

- Kitap İncelemeleri.Book Reviews-

İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine – Özgür İpek

İnceleyen: Gökhan Gültekin

İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine

Yazar: Özgür İpek

Doruk Yayınları, İstanbul, 2019, 184 s.

ISBN: 978-975-553-735-1

Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine ve Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri (Hüseyin Köse ile) adlı kitapların editörlüğünü üstlenen Özgür İpek; *Flanör Düşünce, Kara Perde, Skolastik Fantazya ve Filmin Sonuna Yolculuk* adlı eserlerdeki yazılarıyla da yeni kuşak sinema yazarları arasındaki yerini alıyor. Yazarlığını tek başına üstlendiği *İmgeler Arasında* adlı bu eserinde ise İpek'in kalemi 2000 sonrası Türkiye sinemasına yöneliyor. Bu açıdan *Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri*'ne dikkat çekmek isteyen İpek, "Başka bir sinema mümkün" ilkesinin öncülüğünü sürdürmeye çalışıyor. Eserinde, sinemanın düşünce üretme yetisine yönelen İpek, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Ulus Baker ve Michel Foucault'nun düşüncelerinden; Dziga Vertov, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Yılmaz Güney ve Jean-Luc Godard'ın filmlerinden; *İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Özgür Sinema, Cinema Novo, Dogma 95, Üçüncü Sinema ve Bağımsız Sinema* hareketlerinden faydalanıyor. Bu anlamda daha ilk baştan anaakım sinema kalıplarının dışına çıkan yönetmenlere ve filmlere yer verileceğinin vurgusunu yapıyor. Böylece kitabın önsözünden itibaren, imgelerle anlam üretmeye çalışan ya da sinemayı felsefi bir alan olarak gören yönetmenlerin temele alındığı bilgisi okuyucuyu karşılıyor. Bu karşılamanın devamında 'filmsel imge' dünyasına davet edilen okuyucuya; eşitsizlik, yoksulluk, yalnızlık ve dışlanmışlık gibi olgulara karşı filmsel mücadelenin nasıl mümkün olabileceğine dair bir kapı aralanıyor. Böylece okuyucu da filmsel imgelerin arasına yerleşerek düşünme imkânı buluyor. Kitabın temel düsturu olan bu tavır, kendini şu dört ana başlık üzerinden göstermeye çalışıyor: *Görüntülerle Düşünmek, Türkiye Sineması ve Düşünen İmgeler, Yeni Türkiye Sineması, İmge ve Sonrası*.

Görüntülerle Düşünmek adlı ilk bölüm, "Düşünmenin bir aracı olarak imge" başlığını taşıırken, İpek (2019: 13-15), burada Gilles Deleuze'ün görüşlerinin eseri üzerindeki önemine dikkat çekiyor. Deleuze'ün filmsel imgelerin duygu ve düşünce üretmeye muktedir olduğu görüşüne kuvvetle dayanarak, yönetmenin de tıpkı bir filozof gibi anlam üretimine koyulduğuna vurgu yapıyor. Bu yönden anlamın asıl tamamlayıcısı olan seyirciyi dışta

birakırken, kendisini bir karmaşanın içinde buluyor: Düşünen yönetmenler, düşünen filmler, düşünen imgeler ve imgelerle düşünenler. Bu karmaşa, okuyucuyu da bir labirente sürüklüyor gibi görünse de, aslında tek bir çıkış yolu sunuyor: “Filmsel imgelerle beraber düşünebilmek”. Bunun gerçekleşebilmesi için, öncelikle hayatın içindeki gerçekliğin çekilip alınması gerektiği savunulurken, yönetmenin bu gerçekliği filmsel imgeye dâhil ederek bir düşünce üretebildiği ve böylece seyirciyi de aynı gerçeklik üzerine düşündürebilme yetisini kullandığı vurgulanıyor. Böylece seyirci yeniden imgesel düşünce sürecine eklemlenirken, yönetmenin yaptığı şeyin sadece düşünceyi harekete geçirmek olduğu anlaşılıyor. Yönetmenin ürettiği düşünce yüklü imgeler İpek’e (2019: 16) göre, hayatın içine sızmakla kalmayıp gerçekliğin yerini alabiliyor. Bu yönden, istemeden de olsa, aslında Baudrillard’ın ‘simulakr ve simülasyon’ kavramlarını hatırlatan İpek, yine de Deleuze’ün peşinden gidiyor. Felsefecinin görüşlerinden hareketle, Türkiye sinemasına dâhil olan *Zenne* (2011), *Çoğunluk* (2012), *Zerre* (2012), *Küf* (2012) ve *Babamın Sesi* (2012) filmleri üzerinden düşünce üretimi yapılacağına altını çiziyor; fakat bunun için öncelikle kuramsal altyapıyı oluşturması gerektiğinin bilinciyle harekete geçiyor.

Kuramsal anlamda kitabın, öncelikle, ‘anaakım’ ya da ‘konvansiyonel’ olarak tanımlanan endüstriyel Amerikan sineması ve onun anlatı yapısını takip eden diğer ülke sinemalarının karşısındaki yerini aldığı görülüyor. Bu tür filmlerde önemli olanın sadece ticari kazanç olduğunu ve seyircinin düşünselliğinin göz ardı edildiğini belirten İpek (2019: 17-18), zihinlerin sadece egemen ideolojilerle doldurulduğunun altını çiziyor. Hollywood filmlerindeki kadınları örneklendirerek, onların genelde sadık bir eş, anne, sevgili ya da yardıma muhtaç kişi olarak resmedildiğine; özgür ve bağımsız kadınlara çok nadir rastlanıldığına kısaca değiniyor. Böyle bir değini, film-noir (kara film) gibi bir türü göz ardı etmek yönünden eksik görünüyor. Zira biçim ve içerikteki yenilikleriyle Amerikan sinemasının özgün türü olarak değerlendirilen kara filmler, 1940’lardan 2000’lere kadar ‘yeni kara film’ ve ‘post-modern kara film’ gibi türlere evrilerek varlığını sürdürmüştür. Ayrıca bu filmler, aynı zamanda kadını da özellikle ‘femme fatale’ kalıbında farklılaştırmanın pratiklerini birçok kez sunmuştur. Dolayısıyla kara filmlerin yok sayılmasının eksikliği, kitabın ikinci bölümündeki “Yeşilçam Günleri” kısmında da kendini gösteriyor. Yeşilçam filmlerinin Hollywood sinemasıyla olan bağı ortaya koyulurken, ailenin Hollywood yapımı filmlerde idealize edilen ve sarsılmayan bir kurum olarak sunulduğu aktarılıyor (İpek, 2019: 53). Burada da kara filmlerin özellikle aile kurumuna saldırması konusu dikkatten kaçıyor. Bu filmlerin genel karakterine uygun şekilde, ailenin oldukça karanlık, dağılabilen ve ideal olmayan bir yapısı bulunduğunun vurgulanması gerekiyor.

Kitabın ilk bölümünde imgelerle düşünce üretebilmenin temelinin Sovyet sineması aracılığıyla atıldığına vurgu yapılırken, özellikle Sergei Eisenstein ve Vertov özgün bir yere taşıyor. Eisenstein’in ‘diyalektik kurgu’ anlayışı üzerinden *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmini işaret eden İpek (2019: 20), Vertov’un kendisine ait olan ‘Sine-göz’ manifestosu kapsamında çektiği *Kameralı Adam*’a (1929) da odaklanıyor. Bu filmlerdeki özgün imgesel kullanımlar üzerine fazla değinilmeyen kitapta, imgelerle düşünen filmlerdeki boşlukların seyircinin zihinsel faaliyet alanı için oldukça önemli olduğu vurgulanıyor. Bu anlamda, modern anlatı temelli filmlerdeki uzak ara yazılar, sıçramalı kurgu, karakterin seyirciye seslenmesi, yoğun çerçevelenmeler gibi kullanımların önemine dikkat çekiliyor. Böylece seyircide özdeşleşme istencinden, düşünce arzusuna geçilebileceğinin altını çizen İpek (2019: 24), Orson Welles’in alan derinliği kullanımıyla Yasujiro Ozu’nun yavaş ilerleyen sinemasına değinmekle yetinerek, *İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması*’yla ilgili bilgiler aktarmaya başlıyor. İlk olarak, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti tarafından geliştirilen bu sinema anlayışının

İkinci Dünya Savaşı sonrası açlık, yoksulluk, işsizlik gibi imgelerle başka bir sinemanın mümkün olduğunu etkili şekilde gösterdiğini savunuyor. Bu açıdan, *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Almanya Sıfır Yılı* (1948), *Avrupa 51'* (1952) filmlerinde görünüm kazanan şehirler gibi 'yıkılmış karakterler' üzerinden Deleuze'ün 'zaman-imge (the time-image)' anlayışını gündeme getiren İpek (2019: 25-27), daha sonra *Fransız Yeni Dalga Sineması'nın* önemine dikkat çekiyor. Türün öncü yönetmenlerinden Jean Luc-Godard'ın *Serseri Âşıklar* (1960) ve François Truffaut'nun *400 Darbe* (1958) ile *Unutulmayan Sevgili* (1961) filmlerinin kısaca ele alındığı gözlemlenen bu kısımda, Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (1955), *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) ve *Hiroşima Sevgilim* (1959) gibi önemli filmlerine de değinildiği ancak derinlemesine analiz yapılmadığı görülüyor. Bunun temel nedeninin ise, kitabın asıl derdinin yeni Türkiye sineması olduğunu düşünmek mümkün. Zira ilk bölümün devamında da bu konuya dikkat çekiliyor. İpek (2019: 31-42), *Özgür Sinema*, *Dogma 95*, *Cinema Novo*, *Üçüncü Sinema*, *Bağımsız Sinema* gibi yenilikçi sinema hareketlerinde karakter, mekân ve tema kullanımı gibi temel bilgileri aktararak, bu hareketlere dâhil olan yönetmenlerin çok sayıda filmini, öyküleri ve bazı özgünlükleriyle kısaca değerlendiriyor. Aslında bu durumu da kitabın kendi özgünlüğüyle olumlamak olanaklı. Kendi zihninden çok daha yoğun olarak, okuyucuyu imgelerin arasına yerleştirmek isteyen İpek, tıpkı takipçisi olduğu 'düşünsel sinema'¹ anlayışıyla örtüşen şekilde, deyim yerindeyse 'fitili ateşlemek'le yetiniyor. İmgelerle düşündüğünü öne sürdüğü çok sayıda film üzerindeki zihinsel faaliyet sürecini ise okuyucuya bırakıyor. Tüm bunlardan sonra Peter Wollen'ın ortaya koyduğu 'karşı sinema' kavramına değinen İpek (2019: 43-45), kendi tarafının da bu kavramla anlaşılabilirliğini gösteriyor. Zira Wollen, söz konusu kavram ile anaakım sinemanın biçim ve içerik yönünden tamamen karşısında duran sinema hareketinden bahsederken, kitapta söz edilen yenilikçi sinema hareketlerini yeniden hatırlatmış oluyor. İlk bölümde, son olarak, imgeleri düşünmenin bir aracı görülen filmlerin özellikle izlendikten sonraki süreçte seyirciyi etkisi altına aldığına vurgu yapılırken, Deleuze'ün 'rizom (köksap)' kavramı devreye sokuluyor. Bu anlamda İpek (2019: 46-47), yerleşik düşünceleri bozguna uğratarak yerlerine yenilerini eken rizomatik yapının, sinemada da gerek biçim gerekse içerik açısından önemli olduğunu söylüyor. Ayrıca, özellikle kadın, çocuk, özürli, eşcinsel, sosyalist gibi kişilere alan açtığını vurguluyor.

Kitabın ikinci bölümü okuyucuyu, *Türkiye Sineması ve Düşünen İmgeler* başlığıyla karşılıyor. Bölüm Türkiye sinemasının² 1980'lere kadarki gelişim sürecinin özeti niteliğini taşıırken, 'ticari' ve 'gerçekçi' filmler de ayrı ayrı ele alınıyor. Kitap savunduğu temel düşünceye uygun şekilde, 1960 sonrasında sayıları artan gerçekçi filmlere özel bir alan ayırıyor. Bu anlamda *Otobüs Yolcuları* (1961), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) gibi filmlerdeki işsizlik, yoksulluk, kültürel yozlaşma gibi konuların tartışmaya açıldığı savunuluyor. Konular üzerinden filmlere eklenen imgeler ise, İpek'e (2019: 57-59) göre, seyirciyi sinemayı düşünsel bir alan olarak görmeye davet ediyor. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin bu imgesel devrimlerinin devamında, *Türk Sinematek Derneği* ve *Genç Sinema* hareketinden de söz eden İpek (2019: 59-62), ayrı bir yerde tuttuğu Yılmaz Güney sinemasına geçiş yapıyor. Yönetmenin hayatı ve sinemacılık serüvenine değinilen bölümde özellikle *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982) filmlerine vurgu yapılıyor. Ancak burada, Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'ndan izler taşıdığı belirtilen *Umut*'un, yapıbozumcu imgelerle seyirciyi en mutlu

1 Kullanım bana ait.

2 Özgür İpek, Türk sineması yerine bu kullanımın daha doğru olduğu inancını taşıyor.

anında bile rahatsız edecek kadar etkili bir düşünsel evrene sahip olduğu bilgisinden öte, bahsi geçen filmlerin öyküsünden fazlasına yer verilmediği gözlemleniyor. Buraya kadar hâlâ tam anlamıyla düşünen imgeler üzerine somut örnekler ya da ifadeler kullanıl(a)mayan kitapta, bu tavır neredeyse son bölüme kadar sürüyor. Yine de bu kısımda özellikle Deleuze'ün, Yılmaz Güney üzerine düşündükleriyle yoğrulmuş, dikkate değer bilgiler aktarılıyor: Güney sineması diğer pek çok politik film gibi belirli anlarda seyirciyi bilinçlendirmez; onun filmleri baştan sona ortaya koyduğu imgelerle neredeyse yaşamın tamamının politize edilmesine yol açar. Yani Güney'in filmlerinde yer alan günlük yaşamdaki en küçük eylemlerde bile egemen güçlerin izini görmek mümkündür. Böylece Güney, gerçek anlamda imgelerle düşünen yönetmenler arasındaki yerini almayı başarmaktadır (İpek, 2019: 62-69).

Kitabın ikinci bölümünde son olarak 1970 sonrası Türk filmlerine yer veriliyor. Bu kısımda öncelikle Tunç Okan, Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz ve Erden Kıral gibi yönetmenlerin *Otobüs* (1974), *Maden* (1978), *Kibar Feyzo* (1978) ve *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982) gibi filmlerini öyküsel bağlamda değerlendiren İpek'in (2019: 69-74), Ömer Kavur'a geniş yer ayırdığı gözlemleniyor. Burada İpek'in, Ömer Kavur'un filmlerinde merkeze aldığı yolculuk, arayış, ölüm gibi temalara eklenen karakterlerin seyirciyi de etkisi altına aldığını belirttiğinden sonra, sadece *Gece Yolculuğu* (1987) filmi üzerinden düşünmeye çalıştığı gözlemleniyor. İpek (2019: 75), bu filmde geçmiş zamanın, şimdiki zaman üzerinde bir hâkimiyet kurduğunu düşünürken, ani bir sıçrama yaparak, benzer durumun Alain Resnais'nin, *Hiroşima Sevgilim* (1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filmlerinde de olduğunu ifade ediyor. Dolayısıyla bir kez daha İpek'in düşünsel filmler üzerinden savunduğu 'çizgisel olmayan akış' görüşünün, bizzat kendi benliğini de kaplamış olduğu anlaşılıyor. Özellikle Türkiye sinemasından bahsettiği ikinci bölüm boyunca İpek (2019: 48-77), buna benzer hamlelerle araya başka filmleri sokarak, gerçek bir 'düşünce çarpışımı'nın³ yolunu gösteriyor. Ömer Kavur sinemasını değerlendirirken yine felsefi bir hamleyle, zaman mefhumunu Bergson ve Deleuze üzerinden düşünmeye girilerek bölümü tamamıyor.

Kitabın *Yeni Türkiye Sineması* adını taşıyan üçüncü bölümü, Türk filmlerinin 1980'lerden günümüze uzanan serüvenini özetliyor. İlk olarak, 1987 *Hollywood Darbesi* sonucu zarar gören Türkiye sinemasının, özellikle 1990'ların ortasından itibaren canlanmaya başladığı aktarılıyor. Bu dönemde ortaya çıkan *Eşkiya* (1996), *İstanbul Kanatlarının Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1997) gibi popüler filmler seyirciyi sinema salonlarına geri çekmeye başlasa da, kitabın temasına uygun şekilde, politik ve ticari olmayan filmler üzerinden bilgi aktarımı yapılıyor. Buna bağlı şekilde, 90'ların ortasından itibaren eşcinsellik, kimlik tartışmaları, Güneydoğu meselesi, siyasi mahkûmlar, yoksulluk gibi temalardan hareketle, *Tabutta Röveşata* (1996), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Filler ve Çimen* (2001) gibi filmlerin adı anılıyor. Daha sonra, Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden, filmsel imgelerin arasına yerleşen yazar İpek'in, düşünce üretme ve başkalarının düşüncelerini ortaya koyma çabası başlıyor. Dolayısıyla kitabın adından beklenen düşünce doyumuna ulaşabilmek için, bu kısma kadar beklemek gerekiyor. Zira bu noktaya kadar, daha önce pek çok eserde rastlanılan bilgilere, düşüncelere ya da ifadelere yer verildiği gözlemleniyor.

Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini imgelerle düşünen sinema anlayışının içine yerleştiren İpek (2019: 81-84), paradoksal şekilde, diyaloglara dayalı olduğunu belirttiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlâat Ağacı'nı* (2018) mercek altına alıyor. Paradoksu ortaya çıkartan durum ise, imgelere bu denli vurgu yapılan

3 Kullanım bana ait.

kitapta, genellikle söylem üzerinden değerlendirmeler yapılmasıyla ilişkili. Dolayısıyla bu noktada saf imgeler değil, onlara eklenen sözel dilin de düşünce üretmeye muktedir olduğu söylenebilir. İpek'in bu durumun bilincinde olduğunu okuyucunun özümseyebilmesi için, biraz çaba sarf etmesi gerekiyor. Oysaki en baştan dilsel yapının da imgesel düşünce üzerinde etkili olduğuna dair bir anlam alanı oluşturulsaydı, böyle bir karmaşa ortadan kalkabilirdi. Dahası, İpek (2019: 82-83), 'söylem-yoğun'⁴ olduğunu hatırlattığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki elmanın yuvarlanması, soluk ışıkla aydınlanan bir kadının yüzü ya da şimşeğin ışığıyla kaya üzerinde beliren bir suret benzeri imgeler aracılığıyla çeşitli düşüncelerin canlanacağını savunabiliyor. Yani sadece imgelerin değil, sözcüklerin yoğun olduğu herhangi bir filmde de pek çok düşünce bulunduğunu ve kimi zaman sözcüklerin imgenin gücünü arttırdığını söylemek gerekiyor. İpek, Deleuze'un böyle bir düşüncesi olduğunu biliyor olsa da, kendi görüşlerinde bu düşünceye vurgu yapmıyor. İlerleyen satırlarda *Kış Uykusu* ve *Ahlât Ağacı*'nin yanında Ömer Kavur'un, *Akrebin Yolculuğu* (1997) filminin imge dünyasından bir iki noktaya yer veren İpek'in (2019: 86-88), daha sonra 2000'li yıllar Türkiye'sinin sosyolojik, ideolojik, ekonomik ve kültürel yapısıyla sinema sektörü arasındaki ilişkiyi serimlemeye çalıştığı gözlemleniyor. Bazı ticari yapımların adının zikredildiği bu satırlarda, özellikle 'muhalif sinema' kategorisine yerleştirilecek çok sayıda filme yer veriliyor. Bunların özellikle etnik ve kültürel azınlıkların yaşadığı olayları konu edinen filmler olması ise, okuyucuya farklı düşünebileceği geniş bir muhalif alan bırakıyor. Okuyucu bu alandan içeri girerek beraber düşünebileceği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *İki Dil Bir Bavul* (2008), *Sonbahar* (2008), *Ben Gördüm* (2009), *Güz Sancısı* (2009), *İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları* (2010), *İz* (2011), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012) gibi çok sayıda filmle karşılaşılıyor. Böylece üçüncü bölümün sonuna gelindiğinde, bir kez daha yazarın tavrının değişmediği anlaşılıyor: Düşünce fitilini ateşlemek ve yangının büyümesini okuyucuya bırakmak.

Kitabın son bölümü olan *İmge ve Sonrası*'na kadar aktarılanlar genel anlamda şöyle bir sonucun ortaya çıkmasını sağlıyor: Düşünen imgelerden söz edebilmek için, öncelikle yönetmenin imgelerle düşünmeyi temel amaç edinmesi gerekir. Bunu amaç edinen yönetmen, kendi birikimini peliküle aktararak düşünce yüklü imgeler oluşturur. Bu imgelere maruz kalan seyirci ise yönetmenin derdi olan bir durum üzerine daha önce bildiklerini unutarak ya da göz ardı ederek, yeni ve özgün şekilde düşünebilmenin yolunu bulur. Örneğin, yoksulluğu konu edinen Yılmaz Güney'in, *Umut* filmiyle beraber düşünebilme süreci sırasıyla şu şekilde işleyecektir:

- Yılmaz Güney'in yoksulluğu dert edinmesi ve üzerine düşünmesi,
- Yoksulluk üzerine düşündüklerini imgelere aktarma çabası,
- Yoksulluk üzerine düşüncelerle dolu imgelerin oluşturulması,
- Bu imgelerin bir araya gelmesiyle elde edilen eser (*Umut*),
- Eserin, yoksulluğu dert etmeyen, tanımayan, göz ardı eden ya da yoksulluğa alışan seyirci kitesine teması,
- Temas neticesinde, yoksulluk üzerine düşüncelerle dolu imgelerin farkına varan seyirci,
- Seyircinin zihnini imgelerin arasına yerleştirerek onlarla beraber düşünmesi,
- Bu düşünce sonucunda, seyircinin yoksulluk hakkında yeni ve farklı bakış açıları kazanması,
- Bakış açısı değişen seyircinin düşünsel ya da eylemsel şekilde harekete geçmesi.

4 Kullanım bana ait.

Dördüncü bölüme kadar okuyucuyu yukarıdaki örnekte olduğu şekliyle bir anlam pratiğinin içine dâhil eden kitap, bu noktadan itibaren daha ayrıntılı düşünceler ortaya koyuyor. Yeni Türkiye sinemasında imgelerle düşünen yönetmenlerin, daha çok etnik azınlıkların sorunlarına odaklandığı ifade edilirken, kimi zaman da hegemonik erkeklik, eşcinsellik, kadın kimliği gibi çeşitli meselelerin bu tür filmlerin merkezine alındığı belirtiliyor. Sonrasında tüm bu meseleler arasında eşcinsellik üzerinden *Zenne*; ayrımcılık, sınıfsal tahakküm ve ötekileştirmeyi konu edinen *Çoğunluk*; yoksulluk ve kadın kimliğiyle ilgili olarak *Zerre*; direnişi merkeze alan *Küf* ve Maraş katliamından hareketle Alevilerin yaşadıklarını ortaya koyan *Babamın Sesi* filmleriyle ilgili düşüncelerin serimleneceği anlaşılıyor.

İlk olarak, 'özgürleşen kimlikler' meselesinden hareketle, *Zenne* filminin imgeleri arasına yerleşerek düşünce üretmeye girişen İpek (2019: 103), bunun ancak 'hegemonik erkeklik', 'queer teori' ve ona bağlı şekilde gündeme gelen 'queer sinema' olgularından haberdar olmakla mümkün olacağını vurguluyor. Dolayısıyla öncelikle hegemonik erkeklik hakkında bazı temel bilgi ve düşünceler aktarıyor. Erkek egemenliğinin alenen ya da gizlice toplumsal yapının her alanına nüfuz ettiğini belirten İpek (103-108), durumun sinema için de kaçınılmaz olduğunu söylüyor. Özellikle sinema salonlarında seyirciye kendi dünyasından başka bir kaçış alanı bırakmayan popüler filmlerin, bu egemenliğin devamından başka şeye hizmet etmediğini aktararak, okuyucuya durumun böyle olduğunu görebileceği çok sayıda film örneği sunuyor. Daha sonra bu tür bir anlayıştan uzaklaştığını savunduğu *Umberto D.* (1952), *Yaban Çilekleri* (1957), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) gibi filmlere dikkat çekerek, bir kez daha klasik anlatı ile modern anlatı temelli filmler arasındaki farklılaşmayı işaret ediyor. Yine benzer şekilde, sinemada yer alan gey karakterlerin, klasik anlatı temelli filmlerde olumsuz erkek sembolleri olarak inşa edildiğine, *Philadelphia* (1993) gibi bir filmde ise bu tür bir anlayışın yıkıldığına dikkat çekiyor. Sonrasında bu dikkati queer kuram ve queer sinema üzerine yoğunlaştırmaya çalışan İpek (2019: 108-111), filmlerde farklı cinsel kimlikleriyle var olmaya çalışan karakterle okuyucu arasında düşünsel bir ilişki kurmaya çalışıyor; LGBTİ bireylerin zihinlere olumlu şekilde yerleşmesini sağlayacak filmsel imgelerin izini sürüyor. Mevzuyu sadece Dünya sineması üzerinden değerlendirmekle yetinmeyen İpek (2019: 111-114), Türkiye sinemasında LGBTİ kişilerin nasıl görünüm kazandıklarına da yer ayırıyor. Bazı ilk ve özgün örneklerin toplandığı bu kısmın sonunda, '*Zenne*'nin düşündürdükleri'ne geçiliyor. Burada başlığa uygun şekilde, başkalarının düşüncelerine daha fazla alan ayrılıyor. Filmin karakterleriyle Foucault'un cinsellik üzerine görüşlerinin ilişkilendirildiği kısımda, eşcinselliğe karşı toplumsal tavrın nasıl olduğuna dair de vurgular yapıldığı gözlemleniyor. Dahası, İpek (2019: 117), filmde noksan gördüğü bir durumdan da söz etmeyi ihmal etmiyor. Bu anlamda, eşcinselliğe bakış açısından Doğu-Batı karşıtlığını göstermeye çalışan filmde, Doğu'nun eşcinselliğe karşı tutucu ve düşmanca tavırlar sergilerken, Batı'nın eşcinselliği hoşgörülle karşıladığının gösterilmesinin, aslında bir çeşit damgalama pratiğine hizmet ettiğini vurguluyor.

Zenne'den sonra *Çoğunluk* üzerine düşüncelerin serimlendiği kısımda, farklı bir gidişat göze çarpıyor. Toplumsal tahakkümü bu film üzerinden düşünmeye çalışan İpek (2019: 123-126), filmin öyküsüne kısaca değindikten sonra toplumsal iktidarın aslında aile gibi toplumun en küçük yapı biriminde filizlendiğine vurgu yapıyor. Böylece, baba-oğul arasındaki mikro tahakküm düzeninin aslında toplumun geneline yansıyacak makro etkileri olduğunu hatırlatıyor. Dolayısıyla İpek'in üzerinde durduğu gibi, Kemal'in takipçisi olmaktan kurtulamayan Mertkan, aslında tüm toplumun içine düştüğü tahakkümün en küçük, fakat en

önemli örneğine dönüşür. ‘Sabitlik’ ise tahakküme hizmet eden öncüllerden biri olarak belirir. Filmdeki imgeler çoğunluğun katı ve değişmez yapısını gözler önüne koymak üzere düşünür ve düşündürür. İpek’in (2019: 127) söylediği gibi, “Her akşam aynı vestiyerin önünde aynı şekilde çıkarılan ayakkabılar, hiçbir diyaloga girilmeden otomatça yenilen yemekler ya da televizyon karşısında sessizce oturulması”nın imgeleri, açıkça düşünür çoğunluğu. İlerleyen satırlarda Ulus Baker’in, Kafka’nın metinlerini ektiği zihninden filizlenen düşüncelere yer veriliyor. Zira Kafka’nın metinlerinden etkilenen Baker, babanın oğluna verdiği emirlerin, aslında onun kişiliğinin ayrı ayrı ölüm anları olduğunu hatırlatır. Emirler arttıkça farklılıklar azalır, çoğunluk genişler. İpek (2019: 129) de bu bağlantıyı *Çoğunluk* üzerinden kurarak, Kemal’in oğluna verdiği her emir anının, aslında onun farklılığını yitirmesine neden olduğunu belirtir; haklıdır da. Toplumsal yapıda olduğu gibi, Kemal’in farklılıklarının yok edilmesinden arta kalan benzerliklerdir onu çoğunluğa dâhil eden.

Özetle, *Çoğunluk*, iktidarın etnik, kültürel ve dini açıdan konumlandığı merkezin dışına çıkanları ötekileştirdiğine dair çeşitli imgelerle doludur. İmgelerin izini süren İpek (2019: 134), bu kez de *Zerre* ile toplumda çoğunluğun kadına bakış açısı üzerine düşünmeye başlıyor. Bunun için öncelikle konvansiyonel sinemada kadının nasıl konumlandırıldığına dair çeşitli bilgiler aktarıyor. Sinemada kadın karakter kullanımındaki bilgilerde özellikle Mulvey, Ryan ve Kellner’in görüşlerinden yararlanan İpek (2019: 134-141), Türkiye sinemasının kadın karakterlerine de değinmeyi ihmal etmiyor. Böylece, kuramsal altyapı sağlamlaştırılırken, ‘umutsuz bir dünyada umut dolu bir kadının tasviri’ başlığıyla *Zerre* düşünölmeye başlıyor. Öncelikle film İpek’in (2019: 144) vurguladığı gibi, İstanbul’un izbe, yıkık dökük, kokuşmuş ve kirli mekânlarını göz önüne getirmeyi tercih eder. *Zerre*’nin İstanbul’dan çekip aldığı yoksulluk imgeleri, filmdeki Zeynep gibi aslında pek çok yoksul insanın kentteki sürüklenişini göz önüne serer. Dolayısıyla İstanbul’un bu şekilde imgeleştirilmesi, aslında onu *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*’nin önemli eserlerinden *Almanya Sıfır Yılı* gibi bir filme yaklaştırır. İpek, *Zerre*’deki imgeler üzerinden yoksul insanların hayat mücadelesi üzerine düşünerek, aslında okuyucuya da yoksulluk üzerine düşüneneği geniş bir alan bırakıyor. Dolayısıyla kitabın bu kısmını okuyarak, *Zerre*’yi izleyen ve zihnini filmin imgeleri arasına yerleştiren bir seyircinin, yoksulluk üzerine düşünmekten başka şansı kalmayabilir. Dolayısıyla, kitabın da temele aldığı Deleuze’ün rizomatik düşünce anlayışının, *Zerre* ile gerçekleşebilir olduğu anlaşılıyor.

Zerre’nin yoksul dünyasından kalemini çeken İpek (2019: 147), *Küf* ile bu defa bir babanın kaybolan oğluna ulaşmaya çalıştığı karanlık bir dünyaya yöneliyor. Filmin öyküsüyle mevzuaya giriş yapan İpek (2019: 148-151), sadece imge değil, söylemden de anlam ve düşünce üretmeye başlıyor; fakat bir süre sonra özgün imgesel düşüncelerini serimlemeyi ihmal etmiyor. Özellikle ‘aralıklar’ kısmından itibaren zihnini iktidar, özgürlük ve *Küf* filminin imgesel dünyasına yerleştirerek, özgün düşünceler ortaya koyuyor. Bu anlamda, insanlara sunulan özgürlüğün aslında onları sınırlandırmaktan fazlası olmadığını; ancak yine de bir çıkış yolu olduğunu belirten İpek (2019: 151-152), filmdeki Basri karakterinin de tam anlamıyla bu çıkışı kovalayacak kadar direniş yanlısı olduğunu ifade ediyor. İmgesel anlamda ise böyle bir umut ve direniş tünel sahnesi üzerinden örneklendiriyor. Bu sahnede Basri’nin karanlık tünelin içinden geçerek aydınlığa ulaşması, İpek’e (2019: 153) göre, Basri karakterinin umut ve inancı üzerine kendisi gibi seyircide de düşünceler filizlenmesini sağlayacak önemli bir sahne olarak beliriyor. Benzer şekilde, Basri’nin sara nöbetleri, Cemil’in ölüm anındaki tepkisizliği ve “oğlunun cesedi” diyerek eline tutuşturulan küçük sandığı evindeki masaya gelişigüzel koyması, İpek (2019: 153-155) için, pek çok düşüncenin imgelerde hayat bulduğu bazı anlara

tekabül ediyor. Tüm bunlardan sonra ise film şu şekilde özetleniyor (İpek, 2019: 157): “*Küf* filmi, devlet mekanizmasının küflenmiş ve kokuşmuş halini sarıh bir biçimde gözler önüne serer.”

*Küf*teki muhalif tavırdan hareketle, kitapta son olarak, *Babamın Sesi*'ne değiniliyor. Bu film üzerinden anlamlandırma yapılırken de tıpkı *Zenne*'de olduğu gibi, öncelikle kuramsal altyapı sağlamlaştırılmaya çalışılıyor. Bu yüzden, öncelikle filmle ilişkilendirmek üzere Foucault'un 'karşı tarih' kavramına yer veriliyor. Bu kavrama göre, İktidarları olumlamak üzerine kurulu olan resmi tarih, insanları özellikle kahramanlıklarla büyülemeye çalışırken, aynı zamanda iktidara karşı direnişi kırmak üzere de kurgulanmaktadır. Karşı tarih ise bir anlamda 'tek sesliliğin tarihi' de olan resmi tarihten uzaklaşmasını şart koşar. Dahası, İpek'in (2019: 160) ortaya koyduğuna göre, birilerinin kazanımları ve savaş galibiyetlerinin, başkalarının acı ve yenilgilerini unutturmaması gerekir. Karşı tarih tam anlamıyla bunu sağlayarak, yenilenlerin tarihini resmetmeye çalışır. Sinema da karşı tarihin kendini gösterme alanlarından biridir. İşte bu açıdan bir karşı tarih alanı olarak *Babamın Sesi*'yle sinemanın peşine düşen İpek (2019: 165), Maraş olaylarında Alevi bir ailenin yaşadıkları üzerinden 'gerçekleri' düşünmeye ve düşündürmeye çalışıyor. Özellikle filmdeki Mustafa karakterinin ses kayıtları aracılığıyla seyircide Alevilerin yaşadığı yıkım üzerine nasıl bir düşünce oluşturulabileceğinin izini sürüyor. İpek (2019: 169), bu izi sürerken, filmdeki Base karakteri aracılığıyla geçmiş ve şimdinin beraber ilerleyişinin farkına varıyor. Böylece özgün bir hamleyle, Bergson'un zaman üzerine düşünceleriyle, film arasında bir ilişki kuruyor: Geçmişin asla yitip gitmediğini; zihin aracılığıyla şimdiyle sürekli olarak ileri taşındığını vurgulayarak, Base karakteri için zamanın da tıpkı bu şekilde işlediğini ortaya koyuyor. Filmdeki çalışmayan saat ise tam anlamıyla bu düşüncenin destekçisi olarak, zamanın Base için mekanik ilerleyişinin durduğunu gösteriyor (İpek, 2019: 170).

Tüm bu aktarımları takiben *Sonsöz* kısmına geçen İpek (2019: 171-175), düşünen imgelerle dolu filmlerin, izleyiciyi zihnen daha aktif hâle getirebildiğini ve seyir anından sonra da bu aktif zihin faaliyetinin devam edeceğini savunuyor. Klasik anlatının; genel geçer kabullerin, mutlu sonların vb. dışına çıkan her filmi bu açıdan 'düşünce üreten filmler' kategorisine yerleştiriyor. Yeni Türkiye sinemasında da bu tür filmleri görmenin mümkün olduğunu belirterek, özellikle muhalif filmlerin aynı kategoriye dâhil edilebileceğini söylüyor. Böylece, 'dinsel kimlik', 'kadın kimliği', 'LGBTİ kimliği' ve 'etnik kimlik' gibi çoğunluğun tahakkümü karşısında özgünlüklerini korumaya çalışan tüm kimliklerin, Yeni Türkiye sinemasının düşünen imgelerinin başlıca konukları olduğunu ifade ediyor. Bu kimliklerin yansımaları olan film karakterleri ise İpek'e göre, özetle şunu hatırlatıyor (2019: 175): “(...) tarih boyunca en acımasız iktidarları bile sendeleten şey, sınırsız güç uygulamalarının içinde üreyen antidot düşüncelerdir.”

Sonuç olarak, *İmgeler Arasında*, sabit ve çoğulcu düşüncelere karşı sinemada ne tür hamleler yapılmaya çalışıldığı, bu hamlelerin zihinleri ne yönde etkilediği ve imgelerin bu etkideki payının ne olduğu üzerine kurgulanıyor. İçeriğinde çeşitli akımlar, yönetmenler ve geniş bir filmsel alandan yararlanarak özgün düşüncelere yer veren kitabın temel bir eksiği hissediliyor: Filmlerdeki dilsel yapının göz ardı edilerek, düşünce alanına dâhil edilmemesi. Bu eksiklik, kitabın adının, ortaya koyulan düşüncelerle çelişmesine neden oluyor. Yine de kitapta değinilen sayısız film, bu filmler üzerinden serimlenen düşünceler ve zihinleri açan önerilerle *İmgeler Arasında*, alandaki özgün yerine konuşlanan, son dönemde ortaya çıkmış önemli eserlerden biri gibi duruyor.