



# DEVLİK FENOMENİ VE BEDENİN SİNEMADA ANLAM YARATIM SÜRECİNDEKİ ETKİSİ

Serhat Koca & Selçuk Ulutaş

Öz

Beden toplumsal alanda inşa edilen bir göstergedir. Toplumların ideal beden anlayışları çerçevesinde bir beden, kendisini görenlerin zihinlerinde pek çok anlam yaratabilir. İdeal dışı olarak tüm tarih boyunca sanat eserlerinde ve çeşitli anlatılarda karşılaştığımız dev bedenler ise çoğunlukla olumsuz eylemlerle birlikte anılmıştır. Dev bedenlerin canavarlık ve kötülük dışında bazı durumlarda yoldaş ve koruyucu arkadaş olarak da gösterildiği görülür. Ancak devlik ile ilgili olumlu anlamları yaratmak daha zordur ve var olan anlatıların genel anlamda olumsuz olması nedeniyle devlikle ilgili anlamların üretimi devin olumlu eylemlerinin gösterilmesiyle mümkün olmuştur. Her iki durumda da dev bedenin tarihsel süreçte farklı ve özel görüldüğü ifade edilmelidir. Sanatın hemen her alanında olduğu gibi sinemada da dev beden bir gösterge olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma dev beden soy kütüğünü esas alarak sanatsal kullanımlarından yola çıkıp bir sinema filminde kullanımını ve anlamsal süreçlerinin nasıl yaratıldığını göstergebilimsel olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada bu amaç doğrultusunda Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filminin "Kürt" (Baki Kurtuluş) isimli dev karakteri incelenmektedir. Literatür taramasıyla devlik fenomenini araştıran çalışma inceleme kısmında örnek filmin dev karakterinin potansiyel anlamlarını, etkileniş ve etkileyiş bağlamında çözümlemektedir. Çözümlemede hem paradigmatik analiz hem de sentagmatik analiz kullanılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Devlik, beden, göstergebilim, paradigmatik, sentagmatik.

Geliş Tarihi | Received: 23.08.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 21.09.2020  
30 Eylül 2020 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır

Serhat Koca, Dr. Öğr. Üyesi., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8472-3393> • E-Posta: [shatkoca@gmail.com](mailto:shatkoca@gmail.com)

Selçuk Ulutaş, Dr. Öğr. Üyesi., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4804-0565> • E-posta: [selcukulutas1980@gmail.com](mailto:selcukulutas1980@gmail.com)

# GIANTISM AND THE EFFECT OF BODY ON THE PROCESS OF MEANING MAKING IN FILMS

## Abstract

The body is a product of the social sphere, and the many meanings it may bear are inextricably linked to a society's conception of the ideal body. Throughout history, in art and literature, giant bodies have often carried negative associations, with giantism serving as a proxy for monstrosity and evil. Though in some cases giant bodies are instead shown as friends and protectors, it is challenging to create positive meanings about giantism. Because existing narratives about giant bodies are generally negative, efforts to portray them in a positive light have tended to focus on the giant's good deeds. But in either case, the giant body has historically always been considered different and unique. As in almost every field of art, the giant body is used as a symbol in cinema. This study aims to demonstrate the semiotic use of the giant body based on its symbolic pedigree, its artistic depiction, its use in motion pictures, and how its semantic processes are created. To this end, this study examines the giant character Kurt in the movie *Sarmasik* (2015) by Tolga Karacelik, the potential meanings of the giant character in the film, and how these meanings relate to the broader body of scholarly literature on the subject. This study employs both paradigmatic and syntagmatic analyses.

**Keywords:** Giantism, body, semiotics, paradigmatic, syntagmatic.

## Giriş

İnsanın varlığı biyolojik ve kültürel olarak iki boyutludur ve bu sebeple kültür üreten insanın biyolojik varoluşunu aştığı ifade edilmektedir. Tarih boyunca kültür evreninde fenomenleri tanımlama çabası bağlamında hayvanlardan farklılaşan insan, algıladığı her şey ile ilgili sürekli değişen gerçeklikler üretmiş ve üretmektedir. İnsan bedeni de bu bağlamda bir fenomen olarak diğerleri tarafından algılanan, kendisiyle gerçeklikler üretilen ve biyolojik oluşunu aşan bir kültürel alanı işaret eder. Karşılaşılan bedenler, hiçbir sözlü iletişim kurmadan bile anlam üretimine dâhil olan bir göstergedir.

Beden iletişim süreçleri içerisinde, en basit anlamsal düzeyde bile güç ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, gösterge karakteri ile önem arz eder. Örneğin henüz gelişmiş diller üretemeyen ilkel insan için ötekinin bedeni bir gösterge olarak çeşitli duygulara neden olacaktır. Kabile dışında karşılaşılan iri bir beden veya standart bir bedenin yaratacağı duygular aynı olmayacaktır. Bu basit düzeydeki anlamlandırma süreçlerinde bile bedenin iki veya daha çok insan arasındaki güç ilişkilerini kontrol eden bir yapıda olduğu görülür. Dillerin daha fazla geliştirildiği ve kültür üretiminin arttığı tarihi süreçlerde ise toplumsal koşullarla bağlantılı olarak bedenin anlamlandırıldığı bilinmektedir.

Sanat alanında ise beden, sanatın imgesel mücadele alanında önemli bir anlam yaratma aracı olarak kullanılmıştır. Antik Yunan'da tanrıların bedenlerinin antropomorfoza<sup>1</sup> uğratılan sanatsal imgeleri, bedenin bir gösterge olarak sanatın imgesel mücadele alanındaki önemini anlaşılması adına ortaya çıkan ilk örneklerindedir. İnsanlaştırılan bu tanrıların imgeleri ideal bir insan bedenini ortaya koyarken diğer taraftan beden, tanrıların üstünlüğünün bir göstergesi olarak cisimleşmiştir.

Tarihi süreçte sanat, siyasal iktidar ve din arasındaki organik bağlantı düşünüldüğünde, bedenin sanatsal kullanımının çok katmanlı anlam dünyası ile karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda, yaratılmak istenen anlam ve duygu bağlantısında insan bedeninin bir araç olarak kullanıldığı görülür. Bu noktada, olumlu duygular yaratmak için dönemin ideal

<sup>1</sup> Yunanca insan anlamına gelen anthropos ve biçim, şekil anlamına gelen morphe sözcüklerinden üretilmiş olan antropomorfizm, genel olarak insana ait özelliklerin insan dışındaki varlıklara yüklenmesini ifade eder (Cevizci, 1999, s. 63).

güzellik anlayışı bağlamında sanatsal bedenler üretilirken, olumsuz duyguların üretimi için ise bedensel anomaliler ve ideal dışı bedenler kullanılmıştır. Umberto Eco, Hıristiyan sanatında, Ortaçağ'ın sonunda İsa'nın Çilesi'nin gerçekçi tasvirlerinin ortaya çıktığını belirterek Rönesans ile birlikte Tanrı'nın yüceltilmesinde bedenin ideal dışı tasvirlerinin yaygınlaştığını ifade eder (2009, s. 49-52). Bu kullanımlar sonrasında kendinde olumlu veya olumsuz anlamlar taşımayan bedenler ile ilgili sabit anlamlar oluşmaya başlamış ve bu anlamlar giderek kültürel yaşama da hâkim olmuştur. Örneğin şeytan, cadı ve kötü ruhların ideal dışı bedenlerle temsil edildiği görülür.

Bu çalışmada sanatsal bir yeniden üretim olarak sinematik bedenin gösterge karakteri sorgulanacaktır. Çalışmanın amacı duygu üretimi açısından en başat sanat eserlerini günümüzde yaratan sinemada "dev bedenlerin" yeniden üretimindeki anlam katmanlarının ortaya konulmasıdır. Bu süreç gerekli literatür taramasının sonrasında bir film karakterinin incelenmesi ile tamamlanacaktır. İncelenecek karakter yönetmen Tolga Karaçelik'in 2015 yapımı *Sarmaşık* isimli filminden seçilmiştir. Filmde yan rollerden birisine sahip olan ve dev bir beden imgesi sergileyen "Kürt" (Baki Kurtuluş) karakteri ve bu karakterin yaratacağı potansiyel anlamlar araştırılacaktır. Bu karakterin seçilme nedeni ise sanat tarihinde, mitolojilerde ve kültür endüstrisi ürünlerinde sıkça karşılaşılan ve bedenle ilgili imgesel bir mücadelenin somut örneklerinden olan "devlik" imgesinin Kürt karakteri ile yeniden üretilmiş olmasıdır. Böylelikle filmde "normal" kavramının dışında yer aldığı iddia edilen "devliğin" sabit anlam ve duygularının ne şekilde ters yüz edildiği ve bunun filmdeki önemi vurgulanacaktır. Çalışmada karakterin bedeni üzerinden üretilen anlamlar hem "paradigmatik çözümleme" hem de "sentagmatik çözümleme" ile incelenmiştir. Karakterin bedeni ile ilgili filmde paradigmatik eksen ve sentagmatik eksen farklı anlamların üretildiği ve sonuç olarak devlik imgesinin yeniden üretiminin iki eksenindeki farklılaşmayla yaratıldığı iddia edilmektedir.

Çalışmada genel düzeyde bir bedenin özel düzeyde ise dev beden bir gösterge olarak gerek fiziki dünyada gerekse sanat alanında varoluşu ortaya konulup tartışılmaktadır. Bir sinema filmi karakterinin bedeninin sanatsal bir gösterge olarak filmin yaratacağı anlamlar üzerindeki etkisinin ortaya konulması ve beden adına gerçekleştirilen anlamsal süreçlerin ifade edilmesi içinse göstergebilimsel çözümleme içinde yer alan paradigmatik ve sentagmatik çözümleme kullanılmıştır.

Dil vasıtasıyla düşünen, gerçeklikler üreten özne için beden de dâhil olmak üzere her şey göstergedir ve bir gösterge toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir (Fiske, 2003, s. 62-63). Göstergibilimsel analiz ise üretilen bir göstergenin metnin içindeki anlamlarını tartışmayı amaçlar. Bükler'in de belirttiği gibi göstergibilimci için film, bir metin olarak bütünüyle okunması gereken iletiler toplamıdır. "Metin, filmin iletilerini dizisel (dikey) ve dizimsel (yatay) eksenlerin etkileşimi ile oluşturur" (1985, s. 44-45). Böylelikle sinema filmlerindeki bir karakterin bedenini gösterge olarak kabul edip, filmsel metinde oluşacak potansiyel anlamlar tartışılabilir.

Buckland'ın ifadesiyle göstergibilim iki kalıcı ilişki, sentagmatik (söz dizimsel) ve paradigmatik (dizisel) eksenini tanımlar. Daha spesifik olarak, göstergibilim nihai bileşenlerini değişmez kod sistemlerini (paradigmalar) ve kombinasyon kurallarını (söz dizimleri) tanımlamak için mesajları bölümlere ayırmayı ve sınıflandırmayı amaçlamaktadır. Paradigmalar, mevcut seçeneklerin sanal sistemleridir, bir anlamın seçildiği ve gerçekleştirildiği potansiyel anlamlar ağıdır. Sentagma ise paradigmatik kodların bir kombinasyonudur (Buckland, 2018, s. 24-30). Susan Hayward'ın da ifade ettiği gibi dikey olarak tanımlanan paradigmatik eksen yatay olduğu ifade edilen sentagmatik eksene bağlanır. Paradigmatik eksen seçme yapma işlemi ile ilgilidir. Sentagmatik eksen ise seçilen unsurların bileşimleri ile oluşan gösterge zincirinin nasıl işlediğini ifade eder ve bu zincirin anlam üretimine gönderme yapar (Hayward, 2012, s. 190).

Paradigmatik analizin, anlatı yapısı ile ilgilenmediğini ve bunun yerine herhangi bir unsur değiştirildiğinde ortaya çıkan anlam değişikliklerini aradığını söyleyen Harris'in tanımıyla film açısından paradigmatik; çekim seçimi, çekimler arasındaki geçişler, diğer sahne elemanları ve çekim içindeki elemanların yani filmik düzenlemelerin paradigmatik eksende değişkenler uygulaması ile ilgilidir. Sentagmatik analiz ise anlatı yapısına dikkat eden doğrusal analizdir (Harris, 2002, s. 28-30). Batman & Schmidt ise paradigmatik eksenini bir dizi filmik birimde çekime göre anlaşılır, çekim yapısını sağlayan semiyotik mod şeklinde tanımlar. Pek çok sinema göstergibilimcisine göre göstergibilimsel çalışmada paradigmatik eksen üzerine düşünmeden, filmsel anlamların anlaşılması ciddi şekilde tehlikeye girmektedir. Film perspektifinin sentagmatik organizasyonu filmik yorumlamanın temel mekanizmalarının çoğunu ko-

numlandiran düzen perspektifini tanımlamaktadır (Bateman & Schmidt, 2013, s. 5-15).

Chandler'ın belirttiği gibi hem sentagmatik hem de paradigmatik analiz, kodlar ve alt kodlar içindeki işlevlerini keşfederek işaretleri bir sistemin parçası olarak ele alır. Bir dilin "grameri" hem sözdizimsel (sentagmatik) düzenlilikleri hem de paradigmatik karşıtlıkları içerir. Herhangi bir semiyotik sistemin tanımı hem ilgili paradigmatları hem de birbirleriyle olası kombinasyonlarını söz dizimlerinde belirtmeyi içerir. Metin analizinde, sentagmatik farklılıkların kaçınılmaz olarak paradigmatik farklılıkları içerdiğini hatırlamamız gerekmektedir. Chandler'ın da yazdığı gibi analitik olarak, Saussure'e göre, kişi tüm sistemle başlamalı ve analiz yoluyla unsurlarını tanımlamalıdır. Sistem, kurucu unsurlardan yukarıya doğru çalışarak inşa etmeye çalışılmaz. Bununla birlikte Roland Barthes, "semiyolojik girişimin önemli bir kısmının" analiz için malzemeyi "minimal anlamlı birimlere" bölmek olduğunu savunur. Daha sonra bu birimleri paradigmatik sınıflara ayırmak ve son olarak bu birimleri birbirine bağlayan sentagmatik ilişkileri sınıflandırmaktır.<sup>2</sup> Chandler'e göre uygulamada, analistlerin sistemin kurallarını belirlemeye çalışırken bu iki yaklaşım arasında gidip gelmeleri gerekebilir. Sentagmatik analiz, bir metnin açık yapısını incelerken, paradigmatik analiz, gizli unsurları, anlamının bağlı olduğu ve olumlu veya olumsuz çağrışımları değerlendirir. Paradigmatik analiz, metinde bulunan işaretlerin her birini benzer koşullarda seçilmiş olabilecek eksik işaretlerle karşılaştırmayı ve yapılan seçimlerin önemini dikkate almayı içerir. Belirli bir kelime, görüntü veya ses seçiminden stil, tür veya ortam seçimi seviyesine kadar herhangi bir göstergibilim düzeyinde uygulanabilir. Chandler'ın tanımıyla bir metnin sentagmatik analizi, metnin bölümleri arasındaki ilişkileri incelemeyi içerir. Yapısalcı göstergibilimciler, metin içindeki temel yapısal birimleri sözdizimleri olarak tanımlamaya çalışırlar. Bir metin içinde bir diğerinden ziyade bir sözdizimsel yapının kullanılması anlamlıdır. Sözdizimsel ilişkilerin incelenmesi, metinlerin üretiminin ve yorumlanmasının altında yatan gelenekleri veya "kombinasyon kurallarını" ortaya çıkarır (Chandler, 2017, s. 100-138).

Bu çalışmada beden önce paradigmatik ekseninde potansiyel anlamları ile incelenecektir. Sonrasında ise diğer göstergeler ve anlatı bağlamında eylemin devreye girdiği sinematik sentagmada bedenin üretilen

<sup>2</sup> Bu çalışmanın analiz kısmında Barthes'ın önerisi doğrultusunda hareket edilmiştir.

anlamı araştırılacaktır. Paradigma ve sentagmadaki farklılıklar karşılaştırılarak bir gösterge olan bedenin filmde yaratılan anlamları tartışılacaktır.

## **Bir Gösterge Olarak Beden**

Birçok farklı dilde beden ve cisim eş anlamlıdır. Bedenin dilsel kullanımı bu sebeple genelde canlı bir varlığın özelde ise insanın maddesel yapısı ile canlı veya cansız organik varlığın cismi yapısı ile ilgilidir. Canlı varlıkların maddesel ve cisimsel yapısı olarak tanımlanan beden, felsefi anlamı itibariyle insan ruhsallığının karşıtı olarak insan organizmasını işaret etmektedir. Beden ve zihin veya beden ve ruh gibi tartışmaların gerek teolojik alanda gerekse felsefi alanda yapıldığı fakat bilimsel olarak bu ikiciliğin doğrulanmadığı görülmektedir. Felsefedeki zihin ve beden ikiciliğinin kaynağı Kartezyen düşüncedir. Batı düşüncesi uzun süre Kartezyen düşünce etkisinde zihin ve beden tartışmasını sürdürmüştür. Yirminci yüzyıldan itibaren, zihin/beden ikiciliği ile birlikte özne ve nesne ayrımına ilişkin kabullerin eleştirileri geliştirilmeye başlanmış ve zihin ile bedenin ayrı olmadıkları ifade edilmiştir. Beden üzerine yapılan tartışmaların yirminci yüzyılda sosyoloji alanına da kaydığı görülmektedir. Beden sosyolojisi<sup>3</sup> beden ve zihin ayrımını reddetmektedir. Bu anlayış insan bedeninin verili bir biyolojik organizmanın ötesinde, toplumsal bir kurgu olduğunu ifade eder. Diğer bir ifade ile söylemler ve toplumsal pratikler bedeni üretmektedir (Cevizci, 1999, s. 109; Timuçin, 2004, s. 48; Turner, 2014, s. 115; Voltaire, 1995). Beden ayrıca insan topluluklarının oluşturduğu sistemlerin de maddileşmiş halidir. İdeolojiler, dinler, gelenekler, ahlak gibi pek çok toplumsal kurum bedenin kurgulanışında ve bedenle ilgili üretilen anlamlarda etkilidir (Kanlıoğlu & Aytas, 2016, s. 232).

Spinoza'nın beden tanımı pek çok açıdan ufuk açıcı bir yol haritası sunmuştur. Düşünür bedeni biçim, işlev ve organlardan bağımsız olarak görmekte ve bir özne veya öz olmadığını ifade etmektedir. Beden bu sebeple düşünürün felsefi mimarisinde bir tarz ve etkileme veya etkilenme gücü olarak tanımlanır. Deleuze ise Spinoza etkisinde bedenle ilgili olarak gösterge, güç ve yetki arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır

<sup>3</sup> Beden meselesi, modern sosyolojik araştırmalarda geniş bir perspektiften incelenmektedir. Cinsellik ve cinsiyet, çağdaş dans, vücut geliştirme endüstrisi, çocuk bedeni, yiyecekler, eşcinsel imgeler gibi çok çeşitli temalar beden sosyolojisi alanına girer. Ayrıca gözetleme ve iktidar kavramları da bu alanda incelenmektedir (Marshall, 1999, s. 62).

(Sauvagnargues, 2010, s. 53). Deleuze'e göre Nietzsche, Spinoza'ya benzer bir şekilde "Nedir beden?" sorusunu sormakta ve "Biz onu, bir kuvvetler alanı, pek çok kuvvetin çatıştığı besleyici ortamdır diyerek tanımlamıyoruz" demektedir. Spinoza bedeni tanımlarken kuvvet kavramı üzerinden hükmeden ve hükmedilen kuvvetler arasındaki ilişkiden söz eder. Bütün kuvvet ilişkileri bir bedeni biyolojik, kimyasal, toplumsal veya siyasal olarak oluşturur. Tüm bedenler ise onu meydana getiren kuvvetlerin iradesinin özüdür ve canlıdır. Bir bedenin nasıl doğada canlı bir varlık olarak var olduğu değil kuvvetlerle ilişkisinin ne olduğu sorulduğunda beden bir kavram olarak anlaşılacaktır (Deleuze, 2010, s. 57). Nietzsche'de güç istenci kavramı bedene gönderme yaparken bu kavram Foucault'nun çalışmalarıyla bilme istenci olarak evrimleşmiştir. Bilme istenci ise bedenlerin toplumsal meydana getirmek için ayrışmasına neden olmaktadır. Beden kavramı Nietzsche'nin mirasıyla etkileme ve etkilenme kapasitesi olan sosyal bir bedeni işaret eder (Işık, 1998, s. 110-117).

Deleuze beden ve etki meselesini "Bir hayvanı veya bir insanı tanımlayacağınızda onu; ne şekliyle, organlarıyla, işlevleriyle ne de bir özne olarak tanımlamazsınız: onu yarattığı etkilerle tanımlayacaksınız" şeklinde açıklamaktadır (aktaran Sauvagnargues, 2010, s. 53). Deleuze'ün bu yorumundan hareketle bedenin etkileme veya etkilenme durumunu fiziki ve düşünsel düzeyde incelemek mümkündür. Fiziki etki bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Bir bedenin düşünsel etkisiyse dil vasıtasıyla ortaya çıkacaktır.

Patrick Fuery ve Kelli Fuery'nin de yazdıkları gibi Kristeva, bedeni bir gösterge olarak görür ancak böyle bir iddianın önemini açıklamak için dilin kendisinin belirleyici bir süreç olarak görülmesi gerekir. Düşünre göre beden tüm kültürel alanlarda hareket eder ve hem sembolik dilin hem de görsel kültürlerin dilinin ve direniş alanlarının bir parçasıdır. Kristeva'nın bedeni teorileştirmesi dil ve psikanaliz gibi diğer ilgi alanlarıyla, dilsel ve semiyotik bir bakış açısından kaynaklanmaktadır. Hem kendisinin hem de çevresinin bilincine sahip bir özneyi kavramak için dili; kültür, sosyolojik kurumlar, değerler, roller gibi ve yasalar tarafından üretilen bir sistem olduğu kadar yaratıcılık, bozulma ve meydan okumaya dayanan bir sistem olarak düşünmenin hayati önem taşıdığı ifade edilir. Bu şekilde dilin, sürekli değişen sosyal düzenler ve kültürel bağlamlar içinde bir süreç olarak işlev gördüğü ifade edilebilir (Fuery & Fuery, 2003, s. 54). Beden kültürel alanın içinde üretilen ve yeniden üretilen bir göstergedir. Nitekim bedenin gösterge karakteri taşıması bedenle ilgili



yargıların kültürden kültüre ve zamana bağlı olarak değişmesiyle anlatılabilir. Örneğin bir yargı olarak güzel veya çirkin bir bedenin ne olduğu dilsel ve görsel göstergeler bağlamında o bedenin anlamları ile ilgilidir ve beden bir gösterge olarak bu yargıların ortaya çıkmasına izin verir. Diğer bir ifade ile madde olarak beden bir gösterendir. Bedenin gösterileni ise paradigma ve sentagmalar bağlamında ortaya çıkar.

Beden bir gösterge olarak insanın imgelemine başvurur ve güce hizmet eder. Bu durum bilgi felsefesi ile de ilgilidir ve "gösterge beden" bir bilgi modeli ortaya koyar. Bu durum zorlayıcı bir gösterge karakterini ortaya koyarken "gösterge bedenler" ile karşılaşanlara boyun eğdirmek istenir (Sauvagnargues, 2010, s. 45). Bir beden doğa halindeki kendinde varlığın ötesindedir. Bağlama göre beden ona yüklenen bireysel veya toplumsal anlamları taşır. Buradan hareketle etkilenme ve etkileme meselesinin düşünsel boyuttan duyu boyutuna da sıçradığı ifade edilmelidir. Beden ona yüklenen anlamlar nedeniyle bir düşünce olarak var olurken onunla karşılaşanları sevinç veya keder türevi duygulara taşır. Örneğin bedensel anomalilere sahip bir özne ile ilk karşılaşma sonrasında olumsuz duyguların ortaya çıkma ihtimali yüksektir. İğrenme, korku, acıma gibi keder türevi duygular o bedene yüklenen düşünceler ekseninde ortaya çıkar.

Tüm bunların sonrasında sorulacak ilk soru bu çalışma için "bir beden neyi gösterir" olur. Sonraki soru ise "kendinde anlamı olmayan fakat toplumsal ve tarihsel anlamlar yüklenen bir beden genelde sanat, özelde ise sinemada var olan bedensel göstergeleri ne amaçla ve nasıl kullanmaktadır" şeklinde belirlenmiştir. Bu sorularda kapsamı daraltmak adına dev bedenler ile ilgili yanıtlar aranmıştır.

## **Betimge (Figure) Olarak Beden**

Guiraud tarafından "imge yaratıcı gösterge" olarak tanımlanan betimge kavramı Fransızcadaki *figure* kelimesinin çok sayıdaki anlamından birisini göstermektedir. Sanatsal göstergeleri anlatmak ve onların diğer göstergelerden farkını ortaya koymak üzere geliştirilen kavram en basit düzeyde bir biçimi görsel olarak betimleme ya da canlandırma anlamına gelir. Bir gösterge olarak betimge bir tür anlamlandırmayı anlatır. Guiraud'un belirttiği üzere bir betimge biçimlerden (beti) oluşur. Biçim, imge üretimi bağlamında betimgenin temel unsurudur. Betimgenin kendine ait bir gerçekliği vardır ve bilinen, kabul edilen gerçekliklerin dışına çıkabilir. Diğer taraftan betimge ona bakan kişinin yorumlarından bağımsız

bir gerçekliği yaratır ve böylelikle imge kavramından ayrılır. Bu durumda betimgenin belirlenmiş anlamları olduğu ifade edilmelidir (Guiraud, 1994, s. 130-131).

Sanat eserleri birer betimgedir. Betimge ontolojik olarak gösteren gösterilen ilişkisinde diğer göstergelerden farklı olarak gösterileni belirlenmiş bir göstergedir. Tunalı'nın ifadesiyle sanat eserlerinde gösteren öge fiziki dünyanın bir parçası ve duyu alanındaki bir maddedir. Resim için boya ve boyanın kapsadığı madde, heykelde demir, mermer tahta gibi, müzikte sesler, sinemada sesler ve görüntüler birer gösterendir. Gösteren dışsal olmayan bir başka tabakayı ifade eder. Her sanatsal gösterge maddi ve duysal bir gösteren ile maddi olmayan bir gerçekliği veya anlamı yaratır. Gösterilen rastgele değildir ve bir sanatçı tarafından belirlenir (Tunalı, 1996).

Belirlenmiş olan gösteren ile sanatçı, alımlayıcıya bir kuvvet uygulamaktadır. Uygulanan kuvvetin bilgi düzeyinde olduğu ve sanat eserinde gösteren tarafından aktarılan bilginin aslında gösterilen olarak ifade edildiğini belirtmek gerekmektedir. Bu durumda sanat eseri bir bilgi nesnesi<sup>4</sup> olarak alımlayıcıya fenomenlerin tanımları bağlamında kuvvet uygulamaktadır. Bir sanat eserinde gösterilen beden de bu bağlamda hem bir göstergenin göstergesi hem de bir bilgi nesnesidir. Beden fiziki dünyada bir göstergedir ve anlamları toplumsal düzen tarafından belirlenmiştir. Fakat bu belirlenmişlik bir imgesel mücadele alanını da oluşturur. Toplumsal hayatın içinde bedenle ilgili gerçekleştirilen bu imgesel mücadelenin önemli bir ayağı da sanattır. Bir gösterge olan fiziki dünyadaki bedenin sanatsal göstergeleri ya da diğer tanımıyla betimgeleri sanatta kimi zaman hâkim olan ve kabul gören toplumsal anlamları tekrar ederken kimi zamansa aynı göstergenin farklı gösterenler yarattığı görülmektedir.

Patrick Fuery ve Kelli Fuery, bedenin görsel kültürlerde, kültürün diğer yönlerinden farklı olmadığını yazmışlardır. Dili belirleyici bir süreç olarak görmenin bir parçası olarak görsel kültürler de bu bağlamın içindedir. Toplumsal olarak üretilen anlamların ötesinde sanatla yeniden üretilen beden, sistemin hem statüko hem de yenilikçi yönünü gösterir. Görsel kültürler sembolik düzen içinde benzer şekilde konumlandırılır, düzen ve düzenlemeler tarafından yönetilirler. Ancak sembolik düzen içinde sistemini tehdit eden ve bozan imajları sürekli üretme ve sağla-

<sup>4</sup> Modern estetik sanatı bir bilgi nesnesi olarak tanımlamaktadır (Hartmann, 2010).

ma kapasitesine de sahiplerdir. Bu sebeple yazarlar için özellikle bedenle ilgili olarak var olan anlamlara yabancılaştırma etkisini de gösterirler. Bu durumda görsel kültürlerin var olan sembolik düzende bir bozulma, meydan okuma ve isyanın göstergesi olarak veya düzenlemenin bir göstergesi olarak işlev gördüğü söylenebilir (Fuery & Fuery, 2003, s. 55).

Bir başka varlığa ait beden ona bakan kişi için bir nesnedir. Bu nesne anlamlandırılma sürecinde ise nesneyi algılayan kişi tarafından bir gösterge olarak okunmaya başlanır. Bu sebeple beden hem bir nesne hem de bir metin olarak tanımlanabilir. Bedenin metin olarak tanımlanması noktasında kültürel anlam kodlarının özne üzerine uyguladığı kuvvet, gösterge bedenin okunması bağlamında belirleyici olacaktır.

### **Devliğin Betimgeleri**

Anomali kavramı, alışlagelenden ve mutata olandan ayrılma, olağan bir durum ya da kuraldan sapma hali olarak tanımlanmaktadır. Bir maddenin anomalisi o maddenin biçimi ile ilgili belirlenen ilke, kural ve alışılmış olandan kopuşu anlatır (Cevizci, 1999, s. 57). Devliğin bir anomali oluşu tartışmalıdır. Ancak pek çok kültürdeki ideal güzellik anlayışının dışında olduğu da aşikârdır.

Her ne kadar evrensel olduğu iddia edilse de Nicholas'ın ortaya koyduğu şekliyle "ortalama insan" tanımı ve normallik, söylemsel bir yapıdır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan "normal" kavramı 1840 civarında Avrupa dillerinde ortaya çıkmıştır. 1842'de, Adolphe Quetelet adlı Belçikalı bir istatistikçi, "normal insan" kavramını ortaya atmış ve normal kabul edilecek şeyin kesin ve bilimsel bir formülasyonu için zemin hazırlamıştır. Yeni istatistik bilimini kullanan Quetelet, normal vücudu, modern bilim yoluyla keşfedilen sözde evrensel insan yasalarına dayanarak tanımlamıştır. Ortalama bir insanı tanımlamak için ise cüceler, devler ve şişman insanlar gibi bilimsel anormallikler yaratan katı sınırlar oluşturmuştur. Bu zamandan önce "normal" kavramı dik veya dikey çizgi anlamında kullanılmamıştır. 1849'da ilk olarak "normallik" kavramı literatüre ve gündelik konuşma diline girer. 1855'te "norm" kavramı ve 1857'de "normalite" kavramları üretilir. Nicholas'a göre bu kavramlar bedenle ilişkili olarak geliştirilmiştir. Yazar, "1840'lardan önce de bedensel olarak güzellik uğruna aranan idealler söz konusudur fakat 1850 sonlarında normallik ölçülebilen, yumuşatılabilen ve uygulanabilir evrensel bir kavram olarak görülmeye başlamıştır" demektedir. Olağandışı anatomi ile ilgili bir terim olarak "ucube" teriminin ise 1847'de

“normal” kavramıyla aynı zamanda ortaya çıkması da tesadüf değildir (Nicholas, 2018, s. 120). Bilimsel açıdan normalin dışında tanımlanan dev bedenler bu tanımlamadan önce de sonra da pek çok hikâyenin veya sanat eserinin parçası olmuştur.

Jeffrey Jerome Cohen, *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages* (1999) adlı eserinin sunuş bölümünde, Edmund Burke’ün bir devi, zulüm, adaletsizlik, korkunçluk ve iğrençlik olarak düşünsel boyutta hayal edebileceğimizi ifade ettiğini yazar. Cohen’e göre ise bir devin bedeni doğal orana bir hakarettir. Cohen, dev bir bedenin, kendini öteki beden olarak insan âleminin dışında, arzu olasılığının olmadığı bir fazlalık olarak kodladığını belirtir (1999, s. 1-21). Fakat devlikle ilgili bu olumsuz anlamın dışına çıkılan durumlarla da fazlasıyla karşılaşmıştır. Bu sebeple devliğin çift yönlü yani kahramanlıkla canavarlık arasındaki gidiş gelişi ile ilgili tarihi süreçte pek çok söylem bulunmaktadır ve bu söylemler mitlerin derin yapısından temellenmektedir. Örneğin dev bir beden, Humbaba<sup>5</sup> isimindeki bir canavar olarak eski Babil’de Gilgamiş kahramanı ile savaşırken kötülüğü, Nephilim<sup>6</sup> olarak ise ilahi yasaların ihlalini somutlaştırmıştır. Ymir<sup>7</sup> isimli devin yok edilmesi, Ortaçağ İskandinav mitolojisinde dünyanın oluşumunun anahtarı olarak görülürken oldukça eski bir dev olan Kelt mitolojisindeki kötü karakter Ysbaddaden, Kral Arthur efsanesinde de karşımıza çıkar ve Arthur tarafından bertaraf edilir. Gaia’nın anarşik dev oğulları, Rabelais<sup>8</sup> tarafından yiyecek, içecek ve bedenselliğin zevklerini kutlamak için icat edilen grotesk Gargantua; Gulliver’e insan doğası hakkında cesaret kırıcı dersler veren bir ırk olan Brobdingnagianlar; kâğıt satışlarını artırmak için oduncuların “otantik” efsanesi olarak üretilen bir kütük

<sup>5</sup> Şenel’in de belirttiği gibi Gilgamiş Destanı içinde siyasal ahlak ile ilgili sonuç çıkarılabilecek önemli bir nokta, Gilgamiş’in Enkidu ile birlikte ülkedeki kötülüğü ortadan kaldırmak için bir savaş seferine çıkmasıdır. İlerleyen satırlarda “kötülük” denen şeyin, Mezopotamya’yı çevreleyen dağlardan sağlanan sedir ağacı ormanlarından yararlanılmasının engellenmesi olduğu anlaşılır. Engelleyen, “Humbaba” adlı canavardır. Humbaba’yı öldürürler, kestikleri sedir ağaçlarını ırmağa taşıtarak Uruk’a utkuyla (zaferle) dönerler. Kötülük yok edilmiştir. Burada, bir uygar (sınıflı) toplumun halkının, egemen sınıfının ya da egemeninin çıkarına olan şeyin “iyi”, olmayanın “kötü” sınıflandırmasından geçirildiği (sınıflı toplumlar boyunca sürecek olan) ahlak anlayışının (bilinen) ilk örneğiyle karşılaşırız (Şenel, 2014, s. 120).

<sup>6</sup> Tevrat’ta geçen insan ve melek karışımı dev.

<sup>7</sup> Kimi arkaik kozmogonilerde dünya, kaosu simgeleyen bir ilk canavarın (Tiamat) veya bir kozmik devin (Ymir, Pan-Ku, Puruşa) kurban edilmesiyle varoluş kazanmıştır (Eliade, 1994, s. 33).

<sup>8</sup> François Rabelais, *Gargantua ve Pantagruel*’in (1532-52) yazarıdır.

şirketinin kurumsal maskotu Paul Bunyan<sup>9</sup>; sinemada kıllı Romeo olarak tanımlanan King Kong devliğın çift figürünü ortaya koyan diğeri örneklerdir. Devliğın en kaba tasvirleri, "Ölümcül düşman veya sevgili refakatçi, ölü şey ve canlılığın bedenlenmiş hali, bakışlarından korkuyla kaçılan ezici figür ve bir zevk ve tüketim dünyasını yeniden keşfeden yaratıcı canavar" şeklinde yapılabilir (Burke'den aktaran Cohen, 1999). Bu sebeple dev beden bir zihinsel tasarım olarak etik olan ve olmayan arasındaki ayrımın ortaya konulmasında sıkça karşılaşılan bir figürdür.

Dev beden kültürün içindeki imgesel mücadelede pek çok başka örnekte de gösterilebilecek olumlu ve olumsuz anlamlar yüklenen bir göstergedir. Tarihsel ve kültürel bağlamda bir gösterge olan dev beden plastik sanatlarda ve sinemada da bir anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak burada belirtilmelidir ki sanat alanında özel bir anlam yaratımı söz konusu değilse devliğın anlamları özellikle mitolojik anlamların güçlü etkisi nedeniyle olumsuz olma potansiyeli taşıyacaktır. Olumlu anlamları yaratabilmek için dev bedenın olumlu eylemlerinin vurgulanması zorunlu görünmektedir.

Sarah Carr-Gomm'a göre bir metafor olarak devlik üzerinden anlamlar üreten en bilindik sanat eserinden birisi Peninsular Savaşı'nın imgeleştirildiği Goya'nın en dramatik resimlerinden birisi olan ve aşağıda 1. Resim'de gösterilen *The Colossus*'tur. Bu resimdeki dev, Juan Bautista Arriaza'nın *Profecia del Pirineo* şiirinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Goya'nın devi, insanların, arabaların, atların ve sığırların panik içinde kaçtığı bir vadinin üzerinde yükselir. Dev, belirsiz bir figürdür ve "Avrupa'nın Colossus'u" olarak bilinen Napolyon ile yüzleşmek üzere olan İspanya'nın koruyucu ruhunu temsil ettiği ya da bastırılmaz bir düşmana karşı bir iktidarsızlık ifadesi olarak yorumlanmıştır (Carr-Gomm, 2011). Devliğın bir gösterge olarak Goya'nın resminde bu olumlu veya olumsuz iki farklı yorumu neden olduğu görülmektedir. Bu yorumlar bağlam ve sanatçı inceleme-



Resim 1. Goya, *The Colossus*, 1808.

<sup>9</sup> Kuzey Amerika folkloründeki oduncu dev karakter.



Resim 2. Giulio Romano, The Chamber of the Giants'dan bir sahne

Bunlardan bir diğer örnek ise Giulio Romano'nun meşhur *The Chamber of the Giants* (*Devler Odası*) isimli eseridir. Bu eser bir mahkeme odasının duvarlarını süsleyen duvar fresklerinden oluşmaktadır. Eserde devliğin kullanımı bilinen anlamı ile bir tür yüceltmeyi işaret ederken, yapılan yeni çalışmalar bağlamında bu odada karşılaşılan dev figürlerinin totalitarizme karşı bir eleştiri amacı taşıdığı, dolayısıyla da devliğin olumsuz anlamda kullanıldığı ifade edilmiştir (Michiulis, 2016, s. 24-80).

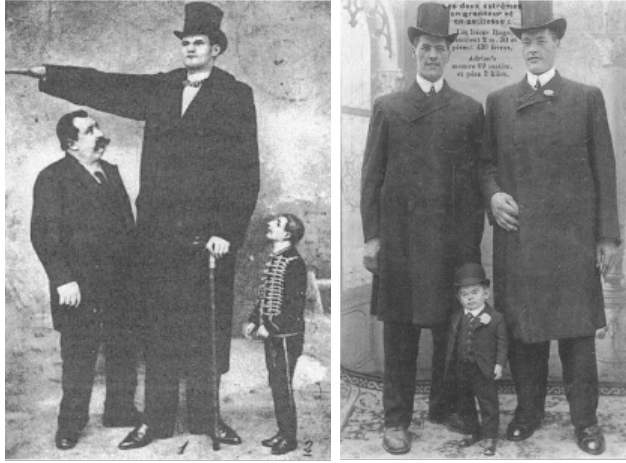
Göstergeler üzerindeki bu tür belirsizlikler o göstergelerin imgesel alandaki mücadelelerde sık kullanılması ve pek çok anlamı taşıması ile ilgili olduğu kadar sanatçıların da bilinçli tutumları ile ilgilidir. Sinemada da pek çok dev karakterin hem olumlu hem de olumsuz anlamlar taşıyacak şekilde var edildiğini somutlaştıracak pek çok örnek bulunmaktadır. Ancak sinema öncesinde modernleşen toplumlarda insanların dev bedenlerle yaygın olarak farklı şekillerde de karşılaştıkları görülür.

İlk önemli karşılaşma sirklerdir. Ancet'in *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* isimli eserinde devlik bir ucubelik olarak tanımlanmıştır. Yazar pek çok bedensel anomaliye sahip insanın sirklerde çalıştırıldığını ve karnaval kültürünün bir parçası olduğunu ifade eder (2010, s. 114). Diğer taraftan Kanada'daki karnaval kültürü ve ucube bedenlerin bu kültürdeki yerlerini araştırdığı *Canadian Carnival Freaks And The Extraordinary Body, 1900–1970s* isimli kapsamlı çalışmasında Nicholas pek çok bedensel anomali sahibi insan gibi devlerin de sergilendiği ve çeşitli şovlarda yer aldıklarını ifade etmektedir. Nicholas'ın aktarımıyla dönemin pers-

pektifinden ve yapılan bilimsel çalışmalardan<sup>10</sup> yola çıkarak devlerin bu gösterilerin bir parçası olmasının temel nedeninin bedensel sapmalarından dolayı izleyicide suç, sapkınlık ve canavarlık düşüncelerini canlandırmaları olduğu söylenebilir (2018). Görüldüğü üzere eğlence kültürü de mitolojik anlamlardan beslenen ve onu destekleyen bir girişimle devliğin anlamları üzerinde etkili olmuştur.

Diğer bir karşılaşma ise yirminci yüzyılın başlarında son derece önemli bir haberleşme unsuru olan posta kartları veya diğer bir ifade ile kartpostallardır. Seri üretim sayesinde posta kartlarının üstünde çeşitli fotoğrafların basılmaya başlandığı bu dönemde uzun süre popülerliğini koruyan posta kartlarında devler ve cücelerin oldukça ilgi çeken bir tema olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. 1900'den 1935'e kadar cüceleri ve devleri tasvir eden 893 tarihi resimli kartpostal koleksiyonunu tıbbi açıdan analiz eden Enderle, cüce ve devler için kartpostallarda yer almanın en azından bazı durumlarda sosyal faydalar sağladığını ifade etmiştir (1998). Sirkler ve

karnavallarda boy gösteren devlerin posta kartlarında da yer alması yirminci yüzyılda bu insanların oldukça ilgi çeken bir fenomen olduklarını göstermektedir. Bu süreç sonrasında kültür endüstrisinin özellikle sirk ve karnavallarla ilgi çeken devleri



Resim 3. Enderle'nin çalışmasında geçen kartpostallara örnek görseller.

<sup>10</sup> Nicholas'ın da yazdığı gibi 1896'da doktorlar George M. Gould ve Walter L. Pyle, *Tıp Anomalileri ve Merakları* adlı bir ansiklopedi yayınladılar. Gould ve Pyle'in oldukça zarif tarifleri, normallik ve anormallik arasındaki yakın bağlantıyı ortaya koymuştu. Metin boyunca, çeşitli koşulların ve anormalliklerin kanıtı olarak ucube gösterilerinden de örnekler sundular. Ansiklopedi anomalilerden söz ederken sıkça canavarlara ve canavarlık vakalarına atıfta bulunmuştur (Nicholas, 2018, s. 121). Devlik ve canavarlık ilişkisi tarihi süreçte mitlerde kendisine fazlasıyla yer bulan bir olgudur. Diğer taraftan 19. yüzyılın sonlarında bilim tarafından da benzer bir imada bulunulması devleri ve diğer anomali sahiplerini önce merak edilen bir konu ve sonrasında sergilenen bir eşyaya çevirmiştir.

sinemada da kullanmaya başladığı görülür.

Sinemada dev temsillerinin ilk örnekleri arasında yer alan en önemli örnek şüphesiz Alman Dışavurumcu sinemasının erken döneminden *Der Golem* (Paul Wegener, 1915) filmidir. Yahudi efsaneleri ve Mary Shelley'nin 1818 yılında yayınlanan *Frankenstein ya da Modern Prometheus* adlı klasik romanından izler taşıyan film, bir haham tarafından balçık ve çamurdan yaratılan Golem isimli korkutucu devin kontrolden çıkarak canavarlaşmasını anlatır. Yine erken dönem örneklerinden olan 1931 yılı yapımı *Frankenstein* (James Whale) filmi de Mary Shelley'nin *Frankenstein ya da Modern Prometheus* eserinin uyarlamasıdır. Filmde, Henry Frankenstein'in, ölü insanların bedenlerinden parçaları birleştirerek yarattığı Frankenstein da dev bedeni nedeniyle bir ucube, canavar olarak temsil edilir. Filmde Frankenstein, Golem gibi insanların davranışları sonucunda yok edilmesi gereken bir canavara dönüşür. Sinemada özellikle korku türü içerisinde yer alan dev temsilleri genellikle insan eliyle yaratılan bir canavarın kontrolden çıkması ile yarattığı dehşeti konu edinir. *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *Drakula* (Tod Browning, 1931), *The Mummy* (Karl Freund, 1932), *The Wolf Man* (George Waggner, 1941), *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954) gibi filmlerde dev beden, normalin dışında, güzellik ve uyumun karşıtı olarak çirkin, korkutucu ve uyumsuzdur.

Sinema ve diğer kültür ürünlerindeki dev temsillerinin anlamlarının iki ana ekseninde olumlu veya olumsuz ortaya çıkması göstergebilimsel açıdan bu imgelerin hem paradigmatik düzeyleri hem de sentagmatik düzeyleri ile ilgilidir. Aşağıda film karakterinin incelendiği çözümlemede bu mesele ayrıntılı olarak ifade edilecektir.

### **Sarmaşık Filminde Kürt Karakterinin Sinematik Anlamları**




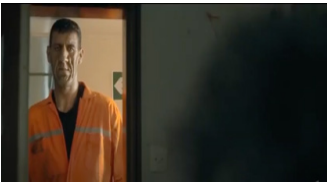
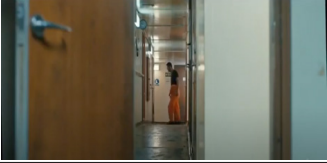

Bu çalışmada Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* filminde gördüğümüz ve filmde "Kürt" diye hitap edilen dev karakterin film düzleminde bedensel olarak yaratılan anlamları incelenecektir. İncelemede dev bedene sahip olan karakter ile ilgili ortaya çıkarılacak potansiyel anlamlar paradigmatik ve sentagmatik eksenlerde ayrı ayrı ele alınacaktır. Bu değerlendirilme sırasında filmde sınırlı sayıda sahnede görülen dev karakterin paradigmatik ekseninde ortaya koyduğu anlamlar ile sentagmatik eksenindeki ilişkili anlamlar karşılaştırılacaktır.



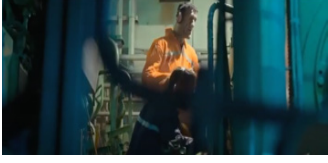
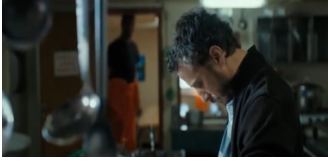

## Paradigmatik Çözümleme

Bir metnin bileşen öğelerinin seçilmemiş öğelerle ilişkisini inceleyen bir medya metninin (veya aslında başka herhangi bir metin türünün) analizi olarak tanımlanan paradigmatik çözümleme; belirli bir çekimde kamera açısı, kadraj boyutu, aydınlatma, net alan ve çeşitli kompozisyon unsurları ile ilgilidir. Paradigmatik boyut, bu nedenle, bazen seçim eksenini olarak adlandırılmaktadır (Selby & Cowdery, 1995, s. 230). İncelenen filmde ara karakterlerden birisi olarak filmin estetik yapısına önemli düzeyde etki eden "Kürt" karakterinin bedeni, incelemenin bu kısmında görüldüğü planlardaki yapısal unsurlar ile birlikte fakat filmin anlatısındaki diğer unsurlardan olay ve eylemden bağımsız bir şekilde değerlendirilecektir. Bunun için filmdeki planlar birer gösteren olarak öncelikle kamera açısı, kadraj boyutu, aydınlatma gibi sanatsal ve teknik unsurlar bağlamında değerlendirilecektir. Ancak bu unsurlardan hangileri anlam oluşturmada etkinse onlar değerlendirmeye alınacaktır. Bu değerlendirmenin öncesinde ise dev bedeninin planlardaki kullanımını bireysel gösterim, bir diğer bedenle birlikte gösterim ve birden çok bedenle gösterim olarak sınıflandırılacaktır. Bu sınıflandırmanın nedeni anlatıdan bağımsız bir plan olarak sinematik göstergenin kendi içindeki unsurlarla o göstergede bir ilişkili yapı kurmasıdır. Diğer bir ifade ile örneğin bir planda dev karakterin yanında başka insanlar varsa paradigmatik eksen bağlamında bir inceme yapılsa da öteki karakterlerin, mekân gibi unsurların dev karakterin anlamları üzerine etkisi olmaktadır.



Dev bedeninin tek başına gösterildiği planlar film boyunca genel hatlarıyla dev bedeninin yüzüne odaklanmaktadır. Yüzdeki çizgiler dramatik aydınlatma ile derinleştirilmesinden dolayı karakterin yüzü kalıplaşmış korku filmi karakterlerini hatta doğrudan Frankenstein'i çağrıştırmaktadır. Seçil Büker de *Sarmaşık* filmi incelediği "Dolana Dolana Erkek Hikâyeleri: *Sarmaşık*" adlı çalışmasında, "fazlalıkların uzamına" dönüşen bir yüzün, filmsel metinde geciktirim ve dehşete yol açacağını belirterek, bu durumu Kürt karakteri üzerinden irdeler. Büker, "yüz bir dilse onun da kendine özgü eklemlemeleri vardır" der ve "Kürt karakterinin uzun yüzü üzerindeki uzun yıllar boyunca oluşmuş uzun çizgilerin, sonu gelmeyecek gibi birbirine koşut olarak aşağılara doğru uzanmakta olduğunu" belirtir. Büker'e göre bunlar, yılları belirgin kılan derin çizgilerdir ve bu yüzde "ova" yoktur. Seyirci bu yüzde, "düzlükten yoksun, engebeli, dağlık, dağların arasında uzun ince vadilerin uzandığı", Deleuze ve Guattari'nin "despotik yüz" olarak kavramsallaştırdığı şeyi seyrederek (Büker, 2016, s. 226).

Karakterin görüntüsü	Gösteren	Gösterilen
	Figür, omuz ölçeğiyle göz hizasında, tekinsiz bir mekânda çekilmiş, yeşilimsi bir renkle alttan aydınlatılma yapılmış ve bu sebeple yüzde ideal dışı bağlı gölgeler oluşmuş. Kadrajdaki yüz duygusuz bir ifade ile bakıyor.	Renk, gölge, yüzdeki ifade ve mekân tercihleri gösterileni güçlü ama tehlikeli ve tekinsiz bir varlık olarak yaratıyor.
	Figür, omuz ölçeğiyle göz hizasından çekilmiştir. Karakterin yüzü yan ışıkla aydınlatılmıştır. Kadrajdaki yüz tehditkâr bir bakış sunmaktadır ve yüzde yan ışık sebebiyle güçlü kontrastlar oluşmuştur.	Tehdit, tehlike, güç.
	Figür, omuz ölçeğiyle, göz hizasının biraz altında çekilmiş ve hafif bir büyütme yapılmıştır. Kadrajdaki yüz tehditkâr bir bakış sunmaktadır ve yüzde yan ışık sebebiyle güçlü kontrastlar oluşmuştur.	Tehdit, tehlike, güç.
	Figür, omuz ve göğüs ölçeği arasında, göz hizasının biraz altında çekilmiş ve hafif bir büyütme yapılmıştır. Kadrajdaki yüz tehditkâr bir bakış sunmaktadır ve yüzde yan ışık sebebiyle güçlü kontrastlar oluşmuştur. Figürün kapıda durması fiziki olarak büyüklüğünü göstermektedir.	Tehdit, tehlike, güç.
	Figür uzak çekimle çerçevelenmiştir. Bu çekim teknik olarak nesnelere küçültür fakat karakterin burada tavana yakın olması gibi mekânsal koşullar bu küçültmenin tam tersine çalıştığını gösterir. Bu sahnede girip sonra kadrajdan kaybolması karakterin tekinsizliğini yükseltir.	Devlik, tekinsizlik.
	Figür uzak çekimle çerçevelenmiştir. Hızlı geçen bir sahnedir.	Belirsizlik.

Tablo 1. Figürün tek gösterdiği planlardaki gösteren ve gösterilen ilişkisi.

<b>Karakterin görüntüsü</b>	<b>Gösteren</b>	<b>Gösterilen</b>
	Kadraj içinde kadrajla gizlice izleme hissi yaratılan bu sahnede, diz ve boy ölçeği arasında bir plan tercih edilmiştir. İki figürün yan yana oluşu karakterin bedensel iriliğini ortaya koyar.	Devlik ve diğer karakterin bedensel olarak devin karşısındaki güçsüzlüğü.
	Bir genel çekimde kapının yanında beliren karakter, net alan dışında tutulmuştur. Kapıyı neredeyse tamamen kapladığı görülür. Kapı ile kurulan bu ilişkide boyut perspektifi devre dışı bırakıldığı için algısal olarak problem ortaya çıkar.	Devlik ve tekinsizlik.
	Aydınlatma ile mekânda yaratılan tekinsizlik hissi, karakterin diğer karakter karşısındaki duruşu ile birlikte uzak çekimle verilmiştir.	Devlik ve tekinsizlik (kıyas yapılacak diğer beden oluşu ve mevcut mekânsal atmosfer nedeniyle).

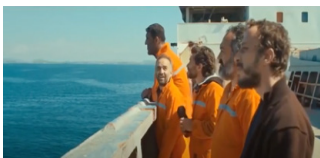
Tablo 2. Kürt karakterinin bir kişi ile gösterildiği planlar.

<b>Karakterin Görüntüsü</b>	<b>Gösteren</b>	<b>Gösterilen</b>
	Korkan diğer bir figür ve Kürt karakterinin ilgi merkezine yerleştirilmiş biçimsiz ve anormal atılı gölgesi.	Tehlike, tekinsizlik.
	Korkan diğer bir figür ve Kürt karakterinin ilgi merkezine yerleştirilmiş biçimsiz ve anormal atılı gölgesi.	Devlik ve tehlike.

Tablo 3. Kürt karakterinin gölgesi ve diğer kişi.

**Tablo 4.** (Görseller) Kürt karakterin birden çok karakterle birlikte gösterildiği planlar.

**Tablo 5.** (Çözümleme) Tablo 4'teki görsellerin çözümlemesi



	Gösteren	Gösterilen
1	Dev karakter hareket halindedir ve net alana girer. Perspektifin de etkisi ile beden büyür.	Tekinsizlik ve belirsizlik.
2	Figür ilgi merkezindedir, karakterlerin ve mekânın aksine sıcak renklerle gösterilmektedir, fakat net alan dışındadır. İlgi çeken fakat belirsiz ve önemsiz bir dev beden göstergesi oluşturulmuştur.	Tekinsizlik ve belirsizlik.
3	Figür ilgi merkezindedir fakat net alan dışındadır. Kalabalığın içinde dev beden ilgi çeker fakat belirsiz net alan dışında oluşu ile önemsizleştirilir.	Tekinsizlik, önemsizlik ve belirsizlik.
4	Göğüs ölçeği ile çekilmiş sırtı dönük figürler diyagonal üzerine yerleştirilmiştir. En sonda olan dev beden ise perspektife rağmen büyüklüğünü sergilemektedir. Gün ışığı kullanımı söz konusudur.	Devlik, belirsizlik.
5	Göğüs ölçeği ile figürler dikey bir hat üzerine yerleştirilmiştir. En sonda olan dev beden ise hem net alan dışındadır hem de perspektife rağmen büyüklüğünü sergilemektedir. Gün ışığı kullanımı söz konusudur.	Devlik ve belirsizlik.
6	Diz ölçeği ile figürler yatay bir hat üzerine yerleştirilmiştir. Dev bedeninin iriliği ve gücünü diğer bedenler sayesinde kıyaslamak mümkündür. Gün ışığı kullanımı söz konusudur.	Devlik, belirsizlik.



	Gösteren	Gösterilen
7	Figür ilgi merkezindedir, karakterlerin ve mekânın aksine sıcak renklerle gösterilmektedir. Dev beden düzenlemenin içinde belirginleştirilmiştir.	Dev beden bir yandan ilgi çekerken diğer taraftan net alan dışında bırakılır. Tekinsizlik üzerine anlam yaratımı söz konusudur.
8	Figür ilgi merkezindedir ve iki karakterin arasındaki görünümü nedeniyle doğal bir çerçeveye alınmıştır. Fakat net alan dışındadır.	Dev beden bir yandan ilgi çekerken diğer taraftan net alan dışında bırakılarak tekinsizlik üzerine anlam yaratımı söz konusudur.
9	Figür çerçevenin merkezine yakındır. İki karakterin arasındaki görünümü nedeniyle doğal bir çerçeveye alınmıştır. Fakat net alan dışındadır.	Belirsizlik.
10	Figür ilgi merkezindedir. Net alan içindedir ve figürün yüzüne vurgu yapılmaktadır. Boyut perspektifine rağmen yüzün büyüklüğü ortaya çıkarılmıştır. Yüzdeki ifade sert ve donuktur.	Tekinsizlik, tehlike.
11	Karakterlerin hareket halinde oldukları bir plandır. Kürt karakteri dev cüssesi ile kadrajın içinde en çok görünen figürdür. Farklı ışık kaynaklarından plan aydınlatılmıştır ve dev figürün bedeni de belirginleştirilmek ve dramatik etkiyi yükseltmek için yandan aydınlatılmıştır.	Diğerlerinden daha güçlü oluş.
12	Figür ilgi merkezindedir fakat net alan dışında tutulmuştur. Öteki karakterlerin eylemlerine odaklanan bu planda figür perspektife rağmen dev bedenini sergiler.	Tekinsizlik ve belirsizlik.
13	Sıkıştırılmış bir kadrajdır ve figür çerçevenin merkezindedir.	Diğerlerinden daha güçlü oluş.

Paradigmatik ekseninde karakterin tek başına gösterilen sahnelerinde ortak bir dil oluşturulduğu ifade edilebilir. Filmin farklı yerlerinde karşımıza çıkan bu sahnelerde karakterin görüntüsü sıra dışı, güçlü, tehdit edici ve tehlikeli anlamlarını potansiyel olarak oluşturmaktadır. Bu anlamın ortaya çıkması elbette metinlerarasılıkla ilgilidir. Mitolojik göstergeler başta olmak üzere kültür endüstrisinin devlikle ilgili yarattığı olumsuz anlamlar karakterin görüntüsü ve de o plandaki duygu belirten eylemleri yani mimik ve jestler ile ortaklaşa çalışarak yukarıdaki anlamların üretilmesini mümkün kılmaktadır. Karakterin film boyunca adını söylediği sahne dışında konuşması yoktur. Tek gösterildiği sahnelerdeki eylemleri (bunlar yüz ifadeleridir), bu olumsuz anlamların oluşmasındaki temel nedendir. Böylelikle devlikle ilgili yukarıda bahsedilen anlam ve duygu düzeyindeki ikiliğin bu planlar ile olumsuz tarafa geçtiği belirtilmelidir. Bu durum ise dev karakteri film içinde belirsizliğini koruyan, insan varlığını tehdit eden bir şüpheli haline getirir.

Paradigmatik ekseninde Kürt karakterinin dev bedenini diğer bir karakter veya daha çok karakterle değerlendirilmesi zorunludur ve anlam üretimi karakterin bu planlarda diğer karakterlerle girdiği ilişki ile mümkün olmaktadır. Bu durumda paradigmatik değerlendirmede planın kendi içinde yarattığı sentagmanın da değerlendirilmesi mümkün hale gelir. Dev bedenini paradigmatik eksenindeki anlamları öteki bedenler, mekân ve görüntü düzenlemeleri ile ortaya çıkmaktadır ve bu durumda da film anlatısından bağımsız sadece o planla ilgili yeni bir sentagmayı düşünmek zorunda kalırız. Diğer bir ifade ile filmin tamamını seyretmeyen ve sadece o planı gören bir kişinin üreteceği anlamlara odaklanılmaktadır. Dev bedenini diğer tek bir karakterle gösterildiği planlar ise aşağıda Tablo 2’de verilmiştir.

Diğer tek bir karakterle Kürt karakterinin imgeleştirildiği planlar paradigmatik ekseninde genel hatları ile tekinsizlik vurgusunu göstermektedir. Tek başına gösterildiği planların aksine bu planlarda beden bir bütün olarak kullanılır. Yakın çekimler ve duygulanım imgeler yerine eylem ve algılanım imgelere başvurulmuştur. Böylelikle karakterin bedeni bir gösterge olarak bu kadrajlarda anlatıdan bağımsız bir şekilde yine olumsuz anlamları yaratır. Bunların dışında Kürt karakterinin diğer bir kişi ile gösterildiği planlarda karakterin gölgesi de kullanılmıştır. Gölge ile oluşturulan anlamlar Tablo 3’te verilmiştir.

Gölge ile yaratılan bu sahnelerde dev bedenini bir korku figürüne dönüştüğü görülmektedir. Pek çok başka sinema eserinde de gölge ile ya-

ratılan gerilim dev bedeninin tehlikeli bir varlığa ait olduğu anlamını çıkar-  
dığı gibi diğer karakterler içinde bu bir çaresizlik belirtisidir. Karakterin  
birden çok karakterle aynı anda gösterildiği planların incelemesi Tablo 4  
ve Tablo 5'te verilmiştir.

Bu planlarda ortaya çıkan tekinsizlik devlikle ilgili mitolojik an-  
lamlara ve kültür endüstrisinin yarattığı olumsuz anlamlara bağlı olarak  
ortaya çıkacaktır. Diğer taraftan belirsiz bir anlamın ortaya çıkması da  
muhtemeldir. Ancak olumlu bir anlamın görüntülerden çıkmasını des-  
tekleyecek bir başka parametre söz konusu değildir.

Sonuç olarak paradigmatik ekseninde karşımıza çıkan dev beden  
göstergesinin yaratacağı anlamlar potansiyel olarak tehlike ve tekinsiz-  
lik olarak düşünülmelidir. Böylelikle duygusal olarak bir korku figürü-  
nün yaratıldığı ifade edilebilir. Bazı planlardaki belirsizlik ise mitolojik  
anlamlar ve kültür endüstrisinin egemen olumsuz anlamları nedeniyle  
dev beden ile ilgili olumlu anlam üretimini alımlayıcı boyutunda engel-  
ler düzeydedir. Bu noktada dev bedeninin bir gösterge olarak bu planlarda  
var edilmesinin kasıtlı bir şekilde olumsuz anlamlar yaratacağını ve izle-  
yici boyutunda aşkınlaşmasını ve izleyici öznenin kendi yorumlarını  
yapmasını sağlayacak parametrelerin olmadığı ifade edilmelidir. Burada  
aşkınlaşmanın engellenmesinden kasıt, dev bedenle ilgili kasıtlı olarak  
oluşturulan göstergelerin alımlayıcı özne üzerinde önemli ölçüde kuv-  
vet uygulaması ve anlamı yönlendirmesi ile ilgilidir. Böylelikle alımlayıcı  
öznenin sanatçı tarafından belirlenmiş gösterilenler dışında kendi öznel-  
liği ekseninde olumlu anlamlar üretecek ve dev bedene insani değerler  
kapsamında etik değerler yükleyecek gösterilenlere ulaşamayacağı söy-  
lenebilir.

## **Sentagmatik Çözümleme**

Metnin bileşen bölümlerinin birbiriyle ve bütünle ilişkisine bakan bir  
medya metni analizi olarak sentagmatik çözümleme, Selby ve Cow-  
dery'nin işaret ettiği şekliyle dizilerinin birbirleriyle nasıl ilişkilendiğine  
ve bu ilişkilerin nasıl anlam ürettiğine bakmaktadır. Böyle bir analiz gizli  
anlamların aksine yüzeye ilgilidir. Ana soruları, "ne oluyor, nerede olu-  
yor, ne zaman ve nasıl oluyor" şeklindedir. Tek bir görüntünün sentag-  
matik çözümlemesi, içindeki öğelerin bir mesaj üretmek için birleştiril-  
me şekline bakar. Selby ve Cowdery'nin tanımıyla sentagmatik boyut, bu  
nedenle, bazen "kombinasyon eksenini" olarak adlandırılır (1995, s. 58-59).  
Bu çalışmada seçilen film karakterinin gösterge bedeninin sentagmatik

eksendeki anlam süreçleri anlatı ile beden arasındaki ilişki bağlamında değerlendirilmiştir.

### **Sarmaşık'ta Üç Sekans**

Birbirlerinden farklı hayatlara sahip karakterlerin bir yük gemisinde mahsur kalmasını anlatan film üç sekanstan oluşmaktadır. Bu sekanslardan ilki film karakterlerinin gemiye gelişi ile başlar ve gemideki beklenmeyen gelişmeyle son bulur. İkinci sekans gemide mahsur kalmayla başlamakta ve karakterlerin ilişkilerine odaklanmaktadır. Son sekans ise karakterler arasındaki çatışmanın şiddete dönüşmesini gösterir. Adım adım karakterler arasında ilişkinin işlendiği bu öyküde ilk sekansta karakterlerin kimlikleri ile ilgili temel bilgiler verilmekte, ikinci sekansta gemide yalnız kalan karakterler arasındaki gerilimlerin neden ve sonuç ilişkisi kurulmakta ve son sekansta karakterler arasındaki ilişkinin şiddete ve gemideki yaşamın teröre dönüştüğü gösterilmektedir.

### **Sentagma İçinde Kürt Karakterinin Bedenin Anlamsal Varoluşu**

Morita ve Laksmi'nin belirttiği gibi sentagmatik analiz, olay veya sahneye dayalı olay dizisini ve nedenselliğe sahip olay dizisini ifade eder. Bir filmdeki olayları ve hikâyeyi bilmek, o filmdeki anlamı netleştirmeye yardımcı olabilir. Bu sebeple araştırmada filmdeki hikâyeyi anlamak özellikle gereklidir. Bu araştırmalardaki odak yeniden yaratılma fonksiyonudur. Ana işlev, hikâyenin temelini oluşturan mantıksal veya nedenselliğe sahip olaylar arasındaki ilişkidir (Morita & Laksmi, 2018, s. 168). Ulus Baker'e göre olay yeni bir şeyler yaratabilmek için tarihsel koşulların değişimidir ve göstergelerin biraradalığı ile ortaya çıkan eylemler ve arzularla birlikte bedenlerin yeni bir bileşimini anlatır. Olay duyarlılık değişimi ve yeni bir değerlendirme imkânı olarak da ifade edilebilir. Yazar, olay için "iki tip düzenleme arasındaki ilişkiyi kurar" der ve olayların bedenlerin ve göstergelerin hâlihazırındaki yapılanışlarını yıkacak öznellikler veya nesnellikleri ortaya çıkaracağını belirtir (Baker, 2013, s. 215).

Çalışmanın bu kısmında dev bedenin anlatı içindeki olaylardaki değişime etkisi ve bunun sonuçları üzerine bir inceleme gerçekleştiril-



miştir.<sup>11</sup> Yukarıda da belirtildiği gibi karakterin kendini gemiye ilk gelişinde tanıttığı plan dışında hiçbir sözlü iletişimi gösterilmemektedir. Bu sebeple de sentagmatik eksende Kürt karakteriyle ilgili anlamın ortaya çıkması, karakterin gösterge bedeni ve bu bedenin anlatı düzleminde değişime neden olan yani olayları değiştiren eylemleri ile ilgilidir. Bu bağlamda, dev bedeninin anlatı içindeki olayların değişimine etkisi olay örgüsünü doğrudan etkileyen çekirdek olay türündedir.<sup>12</sup> Dev bedeninin kullanımı, anlatının ana eksenini oluşturan olayların gelişimine katkı sağladığı gibi anlatının kuruluşunda özel işlevleri yerine getirir. Bu yönüyle anlatı içerisinde eylemleri ile belirgin bir şekilde olayların akışını yönlendirmese de dev bedeni, olay örgüsünden tümüyle çıkarılabilecek yardımcı bir unsur değildir.

Aşağıda Tablo 6'da Kürt karakterinin filmin olayları içinde bedeninin fiziki veya anlamsal olarak bu olaylardaki etkileme ve etkilenme durumları gösterilmektedir. Tablo 7'de ise Kürt karakterinin fiziki olarak yer almamakla birlikte sözel olarak olay örgüsüne dahil olduğu olaylara yer verilmiştir.

Üç sekansta oluşan filmde ilk sekansta karakterin kimliği ile ilgili belirsizlik hâkimdir. İkinci sekansta diğer karakterlerin arasındaki gerilimle beraber karakterin izleyici tarafından tekinsiz olarak algılanması muhtemeldir. Son sekansta ise kötülüğün kaynağı oluş ve tekinsizlik anlamları ile dev beden arasında sentagmatik eksende doğrudan ilişki kurulur ve yaşanan tüm olumsuzluklar ve hatta sonrasında oluşacaklar için izleyiciye kasıtlı olarak Kürt karakteri işaret edilir. Fakat filmin düğümünde Kürt karakterinin masum olduğu ortaya çıkar. Böylelikle karakter üzerinden yaratılan gerilimin de ortadan kalkmasıyla dev beden film boyunca oluşturulan anlamları yıkılır.

İlk sekansta belirsizliğin hâkim olması sentagmatik eksende izleyiciye dev bedeni tanımlama noktasında sınırlı bir öznellik alanı tanımak-

<sup>11</sup> Karakter üzerine gerçekleştirilen sentagmatik analiz için Morita ve Laksmi'nin 2018 yılında yayımlanan "Representation of Public Library Recreation Function in the Film The Library" isimli çalışmasındaki uygulama örnek alınmıştır.

<sup>12</sup> Chatman'a göre anlatı olayları, sadece bağlantısal değil aynı zamanda da hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Bu hiyerarşik yapı içerisinde bazı olaylar daha fazla öneme sahiptir. Daha fazla öneme sahip olan çekirdek olaylar, olay örgüsü için vazgeçilmezdir. Daha az öneme sahip olaylar ise uydu olarak tanımlanır. Uydu olaylar birçok işlevi yerine getirmesine rağmen olay örgüsü açısından vazgeçilmez değildir (Chatman, 2008, s. 48-49).

Tablo 6. Kürt karakterinin fiziksel olarak olay örgüsüne dâhil olduğu sahneler.

Olay	Açıklama	Kürt karakterin etkileyişi ve etkilenişi	Anlam
5	Kürt karakterinin bir gece kulübünde gösterilmesi.	Karakterin gemiye gitme nedeni.	Tekinsiz, belirsizlik.
7	Karakterlerin gemiye gelişi.	Tek diyalogun olduğu olaydır. Dev beden kendini tanıtır.	İdeolojik anlam yaratımı söz konusudur.
8	Karakterlerin yemekte tanışmaları.	Planlarda net alanın ve diyalogların dışındadır.	Belirsizlik.
15	Karakterlerin gündüz gemideki iş rutinleri.	Karakterin gemide çalışması.	Belirsizlik.
22	Gemide kalan karakterlerin ayrılanları izlemesi. Beybaba'nın gemide kalan karakterlerle konuşması.	Diğer karakterlerle bir ilişki kurmamaktadır.	Belirsizlik.
24	Gemide kalan karakterler TV izler.	Kendisine sorulan sorulara kafa sallayarak yanıt verir.	Tekinsizlik.
26	Karakterlerin günlük rutini gösterilir.	Diğer karakterler arasında oluşan sohbete dahil olmaz.	Tekinsizlik.
27	Karakterler yemek salonunda yemek yemektedir.	Planlarda net alanın ve diyalogların dışındadır.	Tekinsizlik.
32	Cenk ve Alper güvertede çalışmaya ara vermiş, sohbet etmektedirler.	Cenk kendi işini yaptırmaya çalışır. Net alının dışındadır. Diyaloglara katılmaz. Cenk ve Alper karakteri robota benzetir.	Fiziki güç anti-sosyal bir görüntü. Tekinsizlik.
43	Karakterler yemek salonunda yemek yemektedir.	Cenk, karakterin fiziksel özelliklerini taklit eder. Diyaloglara dahil olmaz.	Fiziki güç anti-sosyal bir görüntü. Tekinsizlik.
44	Güvertede İsmail ve Cenk tartışır, tartışma kavgaya dönüşür.	Karakter, Cenk'in önüne geçerek kavgayı ayırır.	Fiziki güç.
45	Cenk, Alper ve Nadir, Beybaba ile konuşmaya gider. Konuşma tartışmaya döner.	Olayların dışında koridorda tek başına beklemektedir. İsmail ile birlikte diğer karakterleri Beybaba'nın odasından çıkarır.	Fiziki güç anti-sosyal bir görüntü.
48	Kürt, geminin koridorlarında yürümektedir. Cenk, Kürt'ü takip eder. Nadir de durumu fark eder.	Diğer karakterleri tedirgin eder.	Tekinsizlik ve korku.
49	Kürt ve Cenk güvertededir. Cenk, Kürt'ün tartışmalarda araya girmemesini ister. Nadir de gizlice onları izlemektedir.	Karakter, Cenk ile diyalog kurmaz. Karakterin diğer karakterlerle ilişki kurduğu son sahnedir. Bu sahneden sonra film boyunca yaşayıp yaşamadığı net olarak ortaya çıkmaz. Yaşayıp yaşamadığı belirsiz bırakılan karakterin film boyunca olaylara etkisi devam eder.	Belirsizlik.

61	Nadir kamarasında korku ve tedirginlikle oturmaktadır. Kapı aralığından Kürt karakteri görünür. Nadir peşinden gider ancak Kürt ortadan kaybolur.	Karakterin bir hayalet gibi filmin içinde görünmeye başladığı ilk sahnedir. Karakterlerin içsel bir sorgulama yaşamasına neden olur.	Tekinsizlik, korku.
67	İsmail, lavaboya kalkar ve Kürt'ün arkasından geçtiğini görür. Peşinden gider ama yakalayamaz. Nadir'i uyandırır. Gemi içinde Kürt'ün hayaletini gördüğünü söyler.	Kürt bir hayalet gibi gemi içinde dolaşarak karakterlerin arasındaki ilişkilere etki eder.	Tekinsizlik, korku.
76	Kürt güvertede tek başına oturur.	Gemide kalan tüm karakterler yaşanan iktidar mücadelesi içerisinde fiziksel ya da psikolojik yaralar almıştır. Karakter dev bedeni ile sakince oturmaktadır.	Yaşanan olaylarla hiçbir ilgisi yoktur.

Tablo 6. Karakterin diğerlerinin diyalogları aracılığı ile olay örgüsüne dahil olduğu sahneler.

Olay	Açıklama	Kürt karakterin etkileyişi ve etkilenişi	Anlam
23	Beybaba'nın, İsmail ile gemide kalanlarla ilgili konuşması.	Beybaba karakteri, "iri makineci" olarak tanımlar.	Belirsizlik.
27	Nadir, Beybaba'ya yemek getirir ve bir süre sohbet ederler.	Beybaba, Nadir'den tüm karakterlerle ilgili kendisine bilgi vermesini ister.	Belirsizlik.
54	Nadir ve Alper güvertede sohbet ederler. Bir süre sonra Cenk gelir.	Nadir, karakteri hiç görmediğini söyler. Alper herhangi bir tepki vermez.	Belirsizlik.
58	Beybaba, gemide kalanları güverteye toplar. Gemide düzenin bozulduğundan şikâyetçi olur.	İsmail'e, Kürt karakterinin nerede olduğunu sorar. Kürt'ü bulup getirmelerini ister.	Tekinsizlik.
62	İsmail, geminin deposunda Kürt karakterini arar.	Boş depoda İsmail'in karaktere seslenişi yankılanır.	Tekinsizlik.
63	Alper, motor dairesinde Kürt'ü arar.	Alper, karanlıkta elinde bir fenerle karakteri aramaktadır.	Tekinsizlik.
65	Alper ve Nadir olaylar hakkında konuşur. Nadir, Alper'e Kürt'ü son kez Cenk ile gördüğünü söyler.	Karakterin ortadan kaybolması gemide yaşanan gerilimi tırmandırır.	Tekinsizlik.

tadır. Teoride izleyici dev bedenle ilgili olarak kendi dünyasından, daha önceden üretilen devlikle ilgili anlamlardan faydalanabilecektir. Fakat paradigmatik eksendeki potansiyel anlamlar devreye girerek izleyicinin öznelliğini sınırlar ve büyük oranda dev beden olumsuz anlamlar üretir. İkinci sekansta dev beden genel anlamda olumsuzlanması ve son sekansta gerilimin yükselmesine neden olan karakter gibi sunulması ise devlikle ilgili tarihsel olumsuz anlamla birlikte karakteri bir korku figürüne dönüştürür. Burada da paradigmatik ekseninde olumsuz anlamlar sentagmatik eksenindeki anlamları destekler. Filmin sonunda dev karakterin olan bitenle bağlantısının olmamasının ortaya çıkışının sentagmatik düzeyde yaratılması tarihsel anlamda devlikle ilgili yaratılan olumsuz anlamların zıddıdır ve paradigmatik eksenindeki olumsuz anlamların reddidir. Burada izleyiciye dev bedenle ilgili genel yargıların problemliliği olduğu mesajı verilir.

Sentagmatik ekseninde dev beden üzerinden yaratılan anlamların karaktere verilen isim nedeniyle Türkiye bağlamında ideolojik anlamlardan da etkileneceği açıktır. İdeolojik bağlam çerçevesinde yapılacak bir inceleme daha kapsamlı başka bir çalışmanın konusu olacak kadar geniştir. Yukarıdaki incelemeden Kürt karakterinin ideolojik anlamları (ile) ilgili sentagmatik ekseninde ortaya çıkabilecek nihai anlam kimlik siyaseti ile ilgili olup Türkiye bağlamında etnik kimliklerle ilgili genel kanı ve yargıları sorgulatmayı amaçlamaktadır.

## Sonuç

Bedenin sinema filmlerinde bir gösterge olarak sunumu, toplumdaki egemen anlamların tekrar edilmesi veya bu anlamların yıkılarak bedene ait yeni anlamlar üretilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Bedensel anomaliler ve bu çalışmanın temel konusu olan devlik ise sinemada pek çok farklı şekillerde var olan anlamların tekrarı ya da yıkımı şeklinde kullanılmıştır. Çalışmada incelenen *Sarmaşık* filmindeki Kürt karakterinin dev bedeni ise pek çok sanatsal örnek içinde özel bir yeniden üretimi ve hatta var olan anlamlara yabancılaştırmayı gerçekleştirebilir.

Çalışmada bir gösterge olan sinematik dev beden filmin görsel düzenlemeleri ve anlatı bağlamında paradigmatik ve sentagmatik eksenlerde incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda paradigmatik ekseninde yapılan görsel düzenlemeler ile dev beden olumsuz duygular oluşturacak anlamlar ürettiği ve tarihsel anlamda dev beden göstergesinin anlamlarına gönderme yaptığı görülür. Mitoloji ve medya söylemleri

çerçevesinde iki yönlü yani hem olumlu hem de olumsuz anlamların inşa edildiği dev beden göstergesi filmin paradigmatik ekseninde olumsuz olarak inşa edilmiştir. Sentagmatik ekseninde ise anlamın değişken olduğu görülür. Filmin üç sekansında da diğer karakter eylemleri ve olayları bağlamında dev beden etkilenişi ve etkileyişi farklılaşır. Bu farklılaşma bir bütün halinde filmin sonuna gelindiğinde sabit bir anlama ulaşır. Filmin sentagmatik ekseninde yönetmenin bilinçli bir şekilde dev karakter ile ilgili izleyicinin olumsuz düşünceler üretmesi için dev beden anlamını yönlendirdiği ifade edilebilir. Bu yönlendirme ise paradigmatik eksenindeki olumsuz anlamlarla birlikte izleyiciye bir kuvvet uygular. Böylelikle filmin son sahnelerine kadar dev beden bir gerilim ve korku unsuru olarak var olur. Bu olumsuzlama filmin sonunda üretilen yargının yanlış olduğunun ortaya çıkması ile nihai olarak değişir.

Film dev karakterin tarihsel anlamlarını kullanarak paradigmatik ekseninde Kürt karakteri ile ilgili olumsuz anlamları tekrar etmiş, sentagmatik ekseninde ise filmin sonuna kadar bu anlamları desteklemiştir. Ancak bir beden ile ilgili anlamların eylem bazında ortaya çıktığı fikrinden hareketle Kürt karakterinin yaptığı düşünülen eylemlerin onun tarafından gerçekleştirilmediğinin, olayları ve eylemleri temel alan sentagmatik ekseninde gösterilmesi ile paradigmatik ekseninde üretilen anlamlar ve yargılar geçersiz kılınmıştır. Bu durumda filmin önemli ölçekte dev beden anlamıyla ilgili bir yeniden üretimi hatta anlam yıkımı söz konusudur. Dev bedenle ilgili yeni anlam, özetle izleyicinin bedeni eylem odaklı düşünmesi yönünde kuvvet uygular.

Bir anomali veya normallik dışı olarak tanımlanan ve olumsuz eylemlerle sıkça birleştirilen dev beden göstergesi, filmde tarihsel olumsuz anlamları da yıkmaktadır. Devlik ve canavarlık arasındaki bağlantıya film boyunca yapılan gönderme izleyiciyi alışkın olduğu genel ve güçlü bir yargıya yönlendirirken, beden ile ilgili üretilen bu yargı sentagmatik ekseninde önce tekrar yaratılır sonra ortadan kaldırılır. Bu sebeple izleyiciye dev bedenle ilgili göstergibilimsel olarak iki ayrı kuvvet uygulandığı ifade edilmelidir. İlk kuvvet izleyiciyi zaten kendinden önceki bilgi alanına dayanarak ulaşacağı olumsuz yargılara iki ekseninde de yönlendirir. İkinci kuvvet ise bu yargıların problemini sentagmatik eksenini kullanarak ortaya koyar. Filmin bu kuvvetleri uygulaması ise paradigmatik eksen ve sentagmatik eksenindeki anlam farklılıkları ile ortaya çıkar. Bu durumda dev bedenle ilgili üretilen anlamın sentagmatik düzeyde akışkan olduğu fakat akışın filmin bütününde belirli tek ve olumlu bir anlama

dönüşerek sabitlendiği ve nihai anlamına ulaştığı söylenebilir. İki eksen arasındaki uyumsuzluk ise izleyicide bir şok etkisi yaratmaktadır. Bu şok etkisi izleyicinin film boyunca üretmesi için yönlendirilen varsayımlarının bir önyargıdan ibaret olduğunun gösterilmesi ile ilgilidir. Film boyunca dev bedenle ilgili üretilecek varsayımların izleyicinin belleğine ve tarihsel bilgi alanına dayanması ise olumsuz yargıların yıkılması ile yeni bir deneyimi yaratır. Bu yeni deneyimin devlik ve bedensel anomali ile canavarlık veya diğer olumsuz anlamların eşleşmesinin problemliliği bir bilgi alanından kaynaklandığı ve sorunlu zihinsel süreç olduğu gösterilir.

Anlatıda paradigmatik eksen ve sentagmatik eksen arasındaki uyum veya uyumsuzlukların bedensel göstergeler üzerine etkileri bağlamında bir örnek oluşturan *Sarmaşık* filmi bu açıdan izleyicinin sahip olduğu yargılara yabancılaştırıcı bir etki sağlamasıyla da bir beden sinemada hem yeniden üretimini hem de tüm film evrenini değiştirmesindeki etkisini gösterir.

## Kaynakça

- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (Çev. E. Toprak-tepe). İstanbul: YKY.
- Baker, U. (2013). *Dolaylı Eylem*. İstanbul: İletişim.
- Bateman, J. & Schmidt, K. H. (2013). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. Londra: Routledge.
- Buckland, W. (2018). *Wes Anderson's Symbolic Storyworld: A Semiotic Analysis*. USA: Bloomsbury.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.
- Büker, S. (2016). Dolana Dolana Erkek Hikâyeleri: *Sarmaşık sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 219-233.
- Carr-Gomm, S. (2011). *Francisco Goya*. USA: Parkstone International.
- Chandler, D. (2017). *Semiotics: The Basics*. UK: Taylor & Francis.
- Chatman, S. (2008). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki.
- Cevizci A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Cohen, J. J. (1999). *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. USA: Minnesota.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe* (Çev. F. Taylan). İstanbul: Norgunk.
- Eco, U. (2009). Çirkinliğin Tarihi (Çev. A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal vd.). İstanbul: Doğan.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ü. Altuğ). Ankara: İmge.
- Enderle, A. (1998). Dwarfism and Gigantism in Historical Picture Postcards. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 91(5), 273-278.
- Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat
- Fuery, P. & Fuery, K. (2003). *Visual Cultures and Critical Theory*. USA: Arnold.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergibilim* (Çev. M. Yalçın). Ankara: İmge.

- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin Işığında Bilgi* (Çev. H. Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Harris, L. (2002). Disabled Sex And The Movies. *Disability Studies Quarterly*, 22(4), 26-48.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (Çev. U. Kutay & M. Çavuş). İstanbul: Es.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam.
- Kanlıoğlu, A. & Aytas, M. (2016). Sıradan Objeleri Yeniden Yorumlamak: Chema Madoz Fotoğraflarının Eleştirel Perspektiften Göstergibilimsel Analizi. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 9(2), 225-241.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Michiulis, D. (2016). *Palazzo del Te: Art, Power, and Giulio Romano's Gigantic, yet Subtle, Game in the Age of Charles V and Federico Gonzaga* (Unpublished Doctoral Dissertation). California State University, Northridge.
- Morita, S. & Laksmi, L. (2018). Representation of Public Library Recreation Function in the film *The Library*. *Pustabiblia: Journal of Library and Information Science*, 2(2), 163-182.
- Nicholas, J. (2018). *Canadian Carnival Freaks and the Extraordinary Body, 1900-1970s*. Toronto: University of Toronto.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut.
- Tunalı, İ. (1996). *Estetik*. İstanbul: Remzi.
- Turner, B. (2014). *Klasik Sosyoloji* (Çev. İ. Çetin). İstanbul: İletişim.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (Çev. N. Sarıca). Ankara: De Ki.
- Selby, K. & Cowdery, R. (1995). *How To Study Television*. Londra: Macmillan
- Şenel, A. (2014). *Din-Ahlak ve Saygı-Biat Üzerine Aykırı Yazılar*. İstanbul: Bilim ve Gelecek.
- Voltaire (1995). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. L. Ay). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.