

-Araştırma Makalesi-

Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu*

Gülay Acar Göktepe**

Özet

Fragmanları yapısal, kurumsal değerlendirmelere girmeksizin modern toplumun analiz edilmesini mümkün kılan parçacıklar olarak ele aldığımızda, sinemayı da modern toplumsal yaşamın gerçekliğine ilişkin bir fragman olarak değerlendirebiliriz. Sinema toplumsal tiplerin görünür kılınmasında, böylece toplumsal tahayyülde eşsiz bir potansiyele sahiptir. 11'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009) filmi ana karakteri ve onun ilişkileri yoluyla bir toplumsal tip sunmaktadır. Çalışma filmin karakteri Mithat Bey (Mithat Esmer)'in koleksiyoncu toplumsal tipinin görünür hali olduğunu iddia eder.

Duygularıyla beliren ve hissedilen toplumsal tipler, toplumu anlamanın metodolojik araçlarıdır. İlk kez Walter Benjamin'in çeşitli metinlerinde yer bulan koleksiyoncu toplumsal tipi, Avrupa'nın modernleşme sürecinde kitle kültürü içinde hem burjuva kültürünün bir aktörü olup hem de kalabalıklardan kendisini yalıtın, kapitalizmin tüketim kültürü içinde olağanın aksine nesnelere tüketmeyip onlara kullanım ve değişim değerinin ötesinde anlam yükleyerek, vb. modern yaşamın kimi tipik davranış ve düşünce biçimlerine direnç geliştiren bir olgusalığa işaret etmektedir.

Bu çalışmada koleksiyoncu tipini ve koleksiyoncunun Türkiye bağlamını Mithat Bey'e bakarak görmek amaçlanmaktadır. 11'e 10 Kala filmi, özgün yönleriyle bir Türkiye modernleşme anlatısı kurmaktadır. Çalışma filmi, koleksiyoncu toplumsal tipinin bu modernleşme anlatısıyla birlikte inşa edildiği yönünden incelemektedir. Koleksiyoncu, hatıralarının ve nesnelere varlığıyla zamanı, hatıralarının ve nesnelere mekânı olan evini, bir başka ifadeyle kendine özgü zaman-mekânını, yani tarihselliğini kendi belleğiyle, kendi özgün nesnelere dizisiyle muhafaza eden bir tiptir. Filmde ilerlemeye karşı durmayla ve ev metaforuyla kurulan zaman-mekân bağlamı, toplumsal tiplerden koleksiyoncunun nostaljik bir 'duygu yapısı'nda olduğunu düşündürmektedir.

Anahtar Sözcükler: 11'e 10 Kala, Pelin Esmer, modernite, toplumsal tip, koleksiyoncu

*Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Modern Bir Toplumsal Tip: Koleksiyoncu Üzerine Bir Alan Araştırması" başlıklı doktora tezimin teorik tartışmasından faydalanılarak üretilmiştir.

**Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

E-mail: gulaycr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3193-6712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Acar Göktepe, G. (2024). Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 116-136, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Geliş Tarihi: 11.09.2023

Kabul Tarihi: 14.02.2024

-Research Article-

A Fragment of Social Type: The Collector in 10 to 11

Gülay Acar Göktepe*

Abstract

When we take fragments as pieces that enable us to analyze modern society without engaging in structural and institutional evaluations, we can consider cinema as a fragment of the reality of modern social life. Cinema is a unique instrument in making social types visible and thus in the social imagination. The film 10 to 11 (11'e 10 Kala, Pelin Esmer, 2009) presents a social type through the protagonist and his relationships. The study argues that the protagonist Mithat Bey (Mithat Esmer) corresponds to a manifestation of the collector as a social type.

Social types that appear and are felt through their emotions are methodological instruments for understanding society. The collector, who first appeared in various texts of Walter Benjamin, indicates a phenomenon that not only became an actor of the bourgeois culture but also isolated itself from the crowds within the mass culture in the modernization process of Europe, and that has developed a resistance to certain types of behavior and thought of modern life by not consuming objects contrary to what is usual within the consumption culture of capitalism and attributing meanings to them beyond their use and exchange values, etc.

This study aims to see the collector type and the Turkish context of the collector by analyzing Mithat Bey. The film 10 to 11 constructs a narrative of Turkish modernization through its unique aspects. The study suggests that the film constructs the social type of the collector within the modernization narrative. The collector is a type who preserves time with the existence of his memories and objects, and his house, the place of his memories and objects, that is his unique time-space, i.e., his historicity, with his own memory, his own unique sequence. As a result, the time-space context established by resistance to progress and via the home metaphor makes it possible to identify the collector, a social type characterized by its emotions, as nostalgic.

Keywords: 10 to 11 (11'e 10 Kala), Pelin Esmer, modernity, social type, collector

*Res. Asst., Hacettepe University, Department of Communication Sciences, Ankara, Türkiye.

E-mail: gulaycr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3193-6712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Acar Göktepe, G. (2024). Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 116-136, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Received: 11.09.2023

Accepted: 14.02.2024

Extended Abstract

The film 10 to 11 (11'e 10 Kala, Pelin Esmer, 2009) presents a social type through the protagonist and his relationships. The study argues that the protagonist Mithat Bey (Mithat Esmer) corresponds to a manifestation of the collector as a social type.

Modernity as a historical process becomes unique through forms of social organization as is the case in all historical processes. These forms, which emerge from the relationships and interactions between individuals, structures and institutions, and even objects, can be considered and analyzed as types. Social types are methodological instruments for understanding society. Social types carry the characteristics of the historical process in which they emerged. Thus, they are instruments for understanding social phenomena and social imagination; they are forms of experience or perception that include feelings and thoughts about society. Considering that social types are also visible, cinema becomes an important medium. Cinema can produce social types and these types can be considered to be the projection of the social. When we take fragments as pieces that enable us to analyze modern society without engaging in structural and institutional evaluations, we can consider cinema as a fragment of the reality of modern social life. Cinema is a unique instrument in making social types visible and thus in the social imagination.

The collector, who first appeared in various texts of Walter Benjamin, indicates a phenomenon that not only became an actor of the bourgeois culture but also isolated itself from the crowds within the mass culture in the modernization process of Europe, and that has developed a resistance to certain types of behavior and thought of modern life by not consuming objects contrary to what is usual within the consumption culture of capitalism and attributing meanings to them beyond their use and exchange values, etc. This study aims to see the collector type and the Turkish context of the collector by analyzing Mithat Bey. The film 10 to 11 constructs a narrative of Turkish modernization through its unique aspects. The study suggests that the film constructs the social type of the collector within the modernization narrative.

In the film, the collector type is named and defined by the protagonist Mithat Bey. He was chosen to be a practical representative of the type (the collector Mithat Esmer), and his life history is played through audio recordings as an element of the story. Thus, the autobiography of the character is created. The behavior and thought patterns of the collector are conveyed through cultural codes throughout the film. In this study, in which all these codes are considered and interpreted as signs, the cultural, socio-historical context of the collector (and the social events that establish this context are also directly mentioned in the film) is also revealed.

Social types are historical. Historicity is characterized by the time-space coordinates in which the type is located. Time-space, a human creation, is a projection of forms of social organization. The specific aspects of time-space give a period-era, and historicity in general, its distinctive characteristic. Thus, time-space coordinates were determined in order to reveal the historicity of the collector constructed in 10 to 11.

In the film, the time-space of the collector is drawn on the axis of two basic signs: clocks and Istanbul. Time and space, clocks and Istanbul correspond to the phenomena of progress and urbanization respectively within a sociological context. These two phenomena are two typical reflections or sources of modernization. The collector is rooted in the historicity of modernity. However, the collector in the film 10 to 11 seems to correspond to a phenomenon that develops resistance to the typical values of modernization by looking at the past against progress and by retreating indoors and attributing meaning to objects beyond their functional values. The collector is a type who preserves time with the existence of his memories and objects, and his house, the place of his memories and objects, that is his unique time-space, i.e., his historicity, with his own memory, his own unique sequence. As a result, the time-space context established by resistance to progress and via the home metaphor makes it possible to identify the collector, a social type characterized by its emotions, as nostalgic.

Giriş

Bir tarihsel süreç olarak modernleşme, tüm tarihsel süreçlerde olduğu gibi toplumsal örgütlenme biçimleriyle özgünlüğünü kazanır. Bireyler, yapı ve kurumlar, dahası nesnel arasındaki ilişki ve etkileşimlerden doğan bu biçimler, tip olarak ele alınıp incelenebilir. Toplumsal tipler ortaya çıktığı tarihsel sürecin özelliklerini barındırır. Böylece toplumsal olguları anlamak ve toplumsal tahayyül için araçtır; toplumsala ilişkin duygu ve düşünceleri içeren deneyim veya algı biçimidirler. Toplumsal tiplerin görülebilir de olduğu düşünüldüğünde sinema, bu bağlamda da önemli bir mecradır. Sinema, toplumsal tipler üretebilir ve bu tipler toplumsalın izdüşümü olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmada Pelin Esmer'in yönetmenliğini yaptığı kurmaca bir film olan *11'e 10 Kala*'daki (2009) Mithat Bey karakteri aracılığıyla yaşam içerisinde karşılığı olan gerçek bir toplumsal tip yaratıldığı iddia edilmektedir. Kurmaca filmler, gerçek olaylara ve karakterlere dayansın ya da dayanmasın, kendi gerçekliğini yaratır, gerçek bir hikâye sunarlar. Kurmacanın gerçekliği, hayali bir gerçekliktir. Bu hayaller, ardında toplumsallığın olduğu duygusal ve rasyonel ihtiyaçlarla kurmacanın içinde inşa edilir. Bu bağlamda filmler tarihsel ve sosyolojik bir düzleme geçmemize izin verirler (Morin, 2005, s. 163). Kurmaca, içine doğduğu toplumsal yaşamın ürünüdür ve aynı zamanda onu etkiler. Böylesi bir bakışla çalışmada filmlere, içinde toplumsal gerçekliği barındıran imajlar olarak, sosyolojik bir perspektifle yaklaşılmaktadır. Bir başka ifadeyle filmler sosyoloji için bir duyumsama ve düşünme kaynağıdır. Diken ve Lausten'in (2014) söylediği gibi bu, "filmlerle sosyoloji" yapmanın bir türüdür. Diken ve Lausten "filmlerle sosyoloji" yapmanın üç türüne değinir. Birincisi, filmleri analiz etmek yoluyla toplumsal teori yapmaktır. İkincisi, filmleri okumak yoluyla toplumsal teorideki kavramlarla yüzleşmektir. Üçüncüsü ise filmleri analiz aracı olarak kullanıp toplumsal teşhise bulunmaktır (2014, s. 36). Her ne kadar filmlerle sosyoloji yapmanın bu üç türü kesişiyorsa da *11'e 10 Kala* filminin bir toplumsal tip inşa ettiği iddiasında bulunup tipin özelliklerini tartışmaya açan bu makalenin daha ziyade filmle birlikte toplumsal teşhise katkıda bulunduğu söylenebilir.

Filmler, genel olarak ise sinema icat edildiği dönemden itibaren kimi sosyal teorisyenlerin ilgisini çekmiştir¹. Modern çağda kapitalizmin yükselişiyle birlikte dönüşen toplum ve tarihin değiştirdiği algı ve deneyimlere dikkat kesilen modernliğin sosyologları bu algı ve deneyimlerin analizi için mikro yapı ve etkileşimlerle, daha özelinde ise estetik dışavurumlarla ilgilenmişlerdir (Frisby, 2012, s. 14). Toplumla ilişkili küçük görüngülerden yola çıkarak kültürel anlamlara odaklanmışlardır. Bir başka ifadeyle toplumu anlamak için "toplumsal gerçekliğin belirgin fragmanlarından yola" çıkmışlardır (Frisby, 2012, s. 16). Siegfried Kracauer (2011) için bu modern fragmanlardan biri, sinemadır.

Kracauer sinemayı yaşadığı modern çağın algı ve deneyimlerini anlamlandırmakta bir araç olarak kullanmaktadır. Onun için sinema modernliğin kültürel tezahürlerine odaklanmak için bir yoldur. Kracauer'e göre (2011, s. 250-251) "filmler mevcut toplumun aynasıdır. ... İstesin istemesin, toplumu yansıtmak zorundadır". Filmler gerçekdışı şeyler sunsalar da toplumu yansıtmaya devam eder. Filmler gerçekliği temsil etmez, ancak toplumsalı yansıtarak, izleyicilere tepki verir ve böylece toplumsalın sanala açılmasına imkân verirler (Diken & Laustsen, 2014, s. 21). Bu yüzden de toplumsal gerçeklikle sinema arasındaki etkileşimli yüzey önemlidir. Diken ve Laustsen'e (2014, s. 22) göre "filmlerdeki kişiler ya da durumların var olduklarını söyleyemeyiz, bunlar daha ziyade cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalır ve bulunurlar". Bu bakımdan da filmler gerçek fenomenler, "toplumsal olgular" olarak incelenebilir. Sinema toplumsal teşhise katkıda bulunurken toplumsal teori de dünyayı daha duygulanımsal yolla kaydeden sinema aracılığıyla sanala açılır. Filmler toplumsala ilişkin tahayyülü mümkün kılan araçlardır (Diken & Laustsen, 2014, s. 23). Bu çerçevede, *11'e 10 Kala* filminin Mithat Bey'i, toplumsal yaşamın

¹ Sinema ve film ayrımı Christian Metz'e dayandırılmaktadır. Metz'e göre (Akt. Stam, 2014, s. 122) sinematografik olan filmlere ilişkindir. Film bir tek film metnine gönderme yaparken sinema bir bütüne işaret eder. Romanın edebiyatla ilgili olması gibi film de sinemayla ilgilidir. Sinemayı sosyolojik analizin aracı olarak ele alan sosyal teorisyenlerin başında Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer sayılabilir.

gerçekliğinde cisimsiz olan, yani modern yaşamın içinde bir tür davranış, deneyim, duygu, düşünce, ilişki, etkileşim veya algı biçimine; koleksiyoncu olgusallığına tekabül eder.

11'e 10 Kala filmi, yönetmeni Pelin Esmer'in ilk uzun metraj kurmaca filmidir. Esmer, *11'e 10 Kala* filminin karakteri koleksiyoncu Mithat Bey'i bu kurmaca filmde önce *Koleksiyoncu* (2002, kısa metraj) adlı belgesel türündeki filmde göstermiştir. Pelin Esmer yönetmenlik kariyerine, koleksiyoncu olan gerçek amcası Mithat Esmer'i belgesel türündeki filmine konu ederek başlamıştır. *11'e 10 Kala* filmde Mithat Bey'i kendisinden esinlenen ve profesyonel oyuncu olmayan, Mithat Esmer canlandırmıştır. Filmde kullanılan mekân da *Koleksiyoncu* belgeselinde görülen mekânın yeniden kurgulanmış halidir (Çiçekoğlu, 2012, s. 150). Toplumsal yaşamın gerçekliğinden alınan bu unsurlar sinemasal gerçekliği de pekiştirmektedir. Bu haliyle film belgesel türünün gerçekliğine yaklaşıyor. Belgesel filmlerde gerçeklik hissini yaratan üç öğe vardır (Nichols, 2017, s. 153-154). Belgesel filmlerde büyük oranda zaman ve mekân ampirik gerçekliğe dayanır. Profesyonel oyuncular kadar kendisini açıklıkla sergileyebilecek toplumsal oyuncular bulunur ki psikolojik bir gerçeklik de yaratılabilir. Son olarak da belgeseller sinema teknikleri ve seslerle duygusal gerçekliği yakalamayı hedeflerler. Filmde dış mekânda geçen sahnelerde kamera çoğu kez sabittir. Hareketli olduğu anlarda ise ancak esas karakterin hareketi kadar sanki onun bir uzvuymuşçasına hareket etmektedir. Yaşamın olağan akışı içindedir bu hareket hali, ki bu kameranın elde olduğu çekimle yaratılmış küçük hareketler Brown'un (2014, s. 216) işaret ettiği gibi "dolaysızlık duygusu ve enerjisi" vermektedir. Bu türden bir çekim belgesel bir yaklaşıma işaret eder ve gizlice "işte olayın içindedir" ve "bu gerçekten oluyor" der. Ortam sesleri de bu duyguya eşlik etmektedir. Pelin Esmer kurmaca filmi *11'e 10 Kala*'ya ampirik gerçeklikleri taşıyarak, gerçek yaşamda bir koleksiyoncu olan Mithat Esmer'i filmde oynatarak ve belgesele özgü çekim ve ses teknikleri kullanarak toplumsal gerçeklikte de var olan bir tip inşa etmiştir. Bu çalışmada da filmde inşa edilen koleksiyoncu tipi, toplumsal gerçekliği teşhis ve tahayyül için kullanılmaktadır.

Sinema ve Toplumsal Tip

Sinemanın sosyolojik tahayyülün bir aracı olduğunu düşünen sosyologlardan Ulus Baker (2015, s. 23-29) sosyolojik bağlamda sinemanın başarısının toplumsal tipler yaratması potansiyelinde aranması gerektiğini ileri sürer. Günümüz toplumlarının daha ziyade görsellerle düşündüğü gözlemine dayanarak imajların bitmeksizin duygu yarattığını ve duyguların temsili olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan günümüz toplumlarının kanaatlerle değil, duygulara odaklanılarak analiz edilmesini önerdiği tezinde –zira sosyolojide kanaatlerin kanaatleriyle süregiden bir epistemolojik sorun oluşmuştur– bu analizin "analitik varlığı" olarak toplumsal tiplerin yaratılması gerekliliğini öne sürmektedir. Sosyal teorideki soyut kategorilerin özelliklerinin, niteliklerinin görselleştirilerek, bir başka ifadeyle toplumsal tipler yaratılarak ortaya koyulabileceğini söyler. Böylece yaratıcı bir etkinlik olan sinema, toplumsal tipler için önemli bir membadır.

Toplumsal tiplerin ilk kuramcısı Georg Simmel, yabancı, yoksul, cimri, savurgan, maceracı, soylu vb. tipleri toplumsal yaşam içindeki düşünce, algı, deneyim, ilişki ve etkileşimlerin vb. bir biçimi olarak ele almış ve toplumsal tiplerin niteliklerini serimlemek yoluyla toplumsal olguları görünür kılmaya çalışmıştır. Simmel'in biçimsel sosyolojisinin temel iki kategorisi olan birey ve toplum, tarihsel ve normatif olanı ele almakta metodolojik araçlarken (2009a, s. 59), toplumsal tipler de birey ve toplum arasındaki ilişkinin ve etkileşimin bir biçimi olarak karşımıza çıkar. Simmel herhangi bir kişiyi dahi salt bireyselliğiyle değil bir tipe taşınmış olarak görürüz derken de bireydeki toplumsallığa dikkat çeker; tekildeki tipik olanı değer ve duygularıyla kategorileştiririz (2009b, s. 36). Tipleştirme insan varlığının düşünme biçimidir. Simmel gündeliğin olağan akışı içinde yapılan tipleştirmeyi, sosyolojik yaklaşımı içine yerleştirmiştir.

Yaşamın olağan akışı içerisinde insan varlığının deneyim dünyasını, bilincinin işleme biçimini ve bunun toplumsalla olan ilişkisini mercek altına alan Alfred Schutz, fenomenolojik sosyolojisinde bilincin tipleştirme özelliğine dikkat çeker. Her deneyim biricik olsa da nesnelere benzerlikleri ile genellemelere varılır ve nesnelere tanımayı mümkün kılan da bu genel bilgiyi haiz olmak, yani tipik olanı bilmek sayesinde (Shütz, 2018, s. 135). Toplumsal bir olguya tip tasarımıyla yaklaşırken toplumsal tipler “bir kavramın karakterine sahiptir” (Shütz, 2018, s. 134). Bir olgunun anlaşılmasını mümkün kılan araçlardır.

Toplumsal tipler, epistemolojik birer yaratıdır. Weber’de toplumsal eylemlerin ortalaması kabul edilen, *ideal tip* olarak karşımıza çıkan toplumsal tipler metodolojik birer araçtır (2011, s. 16). Gerçek dünyaya ilişkin algılanan bir olgunun / işleyişin araştırmacının zihninde tasarlanmış biçimidir. Tipleştirme yoluyla araştırmacı, zihninde tasarladığı biçimle projeksiyonunu tekrar gerçek dünyaya tutarak onun hakkında öğrenmeye çalışır. Weber’de “İdeal tip türünden yapılar, tarihsel bir olgunun tipolojik yerini belirlemeye yarar. Olguların, belli bir ayrıntıda ya da tüm özellikleriyle, tiplerimizden birine yaklaşıp yaklaşmadığını görmemize, tarihsel olayın kuramsal tipe yaklaşma derecesini belirlememize yardım ederler. Bu açıdan, kuramsal tip yalnızca daha anlaşılabilir bir düzenleme sağlayan ve terminolojiyi kolaylaştıran bir teknik gereçtir” (2008, s. 432). Bu teknik gereçle, toplumsal tipe, gerçek dünyaya bakarken olgu tarihsel bağlamına yerleştirilmelidir.

Toplumsal tipler gönderme yaptığı bağlamla var olurlar. Bir başka ifadeyle tipin zaman ve mekân bağlamı belirli bir tarihsellikte konumlanır (Ünsaldı, 2014, s. 5). Böylece bir toplumsal tip zaman-mekân bağlamına yerleşikliğiyle, yani tarihselliğiyle işaret ettiği toplumsal olguyu açıklamaya elverişli hale gelir. Sosyal devrimler, isyanlar, kargaşalar, politik gösteriler ve savaşlar, kısacası toplumsal olaylar yeni sosyal tiplerin ortaya çıkabileceği yeni bir kültürel arka plân yaratır (Oz, 2018, s. 389). Nitekim koleksiyonculardan ilk kez bir tip olarak bahseden Walter Benjamin (1975, s. 27) de koleksiyoncu tipinin tarihselliğini vurgular. Bir kişinin koleksiyoncu olmasında onu harekete geçiren farklı sebepler olabilmekle birlikte, koleksiyoncu koleksiyoncu yapan özellik, “kendisini bir parçası gördüğü tarihsel durum” a yönelik safi “duyguları”dır. Koleksiyoncunun ortaya çıktığı tarihsel dönem modernitedir ve koleksiyoncu modern yaşam içindeki duygularıyla fark edilebilir.

Tarihsel ve toplumsal arka plânının varlığı sayesinde toplumsal tiplerin herkes tarafından anlaşılabilirliğini öne süren Baker (2015, s. 91)’e göre, özellikle sinema toplumsal ilişki, çatışma, mesele ve olayları görselleştirerek toplumsal tipi bünyesinde kolayca taşıyabilir. Toplumsal fenomenleri çözümlenmekte etkin bir araç olan sinema gerçekliğin içinden geçen hayalleri, hikâye ve karakterleri sunarken imgeler yoluyla duygular alanına girmeye de imkân tanır. Zira gerçek bir kişinin özelliklerini taşıyan tipler ‘hissi ilişkiler’ kümesi olarak tanımlanabilecek duyguları ile belirirler (Baker, 2015, s. 93), ki bu duygular bazen söz konusu tarihsel döneme öylesine yerleşiktir ki duyguyu sosyal çevreden ayırt etmek mümkün olmaz (Baker, 2015, s. 94). Bir nevi duygu toplumsallaşmış, duygu toplumsalın kendisinde yapılaşmıştır.

Sinema ve Toplumsal Tip İlişkisini 11’e 10 Kala’da İzlemek

Toplumsal tip, duygu yapısıyla ortaya çıkar. Raymond Williams (1990, s. 102-107)’a göre toplum ve kültür genellikle bitmiş sonlanmış durağan biçimler olarak kavranır ve onlara bakışta dünya görüşü ya da ideoloji dediğimiz yine sabit, durağan, bitmiş biçimler doğar. Toplum ve kültürde bazı keskin süreklilikler vardır, ancak hiçbir kuşak ya da dönem bir diğeriyle aynı dili paylaşmaz. Değişen şey, “üsluptur”. Üslup, anlam ve değerleri barındırır. Bir dönemden diğeriye üslup değişimini Williams, “duygu yapılarındaki değişim” olarak adlandırmaktadır. Williams duyguyu “hissedilen biçimiyle düşünce” olarak tanımlarken, durağan bir toplumdaki durağan “ideoloji” yerine yaşayan bir toplumda “duygu yapısı” kavramını önermektedir. Modern dönemde doğan koleksiyoncu toplumsal tipi de modern döneme yerleşik olan duygu

yapılarından nostaljiyle belirmektedir². Nostaljinin koleksiyoncunun bünyesinde, bir insanın bünyesinde yaratacağı duygulanım gibi değil, bir üslup, algı veya düşünce biçimi olarak yerleşik olduğu düşünülebilir.

Üslup ve üslubun değişimi dilde olduğu gibi yapılarda, giysilerde, yaşam biçimlerinde vb. gözlemlenebilir (Williams, 1990, s. 104). Üslubuyla bir toplumsal tip, her ne kadar duygusuyla belirseler de onun da ötesinde imajdır, görülür (Baker, 2015, s. 97). *11'e 10 Kala* filminin ilk sahnesinde; sabit çerçevede seyirciye doğru ilerleyen, filmin ana karakteri olduğu anlaşılan, ancak uzun süre yüzünü göremediğimiz, arkasında İstanbul görüntüsü, başında fötr şapkası, elinde bond çantası ve bedensel özelliklerinden anlaşıldığı üzere yaşı geçkince bir erkek görülmektedir. Bu imgeye kültürel olarak aşınayızdır; şimdilerde az rastlandığı söylenegelen ve belki de özlemi duyulan bir 'İstanbul Beyefendisi' silüetidir karşımızdaki. Bu nostaljik bir imgedir. Bu ilk sahnede yüzün gösterilmemesi, ayrıntılarının verilmemiş olması da karakterin tekilliğinin ötesine taşınacak olan bir tip hikâyesi seyredileceği düşüncesini beslemektedir.



Görsel 1: *11'e 10 Kala* filminin açılış sekansından bir görüntü.

Sinemanın modern çağın toplumsal tiplerini açığa çıkarmaktaki rolüne işaret edip, toplumsal tiplerin analizi için genel kabul görmüş bir yöntem olmasa da belirli bir patikanın izlenebileceğini ileri süren Almong Oz (2018, s. 383-386)'a göre ilk iş toplumsal tipi tanımlamak, adlandırmaktır. Ardından tanımlanan toplumsal tipe ilişkin kültürel ipuçları toplanarak dağılmış parçalar bir araya getirilmelidir. Bu iki şekilde yapılabilir. Birincisi, toplumsal tipi yansıtabilecek kişilerle yüz yüze derinlemesine görüşmeyle; örneğin koleksiyoncu toplumsal tipi için pratikte koleksiyon yapan kişilerle görüşmek. İkincisi; tipi yansıtabilecek tecrübeli bir kişinin yaşam tarihini dinleyerek otobiyografisini oluşturmaktır. Daha sonra ise toplanan tüm bilgilerin, tipin temsilcisinin tüm davranış, düşünce biçimlerinden estetik zevkine, kullandığı dilden nesnelere kadar her şeyi kapsayacak kültürel kodların göstergeler olarak ele alınıp analiz edilmesidir. Sonraki adım ise tipin özelliklerini tespit ederek kültürel, sosyo-tarihsel köklerini sosyalleşme süreci içinde takip edip açıklığa kavuşturmadır. *11'e 10 Kala* filminin koleksiyoncu toplumsal tipinin inşasında bu dört duraklı patika izlenebilir.

² Nostaljinin bir duygu yapısı olarak işaretlendiği ilk metin için bkz. Tannock, S. (1995). *Nostalgia Critique*. *Cultural Studies*, 9(3), 453-464.



Görsel 2: Filminin ana karakteri Mithat Bey, evinde.

Evi, adım atacak yer kalmamacasına nesnelere dolu olan *11'e 10 Kala* filminin karakteri Mithat Bey, evini çöp eve benzetenlere "koleksiyon bu, koleksiyon diye bir şey var" diyerek, bir bakıma *istifçi*³ olmadığını söyler, dolayısıyla da kendisinin koleksiyoncu olduğunu vurgulamış olur. Böylece tip adlandırılmış, tanımlanmıştır. Koleksiyonculuğa ilişkin literatürde görece üzerinde uzlaşılan, Russel W. Belk'in tanımına göre koleksiyonculuk "... özdeş olmayan nesne ve deneyimlerin bir dizinin parçası olarak algılanıp onları sıradan kullanımdan çıkarma, seçici, aktif, tutkulu bir edinme ve sahip olma" (Belk R. W., 1995, s. 67) edimidir. Nitekim Mithat Bey de her gün kentin sokaklarını arşınlayarak aldığı koleksiyon nesnelere tutkuyla bağlıdır. Her tutku der Benjamin "kaosa yakınsar, ama koleksiyoncunun tutkusu bilhassa hatıraların kaosuna yakındır" (2016b, s. 3). Mithat Bey'in topladığı nesnelere de hatıralarının dizisi gibidir. Onları toplarken seçicidir. Belirli bir günlük gazete, saat, piyango bileti vb. nesnelere kendi içinde bir dizi oluşturur. Mithat Bey, gündelik yaşam içindeki konuşmaları kaydeder. Topladığı ses kayıtları da onun deneyimlerinin koleksiyonudur. Birbirinin aynı nesnelere yalnızca zarar görmeleri olasılıklarına karşı iki tane alınmaktadır. Bu yedek objeler dışında hiçbir nesnesi birbiriyle özdeş değildir, ufak da olsa farklılıkları vardır. Bu nesnelere hiçbir işlevsel ya da faydacı değeriyle koleksiyonda yer almaz, yani sıradan kullanımdan çıkarılmışlardır. Mithat Bey için koleksiyon nesnesi satılan ya da kullanılan bir meta değildir. Nihayetinde Mithat Bey'in evindeki nesnelere istif gibi görünüyorsa da o, tüm nesne ve deneyimlerini sınıflandırmaktadır. Koleksiyonuna ait bir parça işlevsel değeriyle kullanıldığında onun için koleksiyon bozulmuştur. Örneğin; yeğenin koleksiyon parçası olduğunu bilmeden içmek üzere açtığı Stolichnaya şişesi gibi. İçilmeden şişenin kapağı kapatılmış olsa da Mithat Bey için koleksiyon bozulmuştur. Çünkü onun koleksiyon dizisi açılmadan saklanan içkilerdir. Dizi, açılmış ancak içilmemiş içkilerden oluşmaz. Modern yaşamda her yanı kaplamış tüketim nesnelere Mithat Bey için anlamı başkadır. O bir koleksiyoncudur. Benjamin koleksiyoncunun bu özelliğini şöyle ifade eder: "... Nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de

³ İstifçi, Erich Fromm'un tanımladığı kişilik tiplerinden biridir. İstifçi, sevgi verme durumunda bir şeyi yitirdiği korkusuna kapılır. Çünkü onun için vermek, bir şeyden vazgeçtiğini, yoksun kaldığını, kurban olduğunu hissettirir. Esasında vermek zenginleşmektir ve psikolojide istifçi vermektense çekindiği için yoksul ve yoksun bir kişidir (Fromm, 1985, s. 31-32). Elbette bu psikolojik kişilik tipi mikro ölçüden alınıp makro ölçüye taşınarak, örneğin tüketim çağı bağlamıyla tarihselleştirilerek, sosyolojik boyutlarıyla bir toplumsal tip olarak da değerlendirilebilir.

üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değeri kazandırmak olur” (2016e, s. 97-98). Koleksiyoncunun nesnelere yüklediği bu türden bir değer, tipin tarihselliğiyle yakından ilgilidir.

Filmde hem pratikte koleksiyoncu olan bir temsilci seçmiş (Mithat Esmer) hem de onun yaşam tarihi hikâyesinin bir unsuru olarak ses kayıtlarından dinlettirilerek, karakterin otobiyografisi oluşturulmuştur. Koleksiyoncunun davranış ve düşünce biçimleri, kültürel kodlar yoluyla film boyunca aktarılmaktadır. Tüm bu kodların göstergeler olarak ele alınıp yorumlandığı bu çalışmada koleksiyoncunun kültürel, sosyo-tarihsel bağlamı da açığa çıkmaktadır.

Koleksiyoncunun 11’e 10 Kala Hali

Koleksiyoncunun Zaman-Mekânı: Saatler ve İstanbul

Toplumsal tipler tarihseldir. Tarihsellik, tipin yerleşik olduğu zaman-mekân koordinatlarıyla özelliğini kazanır. İnsan yarattığı zaman-mekân, toplumsal örgütlenme biçimlerinin bir izdüşümüdür. Bir toplumdaki bireyler, nesnelere, yapılar, kurumlar arasındaki ilişki ve etkileşim, zaman ve mekânı belirleyen unsurlardır. Zaman-mekânın özgül yönleri bir döneme-çağa, genel olarak tarihselliğe ayırt edici özelliğini kazandırır. *11’e 10 Kala* filminde inşa edilen koleksiyoncunun tarihselliğini ortaya koyabilmek için zaman-mekân koordinatları belirlenmelidir.

Filmin başkarakteri Mithat Bey ileri yaşlarında, yalnız yaşayan, sıradan nesnelere (gazeteler, piyango bileti, saat, içki, kitap, vb.) ve sesleri biriktiren bir koleksiyoncudur. Gününü kentin sokaklarında koleksiyonuna parçalar katmak üzere dolaşarak geçirmektedir. Evi, koleksiyon nesnelere doludur. Bir gün Mithat Bey, yaşadığı Emniyet Apartmanı’nın, depreme dayanıksız olduğu gerekçesiyle yıkılması kararıyla karşı karşıya kalır. Bu karara karşı çıkmaktadır. Mithat Bey’i iknâ edemeyen komşuları onu evinin çöple dolu olduğu gerekçesiyle belediyeye şikâyet etmiştir. Mithat Bey koleksiyonunun zarar göreceği ve evinin boşaltılacağı gerçeğiyle yüz yüze kalmıştır. Koleksiyonunu belediyecilerden korumak için apartmanın bodrum katına taşıma kararı alır. Bu noktada apartman kapıcısı, kentle ilişkisi apartmanın önü ve civarıyla sınırlı kalmış olan, bir yolunu bulup memleketteki karısı ve kızını yanına almaya çalışan Ali (Nejat İşler) ile bir anlaşma yapar. Mithat Bey evinde koleksiyonunu toplarken, Ali de onun ısmarladığı koleksiyon parçalarını yevmiyesi karşılığında alacak ve eşyaların apartmanın bodrum katına taşınması için yardım edecektir.

Filmde koleksiyoncunun zaman-mekânı, onun “eyleminin geçtiği çevreler” (Giddens, 2020, s. 147) olarak kurulmuştur. Sinematografik dilyetisi de ancak göstergelerle zaman-mekânı inşa edebilir, yani eylemin geçtiği çevreler olarak göstergeler kullanılır. Burada ise, toplumsal tipin inşa edildiğini iddia ederken, toplumsal tipin “zaman-mekânda inşa edilme tarzları etrafında çerçevelenmesi”ne (Giddens, 2020, s. 147) çalışılmaktadır. Filmin açılış sekansı boyunca, koleksiyoncunun eyleminin geçtiği çevreler temel iki göstergeyle oluşturulur. Koleksiyoncunun zaman-mekânı, saatler-İstanbul ekseninde çizilmiştir. Saatler ve İstanbul filmin genelinde rol alan aktörlerdir⁴. Koleksiyoncunun onlarla kurduğu ilişki ve etkileşim, koleksiyoncunun tarihselliğini oluşturup ona hususiyetlerini kazandırır. Zaman ve mekân, saatler ve İstanbul sırasıyla, sosyolojik bağlamıyla, ilerleme ve kentleşme olgularına tekabül eder. Bu iki olgu modernleşmenin tipik iki yansıması ya da kaynağıdır. Toplumsal yaşamın

⁴ Bu çalışmada, toplumsallığın oluşmasında nesnelere aracılığı ya da arabuluculuğu olduğunu ileri süren aktör-ağ teorisi yaklaşımından yararlanılmıştır. Nesnelere / İnsan olmayanlar da insanlar / aktörler kadar eyleyendir / actant’ tır. Aktör-ağ teorisine göre varlıklar başka varlıklarla ilişkiye girerek biçim ve nitelik kazanır (Low, 1999, s. 3). İnsan ve insan olmayan varlıklar, aktörler ve actant’ lar ilişkiye girerek bir ağın oluşumunu mümkün kılar. Ağ kavramı, modern paradigmayı aşma çabasıyla, daha “esnek” ve “tarihsel” olması sebebiyle modernitenin sırasıyla “sistem” ve “yapı” kavramları yerine kullanılır (Latour, 2020, s. 10).

kentlerde örgütlendiği modern çağda gündelik yaşamın akışı ile oluşan zaman ölçülebilirdir ve ilerleyen “saat zamanıyla özdeşleştirilir” (Giddens, 2020, s. 147). Koleksiyoncu modernleşme tarihselliğine yerleşiktir.

Filmin başlangıç jeneriği akarken birtakım sesler duyulur. İlk duyulan ses martların sesidir. Ardından dalga sesi ve hemen sonra vapur düdüğünün sesi, motor sesi gelmektedir. Tüm sesler birbirine karışır ve insan sesleri duyulur. Kalabalıkların sesi, arabaların gürültülerine eşlik eder. Biri “... ekmek arası balık” diye bağıryordur. Görüntü olmaksızın sesler, mekânı yaratır. Kültürel belleğe işlemiş seslerle bu yerin İstanbul olduğu anlaşılacaktır. İstanbul’un sesleriyle bir kent hikâyesine giriş yapılır. Film kentin sesleri eşliğinde denizi, vapurları ve “karşısı”yla İstanbul’a açılır. Bu ilk plânda koleksiyoncunun silüetiyle karşılaşılr (Görsel 1).

Karakter kameraya doğru ilerler ve çerçeveden çıkar. Seyirci bir süre İstanbul’la baş başa bırakılır. Yaratılan bu uzamsal algıyla, izleyici İstanbul’u seyrederken karakterin kentin sokaklarında yürümeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Kent ve yürüme ilişkisi, bir karakterden öte tip izleneceği düşünülüğünde, Walter Benjamin’in, kentin pasajlarında ve sokaklarında yürürken düşünceler üreten modern bir toplumsal tip olarak betimlediği flânörü hatırlatır. İkinci plânda yine sabit kamerayla sahaf olduğu düşünülen bir iç mekân gösterilirken ilk plânda çerçeveden çıkan karakter bu plânda, arkası izleyiciye dönük biçimde çerçeveye girmiştir. Kurguyla birleştirilmiş bu iki plân anlamlı bir bütün oluşturmaktadır (Metz, 2012, s. 120). Tip, kentin sokaklarında yürümüş, çarşılarında dolaşmış ve sahafa ulaşmıştır. Hem ilk plândaki silüetin nostaljik bir figür olması hem de eski kitapların alınıp satıldığı bir tür dükkân olan sahafın oluşturduğu anlamlı bütün, tiple ilişkili olarak şimdiden bakılan bir “geçmiş zaman imgesi” dir.

Mithat Bey sahafa “aylardan beri peşinde olduğu” 11. Cildi sorar. Filmin bu sahnesinde tipin flânörden ziyade koleksiyoncu toplumsal tipi olduğuna ilişkin ilk nüve belirlemektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılacak olan 11. Cilt tarihçi, yazar Reşat Ekrem Koçu’nun tamamlamaya ömrünün vefa etmediği İstanbul Ansiklopedisi’nin yayınlanmış son cildir. Öykünün içine yerleştirilen, dahası filmin adı *11’e 10 Kala* ile de ilişkisi kurulan İstanbul Ansiklopedisi’nin 11. Cildi, film anlatısı yönünden güçlü bir semboldür. 11’e 10 kala, saat zamansal bir ifadedir. Ayrıca bir serinin son, yani 11. cildini arayan koleksiyoncu için aynı anda İstanbul kentiyle ilişkili olarak ansiklopedi nesnesiyle mekânsal bir özellik kazanır. Dolayısıyla 11’e 10 kala, koleksiyoncunun zaman-mekân örgütlenmesinin biçimini taşıması bakımından önemlidir. *11’e 10 Kala*’nın koleksiyoncu tipi bu bağlam içinde ortaya çıkmaktadır.

Koleksiyoncu toplumsal tipinin özelliklerini barındırması bakımından İstanbul Ansiklopedisi’nin niteliği de önemlidir. Reşat Ekrem Koçu İstanbul Ansiklopedisi’yle kenti her yönüyle ele alıp anlatma iddiasıyla yola çıkmıştır. Ansiklopedi kente ilişkin var olan değerlerin yok olmasına karşı bir tür biriktirme tutkusunun ürünüdür (Ayvaz, 2007). Ansiklopedilerin oluşturulmasının ardındaki seçici ve sınıflandırıcı bakış, tıpkı bir koleksiyoncunun koleksiyonunu oluştururkenki bakışına ve tavrına benzer.

Koleksiyonculukta belirleyici olan, nesnenin aynı türden şeylerle mümkün olan en yakın ilişkiye girmesi için tüm orijinal işlevlerinden koparılmasıdır. Bu ilişki, herhangi bir yararlılığın tam tersidir ve kendine özgü bir bütünlük kategorisi oluşturur. “Bütünlük” nedir? Nesneyi, yeni ve açıkça tasarlanmış bir başka tarihsel dizgeyle, yani koleksiyonla, bütünleştirerek nesnenin yalnızca el altında bulunmasının irrasyonel karakterini aşmaya yönelik büyük bir girişimdir. Ve gerçek koleksiyoncu için bu sistemdeki her bir şey, geldiği çağa, çevreye, endüstriye ve eski sahibine dair tüm bilgilerin bir ansiklopedisi haline gelir. (Benjamin, 2002, s. 204)

Koleksiyoncu bu seçici ve sınıflandırıcı, ansiklopedik bakışıyla nesnelerini bir araya getirirken oluşturduğu dizgeyle kendine has bir tarihsellik yaratır. Koleksiyoncunun seçiciliği, yarattığı tarihselliğin bireysel belleğinin ürünü olduğunu gösterir. Koçu’nun koleksiyoncu tutkusuyla muhafaza etmeye çalıştığı da yalnızca kentin belleği değil kendisidir de. Ayvaz’a

göre (2007), Koçu bu ansiklopediyle, kişisel hikâyesiyle kolektif hikâye arasında ilişki kurmayı arzulamıştır. Bu yolla modern bir kendiliğin ifadesini yaratmıştır. Nitekim film boyunca çeşitli sahnelerde parça parça ve kronolojik olmayan biçimde hikâyesini dinlediğimiz Mithat Bey de Türkiye bağlamında sosyo-kültürel temellerinin modern çağda olduğu bir toplumsal tip koleksiyoncu olarak kendi hikâyesini bu tarihsellik içine yerleştirerek aktarır. Böylece 11. Cilt filmin temasını aktaran ve ana karakteri tanıtan bir öge olarak kullanılırken tipin özelliklerine yönelik genel bir çerçeve de çizmektedir. Koleksiyoncu kentli bir tiptir, geçmiş zamanla ilişkilendirilebilir. Değerlerin kaybına karşı nesnelere biraraya getirme tarzıyla, bir tür muhafazakârlık eğilimindedir. Ne ki sonraki sahnede Mithat Bey kentin sokaklarında yürümeye, çarşılarında gezinmeye devam ederken, birtakım objeler (saat, manyetolu el feneri, yakın gözlüğü vb.) arıyordur. Aradığı gözlüğü bulamamasının sebebi olarak satıcının Mithat Bey'e "Modası geçti onların" demesi üzerine "Zaten modası geçen hiçbir şeyi bulamazsın bu memlekette" diyerek zamanın geçiciliği ve akıp gidişine karşı bir serzenişte, muhafaza edilmeyen değerlerle ilişkili bir eleştiride bulunmaktadır. Mithat Bey modern zaman içinde modernleşmeye direnen bir tip olarak belirir.

Filmin ilk dakikalarında hikâyenin temeli eksiksiz bir biçimde kurulmuştur. Çiçekoğlu'na göre (2012, s. 148-149) film ilk iki dakikada kahramanın özelliklerini hem görsel hem de şiirsel biçimde aktarırken, beş dakika içinde de bir filmin "Kahraman ne istiyor?" temel sorusunu didaktik olmadan hünerli bir biçimde aktarmıştır. Bu dakikalarda koleksiyoncu tipinin özelliklerinin inşa olunacağı temel de kurulmuştur. Koleksiyoncunun modernleşmeye direnen bir tip oluşu, film anlatısı içindeki zaman-mekân örgütlenmesine karşı geliştirdiği özelliklerle inşa olunmaktadır. Saatler ve İstanbul imajlarıyla ilerleme ve kentleşme olgularına işaret edilen filmde, modernleşmenin tipik olgularına karşı, yine saatler aracılığıyla zamanın geçişine, ilerleyişine müdahale ettiği eylemlere yer verilir. Ayrıca koleksiyoncu yaptığı, geçmişinden parçaları taşıyan ses kayıtları yani anıları da ilerleme mefhumuna karşı bir tavır geliştirdiği şeklinde yorumlanabilir. Modernleşmenin kentleşme olgusuna karşılık da Mithat Bey koleksiyoncuyla ilgilenmek üzere iç mekâna çekilir. Nitekim 19.yy.'ın Parisinde de "... Koleksiyoncu ... içmekânın gerçek sakinidir. ... nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir. İçmekân bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler içmekânda vurgulanır (Benjamin, 2016e, s. 97-98). 11'e 10 Kala'nın koleksiyoncusu için iç mekân, filmin motiflerinden biri olan ev metaforu, yine filmin ilk beş dakikasında devreye girmiştir. Mithat Bey, her günkü gibi büfeye gider, her zaman aldığı gazeteyi ister ve her zamanki gibi piyango bileti alır. "Bir ev niyet ettim, benim evimin bitişiğinde olsun" der.

Bu sahnenin hemen ardından kentin ortam seslerinde bir kesinti olmaksızın, bir iç mekânda gezinilir. Kamera kent seslerinin eşliğinde bu mekânın iç kısımlarına doğru hareket etmektedir. İçerisinde saatlerin, gazetelerin, bavulların, bibloların envaiçeşit eşyanın istifi andırdığı evi kat ederiz. Sahneye doğru hareket eden kamera, "bu yolda gördüğünüz her şey, bakmanız gereken önemli şeylerdir" (Brown, 2014, s. 212). Bir aktör olan İstanbul'dan sonra, nesnelere aktör oluşuyla bu sahnede karşılaşılır. Bir önceki çekimin kent sesleri bu iç mekânda devam ederken Mithat Bey'e rastlarız. Zil çalar. Mithat Bey bir cihaza uzanır, kapatır ve sesler durur. Anlaşılır ki Mithat Bey hem satın aldığı nesnelere hem de seslerin koleksiyoncusudur. Kentin seslerini de toplamıştır. Koleksiyoncu bakışıyla ise kenti evde muhafaza etmektedir. Daha geniş bir alana sahip olunabilecek kent sokaklarında hareketsiz kalan kameranın, neredeyse eşyadan hareket edilemeyecek bir alanda hareket etmesi yaşamın artık Mithat Bey için iç mekânda akacağına sinyalidir. Koleksiyoncunun evindeki nesnelere, Ülker Gökberk (2021, s. 9)'in bir Benjamin okumasında söylediği gibi, koleksiyoncu için "zamana ilişkin şifreler"dir. Ne ki nesnelere "Birini eline aldığı anda vahiy gelmiş gibi onun uzak geçmişini görüyor gibidir" (Benjamin, 2016b, s. 8). Bir aktör olarak nesnelere filmde, koleksiyoncunun tarihsel bağlamına ilişkin de bir ipucu, dahası kanıt oluşturur. Aşağıdaki film karesinde (Görsel 3) koleksiyoncu nesnelere arasında göze ilişen *Modern Method* kitabında olduğu gibi, nesnelere sinematografik bir öge olarak da koleksiyoncunun tarihsel bağlamının göstergesidir.

Koleksiyoncu tıpkı bir kuşun yuva yapmasında olduğu gibi (Benjamin, 2002, s. 209) topladığı nesnelere evini, sığınacağını inşa eder. Nesnelere dolu bir ev “mekâna dönüşmüş bir geçmiş”tir (Benjamin, 2016a, s. 253). Kayıt cihazının kapanmasıyla evin içindeki, bize zamanın sürekli ilerlediğini düşündüren ve tedirginlik yaratan, saat tik takları duyulur.



Görsel 3: Sinematografik bir öge olarak *Modern Method* kitabı koleksiyonunun tarihsel bağlamının göstergesidir.

Koleksiyonunun Hususiyetleri

Filmde anlatı aracı ya da sinema göstereninin biçimi olarak sesler önemli bir yer kaplamaktadır. Saat tik taklarının huzursuzluk yaratan seslerinden önce çalan zil de, filmde çalan tüm ziller gibi bir tehdit, bir tehlikenin yaklaştığının işareti olarak duyumsanabilir. Gelen kapıcı Ali'dir.

Bir toplumsal tip, karşılaştırma yoluyla farklılıkların sınıflandırılmasıyla inşa edilir (Ünsaldı, 2014, s. 7). *11'e 10 Kala* filminde apartman sakini koleksiyoncu Mithat Bey'in hususiyetlerini belirginleştirecek olan farklılıkları da kapıcı Ali karakteri ile ön plâna çıkartılır. Tüm film boyunca Mithat Bey ve Ali'nin sahneleriyle oluşturulan paralel kurgular bu karşılaştırmayı sarîh hale getirmektedir. Karşılaştırma, ayrıca tipin sosyolojik profilini de ortaya çıkarmaktadır.

Mithat Bey ve Ali, başlangıçta, handiyse sosyolojinin varlık sebebi olan modern-geleneksel ayrımı içindeki minik dikotomilere / tipolojilere (Ünsaldı, 2014, s. 10) sığdırılabilir. Mithat Bey kentli, sınai, Batı, rasyonel, gelişmiş, medeni tipolojilerine yerleşirken; Ali köylü, tarımsal, Doğu, irrasyonel, ilkel, azgelişmiş tipolojileriyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu ikiliklerin filmin hikâyesi içinde de geçerli olmadığı, geçişken olduğu görülmektedir. Kurucu ikilik geleneksel-modern ayrımıdır (Ünsaldı, 2014, s. 10). Toplumların tarihsel olarak gelenekselden moderne doğru değiştiğine yönelik anlayış, bizzat modernitenin evrimci, ilerlemeci bakışının ürünüdür. Koleksiyoncu tarihsel bağlamında modern bir tiptir. Ali de Mithat Bey'le aynı gündelik yaşamı aynı tarihsel süreci paylaşmaktadır. Dolayısıyla Ali karakteri de esasında modern bir tipolojiyle ilişkilendirilmelidir. Nitekim film de bunu yapar.



Görsel 4: *11'e 10 Kala* filminde Ali karakteri.

Peş peşe gelen sahnelerde; bir yanda Mithat Bey karısıyla geçmişte yaptığı bir telefon görüşmesinin ses kayıtlarını dinlerken, diğer yanda Ali telefonda memleketteki karısıyla konuşmaktadır. Mithat Bey Tülay German'ın sesinden Aşık Veysel'in "Mecnunum Leylamı gördüm" şarkısını dinlerken, diğer yanda Ali, Kibariye'nin sesinden "İstanbul benden büyük, onla başa çıkamam" şarkısını dinlemektedir. Kayıtlardan Mithat Bey'in koleksiyonuyla meşgul olduğu anlaşılırken Ali, telefonda apartmandan çıkamadığından ve yeni bir iş bulamadığından yakınmaktadır. Günlük yaşamının problemleriyle meşguldür. Mithat Bey, İstanbul-Ankara arasında yapılan telefon görüşmesinde, koleksiyonu sebebiyle evi terk eden karısını eve dönmeye iknâ etmeye çalışmaktadır. Ali ise karısına, onu ve çocuğunu köyden İstanbul'a getiremeyişinin nedenlerini izah etmeye çalışmaktadır. Paralel kurguyla verilen bu sahneler tipik ikilikleri kuruyormuş gibi görünse de her bir unsur geçişkendir. Modern ve geleneksel arasında süreklilikler vardır (Giddens, 2020, s. 13). Mithat Bey'in dinlediği şarkı Batılı bir forma sokulmuş ve Batılı bir üslupla söylenmiş bir türküdür. Ali'nin dinlediği şarkı ise Türkiye modernleşmesinde özgül yönleriyle kendini kentte var eden bir tarz olarak arabesktir, ki bu tarz da halk türkülerinden izler taşır. Böylece modernitenin ikilikleri reel yaşamda geçerliliğini yitirir. Filmden de ikilikler arasındaki süreklilikler, seçilen imajların ardındaki benzerliklerle örülür, keskin ayrımlar ortadan kaldırılır. Nihayetinde her iki karakter de modern yaşamın karmaşasıyla başa çıkmaya çalışmaktadır.

Modern yaşamda insanlar kendilerini tehlike altında hissetmektedir. Sürekli olan tehdit ve risk modern yaşamın karakteristik özelliğidir (Giddens, 2020, s. 15). Berman'ın ifadesiyle modern çağda insanlar kendilerini "bir girdabın tam ortasında buluvermişlerdir" (2016, s. 27). İnsanlar modern yaşamda kapıldıkları girdaptan kurtulmanın yolunu arar. Berman bizatihi modernleşmeyi, insanların yaşamdaki mücadelesi çerçevesinde tanımlamaktadır. Modernleşme, "...modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evlerinde hissetmek için giriştikleri çabalar"dır (2016, s. 11). Ev, modern yaşamın tehlikelerine karşı bir güvenli alandır. Hem Mithat Bey hem de Ali bu ev için yaşamda mücadele etmektedir. Bu sebeple yaşadıkları apartmanın adının, Emniyet Apartmanı olması da boşuna değildir.

Mithat Bey'in yaşamını kesintiye uğratan tehlike, deprem sebebiyle apartmanın kentsel dönüşüme verilme kararıdır. Mithat Bey apartmanda çalışmalar yaptırmış ve depremde yıkılma riski olamadığına ilişkin onay almıştır. Bunun üstüne evini korumaya çalışan Mithat Bey, komşuların şikâyeti üzerine belediyecilerle mücadele etmek zorunda kalır. Belediyecilerden korumak için eşyaları taşıma kararı almasıyla Ali'nin kendi mücadelesi de başlamış olur. Hasta çocuğunu rutubetli olmayan bir ev bulabildiğinde getirebilecek olan Ali, Mithat Bey'in koleksiyon nesnelere yavaş yavaş satmasıyla kendi ev arayışında, güvenlik arayışındadır.

Mithat Bey'in koleksiyonuyla ilişkili olarak tehlike barındıran bir diğer figür de yeğenidir. Ali dışarıdaki işleri ve koleksiyonun bodrum katına taşınmasına yardım ederken, yeğen evin içindeki tehlikedir. Bir süredir işsizdir. Arkadaşıyla bir kafe açmaya karar vermişlerdir. Kafenin bir kısmını da sahafa dönüştüreceklerdir. Mithat Bey'e koleksiyonundan bazı parçaları orada satmayı teklif eder. Mithat Bey için "Koleksiyon satılmaz". Film bu tehlikeyi yine yan anlamlara açılan kitap sembolüyle vermektedir. Elinde koleksiyonundan bir içki şişesini açmaması gerektiği halde, koleksiyon parçası olduğunu anlamayıp açan bir yeğen ve perdede *İhtilâl'in İçyüzü* kitabını görürüz (Görsel 5). Bu kare handiyse Mithat Bey'in otoritesini, kurduğu düzeni ve sistemini sarsan bir hareketin temsilidir. Zira bugünkü anlamıyla ihtilâl, daha ziyade bir halk hareketidir. Gazeteciler Abdi İpekçi'nin ve Ömer Sami Coşar'ın kaleme aldığı *İhtilâl'in İçyüzü* kitabı, yazarların deyişiyle "... 27 Mayıs'tan yıllarca önce beliren gelişmelerden başlayarak 27 Mayıs İhtilâli'nin hazırlanışını, gerçekleştirilmesini ve ihtilâlden sonra kurulan Milli Birlik Komitesini inceleyen bir araştırma dizisidir" (1965).



Görsel 5: *11'e 10 Kala* filminde yeğen karakteri.

Koleksiyoncunun Kültürel Arka Plânındaki Toplumsal Olaylar

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ihtilal adıyla filmde koleksiyoncunun otoritesini sarsan bir metafor olmaktan öte, gerçek anlamıyla da koleksiyoncu tipinin temel harcında bir malzeme olarak görülebilir. Filmde modernitenin sürekliliklerini kesintiye uğratan koleksiyoncu tipinin doğmasını sağlayan tarihsel olaylardan biri, Mithat Bey'in, bir türlü geriye sarılmadığı için -nitekim burada da ilerlemeye karşı geçmişe ilişkin bir gönderme vardır- tamirciye götürdüğü ses kayıt cihazındaki kayıttan öğrenildiği üzere 1960 askeri darbesidir. 27 Mayıs 1960 tarihinde radyodan yaptığı kayıt duyulur: "Sevgili vatandaşlar, bugün demokrasimizin içine düştüğü buhran ve son müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek

maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetlerimiz memleketin idaresini eline almıştır". Mithat Bey tamirciden kaydı geri almasını ister "Geri alamayız ki..." der tamirci. Bu noktada Çiçekoğlu filmin Türkiye modernleşmesine ilişkin örtük bir soru sorduğunu ileri sürer: "Darbelerle kurulup sürdürülen, yukarıdan dayatılan otoriter bir modernizm mi, yoksa evrimle gelişen ve aşağıdan yukarıya nüfuz eden demokratik bir süreç mi?". Çiçekoğlu darbelerle kurulan, yukarıdan dayatılan otoriter modernleşmeyi Mithat Bey'in temsil ettiğini söyler. Evrimle gelişen, yukarıya doğru nüfuz eden demokratik süreci ise Ali temsil etmektedir (Çiçekoğlu, 2012, s. 155). Zira yaşamı apartman ve civarıyla sınırlı kalmış Ali'nin, Mithat Bey'in işlerini yaparken kenti tanması ve yaşadığı paradoksları aşmak için Mithat Bey'in koleksiyonunu peyder pey satmasıyla geliştirdiği "taktikler"le hayatta kalmaya çalışır. Ali de yeğen de yalnızca kendi gündelik hayatlarının girdabından çıkmaya çalışmaktadır. Bunun için gösterdikleri davranışlar, sahip oldukları değerler Mithat Bey için tehlikedir. Çünkü koleksiyoncu topladığı nesnelere kendi değerlerinin muhafazasına gayret ediyordur. Ancak koleksiyoncunun diğerleriyle paylaştığı tarihsel ortaklıklardan arta kalan farklılıklar, tipi belirginleştirir.

Türkiye, özgül yönleri bir yana sanayileşme, işgücünün yer değiştirmesi, kentleşme, ulus-devletlerin doğuşu, iletişim sistemlerinin gelişmesiyle kitlesel toplumsal hareketlerin başlaması, kapitalist dünya pazarı gibi modernitenin kaynaklarını tecrübe etmiştir. Tüm bu evrensel olgularla birlikte Türkiye modernleşmesinin özgül yönleri de Mithat Bey'in tekilliğinde açığa çıkar. Karakter Türkiye'nin kurucu ideolojisi etkisinde bir modern tip olarak inşa edilmiştir. Bireyde tezahür eden, sosyal bağlamda kökleşmiştir (Aydemir, 2016, s. 15). 1927 doğumlu Mithat Bey, doğumundan kısa süre önce kurulmuş bir ulus-devletin, cumhuriyetin çocuğudur. Babası memurdur. 1945 yılında, tekstil alanında faaliyet gösteren, Cumhuriyet'in ilk büyük sanayi hamlesi olarak görülebilecek Sümerbank'ın bursuyla, elektronik mühendisliği ve matematik okumak üzere Amerika'ya gitmiştir. Ancak babasının rahatsızlığı sebebiyle mezuniyetinden sonra Türkiye'ye dönmek zorunda kalmıştır. Ülkeyi bıraktığı gibi bulamaz. Bursunun karşılığında zorunlu hizmeti vardır. Daha çok işe yarayabileceği bir yerde çalıştırılmaktansa bez fabrikasında çalıştırılmaya taşraya gönderilir. Ancak bir süre sonra aldığı eğitimin karşılığı olabilecek bir işe girer ve Polis Radyosu'nu kurar.

Modernitenin Süreksizliklerine Karşı Nesnelere Hatırlamak

Bu cumhuriyet çocuğunun koleksiyoncu olarak ortaya çıkması modernleşmenin sürekliliklerini kesintiye uğratan çok partili döneme geçilen 1950'li yıllara tekabül eder. Nitekim 1960 darbesi de 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti hükümetinin ülkeyi baskı rejimine sürüklemesiyle meşruiyetini yaratır. Toplumsal yaşamın sürekliliklerini kesintiye uğratan olaylar karşısında insanlar için nesnelere toplanması, toplumsal yaşamdaki süreklilik ihtiyacına karşılık gelişmektedir. Türkiye'de gündelik yaşam içinde ve 2000'li yıllarla birlikte kültür ürünlerinde beliren sıradan objeleri toplayan koleksiyoncuların, gündelik yaşam içinde doğuşu Kahraman (1999)'ın işaret ettiği üzere 1960'larda başlayıp 1980'lerde etkinlik kazanan popüler kültür içinde yeni burjuvazinin eski eşya toplama merakıyla başlatılabilir. Nesnelere somutluğu ve insandan görece bağımsız olmasını sağlayan uzun ömürlülüğü, insan hayatını kararlı hale getirir. Diğer taraftan insanlar nesnelere aynılıklarını yeni baştan yaratır (Arendt, 1998, s. 137), ki bu insanlara deneyimlerinin sürekliliği hissini verir. Varlığının sürekliliğini hissetme ihtiyacıyla koleksiyoncu nesnelereyle hatırlar. Koleksiyoncunun belleği "somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" (Nora, 2006, s. 19). Benjamin'e göre de; "... Tarihsel ve kolektif saptama sürecinde toplama eylemi, belli bir rol oynar. Toplama (koleksiyonculuk), pratik anımsamanın bir biçimidir ve 'olmuş olanın' derinliklerine somut inişin ('yakın'a somut inişin) en özlü yansımalarındandır" (2016a, s. 266). Mithat Bey'in koleksiyon tutkusu da hem kişisel yaşamının hem de ondan bağımsız olamayacak toplumsal yaşamın, belleğinin bir hazinesidir.



Görsel 6: Rüyâ sahnesi.

Mithat Bey'in somut olarak yok olmuş, geçip gitmiş olanı muhafaza ettiği evi ise bir bellek müzesidir. Tarihin ve geleneğin sürekli olarak tehdit altında olduğunu hisseden her modern insan (Berman, 2016, s. 29) gibi koleksiyoncu da bu hissiyattadır. Koleksiyoncuda tarih ve geleneğin korunduğu ev tehlike altındadır. Mithat Bey'in en büyük korkusu da filmde rüyâ sahnesinde gösterilir (Görsel 6). Boş ve duvarları kirli, perdesi yırtık bir ev, bir kepçe, merdivenlerden çıkan bir silüet, yıkılan bir bina, molozlar, yine saat tik takları. Yıkıntılar içinde bir koltuk ve Mithat Bey bir şeyler arıyordur. Manyetolu el fenerini görürüz. Sesini duyarız. Duvarda koca bir delik açılmıştır ve Mithat Bey burada bulduğu bir flüt, elinde gözlüğü ve manyetolu el feneriyle açılan delikten -sanki niyet ettiği bitişikteki evdir burası- daireye geçer. Sanki bu yıkıntıdan, arta kalanlardan kurtarabildiği ne varsa kurtarmaya çalışmaktadır. Yeğeniyle konuşurken söylediği gibi hayalindeki ev olsa, koleksiyon nesnelere "bir müze yapacaktır".

Rüyâsından çıkan Mithat Bey'i hemen sonraki çekimde yığınla saatin önünden geçerken buluruz (Görsel 7). Buradaki saatlerin hepsi saat 12 ile 1 arasını göstermektedir. Saatler 11'i geçmiştir. Bu imge zamanın geçmesine direnen Mithat Bey için felâketin sembolüdür. Zamanın ilerlemesi ve geçip gidiyor olması koleksiyoncu için felâkettir. Tipin ilerlemeye karşı bir direnci olduğu birbirini tamamlayan iki farklı sahneye oluşturulur. Bir sahnede saat 11 iken onun saati 11'e 10 kalayı gösterir. Saatin "193 günde 10 dakika geri" kaldığını not alır ama saati ileri almaz. Saati geri kaldığında müdahale etmeyen Mithat Bey, bir başka sahnede aldıracağı saati, ileri gittiği için bozuk olduğu gerekçesiyle, Ali'den değiştirmesini ister.



Görsel 7: Rüya sahnesinin hemen ardından açılan sahne. Tüm saatler 11'i geçmiştir. Bir felaket sembolü olarak okunabilir.

Bu mekân-zaman bağlamıyla ev-ilerleyen saatler felâketinin hemen sonrasında gelen mezarlık sahnesiyle ölüm metaforu da devreye girmektedir. Mithat Bey mezarlıkta, eski yazıyı tam olarak okuyamayan genç bir doktora araştırmacısına (Tülin Özen) mezar taşları üzerindeki yazıları okuyarak yardım etmektedir. Modern öncesi dönemlerde çeşitli toplumsal düzenlerin unutmaya biçimleri olsa da modernitenin kendine has bir unutmaya biçimi vardır (Connerton, 2014, s. 12). Modernleşme sürekli değişimlerin dönüşümlerin yaşandığı bir dünya yaratırken, bu süreçte kuşakları birbirine bağlayan toplumsal mekanizmalar yok edilmiştir (Hobsbawm, 1996, s. 15). İki farklı kuşağın bu mezarlık sahnesinde yok edilen toplumsal mekanizmalardan biri olarak eski yazıyı okumak unutmaya/unutturma, ölüm metaforuyla anlatılır. Benjamin'in söylediği gibi "Toplumlarda olduğu gibi bireylerde de biriktirme ihtiyacı ölüme yaklaşmanın işaretlerinden biridir" (Benjamin, 2002, s. 207). İnsan varlığının, tarihin ölümüne karşı nesnelere neredeyse ölümsüzdür. Nesnelere zamansal sürekliliği tekil insan deneyiminden daha fazladır (Hodder, 2018, s. 19). Koleksiyoncu böylece nesnesiyle direnir ölüme, unutmaya.

Bir gün tüm bina taşınmıştır artık. Geriye yalnızca Mithat Bey ve Ali kalır. Elektrikler kesildiğinde Mithat Bey yalnız kalmak istemez ve Ali'nin kapıcı dairesine iner. Ali'nin bu kez dinlediği şarkı Yıldız Tilbe'den "Kop gel günahlarından..." şarkısıdır. Ali "kendisinden büyük olan, başa çıkamayacağı"ni düşündüğü İstanbul'un ritmine uymuş, günahları da önemsizleştirmiştir. Nihayetinde kısa bir süre sonra koleksiyonun tamamını alıp götürmüştür. Evinde aradığını bulamayan Mithat Bey bodrum katına indiğinde bu gerçekle baş başa kalmıştır. Ali'ye gider, kapı kendiliğinden açılır, Ali'yi bulamaz. Ev bomboştur. Adeta rüyâsını yaşamaktadır. Masada Ali'nin "Zaman Tüneli" dükkânından Mithat Bey için çaldığı 11. Cilt vardır. Mithat Bey 11. Cildi alır, kapıdan çıkar, en son el fenerinin sesini duyarız. Ekran kararır. Özerk bir parça olarak yalnızca ses imgesinin kullanıldığı bir karartma ile bitmektedir film. Karartma "hiçbir şey göstermeyen ancak somut bir şekilde algılanan hiledir. ... Filmin anlattığı olayların gelişiminde etkilidir" (Metz, 2012, s. 122). Film bitmiştir, karartma vardır ancak ışık saçan bir nesnenin sesi ile yaşamda devamlılık sağlanır. Muhtemel ki Mithat Bey koleksiyonuna elinde kalan 11. Ciltten devam edecektir. 11'e 10 kalmıştır.

Sonuç Yerine: Nostaljik Koleksiyoncu

11'e 10 Kala filminin koleksiyoncusu ilerlemeye karşı geçmişe bakışıyla ve iç mekâna çekilerek nesnelere işlevsel değerinden arındırarak kendine kurduğu dünyasıyla modernleşmenin tipik değerlerine direnç geliştiren bir olgusalığa tekabül etmektedir. Hatıralarının ve nesnelere varlığıyla zamanı, hatıralarının ve nesnelere mekânı olan evini, bir başka ifadeyle kendine özgü zaman-mekânını, yani tarihselliğini kendi belleğiyle, kendi özgün dizisiyle korumaya alır.

Filmde ilerlemeye karşı duruşu ve ev metaforuyla zaman-mekân bağlamı, duygularıyla beliren toplumsal tiplerden koleksiyoncunun nostaljik bir yapıda olduğu sonucuna ulaştırmaktadır. Svetlana Boym (2007, s. 7) nostaljiyi etimolojisinden [nostos (eve dönüş) ve algia (özlem)] yola çıkarak, "artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem" olarak tanımlar. Moderniteye ait tarihsel bir duygu olan nostalji (Boym, 2009, s. 17) esasında bir yere duyulan özlem gibi görünse de "farklı bir zaman özlemi, çocukluğumuzun zamanı, hayallerimizin yavaş ritimlerine duyulan özlemdir. ... nostalji modern zaman fikrine, tarihin ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır" (Boym, 2007, s. 8). Filmdeki metaforlardan yola çıkarak yapılabilen bu yorum, Mithat Bey'in gündelik halde "geçmişe özlem duyduğu" ve böylece nostaljik bir duygulanımda gösterildiği anlamına gelmez. Mithat Bey, bir kere nesnelere birikmiş tozdan yani geçmişin tozundan hastalanmıştır. Geçmiş koleksiyoncuya hasta eder, geçmişte yaşamıyordu. Fred Davis'in tespit ettiği üzere, nostaljik maddi deneyimin "geçmiş" olması genel bir kabul olsa da nostalji hissetmemiz için gerekli olan şey yaşayan şimdide ikamet etmektedir. Geleceğe ilişkin endişeler, şimdide yaşananlara uyum gösterememek nostalji duygusunu yaratır. Nostalji yaklaşan bir değişime karşı normal bir tepki olarak görülebilir (Davis, 1977, s. 416-418). Koleksiyoncunun nostaljisini bir tür deneyim ve algı biçimi olarak kabul etmek gerekiyor. Nitekim nostalji de modernitenin ilerleme anlayışıyla yan yana giden başka tür bir zaman-mekân anlayışının sonucu olarak doğmuştur (Boym, 2007, s. 8). Nostalji modernitenin kayıp deneyimine bir cevaptır (Pickering & Keightley, 2006, s. 919). Bu durumda koleksiyoncunun geçmişle olan ilişkisi gelenekle ilişkilendirilmelidir. Gelenekteki kopuşla koleksiyoncu arasında sıkı bir ilişki vardır (Arendt, 2022, s. 244). Mithat Bey felâketin, ölümün, unutuluşun geldiği bir başka ifadeyle kopuşun yaşandığı anda dahi elinde kalan nesnelere bir geleneği sürdürme gayretindedir. Koleksiyoncu geçmiş bugüne olduğu gibi taşıma amacıyla bir tip değil, "gelenekteki kopuş ile parçalarını ve döküntülerini geçmişin enkazından toplayan" (Arendt, 2022, s. 244) bir Tarih Meleği'dir.

Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2016c, s. 42).

Benjamin'in tarih kavrayışı başka türlü bir zaman – mekân anlayışıdır. Her şeyden önce modernitenin tarihsel ilerleme fikrine karşı epistemolojik bir kopmaya işaret etmektedir. Benjamin, "Yeni Melek" anlamına gelen Angelus Novus adlı tabloya "Tarih Meleği" demiştir. Yeni yerine tarihi koymuştur. Yani tarih geçmişte kalmış bir şey değil bugünde olandır, yenidir. Benjamin'in kendi ifadesiyle tarih "... şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir" (2016c, s. 45). Koleksiyoncu da nesnelere kendi kurgusunu yaratır. Tarih tezlerinin XIII. sünde ifade edilen bu düşüncenin özü olarak bölümün başlangıcındaki epigrafta Karl Kraus'a atıfla "Hedef, kaynaktır" der. Bu bakımdan söz konusu şimdiki zamanda kurgulanan tarih; hedef olarak gelecek, kaynak olarak ise geçmiş arasında devinendir. Benjamin, "Geçmiş,

kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de beraberinde taşır. Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiyi biz de duyumsamaz mıyız? (...) Böyleyse eğer geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var” (2016c, s. 38) diyerek geçmişin gelenekle, şimdi ve gelecekle bağını kurmaktadır.

Nostaljik koleksiyoncunun zamansal algısı *11'e 10 Kala* filminin tam ortasında yer alan sahneyle aktarılır. Mithat Bey Ali'nin, tamirciye götürdüğü ses kayıt cihazına yanlışlıkla kaydettiği, sesini dinliyordur. Bu esnada dışarıyı izler. Bir atık toplayıcısı çöp kutusundan seçerek bir şeyler alır. Hemen ardından ise Ali görünür ve çöp atar. Ali'nin gün içerisinde kaydettiği sesler bittiğinde Mithat Bey'in anılarını anlattığı ses kaydı devam eder. O anda dinlenen ses kaydıyla tüm zamanlar iç içe geçer. Koleksiyoncunun zamanı algılaması ve zaman yaşantısı böyledir, “her şey sanki aynı anda gözlerinin önünde gibidir” (Benjamin'den akt. Gökberk, 2021, s. 3). Bu zamanı algılama biçimi⁵ yalnızca pratikte koleksiyon yapanlar için geçerli değildir. Ackber Abbas (1988, s. 221)'in da ifade ettiği gibi bu çağda herkes az ya da çok koleksiyoncudur.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Abbas, A. (1988). Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience. *New Literary History*, 20(1), 217-237.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2022). *Karanlık Zamanlarda İnsanlar*. (İ. Ilgar, D. Öktem, F. Sarıcı, G. Sorguç, Ö. Soysal, & S. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Aydemir, M. A. (2016). Sosyal Alanın Tipleştirilmesi: Toplumsal Tipler. M. A. Aydemir içinde, *Toplumsal Tipler* (s. 11-32). İstanbul: Açılım Kitap.
- Ayvaz, M. E. (2007). *Reşat Ekrem Koçu's İstanbul Ansiklopedisi; or an Obsessive Collector's Attempt to Make His Private Narrative Public*. İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Belk, R. W. (1995). *Collecting in a Consumer Society*. London: Rotledge.
- Benjamin, W. (1975). Eduard Fuchs: Collector and Historian. *New German Critique*(5), 27-58.
- Benjamin, W. (2002). *Arcades Project*. (H. Eiland, & K. McLaughlin, Çev.) Cambridge, Massachusetts, and London, England : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2016a). İlk Taslaklar. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 253-267). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). *Kitaplığımı Yerleştirirken: Kitap Koleksiyonculuğuna Dair Bir Konuşma*. (D. Kurt, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- Benjamin, W. (2016c). Tarih Kavramı Üzerine. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 37-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016e). XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 85-107). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

⁵ Zamanın bu algılanma biçimi için, doktora tezimde, arkeoiletişim (archaeommunication) kavramını ortaya koyuyorum.

- Berman, M. (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Boym, S. (2007). Nostalgia and Its Contentents. *Hedgehog Review*, 7-18.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*. (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel.
- Çiçekoğlu, F. (2012). Ses ve Zaman: 11'e 10 Kala. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 145-157). İstanbul: Metis.
- Davis, F. (1977). Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave. *The Journal of Popular Culture*, 11(2), 414-424.
- Diken, B., & Laustsen, C. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis.
- Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı*. (I. Gündüz, Çev.) İstanbul: Say.
- Giddens, A. (2020). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2020). *Toplumun İnşası: Yapılaşma Teorisinin Ana Hatları*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) Bursa: Sentez.
- Gökberk, Ü. (2021, Şubat 6). Prof. Dr. Ülker Gökberk ile Walter Benjamin'den Orhan Pamuk'a Koleksiyoncu Figürü. Oturum 1. *Online Atölye Notları*. İstanbul: Nokta Beylerbeyi.
- Gökberk, Ü. (2021, Şubat 20). Prof. Dr. Ülker Gökberk ile Walter Benjamin'den Orhan Pamuk'a Koleksiyoncu Figürü. Oturum 3. *Online Atölye Notları*. İstanbul: Nokta Beylerbeyi.
- Hobsbawm, E. J. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar ile Şeyler Arasındaki İlişkinin Arkeolojisi*. (B. C. Yılmazyığıt, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Kahraman, H. B. (1999). Cumhuriyet, Değişim ve Değiştirmek. O. Baydar içinde, *Cumhuriyet Modaları: 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan* (s. 33-34). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis.
- Latour, B. (2020). *Biz Hiç Modern Olmadık*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Low, J. (1999). After ANT: complexity, naming and topology. J. Low, & J. Hassard içinde, *Actor Network Theory and After* (s. 1-14). UK: Blackwell Publishing.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Morin, E. (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man*. (L. Mortimer, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oz, A. (2018). Sosyal Tıp Problemi: Bir Gözden Geçirme. (Ç. A. Günaydın, Dü.) *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 357-394.

-
- Pickering, M., & Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*(54), 919-941.
- Shütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (A. Akan, & S. Kesikoğlu, Çev.) Ankara: Heretik.
- Simmel, G. (2009a). İnsan Deneyimi Kategorileri. G. Simmel içinde, *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev., s. 58-64). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (2009b). Toplum Nasıl Mümkün Olur? G. Simmel içinde, *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev., s. 33-46). İstanbul: Metis.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ünsaldı, L. (2014). Sürekli Bir Tematikleştirme Çabası Olarak Sosyoloji: Birkaç Epistemolojik İzahat ve Kavramsal Yaratıcılığa Çağrı: Çakalın Sosyolojisine Davet. *Sosyoloji Divanı*(3), 13-37.
- Weber, M. (2008). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Weber, M. (2011). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. (Ö. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.