İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 40 / Bahar 2015
Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
Süreli Elektronik Dergi
Copyright - 2015 Bütün Hakları Saklıdır
E-ISSN: 2147-4524

Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: '*Saç*' Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Body Representations in Turkish-Late Cinema: Critical Discourse Analysis of the Movie '*Saç*'

Nuray Hilal TUĞAN, Öğr. Gör. Dr., Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, nhilalates@hotmail.com

Anahtar Kelimeler:

Hastalık, Beden, Temsil, Sinemada Hastalık ve Beden

Öz

Bu çalışmanın temel amacı; son dönem Türk sineması içerisinde yer alan ve yönetmenliğini Tayfun Pirselimoğlu'nun üstlendiği 'Saç' (2010) filmindeki beden temsillerini, hastalık temsili üzerinden ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda filmin ana karakteri olan kanser hastası Hamdi'nin filmde nasıl temsil edildiği, filmde bedenin hangi kültürel pratiklerin ürünü olarak ortaya çıktığı, sinemanın sadece estetik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel birer temsil olduğu kabulünden yola çıkarak modern devletin bireyin bedeni üzerindeki tasarruf yöntemlerinin sinemasal temsil pratiğine nasıl yansıdığı Eleştirel Söylem Çözümlemesi yöntemi kullanılarak araştırılmıştır. Bu bağlamda hastalığın ve hasta bedenin hastalığın gerçek hayatta görülebilecek semptomlarına yer verilmeyerek, "temiz" imgelerle temsil edildiği ve buna bağlı olarak hasta bedenin gerçekçi temsillerinin yer almadığı ortaya çıkarılmıştır.

Keywords:

Illness, Body, Representation, Illness and Body in cinema.

Abstract

The main aim of this study to examine the representing of the body through the concept of illness in the movie 'Saç' directed by Tayfun Pirselimoğlu (2010). For this purpose, how the sick body are represented in the film above-mentioned, accept of beforehand that cinema is not only an aesthetic structure, but also as a cultural representation, how disposal procedures of a modern State reflect the cinematic representation practice, were investigated by Critical Discourse Analysis. In this context, it can be concluded that illness and sick bodies are represented within "clean" images by not having the real illness semptoms and therefore representations of sick body is not realistic.

Giriş

İktidar yalnızca bir gücün diğeri üzerinde basitçe hükmetmesi olarak anlaşılmadığında, söylemlerin, bilginin, bedenlerin ve öznelerin yaratıldığı bir pratikler bütünü olarak ele alınabilir. Yapısalcılık sonrası görüşe göre ise söylemin kendisi insanlar üzerinde bir iktidar kurma biçimi olarak kavranır, zira söylem hakikat, bilgi ve gücü düzenler. Modern ve modern sonrası yeni toplumsal yapılanmalarda iktidar gündelik yaşama ait olan davranışsal, eylemsel ve söylemsel bilginin içine sızmıştır. Bu tür bir iktidar kavramsallaştırmasında bireyleri sınıflandırıp kategorize eden, kimlik veren, onlara yasalar dayatan, doğrudan gündelik yaşama müdahale eden, kısacası bireyleri öznelere dönüştüren iktidar biçimlerini çözümlemek önemlidir. Bu çalışmada Tayfun Pirselimoğlu'nun yönetmenliğini gerçekleştirdiği 'Saç' filminde bu iktidar biçimlerinin hastalık ve beden olguları üzerinden nasıl temsil edildiği çözümlenmiştir. Zira sinema filmleri yukarıda sözü edilen bu iktidar biçimlerinin ve söylemsel bilginin temsil edildiği en önemli mecralardan biridir. Bedene ve hastalığa ilişkin söz konusu söylemsel bilginin 'Saç' filminde nasıl temsil edildiği çalışmanın ana sorunsalını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada incelenen 'Saç' filminde hasta beden verili biyolojik gerçekliği yansıtan bir olgu olarak değil, tıpkı toplumsal hayatın içerisinde olduğu gibi toplumsal ve kültürel olarak kurulan bir yapı şeklinde ele alınmıştır.

Filmin çözümlenmesinde beden ve hastalığın temsil biçimlerinin ortaya çıkarılabilmesi için iktidar kavramını sorunsallaştıran bir çözümleme yöntemi olan Eleştirel Söylem Çözümlemesi tercih edilmiştir. Eleştirel söylem çözümlemesi metinlerin anlam ve üretim düzeylerine de açıklama getirmekte, ayrıca iktidarın ve eşitsizliğin yeniden üretilme ve uygulanma şekillerini toplumsal ve politik bağlam içerisinde incelemektedir. Buradan yola çıkarak, filmin tematik yapısı, toplumsal bağlamı, olay örgüsü ile diyalogları, görüntü düzenlemesi, ses ve müzik, filmin adı ile bağlam arasındaki ilişkiyi inceleyen bir yöntem benimsenerek 'Saç' filmine uygulanmıştır.

Yöntem

Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESÇ), yapısını sadece dilsel öğeler üzerine kuran söylem çözümlemesinin sınırlılıklarını aşan bir yapıya sahiptir. Geray'a (2006:179) göre ESÇ kuramsal çerçevesinde birinci olarak metinlerin üretildikleri ve tüketildikleri toplumsal çerçeveye ve ikinci olarak en geniş anlamda toplumsal süreçlere yer vermektedir. ESÇ toplumsal ve kültürel olaylar ile söylem arasında karşılıklı bir bağ kurmaktadır. Bu yöntemin seçilme sebebi beden ve iktidar arasındaki karşılıklı ilişkidir. Beden tarih boyunca iktidarlar tarafından şekillendirilmeye çalışılmıştır, çünkü insan ancak bedeniyle toplumsal hayat içerisinde var olmaktadır. Beden, verili bir biyolojik gerçekliği yansıtan bir olgu değil, tersine toplumsal ve kültürel olarak kurulan bir yapıdır. Bedene bu açıdan yaklaşıldığında hastalık da doğada biyolojik ya da fizyolojik olarak ortaya çıkan bir durum değil, toplumsal ve tarihsel süreçlerin bir sonucu olarak görülür. Bu sebeple beden, hastalık ve engellilik kavramları içerisinde yer aldıkları toplumsal koşullardan ve dünyadaki betimlendikleri dilden bağımsız olarak ortaya çıkan doğal olaylar olarak ele alınamaz. Hastalık ve engellilik toplumdaki egemen düşünme biçimini

yansıtan tıbbi söylemlerin ürünüdür. Dolayısıyla bedenin ve hastalığın sinemadaki temsil biçimleri filmlerin içerisinden çıktıkları toplumsal bağlamdan, o toplumsal bağlamın ortaya çıkardığı söylemlerden kopuk şekilde çözümlenemez. ESÇ'nin açıkça politik bir gündeme sahip olması ve iktidar/güç kavramına özel bir önem vermesi bu yöntemin hastalığın temsil biçimlerini çözümlemek için en uygun yöntemlerden biri olduğunu düşündürmektedir. ESÇ'nin güç, ideoloji, dil ve söylem gibi kavramlar üzerinde odaklanması ve bu kavramları bağlamdan kopuk olarak değil, tam tersine toplumsal koşulları ve süreçleri merkeze alarak çözümlemesi ise bu yöntemin seçilmesindeki en büyük faktörlerden biridir.

'Saç' filminin çözümlenmesinde kullanılacak temel yöntem, söylem kavramı ve bu kavramın iktidar ve ideoloji ile olan bağını ortaya koyan en önemli kuramcılardan biri olan Van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi yöntemine dayanmaktadır. Van Dijk'in haber metinlerini çözümlemek için kullandığı ve aşağıda tablo şeklinde verilen yöntemi sinema filmlerinin görsel ve işitsel özelliklerine uygun olarak uyarlanmış ve *Saç (2010)* filminin çözümlenmesinde kullanılmıştır.

Özer, (2009:92-3) Van Dijk'ın söylem analizi modelini makro-mikro yapı bağlamında tablolaştırarak aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

A. Makro Yapı

1. Tematik Yapı

a.Başlıklar

b. Haber Girişi

1. Spot/lar

2. Spot olmadığında haber metninin ilk paragrafı alınmalıdır. Haber tek paragraftan oluşuyorsa ilk cümle haber girişi olarak alınabilir.

c. Fotoğraf

2. Şematik Yapı

a. Durum

1. Ana Olayın Sunumu

2. Sonuçlar

3. Ardalan Bilgisi

4. Bağlam Bilgisi

b. Yorum

1. Haber kaynakları

2. Olay taraflarının olaya getirdikleri yorumlar

B. Mikro Yapı

1. Sentaktik Çözümleme

    a. Cümle yapılarının aktif ya da pasif olması

    b. Cümle yapılarının basit ya da karmaşık olması

2. Bölgesel Uyum

    a. Nedensel İlişki

    b. İşlevsel İlişki

    c. Referansal İlişki

3. Kelime Seçimleri

4. Haber Retoriği

    a. Fotoğraf

    b. İnandırıcı Bilgiler

    c. Görgü Tanıklarının İfadeleri

Van Dijk'in söylem analizi yöntemi haber çözümlemelerine dayanmaktadır. Ancak Ülkü (2004:312) Van Dijk'in haberleri yalnızca metinsel ve yapısal açıdan incelemediğini, anlam ve üretim düzeylerine de çözümleme ve açıklama getirdiğini ifade etmektedir. Van Dijk (2004: 352) bu yöntemin öncelikle toplumsal gücün kötüye kullanımının, tahakkümün ve eşitsizliğin yeniden üretilme ve uygulanma şekilleriyle, bu uygulama ve yeniden üretilme şekillerine toplumsal ve politik bağlam içerisinde metin ve konuşma yoluyla direnme biçimlerini inceleyen bir söylem çözümlemesi araştırması olduğuna vurgu yapmaktadır. Van Dijk'in kullandığı söylem analizi yönteminin metin üzerine yaptığı bu vurgu, eleştirel söylem çözümlemesinin diğer metinlere de uygulanabileceğini ortaya koymaktadır. Birer metin olarak ele alınabilecek olan filmler de eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile analiz edilebilmekte ve bu çalışmada da dolayısıyla Van Dijk'in yöntemi temel alınmaktadır.

ESÇ, bir araştırmacılar ağı olarak 1990'ların başında, 1991 yılının Haziran ayında Amsterdam'da düzenlenen küçük bir sempozyumun ardından ortaya çıkmıştır. Amsterdam Üniversitesinin katkılarıyla, Teun Van Dijk, Norman Faircolugh, Gunter Kress, Theo van Leeuwen ve Ruth Wodak birlikte çalışarak, söylem analizi ancak özellikle eleştirel söylem çözümlemesinin yöntem ve teorileri üzerine tartışma fırsatı buldular. Bu grup çalışmasında farklılıklar ortaya çıktı ve ortak noktalar belirlendi. Bu çalışmada Söylem Çözümlemesi içerisindeki diğer kuram ve metodolojilerle arasındaki farklar ve aynılıklar ortaya kondu. Bu zaman zarfında Gunter Kress ve Ron Scollon gibi bazı araştırmacılar ESÇ ile bağlarını kopardılar ve diğer teorik çerçeveleri tercih ettiler (Wodak ve Meyer, 2009: 3).

Yukarıda ortaya çıkışı özetlenen ve farklı alanlardan gelen farklı araştırmacıların dâhil olduğu ESÇ hiçbir zaman tek ya da belirli bir teoriye sahip olmamıştır. ESÇ içerisinde

tek bir belirli metodoloji yoktur. Tersine, ESÇ içerisindeki çalışmalar çok çeşitli, farklı kuramsal altyapılara sahiptir. Bu alanda çalışan araştırmacılar da birbirinden çok farklı yaklaşımlara sahip bulunmaktadır. Ancak belirtilmesi gereken her araştırmacının ESÇ'nin temel kavramlarına kendi yaklaşımını açık ve net şekilde ortaya koyması gerektiğidir. Çalışmada kullanılacak olan eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi aşağıdaki şekilde tablolaştırılmıştır:

A. Makro Yapı

1. Tematik Yapı

2. Toplumsal Bağlam

3. Olay Örgüsü

B. Mikro Yapı

1. Karakterler ve Diyaloglar

  1.1. Engelli Bedenlerin Temsilleri

2. Görüntü

  2.1. Görüntü Düzenlemesi

  2.1.1. Çerçeve

  2.1.2. Renk

  2.1.3. Kamera Hareketi

3. Ses ve Müzik

4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

Yukarıda tablolaştırılan bu yöntemden yola çıkarak ele alınan filmde iktidar ilişkisinin karakterlerin diyalogunda nasıl ortaya çıktığı, filmin dilsel pratiklerinin nasıl işlediğini, filmde metafor, metonomiler ve yan anlamların ve filmin kelime seçimlerinin nasıl işlediği incelenecektir.

Beden ve Hastalık

Temsil, imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. Göstergebilim, dilbilim, Marksizm ve feminizm içinde önemli bir kavram olan temsil, anlamın kurulmasının önemli bir yönüne işaret eder. Bu sebeple toplumsal süreçlere önemli katkılar yaptığı belirtilmelidir (Marshall, 1999:725). Kimliklerin, etnik kökenlerin ve en önemlisi bedenlerin temsil edildiği sinema filmlerini de orijinal kaynakları doğrudan yansıtan pratikler olarak değil, bu kaynakların yeniden inşa edildiği ya da kurulduğu mecralar olarak ele alınmasının temel nedeni de temsilin yukarı da belirtildiği gibi inşacı doğasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sinema filmlerinde ortaya konulan beden,

verili bir biyolojik gerçekliği yansıtan bir olgu olarak değil; tıpkı toplumsal hayatın içerisinde olduğu gibi toplumsal ve kültürel olarak kurulan bir yapı şeklinde ele alınacaktır. Bedenin toplumsal yönüne vurgu yapan ve beden-ruh ikiliğini aşan beden sosyolojisi bu çalışmanın kavramsal çerçevesini ve filmleri ele alma biçimini belirlemektedir. Beden sosyolojisinin yanında hastalıkların söz konusu filmde temsilinin ortaya konulmasında sağlık sosyolojisinden de faydalanılacaktır.

Sosyolojide bedenin bir inceleme alanı olarak görece çok geç dönemde ortaya çıktığı görülmektedir. Sağlık ve hastalık kavramları ise sağlık sosyolojisi ve tıp sosyolojisi başlığı altında 1950'lerden beri sosyolojinin inceleme nesnesi olmayı başarmıştır. Antropoloji ve felsefede ilgi alanı olan beden ise ancak 1980'lerde sosyolojide kendisine yer bulabilmiştir. Bu durumda klasik sosyolojinin insan bedenini görmezden gelmesinin payı büyüktür. Yukarıda da belirtildiği üzere bu çalışmada Türk sinemasında hastalık ve engellilik temsillerinin ortaya konulmasında beden sosyolojisi, sağlık sosyolojisi ve engellilik sosyolojisi (ya da engellilik çalışmaları) kuramsal bir çerçeve oluşturmada ve filmlerin çözümlenmesinde yol gösterici kuramlar olarak ele alınacaktır. Turner (2011:11) beden sosyolojisinin tıp sosyolojisinin önemli bir teorik temeli haline geldiğini belirtmekte ve tıp sosyolojisi üzerine yaptığı incelemede uygun bir tıp sosyolojisinin bir beden sosyolojisini gerektirdiğini öne sürmektedir. Buna göre geleneksel beden ve zihin, birey ve toplum ayrımları bir toplumsal bedenleşme (embodiment) anlayışı geliştirilerek uygun bir biçimde araştırılabilir. Dolayısıyla beden sosyolojisi ile sağlık sosyolojisi ya da Turner'ın ifadesiyle tıp sosyolojisi ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır. Bu çalışmada Türk sinemasında beden temsilleri çözümlenirken engelliliğin ve hastalığın bir arada ele alınmasını nedeni de Turner'in bu savına dayanmaktadır. Beden ve hastalık ile engelliliğin ayrı ayrı ele alınması kuramsal açıdan büyük bir hatayı da beraberinde getireceğinden birlikte ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmada son dönem Türk sinemasında beden ve bedenin temsilleri hasta beden üzerinden çözümlenecektir.

Klasik sosyoloji bedene görünmez bir nitelik atfetmiştir. Klasik sosyolojinin kurucularından olan E. Durkheim, M. Weber, G. Simmel ve T.Parsons gibi kuramcıların çalışmalarında beden vardır, ama görünmüyordur. Buna karşılık diğer bilim dallarında bedenin daha ön planda olduğu görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi örneğin antropolojide beden insanın ilk ve doğal aleti olarak kabul edilir ve fiziksel bedenin toplum ve kültür tarafından biçimlendirildiği kabul edilmektedir. Felsefede ise Kartezyen düalizmin beden- ruh ikiliği anlayışına çok ciddi bir eleştiri getiren Merleau-Ponty için beden Kartezyen tanımın dışına taşan anlamlara sahiptir. Merleau Ponty'e göre dünyayı algılama ve deneyimleme beden aracılığıyla gerçekleşir. Bu görüş bedenin toplumsal yönünün vurgulandığı çalışmaların önünü açmıştır (Nazlı, 2009: 61-62). Emre Işık da (1998:13), Batı düşüncesinde bedenin aklın karşıtı olarak değerlendirilmesinin bedenin sosyolojide geç bir araştırma konusu olmasında temel öneme sahip olduğunu belirtmektedir. Buna göre beden batı düşüncesinde aklın karşısında 'öteki' olarak kurulmuştur.

Erken dönemde M. Foucault ve G. Deleuze gibi Fransız yapısalcılık sonrası düşünürlerin beden üzerine ortaya koydukları yaklaşımlar, daha sonra B.S. Turner ve Pierre Bourdieu gibi sosyologların insan bedenini toplumsal yapının merkezine yerleştirerek yaptıkları çözümlemeler, ayrıca feministlerin toplumsal cinsiyet ve cinsellik

gibi konuları tartışmaya açmaları sayesinde beden birçok alanda toplumsal çözümlemenin içine girmiştir. Yapısalcılık sonrası düşünürler Batı düşüncesindeki, özellikle Aydınlanma düşüncesi içerisindeki aynılık-ötekilik ayrımını, genelde ise karşıtlıklarla düşünen tüm Kartezyen yapısını ve düz-doğrusal tarih anlayışını eleştirmektedirler (Işık, 1998:13-14). Yapısalcılık sonrası düşünürlerin eleştirileri bedenin sadece biyolojik ve verili bir olgu olmadığı, fakat aynı zamanda toplumsal ve kültürel pratiklerin temelinde yer aldığı ve bu pratikler tarafından inşa edildiğini ortaya koymuştur. Yapısalcılık sonrası düşünürlere benzer biçimde, feministler de beden konusunun öne çıkmasına etkili olacak yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.

Feminizm, insanın bir cinsiyeti olduğunu belirtir. Böylece cins-cinsiyet ayrımlarına işaret ederek, bir modern toplum eleştirisi getirmenin yanı sıra, bedenin toplumsallığına da işaret eder. Bedenin toplumsal çözümlemede merkezi bir konum almasının temel nedenlerinden bir diğeri ise tüketim toplumunun hazcı yapısındaki temel nesnesinin beden olmasıdır. Bedenin daha güzel görünmesi, sağlığı ve kontrolü, tüketim toplumunun temel hedefi olarak ortaya çıkar. Postmodernizm de ise beden temel bir çalışma alanı olarak ortaya konulmaktadır (Işık, 1998:14-15) Bedenin toplumsal araştırmanın merkezine yerleşerek öneminin giderek artması ve sosyolojinin araştırma ve çözümleme konusu olarak ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal ve kültürler faktörler üç başlık altında toplanabilmektedir:

1) 1960'lardan başlayarak günümüze kadar etkisini sürdüren feminist hareket. (2) Batı'da nüfus piramidinin değişen yapısı nedeniyle, yaşlıların artan oranıdır. Gelişen tıp bilimi, hastalıkların tedavisi konusunda yaşanan gelişmeler, yasam beklentisinin artısı bedene yönelik tıbbi yatırımı da zorunlu kılmış ve yaşlı/genç beden, yaşam kalitesi kavramlarının odağında yer alan beden sosyal, tıbbi ve akademik alanda önem kazanmaya başlamıştır. (3) Kapitalizmin günümüzdeki görünümleriyle bağlantılı tüketim kültürünün yükselişi yine çok önemli bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır (Nazlı, 2004:26). Feminizm, sağlık ve hastalık konularının toplumsal hayatın merkezinde yer alması ve tüketim kültürünün beden üzerine odaklanması beden sosyolojisi alanının temellerinin atılmasında çok önemli bir rol oynamıştır; ancak bu alanda en büyük etkiyi yukarı da belirtildiği üzere Fransız düşünür Michel Foucault yapmıştır. Beden sosyolojisi, Foucault'nun çalışmaları sayesinde Batı felsefesi ve sosyolojisinde en çok tartışılan araştırma alanlarından biri olmuştur. Foucault, yaptığı kazı bilim çalışmalarıyla insan bedeninin salt biyolojik olarak verili bir kendilik olmadığını, her durumda toplumsal olarak kurulup yapılandığını açıkça göstermiştir (Güçlü ve Uzun, 2002:188).

Beden, Foucault'nun çalışmalarında modern toplumların çözümlenmesinde anahtar kavramlardan birisi olarak yer alır. Özellikle bedenin kontrol altına alınması ve disipline edilmesi ile ilgilenen Foucault için hapishaneler, hastaneler ve tımarhaneler bedenleri uysallaştırmak üzere kapalı alanlarda tutulmaya mahkûm etmişlerdir. Ancak beden yalnızca tıbbi söylemin içerisinde ya da antropolojik olarak Batı tarihinde değil, evrensel dinler içerisinde de önemli tartışma konusudur.

Din tarihinde ve tıp söyleminde beden üzerinde şekillenen tartışmalar bedenin kime ait olduğu ve beden üzerinde kimin hâkimiyet kuracağına ilişkindir. Din de (Hıristiyanlıkta ve İslam'da) bedeninin ruha göre ikincil konumda olması ve beden ile nefs terbiyesi gibi

pratikler beden üzerinde hâkimiyet kurma yolları olarak okunabilir. Beden üzerindeki tartışmaların esasen iktidar meselesi üzerine olduğunu savunan Demez'e (2009:9) göre beden üzerine yapılan tartışmalarda, bedenin bir mülk, mülkiyet olarak algılandığını ve tartışmaların bu mülkiyetin kullanım hakkının kimde olacağı ekseninde döndüğünü ifade etmektedir. Foucault'nun alana yaptığı en büyük katkı da bedeni bu iktidar ilişkilerinin merkezine yerleştirerek ele almasıdır.

Foucault yalnızca beden sosyolojisinin temellerini atmamış, aynı zamanda tıp ya da sağlık sosyolojisi için de temel öneme sahip görüşler ortaya koymuştur. Toplumbilim içerisinde sağlık ve hastalık kavramlarını inceleyen dal sağlık ya da tıp sosyolojisidir. Turner da (2011:19) Foucault'u tıp sosyolojisi için merkezi önemde görür. Foucault, belirli tıbbi söylemler ile toplumdaki güç kullanımı arasındaki ilişkiyi, yani söylemler, pratikler ve uzman meslek grupları arasındaki ittifakın nasıl geliştiğini araştırır. Bu Foucaultcu güç/bilgi araştırması bir beden (bireyler) ve bedenler (nüfus) araştırması etrafında düzenlenmiştir (2011:19-20). Sağlık, hastalık ve tıp bilimine bu açıdan yaklaşıldığında, tıp bilimi tarafından üretilen bilginin bedenler ve dolayısıyla toplum üzerinde iktidar kurmanın bir parçası haline geldiği görülmektedir. Tıp söyleminin toplumsal egemenliği sürdürmenin bir yolu olarak ele almak sağlık sosyolojisinin dolayısıyla toplumbilimin de sağlık ve hastalık kavramlarını ele alma biçimini değiştirmiştir.

Sağlık sosyolojisi sağlık ve hastalık kavramlarını toplumsal ve kültürel yapı içine yerleştirerek inceleyen, toplum ve sağlık arasında nedensellik ilişkileri kuran, bu ilişkileri araştırarak genellemelere ulaşmaya çalışan teorik ve uygulamalı bir sosyoloji dalıdır. Sağlık kurumu da aile, eğitim, siyaset, ekonomi, din gibi sosyal bir kurumdur; insanların gereksinimlerini karşılar ve sosyal bir yapısı vardır. Söz konusu kurumlar atasında sıkı bir ilişki ve etkileşim vardır. Herhangi birimde meydana gelen bir değişme veya gelişme diğerlerini de etkilemektedir (Adak, 2002:9). Sağlık ve hastalığın toplumsal doğasına vurgu yapan sağlık sosyolojisi, sağlık ve hastalığı yalnızca biyolojik süreçler olarak değil; toplumdan topluma değişen ve bu toplumsal ve kültürel yapı içerisinde kurulan olgular olarak ele almaktadır.

Adak (2002:9) sağlık ve hastalığın algılanmasının her toplumun kültürünün bir parçası olduğunu belirtir. Toplumun hastalık hakkındaki değer yargıları, vaziyet alış ve inançları, kültürün özelliklerini yansıtır. Kültürler arasındaki farklılıklar dolayısıyla, sağlık-hastalık sisteminde bir görelilik sorunu bulunmaktadır. Sağlık ve hastalık, kültür biçimlerine göre anlam kazanmaktadır. Sağlık tıptan veya doğadan ziyade toplumun bir ürünü olmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde hastalık modellerinin ekonomik ve sosyal gelişmeye koşut şekilde, sistematik olarak değişmesi bunun kanıtıdır. Bu noktada hastalık kavramının toplumsal ve tarihsel süreç içerindeki değişimlerini ortaya koyabilmek için Turner'in eşcinselliğin algılanışının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm üzerine verdiği örnek açıklayıcı olmaktadır. Eşcinsellik Hıristiyanlıkta bir günah olarak, psikolojinin ortaya çıkış döneminde bir davranış bozukluğu olarak ve çağdaş tıpta sadece bir cinsel tercih olarak görülmüştür (Turner, 2011:20-21). Benzer bir şekilde, delilik olgusunun toplum tarafından algılanmasındaki değişiklikler de hastalığın toplumsal ve kültürel olarak kurulduğuna dair görüşü desteklemektedir. Turner'a göre (2011:20-21) delilik, Foucault'nun sorgulamaya çalıştığı ahlaki tedavisi ortaya çıkmadan önce haylazlık

olarak görülmekteydi. Şeylerin ne oldukları, nasıl tanımlandıkları, genel kültürün olguları uzlaşım alanları içine nasıl yerleştirdiğine bağlıdır. Bu bilgi teorisi benimsendiğinde hastalık doğada yer alan patolojik bir durum değil, aksine toplumsal ve tarihsel süreçlerin bir sonucu olarak görülür. Dolayısıyla hastalıklar, dünyadaki betimlendikleri dilden bağımsız olarak ortaya çıkan doğal olaylar olarak ele alınamaz. Bir hastalık durumu ayrıca bir toplumdaki egemen düşünme biçimin (Foucault'nun terminolojisiyle epistemeyi) yansıtan tıbbi söylemlerin ürünüdür. (Turner, 2011:20-21). Hastalığın betimlendiği dilden bağımsız olarak ele alınamayacağına dair yaklaşım, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen tüm temsil sistemleri (ırk, sağlamlık, engellilik toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim) için geçerlidir.

Hastalığın toplumsal ve tarihsel süreçlerin sonucu olduğu, dolayısıyla bu ikisinden bağımsız olarak ele alınamayacağı görüşü ile kitle iletişim araçlarının toplumsal bağlamdan kopuk olarak incelenemeyeceği görüşünün çakışması düşündürücüdür. Beden, hastalık, engellilik ve sinema ile toplumsal bağlam arasındaki organik ilişki, anlamın inşa edilme sürecinin kültürün ve toplumsal pratiklerin sonucu olduğunu akla getirmektedir. Anlamlar, Hall'a (2002:117) göre tümüyle toplumsal ilişki ve yapılarda içerilmektedir. Belirli kültürel ve siyasal pratikler aracılığıyla, çeşitli toplumsal konumlara eklemlenebildikleri ve toplumsal özneleri oluşturdukları ve yeniden oluşturdukları ölçüde toplumsal olarak işlev görmektedirler. Anlam dolayısıyla iktidar ilişkilerinin oyun alanı dışında kavramsallaştırılamaz.

Sonuç olarak beden, hastalık ve engelliliğe ilişkin söylemler toplumsal ve kültürel yapıdan ve iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınamadığı gibi, sinemada da bedene, hastalığa ve engelliliğe ilişkin olarak ortaya konan temsiller de toplumsal ve kültürel bağlam ve pratiklerden ayrı olarak incelenemez. Sinema filmlerinde bedenin, hastalığın ve engelliliğin temsili ile toplumsal ve kültürel yapıda bedene ve hastalığa ilişkin uylaşımlar arasında benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması böylece bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Son dönem film çalışmalarında toplum ve sinema birbirini inşa eden iki taraf olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda beden ve hastalık kavramlarının sinemada nasıl temsil edildiği ve yeniden üretildiği bu çalışmanın temel sorununu oluşturmaktadır.

Sinemada Beden ve Hastalık

Sinema filmlerinde temsil edilen beden içerisinden çıktığı toplumsal bağlamdan bağımsız değildir. 1960 ve 1970 yılları arasında geniş bir izleyici kitlesine ulaşan Yeşilçam sinemasında hastalık temsilleri bu anlamda dikkat çekmektedir. Bu dönemde özellikle verem ve hastalık olarak temsil edilen körlük, sakatlık gibi engellilik türlerine filmlerde sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Günümüze gelindiğinde ise çalışmada incelenecek filmler göz önünde bulundurulduğunda çağın hastalıkları olarak adlandırılan kanser ve Alzheimer gibi hastalıkların daha ön planda olduğu görülmektedir.

Ryan ve Kellner (1997:34) film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavradıklarını ifade ederek, bu yaklaşımla sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçladıklarını belirtmektedirler. Toplumsal düzen, günlük hayatın biçimini belirleyen söylemlerden oluşmaktadır. Filmler ise toplumsal yaşamın

söylemlerini diğer bir ifade ile biçim, figür ve temsillerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarmaktadırlar. Filmler sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmaktan ziyade, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirmektedirler. Bu yolla, sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içerisinde yerini almaktadır. Bu inşa süreci ise kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır (1997:35). Dolayısıyla yukarıda Türk sinemasında hastalık temsillerinin geçirdiği dönüşüm kısaca betimlenirken ifade edildiği gibi sinemadaki beden, hastalık ve engellilik temsilleri Türk toplumunun toplumsal yapısının belirleyen koşulları yansıtmakta, hastalığa bakış açısını ortaya koymakta ve toplumda hastalığa karşı geliştirilen söylemleri de yansıtmaktadır. Hall (2005:208) tüm toplumsal hayatın, toplumsal pratiğin her yönünün kodlar tarafından düzenlenen ve çeşitli söylemler aracılığıyla eklemlenen bir göstergeler ve temsilleri sistemi tarafından dolayımlandığını ifade etmektedir.

Bu temsiller sistemi kültürden devralınmamakta ve kişiler tarafından içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilmektedir. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsillerin temel önemi de toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak diğer bir ifadeyle toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda çok etkin bir rol oynamalarından kaynaklanmaktadır. Kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşımaktadır ve toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturmaktadırlar (Ryan ve Kellner, 1997:37). Sinema günümüzde çağcıl toplumlarda sözü edilen politik mücadelelerin ve iktidar söylemlerinin mücadele ettiği çok önemli bir kültürel temsil pratiğidir. Sinema filmleri toplumsal gerçekliğin üretilmesinde ve inşa edilmesinde çok önemli işlevleri olan bir sanat dalıdır.

Sinemada beden temsiline ilişkin ilk çalışmalardan birini ortaya koyan Laura Mulvey kadın bedeninin nasıl erkek bakışının nesnesi haline getirildiğini çözümleyen ve kült haline gelmiş 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' başlıklı makalesinde yukarıda sözü edilen iktidar ilişkilerinin dolayısıyla ataerkil bakışın kadın bedenini temsil biçimlerini ortaya koymaktadır. Mulvey (1997:41) anadamar film uylaşımlarının dikkati insan bedenine odakladığını ifade ederek, anadamar film anlatısında ölçek, uzam ve öykülerin antromorfik yani insanbiçimci olduğuna vurgu yapar. Mulvey'e göre (1997:41) burada merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle içiçe geçer. İnsan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevresindeki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığıdır.

Klasik anlatıda bedenin yer alma biçimlerini inceleyen Rosen de (1986:30) film yapım pratiğinde, her şeyden önemli olanın, bedeni ve yüzü mütemadiyen odak noktası haline getirme olduğunu belirtir. Klasik bir sahne ortaya koymak için film yapımcısı, film tekniğini bu yapıya bağlı kalacak şekilde yerleştirir.

Beden politikalarının yansıdığı en önemli mecralardan biri olarak sinema sanatında yer alan beden, toplumun beden politikalarında bağımsız olarak ele alınamaz. Zira film pratiği içerisinde yer alan beden temsillerinden o toplumdaki ve kültürdeki beden, güç ve arzu ilişkileri okunabilmektedir. Türkiye bağlamında ele aldığımızda yeni oluşan

genç ulus devletin beden politikalarının modernleşme ve Batıcılık üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Modernleşme ve batıcılığa bağlı olarak gelişen beden politikaları özellikle Yeşilçam sinemasında kendini açıkça ortaya koymaktadır. Ancak buna geçmeden önce beden politikalarının Türkiye örneğinde gelişim süreci açıklanmalıdır. Türkiye'de gelişen beden politikalarını beden terbiyesi ve spor tarihi açısından alan Akın'a göre (2010: 237) Türkiye'de ulus devletin inşası sırasında benimsenen beden politikaları bütün dünyada yaşanan ortak bir modernite sürecinin ürünüdür; fakat bu politikaların gelişimi uygulandıkları her sosyal ve politik bağlamın mevcut şartlarına, bu politikaların muhatapları olan toplumsal aktörler arasındaki dengelere ve bu aktörlerin kendi iç mücadelelerine bağlı olarak değişiklilik göstermiştir. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde beden politikaları Foucault'un daha önce açıklanan biyo-iktidar kavramına koşut olarak gelişmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde beden politikalarının amacı bütün nüfusun özellikle de çocuk ve gençlerin, salgın hastalıklar, savaşlar, yoksulluk, kötü beslenme ve diğer benzeri sorunlar yüzünden bozulmuş olan sağlığını düzeltmektir (Akın, 2010:239). 50'li yıllarla birlikte halk sağlığı üzerine kurulu, sporu ve bedensel faaliyeti sağlığın temeli olarak gören beden politikalarından, batılılaşma ve modernleşmenin giyim kuşam üzerinden yansıtıldığı bir döneme geçilmiştir. Bayrakdar (2006:278) 1950'lerin sonundan 1960'lara kadar olan dönemde muhafazakâr yapının alttan alta sürdürülürken, 1960 ihtilalinin ve Amerikan tarzı yaşam modelinin yaygınlaşmasıyla kadınlar cephesinde giyim ve tutumda bir özgürleşme talebinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu dönemde orta sınıf şehirli kadınların etek ve bluz, tayyör, döpiyes gibi sınıflarına göre giyim tarzlarının, dönemin yayılmaya çalışan beden politikalarının ortaya koyduğu cumhuriyet kadını imgesiyle örtüşmektedir. Bu giyim tarzı ve beden politikası Türk sinemasını da etkilemiş ve belirtilen giyim tarzının yaygınlaşmasında büyük etkileri olmuştur. Bayrakdar'ın ele aldığı *Küçük Hanımefendi* (1961) ve *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) gibi filmler şehirli ve Batılı giyim tarzının yansıtıldığı örnekler olarak karşımıza çıkar.

Modernleşmeye bağlı gelişen beden politikaları Orhan Aksoy tarafından yönetilen *Kezban (*1958), *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) serisi filmlerinde de açıkça görülmektedir. Kezban isimli köylü kızının Paris ve Roma şehirlerinde 'özünü' kaybetmeden modernleşme öyküsünü anlatan film, Batılılaşmayla birlikte Türk insanın önüne bir ideal olarak konulan Batılı, medeni bedenin temsili özellikle giyim-kuşam üzerinden kendini ortaya koymaktadır.

Serinin ana karakteri Kezban'ın kıyafetlerinde yaşanan değişim dikkat çekicidir. Yazması ve uzun örgülü saçlarıyla filmin başında gördüğümüz köylü kızı ilerleyen kısımlarda sırasıyla önce yazmasını çıkartmakta, ardından örgülerini çözmekte ve en sonundaysa sarı renkli kısa Avrupalı modern bir saç kesimine sahip olmaktadır. Böylece filmde yer alan Kezban karakterinde somutlaşan beden, iktidarın beden politikalarına uygun şekilde Türk kadının ulaşması gereken medeni Avrupalı bedenin özelliklerine uygun şekilde biçimlenmektedir.

Sözen de (2008:113) sosyo-kültürel yapının tarih boyunca kendini yeniden üretirken, beden tasarımlarını da bir değişken olarak hep kullandığını belirtmektedir. Bunun somut

izlerini ise, bedene bir form olarak biçim verilişinden başlayarak, giyim, kuşam olarak kendini kamusal ve özel alanda ifade etme tarzına kadar geniş bir yelpaze içinde görmek mümkündür. Bu açıdan yaklaşıldığında beden sadece fiziksel olarak değil, sosyal bir tasarım ve kurgu olarak da toplumsal politikaların nesnesidir.

Günümüze gelindiğinde ise beden politikaları özellikle tüketim kültürünün etkisiyle oluşturulmaktadır. Sağlıklı ve güzel olmak en yaygın beden politikası şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Tüketim kültürü içerisinde beden politikaları iki şekilde gelişmektedir. Birincisi bedeninin korunmasına yönelik pratikler, ikincisi ise bedeninin dış görünüşüne ilişkin pratiklerdir. Sağlıklı beslenme, rejimler ve spor yoluyla bedeni genç ve sağlıklı tutma zorunluluğu ya da bunun gerçekleştirilebileceği vaadi medya tarafından sıklıkla ileri sürülmektedir. Türk toplumunda ise sağlıklı ve genç gözükmenin yanında Batılı fiziksel özellikler olarak görülen sarışın ve açık tenli olmak bir ideal olarak sunulmaktadır. Çintay'a göre (2011:6) Türkiye'de sarı saç ve mavi göz bir çağdaşlık, modernlik, güzellik, gelişmişlik ve Batılılık emaresi olarak görülmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında Avrupai fiziksel özelliklere sahip olmak bir ayrıcalıktır. Çintay (2011) Avrupalı fiziksel özeliklere sahip olan Filiz Akın, Cüneyt Akın gibi sinema oyuncalarının popülerliliğini de buna dayanarak açıklar. Dolayısıyla Türk kültüründe Batılılaşmaya giden yol sarı saç, mavi göz ve beyaz tenden geçmektedir.

Katharina Young da (2003:438) bedenin kültürel yönüne vurgu yaparak, bedenin doğal bir nesne olmayıp, kültürel bir ürün olduğunu ifade eder. Buna göre beden kültür içinde biçim almaktadır. Young (2003:438) bu durumu "kültürün bedenselleşmesi" olarak tanımlamaktadır. Kültürün bedenselleşmesinin temsil biçimleri sinemada karşılığını bulmakta, Türk sineması ise, Erdoğan'a göre (1998:162-163) beden temsilini çok karmaşık bir eklemlemeler dizisi içinde oluşturmaktadır. Türk sineması düz aydınlatma ve cephe çekimleriyle minyatürleri andıran bir estetik düzenleme içinde bedeni imgeleştirmektedir. Yeşilçam'ın bedeni aynı zamanda bir yıldız metnidir. Yıldız metni, yıldız *persona*sıyla örtüşen ve onun üzerinde bazı kısıtlamalar getirebilen bir oluşumdur. Bu oluşum içinde yıldızlar bazı kurallara bağlı kalarak, perdede cinsel gösterilerden kaçınabilirler. Bedenleri çekicidir ama cinsel bakımdan kolay kolay kışkırtıcı olamazlar (1998:162-163).

Yeşilçam sinemasına bu açıdan yaklaştığımızda Kartezyen düşüncedeki ruh-beden ikiliğini koruduğu söylenebilmektedir. Yeşilçam sinemasının yaygın repliklerinden biri olan "Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla" cümlesi bu ikilik anlayışını yansıtan kült ifadelerden biridir. İlginç olan tıpkı bedenin Klasik sosyolojide yer almaması gibi, aynı şekilde bedenin de Türk sineması çalışmalarında yer almamasıdır. Yeşilçam sinemasını modernleşme ve kimlik bağlamında inceleyen çalışmalar moda-giysi ve modernleşmeyi çözümlemenin merkezine almakta, ancak bedeni çözümlemenin adeta dışında tutmaktadır.

Bayrakdar (2006:276) Batılı ideallere göre bir Cumhuriyet kadını yetiştirme sürecine Türk sinemasının da katkıda bulunduğunu belirterek, Türk sinemasının özellikle 1950'ler ve 60'lı yıllarda bir kimlik olgunlaştırma enstitüsü olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir. Buna göre Bayrakdar (2006:288) 50'li yıllarda modanın daha çok dergilerden takip edildiğini, 1960'lı yıllarda modayı yaygınlaştıranın ise kadın matinelerinde gösterilen

filmler olduğu tespitinde bulunur. Moda Turner'ın iç ve dış beden ayrımında, dış beden analizinde önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde tüketim bağlamında incelenebilecek moda olgusunun, 50'li ve 60'lı yıllarda Türkiye'deki gelişiminin daha çok bir kimlik ve beden politikası bağlamında ele alınması gerekmektedir. Yukarıda 'Kezban Paris'te' filminden yola çıkarak ifade ettiğimiz gibi Türk sineması 50'li ve 60'lı yıllarda modern, Batılı kimliğin temsil edildiği ve halk kitlelerine kabul ettirildiği en önemli mecralardan biri olmuştur. Çalışmada son dönem Türk sinemasında beden ve hastalık temsillerinin bu anlayışı sürdürüp sürdürmediği araştırılarak, günümüz beden politikalarının son dönemde çekilen Türk filmlerine nasıl yansıdığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

'Saç' Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi Açısından Analizi

Filmin Konusu: Tarlabaşı'nda perukçuluk yapan Hamdi, yalnız yaşayan bir adamdır. Eski bir otomobilden başka hiçbir şeyi yoktur. Günlerini ve gecelerini, aynı zamanda evi olan dükkânından sokağa bakarak, gelip geçen arabaları ve karşı kaldırımda bekleyen sarı saçlı, kırmızı paltolu kadını izleyerek geçirir. Yakında kanserden öleceğini bilen Hamdi'nin tek isteği, ölmeden önce Brezilya'ya gidebilmektir. Bir gün dükkânına saçlarını satmak isteyen Meryem gelir ve Hamdi Meryem'den çok etkilenir. Meryem'i takip etmeye başlar, evini ve çalıştığı alışveriş merkezini öğrenir. Evli olan Meryem'in kocası Musa morgda ölü yıkayıcı olarak çalışır. Meryem kocasının onu aldattığını öğrendiğinde Musa'dan dayak yer. Hamdi Meryem'in dövüldüğünü anlayınca Musa'yı takip eder ve fırsatını bulduğunda onu öldürür. Hamdi artık Meryem'in evinde kalmaktadır. Bir akşam elinde paketlerle eve gelir. Meryem'i televizyonun karşısında bulur, daha sonra Musa gelir ve üçü hiçbir şey olmamış gibi yemek yerler, ancak hiç konuşmazlar. Ertesi gün Hamdi yine dükkânındadır, her zaman yaptığı gibi boyunu ölçer ve karşı kaldırımdaki kadını seyreder.

Makro Yapı

Tematik Yapı

Film bir bütün olarak ele alındığında yalnızlık ve şehir yaşamına dâhil olamama anlatının başat temaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Hamdi ve Meryem'in kenara itilmişlikleri ve yaşadıkları ilişki ise filmin yan temaları olarak anlatıda yer alır.. Filmin ana karakteri olan kanser hastası Hamdi'yi hayata yeniden bağlayan Meryem ve Meryem'in kadınlığının en önemli simgesi saçları olmuştur.

Saç, görünüşte insan vücudunun en yüzeysel kısmıdır, ancak kültürde derin anlamlar ihtiva eder. Saç biçimleri, şekil verme uygulamalarına ek olarak insanların inançları ve davranışları hakkında mesajlar taşır. Saç şekline bakılarak bir insanın ahlakı, cinsel tercihi, politik görüşü ve dinsel fikirleri hakkında anlam çıkarmaya ve hüküm vermeye çalışılır. Bazen saç, anlamı itibariyle kültüre has özellikler taşırken bazen de kültür ötesidir. Saçla ilgili kuram veya teoriler, saç biçimlerinin veya saçla ilgili uygulamaların yorumlanmasını sağlar (Delaney, 2004: 90-91). Saç'ın filmde hayata bağlanmanın ya da diğer bir ifadeyle

ne kadar ömrü kaldığını bilmeyen bir adamın son çırpınışlarının metaforik bir göstergesi olması kültürel ve toplumsal olarak saça yüklenen anlamlarla da bağlantılıdır.

Delaney (2004:93-99), uzun saçın kadınlığın sembolü ve övüncü olduğunu belirterek, ataerkil kültürlerde kadınların sahip olduğu düşünülen serbest ve sınır tanımayan cinselliklerinin hafifletilmesinin ve ayrıca da kontrol altına alınması gerektiğinin düşünüldüğünü ifade etmektedir. Bu evlilik için saçın örülmesiyle sembolize edilir. Saç kesmek ise sosyal kontrolün bir biçiminden diğerine geçişi sembolize etmektedir. Dolayısıyla Hamdi'nin Meryem'in saçlarını önce örüp sonra kesmesi, Meryem'in evlilik bağının kopmasına ve daha sonra bu bağın Hamdi'yle kurulacağının bir eğretilemesi olarak okunabilir. Hamdi, Meryem'in evinde evlilik fotoğraflarını gördüğünde saçları beline kadar uzamış ve örgülüdür.

Meryem'in saçları Hamdi için hayata bağlanmasını sağlayan bir bağlantı noktası ve yaşama katılmasını sağlayan bir bağ simgesi de olmaktadır. Uzun ve örgülü saç fiziksel görünüş itibariyle de ipe ya da halata benzemekte, bu iki nesne de birbirinden ayrı olan şeyleri bir araya getirme işlevini üstlenmektedir. Meryem'in saçları bu anlamda hasta ve yalnız bir adamın hayata yeniden bağlanmasını da sağlamaktadır. Yalnızlık sadece sinemada değil, neredeyse tüm sanat dallarında ele alınan temalardan biridir. Tarihsel süreç içerisinde özellikle modern dönemde şehir yaşantısıyla birlikte ortaya çıkan yalnızlık olgusu resim, edebiyat gibi sanat dallarında da sıklıkla işlenmiştir.

Kent ve kent yaşamı insanları bir araya toplamış ve bireyde yalnızlık ve terk edilmişlik duygularını yaratmış, kalabalık içerisindeki yalnızlık sanatçılar tarafından derin bir biçimde hissedilmiştir. Kent hayatının hâkim olduğu hareketlilik ve dinamizm içerisinde insan, hızlı duygu değişimi içerisine girer. Ancak kentin bu hareketli, renkli ve çekici görünen yaşamı aldatıcıdır. Kent kültürü ve kent eğlencesi aslında yapmacık bir olgudur ve sahte cennet imgesi kurarak insanların doğadan uzaklaşıp, doğadan nefret etmesine, kent hayatının akışına kapılmasına neden olur (Özgör, 2012:55). Ancak Hamdi'nin yalnızlığı ilginç bir şekilde bu akışa kapılmamasından ya da kapılamamasından ileri gelmektedir. Bu noktada anlatıda kentli, diğer bir ifade ile kentte doğmuş büyümüş bireyle, kente dışarıdan gelmiş birey arasında bir çatışma kurulmaktadır. Hamdi gerek dış görünüşü, giyimi ve müzik zevki ile kentsoylu bireyi değil, kente göçle gelmiş dolayısıyla da kente uyum sağlamakta zorlanan bireyi temsil etmektedir.

Teber (2009: 351) toplumsal baskılar artıkça insani ilişkilerin bozulduğunu, bunun da insanları yalnızlığa iterken, insanlar arasındaki içtenlikten yoksun sözde ilişkilerin yalnızlık olgusunu derinleştirdiğini ifade etmektedir. Bu anlamda anlatıda yalnızlık çeken tek karakter Hamdi değildir. Kocasıyla açık şekilde iletişim sorunu yaşayan ve aldatılan Meryem de yalnız bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Binlerce yıldır biyolojik kökenleri sebebiyle doğayla ve birbirleriyle yakın ilişki içerisinde olan insanoğlu moderniteyle birlikte doğadan, tarihten ve tanrıdan kopmuş, bu da insanlarda ağır yaralar açmıştır. İnsanoğlu yitirdiklerinin kazandıklarından çok daha fazla olduğunu fark etmektedir. Modern yaşamla birlikte insan yaşamın öznesi konumunu kaybederken teknolojik gelişmelerle insanın kırılganlığı da kat ve kat artmıştır. Güven duygusunun da yitirildiği modern yaşamla birlikte insan her geçen gün daha da çözülmeye

başlamıştır (Teber, 2009:351).

Yukarıda sözü edilen bu çözülmeye karşı insanoğlu hayatına anlam kazandırmak için bir referans noktası aramaya başlamıştır. Kitle iletişim araçları bu anlamda insanoğlunun yardımına koşmuş ve hayatı anlamlandırmanın yegâne araçları haline gelmiştir. Meryem'in evde iletişim kurduğu tek nesne televizyondur ve bu da kitle iletişiminin temel niteliğinden kaynaklandığı üzere tek yönlü bir iletişimdir. Kocasına yemek hazırlar, kocası eve gelir, hiçbir şey söylemeden yemek yer. Meryem ise televizyonun karşısında durmadan bir şeyler atıştırır. Meryem'in yakınlık kurduğu tek kişi alışveriş merkezindeki iş arkadaşıdır. Meryem adı bilinmeyen bu kadınla karşılıklı diyalog içerisinde değildir. Kadın konuşur, Meryem dinler. Filmde diyalogun az olması yalnızlık temasını güçlendiren bir sinematografik seçim olarak karşımıza çıkar. Hamdi ve Meryem'in yalnızlığı yabancı ve fakir olmaktan gelen bir yalnızlık olarak değil, kent yaşamının dışına itilenlere has bir yalnızlık olarak resmedilir. Bu açıdan yaklaşıldığında Meryem'in kocası Musa bu iki karaktere göre daha şanslı gözükmektedir. Musa evde karısıyla iletişim kurmaz. Evlilik dışı bir ilişkisi vardır. Telefonda sevgilisiyle uzun görüşmeler yapar, düzenli olarak gittiği bir hamam vardır. Dolayısıyla kentte kendine ait bir yaşam kurmaya çalışır.

Filmin üç ana karakterinden biri olan Musa'nın Hamdi tarafından Meryem'in intikamını almak için öldürülmesi yalnızlık ve buna bağlı olarak gelişen iletişimsizlik temasını farklı bir boyuta taşır. Karısıyla diyalog kurmak yerine, aldattığı ortaya çıktığında şiddet uygulayan bir koca karakteri yaşamına son verilerek cezalandırılır, ancak filmin sonunda karakter yeniden ortaya çıkar. Hiçbir şey olmamış gibi evine gider ve televizyon seyreder. Meryem'in onun varlığından haberi olup olmadığını bilemeyiz, ancak Hamdi bu durum karşısında hayrete düşer. Dolayısıyla hasta karakter neden-sonuç ilişkileri kurarak bu duruma şaşırır. Hasta olmayan karakter Meryem ise ölen kocasının birden bire ortaya çıkmasını doğal karşılar. Anlatının finali yalnızlığa ve ölüme dair gerçekçi bir tavır sergileyen filmin, bu sert yaklaşımını kırar ve izlenenlerin gerçek olup olmadığı konusunda soru işareti yaratarak kafa karıştırır. Bu tercih filmin anlatı yapısından kaynaklanır. Modern anlatıya sahip film açık uçlu sonu, gevşek olay örgüsü ve neden-sonuç ilişkilerini kıran yapısıyla anlatı biçimini ortaya koyar.

Toplumsal Bağlam

İkili karşıtlıklar seti dişinin ataerkil bir farklılık sistemindeki konumunu açığa çıkarır. Etkilik/edilginlik, güneş/ay, kültür/doğa, gündüz/gece, baba/anne, anlaşılabilir/hissedilebilir bu karşıtlıklardan bazılarıdır. Burada belirtilmesi gereken, dişiliğin daima ikincil önemsiz bir terim olarak tanımlanmasıdır. Bu noktada sağlık ve hastalık karşıtlığında kadın elbette hastalıkla anılmakta ya da erkeğin sağlıklı güçlü konumunun karşısına hastalıklı, kırılgan, doğasının esiri edilgin anne ve kalp olarak yerleştirilmektedir. Bu nedenle sağlık hakkındaki düşünme yolları toplumsal cinsiyete dair tanımlamaları yansıtır (Kaya, 2011:122-123).Türk sinemasında son dönemde ortaya çıkan hasta erkek imgelerini de toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmek yerinde olacaktır. Hastalığın kadına özgü görüldüğü ataerkil toplumsal sistemde sinemada hasta erkeklerin yer alış biçimi erkeklerin iktidar kaybından duydukları korku, yaşanan toplumsal değişimler karşısında konumlarının ne olacağına dair yaşadıkları endişe ve belirsizlikten duydukları

rahatsızlığın metaforu olarak okumak olanaklıdır.

Kaya (2011:210) son yirmi yıldır, dünyada ve Türkiye'de yeni bir sağlık anlayışının hüküm sürdüğünü belirterek, hastalıkla savaşmak yerine, hastalık gelmeden hastalığı önlemeyi öne çıkaran bu yeni sağlık anlayışı kapsamında, hastalığa neden olabilecek riskler, yaşam tarzları ve tüketim davranışlarının uzun süre tartışıldığını ve tartışılmaya devam edildiğini ifade etmektedir. Bu noktada, sağlığın sağlıklı yaşam ekseninde teşviki bir politik strateji olarak ortaya çıkmış ve bedene karşı belli bir davranış şeklinin gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Burada sağlığın ve sağlıklı bedenin teşviki, bireye kendi kendini düzene sokma, bir proje olarak bedenin sürekli izleme ve kontrol etmeyi dayatmaktadır. Yeni sağlık anlayışı kapsamında teşvik edilen sağlığın ve sağlıklı bedenin teşviki insanların sağlığa olan ilgisini artırmıştır (Kaya, 2011:120).

Sağlıklı bedene yönelik modern toplumların bu takıntılı ilgisi, sağlığın ve sağlıklı bedenin bir proje olarak sürekli izleme ve kontrol etmeyi dayatan yaklaşımı sağlıksız/hasta bedenin ötekileştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu yeni sağlık anlayışı toplum tarafından makbul kabul edilen bedenleri de belirlemede etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Buna göre kitle iletişim araçları ve tüketim kültürü ile de sürekli olarak desteklenen ve pekiştirilen bu anlayış; sağlığına özen gösteren, hastalık gelmeden önlemeyi amaç edinen bedeni makbul olarak kabul ederken, hasta dolayısıyla yeni sağlık anlayışına uymayan, sağlığına özen göstermeyip hastalığı önleyemeyen bedeni öteki konumuna yerleştirmiştir.

Modern toplumlarda sağlıklı bir bedene sahip olmak kendini gerçekleştirmedir ve bireyselleştirilmiş bir proje olarak yükselmektedir. Bu toplumda sağlıklı bedenler inşa etmek ve bu bedenleri kansere ve her türlü hastalığa karşı korumak birincil görevdir ve bu kişinin kendi sorumluğundadır (Kaya, 2011:124-125).

Nazlı (2009:6-8) bu anlayışın Batılı modern toplumların ölüme bakış açılarından kaynaklandığını ifade etmektedir. Modern beden, kapitalizm mantığı içerisinde artık özel mülkiyetin konusudur ve Modern öncesi bedenden farklı olarak, artık bedenin sahibine, ona iyi bakma sorumluluğu yüklenmektedir. Bu yeni ölüm anlayışında ölümcül hastalık süreci hastanede yaşanmaktadır. Modern öncesi dönemde ailesinin yanında ve yatağında ölümü bekleyen hastanın yerini hastanede steril ve yalıtılmış bir ortamda, yalnız olarak ölümü gerçekleşen hasta almıştır. Ölümün ve ölüme yol açan hastalığın bu şekilde dışlanışı yaşayan ve sağlıklı birey karşısında ölümü ve hastalığı ötekileştirmiştir.

Sinemada, modern toplumlarda ölümün ve hastalığın hastanede gözlerden uzak şekilde gerçekleşmesine benzer şekilde hastalığın çirkin süreçleri gösterilmemekte, ölümcül hastalığa sahip film karakterleri ölüme yolculuklarında şiirsel ve adeta gerçekdışı karakterler olarak yer almaktadır. Özellikle *Sonbahar* filminde Yusuf karakterinin hastalık süreci ve bu sürecin belirtileri olabilecek öksürme, solunum güçlüğü, balgam gelmesi gibi hastalığa özgü durumlar gösterilmemesi, bu yaklaşıma en güzel örneklerden biridir. Yusuf saf, temiz ve hüzünlü bir şekilde yaşama veda eder. Bu noktada *Kelebeğin Rüyası*'nın karakterlerinden Rüştü'yü istisna saymak gerekir. Rüştü, verem hastalığının son safhalarını yaşamakta ve anlatı hastalığa dair gerçekçi imgeler sunmaktadır. Öksürük krizleri, kan gelmesi, aşırı zayıflama gibi vereme özgü belirtiler filmde sıklıkla karşımıza

çıkmaktadır.

Saç filminde kanser olan Hamdi karakterinin hastalığına dair detaylara yer verilmez, örneğin kanserinin türünü tam olarak öğrenemeyiz. Esasen hastalığının adı da filmde geçmez. Hastalığına dair tek belirti ise bulantı ve kusmalarıdır. Filmin ikinci yarısında Meryem'le karşılaşıp ona ilgi duymaya başladığı andan itibaren ise kusma ve bulantı sahnesi yer almaz.

Hastalığın kendisini bir metafor olarak gören Sontag (2005:6-12) hastalığı sarmalayan esrarengiz halenin yeni beklentilerin ortaya çıkmasıyla dağılır gibi olmasına rağmen, hastalığın kendisinin (eskiden tüberküloz, bugün de kanser) hala bütünüyle eski moda korkular uyandırdığını belirtmektedir. Tüberküloz ile kanserin metaforik kullanımları, kendi tarihlerinin çok büyük bölümünde birbirleriyle kesişmiş ve örtüşmüştür. Kanser ve tüberküloz bedeni tüketip bitiren bir süreç olarak tarif edilmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında anlatıda Hamdi'nin hastalığı onu tüketen bir musibet olarak değil, müdahale edemediği ya da değiştiremediği bir süreç olarak tarif edilmektedir.

Olay Örgüsü

Wollen (2012:119) sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi ana erdemini aşağıdaki gibi sıralar:

Sinemanı Yedi Günahı	**Sinemanın Yedi Sevabı**
Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Wollen (2012:121) anlatı geçişkenliği ile her bir birimin (anlatının akışını değiştiren her bir işlevin) kendisinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip ettiği bir olay sıralamasını kast etmektedir. Klasik Hollywood sinemasında olay örgüsü tıpkı bir zincirin halkaları gibi neden-sonuç ilişkisi bağlamında birbirine bağlıdır. Oysa modern sinema adı verilen ve 1950 ila 1980 yılları arasında Avrupa'da sanat sineması ile iç içe geçen sinema eğiliminde sıkı olay örgüsünün yerine, gerçek yaşamın çeşitliliğini ve iniş çıkışlarını temsil ettiği varsayılan rastgele ve bağlantısız bir dizi olay ve anlatıda kesintiyi temsil eden geçişsizlikler tercih edilmektedir (Wollen, 2012:121). *Saç* filmini Wollen'ın sinemanın yedi büyük günahı ve yedi ana erdemi açısından incelediğimizde özellikle anlatının geçişsizliği açısından yedi ana erdeme sahip filmler kategorisine dâhil

edilebilmektedir. Filmin öyküsü ve öyküyü oluşturan olay örgüsü seyircinin kolaylıkla takip edebileceği, içerisine dâhil olup özdeşleşebileceği şekilde düzenlenmemiştir. Filmde kamera hareketlerinin en aza indirilmesi ve uzun planlar da bu tercihi destekler.

Anlatı boyunca Hamdi karakterinin dükkânının önünden akıp gitmekte olan şehir yaşantısını seyredişini, Meryem'le tanıştıktan sonra ise onu takip edişini izleriz. Hamdi işyerinde olduğu sürece dükkânının penceresinden dışarıyı seyreder, güneş batıp hava kararıktan sonra ise şehri gezer ya da kaldırımda sırtüstü yatarak karanlık gökyüzünü seyreder. Bu seyretme ve dikizleme motifi film boyunca devam eder. Çok az diyalogun yer aldığı filmde şehrin hızla akıp giden yaşantısına karşı Hamdi'nin adeta yavaş yavaş donan hayatı yer alır. Belirgin bir "olay"ın yer almadığı anlatıda, Hamdi'nin Musa'yı öldürmesinin dışında ana karakterin belirli bir eylemi de yer almaz. Soğukkanlı ve sakin bir karakter olarak çizilen Hamdi'nin cinayet işlemesi de aynı şekilde soğukkanlı ve sakin bir şekilde gerçekleşir. Hamdi'nin soğukkanlılığı cinayete yatkınlığından ya da soğukkanlı bir katil olmasından değil, yavaş yavaş ölen bir adamın çaresizliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla cinayet bile filmin ağır ağır ilerleyen olay örgüsünü hızlandırmaz ya da etkilemez. Olay örgüsünün geçişsizliği seyircinin karakterle de özdeşleşmesini engeller ve seyircinin olay örgüsüne dâhil olup takip etmesine izin vermez.

Modern sinemanın en önemli niteliklerinden bazıları böylece filmde anlamın oluşmasına büyük katkı sağlar. Özdeşleşmenin karşısında yabancılaşma, şeffaflık karşısında ön plana çıkarma, Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis, Kapalılık Karşısında Açıklık, Haz Karşısında Rahatsız Olma, Kurgu Karşısında Gerçeklik gibi özellikler de filmi geleneksel sinema karşısında bir konuma yerleştirir. Anlatının geçişsizliği seyircinin filmin ana karakteri olan Hamdi karakteriyle özdeşleşmesini engeller, diyaloga çok az yer verilmesi seyircinin filmden alacağı hazzı engeller, olay örgüsünün gevşek yapısı, kesme, zincirleme ya da bindirme gibi kurgu geçiş yöntemleri yerine uzun planların kullanılması ve özellikle filmin açık uçlu sonu *Saç*'ı modern sinema içerisinde değerlendirme gerekliliğini ortaya çıkarır.

Anlatının sonunda Hamdi, tıpkı düşünceli ve özverili bir koca gibi yiyecek bir şeyler alarak Meryem'in evine gider, içeri gider. Salona girdiğinde Musa'yla karşılaşır, büyük bir şaşkınlık yaşayan Hamdi Meryem'e bakar; fakat Meryem hiçbir şey olmamış gibi davranmaktadır. Musa ise Hamdi'nin geldiğini bile fark etmemiş gibidir. Donuk bir yüz ifadesi ve boş gözlerle televizyon izler. Hamdi'de salonda bir koltuğa oturur, daha sonra Meryem gelir, her zamanki yerine televizyonun karşısındaki kanepeye yerleşir ve film sona erer. Musa'nın ölüp ölmediği ya da esasen Hamdi'nin yaşayıp yaşamadığı sorusunun cevabı açıkta bırakılır. Ölü koca artık hep aralarında olacaktır. Ölmeden önce de Meryem'in Hamdi'ye yaklaşmasının önündeki en büyük engel kocasıdır, öldükten sonra da bu durum devam eder.

Açık uçlu son, modern sinemanın en önemli özelliklerinden biridir. Geleneksel dramatik yapı, ana olay çizgisinin ya da ana çatışmanın sonlandığı bir doruk noktası ile biter ve anlatının bitiminde bir sonuç bölümü bulunur. Bu anlatı yapısında seyircinin kafasında hiçbir soru işareti kalmaz. Tüm çatışmalar sonlandırılır. Ancak modern sinemada olay örgüsünün geçişsizliği bu yapıya izin vermez ve açık uçlu son da geleneksel dramatik

yapının sıkı sıkıya bağlanmış olay örgüsü yapısını bozar.

Wollen, (2012:126) modern sinemanın izleyiciyi tatmin etmeyi hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi hoşnutsuz etmeyi ve böylece de değiştirmeyi hedefleyen provokasyonu tercih ettiğini belirtir.

Filmde temel bir çatışmanın, daha doğru bir ifadeyle olay örgüsünü yönlendirecek bir çatışmanın olmayışı ve sonunda filmin ortasında öldürülen bir karakterin yeniden ortaya çıkması geleneksel anlatı yapısını altüst eder. Filmin sonunda Musa'nın yeniden dirilmesi, daha önce olay örgüsünde yer alan tüm gelişmeleri anlamsız kılar ve hangi karakterin gerçekten yaşadığına ilişkin soru işaretlerine yol açar. Böylece seyirci filmin sonunda çatışmanın sonlanıp, öykünün doruk noktasına ulaşmasından haz alamaz, daha ziyade filmin sonunda bir rahatsızlık ve cevaplanmamış soruların verdiği kafa karışıklığı ile baş başa kalır.

Mikro Yapı

Karakterler ve Diyaloglar

Hasta Bedenin Temsili

Anlatıda Hamdi karakteriyle birlikte çalışmada ele alınan diğer filmlerden görece gerçekçi bir hasta ve hastalık temsili sunulmaktadır. Ancak film boyunca Hamdi karakteri yalnızca iki sefer hastanede gösterilmektedir. Bu durum kanser olması dolayısı ile çok az bir ömrünün kalmasından ya da Hamdi'nin yaşamak için ya da doğru bir ifadeyle iyileşmek için herhangi bir çaba sarf etmemesinden kaynaklanmaktadır. Hamdi'nin dış görünüşü de hastalığın ve hasta bedenin gerçekçi temsilini desteklemektedir.

Soluk bir teni olan Hamdi uzayan sakallarını kesmemekte, yorgun ve bitkin gözükmektedir. Gün boyunca dükkânının önünde akıp giden şehri ve şehir hayatını seyreden ve bir türlü o akışa dâhil olamayan karakter, yavaş yavaş ölüme gideceğini biliyor gibidir. Aşağıda belirtilen konuşmada Hamdi'nin doktoruyla arasında geçen tek diyalog yer almaktadır. Bu aynı zamanda hastanede geçen ilk sahnedir, diğer sahnede ise Hamdi kan vermek için sıra beklemektedir.

Doktor: Nasılsınız bakalım.

Hamdi: İyi

Doktor: …

Hamdi: Doktor boyum kısalıyor benim ya.

Doktor: Boyun mu kısalıyor.

Hamdi: Evet kısalıyor

Doktor: Hastalığınla alakası yok onun.

Hamdi: Neyle ya.

Doktor: Bakmak lazım.

Hamdi: Gün gün kısalıyorum.

Doktor: İlginç.

Diyalogda geçen boyunun kısalmasından duyduğu endişe aslında ölümden korkusuyla yüzleşememesinin bir tezahürü olarak okunabilir. Boy kısalması giderek yok olmanın bir göstergesidir ve Hamdi "gün gün kısalıyorum" demekle aslında gün gün öldüğünü kastetmektedir. Bir alışveriş merkezinde temizlikçi olarak çalışan ve kocasından şiddet gören Meryem ile penceresinden sürekli olarak dışarıyı seyrettiği, aynı zamanda evi olarak da kullandığı bir perukçu dükkânı olan Hamdi şehrin ötekilerini temsil etmektedirler.

Bu açıdan yaklaşıldığında Hamdi'nin hastalığı ötekiliğin bir metaforu olarak yer almaktadır. Meryem hasta değildir, fakat o da şehrin dışına itilmiş bir karakterdir. Hastaların dışlanması ya da tecrit edilmesi özellikle Batı tarihinde çok önemli bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Keskin (2011:11-13) bu dışlanmayı ve tecridi ele aldığı çözümlemesinde 17. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen önemli tarihi değişiklikleri bir başlangıç noktası sayar. Buna göre 1656 yılında Paris'te "genel hastane" adı altında bir yapı kurulmuş ve yaklaşık altı bin Parisli burada gözetim altına alınmıştır. Foucault, bu olaya 'Büyük Kapatılma' adını verir ve bu kapatılmanın toplumsal yönüne vurgu yapar.

Foucault, söz konusu 'genel hastanenin' tıbbi amaçlı değil; esasen monarşik ve burjuva düzenine hizmet eden bir makam olduğunu söyler. İktidarın sürekliliğini sağlamaya yönelik üretime hiçbir katkısı olmayan herkes (deliler, hastalar, fakirler, eşcinseller vb) bu kapatılma ile toplum dışına atılır. On yedinci yüzyılda başlayan bu kapatma pratiğinde 18. yy. sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başında, yani Fransız Devrimi döneminde önemli bir değişim daha meydana gelmiş ve kapatılanlar içinde bir ayrıma gidilmiştir. Buna göre akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevine, suçlular ise hapishaneye gönderilmiştir. Yani bu dönem hastaların, akıl hastalarının, suçluların kategorik olarak birbirinden ayrılıp her biri için farklı bir kurumun kurulmasına tanıklık eder (Keskin, 2011:11-13).

Toplumsal yaşamdan bu şekilde tecrit edilenlerin farklı kategorilere ayrılması aynı zamanda bu grupların damgalanıp ötekileştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Anlatıda yer alan Hamdi karakterinin hastalığı baskın bir izlek oluşturmadığından toplum tarafından yalnızca hasta olduğu için dışlandığına dair bir yaklaşım söz konusu değildir. Hamdi'nin dışlanması ya da diğer bir ifade ile ötekileştirilmesi modern şehir yaşamının bireyleri yalnızlaştırmasından ileri gelmektedir. Şehir bir anlamda kendine ayak uyduramayanları yalnızlaştırarak kenara itmektedir. Bu şekilde kenara itilenlerin ise yapacakları tek bir şey kalmaktadır: seyretmek.

Hamdi'yi anlatı boyunca daima "seyreden" konumunda görmemizin nedeni bu dışlanmışlığın ve itilmişliğin sonucudur. Hamdi'yi, işini yaparken, hastanede, yemek yerken ve mütemadiyen izlerken görürüz. Hamdi'nin bakma durumu edilgen bir konumu ifade eder, yani seyreden-seyredilen karşıtlığında olduğu gibi seyredilen nesne konumunda değildir. Burada Hamdi hayata ve şehir yaşamına asla katılamaz, bir parçası olamaz yalnızca seyreder. Esasen katılma ya da dâhil olma gibi bir çabası da söz konusu

değildir. Doktor'la olan diyalogunda da bu edilgen konum ön plana çıkar.

Hamdi: Bir yerlere gitmek istiyorum ben.

Doktor: Nereye.

Hamdi: Uzak bir yere nereye olursa.

Doktor: İyi, güzel…

Hamdi: Bu defa sigaraya bir şey demediniz.

Doktor: Ne diyim.

Hamdi: Hiç. Sizce daha ne kadar sigara içebilirim.

Doktor: Bu size kalmış.

Hamdi: Üç ay, beş ay...Bir yıl.

Doktor: …….(cevap vermeden odadan çıkar).

Büker ve Akbulut (2009:18) kişilerin eylemlerinden değil, yaşamlarından yola çıkan bir öykülemede artık kahramanın olmadığını ifade etmektedir. Zira içinde bulunduğu durumu tepki vermeden sessizce izleyen bir karakter kahraman olmaz. *Saç*'ın anlatı yapısında Hamdi'nin bu şekilde seyreden olarak temsil edilmesi kahramanın yerini artık dünyayı dışarıdan seyreden (voyant) kişilerin almasına neden olmuştur. Gönen (2004:35) bu durumda filmsel evrendeki olay düğümlerinin gevşek, karakterlerin ilişkilerinin rastlantısal olduğunu ifade eder; çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi yerini amaçsız gezintilere bırakmıştır. Böylece gündüzleri işyerinin penceresinden şehrin akışını seyreden, geceleri ise sokakları amaçsızca gezen Hamdi'nin yaşamını konu edinen *Saç* filminde "klasik eylem sinemasının yerini, bir seyre dalma sineması almıştır" (Gönen, 2004:35).

Hamdi'nin en büyük hayali Brezilya'ya gitmektir. Dolayısıyla yaşadığı şehir onun içinde yer almak istediği yer değildir. Marc Auge (1997:41) içinde yaşadığımız toplumsal ve kültürel yapıyı 'yer olmayanlar' kavramıyla açıklar. Buna göre yer olmayanlar insanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı için zorunlu mekânlar (ekspres yollar, bankamatikler, hava alanları) olabileceği gibi, taşıma araçlarının kendileri ve büyük alışveriş merkezleri de olabilir Anlatıda Meryem karakteri büyük bir alışveriş merkezinde temizlikçi olarak çalışır. Yemek katında müşterilerden arta kalan çöpleri toplayan Meryem herkesin hızla geçip gittiği ve yalnızca anlık ihtiyaçlarını karşıladığı bir mekânda kimsenin farkında olmadığı yalnız bir çalışandır. Masaların arasında dolaşır, tepsileri ve çöpleri toplar. Kimse onun farkında değildir ve O da sanki kimsenin farkında değil gibidir.

Auge (1997:59) yer olmayan kavramının karşısına antropolojik yer adını verdiği mekânları yerleştirir. Buna göre antropolojik yer kimlikleyici/özdeşleyici, ilişkisel ve tarihseldir. Örneğin ev bu antropolojik yerin en belirgin örneğidir. Ev bu anlamda bir tür sığınak, sahip olduklarımızı koruyabileceğimiz korunaklı bir mekândır.

Meryem karakterinin mekânla olan ilişkisi incelendiğinde, bu karakteri yalnızca

evinde ve çalıştığı alışveriş merkezinde görürüz. Dolayısıyla Meryem yer olmayan ve antropolojik bir yer olan ev arasında gidip gelen bir karakterdir. Evinde televizyon seyreder ve yemek yer, kendi eviyle kurduğu tek ilişki bu şekilde gerçekleşir. Kocası da her akşam eve gelir, ancak aralarında hiç diyalog geçmez. Bu iletişimsizlik evin antropolojik yer olma niteliğinde bir kırılmaya neden olur. Meryem, kocası ve Hamdi artık hiçbir yerin kimliklikyeci ve özdeşleyici bir yer olmadığı, iletişimsizlik ve yalnızlığın kol gezdiği bir şehirde yaşarlar. Bu şehrin ve hayatın akışına bir müdahale söz konusu değildir. Hamdi geceleri şehrin sokaklarında gezerken yolun kenarında araba çarpmış bir köpek görür, köpeğe öylece baktıktan sonra yoluna devam eder. Bu anlamda anlatıda şehir 'öteki' olarak konumlandırılacak kimlikler yaratan bir alan olarak var olur.

Yıllar içinde ülkede açılan derin ekonomik yaraların yeni sınıflar ortaya çıkarması ve yeni oluşan bu sınıfların da kent mekânı içerisindeki ayrıcalık talepleri, kentte görünür kimlik mekânlarının oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de 1990sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü, özel televizyonları yayın hayatına girmesi ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Kentin belirli olanaklarından yararlanamayışını, eskiden bu kadar da farkında olmayan kitleler için durum farklı bir hal almıştır. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden ve "öteki" olarak konumlandırılan durumundan kurtulma mücadelesine dönüşmüştür. Ama altmış yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kimi zaman kent saçakların saçaklarında kimi zaman da yoksul mahallelerde yaşanan hüsran, bireyin kalabalıklar içerisindeki yalnız 'öteki' konumuna dönüşmesi olmuştur (Elmacı, 2006: ix).

Seyretmek dolayısıyla dâhil olamamak yalnızca Hamdi karakteri için değil, Meryem için de söz konusudur. Meryem alışveriş merkezinde çalıştığı zaman haricinde anlatı boyunca televizyon karşısında yemek yerken ve izlerken görülür. Boratav (2003:195) özellikle 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürünü yaygınlaşan iletişim ağları, televizyon gibi bir iletişim aracının varlığı ile toplumun tüm katmanlarını etkilediğini ve daha önce bu kadar belirgin olmayan toplumsal katmanlar arasındaki gelir adaletsizliğinin, artık iyice su yüzüne çıktığını ifade etmektedir. Meryem'in televizyonla kurduğu bu ilişki kocasıyla arasındaki iletişimsizlik ve yalnızlığının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Filmde bu iletişimsizlik ve yalnızlık döngüsünün kıran tek kişi evlilik dışı bir ilişkisi olan Meryem'in kocasıdır. Anlatıda Meryem'in kocası ile diyalogu olan tek bir sahne yoktur. Kocası yemek yerken, Meryem televizyon seyreder. Kocasının ilişkisini anladığında ise şiddet görür. Onu Hamdi'ye iten de kocasının ilişkisini öğrenmesi ve şiddet görmesidir.

Mulvey (1997:41) klasik anlatının erkek bakışın "kadını röntgenlemesi" üzerine kurulu olduğunu ifade eder. *Saç* filminde seyretme, bakma ve röntgenleme iki farklı anlamda yer alır. İlk olarak hiçbir yere ait olamayan karakterlerin arada kalmışlık duygusunun verebilmek için hayata katılmak yerine onu yalnızca seyretme olarak, ikinci olarak ise Hamdi'nin Meryem'e âşık olması ve röntgenlemesi dolayısıyla Meryem'i nesneleştirmesi olarak.

Ölmekte olan Hamdi ne kadar yaşayacağını dahi bilmemekte, sevdiği kadını da alarak Brezilya'ya gitme hayalleri kurmaktadır. İçinde yaşadığı şehrin bir parçası

olmaması onun bu şehirde bir toplumsal aktör olarak değil, yalnızca izleyici olarak var olmasına neden olur. Meryem ise onda bir tutkuya dönüşür. Meryem'i takip ederek ve onu izleyerek nerede yaşadığını ve çalıştığını, evli olduğunu öğrenir. Evin karşısındaki kahvehaneden Meryem'in evinin penceresini dikizler, otobüste Meryem'in arka tarafında oturarak onu gözetler. Meryem ona gelene kadar, onunla konuşmak için çaba sarf etmez yalnızca izler.

Hamdi'nin hayata katılamaması, bunun için somut ve önemli bir çaba göstermemesi ve yalnızca seyretmesi ötekiliğini pekiştirir. Hem ölümüne yaklaşan hasta bir beden olarak hem de içinde yaşadığı şehri yalnızca dikizleyen biri olarak Hamdi karakteri filmde çifte öteki olarak temsil edilmektedir.

Görüntü

Görüntü Düzenlemesi

Anlatı, filmin ana kahramanı olan Hamdi'nin yakın plan çekimiyle açılır. Hamdi peruk dükkânının yeşil duvarına yaslanmış boyunu ölçmektedir; çünkü boyunun giderek kısaldığına inanmaktadır. Yönetmen uzun planları kurguyla geçişlere tercih etmiştir. Pirselimoğlu uzun planlar tercih etmesini yalın bir sinemanın bıraktığı bir izlenim olarak açıklamaktadır. Pirselimoğlu, izleyiciyi, kolay olsa da çok etkili unsurlarla "büyülemeyi" seven bir yönetmen olmadığını, yapay bir hızın, doğal olmayan bir akışın hayatımızı kapladığını düşündüğünü ve bunun kırılması gereken bir durum olduğuna inandığını ifade etmektedir. (http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac, erişim 20.03.2014). Bu açıdan yaklaşıldığında şehrin hızla akıp giden yaşamına bir türlü dâhil olamayanların hikâyesinin anlatıldığı filmde, insanları dışlayan ve giderek yalnızlığa mahkûm eden bu akışın hızına bir karşı duruş olarak asgari düzeyde kamera hareketlerinin olduğu, bunun yerine uzun planların anlamı desteklediği bir görüntü düzenlemesi tercih edilmiştir. Uzun plan ve sabit kamera filmde hayatın doğal akış hızına uyumlu bir sinematografi ve anlatım tarzı oluşmasına neden olmuştur.

Ses ve Müzik

Bordwell ve Thompson (2008:264) film çerçevesini mizansen ve sinematografi açısından çözümlerken yaptığımız gibi filmi durdurup, sesin incelenemeyeceğini, bir filmde sesleri ve onların yarattığı modelleri yakalayabilmenin kolay olmadığını ifade etmektedir. *Saç* filmi bu açıdan yaklaşıldığında özellikle çözümlenmesi zor bir filmdir, zira filmde ses kuşağını oluşturan diyalog ve müziğe çok az yer verilmiştir (ses kuşağını oluşturan bir diğer öğe gürültü ya da ses efektidir). Filmin ses kuşağı jenerikte devam etmektedir. Özellikle şehrin sesi; araba kornaları, kalabalığın gürültüsü ön plana çıkmaktadır. Şehrin kaosu andıran ve herhangi bir sesin belirgin olarak ön plana çıkmadığı, genel olarak gürültüyü andıran ses film boyunca sürekli olarak arka planda yer alır.

En büyük hayali Brezilya'ya gitmek olan Hamdi, bir kasetçiden Brezilya müziği

alır. Evinde ve otomobilde bu müziği dinler, televizyondan Rio Karnavalı'yla ilgili haber görüntülerini izler. Filmde kullanılan iki Brezilya müziği Bossa Nova türündedir. Bossa Nova ise, Brezilya kökenli bir müzik ve dans türüdür. Brezilyalı müzisyenler Antonio Carlos Jobim ve Joao Gilberto tarafından ilk kez 1958 yılında "Chega de Saudade" adlı parçada kullanılmıştır. Bu ilk parçanın müziği Antonio Carlos Jobim'e, sözleri Vinicius de Moraes'e aittir. Parça Joao Gilberto tarafından düzenlenmiştir. Bossa nova örnekleri olan; Garota de Ipanema (İng.: The Girl From İpanema), Desafinado, Samba De Uma Nota So (İng.: One Note Samba) gibi yapıtlar müzik tarihinin klasikleri arasında yer almaktadırlar (http://tr.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova, erişim tarihi: 27.03.2014)

Saç filminde *Desafinado* ve *Garato de İpanema* isimli şarkılar kullanılmıştır. Garato de İpanema, Astrud Gilberto tarafından seslendirilen şarkının İnglizce versiyonudur. Filmin son sahnesinde elinde boyunu ölçtüğü kalemi ile Hamdi yine pencerenin karşısındadır ve dükkânının önünden akan şehri seyretmektedir. Dükkân penceresinin tam karşısındaki dev ekranda Rio karnavalı görüntüleri gösterilmektedir. Hamdi elinden kalemini düşürür ve film biter. Bu sahnede *The Girl form İpenama* Astrud Gilberto tarafından seslendirilir. Filmin jeneriği akarken aynı şarkının Frank Sinatra tarafından seslendirilen cover versiyonu yer almaktadır.

Film müziği filmin temasına ya da belirli sahnelere göre, görüntüyü destekleyici nitelik ve uyumda bestelenen ya da düzenlenen müzik (Erdoğan ve Solmaz, 2005:54) olarak tanımlandığında *Saç* filminde kullanılan Bossa Nova tarzı müziğin Hamdi'nin hiçbir zaman ulaşamayacağı bir hayali temsil ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle *The Girl From İpenama* şarkısının sözleri dikkat çekicidir.

Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema goes walking

(Uzun ve yanık tenli, genç ve sevimli, İpenamlaı kız geçiyor)

And when she passes, each one she passes goes – ah

(Ne zaman geçse, ah her geçişinde)

When she walks, she's like a samba that swings so cool and sways so gentle

(Yürüdüğü zaman,tıpkı samba yapar gibi yumuşak ve kibarca salnıp yürüyor)

That when she passes, each one she passes goes – ooh

(Ne zaman geçse, her geçişinde)

(Ooh) But I watch her so sadly, how can I tell her I love her

(Ama onu üzülerek seyrediyorum, ona onu sevdiğimi nasıl söyleyebilirim)

Yes I would give my heart gladly,

(Evet, ona kalbimi memnuniyetle veririm)

But each day, when she walks to the sea

(Ama hergün, denize yürüdüğü zaman)

She looks straight ahead, not at me

(doğrudan denize bakıyor, bana değil)

Tall, and tan, and young, and lovely, the girl from Ipanema goes walking

(Uzun ve yanık tenli, genç ve sevimli, İpanemalı kız yürüyor)

And when she passes, I smile - but she doesn't see (doesn't see)

(ve ne zaman geçse gülümsüyor ama beni görmüyor)

(She just doesn't see, she never sees me...)

Beni görmüyor, beni asla görmüyor)

Yukarıda sözü edilen şarkı, son sahneden hemen bir önceki planda köprünün üzerinde yine şehri seyredalan Hamdi'nin yanından geçen kırmızı paltolu ve sarı saçlı güzel kadının gelişine bir gönderme gibidir. Sarı saçlı kadın kibar ve alımlı şekilde saçlarını rüzgârda savurarak, hiç bakmadan Hamdi'nin yanından geçer. Bordwell ve Thompson (2009:273) film müziği ile sahnelerin birbiriyle karşılaştırılabileceğini, gelişme modellerinin izini sürebileceğini ve üstü kapalı imalarda bulunabileceğini belirtmektedir. Bu sahnede yönetmen daha sonra yer alacak şarkının sözlerine uygun şekilde sarışın kadını Hamdi'nin yanından geçip giderken gösterir, aynı kadın Hamdi'nin dükkânının karşısındaki kaldırımda kırmızı paltosuyla beklerken görülür. Hemen sol üst köşesindeki ekranda ise Rio Karnavalı'nın görüntüleri yer alır. Hem sarı saçlı kırmızı paltolu kadın hem de Rio karnavalı Hamdi'nin hiçbir zaman gerçekleşemeyecek hayallerinin simgesidir ve yumuşak ve nazik şekilde Hamdi'nin hayatından geçip giderler.

Filmin Adı ve Bağlam Arasındaki İlişki

Perukçuluk yapan Hamdi karakterinin ölüme doğru giden yaşam öyküsünün anlatıldığı filmde saç, Hamdi'nin yaşama bağlanmasının ve aşkın metaforu olarak yer alır. Delaney (2004:91) Türk toplumunda saçın, cinsiyet, yaş, sınıf, politik bağlantılar ve dinsel fikirlere bağlı bir sembol olduğunu, ancak, kadınların saçının ve örtüsünün anlamını algılamak için kadın saçının erkek saçıyla, baş kılının vücut kılıyla, değişik uygulamaların yaşam döngüsünün bütünündeki saçla olan ilgisinin analiz etmek gerektiğini belirtmektedir. Hamdi'nin Meryem'in saçlarını kestikten sonra ona âşık olması, saçın bir fetiş nesnesi olarak anlatıda nasıl yer aldığının çözümlenmesi gerektiğini ortaya koyar.

Delaney (2004:101) kadınların saçının dişi cinselliğinin gücünün sembolüyle yüklü olduğunu ifade eder. Filmin adında insan vücudunun yalnızca bir bölümünü oluşturan saç'ın ön plana çıkarılması "fetiş" kavramını akla getirir. Fetiş cinsel uyarımın saplantılı bir şekilde eşleştiği, kendi başına bir cinsellik aracı olmayan "nesne"ye denir. Bu durumda fetiş nesnesi arzu edilen kişiden bağımsız kendi başına erotik bir anlam kazanır (Yazıcı, 2010). Hamdi'nin Meryem'in saçlarını özenle yıkaması, taraması ve bir mankene giydirerek sürekli yanı başında bulundurması saçın filmde fetiş nesnesi olarak kullanıma örneklerdir. Burada fetiş nesnesi olan saç doğrudan cinsel isteğe gönderme yapmaz, ancak

Meryem'in Hamdi'nin evine geldiği ve kendi saçından yapılmış peruğu başına taktığı sahnede fetiş nesnesinin cinsellikle bağlantısı ortaya çıkar.

Ait olmadıkları bir şehirde, giderek yalnızlaşan bu insanlar için saç kendilerine ve sevdikleri insanlara ait olan belki de tek nesnedir. Mekânla aidiyet bağlarını kaybeden insanlar, bedenleriyle ya da bedenlerinin bir parçasıyla bu aidiyet bağlarını yeniden kurarlar. Saç yalnızca Meryem ve Hamdi için değil, Meryem'in kocası için de önemlidir. Aynada sürekli saçını düzelten ve beyazlarını boyayarak kapatan koca, yıkadığı ölünün saçlarını da uzun uzun inceler. Evlilik dışı bir ilişkisi olan kocanın saçına gösterdiği önem hem ilişkisinden hem de bu aidiyet sorunundan kaynaklanmaktadır.

Sonuç

Filmler içerisinden çıktıkları toplumun ve tarihsel sürecin yaratımıdır. Beden ise belirli söylemler tarafından oluşturulur ve bu söylemler sanılandan çok daha güçlüdür. Çağdaş beden çalışmalarının temellendiği ana kuram doğal, verili ve sabit bir beden olmadığıdır. Dolayısıyla hasta ve engelli bedenler de sabit, verili ve doğal değildir. Bu bedenlerin hepsi kültürün söylemleri tarafından inşa edilmekte ya da şekillendirilmektedir. Sağlıklı ve sağlam olmak kültürel bir inşa ise, hasta olmak da kültürel inşadır. Sakat bedenler ise tıpkı *queer* bedenler gibi homojenliğe karşı direnme biçimleri olarak anlaşılmalı ve tahayyül edilmelidir. Sinemada bedenin yer alış biçimleri popüler kültürden, genel olarak içinden çıktığı toplumun güzellik, normallik ve sağlamlık anlayışından etkilenir. Bu anlamda filmler üretildikleri toplumun beden imgelerini yaratarak basmakalıp örnekleri oluşturur.

Sinema filmlerinde basmakalıp örneklerin oluşturulmasında ise en sık kullanılan temsil biçimleri dış görünüşe dolayısıyla oyuncuların bedenlerine ilişkindir. Film kahramanlarının görünüşlerine ve bedenlerine ilişkin bu temsiller toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, sağlamlık, cinsellik ve sınıf gibi belirli toplumsal temsil sistemlerine gönderme yapar. Bu temsil sistemleri belirli iktidar yapılarını kurmak ve sürdürebilmek adına beraber, ancak birbirlerinden farklı şekilde işlemektedirler. Sinema filmleri ise cinsiyeti, cinsel yönelimi, etnik kökeni, ırkı, kimlikleri, mekânları ve nihayetinde bedeni olduğu gibi göstermekten ziyade, bu olguların temsilini sunmaktadır.

2010 tarihli *Saç* filminde yer alan kanser hastalığı "temiz" biçimde sunulur. Temizden kastedilen filmlerde hastalığın olumsuz yönleri ile gösterilmediği ve gerçek hayatta hasta bedende meydana gelen bedensel değişimlerin yansıtılmadığıdır. Bu anlamda hastalığın temsili *Saç* filminde temiz, kısa ve acısızdır. Hastalığa ilişkin gerçekçi semptomlara bu filmde rastlanmaz. Dolayısıyla hastalığın *Saç* filminde gerçekçi bir temsilden ziyade modern şehir yaşamına uyum sağlayamayan ve yalnızlaşan bireyin yabancılaşmasının bir metaforu olarak temsil edildiği sonucuna varılmıştır.

Kaynaklar

Adak, N.Ö., (2002). *Sağlık Sosyolojisi Kadın ve Kentleşme*, İstanbul: Birey Yayıncılık.

Akın, Y., (2010). "Ulus İnşasında Bedenin Terbiyesi ve Politika İlişkisi: Osmanlıdan Cumhuriyete*",* *Bedende Kıpırdanmalar*, der: Gülnur Elçik, Tuba B. Özenç, İstanbul: Varlık Yayınları.

Auge, M., (1997). *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş,* İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bayrakdar, D., (2006)."Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(tır)ma Enstitüsü", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5 Türk Sineması: Sinema ve Tarih*, Yayına Haz: Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Boratav, K., (2003). *Yakınçağ Türkiye Tarihi*, Milliyet Kitaplığı.

Bordwell, D. ve Thomson, K., (2008). *Film Sanatı,* çevirenler: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Ankara: DeKi Basım Yayım Ltd. Şti.

Bossa Nova http://tr.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova, erişim tarihi: 27.03.2014)

Büker, S. ve Akbulut, H., (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk,* Ankara : Dipnot Yayınları.

Çintay, N., (2011). "Burjuvaysan Burcu'yu Beğeneceksin", Sabah Gazetesi, 23 Ocak.

Demez, G., (2009). "Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus", Toplumbilim Dergisi Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, 24, Haziran.

Delaney, C., (2004). *Türk Toplumunda Saçın Anlamı,* Saç Kitabı içinde, editör: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi.

Elmacı, T., (2006).*Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Öteki'nin Sunumu,* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anabilim Dalı, İzmir.

Erdoğan, N., (1998*). "Yeşilçam`da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar"*, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:1, Sayı:2, Şubat-Nisan,1998 (3. Baskı) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Erdoğan, İ. ve Solmaz-Beşevli, P., (2005). *Sinema ve Müzik.* İstanbul: Erk Yayınları,

Geray, H., (2006).*Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Gönen, M., (2004). *Paradoksal Sanat: Sinema,* İstanbul: Es Yayınları.

Güçlü B. A. ve Uzun E., (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hall, S., (2002) "İdeoloji ve İletişim Kuramı", Medya Kültür Siyaset, Ankara: Alp Yayınevi.

Işık, E. İ., (1998). *Beden ve Toplum Kuramı Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Kaya, Ş. Ş., (2011). *Televizyonda Kadın, Sağlık ve Hastalık*, ***Sosyoloji Araştırmaları Dergisi,*** Güz, 4(2).

Keskin, F. C., (2011). *Büyük Kapatılma,* Seçme Yazılar 3: Büyük Kapatılma içinde, Michel Foucault, çevirenler: Işık Ergüden, Ferda Keskin, 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nazlı, A., (2004). "*Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış*", Sivil Toplum 2(8).

Nazlı, A., (2009). *Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden*, Toplumbilim Dergisi Beden Sosyolojisi Özel Sayısı,24, Haziran.

Marshall, G., (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

Mulvey, L., (1997). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması.* Çev: Nilgün Abisel, 25. Kare.

Özer, Ö., (2009). *Eleştirel Haber Çözümlemeleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Özgör, C. O., (2012).*"XX. Yüzyıl Resim Sanatında Yalnızlık Temasının Kültürel ve Tarihsel Kökenleri",* Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Çanakkale.

Pirselimoğlu, Tayfun (2014). Röportaj, *(*http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu sac*, erişim 20.03.2014)*

Rosen, P., (1986). Narrative, Apparatus, Ideology, Colombia University Press, New York.

Ryan, M. And Kellner, D., (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası,* çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sontag, S., (2005). *Metafor Olarak Hastalık-Aids ve Metaforlar,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sözen, M., (2008). *"Türk ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları*", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 20.

Teber, S., (2009).*Melankoli*, İstanbul: Say Yayınları.

Turner, B.S., (2011). *Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi*, çev: Ümit Tatlıcan, İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Ülkü, G., (2004). *"Söylem Analizinde Yöntem Sorunu ve Van Dijk Yöntemi*", Haber, Hakikat ve İktidar İlişkisi içinde, der. Çiler Dursun, Ankara: Kesit Tanıtım.

Van, D., (2004). 'Critical Discourse Analysis', The Handbook of Critical Discourse, edited by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen ve Heidi Hamilton, Blackwell Publishing

Ltd.

Wodak, R. And Meyer, M., (2009). *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications.

Wollen, P., (2012). *Godard ve Karşı Sinema*, Çeviren: Öğr. Gör. Hasan Gürkan, İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi / ***Journal of Communication Studies,*** 3.

Yazıcı, Ali Hilmi, (2010). *Cinsel Hayatın Rengi mi Sapkınlık mı*?, röp: Çiğdem İşler, http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=15221131&tarih=2010-07-08,erişim tarihi: 15.05.2014.

Young, K., (2003).“*Beden Folkloru*”, çev. Mehmet Ekici, ‘Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar’, haz: G. Eker, M. Ekici, M.Oğuz, N.Özdemir, Ankara: Milli Folklor Yayınları.