, gözetmek, iyilik
Nesne	Ağaç dalları	Yuva, barınak



Resim 100

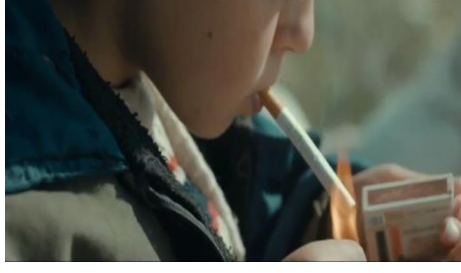


Resim 101

Günümüzde geçtiği anlaşılan film, kırsal kesim insanının nasıl şartlarda yaşadığını gözler önüne sermektedir. İleri teknolojik cihazlar görmemiş çocuklar için eğlence aracı televizyon veya köy içerisinde kendi buldukları imkanlarla sınırlı olmaktadır. Düzenlamda görülen Stereoskop pek çok insanın bildiği üzere fotoğrafların sırasıyla değiştirildiği iki film karesini iki göze ayrı ayrı gönderilince oluşan görüntünün üç boyutlu olmasını sağlayan bir alettir. Çağımızda bu teknolojik aletin varlığı nostaljik sayılmaktayken, Aslan için bu alet önemli bir eşya olmaktadır.

Yananlamda Resim 102’de görülen ‘*stereoskop*’ Aslan’ın yaşamında yer alan teknoloji ve imkanların yetersizliği üzerine yapılan bir metafordur. Resim 103’te görülen ‘*hayvan ve çocuk*’ resmi ise kendisini yerine koyduğu imgeler olarak yer almaktadır. Resimdeki çocuk muhtemelen aynı yaşlarda olan kendisi, tazı cinsi köpek ise köpeği Sivas’ı simgelemektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Stereoskop	Teknolojik alet, nostalji
Nesne	Stereoskoptan görünen çocuk ve köpek fotoğrafı	Özenme, hayal, arzu



Resim 102

Aslan, tüm film boyunca sert mizacı ve dik başlılığıyla yaşından büyük tavırlar göstermektedir. Fiziksel özellikler üzerinden bir genelleme yapılması her ne kadar doğru olmasa da film içinde yer alan erkek tipleri hemen hemen aynı olmaktadır. Aslan'ın abisinin tamamen zıttı olmak istemesinde ve hırçın davranışlarında kendini erkek meclisine kabul ettirmek yatmaktadır. Güçlü olmayı istemek ve Ayşe'ye olan hisleri, onu içinde bulunduğu düzende varlığını belirleyen etkenlerdir.

Düzanlamda Resim 104'te yer alan sahne Aslan'ın varlığını ispatlama çabasının en net görüntüsü olmaktadır. Yananlamda 'Sigara', Aslan'ın erkeklığe girmenin ve fallusunun metaforu olarak kabul edilebilir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Sigara	Zehirli madde, kötü alışkanlık
Eylem	Aslan'ın sigara içmesi	Dik başlılık, yetişkinliğe adım atma



Resim 103

Film merkezine aldığı eril düşünce temelinde kadınlara çok az sahne vermektedir. Kadın figürü, film içinde Ayşe ve Aslan'ın annesinden ibaret şekilde gösterilmektedir. Aslında kadının köy, kasaba vb. yerleşim yerlerinde ne kadar az söz sahibi olduğu ve hayvanın da en az kadınlar kadar yaşamları üzerinde söz hakkı olmadığı görülmektedir. Erkek figürlerinin çok olması hikayenin temelinde yer alan bağlamsal ilişkiden kaynaklanmaktadır. Aslan'ın baskın bir erkek olmak isteği ve abisinin ona nazaran daha az erkeksi tavırları bunu göstermektedir. Filmin bu sahnesinde gösterilen silah birleştirme olayı bunu kanıtlar niteliktedir.

Düzanlamda Resim 105'te yer alan 'silah' metaforu Türk toplumunun mit kavramı olan 'at, avrat, silah' söyleminden çıkmaktadır. 'Silah', güç, iktidar ve ölümün simgesidir. Yananlamda erkekliğini ispatlamak zorunda olan kişi bu silah parçalarını vaktinde yerleştirmeli ve böylelikle köyün erkekleri tarafından onaylanan bu işlem sonucunda yaşamsal amaç tamamlanmış olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Evin salonunda oturan erkekler	Köy meclisi, erkek hegemonyası
İnsan	Genç adamın silahı birleştirmesi	Güç, iktidar, cesaret
Nesne	Silah	Suç unsuru, korunma aleti



Resim 104

Köy içerisinde pek çok kez dövüştürülen Sivas, diğer köpekleri yenerek, güçlülüğünü kanıtlamıştır. Bunu bilen köyün büyük erkekleri Sivas'ı dövüشلere çıkartır. Köpeğini aslında dövüştürmek istemeyen Aslan için bu durum kaçınılmaz olmaktadır.

Ne yaşça büyük, ne de yaşça küçük bir erkek çocuğu olması kendi içinde çatışmasına neden olur.

Düzanlamda Resim 106’da Sivas’ın son dövüşünden önce kafasına süt sürülür. Süt, metafor, metonimi veya herhangi bir olguyu simgelememektedir. Yananlamda süt, kokusunu alan rakip köpeğin rakibine daha çok yaklaşmasını sağlamaktır. Dövüşen hayvanları daha fazla kızıştırmak için yapılan bir eylem olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Süt	Besin, içecek
Eylem	Sivas’ın kafasına süt sürülmesi	Kışkırtma



Resim 105



Resim 106

Köpeğin güvenliği ve pek çok önlemin alınması için genellikle tasma takılması önerilen bir işlem olmaktadır. Hareketlerin kontrolü ve zapt etmek adına yapılan bu işlemler kontrollü olduğu sürece hayvan için hayati önem taşıdığı söylenmektedir. Düzanlamda Aslan ve rakibinde olan tasmalar ise abartılı ve gösterişli oldukları görülmektedir. Bu tıpkı ringe çıkan boksörlerin bellerine taktıkları kemarlere benzetilmektedir. Yananlamda ne kadar iyi dövüşürse köpek o derece büyük ve göz alıcı tasma takılmaktadır. Bir nokta da ringe gelen köpek sahiplerinin, rakip sahiplere gösteriş yapmasını da göstermektedir. Hayvanlara gösterilen değer ve önemin kıstası tasmalarında yer alan materyallerden görülebilmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Süslü tasmaları olan köpekler	Gösteriş, göz dağı verme, süslemek
Hayvan	Dövüştürülen köpekler	Yaralı, yorgun
İnsan	Ringin etrafındaki insanlar	İzleyici, zalim, erkek hegemonyası

3.6.3. Sivas Filminin İnsanbiçimcilik Kavramıyla Değerlendirilmesi

Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma pratiğini açıklarken, insanın doğa ve doğanın karşısındaki üstün güçler karşısında nasıl konumlandığını ortaya koymaktadır. İnsanbiçimciliği Aydınlanmanın temel problemlerinden gören ikiliye göre insan kendi dışında doğaüstü güçleri olan tüm varlıkları düşman olarak görmektedir. Bu sayede kendini iyiliğin merkezine alarak insanmerkezci bir bakış açısı kazanmıştır (Batukan, 2017:71).

Doğada varolan canlıların ve hayvanların dünyasında insana dair kötülük ve şiddet kavramına yer olmadığı pek çok kaynakta geçmektedir. Hayvanların yüzyıllardır sistematik olarak maruz kaldığı şiddet ve baskı yüzünden insanların amaçlarına araç olarak kullanılan canlılar olarak konumlandırılmıştır. Hagen ve Sivas örnekleri pek çok ortak noktada birleşerek evcil hayvan kategorisine giren köpeklerin temel problemlerini dile getirmektedir. Köpeğin dünya literatüründe edindiği yer ile alakalı kaynaklara Beyaz Tanrı filminde değinildiği için Sivas filminde köpeğin konumu çocuk ve özgürlük üzerinden ele alınacaktır.

Yıllarca edinilen alışkanlıklar yüzünden çevremizde normal hale getirdiğimiz öldürme ve sömürme eylemi hayvanların tıpkı insanlar gibi acı çektiğini, daha iyi bir yaşam sürme hakkı olduğu gerçeğini unutturmaktadır. Sivas isimli köpeğin cinsinin Sivas ilinden geldiğini varsayarak konulmuş olması ihtimal dahilinde olup, gerçek isminin Çakır olduğu bilinmektedir. Köpek ve çocuğun büyüme hikayesi olarak değerlendirilebilecek filmin esas konusu taşrada geçen didaktik söylemlerin sonucu olmaktadır. Aslan, çocukluğunu iki uç noktada yaşatan bir birey olarak görülür. Erkekliğe giriş sürecini sancılı geçiren Aslan, köyün diğer erkekleri gibi köpek dövüştürerek adam olmak istemektedir. Merhamet ve acımasızlık boyutunda Sivas'ı

nerede tutacağını bilemese de yönlendirmelere maruz kalarak o da diğer insanlar gibi hayvanı kendi amaçlarına araç etmektedir. Hagen ve Lili gibi bir ilişki kuramayan Sivas ve Aslan tesadüfi olarak iki farklı coğrafyanın çocukları olmanın kaderini yaşamaktadırlar. Hem kadın hem erkek bazında Lili ve Aslan beraber ele alındığında cinsiyetçi bir söylemin iki örneği olmaktadır. Maddi yetersizlikler ve taşrada yaşamak Aslan'ın hayvana olan bakış açısının Lili'den farklı olmasına neden olmuştur. Toplumsal baskı ve gündelik hayat ihtiyaçları Sivas'a karşı olan insanbıçımci bakış açısını etkilemektedir. Yetişkin dünyasına girebilmenin anahtarı olan köpek, Aslan'ın okuldaki tiyatro oyununda cüce rolünden kurtuluşu demektir. R

Filmin pek çok sekansında Sivas'ın gerçek dövüştürölme sahneleri görölmektedir. Filmin hiçbir hayvan zarar görmemiştir ibaresini mesajını vermediği bilinmektedir. Her ne kadar filmde gelen tepkiler üzerine kamera arkası görüntüler yayınlanmış olsa da ikan edici ve gerçek bir söylemde bulunulmamıştır. İçerik açısından da ele alınan film her ne kadar tezin problemine katkı sağlamış olsa da kaçınılması gereken bir hatayı gerçekleştirmiştir. Sivas ve Aslan'ın hayatı üzerinden paralel bir hikaye sunarken yönetmen kendi amaçları için bir hayvanı araç etmektedir. Bu durum sadece Sivas filmine has olmamakla birlikte örnekleme incelenen diğer filmlerde de görölen bir hata olarak kabul edilmektedir.

SONUÇ

Çalışmanın örnekleminde yer alan filmler, çekildiği yıl ve konu bakımı itibarıyla dönemin sosyoekonomik düzeyde insanın ve hayvanın nasıl konumlandığını sanatsal açıdan göstermiştir. Bir film hakkında belli yorumlar yapmak, o filmi çeken yönetmenin savunduğu düşünceyi, tarzını ve çekildiği ülkenin geleneksel olarak yaşam biçimini bilmeyi gerektirmektedir. Rastgele Balthazar (1966), İnek (1969), İmdat ile Zarife (1991) ve Sivas (2014) filmleri çekildikleri dönemler ve ülkeler açısından bakıldığında her biri izleyiciye aynı sonuçları vermiştir. İnsanbiçimci düşüncenin bu filmlerde nasıl oluştuğunu görmek bizi ekonomi temelli bir soruna yönlendirmiştir. Bu 4 filmin temelinde kırsal kesimde hayvana özne olarak bakamamanın nedeni, insanların yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak veya varoluşlarını tamamlamak için hayvan üzerinden bir yaşam mücadelesi verdikleri görülmüştür. Toplamda altı filmin ele alındığı çalışma, hayvanı ve insanı genelleştirirken tür ve cinsiyet olarak da ayırmıştır. Rastgele Balthazar (1966), Hanım (1989) ve Beyaz Tanrı (2014) filmlerinde hayvan ve kadını ele alış biçimi görülmüştür. Kadın, yaşlı, yetişkin ve buluş çağıda olarak 3 şekilde değerlendirilmiştir.

Çalışma sonucunda sinemanın sadece insanı konu alan bir sanat dalı olmadığı görülmüştür. Pek çok ülke sineması ve sinema akımları içinde hayvanında başrol olduğu, bütün hikayenin bir hayvan üzerinden şekillendiği filmlere rastlanmıştır. İnsanbiçimci bakış açısının hayvan ve insan yaşamı içindeki kullanımları irdelenmiştir. Bu kavramın bir hayvana insansı özellikler atfetmenin ne denli bilinçsiz bir hareket olduğu görülmüştür. Hayvanın doğuştan var olan bilincinin yok sayılması örneklemede yer alan altı filmde gözler önüne serilmiştir. Balthazar, Hanım, İnek, Hagen, Zarife ve Sivas tür ayrımı yapan insan yaşamında, aslında ne kadar bilinçli varlıklar olduklarını kanıtlamışlardır. Bir insan kadar bir hayvanın da iletişim kanallarına ve anlaşılma ihtiyacı duyduğu İmdat ile Zarife filminde yemek isteyen Zarife'nin hareketlerinde ve Beyaz Tanrı filminde Hagen'ın diğer köpeklerle olan iletişimde görülmüştür. Lili ile Hagen'ın kurduğu ortak dil bu varsayımı kanıtlamıştır. İnsanbiçimci bakış açısı bir tarafla olumlu bir fikir oluştursa da hayvan refahı için olumsuz bir kavramdır varsayımının kanıtı ise İnek filminde görülmüştür. Hassan'ın ineğine olan ilgisi ve sevgisi insanbiçimcilik açısından olumsuz bir tavır oluşturduğu görülmüştür. Hayvana karşı duyduğu yoğun sevgi ve ona yüklediği anlam, hayvanın sıradan yaşantısı içinde

onu yorucu bir ilişkinin içine sokmuştur. İneğe gösterdiği insanbiçimci davranışlar, Hassan'ın hayvanın aslında ne kadar hasta olduğunu görmesine engel olmuştur. Dozunda ve bilinçli olarak takınılan insanbiçimci bakış açısı hayvanlara dair olan bütün iyileştirmelerin temelini oluşturacağı görülmüştür. Her biri birbirinden farklı yıllarda ve ülkelerde çekilmiş filmler okuyucuyu ve izleyiciyi incelenen filmler üzerinden şu düşünceye götürmektedir: “Toplum yapısı nasıl olursa olsun, temelde hayvan ve ona karşı olan bakış açısı aynı olmaktadır. Özne olarak değerlendirmek sadece evcil olarak evin içinde bakılan hayvan için geçerli olmaktadır. İdeolojide olduğu gibi toplumun hayvana olan düşüncesini belirleyen güç ekonomi politik temellidir.”

ÖNERİLER

Hayvan, insan için bir felaketin ya da vahşiliğin canlı halidir. İçinde taşıdığı vahşi duyguları hayvanda canlı olarak görmesi insanı zaman zaman ürkütse de nefes alıyor olmak biyolojik açıdan hayvanın ve insanın birbirine ne kadar benzer canlılar olduklarını göstermektedir. Gerçek dünya da ve filmsel evrende de bunun değişmediği görülmektedir. Evren, hayvan ve insanı her açıdan her zaman karşı karşıya getirecek ve belli normlar üzerine yaşamaya zorlayacaktır. İnsanbiçimci açıdan bakmak, empati duygusunu artıracak olsa da hayvanın yaradılışında hiçbir katkısı olmayan insanın kendinde gördüğü özellikleri hayvana atfetmesi yanlış sonuçlar doğuracaktır. İnsanlığın yapması gerekenin daha duyarlı ve saygılı bir toplumun yapı taşlarını oluşturmaktır. Bu kimi zaman belli bireysel ve örgütsel çalışmalarla olacağı gibi bilinçlerin aydınlatılacağı görsel malzemelerle de olabilecektir. Sinemanın en büyük görevi olan aracılık sağlandığı takdirde seslendiği kitlenin büyüklüğü şaşırtıcı derecede olacaktır. Gerek belgesel filmler gerekse sanat filmleri üzerinden üretilen söylemler bilimsel ve gerçekliğe dayalı olmak zorundadır. Geleceğin en değerli varlıkları olan çocuklara bu aşamada en büyük görevin düştüğü bilinmelidir. Ebeveyn izleyicilerin bilinçlendirilerek çocuklarına daha çok oyuncak, plastik eşya almak yerine ya da daha çok çizgi filme boğmak yerine doğayı tanıyıp, keşfedebilecekleri alanlar ve aktiviteler yaratmalılardır. Bu çalışma odağına okuyucuların vegan veya vejetaryen olmaları gerektiği inancını koymamaktadır. Toplumların beslenme alışkanlığı veya yaşam tarzları eleştirilirken sadece vicdan muhakemesi yapılarak hayvanlarında birer özne olduklarını ve ona göre davranılmaları gerektiği mesajını vermek istemektedir. Bilimsel söylemler pek çok okuyucunun ilgisini çekmeyebilir, belgesel herkes tarafından izlenmeyebilir fakat bir

sinema filmi beğenilsin veya beğenilmesin izlenmektedir. İnsanlar sinemayı eğlence aracı ve hobi olarak görmektedir. Böylesi bir avantaja sahipken yönetmenlerin ve senaristlerin bu konuda daha duyarlı konulara el atması istenmektedir. Uygun set şartları ve etik anlayışın benimsendiği, dünyada ve ülkemizde HAYTAP gibi pek çok hayvanları koruma derneğinin denetimi olan ve “No Animals Were Harmed” (Hiçbir hayvan zarar görmemiştir) notunu düşen filmlere itibar edilmelidir. Hayvanat bahçeleri eğlenceli bulunmamalı ve bu konuda gerekli duyarlılığı çevremizde bulunan her insan için aşılamanız gerektiği gözden kaçmamalıdır.



KAYNAKÇA

Adanır, O., (2013), **Göstergebilimsel Film Kuramı, Sinema Kuramları 2**, Su Yay., İstanbul.

Andrew, J.D., (2010), **Büyük Sinema Kuramları**, çev. Zahit Atam, Doruk Yay., İstanbul.

Barthes, R., (1979), **Göstergebilim İlkeleri**, çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat, YKY, İstanbul.

Barthes, R., (2005), **Göstergebilimsel Serüven**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul.

Bayat, F. (2007). **Mitolojiye Giriş**. Ötüken Neşriyat AŞ.

Büker, S., (1996), **Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**, Kavram Yay., İstanbul.

Erb, C. M., (2009). **Tracking King Kong: a Hollywood icon in world culture**, Wayne State University Press.

Erol, G.E., (2016), **Göstergebilim Işığında Bir Okuma: “Mommo”**, E.G., Erol (Ed.),Filmin Sonuna Yolculuk (ss. 189-221), Beta Yay., İstanbul.

Erkman, Akerson, F., (2005), **Göstergebilime Giriş**, Multilingual Yay., İstanbul.

Fawcett, R. P., (2015),**The Semiotics of Culture and Language: Volume 2: Language and Other Semiotic Systems of Culture**, Bloomsbury Publishing.

Fiske, J., (2014), **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev. Süleyman İrvan, Pharmakon Yay., Ankara.

Gezgin, D., (2014), **Hayvan Mitosları**, Sel Yay., İstanbul.

Guiraud, P., (1994), **Göstergebilim**, çev. Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, Ankara.

Güngör, N., (2013), **İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar**, Siyasal Kitabevi, Ankara.

Günay, V. D.,& Parsa, A. F. (Eds.). (2012). **Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması**, Es Yay., İstanbul.

İpşiroğlu, N., (2011), **Sanatçı Gözüyle Köpek**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Kıran, Z.,& Kıran, A.,(2013), **Dilbilime Giriş**, Seçkin Yay., Ankara.
- Kıran, Z.,& Kıran, A., (2003), **Yazınsal Okuma Süreçleri, Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler**, Seçkin Yay., Ankara.
- Lakoff, G.,& Johnson, M., (2003), **Metaphors We Live By**, IL: University of Chicago Press, Chicago.
- Monaco, J., (2006), **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yay., İstanbul.
- Morton, R. (2005). **King Kong: the history of a movie icon from Fay Wray to Peter Jackson**. Hal Leonard Corporation.
- Oliver, M., (2000), **Muhteşem Filmler**, Çev: Ali Çimen, Timaş Yayınları, İstanbul
- Özgüç, A., (1993), **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yay., Ankara
- Özön, N., (2013), **Türk Sinema Tarihi 1896-1960**, Dork Yay., İstanbul.
- Parsa, S., (2008), **Film Çözümlemeleri**, Multilingual, İstanbul.
- Parsa, S., Parsa A., (2004) **Göstergebilim Çözümlemeleri**, 2.Baskı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Rifat, M., (2014), **Göstergebilimin ABC'si**, Say Yay., İstanbul.
- Rifat, M., (2008), **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Saussure, F., (2001), **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. Berke Vardar, Multilingual Yay., İstanbul.
- Sayın, Ö., (2014), **Göstergebilim ve Sosyoloji**, Anı Yay., Ankara.
- Sığircı, İ., (2016), **Göstergebilim Uygulamaları**, Seçkin Yay., Ankara.
- Vardar, B., (1998), **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual Yay., İstanbul.
- Yaylagül, L., (2015), **Kitle İletişim Kuramları**, Dipnot Yay., Ankara.
- Wollen, P., (2008), **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer Aracagök, Metis Yay., İstanbul.

MAKALELER

Armutak, A.,**Doğu ve Batı Mitolojilerinde Havan Motifi II. Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar.***İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, (2004), 30 (2), ss. 143-157.

Batukan, C.,**Hayvanların Diliyle Konuşan İnsan: Dilsizliğin Dilini Konuşabilme, Sessizliğin Sesine Kulak Verme Olarak Benjamin ve Derrida'nın Metinlerinden Hareketle Bir Seyir**,*Doğu Batı. Yay.*, (2017), (82), ss.61-80.

Bartneck, C., Kulić, D., Croft, E., & Zoghbi, S.,**Measurement instruments for the anthropomorphism, animacy, likeability, perceived intelligence, and perceived safety of robots.**, *International journal of social robotics*, (2009), 1(1), ss. 71-81.

Çulha, O.,**Göstergebilim (Semi-yotik) Tekniğı Kullanılarak Kanada Fotoğraflarının İncelenmesi**,*ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, 2011, (13), ss. 409-424.

Dasterdi, H. V.,& Haghshenas, Z. A., **Cross-Cultural Study of Animal Symbolism in the Persian Translations of Children's Literature**, *Journal of Educational and Social Research*, (2012), 2(1), ss.2240-0524.

Merrell, F. (2000). **“Charles Sanders Peirce's Concept Of The Sign”**. Routledge Critical Dictionary and Linguistics içinde. (Ed. Paul Cobley), Kentucky: Routledge Press.

Gökçimen, A.,**Türkmen Masallarında Mitolojik Hayvanlar ve Fonksiyonları**, *Türkbilig/ Türkoloji Araştırmaları Dergisi*,(2010), 11(20) 165-178.

Halim, I.,**Analysing the Effectiveness of the Personality Symbols/Icons**,*Online Journal of Communication and Media Technologies*,(2012), 2(3), ss. 11-32.

Kalaycı, N.,**Hayvan: Tür mü Birey mi?**,*Doğu Batı. Yay.*, (2017), (82), ss. 81-96.

Keten, H.,**Modern Sanatın Nesnesi Olarak ‘Hayvan’-‘Animal’As The Object Of Modern Art**. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2016), 8(15), 2 ss.85-300.

Lerner, J. E.,& Kalof, L., **The Animal Text: Message And Meaning In Television Advertisements**, *Sociological Quarterly*, (1999). 40(4), ss. 565-586.

Nowell-Smith, G. (Ed.). **The Oxford History Of World Cinema**, *Oxford University Press*, (1997), (322).

Özcan, B., **Hayvan Semboller ve Marka Maskotlarda Kullanım**, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2014), 11(27), ss. 59-61.

Parsa, A.F., **Göstergenin Gücü / Gücün Göstergesi: İmge Reklam Bildirilerinde Göstergebilimsel Yaklaşımla Durağan İmgeleri Çözümlemek**, VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISV - LAVS “Görünürün Kültürleri”, *İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları*, Yayın No:63, *Proceedings Volume II*, (2007), ss. 1149-1161.

Sancar, M. K., **Jean-Paul Sartre’ın Varoluşçu Felsefesi ve Bir “Kendinde Varlık” Olarak Çoğunluk’un Mertkan’ı**, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (2016), (26), ss. 69-84.

ŞENTÜRK, R. (2011). **Çocuk Filmlerinde Kaygı ve Korku**.

ŞERBAN, S., *Annals of Spiru Haret University, Journalism Studies*, (2016), Vol. 17 Issue 1, p13-29. 17p.

Soydaş, H., **Eric Emmanuel Schmitt’in Nuh’un Çocukları (L’Enfant De Noe) Adlı Hikayesine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, (2014), (*Doctoral dissertation*).

Tekin, N., **Edebiyatta Hayvan Temsili: Yokluk Olarak Varoluş**, *Doğu Batı Yay.*, (2017), (82), ss. 245-252.

Türer, C., **Charles S. Peirce’ün Epistemolojisi**, *Bilimname*, (2003), (2), ss. 23-52.

Uçan, B., **Kedi Fritz Çizgi Karakteri Üzerinden 1960'lar Amerika Birleşik Devletleri Sanat Ortamında Hippi Hareketi ve Günümüzdeki Yansımaları**. *Journal of International Social Research*, (2016), 9(42).

Ungan, S.,**Fabl Türünün Çocuk Edebiyatındaki Yeri ve Günümüzde Bu Türden Yararlanma Olanakları**, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2015), 14(14).

Yücel, A.,**Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri**,*Milli Folklor*,(1998). 5 (39), ss.38-45.

Zengin, S., E., **İnsan Merkeziliğin Yükselişi: Avcı-Toplayıcılıktan Günümüze Hayvanın Değişen Statüsü**,*Doğu Batı Yay.*, (2017), (82), ss. 143-166.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.etymonline.com> (22. 02. 2018 tarihinde erişilmiştir)

<http://www.acikkafasinemasi.com/2015/05/dunya-sinemasnn-ilk-hayvan-film-yldz.html>
(12.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

http://www.imdb.com/title/tt0000498/?ref=fn_al_ch_2a (12.04.18 tarihinde erişilmiştir).

http://www.imdb.com/title/tt0063442/?ref=fn_al_tt_1 (13.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0110305/mediaviewer/rm1875902720> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0129840/mediaviewer/rm534780672> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0000498/mediaviewer/rm2547721472> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0101455/mediaviewer/rm1526352128> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0103786/mediaviewer/rm1754599168> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0063442/mediaviewer/rm3327645440> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0024216/mediaviewer/rm3794060800> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0056869/mediaviewer/rm1418251264> (15.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0118615/mediaviewer/rm2463144192> (16.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0073195/mediaviewer/rm1449540864> (16.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.imdb.com/title/tt0107290/mediaviewer/rm3913805824> (16.04.18 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt0060138/mediaviewer/rm2470586112> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt0288036/mediaviewer/rm1298916608> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt0064356/mediaviewer/rm2763496704> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt0103320/mediaviewer/rm1726163712> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt2844798/mediaviewer/rm2589260032> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<https://www.imdb.com/title/tt3894344/mediaviewer/rm1277748224> (22.04.2018 tarihinde erişilmiştir).

<http://www.edebiyathaber.net/kurarin-tesiri-kedi-ve-fare-metaforu-fatih-kulahci> (08.07.2018 tarihinde erişilmiştir).