

## TÜRKİYE’DE “TOPRAKTAN ÇIKAN EL” FORMUNUN ZAMAN VE UZAM BAZLI TEZAHÜRLERİ

Ferhat Kamil SATICI <sup>1</sup>

### ÖZET

*Türkiye’de sinema ve heykel sanatı arasında bağlar kurmayı deneyen çalışma, el’in anlamsal, işlevsel, psikolojik ve sosyolojik boyutunu analiz etmeye çalışıyor. Öncelikli olarak el’in gelişimini ve evrimine odaklanan ilk bölümün ardından, Türkiye sineması’nda travma ve bilindiği bağlamında eli inceliyor. Filmin ve heykelin doğasının incelendiği bölümle devam eden yazı, Türkiye’de el formunun kullanıldığı kent heykellerine odaklanarak, “Topraktan Çıkan El” formunun toplumsal bilinç ve bilinçaltı düzeydeki boyutlarını keşfetmeye çalışıyor. Bastırma ve yüceltme alanı olarak kamusal alanı kent ve kitlesel bilincin bulunduğu bir alan olarak ortaya koyuyor. Yüzleşme ve diyalogu anıtsallık, kamusal kavramları izleğinde ele almaya çalışıyor.*

**Anahtar Kelimeler:** Kent, Heykel, Film, Bilinçaltı

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, ferhatsatici@gmail.com

## TIME AND SPACE BASED MANIFESTATION REGARDING THE FORM OF “THE HAND POKING OUT OF LAND” IN TURKEY

### ABSTRACT

*The article is trying to connect between the cinema and sculpture and trying to analyze semantic, functional, psychological and sociological dimension. First of all, it is focused on the evolution and physical development of the hand. and then , analyzed the hand in the context of trauma and unconscious in the cinema of Turkey. In the next part, it is evaluated the nature of the cinema and sculpture and found out the dimensions of social consciousness and subconsciousness in the form of “The Hand Poking Out Of Land” by concentrating on city sculptures having the form of hand. The public space as space of repression and dignification is presented as a space bringing city and massive consciousness together. Finally, it is analyzed face off and dialogue in the path of publicity, monumentality concepts.*

**Keywords:** *Urban, Sculpture, Film, Subconscious*

*“Eğer sanat eserlerinin bilinçaltı veya bilinçüstü düzeydeki zihinlerimizin yaratmaları olduklarını savunmak mümkünse, bizler bu bilinçaltı düzeydeki zihnin bilinç düzeyinde olanından daha yanılmaz olduğunu kabul etmek zorundayız.” (Malevich, 2013, s. 39)*

## **Giriş / Sennett ve Zanaatkâr’ın Eli**

Richard Sennett’in “Zanaatkâr” isimli kitabının “Akıllı El” isimli bölümünde elin, yaratıcı tanrının mükemmel tasarımının bir ürünü olduğu Charles Bell’in ebedi kanaatinden, Darwin’in Maymunların Evrim sürecinde ellerini dengelemekten başka amaçlar için kullanmaları ile beyinlerinin daha fazla büyüdüğü sonucuna vardığı kanaate ve yarım yüzyıl önce Frederich Wood Jones’un elin kendi başına mükemmel bir yapı değil, elin hareketini koordine eden sinir sisteminin tamamının önemli olduğunu ve elin fiziksel yapısının da evrim geçirdiği görüşü ve başparmağın bu evrimsel süreçte insan elinin karakteristik özelliği olan tutma konusunda önemli ayrıcalık kazandırdığını, söylüyor ve ekliyor: “Göz kapaklarının istemsiz hareketlerinin tersine, tutmak bir karardır.” (Sennett, 2009, s. 198-200).

Gözün optik ve ışımsal gerçekliği ile bakıldığında bakış açısı, ışığın değişken gerçekliği ve devinim gözü oldukça yanılan bir organ haline getiriyor. Kavrayışın ve buna bağlı bilginin oluşturulmasında bakışın yönü, gözleyen ve gözlenen, otorite ile yönetilen arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktadır.

Görme alanında, her şey karşıt bir biçimde hareket eden iki terim arasında eklenir – şeyler tarafında bakış vardır, yani şeyler bana bakarlar ama ben onları görürüm, İncil’de son derece güçlü bir biçimde vurgulanan şu sözleri böyle anlamak gerekir: Gözlerin var, ama görmezler. Neyi görmezler? Tam da şeylerin ona baktığını. (Lacan, 1998, s. 109).

Elin üretmeden ve ustalaşmadan önceki işlevi yakalamak, kavramak, parçalamak ve yutağa gönderilecek olan besini hazırlamaktır. Bu anlamda eller tıpkı dişler, ağız ve sindirimimizin diğer uzantıları gibi çalışır. Ağız çiğner ve ısırır, el kavrar ve parçalar. Bu anlamda bilincimizin bir yansıması olarak elimizle yaptığımız eylemlerimiz olan dokunmak, kavramak, araştırmak, tanımlamak, alet kullanmak elimizin anlama, algılama ve hazmetme aracı olmasına sebep olur.

El, göz ve zihin koordinasyonumuzun bir parçası olarak nesneyi anlamaya yönelik olarak onu tutar, parçalara ayırır ve tekrar birleştirerek anlamaya çalışır. El bu işlemlerin bilgisini gözle koordine ederek beyine iletir. Bilgi ve idrak, kavrayış ve tutma eylemlerinin bir sonucu olarak gerçekleşir.

Bizi tür olarak primatlardan ayıran elimizin tutma ve kavrama konusundaki işlevsel üstünlüğü alet yapımı ve kalıcı eserleri ortaya çıkarma olarak sayılabilir. Elin zihnin bir

yansıması ya da tersi olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum medeniyetimizin ortaya çıkışının temsili sayılabilecek yontu zanaatının gelişimini de vurguluyor.

Tekrar Sennett'e dönersek kitabında Marzke, Homo Faber'in gezegende ilk ortaya çıkışının tarihini, üzerinde çalışmak amacıyla her nasılsa bir kimsenin nesnelere güvenli bir şekilde tutabildiği an olarak veriyor ve

*“Modern insan elinin başparmağı dahil, en belirgin ve yegane özelliği... taş aletleri işleme sırasında bu kavramaları kullanması ile kazanılmış olan gerilimlerle ilişkili olabilir”. Demek ki düşünme bir kimsenin tuttuğu şeyin doğası etrafında ortaya çıkıyor” diyor. (Sennett, 2009, s.200).*

### **Korku ve Ölümün Sinemasal Mekânı**

“Mükemmel olan el değildir. Elin hareketlerine yol açan, koordine eden ve denetleyen sinir sisteminin tamamıdır.” (Jones, 1942, s. 298-299). Eli sinir sistemimizin bir parçası olarak merkeze yerleştiren bu söz, onu sembolik boyuta taşıdığımızda da, nesne olarak elin simgeselleştiriliş biçimine ve sembolün yerleştirilişine bakmayı zorunlu kılıyor. Kadraj içine alınan elin mekânı ve eylediği faaliyet onun anlamsal durumunu açığa çıkarır. El parantez içine alındığında anlamsal pozisyonu ile bedenin uzantısı olarak kesintiye uğramıştır. Elin yerleştirildiği zemin onun göç ettiği yerdir.

Sennett'in “Demek ki düşünme bir kimsenin tuttuğu şeyin doğası etrafında ortaya çıkıyor.”, sözü, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bir yansımasını vurgular. Deleuze & Guattari “Düşünmek, ne bir özne ile bir nesne arasında gerili bir ip, ne de birinin öteki çevresinde yaptığı bir çevrimdir. Düşünmek toprakla yurtluğun ilişkisi içinde gerçekleşir” (Deleuze & Guattari, 1993, s. 76) diyerek düşünceyi nesne-özne yörüngesinden çıkartıp, toprak-yurtluk yörüngesine yerleştiriyor. Burada toprak, topografik bir kara parçası olması ile birlikte, sürekli devinerek yenilenen bir unsur olarak da ele alınmıştır.

Nesnenin anlamsal açıdan ölümü ya da yaşamı, simgeselleştirme sürecine bağlıdır. Burada sanat eserini bir kabire benzetirsek, özne cenaze törenine benzeyen bir ritüelle asıl olan yerinde (kabirde-eserde), hafızalarda yaşayacağına inandırılır. Yeni alacağı anlama doğru bir yolculuğa çıkar. Burada heykelsi nesne olarak elin, ölüm dürtüsünün ve hiçlik istencinin sembolü olarak alacağı yer belirlenir.

Simgeselleştirmenin bizatihi simgesel cinayetle aynı kapıya çıktığını söylemek adet haline gelmiştir: Bir şeyden bahsederken onun gerçekliğini askıya alır, parantez içine koyarız. İşte tamda bu nedenle cenaze töreni simgeselleştirmenin en saf halini örnekler: Bu tören sayesinde, ölümler simgesel geleneğin metnine kaydedilir, onlara ölmüş olmalarına rağmen cemaatin belleğinde “yaşamayı sürdürecekleri” konusunda teminat

verilir. “Yaşayan ölülerin dönüşü” ise bir cenaze töreninin tam tersidir. (Zizek, 2004, s. 40).

Bu konu ile paralellik içerebilecek imgesel ilişki, 1981 Türkiye, Natuk Bayhan yapımı “Toprağın Teri” filminde vardır. Açılış sahnesinde panikler içinde geceliği ile bir köyde koşan, Mühendis Hasan (Fikret Hakan)’ın karısı Alev (Güngör Bayrak)’in iki katlı cumbalı bir evin bahçesinin çitlerine kadar gelir.



**Resim 1.** Toprağın Teri, 1981, Türkiye, Yönetmen: Natuk Bayhan

Kendi aksini ikinci kattaki pencerenin ardında görür. Bu sahnede Alev hayretler içinde çitlere tutunmuş bir izleyici olarak kendine bakarken, penceredeki aksi de donuk bir şekilde dışarı bakmaktadır. Sonra aniden garip bir olay belirir. Bahçenin toprağı, kabarak devasa bir çift el doğurur. Eller, ev ile birlikte pencereden bakan kadını avuçlarının arasına alır ve paramparça eder, tüm olayları dehşetle izleyen kadın bağırarak elleri ile yüzünü kapatır. Uyandığında, Amerika’dan Türkiye’ye geldiği uçakta çılglık atarken bulur kendini. Bu filmde eller toprağın bağrından çıkan bir intikam aracı gibidir. Eller sanki hafızalarda yaşamayı sürdüreceğine dair ikna olmamış bir na-ölü’nün gömüldüğü yerden fırlamış uzuvlarıdır. Burada gerçeküstü bir öge olarak karşımıza çıkan el, köy-kent ikilemi ve korku ögesi aracılığıyla toplumsal düzlemdeki ikiliklerin paranoya düzeyindeki bir temsili gibidir.

Bilinmezlik içeren kriminal olaylar ve toplumsal hafızanın birbiri ile ilişkisi faili meçhul cinayetlerin kamusal bellek üzerinde bıraktığı gediklerin gerçekliğini yüzümüze vurur. Bir cinayet ne kadar iyi tasarlanarak işlense bile mutlaka açık bir tarafı bulunur.

“Zizek’in Paralaks (Paralax Wiev) isimli kitabında “Gerçeklik algımızı değiştirmek gerçekliğin kendisinde de bir değişime sebep olur” der (Erdem, 2013, s. 20). Gerçeklik algımızı değiştirmek bazen gizli gerçeklere bizi ulaştırabilirken bazen de kontrolümüz dışında gerçekleşen bu eylem izleyici ya da gözlemci olarak bizim ulaşacağımız sonuçlarda değişikliklere sebep olabilir.



Resim 1. Av Mevsimi, 2010, Türkiye, Yönetmen: Yavuz Tuğrul.

2010 Türkiye yapımı, yönetmenliğini Yavuz Tuğrul’un yaptığı “Av Mevsimi” filmi de kesik bir kolun bulunması ile başlar. Film, tecrübeli cinayet masası dedektifi Ferman (Şener Şen)’in, genç ve deli yardımcısı İdris (Cem Yılmaz) ile birlikte cinayeti çözmeye çabalarını içermektedir. Filmin içinde yer alan bazı replikler ve Shakespeare’den alınan “*Cinayet yerin bütün toprağıyla örtülse de yine kendini belli eder...*” sözü filmin ana metni olarak sunulur. Güvenlik kameralarından izlenen İdris’in ölümü sahnesinde, Ferman kendi sözlerini, kameradaki ölen İdris’in işaret edişi ile tekrar görür. “Bakış açınızı değiştirin, farklı yorumlayın” sözleri ve bu sözlerin ölüm esnasında İdris’in eli ile tekrar canlandırma ve işaret etme çabası, cinayetin çözülmesini sağlayan cümle olmuştur. Burada sinematografik işaretlerle el, söz ve bilgi arasındaki bağlar söyleme ve gösterme arasındaki ilişkiyle gündeme getirilmektedir.

### Film ve Heykelin Doğası Üzerine

Zaman bazlı sanat olarak filmin doğası ile uzam bazlı sanat olarak temel görsel sanat alanlarından resmin doğası arasında karşılaştırmalar yapan Walter Benjamin, Pasajlar kitabında “Büyücü ile operatör (cerrah) arasındaki ilişki, ressamla kameraman

arasındaki ilişki gibidir. Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır. Buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer” der (1993, s. 69).

Sinema ve resim sanatı arasında yapılan bu karşılaştırma, filmin zamansal ve heykelin mekansal boyutla güçlü ilişkisi ile ilgili olarak aynı şekilde işlemez. Kameramanın olayın dokusuna girmesi onun zaman bazlı olarak mekan deneyimini açığa çıkaran teknolojik avantajına bağlıdır. Filmin icadı ile birlikte sanatçı, artık bir büyücünün veya insanüstü deneyimler üzerine çalışan bir şamanın yaklaşım biçimi ile, bir cerrahın çalışma tarzı arasında bir yerdedir. Neşterin hasta bedenindeki mesafeyi daraltan kesinliği ile şamanın hastaya dokunmadan elini gezdirerek oluşturduğu sezgisel muğlak tedavi, bir arada işler.

Paul Virilio “Görüntü Makinesi” kitabında heykeltıraş Auguste Rodin ile İngiliz yazar Paul Gsell arasındaki bir konuşmayı aktarır... Benim Aziz John’u ele alalım mesela. Onun iki ayağı da yere basıyor şekilde resmettim. Oysa aynı hareketi yapan bir modelin o andaki fotoğrafı, onu arka ayağı halihazırda kalkmış ve ileri doğru atılırken resmedecektir. Ya da tam tersi- arka ayak benim heykelimdekiyle aynı pozisyonda olduğunda ön ayağın halen yere basmıyor olması gerekirdi. Tam da bu nedenle fotoğraftaki model o garip sanki bir anda felç olmuş birisinin görüntüsünü arz edecekti... Sanat gerçeği gösterir asıl fotoğraf yalan söyler. Çünkü gerçekte zaman asla durmaz. (Özgün, 2010, s. 21).

Zamanın asla durmadığı gerçek zaman ile saniyede yirmi dört kez duran parçalı zaman arasında fark vardır. Sinema kendi zamansal sürekliliğini insan gözünün yetersizliği üzerinden üretir. Biz film izleme halindeyken saniyede yirmi dört kez birbirinden bağımsız olarak tespit edilmiş süreklilik arz eden anlara ve her anın ardında çok kısa bir süreliğine siyah bir fona bakarız. Ancak gözümüz bu mekanik illüzyonu algılayamaz ve süreklilik algısı oluşur. Bu durum heykelin varlığı ile filmin varlığını birbirine yaklaştırmaya da, harekete dair heykelle fotoğraf arasındaki izleyici deneyim farkını ortadan kaldırma potansiyeli taşır.

Zaman ve mekân, sinemada, sinemasal mekân ve zaman olarak montajın yardımı ile tekrar üretilir. Ancak heykelsi bir zaman veya mekândan asla bahsedemeyiz. Kamusal alana montelenen ve bir gerçeklik olarak kente eklemlenen heykel, çevresini biçimlendirir. İzleyici heykel-yapıtın gerçekliğini izlediği pozisyona göre kendi bedensel hareketliliği ile fark eder. Filmde ise izleyici sabittir, zaman ve mekânı kendisine gösterilen kamera açılarına göre algılar. İki sanatsal yaklaşımda da zaman-uzam boyutunda bir deneyim söz konusudur.

Film bir kitle iletişim aracıdır. Buna karşılık heykel kitlelere yönelik bir ileti içermez. Bir filmin farklı mecralarda tekrar edilebilmesi ve izleyici ile buluşması mümkündür.

Heykel ise bir formu farklı mekânlarda tekrar ederek kitle iletişiminin bir uydusu haline gelebilir. Burada reklam ve propagandanın tekrar ve kopyalama kavramlarının heykelde kullanılışı söz konusu olur.

### **Sonuç Yerine; Kent Mekânına Montelenen Bilinçdışı**

Heykel ve kent ilişkisini sembol, süsleme veya kamusal vicdanın temsili olarak ele alma eğilimindeyizdir. Kent mekânını ele geçiren heykellere bilinçdışı objeleri, hatırlanmak istenmeyen travmatik olayları bastırma veya yüceltme araçları olarak bakmak, heykele kent yaşayanlarına dokunan etkin bir rol biçiyor kuşkusuz.

Dokunma, akıllı el hakkında farklı sorunlar sergiler. Felsefede olduğu gibi tıp tarihinde de beynin gözden çok daha farklı duygusal bilgiyi sunup sunmadığı tartışması uzun zamandır yapılıyor. Görüldüğü kadarıyla göz belirli bir çerçeveye sınırlı görüntüler sunarken, dokunma tamamıyla kapsayıcı “sınırsız” veriler sağlamaktadır. (Sennet, 2009, s. 202).





**Resim 3.** Köfte Heykeli /Sanatçısı Bilinmiyor/İnegöl/Bursa



**Resim 4:** Barış ve Kültür Heykeli. /Sanatçısı Bilinmiyor/Zeytinburnu/İstanbul



**Resim 2.** Sevgi Heykeli /Suriçi/Diyarbakır/Sanatçısı Bilinmiyor



**Resim 3.** Kiraz Heykeli/Sanatçısı Bilinmiyor/Ereğli/Konya



**Resim 7.** Ankara Türk Hava Kurumu müzesindeki uçak fırlatan el heykeli /Sanatçısı Bilinmiyor./Hipodrom Cad/Ankara



**Resim 8.** Dinlerin Kardeşliği temalı heykelin diğer elindeki sembollerin nerede olduğu bilinmiyor/Sanatçısı Bilinmiyor/Hatay/Merkez.

Bu bölümde, heykel ve kamusal bilinç arasındaki bağı vurgulama potansiyeli yüksek bir heykel formundan söz etmek istiyorum. Benim “Topraktan Çıkan El” dediğim bu formun Anadolu’daki tezahürleri ile ilgili. Elin kavradığı “şey”in sürekli değiştiği, ancak ele alınış ve yerleştirilişte, garip anlamsal sonuçlara sebep olan, oldukça ironik bir şekilde tekrar eden kent heykelleri.

Kent ölçeğinde oldukça önemli yer edinen ve dokunsal niteliğe sahip bu meydan heykellerinin sembol olarak eli seçmesi ne kadar totolojik duruyorsa da, minareler gibi yol bulma, bir kilometre taşı, buluşma noktası olan heykeller bazen de kamu vicdanını temsil ederler. Bu ortak vicdanın kabul veya reddi yine aynı uzamda gerçekleşir. Türkiye’de figüratif anıtsal heykelin toplum tarafından alışık olunduğu şekli olan Atatürk heykellerine karşın bu heykeller, bazen oldukça yerel bir metayı sergiliyor, bazen de evrensel mesajlar veriyor. Toplumun ortak veya çatışmalı ahlak ve bilincinin çarpıştığı yüzleşme ve karşılaşma alanlarında yer alıyor. Seçtiği konu ve sunuluş biçimini, -imgenin tekrar edilişi- sebebi ile toprak ve yurt arasında, göçebe olarak tanımlayabiliriz. “Topraktan Çıkan El” heykelleri, ortak bir bilinci temsil ediyorlar. Dikildikleri il veya bölgenin en başat ürününü kavrayarak buldukları yörenin tanıtımına katkı sağlamaya çalışıyorlar.

Türkiye’deki bu heykelleri diken kurumlarca ortak değerleri vurgulamak istercesine tekrar eden bu heykel formu, bastırılmış travmaların, doyurulmamış ve engellenmiş dürtülerin, gerçekliğin reddi veya gerçeklik ihtiyacının sağlanamamasının birer sonucu olarak ortaya çıkıyor olabilir mi?

Freud öncelikle ruhsallığın önemli yapıtaşı bilinçdışını tanımlamış ve onun bilincin kabullenmediği ve bastırdığı unsurlardan olduğunu göstermiştir. Ruhsal yaşamı yöneten dürtülerin doyumunun yani haz gereksiniminin dış ve içi kaynaklı bir gerçekliğin reddi ile karşılaşması ve engellenmesi imgesel yaşamın ortaya çıkışını sağlar. Diğer bir deyişle gerçekliğin yol açtığı doyumun sağlanamaması, arzunun varsanısal olarak elde edilmesi çabasının ortaya çıkmasını sağlar. Bastırma dışında yüceltme de bilinç tarafından kabul edilmek istenen dürtüler için kabul edilebilir bir çıkış yolu sağlar. (Parman, 2007, s. 8).

“Topraktan Çıkan El” heykelleri kamusal bilincin birer yansıması olarak tekrar ele alınabilir. Bilinç düzeyinde tanıtım ve gösterisel işlevleri ile karşımıza çıkarken bilinçdışı düzeyde, toprak veya yurtlukta gizlenmiş, hazmedilememiş, bir düşüncenin veya bir gerçekliğin reddinin yansımaları olabilir. Özne ile nesne arasındaki anlamsal bağın koptuğu, şizofrenik ve tekinsiz bir durumun, kendini imgesel olarak başka bir şekilde yaşatmaya çalışıldığını düşünürsek, “Topraktan Çıkan El” heykellerine, ayrı ayrı egoların ortaya koyduğu dışavurumlar olarak bakamayız. “Topraktan Çıkan El” in tüm

üretilen tezahürleri ile düşünüldüğünde, anlamının çözülmesini sağlayacak olan bir grameri ortaya koymaktadır.

İmmanuel Kant “El akıldaki bir penceredir” derken el ile akıl arasındaki ilişkiye vurguda bulunuyordu.



**Resim 4.** Elke Merije, Wouter Anton, 2011, Mehmet Aksoy'un yaptığı Kars'taki yıkılan “ İnsanlık Anıtı” heykelinin insanlığa uzanan elini taşıma performansı, İstanbul.

Elin bilinç ile olan ilişkisi ne kadar kuvvetli ise, kamu yaşamına sunulan tezahürlerinin görsel temsilleri de toplumsal bilincin birer temsili olabilir. Kopuk ya da topraktan çıkan elin “Yaşayan Ölülerin Dönüşü” (Dan O'Bannon, 1985) filmi sahnesindeki gibi hortlayan aksi, bir kâbusu hatırlatır. Kamusal alanda tekrar tekrar maruz kaldığımız el aksi ise bilinçlerimizde, yaşadığımız coğrafyanın bir korku filmi dekoru olarak yeniden kurulmasına sebep olabilir. Bu anlamda hakikatler, bizi yüzleşmemiz gereken bir anlam dünyasını yeniden kurmamıza zorlayabilir.

Hakikatlerle yüzleşme, hafıza, duygu, anlam ve ilişkilene düzeylerinde çok katmanlı ve yoğun bir mücadeleyi gerektirir. Hatırlanmayanlar/unutturulanlar ya da yanlış hatırlananlar/bilinenler/öğretilenler, hakiki olgusal bilgilerle yer değiştirecek; bu devasa değişimin duygusal zorluklarına katlanılacak; sonuçta yeni bir anlam dünyası kurulacak ve yeni ilişkilene tarzları geliştirilecektir. (Paker, 2013, s. 193).

Toplumsal travmalar ve bunların temsilleri boyutunda bastırılmış bir bilinç, kaybedilenlerin geri çağırılmasının mümkün olmadığı melankolik veya otoriter bir içsesin varlığı ile öznenin yeniden kurulduğu psişik bir karaktere doğru meyleder. Kayıpların yerini doldurmak için içimizdeki travma psikolojisini düzenleyen içses, özneye tutunacak ve kavrayacak bir hedef verir.

Umut Tümay Arslan, Mazi Kabrinin Hortlakları,(2010) isimli kitabında doğu ve batı ekseninde toplumsal kimlik inşasının aracı olarak sinemamız hakkında yazdığı yazılarda, sorunu doğunun kaybında bulur:

Toplumsal iktidar, Doğu'nun kaybını ben'in içine çekildiği, toplumsal düzenlenme ve sınırlamanın, kaybın reddiyle vicdanın psişik yargılarında ortaya çıktığı melankolik dönüşle içselleştirilir ve "gizlenir". Doğu-Batı bölünmesinin ilksel senaryoları ("Baba kaybı", "özerklik kaybı", "Anne kaybı", "ses kaybı", "bakış kaybı", "geçicilik, fanilik, yokluk ve kaybı fark ediş") dir. (Arslan, 2010, s. 267).

Sinemadaki öznenin bu psişik-melankolik durumu ile "Topraktan Çıkan El" heykellerinin toplumsal psikolojimizdeki yeri, kitle kültürünün yönlendirildiği araç olarak filmle heykeli sıradışı biçimde aynı düzlemde buluşturuyor. Kent merkezlerinde ve dışlarında, dönel kavşaklarda, bazen bir bahçede ya da parkta karşımıza çıkan "Topraktan Çıkan El" heykelleri zaman zaman bir çatal, bir kayısı, bir güvercin, dünya ya da bir kâse meyve tutuyorlar. Ancak bedensiz bir şekilde yer altından fırlayan bu heykel formu nerede ise ortak bir kamusal belleğin ürünü gibi çoğalıyor. Figüratif heykelle imtihanı oldukça iniş çıkışlı geçmiş bir coğrafyada özellikle sivil bir beden temsilinin bir bütün olarak görülmeye alışkın olunmadığı düşünüldüğünde, bu heykeller oldukça derin bir bilinçaltı yansıması gibi görünüyor.

Bu heykellerin kavradığı şey her ne olursa olsun, toprağın bağrından çıkan bir rüyadan çok bir kâbusu tetikliyorlar. Heykelleri birer gösterge olarak analiz ettiğimizde kent sembollerini ya da evrensel sembollerini bizlere göstermeyi amaçlıyorlar. Tanıtım ve sempati işlevlerini yerine getirememeleri bir yana, gösteren ve gösterilen ilişkisini altüst ediyorlar. Travmatik bir görünüş olan "Topraktan Çıkan El" ile "Evrensel" ya da "Yerel" gösterge birleştirilerek ona olumsuz anlam yükleniyor. Olumsuz anlam bilinç düzeyinde kent sembolünü görünmez kılarken, bilinçaltı düzeyde kaybedilenleri geri getirmeyerek sadece kaybedilmişliklerini hatırlatıyor.

Karnına aldıklarını geri vermeye çalışan ya da boşluğa bir şeyler beklercesine uzanan eller, faili meçhullerin, topraktan çıkan tanımsız kemiklerin, sürgünlerin, kesik uzuvların yerini, kayısı, çatal, zeytin, köfte, güvercin ve dünya gibi sembollerle değiştirmek istiyor.

### **Kaynaklar**

- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin W., (1993). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. F., (1993). *Felsefe Nedir* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem C., (2013). *Alain Badou'nun Olay Felsefesi ve Gezi Ruhu'nun Hakikati*. Varlık Dergisi Eylül, s.20.
- Jones F.W., (1942). *The Principles of Anatomy as Seen in the Hand*. Baltimore: Williams and Williams.
- Lacan J., (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Malevich K., (2013). *Nesnesiz Dünya* (C. Tapan, Çev.). İstanbul: Dedalus Yayınevi.
- Madra, M., Gültekin, A.O. (Ed.) *Sanat ve Arzu Seminerleri*, s.21. İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Paker M., (2013). *Yüzleşmenin Psiko-politiği*. Günal, A., Önder Ö., (Ed.) *Bir Daha Asla*, s.193. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parman T., (2007). *Freud ve Sanat*. Öztürk, Ş. (Ed.) *Freud ve Çağdaş Sanat*, s.8. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sennett R., (2009). *Zanaatkâr* ( Pekdemir, M. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zizek S., (2004). *Yamuk Bakmak* (Birkan, T. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

- Özgün A., (2010). *Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı*. Aras Özgün, Yahya