

SİNEMADA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ ÜZERİNE MÜZİKAL FİLM ÖRNEKLERİ: TOMMY (1975) ve ROCKETMAN (2019) FİLMLERİ

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

Öğr. Gör. Melih TOMAK

Dokuz Eylül Üniversitesi

<http://dx.doi.org/10.46872/pj.23>

Özet

Sinemada görsel tarih yazma yönetmenlerin vazgeçemediği bir yöntemdir. Bu yaklaşım zaman içinde “tarihselleştirme” olarak biçimi belirlemiştir. Böylelikle güncel olan güncelliğinden çıkarılmakta, belirli bir tarihi anın ürünü olarak gösterilmektedir. Bu gösterimde güncel olanın egemenliği tartışılmakta ve seyirci dışarıdan bakış açısına sahip olmaktadır. Bu bakış açısıyla da yaşadığı toplumsal anın eleştirilip değiştirilebileceğini kavramaktadır. Brecht bu olguyu şöyle açıklar; “Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.” Sinemanın başlangıcından günümüze kadar müzikal filmler, seyircilerin güzel vakit geçirebilmeleri için üretilmişlerdir. *Bir müzik filme çok şey kattığı gibi müzikal türde yapılmış eserlerde sinemaya farklı bir bakış açısı katmaktadır.* Müzikal filmler, kendine has görsel kodları bulundurmakla birlikte dekor, sahne, renk, müzik, ses, oyunculuk gibi sinematografik unsurlar izleyiciyi müzikal filmlerin duygu aktarımına dahil etmiştir. 1920’li yıllardan sonra her kıtada önemli örnekleri bulunan müzikal filmler, 1970’li yıllarda izleyici tarafından tüketilmeye başlamış ve günümüzde de üretimine devam edilmektedir. Gerçek zaman akışından uzak olan müzikal filmler, seyirciye olağan dışı bir dünyadaki duyguları, sevinçleri, üzüntüleri şarkı ve danslarla anlatmaktadır. Dans ve müzik olağanüstü diye nitelendirilebilecek şekilde görsellikte sunulmaktadır. Her iki filmde de 1970’li yılların tarihsel değişim süreçlerinin aile üzerindeki etkileri ve toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumdaki etkileri tartışılarak gösterge bilimsel çözümlemenin içerik sorunsalı olarak ortaya konulurken biçimsel analizde dekor-kostüm üzerinden yaratılan imge ve ikonaların ortaya çıkan yaklaşımları benlik, anne-baba ve aile olgusalımı çerçevesinde çözümlenecektir. Fantastik müzikal film olarak nitelendirilen Tommy ve biyografik müzikal film olarak nitelendirilen Rocketman filmleri müzikal film türünün en iyi örnekleri arasında gösterilmektedir. The Who 1960 ve 1970’lerin en önemli İngiliz Rock gruplarından biridir. İlk başlarda onlara “Radau-Combo” denilirdi. Müzikleri ve sahne gösterileriyle bu İngiliz dördlüsü Beatles’a ve Rolling Stones’a benzetilirdi. Bu çalışmada, 1970 yılların atmosferin de “The Who” ile Ken Russel dönemin içinden, 2019 yılından 1970’lere Elton John’un öz yaşamına yönetmenlerin müzikal yolculukları incelenerek ortaya çıkan sonuçlar gösterge bilimsel film kuramı üzerinden analiz edilip tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: müzikal filmler, göstergebilim, sinema, elton john, tommy, rocketman.

Abstract

Writing visual history in cinema is a method that directors cannot give up. This approach has determined the form as “historicalization” over time. In this way, it is removed from the current version and is shown as the product of a certain historical moment. In this screening, the dominance of the current one is discussed and the audience has an external perspective. Brecht explains this phenomenon as follows; “Historicization can also be defined as the artistic means of giving the historical dimension of the social meaning obtained through the study of matters.” From the beginning of the cinema to the present day, musical films have been produced for the audience to have a good time. As a music adds a lot to the movie, it adds a different perspective to the cinema in musical works. Although musical films contain unique visual codes, cinematographic elements such as decor, scene, color, music, sound, acting have included the audience in the emotional transfer of musical films. Musical films, which have important examples on every continent after the 1920s, started to be consumed by the audience in the 1970s and are still being produced today. The musical films, which are far from the real time flow, tell the audience about emotions, joys and sadness in an extraordinary world with songs and dances. Dance and music are presented in a visual way that can be described as extraordinary. In both films, the effects of historical change processes of the 1970s on the family and the effects of gender roles in the formation were put forward as the content problematic of the scientific analysis, and the emerging approaches of the images and icons created through the decor-costume in the formal analysis were the phenomenon of self, parent and family. will be resolved within the framework. Tommy, which is described as a fantastic musical movie, and Rocketman, which is described as a biographical musical movie, are among the best examples of the musical movie genre. The Who is one of the most important British Rock bands of the 1960s and 1970s. At first they were called "Radau-Combo". With their music and stage performances, this English quartet was compared to the Beatles and the Rolling Stones. In this study, the musical journeys of directors from the atmosphere of 1970's and "The Who" through Ken Russel period to the self life of Elton John from 2019 to 1970 will be analyzed and discussed through the indicator scientific film theory.

Keywords: musical movies, semiotics, elton john, tommy, rocketman.

GİRİŞ

Sinemanın başlangıcından itibaren üretilen filmler kodlar ve göstergeler bütünlüğüyle anlaşılmaktadır. Yönetmenler ürettikleri filmlerde görsel kodlar çerçevesinde anlam bütünlüğüne ulaşırlar. Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye göndermeler yapan yapılar bütünüdür. İnsanların toplum içinde birbirleriyle anlaşmak ve iletişim kurmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları diller, sağır-dilsiz alfabesi, reklam afişleri, logolar, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler aracılığıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir. Gösterge, kod ve anlam ile bu aktarımın hepsi göstergebilimin konusudur. Göstergebilim terimi, en yalın haliyle, ilk aşamada dilsel ya da görsel ayrımı yapmadan göstergelerin bilimini yapmayı amaç edinen bir bilim dalıdır. Göstergebilim; görünenin, aslında gerçeğin kendisi olmadığından hareketle, gerçekte neyin gösterilmek istendiğini araştırır. Bu amaçla çeşitli yöntemlere başvurur; bunu yaparken de üstdil denebilecek kendine özgü terimler dizgesini devreye sokar, gözlemlerini bu sayede bilimselleştirir. “Gösteren” belirli bir anlamı dile getirmek için kullanılan kelime; “gösterilen” ise kelimenin zihnimizde yarattığı imgedir (Barthes, 1993:40-44).

Göstergebilime adını veren ilk kişi ise İngiliz filozof John Locke (1632-1704) olmuştur. Locke, ilk kez “semeiotike” terimini kullanarak “göstergeler öğretisi” (doctrine of signs) olarak nitelediği semiyotiğin, bilimin üç temel branşından biri olması gerektiğini öne sürmüştür. Locke’dan sonraki pek çok düşünür eserlerinde dilsel ve dil dışı göstergelerin incelenmesini ele almış, bu anlamda Locke’yi takip etmişlerdir. Çağdaş göstergebilimin kuruluşu 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) neredeyse eşzamanlı olarak, birbirlerinden habersiz şekilde çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır. Mantıkçı ve aynı zamanda pragmatizmin kurucusu olan C. Peirce “semeiotic” terimini kullanarak genel bir göstergeler kuramı tasarlamıştır. Bu kuramı üç dalda ele almış, üçlüler dayalı, toplamda altmış alt sınıfı olan bir göstergeler sistemi oluşturmuştur. Mantıksal kökenli bir göstergebilim anlayışını savunan Peirce, göstergelerin mantıksal işlevi üzerinde durmuştur. Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı olmasını sağlayan Peirce, görüşlerini bu şekilde sistemleştirirken, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure “sémiologie” adı altında tasarladığı bilmi “gelecekte kurulacak, yeri önceden belirlenmiş bir bilim dalı şeklinde ifade eder. Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durur. Saussure, Peirce’nin aksine “görsen” (signifiant) ve “gösterilen” (signifie) şeklinde bir ikili yapı oluşturmuştur. Saussure’e göre, göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir (Saussure, 1998:111).

Gösterge kavramını dilsel ve görsel olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Dil göstergesi, tanım olarak, bir dildeki anlamlı en küçük birimlere verilen addır. Bu bağlamda, Türkçe’de bilgisayar, kalem, el; Fransızca’da ordinateur, crayon, main; İngilizce’de computer, pencil, hand birer dilsel göstergedir. Her dil göstergesi birbirinden ayrılmaz iki birimi zorunlu kılar. Bunlar gösteren ve gösterilen diye

adlandırılırlar. Bunlardan ilki, gözümüzle gördüğümüz yazı, kulağımızla duyduğumuz ses; ikincisi ise bu yazı veya sesin kafamızda oluşturduğu kavram, anlam veya çağrışımdır. Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeler gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir (Guiraud, 2016:17). Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir. Semiyoloji, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlama kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar (Andrew, 2010:324).

Simge, benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçimdir. Bazı görsel göstergeler, gösteren/gösterilen bağlamında simgeleşme eğilimi gösterebilirler. Örneğin bir çocuğun sadece zaman geçirmek amacıyla çizdiği bir güvercin resmi bir görsel göstergedir; ama aynı güvercin resmi Birleşmiş Milletler binası duvarına yapılmış ise o zaman bu bir simgedir. Bu bağlamda bir siyasi partinin kendisine, petek üzerinde bal yapan arıyı amblem olarak seçmiş olması; bu göstergelerin simgelediği çalışkanlık ve üretkenlikle ilgilidir. Oysa aynı göstergeler bir ziraat fakültesinin zooloji bölümünde ya da bir biyoloji dersinde elbette ki simgesel (Fr. Symbolique) anlamlarıyla yorumlanmayacaklardır.

Göstergebilim ve sinema dendiğinde ise akla gelen ilk isim Christian Metz'dir. Metz sinemanın göstergebilimine 1960'lı yıllarda ilgi duymaya başlamış, Ronald Barthes'ın genel göstergebilim konusundaki görüşlerinden etkilenecek, yapısalci dilbilimin ortaya koyduğu ilke ve olanaklardan yararlanmıştır. Metz, aslında bir görsel-işitsel etkinlik olan sinemanın, –bir şeyler anlatma ve dile getirme bakımından– bir dili olduğunu göstermek istemiştir. Metz'e göre, sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi bir temelanlam gösterge bilimi gibi kavranabilir. Her iki yönde kendi açılarından ilginçlik taşımaktadır. Filmin göstergebilimsel incelemesi biraz ilerleyip, sistematik bir corpus oluşturduğu gün, yananlamlı ve temelanlamlı anlamlarla da ilgileneceği açıktır (Metz, 1986:103). O, bu amaçla, yapısalci dilbilimin eklemli dil için ortaya koyduğu ilkeleri, sinemanın anlam yaratmasına, olay ve olguları veriş biçimine uygulamak istemiş; bir anlamda dilbilimsel bakış açısını sinemanın anlam kurgulama evrenine taşımıştır. Göstergelerde bilindiği üzere düz anlam – gösterilenin nesnel olarak olduğu gibi kavranmasıyla ortaya çıkar. Yananlam ise ima edilen anlamlardır. Göstergeye işlevleri nedeniyle özel değerler atfeder. Filmlerde de düzanlam görüntü/ses ile oluşurken, yananlamda farklı kodlar devreye girmektedir (Parsa, Olgundeniz, 2014: 3). Görüntü düzeyinde ele alındığında temelanlam bir şeyin herkes tarafından kabul edilen nesnel özelliklerini gösterirken; yananlam bu şeye duygusal, şiirsel, estetik, ideolojik, mecaz, vs. anlamlar yüklenmesi demektir (Adanır, 2013:19). Bu bakımdan göstergebilim, bir film yönetmenine işini nasıl yapacağını söylemez. Göstergebilim, film çalışmalarını bir kenara bırakarak, bir filmin anlam oluşturma konusuyla ilgilenir. Bunu yaparken de filmin anlam oluşturma aşamasında yararlandığı

dışsal yapılardan olan toplumsal psikoloji, ruh çözümleme, toplum bilimi hatta kimya, fizik ve geometriyle bile ilgilenir.

Bu çalışmada, sinema ve göstergebilim ilişkisi müzikal türde çekilen iki film örneğiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın amacı göstergebilim yöntemi aracılığıyla bu iki filmdeki kodların ve göstergelerin nasıl kullanıldığını açıklamak ve çözümlemektir. Sinemanın tarihsel anlatım süreciyle birlikte, Saussure ve Metz'in gösterge anlayışının temel alındığı bu çalışmada, Tommy (1975) ve Rocketman (2019) müzikal filmlerinin üzerine yoğunlaşmıştır.

1. 1960'ları ve 1970'leri Tarihsel Olarak Anlamak

1960'lı yıllarda, önceki nesiller tarafından kurulmuş olan dünya-doğru ve yanlışları bölmek için keskin çizgileri olan mükemmel bir küçük dünya- önceki inanç sistemlerinin geçerliliğini parçalayan şiddetli bir deprem yaşamıştır. 60'larda gerçekleşen her hareket müzikle desteklenmiştir. Afrikalı-Amerikalı sivil haklar hareketi, ayrı bir kitleye oynamayı reddettikten sonra James Brown gibi siyah sanatçılar tarafından "Say It Loud: Black and Proud" ve "Charles on Mind" ile desteklenmiştir. Bob Dylan'ın "Rüzgârda Üfleme" ve John Lennon'un "Barışa Şans Ver" gibi şarkılarla barış için yönlendirme olmuştur." Kadife Yeraltı, LGBT haklarının "Bazı Tür Aşk", "Şeker Söylüyor" ve "Tatlı Jane" ile ilk savunucularını bu yıllarda ortaya çıkarmıştır. 60'lı yıllarda dünyayı sarsan birçok olay üst üste gelmiştir. Vietnam Savaşı ve Soğuk Savaşın sert rüzgarları, Afro-Amerikan hakları bu dönemde tartışılmıştır. Özellikle bu yıllardaki gençliğin protesto hareketleri ve özgürlük arayışları o yılların müziğini de belirlemiştir. Medya, dünya nüfusu üzerinde kesin bir etki olarak sıkı bir şekilde yerleştiği için müzik en güçlü protesto biçimlerinden biri haline gelmiştir. Vietnam Savaşı ve gençlik karşı kültürünün yıkımının görüntülerinin yanı sıra, insanların nasıl çağırma ve ruhlarını tek başına söylenen sözün sık sık yapamayacağı şekilde sallama yoluna sahiptir. Birinin bir konu hakkında konuştuğunu duyduğunuzda, onaylayarak başınızı sallayabilirsiniz, ancak bir konuşmacının yükselip harekete geçmesini istemek için tutkusu ve inancını zorlarsınız. Müzik tercihlerinin öz kimliğin hem kişisel hem de sosyal yönleriyle ilişkili olduğunu varsayıyoruz. İnsanlar belirli bir müzik türünü veya bir şarkıyı dinlemeyi tercih edebilir, çünkü şarkı sözleri, ritim, orkestrasyon, uyum ve melodi arasındaki belirli 'karışım', bireyin şekli hakkında bazı iç düşüncelerini ifade eder. Öte yandan, insanlar belirli bir müzik türünü dinlemeyi tercih edebilirler, çünkü aynı müzik tercihlerine sahip o grup insanlara ait olmaları, kendilerini diğer gruplardan ayırt etmeye yardımcı olur ve bu şekilde farklı bir sosyal kimlik sağlar (Gardikiotis, Baltzis, 2010:145). Sanatın bir melodide birleşimi ve bir kişinin ideallerinin ve siyasi duruşunun birlikte mahkûm edilmesiyle, insanların sokaklarda toplanmak, konuşmak ve dünyaya değişim getirmek isteyen duyguları vardır.

Bir ya da iki nesilden gelen pop tarihini düşünerek, zeitgeist içinden gerçekte nasıl bir şey olduğunu unutmak kolaydır. Batı kültürü karmaşık bir kültürel köpüğe dönüştüğü için, yetmişli yılların başlarında, bu karmaşıklıkları, etkileyici, eğlenceli ve daha iyi ya da daha kötüsü kaçınılmaz olan müzikle resmi geçit töreni gibidir. 70'li

yılların popüler kültür adına en büyük olayı ise 1970 Wight Adası Festivali gerçekleşir. Tüm zamanların en büyük rock festivaline 600.000 kişi katılmıştır.

Bu iki dönem incelediğimiz filmlerin tarihsel perspektifini belirlemektedir. Burada yönetmenler o yılların görsel tarihini değil kişiler üzerinden dönem içinden çıkan sosyo-psikolojik dışavurumları tartışmışlardır. Bu tartışmada tarihselleştirme olgusunun yabancılaştırma boyutuyla da ele alınmaktadır. Özellikle Tommy filmi kendi iç dinamiklerinden dolayı tarihsel imgeleri bir değişim – dönüşüm kısır döngüsü içinde

2. Filmsel Anlatıda Tür Kavramı: Müzikal ve Göstergebilim Yöntemi

Tür, çeşit ya da tip anlamına gelmekte olup, Fransızca *genre* sözcüğü ve Latince *genus* sözcüğüne karşılık bulmaktadır. Edebi incelemelerde “tür” terimi, metin kategorileri arasındaki farklı düzen ayrımlarını belirtmek için kullanılır (Smith, 2008: 322). Türk Dil Kurumu sözlüğünde, ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm olarak tanımlanmaktadır. Tür kavramı, biyolojik grupları tanımlamakta kullanılan bir sözcük olmakla birlikte sanat – kültür alanında kullanılan bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. Tür, dünya üzerinde var olan şeyleri sınıflandırmaktır. Bu sınıflandırma, insanın çevresindeki varlıklara ilişkin bilgisini geliştirebilmek ve onlar üzerindeki denetleme gücünü arttırabilmek amacıyla düzenli bir inceleme olanağı sağlar (Abisel: 1994: 14). Tür sözcüğünün, sanat yapıtlarını adlandırmak için ilk olarak Avrupa’da kullanıldığı bilinmektedir. Rick Altman, Genre adlı eserinde türü tanımlamaktadır (Altman, 1999: 14):

- Bir şablon olarak, daha öncelikli bir formül olarak endüstri üretimini programlar ve örneğini alır,
- Yapı olarak ve bireysel filmlerin kurulduğu resmi çerçeve olarak tür,
- Etiket, dağıtımçı ve sergicilerin kararlarında ve iletişimlerinde merkez bir kategori ismi olarak tür,
- Sözleşme, her tür filmi seyircisi tarafından sağlanmış bir görüş pozisyonu olarak tür.

Filmleri sınıflandırmak için oluşturulan türlerin hangi ölçütlere göre belirleneceği zor bir durumdur. Renkli, siyah – beyaz ya da sesli, sessiz filmler olmalarına göre teknik açıdan, içerdiği konulara göre sınıflandırma yapabilmektedir. Sinemada tür kavramı, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel: 1994: 22). Çeşitli kaynaklarda, sinemada tür kavramının kullanılmasını, sinemanın bir endüstriye dönüşmesi ve üretilen filmleri sınıflandırmak için kullanıldığını belirtmektedir. Sinemada herhangi bir şeyin gerçekleştirebilmesi ya da belirli yollarla anlatılması, ancak türler aracılığıyla sağlanabilir. Film türleri dediğimizde, çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, ortak özelliği olan filmleri sınıflandırmayı anlamaktayız. Bilim – kurgu filmi, aksiyon filmi, komedi, polisiye, western, gangster ve bu çalışmada örnek alınan iki filmin türü olan müzikal film türü sinemanın kurmaca hikâye anlatan bazı türleridir. Filmler geçmişi yeniden yaratmanın

olanaklı olduğunu göstererek, bugünü yeniden oluşturarak ve geleceği görselleştirerek, gösteri evreni için hem bir arzu yaratmış hem de onu beslemiştir (Kemp: 2014: 16).

Müzikal film sahne müzikalinden doğup gelişmiştir. Tipik olarak film ve sahne müzikalleri arasındaki en büyük fark, uygulanması tiyatrodan elverişsiz olan sahnelerin cömertçe kullanılmasıdır. Müzikal film karakteri olarak tiyatroyu hatırlatan öğeler içerir; canlandırmalar sıklıkla onların parçalarını ve dans numaralarını o anda izleyen seyirciler varmış gibi ele alır. Sinemanın başlangıcından günümüze kadar müzikal filmler, seyircilerin güzel vakit geçirebilmeleri için üretilmişlerdir. *Bir müzik filme çok şey kattığı gibi müzikal türde yapılmış eserlerde sinemaya farklı bir bakış açısı katmaktadır.* Müzikal filmler, kendine has görsel kodları bulundurmakla birlikte dekor, sahne, renk, müzik, ses, oyunculuk gibi sinematografik unsurlar izleyiciyi müzikal filmlerin duygu aktarımına dahil etmiştir. Müzikal sinema, belirli bir gösteri geleneğiyle türün gerektirdiği zengin malzeme ve kadrolara sahip olan ABD' de doğmuş ve gelişmiş, 1920'lerde başlayıp, Büyük Bunalım ve II. Dünya Savaşı'nın sıkıntılı ortamında izleyicilerini katı gerçeklerden uzaklaştırıp renkli düşlere götürerek büyük yaygınlık kazanmıştır.

Müzikal sinemanın klasikleri olarak değerlendirilen yapıtların verildiği 1950'lerden sonra giderek beklentileri değişen ve daha gerçekçi yapıtlara yönelen izleyici kitlelerinin ve yüksek yapım bütçelerinin etkisiyle, bu sinema türü gözden düşmüştür. 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasıyla özdeşleşmiş olan büyük müzikaller dönemi artık kapanmıştır. 1960'lar ve sonrası yıllarda zaman zaman müzikal filmlerin tekil örnekleri verilmiştir. ABD dışındaki ülkelerde müzikal sinema, hiçbir zaman Amerikan sinemasındaki kadar önemli olmamıştır. Fakat Fransa'da ve İngiltere'de müzikal türüyle ilgili önemli ve başarılı müzikal filmler üretilmiştir. Günümüzde müzikal türde filmler üretilmeye devam edilmektedir. Bu çalışmada göstergebilimsel yöntemle açıkladığımız İngiltere'de çekilmiş 1975 yapımı olan Tommy filmi ve 2019 yapımı olan Rocketman filmi başarılı müzikal filmler olarak sayılmaktadır.

Sinemada göstergebilimsel çözümlemenin temelini Christian Metz atmıştır. Metz'e göre, sinema bir olgudur. Bu olgunun bütün sanat dalları içinde anlam yaratma ve üretme bakımından en güçlü araçtır. Filmlerin anlam yaratma ve üretme açısından değerlendirildiğinde diğer sanat dallarına göre daha kolay bir dili olduğu düşünülmektedir. Tüm görsel sanat dallarında olduğu gibi sinema da dilsel yönü olan bir sanat dalıdır. Filmlerde görsel bir ileti aktarımı söz konusudur. Bu görsel anlatım dilinin düz anlamları olduğu gibi filmlerde yan anlamlarda oluşturmaktadır. Sinemada, anlam yaratım sürecinde, dizisel ve dizimsel anlam araçları büyük önem taşımaktadır.

Sinemasal anlamın hiçbir zaman sözlüğünün oluşturulması da olanaklı değildir. Buna rağmen şu görüşlere de rastlıyoruz: (...) 'kurgu' demek, çekilmiş olan çeşitli sahneleri belirli bir biçimde düzenleyerek belli bir dizim elde etmektir. Başka bir deyişle, eldeki sözcüklerden yararlanarak bir tümce meydana getirmek ve daha geniş çapta alınırsa, bir kitap yazmaktır (...) 'sinema dili' bir yerde, insan-diline belli bir benzerlik gösterir. Şöyle benzetmeler de yapılmıştır. Eğer kamera bir 'kalem' ise, sahneden sahneye geçiş bir 'virgül', sahne kararması bir 'nokta' ve sahne de 'tümce'

olarak yorumlanabilir; aynı yerde geçen sahnelerden oluşan bir dizi de ‘paragraf’ olarak alınabilir. Ne var ki, sinema dili insan-diline benzemek zorunda değildir. Çünkü insan dili yalnızca sözlü olduğu halde, sinema dili hem sözlü konuşma göstergelerinden hem de müzik gibi sesli göstergelerden yararlanan zengin bir anlatım aracıdır.

1



Görsel 1

Açılış planında batan güneşin dairesel özelliği Tommy’nin yaşamsal döngüsünü fasit olarak belirler. Tommy “kadersizlikle” bu fasit dairenin, Campell’in belirlediği Kahramanın Yolculuğu ile çelişir ve klasik anlatıyı bozmaktadır. Güneşin battığı sahneden sonra zamansal olarak gece sahnesi olması beklenirken

gün sahnesi görmekteyiz. Bu aslında filmin bütünsel anlam düzeninde karanlık bir atmosferle karşılabileceğimizi yönetmen daha filmin ilk planında göstermiştir (Görsel 1).



Görsel 2



Görsel 3

Doğanın ortasında sevişen anne ve baba, Âdem ile Havva gravürü gibi izleyiciye sunulur. Ken Russell, Michelangelo’yu kıskandıracak kadar görsel hafızayı kaynak sularında yeniler. Yaban güllerinin altı tam bir cennet bahçesidir (Görsel 2).

Rock operanın açıldığı mutluluğun betimlemelerini yaparken, bir anda gelen telefon ile cennet büyüsü bozulur. Alevler ve çılgınlıklar “cennetten kovulmanın” göstergesidir. Bombardımanda yıkılmış binalar, önlerine çıkan ölü beden ve gaz maskeli revü kızları bir cehennem tasviri olarak yönetmenin Tanrı yerine kendisini koyduğunun kanıtıdır (Görsel 3).

¹ Eklerde Tommy filminin künyesi ve yönetmeni Ken Russell hakkında bilgiye ulaşabilirsiniz.



Görsel 4

Tren melodramatik bir imge olarak vedayı ve gelecekte kaybı haber vermektedir.

Süreyn bombardımanla, lüks düşkünü kent soylu hayalleri ve tutkuları olan Nora Walker'ı, bomba imalatı yapan bir fabrikada çalışmaya yönlendirir. Küre şeklindeki mermi çekirdekleri taylorik bantlarda akarken, kocasını ölümünü öğrenen Nora'nın

parçalanan yaşamının göstergeleri ortaya saçılan küre mermi çekirdekleri olmuştur (Görsel 4).



Görsel 5



Görsel 6

Nora Hastane sahnesinde, Meryem ve çocuk İsa'nın samanlıkta Doğum sahnesi gibi ikonlaştırılmaktadır. Pencerenin önünde düzenlenen törende doktor ve iki hemşerinin ardından uçuşan balonlar bomba bilyelerine ve batan güneşe gönderme olarak zaferin ve yeni başlayan bir yaşamın uçuşan renkli göstergelerdir (Görsel 5 ve 6).



Savaşta ölen askerler için yapılan törende Nora'nın şapkası, küpeleri, yakasındaki ve haçların ortasındaki gelincik figürleri ve anıta konulan çelenkler daire şeklinin altını çizen göstergelerdir (Görsel 7).



Görsel 8



Görsel 9

Berkise Holiday Kampı, gelen kadınların şapkaları ve Nora'nın sonsuzluk imgesi dairesel hareketli şapkası dikkat çekicidir. Tommy'nin can simidi, sarı şemsiyeler ve hayatın kaynağını temsil eden kaskatlı havuz ve çevresini dairesel hareketler iç içe geçmiştir, "kutsal bir üçgene" karşı koyarcasına daireyi ve dairesel hareketleri Russell filme yerleştirmiştir. Gerçekte kutsal üçgen bir dairenin içine yerleştiğini ya da bir daire bir üçgeni kapsadığını anımsatır. Daire ya da küre böylelikle ikonografikleşmeye başlar (Görsel 8 ve 9).



Görsel 10



Görsel 11

Nora'nın kutsal kimliğini, bacağına geçirilen yarışma ribonu ile tescillenmektedir. Nora, Rubens'in etine dolgun kadınları gibi sunulmaktadır. Kulağındaki beyaz yuvarlak küpelerden, aynalı disko topuna yönlendirilen Nora'nın bilinçaltına alt metin olarak bomba bilyelerini anımsatmaktadır. Nora'nın küpeleri bu sefer disko topunu çağrıştırmaktadır (Görsel 10 ve 11).



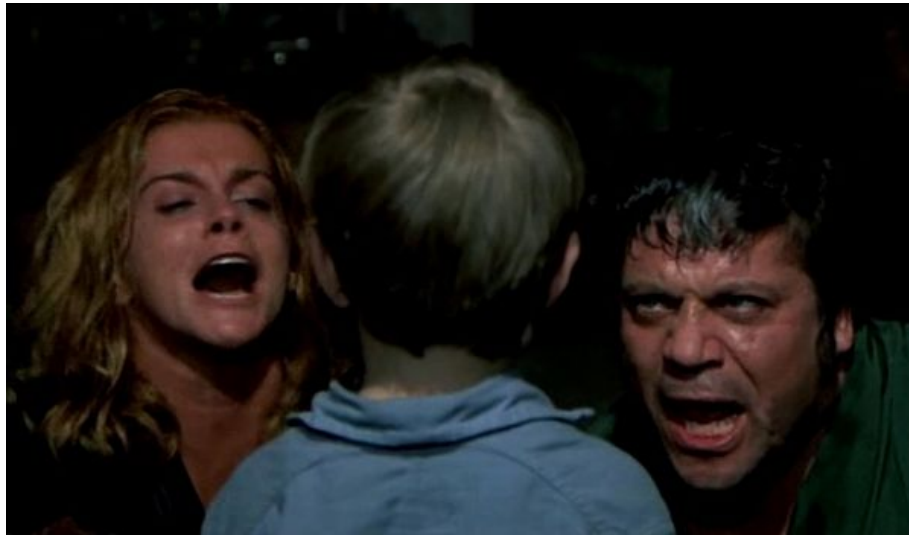
Görsel 12

Nora ve yeni sevgilisi dairesel bir aynanın içinde kutsanırlar. Aynanın önündeki gece lambaları eliptik ve daire formunu içerirken, Nora'ya ait bir göstergedir. Frank Hobbs (üvey baba) arkasında daha üçgen bir form hatta daha eril bir biçimdeki aydınlatma elemanı yerleştirilmiştir. (Frank, Tommy'nin babasını bu abajurla öldürecektir.) Nora ve Frank bu daire şeklindeki aynanın içinde kutsanarak,

“kutsal aileye” gönderme söz konusudur. Ayna referansları izleyici için efsanevi bir dekor olabilir. Narsizm'in sanal bir totemi olarak, aynanın Tommy filminin her yerinde bulunması, yıldızlığa olası yükselişini bir şekilde şaşırtıcı kılıyor. Tommy'deki proto-narsisist ayna ile kaynaşmış gibi görünüyor; kendisiyle ya da ruhsal/psikolojik bir bükümde Tanrı kavramı... Kendisi için idealize edilmiş bir figürü olmayan biri olur. Bu sahte benlik, ona atfedilen manevi niteliklerde kendini gösterir ve sonraki dizilerde patolojik çarpıtma daha gözlenebilir hale gelir (Daniels, 2016:103). Bu aynanın yan anlamında ise Russell, Hitchcock'un 1960'ta çektiği Sapık filmi ile bir metinlerarasılık kurar. Norman Bates'in annesinin yatak odasında Freudyen simgeleri çağrıştıran ayna gibidir. Her iki aynada cinayet tanığıdır (Görsel 12 ve 13).



Görsel 13 – Alfred Hitchcock – Sapık (1960)



Görsel 14

Cinayet sonrası kapının önünde her şeyi gören Tommy'i sakinleştirmeye çalışan anne ve üvey babanın ortasındadır. Fakat, Tommy sırttan gösterilerek kutsal üçgenin bozulmasını ve bilinç altındaki yıkımın dışavurumu olarak kompozisyona yerleştirilmiştir (Görsel 14).



Görsel 15



Görsel 16



Görsel 17

Freudyen bir imge olan deniz bilinçaltını simgeler. Tommy, kafasının üstünde bir siyah küpü denizin kıyısındadır ve daireler çizerek kendi etrafında döner. Ken Russell, bilinçaltının tahribi sonucu filmde giderek sürreal imgelere yönelir. Tommy, lunaparktaki “dev aynası” deformasyonu göremezken, seyirciye dairesel aynada Tommy’nin yüzü gösterilir. Aynadan gözbebeğine geçtiğimizde beyin kortekslerinde babanın güneşi elinde tuttuğu cennetin tepeleri vardır (Görsel 15, 16 ve 17).



Görsel 18



Görsel 19

Kutsal olan uçaklar bir üçgen formlar olarak arka arkaya gösterilerek kutsal olan her şeyi babaya ait olduğunun altı çizilir. Uçak bir haç formunda ve üzerinde pilot giysisi ile baba gösterilir. Kutsallık an itibarıyla Tommy geçer. Tommy için yeni haç isminin baş harfinin, üzerine yerleştirilen bomba bilyesidir. Aynı zamanda da isminin ikinci harfi “o” dur. Tommy yüzlerce olmuş ve bir top gibi hava da asılıdır. Sonra yere indiğinde bilinçsizce hareketlerle bir aynalı labirentin ortasındadır. Labirentin aynaları üçgen yerleştiği için karakterler kendileri birçok olarak bir dairesel formda görürler (Görsel 18 ve 19).



Görsel 20

Tommy'nin duymadığını anladıkları anda çocukların oyuncak boruları çevresinde oluşturduğu koreografinin ortasında, ona yapılan zoom in zoom out kamera hareketlerinin (1970'li yıllarda dünya sinemasında tutkulu bir şekilde hareketi çoğaltmak için kullanılmıştır daha sonra bu rahatsız edici objektif hareketi günümüz bağımsız

sinemasında reddedilmiştir çünkü bu hareket yan anlam olarak içinde fallik bir imge olgusu taşımaktadır) dairesel hareketleri anlatımı daha da artırır. Frank de öfkeli bir şekilde Tommy'nin çevresinde dönerek, şarkısını recitatif olarak söyler.



Görsel 21



Görsel 22



Görsel 23



Görsel 24

Tommy, Noel için hediye edilen Hz. İsa'nın ahırda doğumunu betimleyen ikon verilir. Duymayan ve görmeyen Tommy'nin dokunmasına annesi yardım eder. Tommy'nin ilk dokunduğu Hz. Meryem figürüdür. Meryem olduğunu anladığı an onu fırlatır. Bu annenin ölümüdür. Bu sahnenin gizlediği yan anlam ise 1960'lı yıllardan itibaren kutsal değerlerden uzaklaşmış ve yeni kutsal olanların arayışına girildiğinin vurgusu yapılmaktadır. Zaten bu arayış temel anlam olarak Marilyn Monroe (MM) ibadethanesine şifa için gelen Tommy ve annesi üzerinden de açıklanabilir. Bateria üzerinde yer alan erkeklik ve dolar imgesi, MM formundaki mumlar, dairesel bir platformda gitar çalıp şarkı söyleyen vaiz (şarkıcı) aslında popüler bir evrenin kodlarındandır (Görsel 21, 22, 23 ve 24).



Görsel 25



Görsel 26



Görsel 27



Görsel 28



Görsel 29



Görsel 30



- 1952 The Art Directors Club presents Warhol with his first award for graphics (a radio program called The Nation's Nightmare, which was about narcotics and crime).



Görsel 31: Andy Warhol MM ve The Nation's Nightmare adlı çalışmaları

Bu karakter aslında Eric Clapton'dır. Altmışlı yılların çoğunda, gitar kahramanı olan Eric Clapton, süper gruptan süper gruba atladı. Şifa arayanlar MM'nin ikonografik olarak ünlendiği, havalandırmadan gelen rüzgarla havalanan etekleri ile heykel olarak şifa arayanların dermanı olarak sunulur. İsa'nın kanı ve eti temsil eden şarap ve ekmeğin yerine, viski ve uyuşturucu ikame edilmiştir. Beş köşeli yıldızın ortasına bir daire içine (kutsal) MM fotoğrafları yerleştirilmiştir. Ayrıca burada Andy Warhol'un pop-art üretimleri doğal olarak yerini alır. Filmin 46:34 dakikasinda dairesel bir aynanın ortasında sarı, mavi ve kırmızı renklerde pop art figürü olarak Tommy'yi görürüz. Ayrıca duvar kâğıdı desenleri kare içinde dairedir. Aslında burada Andy Warhol'un yorumunu film üstünden bir kere daha tartışabilmekteyiz. 60'lı ve 70'li yıllarda seks, uyuşturucu ve rock and roll karışımı görseller, sanat olabilecekken malzemeyi pornografi içeren popüler kültür malzemelerine dönüştürmektedir. Filmde kadınlara yönelik şiddet meselesi yüzeysel olarak çocuk taciziyle birlikte işlenmekte ama görsel patlamalar ve müzikal yoğunluk tartışmalarının üstünü kapamaktadır (Görsel 25,26,27,28,29,30 ve 31).



Görsel 32

Annesi, Tommy'yi odadaki dairesel aynaya çarptıktan sonra aynada boşluğa uçar. Tommy'nin bilinçaltında bastırıldığı duygular açığa çıkar. Özgürlüğünü haykırarak sulara gömülen Tommy, dışarı çıktığında güneşi elleriyle yakalar. Bilinçaltında farklı stillerde yüzer. Sarı kanola tarlasında özgürce koşar. İlaç atanları geçip giderken doğaya

müdahale edilmesine karşı bir duruş sergiler. Bir ormanda yoluna devam eden Tommy, bir patlama ile karşılaşır yarı çıplak bedeni ile askerlerin arasından hiçbir yara almadan sıyrılır. Askerlere nanik yapar. Bu özgür tavır alt yapış 1960’larda dünyayı saran savaş karşıtlığı ve özgürleşme arzusunun göstergesi olarak ortaya koyar. Doğada yuvarlanır ve otomobillerin istila ettiği deniz kıyısında koşar (Görsel 32). Mutluluktan parendeler atarak ulaştığı kumsal ve balıkçılar, Fellini’nin 1960 çektiği La Dolce Vita filminin final sahnesindeki kumsaldır. Fellini bu sahne yaptığı gönderme şöyle açıklanabilir (Görsel 33):

“Balık, Hz. İsa için kullanılan sembollerden en yaygın olanıdır. Filmin açılış ve kapanış sahneleri göz önünde bulundurulduğunda, ilk sahnedeki heykelle son sahnedeki balığın Hz. İsa’ya, dolayısıyla dine bir gönderme olduğu okuması yapılabilir. İlk sahnedeki heykelin helikopterde taşınması ve şehre yukarıdan bakması, insanların dini el üstünde tutuyor görünmelerine ve onun için hiçbir masraftan kaçınmadıklarına; Marcello ve arkadaşlarının helikopterdeyken kadınların numaralarını almaya çalışmaları ise dini el üstünde tutuyormuş gibi görünen insanın aslında yalnızca gösteriş peşinde olduğuna yapılmış göndermelerdir. Filmin son sahnesindeki vatozun yakalanması ve ölmek üzere olması, dinin modern toplum arasında gücünü kaybettiğine ve ölmek üzere olmasına; ölmek üzere olan vatozun gözlerinin hala insanlar üzerinde olması ise hor görülen, dışlanan, gösteriş için bir maske olarak kullanılan dinin tüm bunlara rağmen hala insanlık için umuda sahip olmasına yapılmış göndermelerdir.”²



Görsel 33 Federico Fellini – La Dolce Vita

² Erişim Tarihi: 13.05.2020 18:30



Görsel 34

Güneşi gören Tommy, geçmişte yaşadığı travmaları anımsar(Görsel 34). İlk sözcükleri anne baba olur. Aslında yeniden doğum deniz kıyısındaki kayalıklarda yinelenir. Hristiyanlık mitinden kaynaklanan imgeler, ikonalar değişim dönüşüme uğruyor. Bu olgusal döngü Tommy'nin öz yaşam hikayesi içindedir. Tommy bu sahnede annesini tutkuyla bağlı olduğu yüzükler, kolyeler, bilekliklerinden kurtarır. Bir kefaret ödeme gerçekleşir. Annesini deniz de takdis eder. Buradaki temel sorun 70'li yılların pop rock müziği, I. ve II. Dünya Savaşı sonrası gençlerin yaşadığı toplumsal değişim-dönüşüm travmaları sürecinde "Oh, Tanrım. Bir Tanrı olması gerektiğini düşünmek istiyorum" diyen John Lennon'ı, George Harrison "Tatlı Rabbim"de, Hare Krishna'nın "Mantra"sını, Hristiyan "Oh, Happy Day" de bu arayışın izlerini görmek olasıdır. Tommy,1969'da The Who topluluğu tarafından çift uzunçalar olarak çıkarıldığında da bu Tanrı kaygısını başlatanlar olarak rock müzik tarihinde yerlerini almışlardır. Ken Russell, bu filmin döngüsünü belirlerken daha marjinal bir yaklaşım sergilediğini gözlemleyebiliriz. Tommy, arınmış, arındırmış ve bir inancın ikonografisi olarak anne ve üvey babası ile uzlaşmıştır. Her zaman olduğu gibi inancın metası olarak, üzerinden para kazanılan bir mesih olarak metal küreleri ile kitlelere sunulur. Artık İsa'nın yerine Tommy vardır. Küçük kızlara bu yüzden babalarına karşı gelirler. Acı ve çile yeni bir kahramanı kitlelere sunarken, Russell dalgasını da geçmektedir. Kült bir imge olan Frankenstein ve gelinini maskeli balo kostümü gibi çocuk bir müritlerine giydirerek çarpık duyguların metaforu olarak perdede izleyiciye sunar. Toplumun her kesiminde Tommy artık bir umuttur. Karanlık güçlerin şiddetine engel olur. Çetelerin üzerine gökten üçgen bir uçurtmayla gelerek, öldürme-ölme kavramlarına engel olur. Göklerden gelen, Tommy bir şifacıdır, alkole, sigaraya ve tüm kötü alışkanlıklara karşı çıkar. Müritleri, Tommy'nin çektiği sağır, dilsiz ve kör olarak yaşamlarını deneyimlemek için aparatlar kullanırlar. Aslında bu deneyimleme bir anlam da üç maymun eylemidir. Uğradığı saldırıdan sonra ulaştığı yerler filmin

başındaki cennet tasviri olan mekanlardır ve artık güneş yeniden doğar. Alttan alta İsa'ya göndermeler yapan bir öykü kurmacası sunulsa bile ironik ve absürt metaforlarla yabancılaştırma zaman zaman ön plana çıkar (Görsel 35,36,37).



Görsel 35



Görsel 36

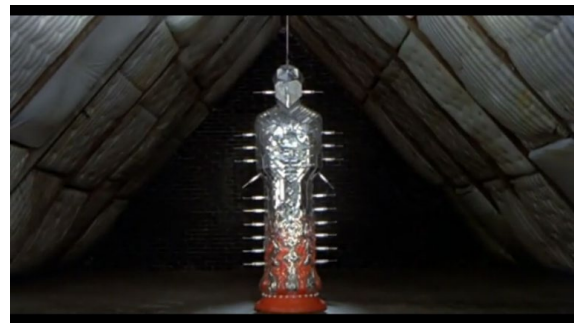


Görsel 37

Tommy'nin bu fasit dairesinin dışında göstergebilimsel olarak çözümlenmesi ve tartışılması gereken iki önemli sekans daha vardır. Bunlardan ilki Tina Turner'in Tommy'yi iyileştirme için kullandığı 'iğneli fiçî'li sahnedir. Çocuğun üvey babası tarafından bir çingene olan asit kraliçesine (Tina Turner) götürüldüğü filmin bir parçası

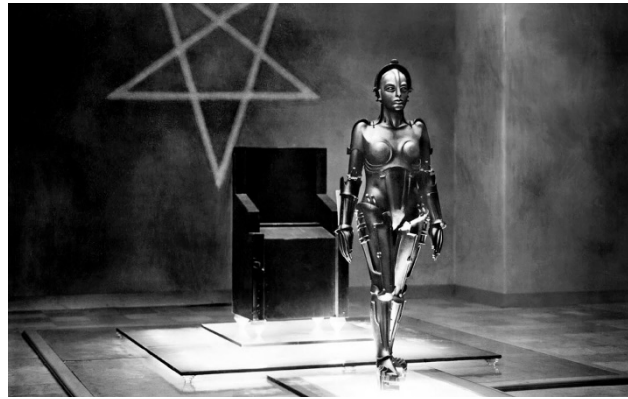


Görsel 38



Görsel 39

ve Tommy arasındaki olası cinsel ilişkinin yorumunu açık bırakır, her ikisi de genelev odasına giderken) ve yolculuk sırasında imajı değişir (Scienza, Demetrio, 2016:116). Aynı zamanda bu mekanizma Metropolis (1927) filmindeki (Görsel 40) robotla bir metinlerarasılık anlatım vardır. Diğer sahne ise annenin beyaz yuvarlak odada oğlunun olarak televizyon aptal kutusu olmanın yanı sıra evlerinizin ortasındaki şiddet olgusu barındırır. Burada özellikle annenin şampanya şişesiyle televizyonu patlatmasıyla gibi sunulur daha sonra bütün televizyon reklamlarındaki yiyeceklerin kusmuğa dönüşerek kadının iç dünyasının dışavurumu olarak odaya boşalmasıdır (Görsel 41,42).



Elton
yılların

Görsel 40

John, yetmişli
tamamına



Görsel 41



Görsel 42

Görsel 40 – Metropolis (1927)

hükmeden bir pop yıldızıydı. Rocketman şarkısı o dönemi en hırslı mega hit diye tabir edilen şarkılarından biridir. Bu dönemde uzay, astronot gibi kavramlar popüler kültür imgeleri olarak şarkıların içinde yer almışlardır. Bu metinde göstergebilimsel yöntemi ile bu şarkının Elton John'un psiko-dramasını çözümleyebilmek için kullanılmıştır. Bu filmdeki izleyiciye sunulan kavramlar üzerinden 1970'lerin ikonografik görsel kodları tartışılacaktır.

Müzikal docudrama (tür), genişletilmiş bir dizi olayın yan ürünü olarak, bir tür uzay ve zamana yayılmış üç boyutlu olaylardan oluşan genel bir durumun karmaşıklığı ile tutarlı bir şekilde tanımlanmalıdır. Merkezin kurucu anlamının genel dolaşımında bir yerdedir. Gelişen teknoloji aynı zamanda, genelleştirmeye yöneltlen rekabet ve

istikrarsızlığa da katkıda bulunmuştur. Docudramaların temel özelliği karma yapılar olmasının yanı sıra yönetmenlerin atmosfer yaratma süreçlerinde basit ve yeniden inşa edilen anlatılardır. Burada özellikle, yapımcıların beklentileri görsel tarih yazma arzusudur. Fakat hem televizyonun altın çağında hem de günümüz docudramaları tarihselleştirmeden çok yeniden tarih yazma çabası olarak tehlikeli sulara yol almaktadırlar.



Görsel 43



Görsel 44

Elton John sahne kostümleriyle psikoterapi sahnelerinde kendisiyle ve geçmişle (ailesiyle) yüzleşmektedir. Duygularını müzikal bir yapıyla izleyiciye ulaştırır. Öte yandan yönetmen, Elton John'un kostümlerinin parlak renkleriyle psikoterapinin yapıldığı mekânın ve diğer insanların renklerini soğuk ve pastel olarak yerleştirdiği için karşımıza iki evren sunmaktadır. Bu başlangıç sahnesi aslında filmin sonudur. Şimdiki zamanda geçmişin hesaplaşması ve izleri sorgulanmaktadır. Yönetmen tarihselleştirme adına 1970'leri en küçük birim olan aile ve mahalle üzerinden sosyo-kültürel bir yerleştirme ile izleyiciyi filme yabancılaştırmaktadır. Klasik anlamda geriye dönüşlerle bunu yaparken yine renkler hep çift evreni

Elton John'un çocukluğu onu geçmişe yönlendirir. Mahallesinin coşkulu komşularına karşın 'şirret' bir annenin oyun yıkıcılığıyla son bulan danslar aslında



Görsel 45



Görsel 46

1970'lerin müzikallerinden olan Grease (1978) müzikalini çağırıştırılmaktadır. Bu filmde Elton John'un kahramanın yolculuğu bir asalet unvanıyla taçlanacak bir ters köşe



Görsel 47



Görsel 48: Stanley Kubrick – The Shining “Cinnet”

Çocukluğu üç tekerlekli bisikletin üstünde muzipçe bir gülümsemeye baştan çıkarmaktadır (Görsel 47). Sinematografik birikimde yönetmen bu sefer Stanley Kubrick’in çektiği The Shining “Cinnet” (1980) filmindeki otel koridorundaki çocuğu çağrıştıracak şekilde mizansene yerleştirmiştir (Görsel 48). Yönetmen de Ken Russell gibi bir metinlerarasılık kurarak The Shining filminin gerilimini psikolojik duygu olarak arka plana yerleştirmektedir.



Görsel 49



Görsel 50

Kapı sembolü geçmiş ve metamorfozu temsil eder. Bir yerden bir başka yere geçiş aydınlık ve karanlık arasındaki geçittir. Açık kapılar hoş geldiniz derken, keşfe ve araştırmaya davet eder. Kapalı kapılar ise reddetme, koruma, gizlilik, dışlama ve filmin değişik anlarında mutfak kapısının ortasında içinde ya da yanında durmaktadır. Asıl Elton John’un müziğini sözleriyle zenginleştiren Bernie Taupin hem davetkar hem maceracı bir duruşla kapının içine yerleştirilmiştir. John’un yeteneğini keşfeden anneanne çocukluk zamanlarında kapının dışında yer alırken yetişkin ve başarıya doğru ilerlediği dönemde John’a en yakın kişidir. Filmde, Elton John’un yanında onun



Görsel 51



Görsel 52

dönüşümünü sağlayacak iki karakterin salondan içeride olması ama annenin dışarıda kalması şarkıcının travmalarından biridir. İki sahne arasında ışıkla da metamorfoz yaşatılmıştır. Piyano ise sadece bir müzik için enstrüman olarak gösterilmez John'un müzikal serüveninde en büyük yardımcısı olarak merkezi konumdadır. Aslında piyano bir define sandığıdır (Görsel 49,50).

Baba figürü bir çocuğun gözünden koruyan, sahip çıkan, büyümesinde yardımcı, hayatının her alanında örnek aldığı bir rol model olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmde Elton John'un babası genel olarak tanımlanan baba ve babalık kavramlarına ters bir şekilde sunulmaktadır. İletişimsizlik baba-oğulun temel meselesidir. Aynı zamanda psikolojik olarak sarılmayan, öpmeyen, sevgisini göstermeyen baba travmatik bir anti-kahramana dönüşür. Babanın olduğu sahnelerde aydınlatma doğal bir ışığa sahiptir fakat bu ışık birçok duygunun üstünün örtülmesine de sebep olmaktadır. Aynı zamanda bu sahnelerde görüleceğine baba-oğul arasında mesafelerin olduğu görülmektedir. John'un babasının onu doğumundan önce de istemediğini öğrenmesiyle ilişkilerinin başlamamış olduğu görünmektedir ve bu sebeple cinsel yaşantısını da etkilemiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında, yukarıdaki masa sahnesini incelediğimizde bireyler arasında iletişimi güçlendiren sofraya, güç, babasının iletişimsizliğine ortam sağlamaktadır. Bu sahnede John müzikal anlatıyla başkaldırısını gündeme getirir. Sofra günlük hayatta bir temsiliyet oluşturmaktadır. Açlık ve tokluk, beğenme ve haz gibi duyguları izleyiciye sunmaktadır. Burada bu duygular yemeklere yönelik değil, baba-oğul ilişkisine yönelik göstergebilimsel



Görsel 53

Bu filmde göstergeler mekanları kodlara dönüştürmektedir ve bunları tarihsel perspektife yerleştirmektedir. Buradaki lunapark kodu 1970'lerdeki gündelik hayatın 'cumartesi gecesi ateşi'nin temsili olarak izleyiciye sunulurken Batı Yakası Hikayesi filmi ile doruğa çıkan



Görsel 54



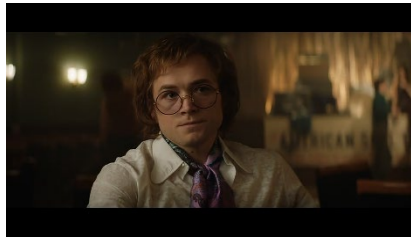
Görsel 55

sokak mekanlarında dans olgusu müzikal değişmez unsuru olarak burada da bir dönemsel geçiştir (Görsel 53).

İtiraf, bu filmin dönüşüm noktasıdır. 1960’lardan itibaren yaşanan özgürlükler toplumsal cinsiyet rollerinin farklılığını dışavurumda kolaylıklar sağlamıştır. Elton John annesine eş cinsel olduğunu bir telefon kulübesinden itiraf eder ama anne hiçbir tepki vermediği gibi bildiğini söylemesiyle de Elton’u şoka uğratır. Bununla birlikte hayatındaki duyarsız baba figürüne umursamaz anne figürü de eklenir. Öte yandan bu anın sonrasında erkek sevgilisinden ayrılır. Ayrıldığı telefon kulübesinin bulunduğu yaşadıklarının ezilmişi bu meydanın ortasında kalan Elton’un zavallılığının yalnızlığının yıllar sonra alacağı ‘Sir’ unvanında habercisidir. Bu sahnede John kırılan ve örselenen duygularını yıllar sonra kazanacağı haklı ünle bastıracaktır (Görsel 54,55).



Görsel 56



Görsel 57



Görsel 58



Görsel 59

Sinemada kurgusal akışı ve anlamlandırma krakterlerin köstümleriyle ve aksesuarlarıyla (gözlükleri) yönetmenler tarafından yapılabilmektedir. Bu bize filmin hem zamansal olarak ilerlediğinin bir göstergesi hem de karakterin gerçek zaman akışı içinde ilerlemesi hakkında ipuçları ve bilgi aktarmaktadır. Burada Elton John'un hem giydiği kostümler hem de kullandığı gözlükler bir zaman akışı sağladığı gibi John hakkında müziği ve kişiliğiyle ilgili çağrışımlar yapılmasını sağlayan göstergeler ve kodlardır (Görsel 56,57,58,59).



Görsel 60



Görsel 61

Elton John, şöhretiyle yükselen bir değer oldukça eller üzerinde taşınmakta ve bilinçaltının derinliklerinde geçmişiyle hesaplaşmaktadır. Bu aslında Tommy'nin de algılarının açıldıktan sonra yaşadıklarına benzerlik taşımaktadır. Bu 70'li yılların başkaldırı ve direnişinin farklı arayışlara yönelmesinin göstergesidir (Görsel 60,61).

Tommy (1975) ve Rocketman (2019) filmlerini göstergebilimsel açıdan çözümlediğimiz zaman temel ortak noktalar göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi tarih olgusu ve tarihsel süreçtir. Tommy, 1975 yılında üretilmiş Rocketman ise 2019 yılından 1975'e bir bakış göndermiştir. Burada Tommy filminin yönetmeni Ken adına daha şanslı bir dönemde olduğunu söyleyebilmekteyiz. 60'lı yıllardan itibaren ki, The Who topluluğu 1969'da müzikal (rock-opera) olarak ortaya koyduğu ve tartıştığı dokunarak tartışmıştır. Hz. İsa'nın çevresinde biçimlenen Hristiyan mitolojisinden yararlanan Russell, Tommy'e Andy Warhol'un söylediği imaj aktarımı yöntemiyle mitleştirilip ikonlaştırmıştır. Hz. İsa evrene mutluluğu öğretileriyle ortaya koyarken Tommy meta-fetişist bir imaj olarak izleyicisiyle buluşur. Ken Russell, sürrealizmden Alfred Hitchcock'un Freudyen imgelerine Fellini'nin yeni gerçekçi tavrına birçok metinlerarasılık kurarak görsel bombardımanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Russell'ın imaj zenginliği ve göstergeleri 1970'lerin özgürlüğüne sahiptir.

Rocketman filmine değinecek olduğumuzda, buradaki imajlar ve göstergeler 2000'li yılların dünya sinemasında tercih edilen minimal anlatısına yaklaşabilecek düzeydedir. Burada daha çok Elton John'un kostümleri, gözlükleri ve 60'lı-70'li

yıllardaki dans sahnelerinde performanslarında bir yoğunluk söz konusuysen gündelik hayat görüntüleri minimal oluşturulmuştur. Elton John, doğup büyüdüğü orta sınıf İngiliz ailesinin nesne dünyasını en az yaşarken, şöhretten sonra yaşadığı evde her şeyi kitchleştirmiş ve abartmış bir karakter yansımaları olarak izleyiciye sunulur. Buradaki temel sorunlardan bir tanesi, Elton John'un yaşayan bir kimlik olması ve docu-dramatik yaratılmış öyküsüdür. Tommy ise mitsel öykülerden köklerini alan düşsel bir kahramandır. İki filmde de iki karakterin kahramanlaşma (ünleşme) durumu baba

Müzik evrenini görselleştirme aslında müziğin ruhuna ve duygusuna aykırı bir olgudur. Çünkü görüntünün ve imajların her an için müziğin önüne geçme sorunu vardır. The Who müziği gerçekleştirirken söz konusu dönemde toplumsal bir başkaldırıyı ve eleştirdiği toplumun üzerine büyük ve geniş ses ataklarıyla yüklenmiştir. Ken Russell, müziğin üzerine koyduğu görüntülerde toplumsal eleştiriden uzaklaşıp bireysel bir öykü çerçevesinde savaş ve acılar, üvey baba, pedofili, uyuşturucu ve seks dostluk ve arkadaşlık, koruma ve kollama (büyük anne) insana ait güzel ve iyi duygular üzerinden gelişen gerçek bir öyküye dayandığı için drama toplumsal cinsiyet söylemi üzerinden gösteren ve gösterilen ilişkileriyle oluşturulmuştur. Bu çalışmanın ışığında, göstergebilimsel çözümleme aynı zamanda izleyicinin kendi kültürel kodları ve bilgisi ışığında algılanabilmektedir.

Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adanır, Oğuz (2013). *Göstergebilimsel Film Kuramı*, Sinema Kuramları-2 (Ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınları.

Altman, Rick (1999). *Film, Genre*, Basingstoke, Birleşik Krallık.

Andrew, Dudley, J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Daniels, Graeme. (2016). *A Question Of Pathology: Attachment Patterns, Object Relations, And A Disorder Of The Self Within The Rock Opera TOMMY*. Culture And Psychology, 22, 94-109.

Gardikiotis, A., & Baltzis, A. (2012). 'Rock Music For Myself And Justice To The World!': *Musical Identity, Values, And Music Preferences*. *Psychology Of Music*, 40, 143–163.

Guiraud, Pierre (2016), *Göstergebilim*, (Çev. Mehmet Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi.

Kemp, Philip (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Metz, Christian (1986), *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, (Çev. Oğuz Adanır), İzmir: Tümer Reklamevi.

Parsa, Fatoş Alev & Olgundeniz, Seda Sünbül. (2014). *İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme*. (Ed. Ahmet Güneş). İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, içinde 89-109 Konya: Literatürk Academia.

Saussure, F.de. (1976) *Genel Dilbilim Dersleri 1*, Çev: Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Scienza, Roberto Correa, Demetrio, Silvio (2016). *A guitarra e o martelo: uma crítica nietzschiana à religião enquanto agenciamento moral no filme Tommy*, Comun. & Inf., Goiânia, GO, v. 19, n. 01, p. 105-122.

Novel-Smith, Geoffrey (2008). *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erişim Tarihi: 13.05.2020 18:30.

EKLER

Orijinal İsmi: The Who's Tommy

Vizyon Tarihi: 9 Mayıs 1997

Süre: 111 dakika

Tür: Müzikal

Yönetmen: Ken Russell

Yapımı: İngiltere



Orijinal İsmi: Rocketman

Vizyon Tarihi: 14 Haziran 2019

Süre: 121 dakika

Tür: Müzikal

Yönetmen: Dexter Fletcher

Yapımı: İngiltere

