

Ne Dost Ne De Yabancı: *Gişe Memuru* Filminde “Meçhul Dost”u Düşünmek

Neither Friend Nor Stranger: Thinking Of The "Familiar Stranger" In The *Gişe Memuru*

Ayşe Dilan Salkaya¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 18.10.2022 | Kabul Tarihi: 21.03.2023

Özet

Bu çalışma, Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru* (2010) filmini Stanley Milgram'ın “meçhul dost” kavramı merkezinde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Stanley Milgram'ın sosyolojik bağlamda kullandığı, kent insanının kalabalıklar içerisinde yalnız olmadığını ifade eden meçhul dost kavramı, Stanley Milgram'a göre kentte düzenli olarak gözlemediğimiz, algı çemberimiz içerisinde yer alan ancak çoğu zaman doğrudan etkileşim kurmadığımız kişileri tanımlar. Bu çalışmada, mekân olarak kenti seçen filmin ana karakteri gişe memurunun, gişeden düzenli biçimde geçen kişiler için bir meçhul dost olduğu savunulmaktadır. Öncelikle literatür taraması yapılarak kavramın farklı çalışmalarda hangi bağlamda ele alındığı özetlenmiş, ardından filmin karakteri, bir meçhul dost olarak yeniden düşünülmüştür. Filmde meçhul dost kavramının anlam evrenine ait tekrar ve yeniden karşılaşmalar, bunlara ilişkin diyaloglar, anımsamalar, mesafe, gişe memurluğunun rutine dayalı, düzenli karşılaşmalara müsait doğası betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, yeniden karşılaşmaların filmdeki meçhul dostluğun hem kuruluşuna hem de yitirilmesine neden olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Meçhul Dost, Gişe Memuru, Karşılaşmalar, Tekrar, Yabancı*

Abstract

This study aims to rethink Tolga Karaçelik's *Gişe Memuru* (2010) in the center of Stanley Milgram's concept of "familiar stranger". The concept of a familiar stranger, which Milgram used in a sociological context, expressing that the city people are not alone in the crowd, is used by Milgram to describe the people we regularly observe in the city, who are in our perception circle but often do not interact directly. In this study, it is argued that the main character in the film that was set in the city, the booking clerk, is a familiar stranger to those who regularly pass through the box office. First of all, the literature review was made, and the context in which the concept was thought in different studies was summarized, and then the character of the film was reconsidered as a familiar stranger. The repetitions and re-encounters in the film, the dialogues related to them, the reminiscences, distance, the routine nature and regular encounters of the booking clerk which belong to the meaning universe of the concept of familiar stranger, are analyzed using the descriptive analysis method. As a result of the study, it was revealed that re-encounters caused both the establishment and the loss of the familiar stranger in the film.

Keywords: *Familiar Stranger, Gise Memuru, Encounters, Repetition, Stranger*

¹ Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, dilan.salkaya@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-1337-93

Giriş

Bir şehrin otobüs durakları, iskeleleri, meydanları, parkları, sinemaları o şehrin insanları için karşılaşma mekânlarını oluşturur. Kırel'e göre büyük kentlerde, bir kent eğlencesi olarak ortaya çıkan sinemanın, kentin kültürünü, yaşantısını ve insanını içinde barındırması kaçınılmazdır (Kırel, 2010, s. 57-58). Kimi zaman kent bir filme mekân olurken kimi zaman kentli, sinemanın izleyicisi olarak konumlanır. Kent ile sinema birbirini karşılıklı var eder. Türk sinemasının kentle kurduğu ilişkiyi daha ilk filmlerden görmek mümkündür. *Himmat Ağa'nın İzdivacı* (Sigmund Weinberg, 1916), *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1916), *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) gibi İstanbul'dan izler taşıyan ilk filmler, kentin eğlence kültürüne, yaşantısına, insanına, manzarasına yer verir. Sinemanın kentle kurduğu bu bitimsiz ilişki, kültürel çalışmaların ve sinema çalışmalarının da merkezine yerleşir.

Sinema modern kentin bellek kayıtlarını yaratırken aynı zamanda “gövdesinde yüzen zamanlara, mekanlara ve bedenlere ilişkin yeni düşleri, deneyleri, deneyimleri ve arzuları” çoğaltır (Baysal Serim, 2014, s. 6). Bu nedenle kent, görsel bir karşılaşma ve deneyim yeri olarak düşünülür. Altınsay (1996, s. 73-74), bazı kentlerin, kendilerine ait sineması olduğuna inanır. 1960'lardaki ve öncesindeki Türk sinemasının İstanbul'a bakışını saptarken, özellikle siyah beyaz sinemanın birçok filminde, görüntünün Eminönü'nden Galata Köprüsü'ne doğru açıldığından bahseder. Seyirci, filmin İstanbul'da geçtiğini anlar. Filmin hangi kente ait olduğu bilgisi, dahası bu filmi çekenin nereli olduğu bilgisi verilir. Bu dönemde kentin tam ortasından bir görüntüyle açılan filmler, kentin bütünü dâhâdan görür. Öykü, kentin merkezinde başlar. Aynı zamanda *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1968), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Vesikalı Yârim* (Lütfi Ömer Akad, 1968), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1965) örneklerinde olduğu gibi film estetiği, kent estetiğiyle buluşur. Altınsay (1966, s. 74-75), ilerleyen yıllarda, kente bir yabancıнын geldiğini tespit eder. Filmler artık İstanbul'un orta yerinden başlamaz, kamera kentin odalarına, barlarına, sokaklarına, evlerine girer. Öte yandan bu mekânlar, isimsiz karşılaşmaların da mekânı olur. Kent, filmleri acılaştırır, kahramanı öğretir. Artık İstanbul, “yaşanılan değil, tutunmaya çalışılan bir kent”tir (Altınsay, 1966, s. 75). Bu perspektiften bakıldığında kent ve sinemanın giderek birbirine yabancılaştığı, İstanbul'un sinemanın orta yerinden giderek uzaklaştığı da düşünülebilir. Kentli gündelik hayatını ev, iş, okul, fabrika gibi birbirinden farklı yerlere dağılmış ve merkezden uzaklaşmış mekânlar içinde geçirirken otobüs, tren, gemi gibi gidip geldiği yollarda ve bulunduğu mekânlarda sürekli devinen bir beden hâline gelir (Baysal Serim, 2014, s. 8).

Clarke ve Doel (2016, s. 4), sinemanın şehrin ilk düşünürü olduğunu söyler. 1890'lardaki başlangıcından bu yana sinema için şehirler çok değerlidir. Hız, ivme, dinamizm, çoğalma, parçalanma ve sanayileşmenin yarattığı dönüşümler düşünüldüğünde şehir, sinemanın da zamanı olarak belirir. Kimi zaman şehir sinema yoluyla düşünülür; kimi zaman sinematik şehir, sakinlerini düşünmeye zorlar. “Herhangi bir mekân”ıyla sinemada beliren şehir, bir karşılaşma ve olasılıklar alanıdır (Clarke & Doel, 2016, s. 7). Burada sinemanın da izleyici için hem filmler yoluyla ötekiyle, farklı dünyalarla ya da kimliklerle hem de sinema salonu üzerinden mekândaki başkalarıyla karşılaşmalar için bir mekân teşkil ettiği hatırlanabilir.

Simmel (1950), kenti modern insanın yaşamında merkeze koyar. Kent insanının psikolojik temelini, durmadan değişen iç ve dış uyarıcılara dayandırır. Hızla gelen, birbirini aralıksız takip eden bu uyarıcılar, derin bir değerlendirme yapmaktan yoksun bıraktığı kent insanını az derinlikli bir bilinçlilik hâline sürükler. Aytaç'ın da ortaya koyduğu üzere hızlı kent yaşamı, yapısal dönüşümler, bireyselleşme, bireyin kentte yaşarken anonimleşmesine, kalabalıklar içinde zihnen ve sosyal olarak yalnızlaşmasına yol açar (Aytaç, 2020). Özyurt'a göre Simmel'in (1950) bezgin'i (*blase*), bu ortamda kentsel toplumun başat kişiliğidir. Büyük hızla değişen ve birbiriyle çelişen sinirsel uyarıcıların ürünü olan “bezgin”; yüzeysel algılar, her şeyi gri görür, sınıflandırma yetisinden yoksundur ve asosyalliğe sürüklenir (Özyurt, 2007, s. 114, 115). Baudelaire'in fragmanlarla parçalanmış, devinimin, gelip geçiciliğin, akışın ve süreksizliğin daimî mekânı olan kentte ilişkiler de bu yönde şekillenir.

Gülnur ve Mert Sandalcı (2006), *Anılar ve Belgelerle Seyyar Satıcılar* başlıklı çalışmalarının tanıtım metninde çocukluklarının geçtiği eski İstanbul’u anlatırken seyyar satıcılardan “yaşamın gelip geçici konukları” olarak bahsediler. Sucu, sebzeçi, yumurtacı, cilacı, bacacı, kasap, porselenci, sütçü, postacı ve daha nice her gün selamlaşılın, Aksaray’da “Duuuuuutçi, şeker ye bal ye!” nidalarıyla günü başlatan, her gün ve tekrar karşılaşılan, belki de en önemlisi farkında olunan kişilerdir. Sandalcı (2006), geceleri uyurken sokaktan geçen, bir zamanlar İstanbul’un simgesi olan, orada oldukları bilinen ve herkesçe aşına olunan seyyar satıcıların kent sakinlerine güven verdiğinden bahseder. Bir lakaptan yahut tek bir isimden öte haklarında bir şey bilinmese de seyyar satıcılar kentte süren ortak yaşamın manevi direği olurlar. Eski İstanbul’da sayıca çok olan bu insanlar, modernleşen kentin dönüşen, kaybolan meslekleriyle giderek azalır, geçmiş anılara ve anımsamalara yerleşirler. Modern kentin her gün karşılaşılanları arasına güvenlik görevlileri, kasiyerler, büfe çalışanları, otobüs şoförleri, gişe memurları eklenir. Stanley Milgram’ın (1972) “meçhul dost” (*familiar stranger*) kavramıyla ifade ettiği, yeniden karşılaşmayla aşına olunan bu kişiler, kent insanına kalabalıklar içerisinde aslında o kadar da yalnız olmadığını hatırlatır. Meçhul dostluk tekrardan, rutinden, akışın ve yeniden karşılaşmaların hatırlatıcı işlevinden hareketle, dostlukla yabancılaşma arasında bir yerde kurulur ve kendisine mekân olarak kenti seçer.

Bu çalışma, fikrini Milgram’ın kentteki karşılaşmalarda temellendirdiği meçhul dost kavramından almaktadır. Daha derinde ise İstanbul’un Dolapdere semtindeki bir dönel kavşakta her sabah güvercinleri besleyen “yaşlı amca”nın meçhul dost olarak kabul edilmesinden, bir sabah ortadan kaybolmasıyla duyulan derin üzüntüden kaynaklanmaktadır.

Literatür taraması yapıldığında meçhul dost kavramının sinema çalışmaları kapsamında, bir film özelinde irdelenmediği görülmektedir. Teorik çerçevesini Stanley Milgram’ın “meçhul dost” kavramının oluşturduğu çalışma, Tolga Karaçelik’in yaygın olarak baba ve oğul ilişkisi, yas, erkeklik, travma, delilik (Salman, 2018; Becerikli & Boz, 2019; Sönmez & Bilge, 2014) başlıkları altında incelenen *Gişe Memuru* (2010) filmini “meçhul dost” kavramı merkezinde yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Milgram’ın (1972) “*familiar stranger*” olarak kullandığı orijinal terimin, Türkçe literatürde (Göregenli, 2018) “meçhul dost” şeklinde yer alması nedeniyle bu çalışmada da “meçhul dost” karşılığı kullanılmıştır.

Çalışmada, filmdeki gişe memurunun düzenli olarak gişeden geçip giden kişiler için meçhul dost olarak konumlandığı savunulacaktır. Analiz, Milgram’ın meçhul dost kavramına ait anlam evreni içerisinde gerçekleştirilecek, nitel verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntemlerden biri olan betimsel analiz yönteminden yararlanılacaktır. Yıldırım ve Şimşek’e (2006) göre betimsel analizde kavramsal yapı ve verilerin hangi kavramlar altında düzenleneceği başlangıçta belirlenir. Oluşturulan tematik çerçeve dahilinde veriler çözümlenir, ilişkilendirilir ve bulgular yorumlanır (Özdemir, 2014, s. 330). Analiz sürecinde kavramsal kodlar ve sınıflamalar aracılığıyla “nasıl” sorusuna yanıt aranırken ve belirlenen tematik çerçeve dahilinde ilişkilendirmeler ortaya konulurken, öznel bir süreç olan yorumlama aşamasında araştırmacı, okuyucu için ek bakış açıları sunar (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 222-223). Bu doğrultuda çalışmada analiz için amaçlı örnekleme yöntemiyle, seçilen konuya uygun anlam evrenine sahip olduğu düşünülen *Gişe Memuru* filmi belirlenmiştir.

Gişe Memuru, para alıp verme, gişeden geçme, çay bahçesine gitme, yolculuk yapma gibi gündelik yaşam deneyimlerinin ve dolayısıyla karşılaşmaların yer aldığı bir filmidir. Gündelik hayatta, kentte gerçekleşen karşılaşmalar, mekân olarak kendisine kenti ve kentin karşılaşma mekânlarını seçen film özelinde ele alınacaktır. Meçhul dostluk, filmdeki Kenan karakterinin mesleği ve yaşantısı üzerinden, tekrar ve yeniden karşılaşma, bunlara ilişkin diyaloglar, gişe memurluğunun rutine dayalı, yeniden karşılaşmalara müsait doğası, mesafe ve anımsama mekanizmaları yoluyla düşünülecektir. Analiz için seçilen ve filmin tekrar tekrar izlenmesiyle belirlenen bu mekanizmalar, çalışmada “Memuriyen Zihniyet ve Rutin”, “Tekrar ve Yeniden Karşılaşma”, “Gitme Arzusu” olmak üzere üç alt başlık altında toplanarak çözümlenecektir. Filmdeki karakterin gişe memuru oluşu, rutine ve tekrara dayalı memur zihniyetinin paradigmasının meçhul dostluğun kuruluşu için elverişli bir altyapı sunduğu ve bu

paradigmaların karakterin özelliklerini ve yaşantısını tarif ettiği, “Memuriyen Zihniyet ve Rutin” başlığı altında savunulacaktır. “Tekrar ve Yeniden Karşılaşma” başlığında, kentlinin bir tür karşılaşmalar dünyası olduğu ortaya konulurken bu dünyanın öznesi olan karakterin gündelik yaşantısındaki karşılaşmalarla bir başkası için meçhul dosta dönüştüğü, başkalık, tanıdıklık, anımsama ve geçmiş kavramlarıyla birlikte saptanacaktır. “Gitme Arzusu” başlığı ise mesafeyi mekân, yol ve yolculuk üzerinden düşünerek, gerçek ile arzu edilen arasındaki ilişkiyi tartışacak ve meçhul dostluğun anlam evrenini genişletecektir. Çalışmanın sonraki bölümünde literatür taraması yapılarak meçhul dost kavramı ve kavrama ait anlam evreni detaylandırılacaktır.

1. Meçhul Dost: Ne Dost Ne De Yabancı

Kentsel psikoloji alanındaki çalışmalarıyla tanınan Stanley Milgram, ilk defa 1972’de öne sürdüğü “meçhul dost” (*familiar stranger*) kavramıyla sosyolojik bağlamda şehir insanının kalabalıklar içerisinde yalnız olmadığını ortaya koymuştur. “Meçhul dost”, düzenli olarak gözlemediğimiz, algı çemberimiz içerisinde yer alan ancak doğrudan etkileşim kurmadığımız kişi ya da kişiler olarak tanımlanabilir. Seyyar satıcılar, toplu taşıma araçlarında düzenli olarak karşılaşılan ancak direkt iletişim kurulmayan yolcular, köşe başında duran simitçi ya da sabah yürüyüşlerinde düzenli olarak karşılaşılan bir kişi bu tanıma göre meçhul dost olarak nitelendirilir. Perez, Birregah ve Lemercier’in de belirttiği gibi gündelik hayatta, işe giderken ya da kentte rutin eylemleri gerçekleştirirken karşılaşılan bu kişiler, doğrudan dostlarımız değildir ancak sıradan yabancılara oranla arkadaşımız olma olasılıkları daha yüksektir (Perez, Birregah & Lemercier, 2013, s. 1175). Meçhul dost, yabancılarla aramızda duran bir eşiktir.

Milgram, 1972 tarihli orijinal deneyde The City University of New York’taki öğrencilerine sabahın yoğun bir saatinde tren istasyonuna gitmelerini ve istasyonda bekleyen insanların fotoğraflarını çekmelerini söyler. Perez, Birregah ve Lemercier’in çalışması, Milgram’ın deney sürecini özetler. Öğrenciler bir hafta sonra aynı saatte istasyona dönerler, beklemekte olan insanlara çektikleri fotoğrafları gösterirler ve fotoğraftaki kişilerden kimleri tanıdıklarını sorarlar. Deneyde soru sorulan çoğu insanın etkileşimde bulunmasalar da yüzlerine aşına oldukları birçok kişiyi teşhis ettikleri ortaya konulur. Düzenli olarak karşılaşılan bu insanlar, kişinin algı çemberine bir kez dâhil olmuştur. Bu kişiler birbirleriyle ne dosttur ne de birbirlerine tamamen yabancıdır (Perez vd., 2013, s. 1176). Sonuçlar, insanların %89,5’inin başkaları için en az bir meçhul dost olarak konumlandığını göstermiştir. Schwartz’ın da belirttiği gibi Milgram, meçhul dostun statüsünün bir ilişkinin yokluğunu değil, kendine has özellikleri ve sonuçları olan, insanların niyetleri ve eylemleri arasındaki boşluktan kaynaklanan özgün bir kişiler arası ilişki biçimini yansıttığını ifade eder (Schwartz, 2013). Meçhul dostlar, tanıdığımız insanlar ile bir kez karşılaştığımız ve bir daha asla görmediğimiz insanlar arasında bir sınır bölgesi oluştururlar (Paulos & Goodman, 2004, s. 1). Buradan hareketle kişinin kentte yalnız olmadığı, doğrudan iletişim kurmasa da manevi yokluğunu hissettiği meçhul dostların modern kent insanı için aidiyeti pekiştiren örtük bir motivasyon kaynağı olduğu söylenebilir.

Schwartz’ın çalışmasında belirttiği üzere Milgram’a göre iki meçhul dost birbirlerini görmezden gelse de içlerinden biri ortadan kaybolduysa diğeri bunu fark edecektir. Dolayısıyla bu, gerçek bir ilişkidir. Kentsel çevrenin bir parçası olan ve kentte yaşayan insanların sürekli geçtikleri ya da bekledikleri noktada karşılaştıkları bu insanlarla aralarında bir aşinalık oluşur. Tıpkı şehri bir parktan, işaretten, meydandan yola çıkarak zihinde haritalandırmak gibi meçhul dostlar da bu etiketlenmenin önemli parçalarına dönüşür, kimi zaman bir mekânla bütünleşir, genel çerçevede ise yerel kimlik ve aidiyet duygusunu pekiştirirler (Schwartz, 2013).

Paulos ve Goodman, 2004 yılında gerçekleştirdikleri çalışmada Milgram’ın deneyini tekrarlamak için örnek mekân olarak California şehir merkezinde halka açık bir plaza olan Constitution Plaza’yı seçerler. Öğle yemeğini yiyen çalışanları ve sabahın erken saatlerinde otobüs bekleyen kişileri fotoğraflarlar. Bir hafta sonra aynı saatte aynı yerlere dönerek insanlara fotoğrafları gösterir ve tanıdıkları kişileri belirlemelerini isterler. Çalışmanın sonuçları, Milgram’ın çalışmasından ufak bir farkla meçhul dostları %77,8 oranında saptar. Altmış üç kişiden otuz üçü en az bir kişi tarafından tanınır (Paulos & Goodman, 2004, s. 226-227). Bu sonuç, 2000’li yıllarda metropol koşullarında artan nüfus da dikkate alındığında

meçhul dostların hâlâ kayda değer bir oranda varlığını sürdürdüğünü ortaya koyar. Çalışmanın dikkate değer bir diğer bulgusu da bazı insanların sıklıkla aynı noktada görüldükleri ve buldukları için başkalarının tanınmaları olur (Paulos & Goodman, 2004, s. 227). Bu durum, kişilerin bir mekânla ve yerle özdeşleşip başkaları tarafından kodlandıklarını da açığa çıkarır; “köşedeki simitçi”, “kaldırımdaki çiçekçi”, “dönel kavşakta güvercinleri besleyen yaşlı amca” gibi. Metropolde hep aynı noktada duran bu kişiler, yaptıkları eylemden, meslekten ya da buldukları mekândan yola çıkarak tanımlanır, bir yandan da anonimleşirler. Çiçekçinin bir başkası için yalnızca “çiçekçi” olması, onu sıradan bir kişi olmaktan çıkarıp bir meçhul dost olarak tanımlanabilen, farkında olunan ve görülen birine dönüştürürken aynı zamanda “çiçekçi” kılarak adından yoksun da bırakır; gişe memurunun yalnızca “gişe memuru” olması da bu durumu örnekler.

Gerek sosyoloji gerek iletişim çalışmaları içerisinde farklı durumlara uyarlanabilen meçhul dost konseptinin, literatür taraması yapıldığında 2000’lerde yeni medya ve sosyal medya çalışmalarında *blogger*, *influencer* ve *YouTuber*ları, sosyal medya ünlülerini, takipçileri tarif edecek şekilde dijital ortamda yeniden düşünüldüğü görülür. Örneğin Paulos & Goodman’a göre sosyal hayattaki gerçekliğin ve yüz yüze iletişimin yerini alan sanal ağlar, meçhul dost kavramına Milgram’ın tarif ettiği karşılaşmalar için zaman, mekân, coğrafya kısıtlarının ortadan kalktığı elverişli bir alan oluştururlar (Paulos & Goodman, 2004, s. 223). Sosyal ağların ve dijitalleşmenin mesafeleri ortadan kaldıran, yakınlık ilişkisini yeniden tanımlayan koşulları, sosyoloji çalışmalarından ödünç alınan bu kavramın Instagram, Foursquare, Facebook gibi farklı mecralara adaptasyonunun da önünü açar. Schwartz (2013), Milgram’ın kavramını “ağ bağlantılı meçhul dostlar” (*networked familiar stranger*) şeklinde güncelleyerek yeni medya çağına adapte eder. Orijinal terim fiziksel bir mekânı odağına alırken Schwartz’ın (2013) “ağ bağlantılı” ifadesi sanal, ortak, aktif bir mekânı işaret eder.

Davies ve Crabtree (2004) ise World Wide Web’den bir çeşit mahalle olarak bahsederken içinin meçhul dostlarla dolu olduğunu ekler. Bu mahalle, kaçınılamayan ve bir şekilde müzakere edilmesi gereken ilişkilerle doludur (aktaran Senft, 2008, s. 94). Dolayısıyla bu kişilerle meçhul dostluğa benzeyen bir yakınlık ilişkisi kurulur. İlgi alanı, konum, meslek gibi ortak özellikleri paylaşabilen bu kişiler, çevrimiçi dünyada birbirleriyle fiziksel arkadaşlık kurmasalar da hobi, topluluk bağları, ilgi alanları, arkadaşlık sitelerine ya da iş bulma sayfalarına üyelik gibi bir dizi ortak özellikleri paylaşırlar (Agarwal, Liu, Murthy, Sen & Wang, 2009). Görüldüğü gibi sosyolojiden ödünç alınan bu kavram farklı çalışmalarda yeniden düşünülmüş ancak sinema çalışmalarında hak ettiği yeri bulamamıştır.

Milgram (1970), “The Experience of Living in Cities” başlıklı makalesinde bir şehrin kitlesel, yoğun, heterojen nüfusuyla karşı karşıya kalan bireyin durumunu “aşırı yük” kavramıyla tanımlar. Sistem analizinden türetilen kavram, sisteme çok fazla girdi aktarıldığında sistemin girdileri işleyememesi olarak özetlenebilir. Sistem kavramı olgu, oluşum ya da yapıları tarif eder. Aşırı yüklemeye sistem önceliklerini belirleyip seçimler yapar. Şehir hayatı da sürekli olarak aşırı yüklenmeleri barındıran bir yapıdadır (Blass, 1992, s. 310). Meçhul dost, bu yapıda sistem tarafından tanımlanabilir niteliğiyle kalabalıktan ayırt edilir. Kişi, kent ortamında sürekli aşırı yüklenmeyle karşılaşırken meçhul dost bir soluklanma anı yaratır. Bu fikirler, Simmel’in yabancıyı uzak olarak görmediği, aksine yabancıyı bireyin ve yaşamın önemli bir parçası olacak kadar yakın olduğu fikriyle de benzer. “Simmel’e göre kentli insan davranışlarını kendisi olarak gerçekleştirmediği ve bölünmüş bir kişiliğe sahip olduğu için, bir ‘yabancı (stranger)’dır” (Özyurt, 2007, s. 115). Simmel, yabancı örneğini insan ilişkilerinin temelindeki yakınlık-uzaklık birliği özünde biçimlendirir. Yabancılık, özgül bir etkileşim biçimidir ve bizim için uzak ve yakın olmanın ötesindedir. “Bu ilişkideki mesafe yakın olanın uzak olduğunu işaret eder, ama yabancılığı da uzak olanın yakın olduğunu işaret eder” (Simmel, 2009, s. 149).

Simmel’in toplumsal tiplerinden biri olan yabancı, toplumla mesafeli bir ilişki kurarken mesafe etkeniyle bir arada olma biçimini birlikte barındırır. Ne toplumun tümünden dışında ne de içindedir. Grup tarafından yabancı olarak tanımlanan, bu sonradan gelen kişi hem grubun dışında olmayı hem de onunla karşı karşıya gelmeyi gerektirir. Yabancı, yakınlığın ve uzaklığın birliğinde temellenir (Simmel, 1950, s. 402; 2009, s. 150). Yabancıyla aramızdaki ilişkiler ulusallık, sosyalleşme, para ekonomisi gibi ortak özellik ve çıkarlarla pekişir ya da zayıflar. Akışkan kent yaşamında, grubun büyüklüğü, coğrafyanın genişliği ve kişi sayısı gibi sayısal değerlerin etkisi de hesaba katıldığında, yabancıyla olan ilişkimiz

gittikçe yüzeyselleşir. Yabancıymın kim olduğunu yeniden düşünmemiz gerekir. Kentin kaos, akışkanlık, geçişkenlik ve hız unsurları dikkate alındığında, sürekli bir yerden bir yere koştururcasına hareket eden kalabalığın bir yerde durup beklemesi adeta bir mucizeye dönüşür. Milgram, 1970’lerin New York’unda taksi mücadelesi veren insanlar, kaldırımında birbirine çarpa çarpa yürüten akışkan kalabalıklar karşısında yaşadığı şoku kâbus olarak nitelendirir. Kalabalıklar içinde bireyin dolaylı ya da dolaysız iletişim kurduğu insan sayısı, şehrin nüfusuna göre katlanarak artış gösterir (Milgram, 1970, s. 1461). Dolayısıyla bir otobüs durağında, bir parkta, bir tren istasyonunda bekleyen, kentin hız kesmeksizin süren hareketliliğine direnerek bir büfenin, bir bilet gişesinin, bir çiçek tezgâhının önünde, bir tentenin altında duran meçhul dostlar, kent insanı için farkında olmaya ve farkına varmaya bir davettir. Yabancılık silikleşirken dostluğa bir adım daha yaklaşılır. Wirth, şehir hayatındaki ilişkilerde yüzeyselliğe, anonimliğe ve geçiciliğe vurgu yapar (aktaran Milgram, 1970, s. 1462). Bu kavramlar aynı zamanda meçhul dost’un anlam evrenini oluştururken yakınlık, uzaklık, tekrar, rutin, mesafe, yeniden karşılaşma, anımsama gibi sözcüklerle beraber akla ilk gelecek olanlardır. Çalışmanın devamında, bu anlam evreni *Gişe Memuru* filmi ekseninde irdelenecektir.

2. *Gişe Memuru* Filminin Analizi

2.1. Meçhul Dostu Yeniden Düşünmek

Yönetmen Tolga Karaçelik, ilk uzun metrajlı filmi *Gişe Memuru* için “Araba, ev, iş. Hayatım üç kutunun içinde geçiyordu. O kutudan çıkıp, o kutuya giriyordum. O kadar sıkılmışım ki ‘Rapunzel’de de ‘*Gişe Memuru*’nda da o sıkıntı, o rutin hayatın insanı daraltması var. Filmlerimin hepsinde benim hallerimle, yaşadıklarım ile ilgili bir şeyler var” (Özer, 2015) diyerek film ile kendi yaşantısı arasında kurduğu ilişkiden bahseder. Özer’in gerçekleştirdiği söyleşide, bir gün gişelerden geçerken memura “Kolay gelsin.” deyince adamın şaşkınlığını, içinde bulunduğu kapalı dünyadan ve yabancılaşmadan sıyrılarak gelen cümle karşısındaki yorgunluğunu fark ettiğini ve *Gişe Memuru*’nu yazmaya karar verdiğini belirtir (Özer, 2015). Bu anlatıda “kolay gelsin” ifadesi bir iletişim çağrısı olarak kabul edilebilir. Günde yüzlerce müşteri sessizce gelip geçerken aralarından birinin tepki vermesiyle gişe memurunun şaşkınlığa düşmesi, meçhul dostun anlam evreniyle bağlantılıdır. Bir anlık farkındalık, meçhul dostluğun kuruluşu için de ilk tohumu serper. Karaçelik’in o gişeden bir dahaki geçişinde memuru, memuruna Karaçelik’i hatırlama ihtimali kuvvetlenmiştir.

Öte yandan Tolga Karaçelik’in diğer filmlerinde de gişe memuru Kenan’la her seferinde yeniden karşılaşırız. Velioğlu Metin’in de belirttiği gibi *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminde gemi limana demirlediğinde çalışanlar vakit geçirmek için film izlerler ve izledikleri filmlerden biri *Gişe Memuru*’dur. Aynı şekilde *Kelebekler* (Tolga Karaçelik, 2018) filminde üç kardeş yolculuk yaparken birden *Gişe Memuru*’nun ana karakteri Kenan belirir. Kenan, amaçsızca dolaşmaktadır. Cemal, ona Hasanlar’a nasıl gidileceğini sorduğunda Kenan Cemal’e ters ters bakar ve yoluna devam eder (Velioğlu Metin, 2019, s. 35). *Kelebekler* filminde ortanca kardeşin ismi de Kenan’dır. Öte yandan Tolga Karaçelik’in tam ismi Tolga Kenan Karaçelik’tir. *Gişe Memuru*’nun ana karakteri Kenan, yalnızca film içerisinde başkaları için değil, Karaçelik sinemasının izleyicileri için de bir meçhul dost örneğidir. Kenan, sinemanın bir karşılaşmalar mekânı olduğunun hatırlatıcısıdır.

Gişe Memuru filmi yönetmenin sonraki filmleriyle birlikte düşünüldüğünde başka ortaklıkların varlığı da fark edilir. Örneğin *Kelebekler* filmi tıpkı *Gişe Memuru* gibi anne kaybına dönük bir travma, yiten baba ve yas çerçevesinde ele alınabilir. *Kelebekler*’de geçmişten gelen, zar zor tanınan bir ses olan baba (Becerikli & Boz 2019, s. 350), *Gişe Memuru*’nda otoriter, baba-çocuk arasındaki problemlili alanın müsebbibi bir kişi olarak karşımıza çıkar. Her iki filmde de mutlu aile portresinden uzak bir aile yapısı yer alır. Travmanın etkisiyle geçmişe sıkışıp kalma ve şimdiki zamanda süren yaşantıda var olamama hâli de yönetmenin sinemasında izi sürülebilecek bir karakter özelliğidir. *Sarmaşık* filmi de düşünüldüğünde, Velioğlu Metin’in de saptadığı gibi Karaçelik’in sinemasında baba temsili, iktidar ve otoriteye karşı çıkış, özgürleşme çabası, anne eksikliği yol, yolculuk, yalnızlık, yabancılaşma, ölüm, delilik hâlleri ve iletişim sorunları gibi ortak temaların olduğu görülür (Velioğlu Metin, 2019, s. 19). En nihayetinde meçhul dostluk da yol, yolculuk, yalnızlık, yabancılaşma ve iletişim/iletişimsizlik merkezinde kurulur.

Gişe Memuru, televizyonda meteorlar üzerine tartışan iki kişiyle açılır. Bu ikilik, film boyunca farklı şekillerde devam eder: Baba ve Kenan, OGS ve nakit gişesi, geç ve dur, kırmızı ve yeşil ışık, içerisi ve dışarı... *Gişe Memuru*'nun ana karakteri Kenan (Serkan Ercan), yaşlı ve hasta babasıyla (Zafer Diper) birlikte yaşayan İstanbul'un en işlek gişelerinden birinde gişe memurluğu yapan, monoton bir kent hayatının insanıdır. Otuz beş yaşındaki Kenan içine kapanık, kısıtlı iletişim kuran, sosyal çevresi çocukluk arkadaşı Artun'un (Sermet Yeşil) mahalledeki berber dükkânıyla sınırlı olan sıradan birisidir. Annesini erken yaşta kaybeden, bu olayın ve babasıyla sorunlu ilişkisinin travmasını atlatamayan Kenan, filmde takıntılı kişiliğiyle dikkat çeker. Tekrar eden cümleleri, “araba, ev, iş” üçgeninden çıkamayışı, yalnızca para alıp verdiği ve iletişimin birkaç kelimeyle sınırlı olduğu mesleğindeki tekdüzelik ve tekrarlar da filmin anlatısı içerisinde Kenan'ın takıntılı, kapalı kişiliğini destekler. Babanın baskın karakteri altında ezilen, yaşadığı hayata ve şartları giderek zorlaşan mesleğine itiraz etmeyen Kenan babasıyla bir kavgası esnasında söylediği şu cümlelerden ibarettir: “On ver, yedi vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Yirmi ver, on altı vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Elli ver kırk altı vereyim, biletini keseyim düğmeye basayım. Ben buyum baba. Gişe memuruyum.”

Yoğun trafik akışının olduğu bir gişede çalışan Kenan, gün içerisinde yüzlerce kişiyle muhatap olur. Hem babanın gölgesinde süren sıkıntılı yaşamı hem de işin baskısı, Kenan'ın annesinin ölümünden bu yana gördüğü halüsinasyonların ve rüyaların sayısını artırır. Nitekim bir gün durum şiddetlenir. Kenan müşterileri farklı kişiler olarak görmeye başlar, gerçeklik algısını bir anlığına yitirir. Müfettişin denetime geldiği esnada yeni bir hayale dalıp gitmesi, günde yalnızca iki üç aracın geçtiği Afar gişesine tayininin çıkmasına, diğer gişe çalışanlarının tabiriyle “sürülmesine” yol açar.

Yeni gişedeki ilk gününde arabası bozulan bir kadına (Nur Aysan) yardım eder, ardından kadına âşık olur ve onu takıntı hâline getirir. Babasının külüstür arabasının aynısına sahip olan bir anlamda Kenan'a çocukluğunu, mutlu zamanlarını ve annesini hatırlatan ve adını film boyunca öğrenemediğimiz bu isimsiz kadın ikinci karşılaşmadan itibaren Kenan için tanıdık birine dönüşmeye başlar.

Afar, Kenan için yeni hayallere dalmaya uygun bir yerdir. Artık Kenan'ın en büyük hayali, tıpkı çocukluğundaki gibi o arabaya binerek uzaklara gitmek, başka bir ifadeyle kutunun, rutinin içinden dışarı çıkmaktır. Bu mutluluğun önündeki tek engel olarak gördüğü babasından kurtulmak isteyen Kenan, babasının fenalaştığı bir anda ona dil altı hapını uzatmamayı tercih eder. Ancak kurduğu gitme hayalinin karşılığının olmadığını, kendisinin isimsiz kadın için yalnızca bir gişe memurundan ibaret olduğunu anladığında artık çok geçtir.

2.2. Memuriyen Zihniyet ve Rutin

Meslek, en genel manada insanların geçimini sağlamak üzere yaptıkları bir iş olarak tanımlanabilir. Ancak Sunar'ın da belirttiği gibi bunun ötesinde meslek, bireylerin sosyal konumlarını, alışkanlıklarını, ilişkilerini ve davranışlarını şekillendiren bir anlama da sahiptir. Meslekler belirli bir alanda uzmanlık ve yetkinliği temsil ederler. Belirli sürekliliği gösteren kurumsal bir yapıya sahip olan meslekler, toplumsal yapıda önemli etkileşim mekanizmalarındandır. Modern toplumlarda sosyal hareketlilik temelde meslekler üzerinden şekillenir. Bu hareketliliğin miktarı ve yoğunluğu meslekten mesleğe değişir (Sunar, 2020, s. 32). Hatta kimi zaman kişiler, mesleklerinden yola çıkarak tanımlanır. Zira bu çalışma için seçilen filmin isminin de işaret ettiği üzere Kenan, anonim bir “gişe memuru”dur.

Gişe memurluğu, kent içerisinde hareketliliğin ve etkileşimin, ötekiyle karşılaşmanın en yoğun yaşandığı meslekler arasında yer alırken, gişeler, bunun aksine iletişimin en düşük seviyede tutulduğu yerlerden birini oluşturur. *Gişe Memuru* filminin başlarında gişenin hareketliliği ve iletişimsizlik yakın planlarla, detay çekimlerle, tekrar eden görüntülerle verilir; açılıp kapanan bariyerler, yanıp sönen ışıklar, para uzatan eller, birbiri ardına dizilmiş arabalar, görüntüye paralel jenerik müziği... Tüm işleyiş, ebediyen devam edecekmiş gibi görünür. İnsanı makine kılan bir sistemin odağındaki Kenan, bir gün işten eve döndüğü ve rutinin dışına çıkıp Nurgül (Nergis Öztürk) ile çay bahçesine gittiği

zamanda bile rutinden bahseder: “Araba geliyor, biletini alıyoruz, okutuyoruz, kaç tuttuğunu söylüyoruz. Sonra parayı alıyoruz, üstünü veriyoruz. Sonrası hep aynı.”

Memur zihniyeti ve memur toplumu kavramlarına ilk defa işaret eden Prens Sabahattin, bu yapılanmanın “memuriyen” bir zihniyete sahip olduğunu rutinitik, alışkanlık, faaliyetsizlik, monotonluk gibi dinamizmi yok eden parametreler üzerinden ele alır. Bürokrasilere bireyi statükocu, edilgen, kayıtlama ve dosyalama gibi hususlara bağlılıkla, “kırtasiyecilik”le tanımlayan bir kimlik getirir. Genel anlamda mevcut düzeni korumaya, tekrara, rutine, monotonluğa ve takıntılara atıfta bulunan, standart fiillere ve tekrarlı eylemlere dayanan memuriyet imgesi (Aytaç, 2006, s. 2-4), *Gişe Memuru* filminde Kenan’ın karakteristik özelliklerini ve yaşantısını da tarif eder. Hatta filmde bir başka gişe memuru, Kenan’a “Kırtasiyeci” adını takmıştır. Bu rutinde edilginleşen, pasifleşen, yönetsel gücün altında ezilen bir kişiye dönüşen Kenan için baba figürü de bir çeşit bürokrasiyi/yönetsel gücü ifade eder. İş yerinde geçirdiği zamanların haricinde boş zamanına da sirayet eden “memuriyen” yapı, Kenan için evde babasının kuralları, babasının arabası, babasının evi, babasının dâhil olduğu hayalleri ve geçmişi, en temelde babasının oğlu olmanın verdiği açmazlarla devam eder.

Girişkenliği, üretimi ve değişimi yadsıyan bu yapıda gişe memurluğu, Kenan’ın çalışma arkadaşının ifade ettiği gibi “Televizyonunu izle işte!” şeklinde bir uğraşa dönüşür. Weber (2004), memurun ve bürokrasinin sınırlarını, konumunu ve memuriyet zihniyetini ortaya koyduğu *Sosyoloji Yazıları*’nda memurluğu doğası gereği bir görev olarak tanımlar. Görev icabı gişeye giden, gişeden dönen, aynı eylemleri tekrar eden, memuriyen zihniyetin kendisine yüklediği atik olmama, eyleme geçmeme, düzeni bozmama durumu, Kenan için çarktan çıkamayışın da sebebi olur. Bariyer açılır, bilet uzatılır, para alınır, para üstü verilir, bariyer kapanır... Bu döngü, bir gün Afar gişesinde bir araba bozulunca, başka bir deyişle akışın bir noktasında aksama olunca sekteye uğrar ve yabancılaşma başlar. “Günaydın, iyi günler, iyi akşamlar ve iyi geceler.” diyen Truman’ın (Peter Weir, *Truman Show*, 1988) bir gün radyo frekansı değişince simülasyon evreninin farkına varması gibi, Kenan da içinde bulunduğu tekrar evreninin farkına o noktada varır. İsimsiz kadınla birlikte Kenan ait olduğu dünyaya bir anda yabancılaşır. Her gece çalıştırmak için mücadele verdiği babasının hurda arabası, isimsiz kadının bir gün Afar gişesine gelmesiyle yeniden karşısındadır. Kadın, Kenan’ın babasının arabasının aynısına sahiptir. Nitekim arabanın yaklaştığını gören Kenan yalnızca “Baba.” der. Filmde Kenan’ın çocukluğuna ait *flashback*lerde ve rüyalarda görülen araba, Kenan için mutlu günlerinin hatırlatıcısıdır. Annesine benzeyen bu isimsiz kadının gelişi, üstelik tam da gişede arabasının bozulması, Kenan için hayallerindeki dünyaya adım atmanın bir çağırısına dönüşür. Gişe memuru Kenan, Bilge ve Sönmez’in belirttiği gibi karşı çıkamadığı, içerisinde eridiği babanın ve toplumun baskıları karşısında kendisine yeni bir gerçeklik yaratır. Halüsinasyonlarıyla içerisinde mutlu olduğu bu dünya, Kenan’ın çocukluğunda yitirdiği annesine benzeyen bir kadına âşık olduğu, onunla iletişim kurabildiği, babasının yer almadığı, mutlu bir dünyanın temsilidir (Bilge & Sönmez, 2014, s. 45). Kenan bozulan arabayı iterek çalıştırır ancak kendisi içine giremez. Araba gişeden geçip giderken arkasından bakakalır. Farklı karşılaşmalar için elverişli bir mekân olan kentte, Kenan ve isimsiz kadının bu ilk karşılaşması, meçhul dostluğun kuruluşunun da başlangıcı olur. Kadın, çalışan arabanın içinde gişeden uzaklaşırken şöyle seslenir: “Teşekkürler, yarın aynı saatte!”

2.3. Tekrar, Yeniden Karşılaşma ve Meçhul Dostluğun Kuruluşu: “Ben de hep buradayım, hep”

“Ancak bir fotoğraf albümünün sayfalarını çeviren parmakların ucunda ya da tanıdık biriyle beklenmedik bir karşılaşma sırasında, orada olmayan ya da sonsuza dek yitip gitmiş bir varlığı sessizce anarken bu mucize olduğunda çığlık atılır: ‘Evet bu o! Bu o!’” (Ricoeur, 2012, s. 544).

Leibniz’in bakış açısındaki görelilik nosyonuna kazandırdığı yeni kimliğin altını çizen Baker (2015, s. 51-52), özneye göre bir dünya yerine kent tarafından belirlenmiş hakikati ve dünyayı, “dünyanın verdiği” bakış açısına bireyin yerleştiğini ve bu yolla özneleştiğini vurgular. Yani bakış açısı zaten inşa

edilmiştir, verilidir. Birey kentte dolaşırken karşılaştıkları kendi bakış açısını değil, dünyanın, varoluşun içerisinde duran bakış açılarına yerleştikçe özne olur. Kent, kendi hakikati olarak o bakış açılarını tasarlamıştır. Kent bu noktada çoğul bir perspektife sahiptir çünkü farklı karşılaşmaların birleştiği bir dünyadır. Benim bakış açım, sokağın tümü değildir, dolayısıyla o kentin tümünün hakikatini de kapsamamaktadır. Kent, her sabah işe giderken, her akşam işten eve dönerken bireyin karşılaşmalarla, bireysel bakışıyla ve perspektifiyle inşa ettiği “bir tür karşılaşmalar dünyası”dır; Leibniz’e göre bu farklı perspektiflerin ve bakış açılarının toplamıdır (Baker, 2015, s. 45-47). Kenan, bir kulübenin içinde, gelip geçenler için verili bir bakış açısının ve karşılaşmalar dünyasının öznesidir. Kenan’ın bakış açısı ise gişenin penceresinden gördüğü kısıtlı alandan ibarettir.

Filmin sekizinci dakikasında, Kenan henüz Afar’a sürülmemişken gişelerde Kenan’la birlikte çalışan kadın memur ile kamyon şoförü arasında yaşanan kavga, rutinin bozulduğu ve bakış açısının müşteriden, kasadan, biletten ve alıp veren ellerden dışarıda olana kaydığı ilk andır. O sırada gişede bekleyen müşteri Kenan ile diyalog kurmak ister. Kenan ise bu girişim karşısında şaşkıncıdır. Kavgayı kastederek “Ne o ya, aksiyon oldu galiba?” diyen müşteriye yalnızca “Kartınız beyefendi. Dört buçuk lira.” yanıtını verir. Kenan, diyaloga girmemek için direnir. Sonrasında gelişen diyaloglar, bu karşılaşmanın ilk olmadığını anlamamızı sağlar. Müşterinin “Bu ne ya yine zam mı geldi? Daha dün iki buçuk ödedik ya!” çıkışı, Kenan’ın “Dün de dört buçuktan beyefendi.” karşılığı, adamın sürekli gişelerden geçtiğini açığa çıkarır. Gişe memuru Kenan, her gün işe giden, işten dönen kent insanı için bir meçhul dost olma potansiyeline sahiptir.

Tekrar ve yeniden karşılaşmanın, bir kamyon şoförünün sözlü tacizine maruz kalan kadın çalışanın cümlelerinde de izi sürülür: “Ya adamın biri değil, hep aynı adam. Hep aynı kamyon şoförü, böyle bıyıklı, iri miri bir şey.” Bir başka diyalog da tekrara vurgu yapar: “Delirdim Kudrettin Abi. Her gün her gün pezevenk herif!” Kudrettin Abi yeniden sorar: “Hep aynı herif mi?”. Kadın memurun cevabı aynıdır: “Aynı abi, aynı.” Gişede duran da gişeden geçen de bellidir. Nitekim Kenan’ın tayininin çıktığı Afar gişesindeki memur da Kenan’la ilk karşılaşmasında iş hakkında bilgi verirken benzer noktaya değinir: “Hem buradan geçen bellidir zaten.”

Bu tekrar ve yeniden karşılaşmalar, filmde meçhul dostluğun kurulması için gerekli zemini hazırlar. İsimsiz kadının Kenan’a “Sen yenisin değil mi burada? Hatırlardım yoksa kesin.” sorusu, kadının geçtiği gişedeki memura aşinalığını, onun farkında olduğunu gösterir. Gişe memuru, kadın için doğrudan iletişim kurmasa da manevi yokluğunu hissettiği birisidir. Bu noktada filmde Afar gişelerinin bir sürgün yeri olarak tanımlanma sebebi de tekrar hatırlanmalıdır. Günde yalnızca birkaç arabanın geçtiği Afar gişelerinde, memurun ve müşterinin birbirini tanıması kolaylaşır. Dolayısıyla yeni mekân, meçhul dostluk için daha elverişlidir. Kadının “Ben her sabah geçerim bu saatlerde buradan.” sözü üstüne Kenan’ın yanıtı, tartışmanın buraya kadarki kısmının da özeti gibi sanki: “Ben de hep buradayım, hep.”

Kadının yarın ve ondan sonraki gün de aynı saatte gişeden geçeceğini öğrenen Kenan, ilk karşılaşmanın ardından kadına âşık olur ve onu da hayallerine dâhil eder. Berber arkadaşı Artun’a o günden bahsederken “Yarın yine aynı saatte geçecek.” der. Bunu söylerken Kenan evi, işi ve berber dükkânı dışında ilk kez farklı bir yerde görülür. Artun’la beraber sahildedir. Filmin mekânlarını oluşturan mahalledeki berber dükkânı, yol, gişe, babayla ilgilenen Nurgül’le Kenan’ın ilk ve son kez gittiği çay bahçesi de meçhul dostlar ile karşılaşmaların sık yaşandığı kentsel mekânlar olarak karşımıza çıkar. Özellikle Kenan’ın içe dönük ve asosyal kişiliği dikkate alındığında, sürekli aynı mekânlar arasında mekik dokuyarak geçen hayatı, karşılaşmaların ihtimalini kuvvetlendirir.

İsimsiz kadın, Kenan’ın hayatındaki tek kadın değildir. Kenan’ın babasına bakan Nurgül, Kenan’a ilgi duyduğu ve baba da bunu tasvip ettiği hâlde, Kenan ilk kez gişeden geçen, annesine benzettiği isimsiz kadından etkilenir. Bu tek taraflı aşkın anlamı, bir sahnede Afar gişesindeki televizyonda oynayan *Sevmek Zamanı*’nın (Metin Erksan, 1965) o meşhur diyaloguyla derinleşir: “Hayır sana ait bir mesele değil bu, resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.” Kenan için

isimsiz kadın, kendisi olarak değil, hatırlattıklarından ve sahip olduklarından yola çıkılarak âşık olunan birisidir. Bu noktada kadının Kenan’a çocukluğundaki mutlu zamanları hatırlatmanın ötesinde “babanın arabasına binip gelen anne” olarak Kenan’ın bilinçaltında babayı yenme, ona karşı gelerek boyunduruğundan kurtulma ya da anneye sahip olma motivasyonuna gönderme yaptığı düşünülebilir. Öte yandan Kenan, babasının otoritesinden kurtulmak istese de bıyığı babasının bıyığına benzer, çocukken kolunu arabanın camına atarken babasını taklit eder, onun arabasını tamir edip o arabaya binerek gitmek ister. Finalde yerinden ettiği babanın yerine geçerek tıpkı onun gibi onun koltuğuna oturan Kenan, hiçbir şeyin değişmeyeceğinin, döngünün aynen süreceğinin de sinyallerini verir.

Ricoeur, Casey’nin “anımsayışa ilişkin üç tarz”ından bahseder. “Hatırlatmak (*rappeler*)” sözcüğünden yola çıkarak tanımlanabilecek *reminding*, hatırlatıcı belircileri tarif eder. Örneğin parmağa ip bağlamak, bizi gelecekteki unutuşa karşı korur ve unutmaya ihtimalini haber verir. *Reminiscing* (yâd etme), geçmiş zamanın akla getirilmesiyle inşa edilir. Bu nedenledir ki eylem bakımından daha yüküklüdür. Yâd ederken birisinin anısı diğerinin anısını hatırlamasında *reminder* (hatırlatıcı) görevi görür. Stoklanan anılar, gelecekte hatırlanacak anıların aracına dönüşür (Ricoeur, 2012, s. 57). Kenan karakteri için babasının arabası, geçmiş anıların hatırlatıcısıdır. Stokladığı anılarla bugünde var olmaya çalışan Kenan için bir süre sonra gişeden geçen herhangi bir araba, arabadaki herhangi bir kişi de hatırlamak istediğinin hatırlatıcısına dönüşür. Örneğin bir sahnede ilk kez karşılaştığı bir erkek müşteriyi isimsiz kadın olarak görür. Casey’nin üçüncü anımsayış tarzı ise *recognizing*’dir (tanıma). Hatırlamanın tamamlayıcısı olan tanıma, daha önce karşımıza çıkmış olan namevcudun mevcudiyet kazanması için ihtiyaç duyulan anı bilmesinin hatırlatıcısıdır (Ricoeur, 2012, s. 57).

Ricoeur (2012, s. 58), Casey’nin tanınanın iki “şey” bakımından farklı olduğunu belirtir: Mevcudiyetten farklı olarak ve önceki olarak. Bu tanınan “şey”in aynı olduğu düşüncesi, onun başka bir geçmişten gelmesi, şimdiden farklılaşmasıdır. Başkalık ve tanıdıklık arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder: “Başkalık, tanıdıklık hissini sıfır noktasını gösterir: İnsan tanıdıklık hissi içinde, kendini bulur, kendini evinde hissederek (heimlich), canlanan geçmiş zamanın keyfini sürer. Buna karşılık başkalık, yabancılaşma duygusunda zirvesine ulaşır” (Ricoeur, 2012, s. 58). Kenan için geçmişten gelen bir arabanın içindeki annenin hatırlatıcısı olarak isimsiz kadın, Kenan’ı ilk gördüğünde tanımadığı için hatırlamaz. Kenan bir yabancıdır. Kenan içinse tanınan şey aynıdır, sanki başka bir geçmişten gelmiştir ve Kenan’ı başka bir geleceğe götürecektir. Tanıdıklık hissi içinde hayallerinde kendisini arabada, isimsiz kadınla mutlu hissederek Kenan, bir hayalinde çimenlere uzanmışken, kadına annesini ve babasını hatırladığı en son tatil olduğunu söylediği çocukluk anısını anlatır. Kenan farklı bir geleceğe ait bir hayalin içinde geçmişini anımsar. Gişede beklerken canlanan geçmişin keyfini sürdürdüğü anlardan ise her seferinde bir yabancı tarafından çekip koparılır. Yabancı bir müşteri, tanıdıklık hissini böler.

2.4. Gitme Arzusu

Mekân, akışkan bir kavram olarak düşünüldüğünde gidilen yer aslında neresidir? Öznenin mekânsallığı yalnızca fiziksel olarak bir yerde bulunmakla ilgili değildir. Hakverdi (2015), mesafe sorunsallaştırıldığında, yalnızca düşleyerek ve imgelemde kurulan fantazmatik mekânların da merkezinde özneyi taşıdığını tartışır. Baudrillard’a (2005) göre mekân, öznenin mevcudiyetine ve hakikate ihtiyaç duymaz. Öznenin mekânsallığı öznenin bedeniyle birlikte var olmadan yalnızca duyumsayarak ziyaret ettiği farklı topoğrafyalara doğru genişler, “gitmek” eyleminin anlamı değişir. “Gitmek, gerçek mekânlar arasında yer değiştirmekle ilgili olduğu kadar gitmeden yapılan ve zihinsel olarak mesafe almakla ilgili olan bir eylemlilik hâlidir” (Hakverdi, 2015, s. 227).

Orr ise gündelik deneyimde duyularla algılamadan, yalnızca hayal ederek gerçek nesnelere yokluklarında düşlediğimizi belirtir; “Olmayan nesne hem yakın hem de uzaktır” (Orr, 1997, s. 116). Orr’a göre o an görmediğimiz, aynı mekânda ya da zamanda bulunmadığımız birisinin ne yapmakta olduğunu düşleyebiliriz. Bu gerçeği yerinden etme pratiği, olmayanın bir arzu nesnesi olarak düşünülmesiyle sonuçlanır, gerçeğin yerine algılanan değil, arzu edilen, düşlenen yerleşir (Orr, 1997, s. 165). Kenan için bir arzu nesnesine dönüşen araba, güzel günlerin, geçmişin, babaya özenilen

zamanların taşıyıcısıdır. Orr’a göre otomobiller, sahiplerinin toplumsal statülerini ve kimliklerini tanımlayan simgelerdir. Model, hız, büyüklük, konfor gibi avantajlar, kişinin kendisini ifade etmesinin de bir yoluna dönüşür. Aynı zamanda otomobil, kişiyi bir yerden başka bir yere götüren, ayağını yerden kesen bir araç olarak hareket hâlinde olmayı taşıyan, mekân sabitliğinin yerini alan bir aygıttır. Önemli olan her yere gidebilmektir artık (Orr, 1997, s. 165-166). Kenan için kapalı bir kutu olarak kulübenin tam karşısına arabayla gidebilme, devinim hâli yerleşir. Mekân sabitliğinin aksine araba Kenan için kulübenin dışına çıkmak, hareket etmek, sahip olmak demektir. Kenan artık bariyeri her gün açılıp kapanan gişede duran, gişeden geçen arabalara bakan değil, araca binerek giden, gişeden geçen olmak ister. Hayallerinde isimsiz kadının arabasına binip uzaklara gider. Bir kutunun içinde olsa da zihinsel olarak yol alır. Geceleri babasından gizleyerek tamir etmeye çalıştığı hurda arabaya her oturduğunda da kadınla uzaklara gitme hayalleri kurar. Araba tamir olmadıkça, çalışmadıkça Kenan daha da bocalar. Baba gizlice arabayı satınca artık gitmek için geriye kalan tek umut, kadının arabasına binebilmektir.

Marcuse’ün (1990) “içe yansıtma” olarak adlandırdığı, bireyin içinde bulunduğu toplumun dışsal denetimlerini kendi başına üretme ve sürdürme yolunu betimleyen terim, “dıştaki”ni “içteki”yle değiştirmeye sonuçlanır. Marcuse’e göre kendiliğinden gerçekleşen, bir iç boyut olarak içselleşen bu süreç, bireysel bilinçaltına kamuoyu davranışının da sirayet etmesi ve “iç özgürlük”ün işgal edilmesiyle sonuçlanır. Yapı, tüm bireyi talep ederken, birey toplumla dolaysız olarak özdeşir. Böylece Marcuse’e göre tek boyutlu bir insan, düşünce ve davranış kalıbı doğar (Marcuse, 1990, s. 9-11). Kenan’ın iç özgürlük alanında bilinçaltına sirayet eden geçmiş, tekrarlarla işgal edilmiştir. Rüyalarında geçmişle hesaplaşır, öyle ki özdeştiği memuriyen zihniyet, kendisini gündüz düşlerinde de açığa vurmaya devam eder. Dıştakiyle içtekinin yer değiştirdiği alanlar, Kenan’ın sıkışık mekânlarla kurduğu ilişkiye dair mecazlar ve farklı anlamlar üretir. Gişenin içine karşın dışı, arabanın içine karşın dışı, Kenan için sıkıştığı yapı içerisinde kurtuluşu ifade eder ancak gitme, açılma arzusu için de ihtiyaç duyulan yine bir aracın klostrofobik atmosferidir. Nitekim isimsiz kadının arabasına binerek gitmek isteyen Kenan’a açılmayan o son kapı, Kenan’ı yine “dışarıda” bırakır. Kenan’ın arabasına binmek için yaptığı hamle karşısında kadın korkar, ağlayarak kaçıp uzaklaşır. Kenan artık tamamen yabancısıdır. O andan itibaren Kenan gerçeklik algısını yitirip otobanda kaybolur, gişeye geri döneceği yolu da bulamaz. Kendine geldiğinde eskiden çalıştığı gişeye geri götürülmüştür. Kendini başladığı noktada bulur.

Sonuç Yerine: Meçhul Dostluğun Yitirilişi

Bu çalışmada filmdeki gişe memurunun düzenli olarak gişeden geçip giden kişiler için meçhul dost olarak konumlandığı savunulmuş, Stanley Milgram’ın ortaya koyduğu kavrama ait anlam evreni üzerinden bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır. Meçhul dost konseptinin sinema çalışmalarında yeniden düşünülmesi, bir karşılaşmalar mekânı olarak sinemanın, filmlerin ve kentlin ilişkisini de yeniden düşünme anlamı taşır. Kentsel çevrenin bir parçası olan ve kentte yaşayanların sürekli geçtikleri ya da bekledikleri noktada karşılaştıkları kişiler, bir süre sonra oluşan aşinalıkla meçhul dost dönüşürler. *Gişe Memuru* filmini meçhul dost kavramı etrafında yeniden düşünen çalışma özelinde, gişenin rutini ve kapalı atmosferiyle özdeşleşen Kenan’ın gişeden gelip geçenler tarafından düzenli olarak görülen birisi olduğu ve bu kişiler için bir meçhul dost olarak konumlandığı söylenebilir. Aynı şekilde gişede bekleyen Kenan için de düzenli olarak gelip geçen müşteriler, meçhul dost olma potansiyeli taşır. Dolayısıyla gişe memurları da Milgram’ın meçhul dost konseptine dahil edilebilirler. Kenan ve diğerleri arasında geçen sınırlı diyaloglar, anımsamalar, tekrar ve yeniden karşılaşmalar meçhul dostluğun anlam evrenine ait çalışmanın ilk başlığında da özetlenen öncü çalışmalarda tespit edilen katmanlardır; ancak aynı zamanda meçhul dostluğun yitirilmesi için de gerekli olan zemini sunmaktadırlar. Dolayısıyla varılan sonuçlardan biri meçhul dostluğun kurulmasının, yitirilmesi potansiyelini de içinde taşıdığıdır. Çalışmada ayrıca meçhul dost kavramının anlam evreninin genişletilebileceği görülmüştür. Meçhul dost kavramına ait anlam evreni içerisine “kayıp” ve “yitirme”nin de dahil edilebilmesi mümkündür.

Filmdeki kadının ismi bilinmez, kadın ise Kenan’ın ismini hiçbir zaman öğrenemez. Kadın ikinci gelişinde, gişedeki megafondan Kenan’a “Kemal” diye seslenildiğini duyar ve Kenan’ın ismini Kemal zanneder. Parayı ödeyip uzaklaşırken kurduğu veda cümlesi, yine meçhul dost konseptine dairdir:

“Yarın aynı saatte görüşürüz Kemal Bey.” Kenan kasadaki paraları tek tek düzenlerken kadın hayalinde geri gelir: “Bana adımı sormadın.” Kenan ismini sorduğunda ise bu hayal yine bir yabancı tarafından bölünür. Neticede Kenan kendi ismini kadına duyuramaz, kadının ise ismini öğrenemez. Kadının arabasına binmek için verdiği son mücadele, kadın için Kenan’ı korkulan bir yabancıya dönüştürür. Kenan, bir gişe memuru olarak başkaları için ne dost ne de yabancısıdır ancak isimsiz kadın için dostluktan kesinlikle uzaklaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında filmde kurulan meçhul dostluk, yeniden karşılaşmalar sırasında doğrudan kurulan iletişimin varlığıyla yitirilir. Meçhul dostlar kalabalıklar içindeki kent insanının aslında o kadar da yalnız olmadığını hatırlatıcısıdır (Milgram, 1972). Tanıdığımız ile bir kez karşılaştığımız ve bir daha görmeyeceğimiz insanlar arasında sınır bölgesi oluştururlar. Film özelinde düşünüldüğünde Kenan ve isimsiz kadın arasında kurulan meçhul dostluk yitirilir ve meçhul dost olarak ele alınan gişe memuru finalde bir yabancıya da dönüşür.

Meçhul dost konsepti, sinema çalışmaları içerisinde farklı filmler, bağlamlar ve temalar özelinde incelenebilir. Bu noktada çalışmanın, gelecekte yapılacak çalışmalara kapı aralaması ümit edilmektedir. Kent mekânından yola çıkan bu kavramın, yeniden karşılaşmalar özelinde düşünülerek izleyici çalışmaları, sinemaya gitme ve seyir deneyimleri bağlamında ele alınması da olasıdır.

Öte yandan İstanbul’da geçmesine rağmen İstanbul’un merkezinde ve çeperinde bulunan gişeleri mekân olarak seçen ve karakteri sıkışık mekânlar içinde bırakan film, kente dair yeni bir söylem üretmek için de alan tanır. Filmde kent estetiği, sıkışık mekânlar, trafik, iletişimsizlik, detay ve yakın çekimler, açılıp kapanan bariyerlerle verilir. Kentte bir evin içinde açılan ve gişeye devam eden filmdeki bu kapalılık, kent ile sinemanın ilişkisini de akla getirir. Altınsay’ın (1966) “yaşanılan değil tutunmaya çalışılan bir kent olan” İstanbul’una ait olan filmin karakteri, bu kentin bezgin, monoton, anlık karşılaşmalarla sürekli devinen insanıdır. Sinema, bir kez daha kenti düşünür.

Kaynakça

Agarwal, N., Liu, H., Murthy, S., Sen, A. & Wang, X. (2009). A Social Identity Approach to Identify Familiar Strangers in a Social Network. *AAAI Publications*. Third International AAAI Conference on Weblogs and Social Media. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/221298022_A_Social_Identity_Approach_to_Identify_Familiar_Strangers_in_a_Social_Network#read

Altınsay, İ. (1996). Sinemanın Orta Yeri İstanbul’du. *İstanbul Dergisi*, 18, 73-75.

Baysal Serim, I. (2014). Sinema, Mimarlık ve Kent üzerine Değinmeler, *Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 3, 2-6.

Sandalcı, M. & Sandalcı, G. (2007). Anılar ve Belgelerle Seyyar Satıcılar. *Eczacıbaşı İlaç Pazarlama A.Ş.*, Erişim adresi: <https://www.mertsandalci.com/ eserler/karma-kitaplar-seckisi/anilar-ve-belgelerle-seyyar-saticilar>

Aytaç, Ö. (2006). Memurluk Zihniyeti ve Memuriyen Toplum: Prens Sabahattin’in Görüşleri Işığında Bir Çözümleme. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 1-28.

Aytaç, Ö. (2020). Kentin ve Kentsel Yaşamın Patolojisi. *Şehir ve Medeniyet Dergisi*, 6(11), 11-37.

Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Becerikli, R. & Boz, M. (2019). Kelebekler Filminin “Travma” ve “Yas” Bağlamında İncelenmesi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 341-367. DOI: 10.32001/sinecine.639726

Blass, T. (1992). The Social Psychology of Stanley Milgram. *Advances in Experimental Social Psychology*, 25, 277-329. DOI:10.1016/s0065-2601(08)60286-5

Clarke, D. B. & Doel, M. A. (2016). Cinematicity: City and cinema after Deleuze. *Journal of Urban Cultural Studies*, 3(1), 3-11. doi:10.1386/jucs.3.1.3_1

Göregenli, M. (2018). *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri* (4. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hakverdi, G. (2015). Gitmeden Göçmek: Bir Fotoğrafçının Düşündürdükleri Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(1), 224-24. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2015.1.224241>

Jensen, O. B. (2006). “Facework”, Flow and the City: Simmel, Goffman, and Mobility in the Contemporary City. *Mobilities*, 1(2), 143–165. DOI:10.1080/17450100600726506

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2010). *Gişe Memuru* [Film]. Türkiye: Karaçelik Film.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Marcuse, H. (1990). *Tek-Boyutlu İnsan*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea. Yayınevi.

Milgram, S. (1970). The Experience of Living in Cities. *Science*, 167(3924), 1461–1468. DOI:10.1126/science.167.3924.1461

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. A. Bahçivan). Ankara: Bilim ve Sanat /ARK Yayınları.

Özer, E. (2015, 17 Aralık). Ödülünü Dündar ve Gül’e Adayan Yönetmen Karaçelik: Korksaydım, Yine Yapardım. *Diken*, Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/odulunu-dundar-ve-gule-adayan-yonetmen-karacelik-korksaydim-yine-yapardim/>

Özdemir, M. (2014). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 321-343.

Özyurt, C. (2007). Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam. *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(18), 111-126.

Paulos, E., & Goodman, E. (2004). The familiar stranger. (Ed. E. Dykstra-Erickson, M. Tscheligi). Proceedings of ACM CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, 24-29, Vienna, 223-230. DOI:10.1145/985692.985721

Perez, C., Birregah, B., & Lemercier, M. (2013). Familiar strangers detection in online social networks. Proceedings of the 2013 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining, 1175-1182. DOI:10.1145/2492517.2500233

Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Metis Yayınevi.

Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri. *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), 145-159, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/498434>

Schwartz, R. (2012). The Networked Familiar Stranger: An Aspect of Virtual and Local Urban Anonymity. In *Mobile Media Practices, Presence and Politics: The Challenge of Being Seamlessly Mobile*. (Ed. Cumiskey, K., Hjorth, L.). UK: Routledge, Erişim adresi: <https://medium.com/@razsc/the-networked-familiar-stranger-an-aspect-of-online-and-offline-urban-anonymity-a5521c98be89>

Senft, T. M. (2008). *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks*. New York: Peter Lang.

Simmel, G. (1950). *The Sociology of George Simmel*, (Trans. Kurt H. Wolff). New York: The Free Press.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınevi.

Sönmez, S. & Bilge, D. (2014). Türkiye Sinemasında Aklın Sınırlarını Belirlemek: Çıplak Vatandaş ve Gişe Memuru Filmlerinde Delilik Temsilleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (20), 33-51. DOI: 10.16878/gsuilet.55835

Sunar, L. (2020). Türkiye’de Mesleki İtibar: Dönüşen Çalışma Hayatı ve Mesleklerin Sosyal Konumu. *Journal of Economy Culture and Society*, Supplement 1, 29-58. DOI: 10.26650/JECS2020-0053

Weber, M. (2004). *Sosyoloji Yazıları*. (Çev. Taka Varla). İstanbul: İletişim Yayınları.

Velioglu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve Gerçekdışının Sınırlarında: Auteur Eleştiri Çerçevesinde Tolga Karaçelik Sineması. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 5, 4-45, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/egemiadergisi/issue/50008/570327>

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (6. baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (8. baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.