



Etnosentrizm ve Biz-Öteki Karşıtlığı Arakesitinde Seçim Gecesi (1998) Filminin Mizansen Eleştirisi*

Mise-en-Scene Criticism of Election Night (1998) at the Intersection of Ethnocentrism and the Opposition to Us and the Other

Korhan Topcu^a

Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye
korhantopcu@windowslive.com
ORCID: 0000-0003-0681-2512

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 15.11.2021

Düzeltilme tarihi: 31.12.2021

Kabul tarihi: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler:

Etnosentrizm, Irkçılık,

Mizansen Eleştirisi, Seçim Gecesi

(Valgaften), Anders Thomas Jensen

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 15.11.2021

Received in revised form: 31.12.2021

Accepted: 31.12.2021

Keywords:

Ethnocentrism, Racism,

Mise-en-Scene Criticism, Election Night

(Valgaften), Anders Thomas Jensen

ÖZ

Ayrımcılığın bir ifadesi olan etnosentrizm kavramı, “benzer olmayanlardan hoşlanmama”ya işaret eden kültürel bir fenomendir. Kelime anlamı, ‘ırk-merkezcilik’ olan etnosentrizm, ‘bireyin kendi kültürünü ve yaşam tarzını diğer insanlardan üstün görme eğilimi’ olarak tanımlanmaktadır. Etnosentrizm, bir olay ya da durumun diğer toplumlardaki yapıma biçiminin, kendi toplumundaki yapıma biçiminden daha geri olduğunu varsaymaktadır. Bu çalışma, Danimarkalı senarist-yönetmen Anders Thomas Jensen’in seçim günü oy kullanmakta geciken bir adamın seçim merkezine ulaşma sürecinde bindiği taksilerde, farklı etnik kökenlerdeki taksi şoförleriyle yaşadığı etnosentrik tartışmaları odağına taşıyan Seçim Gecesi (Valgaften [Election Night], 1998) filmini, mizansen eleştirisi bağlamında incelemektedir. Sahneye koymak anlamına gelen ve bir tiyatro kavramı olan mizansen, sinemada ise kameranın görüş alanındaki mekanın yönetmen tarafından film anlatsına göre organize edilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu organizasyon, senaryo metninin görsel-işitsel bir anlatıya dönüşmesi sürecinde yönetmenin stilini açığa çıkaran tercihler bütünüdür. 1999 Akademi Ödülleri’nde En İyi Kısa Film Oscarı’nı kazanan Seçim Gecesi’nde Jensen’in kullandığı mizansen; oyunculuk, mekan, kamera açısı, aydınlatma ve ses tasarımı öğeleri, sistematik bir yaklaşım dahilinde ele alınmış; mizanseni oluşturan öğelerin işlevleri ile film anlatsına hangi açılardan katkı sundukları irdelenmiştir.

ABSTRACT

The concept of ethnocentrism, which is an expression of discrimination, is a cultural phenomenon that refers to the dislike. Ethnocentrism, which literally means 'race-centrism', is defined as 'the tendency of the individual to see her/his own culture and lifestyle superior to other people'. Ethnocentrism assumes that the way an event or situation is done in other societies is more backward than the way it is done in its own society. This study analyzes the Danish screenwriter-director Anders Thomas Jensen's movie Election Night (Valgaften, 1998), which focuses on ethnocentric discussions with taxi drivers of different ethnic origins, in the taxis of a man who is delayed in voting on the election day, in the context of mise-en-scene criticism. Mise-en-scene, which means putting on stage and is a theater concept, can be considered as the organization of the space in the camera's field of view by the director according to the film narrative in cinema. This organization is a set of preferences that reveal the director's style in the process of transforming the script text into an audio-visual narrative. The mise-en-scene Jensen used on Election Night, which won the Best Short Film Oscar at the 1999 Academy Awards; acting, location, camera angle, lighting and sound design elements were handled within a systematic approach; The functions of the elements that make up the mise-en-scene and how they contribute to the narrative of the film are examined.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Topcu, K. (2021). Etnosentrizm ve Biz-Öteki Karşıtlığı Arakesitinde Seçim Gecesi (1998) Filminin Mizansen Eleştirisi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 7 (2), Kış, s. 158-166.

Bu çalışma, Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi tarafından, 17-18 Haziran 2021 tarihlerinde düzenlenen *Uluslararası Tasarım ve Sinema Sempozyumu*'nda özet metin olarak sunulmuştur.

* DOI: 10.46442/intjcss.1023917

** Sorumlu yazar: Korhan Topcu, korhantopcu@windowslive.com



1. Giriş

Civil Rights Movement, 1950’li ve 60’lı yıllar Amerika’sındaki yasaların ırk ayrımını sistemleştirmiş olmasına tepki gösteren ve sivil haklar bakımından Siyahi Amerikalıların eşitliğini savunan *Afro-Amerikan Sivil Haklar Hareketi* olarak bilinmektedir. O dönem, Amerika Birleşik Devletleri Adalet Bakanlığı’nın başı konumundaki Başsavcı Robert F. Kennedy (1925 – 1968), sivil haklar hareketine desteğini göstermek üzere kamera karşısına geçer ve şu açıklamayı yapar: “*Bu ülkedeki zenciler, sürekli ilerleme kaydediyor. Pek çok alandaki ilerleme gerektiği kadar hızlı olmasa da hem onlar hem biz gelişmeyi sürdürüyoruz. Yakın gelecekte, Amerika’nın zenci bir Başkan’a sahip olmaması için hiçbir sebep yok.*” Amerikalı yazar James A. Baldwin (1924 – 1987) ise 1965’te Cambridge Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği konuşmasında Kennedy’nin açıklamalarını şu sözlerle yeniden gündeme getirir:

“Eski Adalet Bakanı Bay Robert Kennedy’nin ‘Amerika’nın başına 40 yıl sonra zenci bir başkan geçebilir’ deyişi hala aklımdadır mesela. Bu beyazlara çok uç bir beyan gibi gelmişti tahminimce. Lakin bu açıklama ilk duyulduğunda beyazlar Harlem’de değildi. Dolayısıyla bu beyanın nasıl kahkaha, öfke ve aşağılanmayla karşılandığını bilemezler ve asla da bilemeyecekler. Harlem’in berbercisine göre, Bobby Kennedy dünkü çocuk olmasına rağmen başkanlığa doğru gidiyordu. Bizse 400 yıldır burada olduğumuz halde ‘uslu durursanız 40 yıl sonra başkan olmanıza müsaade ederiz belki’ diyordu bize resmen.”¹

Kendisi de İrlanda göçmeni bir aileden olan Robert F. Kennedy’nin siyahi Amerikalılar hakkındaki açıklamaları, tam olarak, biz-öteki karşıtlığını açığa çıkaran, tipik bir *etnosentrizm* örneğidir. Bu çalışmada, biz-öteki karşıtlığı ve etnosentrizm kavramları incelenecek, çağdaş sinema eleştirisi yöntemlerinden biri kabul edilen mizansen eleştirisi bağlamında *Seçim Gecesi* filmi üzerinden tartışılacaktır.

2. Etnosentrizm ve Biz-Öteki Karşıtlığı

Kelime anlamı *biz-merkezçilik* olarak özetlenebilen *etnosentrizm*, Yunanca “*ethnos*” (etnik grup, ulus veya halk) ile “*centre*” kelimelerinin birleşimiyle oluşmuş ve bireylerin “etnik grubunu” merkeze yerleştiren bir kavramdır (Dutton, 2019, s.84). Etnosentrizm, genellikle ırkçılık, milliyetçilik, ayrımcılık, önyargı ve yabancı düşmanlığı gibi kavramlarla birlikte gruplandırılır ve hatta birbirinin yerine kullanılır.

Etnosentrizm, Marshall’a göre (1999), “başka toplumları bir toplumun kendine özgü kültürel varsayımlarından ya da yanlılığından yola çıkarak incelemeyi ve bu çerçevede yargılarda bulunmayı anlatan bir terimdir” (s.219). Etnosentrizm, evren üzerinde zamanla gruplaşan bireylerin kurdukları kültürel, sosyolojik ve psikolojik bir olguyu tanımlamak için kullanılmaktadır. Toplumlar dünyaya kendi gruplarıyla, merkez olarak bakarlar. Diğer toplumları kendi referans çerçeveleri içinde algılar ve yorumlarlar ve onları her zaman aşağılık olarak yargırlar (Booth, 1979, s. 13). Bir başka deyişle “etnosentrizm bir kültürü bir başka kültürün standartları açısından yargılamak veya birtakım şeyleri belirli bir grubun bakış açısından görme alışkanlığıdır” (Özkalp, 2012, s.75). Etnosentrizm kavramının öncül isimlerinden Sumner’a göre etnosentrizm; grup içi bağlılık ve uyum duygularını, dış grupların reddedilmesini, grup içi üstünlük duygusunu ve dış grupların sömürülmesini içeriyordu (1906, akt. Dutton s.95).

Biz-öteki karşıtlığı, etnosentrizm tanımlamalarında iç-grup/dış-grup çatışması olarak ele alınmaktadır. Etnosentrizm, Capucio’ya göre, etnik iç-gruplara karşı olumlu tutumlar ve etnik dış-gruplara karşı olumsuz tutumlardan oluşan bir ‘tutum kompleksi’ olarak tanımlanırken, her grubun kendi gururunu ve kibrini beslediğinin, üstünlüğünün övüldüğünün ve yabancılara küçümseme ile bakıldığının altı çizilir (2010, s.166-167).

Etnosentrizmi açıklayan teorilerden biri olan *sosyal kimlik teorisine* göre, insanlar diğer insanları grup içi

¹ Kennedy ve Baldwin’in açıklamaları Raoul Peck’in *I’m Not Your Negro* (Ben Senin Zencin Değilim, 2016) belgesel filminden alıntılanmıştır.

(kendileri) ve dış grupları (diğerleri) olarak kategorize etme eğilimindedir. “Biz” ve “onlar” arasındaki bu ayrım, örneğin cinsiyet, siyasi tercih, dini bağlılık, etnik köken vb. gibi birçok temelde yapılabilir. İnsanlar bu ayrımı kendi sosyal çevrelerinde olumlu ya da daha olumlu bir benlik duygusuna ulaşmak için kullanırlar; kendilerine olumlu özellikler (sosyal kimlik) atfederek ve başkalarına olumsuz özellikler (sosyal karşıt tanımlama) atfederek, kişinin öz saygısı iki kat artırılır (Capucão, 2010, s.167). Bir tutum kompleksi olarak bakıldığında iç-grubu oluşturan bir üyenin dış-grup ile karşı karşıya geldiği durumlarda uzlaşımından uzak, katı bir tavır ortaya koyma eğiliminde olduğunu dile getirmek mümkündür. Bu tavrın bir sonucu olarak, bir iç-grubun kendini oluşturan iç-düzeni dahilinde yaşanabilecek birtakım sapmaların, grup içerisinde çatışmalara yol açması olasıdır. Adorno, iç-grubun baskın karakteristik yönünü taşıyan bir üyenin, dış-gruplarla temasının olmadığını ve herhangi bir temasın olması ihtimalinden de hoşlanmadığını dile getirirken, aynı zamanda da, kendi iç-grup modelini onlara yansıtarak kapalılıklarını vurguladığını belirtir (2011, s.289-290). İç-grup üyeleri, bir dış-gruba karşı düşmanca tavırlara sahiptir çünkü ‘dış-grup, iç-grubun sahip olduğu kültüre ve sosyal konumuna bir tehdit oluşturmaktadır’ algısı yerleşmiştir. Auestad için (2014):

“Kültüre bağlı olmak, etnosentrik algı için gerekli bir koşuldur ve bazen terimler eş anlamlı olarak kullanılır. Kültüre bağlı olmak, bir bireyin veya grubun dünyayı farklı bir ulusal veya etnik grubun gözünden görememesini ifade eder: Kişinin kendi kültürel tutumlarını bir kenara bırakıp farklı bir gruba ait bir bakış açısından dünyayı hayal gücüyle yeniden yaratamamasıdır. Bu, yabancılarla empati kurmanın neredeyse imkansız olduğu anlamına gelir. Bu anlamda, etno-merkezçilik neredeyse evrensel bir fenomendir” (s.15).

Özetle, Auestad’a göre, kişisel ve kolektif kimlikler şekleştirmelerdir. Milliyetçilik, tarihi seçici ve kutlayıcı bir kimlik anlatısına dönüştürür. Bir şeyi anlamlandırma, yani hiper mantıklı yapma faaliyetine girerken eldeki malzemeyi mümkün olduğunca tüm yönleriyle yüceltmek gerekebilir ki böylelikle hiçbir şey şansa bırakılmamış olur (2014, xxiii). Ancak milliyetçi ve etnik dışlayıcı tutumların yalnızca etnik dış-grubun genel olarak iç-grubun sosyal konumuna bir tehdit oluşturması (grup tehdidi) nedeniyle değil, aynı zamanda etnik dış-grubun daha güçlü olması nedeniyle ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Belirli sosyal pozisyonları göz önüne alındığında, belirli bireysel grup içi üyelere yönelik tehditler, başka bir deyişle, etnik grup dışı üyeler, statü, güç ve ayrıcalıklar gibi aynı kıt kaynaklar için rekabet ettikleri için bir bütün olarak iç-grup için bir tehdit oluştururlar (Coenders, 2001, akt. Capucão, 2010, s.168).

3. Mizansen Eleştirisi

Mizansen, görüntü çerçevesi içinde yer alan unsurların düzenlenmesini (karakterler, set, uzam, sahne donanımı gibi) ifade eden, tiyatrodan gelmiş Fransızca bir terimdir (Ryan, 2013, s.179). Film çalışmalarında mizansen kavramı, ‘çerçevenin içeriği ve bu içeriğin düzenlenme şekli’ olarak ele alınmaktadır (Gibbs, 2002, s.5). Dolayısıyla mizansen eleştirisi, aydınlatma, kostüm, renk, aksesuar, dekor, oyunculuk, kamera açısı ve mekan gibi mizansen oluşturulan öğelerin ayrı ayrı incelenmesini kapsamaktadır. Bununla birlikte Gibbs, pratikte önemli olan noktanın mizansen öğelerinin karşılıklı etkileşimleri neticesinde ortaya çıkan anlamların birlikte değerlendirilmesi olduğunu vurgular (s. 26). Benzer bir şekilde Kabadayı’ya (2013) göre de; “*Mizansen eleştirisi, yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Mizansen eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak, değerlendirir*” (s.114-115).

Bordwell’e göre, 1930 ve 1960 arasındaki birçok ulusal sinemada mizansen, hız ve dengenin bir gösterimidir; canlı yakın planların sürekli bir koreografisi, yerinde ve düzgün bir şekilde zamanlanmış arka plan eylemleri, tam olarak senkronize kamera hareketleri ve gizli dekupajların tümü, izleyiciyi bir ilgi noktasından diğerine zarif ve göze çarpmayan bir şekilde yönlendirdi (1997, s.235). Bordwell, sinemanın ilk yıllarından beri gelişmekte olan kamera açısı ve hareketleri gibi çekim stratejilerinin hizmet ettiği mizansene ilişkin değerlendirmesi neticesinde Alexandre Astruc’ın *caméra-stylo* (kamera-kalem)



yaklaşımının kaçınılmazlığına vurgu yapar (s.235-237). Astruc'un 1948 yılında tanımladığı kamera-kalem çağı, sinemada yeni bir döneme işaret ederken sinemanın; "görsel olanın zulmünden, kendisi için imgeden, anlatımın acil ve somut taleplerinden, tıpkı yazılı dil kadar esnek ve ustaca olan bir yazım aracı olma yönünde giderek özgürleşeceğini" belirtmiştir (Monaco, 2001, s.387).

Sinemada mizansen kavramı, özellikle 1950'li yıllarda Fransız eleştirmenlerinin üzerinde durduğu bir fenomendir. Astruc'un kamera-kalem düşüncesiyle ilgili yakmış olduğu ışıkla birlikte sinemanın dinamiklerini uzun yıllar inceleyen bu eleştiri grubu (Andre Bazin, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Francois Truffaut), sinema araştırmalarında *tür kuramı*, *auteur kuramı* gibi geçerliliği sürmekte olan yaklaşımlara öncülük etmişlerdir. Stam'a göre:

"1951'deki ilk sayısı ile *Cahiers du Cinema* auteurizmin ilerlemesinin temel organı oldu. Cahier eleştirmenleri yönetmeni, son kertede, filmin estetiğinden ve mizansenden sorumlu insan olarak gördüler. (...) *La politique des auteurs* başlıklı 1957 tarihli bir makalede Bazin, auteurizmi 'sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak' olarak özetledi. Auteur eleştirmenler, baskın geleneklere ve verilen metne sadık kalan *metteurs-en-scene* (sahneye koyan kimse) ve mizansenini kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan auteurleri birbirinden ayırdı" (2014, s. 95-96).

François Truffaut, 1940'lı ve 1950'li yıllar arasında anaakım Fransız sinemasındaki filmin başarısını yada başarısızlığını senaryonun kalitesine indirgeyen yaklaşıma şiddetle karşı çıkar ve film üretim sürecinin senaryonun mekanik bir biçimde ekrana aktarma pratiğinden ibaret olmaması gerektiğini belirtir. Açıkça burada dile getirilmek istenen; yönetmenin kişisel üslubunu tüm öğeleriyle oluşturacağı mizansenin önemine dikkat çekmektir. Nitekim, yapım sonrası aşamaları dışarıda bırakıldığında, teknik anlamda sahnelemenin sinemasal dokusu, mizansen oluşturucu bir unsur olarak görülebilir; başka bir deyişle mizansen, çerçeve içerisinde yer alan ve birbirinden bağımsız öğelerin etkileşimiyle sinemasal görselleştirilme potansiyelini saklı tutar. Bu nedenle Fransız eleştirisinin bu kavramla kastettiği mizansendeki kişisel üslup ya da senaryonun dayattığı türlerin kurallarına karşıt olarak mizansenin özerkliğidir (Kovacs, 2010, s.234).

Çerçeveleme kavramı mizansenin sınırlarını belirleyen temel unsurlarından biridir. Bunun bir işareti olarak yönetmenlerin, ellerinin baş ve işaret parmaklarını bir araya getirerek oluşturacakları mizansenler için uygun çerçeve arayışlarını gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla, ister farklı iki görüntünün birleşiminden üçüncü bir anlam yaratma arayışı olsun, isterse de anlamın tek bir planda inşa edilmesi yöntemine başvurulsun, bilinçli yada bilinç dışı, sinemada mizansenin varlığı tartışmasızdır. Mizansen eleştirmenlerinin temel varsayımlarından biri, stil ile tema veya konu arasındaki ne ve nasıl ilişkisinin keyfi olmadığına ilişkindir. Mizansen eleştirisi, izleyicinin farkındalığını mizansendeki belirli unsurların önemine yönlendiren bir uzmanlık biçimidir (Elsaesser & Buckland, 2002, s.82). Ancak mizansen eleştirmenleri, bir yönetmenin yapması gereken tek şeyin kamerayı eylemin en iyi görülebileceği yere yerleştirmek olduğu varsayımını reddederler (2002, s.82). Çünkü mizansendeki aksiyonu gösterme noktası olarak kamera açısı, mizansenin unsurlarından yalnızca biridir.

4. Etnosentrizm ve Biz-Öteki Karşıtlığı Arakesitinde *Seçim Gecesi* (1998) Filminin Mizansen Eleştirisi

Danimarkalı senarist-yönetmen Anders Thomas Jensen'in 1999 yılı Akademi Ödüllerinde *Kurmaca Dalda En İyi Kısa Film Oscar Ödülü* kazanan filmi; *Seçim Gecesi*, idealist fakat dalgın bir seçmenin (Ulrich Thomsen), oy kullanmak için seçim merkezine yetişmeye çalışırken bindiği çeşitli taksilerde, taksi şoförleriyle yaşadığı tartışmaları merkezine alan bir yapımdır. Çalışmanın bu bölümünde, Jensen'in 1998



yılında çektiği *Seçim Gecesi* filminde sergilenen etnosentrik tutum ve davranışlar; ışık, renk, kamera açısı, ses, oyunculuk, mekan ve dekor gibi mizansen öğeleri aracılığıyla analiz yöntemiyle incelenecektir.

Mizansende ışık, mekanın, karakterlerin ve aksiyonun görülebilmesinden çok daha fazlası için kullanılmaktadır. Çerçeve içindeki daha aydınlık ve daha karanlık alanlar kompozisyonların yaratımına destek olurken; ışık, seyircinin dikkatini hangi yöne çekmesi gerektiğine rehberlik eder (Bordwell & Thompson, 2012, s.131). *Seçim Gecesi* filmi farklı dünya görüşündeki çeşitli karakterler arasındaki çatışmaları diyaloga dayalı mizansenlerde bir araya getiren bir yapıdır. Filmdeki karakterlerin ne söyledikleri kadar nasıl bir ruh haliyle söyledikleri ve söylenenleri nasıl dinlediklerini önem arz eder. Dolayısıyla Jensen, bar, taksi ve seçim merkezi önünde oluşturduğu mizansenlerde karakterlerin jest ve mimiklerini ön plana çıkaracak yönde bir aydınlatma yöntemi tercih ederek, kurulan diyaloglar esnasında karakterlerin etraflarını çevreleyen mekan ve objeleri çoğunlukla gölgede bırakır. Film, hikayesi gereği bir akşam vakti yaklaşık bir saatlik bir zaman diliminde ana karakterinin başından geçen olayları odağına alır. Yönetmen, akşam vaktinin sağladığı karanlık ortamı, mizansenlerinde kullandığı aydınlatma yöntemleriyle biçimlendirir. Örneğin hikayenin büyük çoğunluğunun geçtiği taksi sahnelerinde şoförlerin ve Peter'ın yüzlerinin bir kısımlarının aydınlık olduğu mizansenlerin fonunu bulanık bir şekilde görülen şehrin renkli ışıkları tamamlar.

William Sumner'in terminolojisinde yer alan etnosentrizm kavramını biçimlendiren Alfred Schultz; gruplara empoze edilmiş olan tiplendirmelerin etkilerini, 1957'de yazdığı "*Eşitlik ve Toplumsal Dünyanın Anlam Yapısı*" adlı denemesinde değerlendirirken 'her grubun kendisi hakkındaki görüşünden başka, temas halinde olduğu diğer gruplar hakkında da bir görüşü vardır' yorumunda bulunmuştur (Bernasconi, 2015, s.146). Schultz, iç-grup veya biz-grubu tarafından algılanan dünyanın anlamının, ötekinin grubununkine ya da dış-grubunkine nasıl bağlı olduğunu; "her grup kendi perspektifini doğal kabul eder, kendini her şeyin merkezi olarak görür ve başka herkesi, kendi uygulamaların dan ne kadar ayrıldıklarına göre değerlendirir" sözleriyle vurgulamaktadır (2015, s. 146). Jensen'in filminde, biz-öteki karşıtlığının sergilenme biçimi Schultz'un dile getirdiği (yaşanılan çevre bağlamında) dünyanın anlamlandırılmasında gruplar arası etkileşimlere değin uç söylemler içeren mizansenlere rastlamak mümkündür. En nihayetinde mizansen, yönetmelerin tercih alanlardır. *Seçim Gecesi* özelinde bakıldığında Jensen'in tercih etmiş olduğu ışık kullanımı karakterlerin yüzlerini belirginleştirip mizansenlerde geri kalan alanların çoğunlukla karanlığa düşürülmesine yol açtığı için mizansenin diğer önemli öğeleri olan mekan ve dekor görünürlük açısından geri planda kalmıştır fakat mizansenin oluşturulması açısından tamamlayıcı bir etkileşim içerisindedirler. Gerçek mekan ve dekorların kullanıldığı filmde örneğin Alman hayranı taksicin yer aldığı sahnede ışığın yalnızca şoförün yüzünün bir bölümünü aydınlatacak biçimde yapılmış olması, çerçevenin içinde olmasına karşın şoförün oturduğu koltuğun dahi gölgeye düşmesine sebep olmuştur. Çünkü yönetmen bu mizansende tercih ettiği aydınlatma ve kamera açısıyla şoförün kibrini, ruhunun katılığını ve kayıtsızca inanmışlığını karakterin yüz ifadesiyle yansıtmaya çalışır.

Ses kurgusu, -sesli dönem sonrası- sinemada mizansenin mutlak bir tamamlayıcısıdır. Bir sahnede herhangi bir sese yer verilmemiş olmasının dahi mizansenin anlamını değiştirebilme potansiyelinden ötürü ses, mizansende önem arz eden bir öğedir.² Filmde mizansen açısından sesin kullanımı, özellikle müzik tercihleri bakımından dikkat çekicidir. Film, bir radyo spikerinin "*Birthe Kjær'den Alene (Alone) isimli parçayı dinledik. Ülke genelinde sandıklar yarım saat içerisinde kapanıyor ancak sanıyorum Ella Fitzgerald ile sıcak bir mola için vaktimiz var*" anonsuyla başlar. Siyah fonda duyulan radyo anonsu, filmdeki ana hikaye aksiyonunun zamansal sınırları hakkında bilgi verir niteliktedir, bir başka deyişle, aksiyonun kum saatini çevirmiş olur. Fitzgerald'ın *Don't Fence me in (Beni Sıkıştırma)* şarkısının

² Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden olan Ömer Lütfi Akad'ın 1968 tarihli *Vesikalı Yarım* filmi hatırlayalım. Manav Halil'in (İzzet Günay), gürültülü gazino ortamında Sabiha'yı (Türkan Şoray) ilk defa gördüğü sahnede tüm sesler kesilir. Akad, Halil'in Sabiha'yı gördüğü mizansende adamın heyecanını vurgulamak için, o anlığına etrafındaki dünya durmuşçasına ortamdaki tüm sesi kaldırmayı seçer. *Vesikalı Yarım*, sesin bilinçli olarak kaldırılmış olmasının mizansende hissettirilmek istenen duyguya sunduğu katkıyı örnekleyen önemli bir yapıdır.



duyulmasıyla filme dair ilk kare olan bar sahnesi görülür. Döngüsel bir anlatımı olan film, yağmurlu bir akşamda kameranın bara yaklaşmasıyla başlarken, yine aynı atmosferde bardan uzaklaşmasıyla sonlanacaktır. Filmdeki müzikler, yalnızca kullanıldıkları mizansenlerde duyguyu yönlendirici bir işlevleri olması adına değil aynı zamanda kültürel birer değer taşıyıcısı olarak yer alırlar. Filmde biz-öteki tartışmalarının yaşandığı dört taksi sahnesinde de bu ayrıntı önemle ele alınmıştır. Örneğin, Alman hayranlığını dile getiren, üstün ırk görüşünü ve dolayısıyla Nazizm'i savunan taksicinin arabasındaki mizansenin fonunda görkemli bir tınısı olan ve Alman efsanelerini konu alan Richard Wagner'in *Tannhäuser* Operasına yer verilmiştir. Şoförün ırkçı söylemleri arttıkça melodinin şiddeti de artmaktadır. Mizansenin en uç noktası ise yani şoförün geçmişte Türkleri, Girit'te yaşayan tüm kadınlara tecavüz etmekle suçlaması Peter karakteri için bardağı taşıran son damla olur ve mizansenler arası geçiş ses aracılığıyla olur: opera susar ve Ankaralı Turgut çalmaya başlar. Birkaç kaotik trafik planının ardından Peter'in, şoförü Türk olan bir taksiye bindiği görülür. Takside çalan şarkı, Ankaralı Turgut'un *Yumuşak* isimli parçasıdır. Ayrıca filmin final jeneriğinde de yine Ankaralı Turgut'un *İkile Koçum* şarkısına yer verilmiştir. Tıpkı Wagner'in belirli bir sınıfı işaret eden operasında olduğu gibi Ankaralı Turgut'un oryantalist melodiler içeren parçaları da kültürel birtakım değerleri imgelediği için yönetmenin bu şarkılara yer verdiğini söylemek mümkündür. Peter, bir süre sonra Türk taksiciyle de yola devam etmeme kararı almasıyla yağmur altında koşarak bir başka taksi arayışına geçer ve yol kenarında park etmiş bir taksi bulur. Fakat şoförün şapkasında ırkçılığın ve köleliğin simgesi olarak bilinen Amerikan Konfederasyon Bayrağı bulunduğu için sandığa taksiyle gitmek yerine koşarak yetişmeye çalışır. Konfederasyon bayraklı taksici sahnenin fonunda, birkaç saniye de olsa duyulabilen şarkı, Amerikalı country müzik sanatçısı Patsy Cline'in *Seven Lonely Days* parçasıdır. Filmin bar sahnesi, caz³ sanatçısı Ella Fitzgerald ile başlayıp, döngüsel olarak kameranın bardan uzaklaşmasıyla Danimarkalı şarkıcı Gustav Winckler'in *Gem et lille smil til det bli'r gråvejr* (*Save a little smile until the weather gets gray*) şarkıyla sonlanması, yalnızca mizansenlerin fonunu dolduran ve izleyiciyi belirli bir duyguya kanalize etmeyi amaçlayan tercihler olarak değerlendirilmemelidir. Müzik tercihleri aynı zamanda Peter'in karakter dönüşümüne işitsel açıdan katkı sunan detaylardır. Mizansenlerde yer verilen müziklerin dışında besteci Jeppe Kaas'ın film için hazırlamış olduğu melodiler, Peter'in sandığa yetişme sürecine eşlik eden ve izleyicinin heyecanı pekiştirmeye yönelik tasarımlardır.

Dekor açısından düşünüldüğünde bar sahnesinde içilen biranın markası yada taksi sahnesinde binilen aracın markasının tartışma konusu olması, filme etnosentrizm açısından yaklaşılabilmek olanağı sunar. Filmin başlangıç ve bitiş sahneleri barda geçmektedir. Peter, yağmurlu bir akşamda koşar adımlarla bara, arkadaşı Carl'ın (Jens Jørn Spottag) yanına gelir. Barmen arkadaşları Willy (Mikkel Vadsholt) ile birlikte bir şeyler içip sohbet etmektedirler. Carl, Peter'a bira ısmarlamak ister. Peter, yeni çıkan Meksika birasını denemeyi teklif eder fakat Carl kesin bir dille Meksika birasını ağzına koymayacağını söyleyerek, biranın ismiyle⁴ ve telaffuz edilişiyle dalga geçer. Carl, Danimarka üretimi olan Carlsberg marka biradan istediğini dile getirir. Bunun üzerine Peter, Carl ve barmen Willy arasında gerçekleşen şu diyaloglar dikkat çekicidir:

Peter: Sen ırkçısın, bunu biliyor musun?

Carl: Dalga mı geçiyorsun?

Peter: Hayır, sen ırkçısın. Farklı olan her şeyden korkuyorsun.

Willy: Sadece bir bira.

Peter: Daha fazlası. İşte böyle başlar. Bu ırkçılık.

Carl: Rahatla, Peter.

³ Filmde, Amerika'ya gelen/getirilen Afrikalıların müziği olan blues'dan etkilenecek ortaya çıkan caz müziğe yer verilmiş olması, yine, kültürel kodlara vurgu yapan bir detaydır.

⁴ Peter'in denemek istediği Meksika birasının markası *Dos Equis*'tir. Carl ise kelimeye oyunu yaparak markayı "*Dos Episs*", yani idrar (piss) şeklinde telaffuz ederek aşağılamaya çalışır.



Willy: Ben de Carlsberg'i tercih ederim.

Peter: Sen de lanet bir ırkçısın. Sadece herkes gibi ol. Susmak razı gelmektir. Buradaki insanların yarısını dışarı atmalı ve onlara "Burada buna izin vermeyeceğim" demelisin.

Peter, Carl ve Willy arasında geçen diyaloglar, etnosentrizm kavramındaki en temel iç-grup davranışı olan dışa kapalılık ve içeriye ait olanı benimseme tavrını örneklendirir niteliktedir. Bar sahnesindeki mizansenin dekor ögesi konumundaki bira, bu şekilde markası üzerinden etnosentrizm tartışmalarının öznesine dönüşür. Benzer bir biçimde Peter'in sandığa yetişmek için bindiği ikinci taksinin şoförü ile arasında geçen diyaloglar, sahnenin hem dekoru hem de mekanı konumundaki aracı etnosentrik bir tartışmanın odağına taşır:

Peter: On dakikada başarabilecek misin?

Şoför: Mercedes E-300'desin. Arabaların kralında. Alman endüstrisinin gururu.

Peter: Mükemmel.

Şoför: Bir gün biz öleceğiz ve bu araba hala gidiyor olacak. Yıpranması imkansız, çünkü Alman arabası.

İç-gruba aidiyet ve benimseme davranışı burada markası üzerinden araba ile örneklendirilirken ilerleyen diyaloglar, şoförün Alman ırkına olan bağlılığını, üstün ırk sevdasını pekiştirir. Dış-grup olarak görülen dünyanın çeşitli milletlerinin aşağılaması Peter'i taksiden inmek zorunda bırakacaktır. Tesadüf eseri Peter'in bir sonraki bineceği taksinin şoförü Türk kökenlidir. Bir önceki şoför tarafından dış-grubun bir parçası olarak görülen ve ötekileştirilen Türk kökenli taksici, sokağın köşesinde açılan Suşi Bar'ı görüp sinirlenir ve Uzak Doğulular hakkındaki yorumlarıyla bu defa ötekileştirilenin ötekileştirdiği bir duruma sebebiyet verir:

Türk Şoför: Oh, kahretsin! Orada güzel bir mahalle dükkanı vardı. Şimdi yerine Suşi Bar açılmış. Kebabın nesi vardı, söyle bana! Tavuklu kebab, balıklı, lezzetli balık... Buraya suşiye ne gerek var? Lanet Japonlar! Önce Pearl Harbor'u bombaladılar. Sonra mahalle dükkanını bitirdiler. Ve sonra lanet Kış Olimpiyatları'nı düzenliyorlar. Söz ver dostum. Sarı serserileri Buddha memleketine geri gönderen kişiye oy vereceğine.

Türk taksi şoförünün Japon toplumunu hedef gösteren nefret söylemlerinin benzerini filmdeki ilk taksi sahnesinde Danimarkalı şoför; Hint, Afrika, Arap ve Türk milletlerine yönelir. Etnosentrik görüşün başkalarının kültürünü bireyin kendi kültürü açısından değerlendirmesi şeklinde tanımlandığı denklemde *kültürel rölativist* görüş ise kültürü kendi kalıpları içinde anlamak, önyargılı olmamak demektir (Özkalp, 2012, s.80). Taksi şoförlerinin ayrıştırıcı ve aşağılayıcı söylemlerinden bıktığı için sandığa koşarak yetişmeyi tercih eden Peter, kültürel rölativist bir karakter olarak başladığı hikayeyi başından geçen olaylar neticesinde etnosentrik görüşe uyum sağlayacak şekilde sonlandırır. Sandık görevlisi kadın, Peter'a oy kullanmak için geç kaldığını belirttiğinde kadının etnik kökenine (siyahi oluşuna) gönderme yaparak "*sizin için oy kullanmalyım, izin verin*" cümlesini kurduğu an, biz-siz yani 'biz ve öteki kabul ettiğimiz sizler' bakış açısını dile getirdiği an, tüm idealist, kültürel rölativist tavırlarının içini boşaltmış olur. Ve filmin başında ırkçılıkla eleştirdiği arkadaşlarına yönelttiği herkes gibi olma davranışını sergilemiş olur. Oyunu kullanmadan bara döndüğünde ısmarlamış olduğu Meksika birasının ısındığının hatırlatılması üzerine Carlsberg içmek istediğini dile getirmesi Peter'daki karakter dönüşümünün bir sonucudur. Bu dönüşüm ayrıca mizansende ses ile de fonda çalan müzik aracılığıyla desteklenmiş olur; caz müzikle açılan film, klasik bir Danimarka şarkısı ile sonlanır.

5. Sonuç

Etnosentrizm ile ulusal kültür kavramları anlam bakımından yakın benzerlik taşımaktadır. Frantz Fanon'a göre; "*Ulusal kültür, bir halkın düşünce alanında, o halkın kendi kendini yarattığı ve varlığını sürdürdüğü*



eylemi haklı çıkarmak ve övmek için gösterdiği çabaların bütünüdür” (Fanon, 1961, akt. Hall, 1989, s.81). Özellikle günümüz dünya ekonomisinde güçlü konumdaki ve kolonyal geçmişi bulunan Batı toplumlarında birçok farklı ulusal kültürden bireyler ortak yaşam alanlarını paylaşmaktadır. Loewen’ göre, kölelikten günümüze iki yönlü bir miras kalmıştır: beyaz olmayanların sosyal ve ekonomik açıdan daha aşağı düzeyde görülmesi ile beyazların kültürel ırkçılığı (2015, s.261). Batı toplumları üzerinde etkisini hissettirmeye devam eden bu durum, ortak yaşam alanı paylaşan farklı etnik kökene sahip bireyler arasındaki çatışmaların yakıtı gibidir ve ortaya çıkması için sadece karşı karşıya gelmek yetebilmektedir. Jensen’in filminde seçim merkezi önündeki sahneyi hatırlayalım; görevli kadın ile Peter’in tartıştığını gören bir adamın olayı anlamak ve müdahale etmek üzere araya girdiği sahne. Adam tartışmanın sebebini sorar, kadın, Peter’in kendisine ırkçı sözler söylediğini belirtir. Kadına kapıyı kapatmasını söyleyen adam, Peter’in karşısına geçerek bir yandan korumacı bir tavırla fakat bir yandan da hem geçmişten gelen ve bilinçaltı ile dile yerleşmiş bir mutlak ayrımcılıkla şu absürt cümleyi kurar: *“Zencilere zorluk mu çıkarıyorsun!?”*⁵ Ve Peter’in gözüne yumruğu indirir.

Mizansen eleştirisi, filmin ne anlattığını üslup açısından nasıl anlatıldığıyla birlikte değerlendirir. Yalnızca çerçeveyi görsel olarak dolduran öğeler değil aksiyona eşlik eden ses, efekt ve müzik gibi işitsel öğeler ve hatta çerçevenin kendisi de kamera açısı ve çerçeveleme olarak mizansenin etkileşim içerisindeki parçalarını oluşturur. Filmin etnosentrizm ve biz-öteki karşıtlığı ekseninde mizansen eleştirisi aracılığıyla incelenmek istenmesinin temel nedeni, yönetmenin nasıl bir üslup inşa ederek aynı ülke sınırları içerisinde yer alan farklı kültür ve görüşlerden insanları filme aldığını inceleyebilmektir. Filmde hemen hemen her sahenin tolerans, demokrasi ve insan hakları konuları üzerine farklı görüşlere sahip karakterlerin sözel tartışmalarını içermesi sebebiyle, Jensen, bu diyalogları kamera açısı olarak izleyicinin dikkatini karakterlerin konuşurken ya da dinlerken yüzlerindeki ifadeleri açığa çıkaracak bir yakınlıkta tuttuğu görülmektedir. Özellikle ana karakter Peter, göğüs, omuz, baş gibi orta ve yakın planlarda izleyiciye sunulmuştur. Demoglu’ya göre; *“çerçevelemenin mesafe açısından belirlenmesi, seyircinin konuyla ilişkisini düzenler, bakışını sınırlar; çekimin mizansenine yakın ya da uzak olma duygusu yaratır”* (2014, s.10).

Mizansenin bir diğer ögesi olan oyunculuk, bedensel bir aksiyondan ziyade sahnelerdeki yakın planlar dahilinde karakterlerin jest ve mimiklerinin etkin bir biçimde kullanımını açısından önem arz eder. Özellikle ana karaktere yakından bakmak, şaşkınlık ve öfke gibi onun yüzündeki tepkilere eşlik etmek özdeşimi kolaylaştıran bir unsurdur. Ancak Jensen, filmin katarsis noktasındaki seçim merkezi sahnesinde Peter’in kültürel rölativist maskesini yine yakın planlar kullanarak düşürecektir. Seçim saati geçmiş olmasına karşın ayağını kapıya koymasıyla başlayan tavır ve ‘kurtarıcı’ Robinson Crusoe Sendromu, siyahi kadına hitaben *‘sizin için oy kullanmalıyım’* cümlesini kurdurur. Sonuç olarak, tolerans ve demokrasi gibi kavramların savunuculuğunu yapan Peter’in biz-öteki karşıtlığını dile getirmesi, etnosentrizm tanımlarında sıklıkla yer verilen; *‘bireyin kendi grubunu her şeyin merkezi gördüğü ve diğer her şeyin ona göre ölçeklendiği ve derecelendirildiği görüşünün’* (Sumner, 1959, akt. Capucio, 2010, s.167) somut bir örneğidir.

Kaynakça

Adorno, W. T. (2011). *Otoritaryen Kişilik Üstüne Niteliksel ideoloji incelemeleri*. (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Auestad, L. (2014). *Nationalism and the Body Politic: Psychoanalysis and the Rise of Ethnocentrism and*

⁵ Filmin orijinal İngilizce altyazısında zenci kelimesi *‘The Coons’* olarak kullanılmıştır. *Coon*, siyahileri aşağılamak için türetilmiş, köle ticareti döneminden kalma bir kelimedir.



Xenophobia. London: Karnac Books Ltd.

- Bernasconi, R. (2015). *İrk Kavramını Kim İcat Etti? Felsefi Düşünce İrk ve İrkçilik*. (Z. Direk, Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, K. (1979). *Strategy and Ethnocentrism*. New York: Holmes & Meier Publishers Inc.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. London: Harvard University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Capucio, D. D. (2010). *Religion and Ethnocentrism An Empirical-theological Study*. Leiden: Brill.
- Demoğlu, M. E. (2014). Sinemada Yakın-Plan Körleştirir mi Netleştirir mi: 'Rosetta' ve 'Mavi En Sıcak Renktir' Filmlerinde Yüz'ün Farklı Etkileri. *İntermedya Uluslararası Hakemli İletişim Bilimleri E-Dergisi*, vol.1. ss. 8-21.
- Dutton, E. (2019). *Race Differences in Ethnocentrism*. London: Arktos.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold Publishers.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-Scène Film Style and Interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Hall, S. (1989). Cultural Identity And Cinematic Representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*. Drake Stutesman (Ed.). No: 36, ss. 68-81.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Loewen, J. W. (2015). *Öğretmenimin Söylediği Yalanlar: Amerikan Tarih Ders Kitaplarının Yanlış Anlattığı Her Şey* (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özkalp, E. (2012). Davranış Bilimleri-I (Ç. Kırel & Z. Sungur, Ed.). içinde *Kültür ve Kültürel Değişme*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş Edebiyat / Sinema / Kültür* (E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.