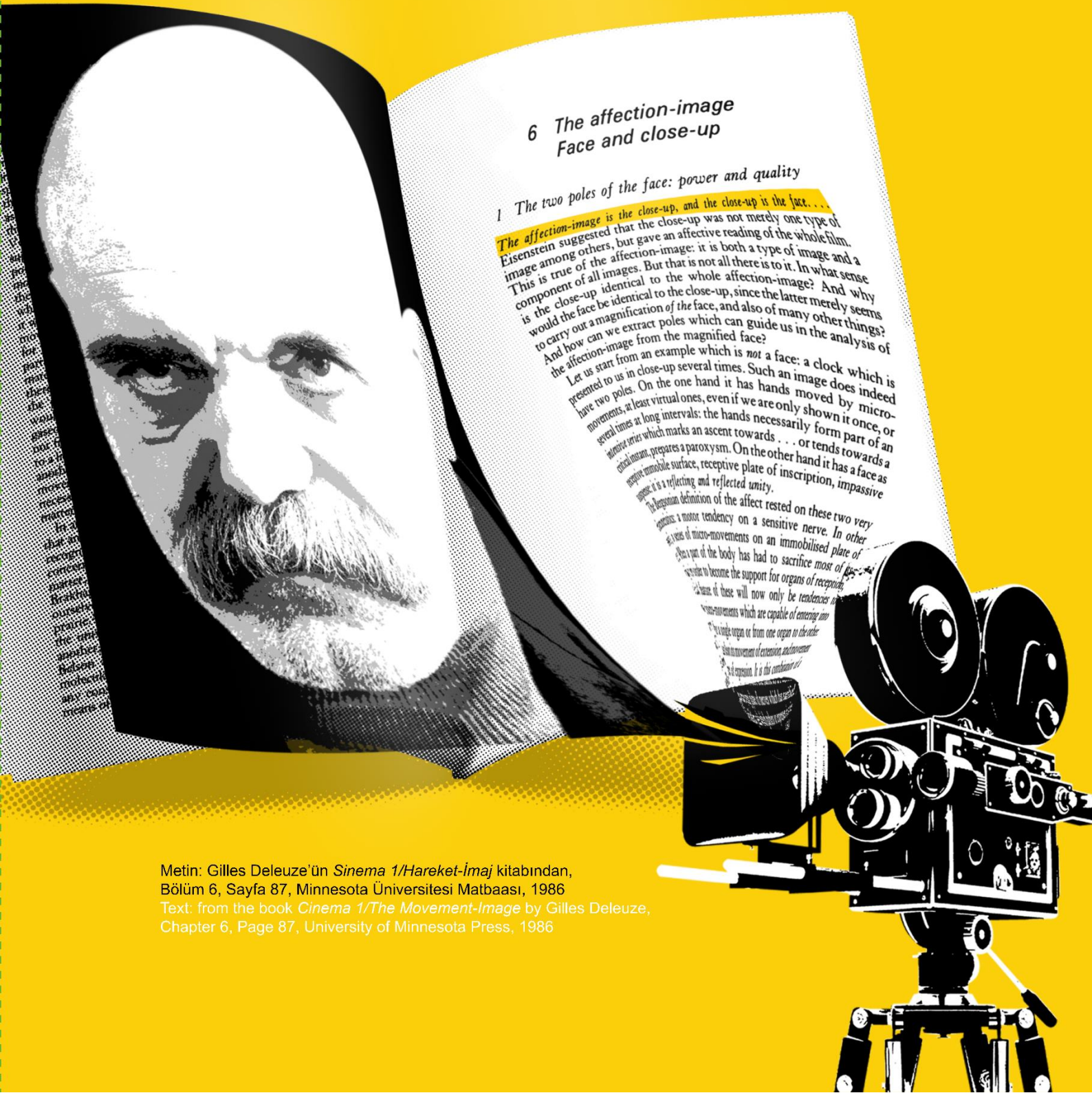




# sineFILOZOFI

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



## 6 The affection-image Face and close-up

### 1 The two poles of the face: power and quality

*The affection-image is the close-up, and the close-up is the face. . . .*  
Eisenstein suggested that the close-up was not merely one type of image among others, but gave an affective reading of the whole film. This is true of all images. But that is not all there is to it. In what sense is the close-up identical to the whole affection-image? And why would the face be identical to the close-up, since the latter merely seems to carry out a magnification of the face, and also of many other things? And how can we extract poles which can guide us in the analysis of the affection-image from the magnified face?

Let us start from an example which is *not* a face: a clock which is presented to us in close-up several times. Such an image does indeed have two poles. On the one hand it has hands moved by micro-movements, at least virtual ones, even if we are only shown it once, or several times at long intervals: the hands necessarily form part of an immense series which marks an ascent towards . . . or tends towards a critical instant, prepares a paroxysm. On the other hand it has a face as a receptive immobile surface, receptive plate of inscription, impassive aspect, it is a reflecting and reflected unity.

The Deleuzian definition of the affect rested on these two very opposite tendencies: a motor tendency on a sensitive nerve. In other words, a series of micro-movements on an immobilised plate of glass. The part of the body has had to sacrifice most of its functions in order to become the support for organs of reception. The organs of these will now only be tendencies towards movements which are capable of entering into contact with the single organ or from one organ to the other. The movement of extension, and movement of contraction. It is this combination of

Metin: Gilles Deleuze'ün *Sinema 1/Hareket-İmaj* kitabından,  
Bölüm 6, Sayfa 87, Minnesota Üniversitesi Matbaası, 1986  
Text: from the book *Cinema 1/The Movement-Image* by Gilles Deleuze,  
Chapter 6, Page 87, University of Minnesota Press, 1986





*Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff*

**Yayıncı / Publisher**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Dergi Sahibi / Owner of the Journal**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Editör / Editor**

Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, Türkiye

**Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

Arş. Gör. Esra Güngör, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Fırat Osmanoğulları, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Öğr. Gör. Dr. Kurtuluş Özgen, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor**

Arş. Gör. Sarper Bütev Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief**

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA  
Prof. Dr. Aynur Kerimova, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan  
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Gazi Üniversitesi, Türkiye  
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece  
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ersan Ocak, Bilkent Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye

**Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Scientific, Artistic and Advisory Board**

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye  
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye  
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye

Yönetmen Belma Baş, Türkiye  
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye  
Yönetmen Emre Yeksan  
Yönetmen Belmin Söylemez  
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA  
Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Meral Serarşlan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Meral Özçınar, Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Barış Bulunmaz, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Esra İlkay İşler, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Ersoy Soydan, Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Temuçin Asiltürk, Beykent Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi. Ümit Güvendi Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye  
Arş. Gör. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

**Web Editörü / Web Editor**

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, Türkiye

**Logo Tasarımı / Logo Design**

Öğr. Gör. Serpil Kaptan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

**Kapak Tasarımı / Cover Design**

Öğr. Gör. Pelin Türker, Türkiye

**Sayfa Tasarımı / Page Design**

Arş. Gör. Ümit Terzi, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

**Redaksiyon / Proofreading**

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

*SineFilozofi* dergisi yılda iki kez yayınlanan, uluslararası, hakemli, yaygın, süreli bir elektronik dergidir. Sinema ve felsefe alanları arasında disiplinlerarası bir yapıya sahip olan dergi, alanında uluslararası akademik tartışmalara zemin sağlamayı amaçlamaktadır. SineFilozofi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinallliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

*SineFilozofi* is an international, peer-reviewed, widespread, periodical electronic journal published twice a year. The journal, which has an interdisciplinary structure between the fields of cinema and philosophy, aims to provide grounds for international academic debate in the field.

*SineFilozofi* has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. *SineFilozofi* operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media. *SineFilozofi* does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference.



SineFilozofi, [The Philosopher's Index](#) tarafından dizinlenmektedir. Felsefe alanının önde gelen uluslararası alan endekslerinden biri olan [The Philosopher's Index](#) hakkında daha fazla bilgi için <https://philindex.org> adresini ziyaret edebilirsiniz. SineFilozofi'nin The Philosopher's Index sertifikasını görüntülemek için [tıklayınız](#). SineFilozofi'ye yapılan atıflar EBSCO, Ovid and ProQuest üzerinden The Philosopher's Index'te taranabilmektedir.



SineFilozofi 18 Ocak 2018'den beri [DOAJ](#)'da dizinlenmektedir. SineFilozofi ayrıca DergiPark üzerinden EBSCO'da listelenmektedir.

SineFilozofi'nin tüm sayıları Central and Eastern European Online Library (CEEOL) üzerinden de erişime açıktır.



SineFilozofi is indexed by [The Philosopher's Index](#). The Philosopher's Index is one of the leading international field indexes in the field of philosophy. For more information about The Philosopher's Index, visit <https://philindex.org>. [Click here](#) to view the Philosopher's Index certificate of SineFilozofi. Citations for SineFilozofi are available to search in The Philosopher's Index via the following three distributors: EBSCO, Ovid and ProQuest.



SineFilozofi is indexed at [DOAJ](#) since 18 January 2018. SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark.



All issues of SineFilozofi are also accessible via Central and Eastern European Online Library (CEEOL).

ISSN : 2547-9458  
Tel : 5458545508 - 5066456680  
Web Arşiv : <http://sinefilozofi.org/>  
Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>  
E-mail : [sinefilozofi@gmail.com](mailto:sinefilozofi@gmail.com)  
[bilgi@sinefilozofievents.org](mailto:bilgi@sinefilozofievents.org)

Adres/Mail : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ ANKARA



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](#) ile lisanslanmıştır.

SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](#).

## İçindekiler Contents

Editörden: 'Yine -ve Yeni Bir- Merhaba...' 1

### -Makaleler · Articles-

- Doğa, İnsan ve Teknik: 2001: *Bir Uzay Macerası'nı* Heidegger'le İzlemek  
Nature, Man And Technique: Rewatching 2001: *A Space Odyssey* With Heidegger  
*Deniz Kurtyılmaz* 3
- Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Çerçevesinde *Spartacus* (Spartaküs) Filmi Üzerine  
Düşünceler  
Opinions On Film *Spartacus* Within The Framework of  
Hegel's Master-Slave Dialectics  
*Gökhan Gültekin* 25
- Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "*Hakikati Söylemek*" Üzerinden  
Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış  
Can Documentary Filmmakers Be a Parrhesiastes? A Glance of  
Documentary Film History in Turkey via Notion of "*Telling the Truth*"  
*Hakan Aytakin* 45
- The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve "Özgür Basın" Miti  
The Image of The Woman Journalist and "Free Press" Myth in *The Post*  
*Barışkan Ünal* 67
- Eğri Drina'yı Düzelttenler: *Krugovi* Filmi'nde Kahramanlık, Kötülük ve  
Bağışlamanın İzlerini Sürmek  
Straightening The "Winding Drina": Heroism, Evil and  
Forgiveness In The Film *Krugovi*  
*Emek Çaylı Rahte* 102
- Uzaylı Olarak 'Öteki': *Yasak Bölge 9* Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması  
The 'Other' as an Alien: A Postcolonial Reading of the Movie *District 9*  
*Ece Vitrinel* 127
- Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: *Gişe Memuru* Ve *Beş Vakit* Filmleri  
Father-Son Relationship in Terms of Psychoanalytic Approach:  
*Gişe Memuru* and *Beş Vakit* Films  
*Semih Salman* 145

**-Davetli Yazı · Invited Paper-**

The Amazing, Performing Film: Some Propositions <i>Adrian Martin</i>	160
---	-----

**-Kitap İncelemeleri · Book Reviews-**

Yvette Biro, <i>Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış</i> İnceleyen: Ulaş Işıklar	172
Mike Wayne, <i>Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği</i> İnceleyen: Ahmet Dönmez	180
Serdar Öztürk, <i>Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe</i> İnceleyen: Süreyya Çakır	183
Sevcan Sönmez, <i>Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi</i> İnceleyen: Batu Anadolu	191
Ersel Kayaoğlu, <i>Edebiyat ve Film</i> İnceleyen: Fırat Osmanoğulları	196

**-Değıniler · Views -**

Sinematek/Sinema Evi'nin Haberi Gelen Heyecanı <i>Jak Şalom</i>	201
Yönetmeni Tayfun Pırselimoğlu ile 'Yol Kenarı' Filmi Üzerine <i>Lale Kabadayı, Serdar Öztürk</i>	206
<i>Ahlat Ağacı: "Yüce Dış Ses" in Kuşattığı Film</i> <i>Serdar Öztürk</i>	226
Ayna Adam (Mirror Man) <i>Eda Çalışkan Arısoy</i>	230

**-Söyleşiler · Interviews-**

Ercan Kesal ile Söyleşi	233
Interview with Ercan Kesal	245



## Yine -ve Yeni Bir- Merhaba...

SineFilozofi Dergisi'nin 5. sayısı ile karşınızdayız. Dergimizin yeni editörü olarak, iki yıllığına üstlendiğim bu görevde, dopdolmuş bir sayıyı paylaşıyor olmanın mutluluğu içinde sizlere ilk kez "Merhaba" diyorum.

Dergimizin bu sayısı için çok sayıda makale gönderildi, biz de kısa süre içinde ilk kontrolleri tamamlayıp hakemlere yolladık. Alanlarında uzman hakemlerimizin değerlendirmeleri doğrultusunda 'yayınlanabilir' oluru verilen yazıların bazılarını bu sayıya alırken, bazılarını bir sonraki sayıya aktarmak zorunda kaldık.

SineFilozofi'nin yaşadığı bu 'yazı bolluğu'nun verimli toprağını hazırlayanlar, her türlü zorluğa katlanarak bundan önceki dört sayıyı çıkaran ve dergiyi, bugünkü rahat çalışılır ortamına kavuşturan Sayın Prof. Dr. Serdar Öztürk'ün başında olduğu mükemmel ekiptir. Bu doğrultuda başta Serdar Hoca olmak üzere, önceki dört sayının editörü Sevgili Doç. Dr. Aydan Özsoy'a, Sayın Dr. Öğretim Üyesi Kurtuluş Özgen'e, kitap inceleme editörü Sayın Araş. Gör. Sarper Bütev'e, Web editörü Sayın Araş. Gör. Ümit Terzi'ye, çalışkan editör yardımcıları Sevgili Araş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç'a, Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy'a, Araş. Gör. Esra Güngör'e ve Fırat Osmanogulları'na, bu geliştirici deneyimi bana yaşattıkları için teşekkür ederim.

Bundan sekiz ay önce, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki odama, yeni dersten çıktığım sırada gelen bir telefonla, o dönemde henüz yüz yüze tanışmadığımız Serdar Öztürk Hoca tarafından editörlük yolculuğuna davet edildim. Serdar Hoca, Ankara ve İzmir arasındaki fiziksel uzaklığa aldırmadan, bilgiyi çoğaltmak ve paylaşmak için Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki bu mükemmel ekiple bir arada çalışmamı teklif ettiğinde, sinema sevgisinin ve bilgi paylaşımının sınırlarla belirlenmediğinin bir kez daha farkına vardım ve ekibin bir parçası olacak olmaktan memnuniyet duydum. İlerleyen aylar, SineFilozofi'nin hem tarandığı indeks sayısını arttırmasıyla, hem de ülke içinde ve dışında dikkat çekmesinin sağlanmasıyla, Serdar Hoca'nın ve tüm ekibin sahip olduğu 'uzak görüşlülüğü' bana gösterdi. Bu sayı, böylesine verimli çalışan ve sürekli proje üreten bir ekibin ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Uluslararası hakemli dergi SineFilozofi'nin bu sayısının ilk yazısı, Adrian Martin'in, "The Amazing, Performing Film: Some Propositions" başlıklı çalışması. Martin'in serbest formlu bu çalışması, sinema hakkında düşünme ve yazmanın sınırları üzerine özgün bir düşünme pratiği olarak değerlendirilmeli. Ünlü yönetmen Stanley Kubrick'in 90. doğum yılına denk gelen bu sene, aynı zamanda 2001: Uzay Macerası filminin yapıışının da 50. yılı. "Doğa, İnsan ve Teknik: 50. Yılında 2001: Bir Uzay Macerasını Heidegger'le İzlemek" makalesinde Deniz Kurtyılmaz, Heideggerci bir değerlendirmeye filme farklı bir bakış öneriyor. Paralelinde, yine güzel bir tesadüf olarak, "Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Çerçevesinde Spartacus Filmi Üzerine Düşünceler" makalesinde Gökhan Gültekin, genel

olarak sinema ve Kubrick'in bu filmini, 'sentez'lenen bir sanat ve sanat eseri olarak ele alıyor. Hakan AYTEKİN'in, düşünce-belgesel birlikteliği üzerine gelişen yazısı "Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış", belgesel sinemanın hakikati söyleme pratiği hakkında bir düşünme ve yazma başarısı. "Sinemada Kadın Gazeteci ve Basın İmgesi: The Post Örneği", Barışkan Ünal'ın makalesi. Ünal, gazetecilerin sinemada genel konumunu 'arketip' olarak ele alarak, ardından, Steven Spielberg'in yönettiği *The Post* filmini irdeliyor. Emek Çaylı Rahte'nin makalesi "Eğri Drina'yı Düzeltenler: Krugovi Filmi'nde Kahramanlık, Kötülük ve Bağışlamanın İzlerini Sürmek", ele alınan filmin karakterleri üzerinden şiddete karşı öteki'ne yönelik ahlaki sorumluluğun sinemada resmedilişini örnekliyor. Ece Vitel'in "Uzaylı Olarak 'Öteki': Yasak Bölge 9 Filminin Post-kolonyal Kavramlar İle Okunması" makalesi ise, öteki'ni, 'melezlik' kavramı yönünden ele alıyor. Semih Salman'ın "Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri" başlıklı makalesi de, konu edilen filmlerde, özellikle karakter-olay örgüsü ikiliği üzerinden çözümleme gerçekleştiriyor.

Bunlarla birlikte; Ersel Kayaoğlu'nun *Edebiyat ve Film*, Mike Wayne'in *Politik Film-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, Sevcan Sönmez'in *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Traomaların Sinemada Temsil Edilişi*, Yvette Biro'nun *Sinemada Zaman* ve Serdar Öztürk'ün *Sinema Felsefesine Giriş Film-Yapımı Felsefe* eserleri, irdelenen kitaplarımız arasında yer alıyor.

Bu sayıda *Değiniler* bölümünde, yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile son filmi *Yol Kenarı* üzerine Ankara'da gerçekleştirdiğimiz sohbet ile Jak Şalom, Serdar Öztürk ve Eda Çalışkan Arısoy'un bölümleri dikkat çekici. Ercan Kesal ile İstanbul'da yapılan görüşmemizin dökümünü de dergimizde bulabilirsiniz.

Sonuç olarak, kitap eleştirisini gerçekleştiren yazarlarımıza, tüm hakemlerimize, logo tasarımı yapan Öğr. Gör. Serpil Kaptan'a, kapak tasarımı gerçekleştiren Pelin Türker'e, yazarlarımıza ve siz okuyucularımıza teşekkür ediyoruz. Son teşekkürüm de, bu süreçte beni yalnız bırakmayan ve gece gündüz demeden, her saatte telefonuma gülen sesi ile yanıt verip sorunları çözen, sevgili editör yardımcımız Işkın Özbek Kılıç'a. Işkın olmasaydı, editörlük serüvenimin ilk aylarını bu kadar iyi geçirmem mümkün olmazdı. Teşekkürler Işkın.

Vurgulamam gerekir ki, bu sayıyı, uyumlu halde çalışmanın ve işbirliğinin ne kadar önemli olduğunun bilincinde olan bir ekibin başarısı olarak beğeninize sunuyoruz. Aynı zamanda 23-25 Kasım 2018 tarihleri arasında İstanbul'da, Akbank Sanat işbirliği ile gerçekleştireceğimiz *Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu*'na hepinizi davet ediyoruz. Bu konuda daha fazla bilgi için; <http://www.sinefilozofievents.org/> adresini ziyaret edebilirsiniz.

Sinema-felsefe yolculuğumuzda tekrar görüşmek dileğiyle; keyifli okumalar...

Lale Kabadayı  
Editör

## Doğa, İnsan ve Teknik: 2001: Bir Uzay Macerası'nı Heidegger'le İzlemek<sup>1</sup>

Deniz Kurtyılmaz\*

### Özet

*İnsan, kendisine mahsus bir bilinç sayesinde doğayı aşmakta ve bir uygarlık meydana getirmektedir. Duyulur dünyanın ötesinde bir gerçekliği sezme anlamında metafizik bir canlı olan insan, bu yetisi ile tekniği yaratarak doğayı egemenliği altına alır. Doğaya boyun eğdirme serüveni, bilincin ortaya çıkmasıyla başlamışsa da modern çağın gelişiyle iyiden iyiye hızlanmıştır. Fakat tam bu noktada, insanın kendi ürünü olan teknik, denetimden kurtulup, insanoğlunu kendi dayattığı bir var olma biçimine hapsedme tehdidini de taşımaktadır. Alman düşünür Heidegger'in felsefesinde izi sürülebilecek bu düşünceler ABD'li yönetmen Stanley Kubrick'in 2001: Bir Uzay Macerası adlı filminde de açıkça görülebilir. Bu anlamda çalışmamız, Kubrick'in filmini Heidegger'in tekniğe ilişkin düşünceleri ekseninde felsefi bir analize tabi tutmaktadır. Çalışma boyunca, filmin anlatısı ve felsefi düşünceler beraberce ele alınarak doğa, insan ve teknik arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması amaçlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** İnsan, doğa, teknik, Heidegger, Kubrick.

<sup>1</sup> Bu çalışma, Stanley Kubrick'in 1968 yapımı 2001: Bir Uzay Macerası filminin 50. yılı bağlamında kaleme alınmıştır.

\*ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8123-8034>

E-mail: [denizkurtyilmaz@hotmail.com](mailto:denizkurtyilmaz@hotmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.405438

Geliş Tarihi - Received: 13.03.2018

Kabul Tarihi - Accepted: 14.06.2018

**Nature, Man and Technique:**  
**Rewatching 2001: A Space Odyssey with Heidegger**

Deniz Kurtyılmaz\*

**Abstract**

*Man transcends the nature through a consciousness of his own, and brings a civilization into being. Man, who is a metaphysical creature in the meaning of sensing a reality beyond the perceptible world, hegemonizes the nature by creating technique with that sense. Although adventure of subjugation to nature began with the emergence of consciousness, it has accelerated fully by the advent of modern age. However, at this point, his own output, technology of man, also contains the danger of escaping from supervision and imprisoning mankind in a form of existence that it imposes. These thoughts, which can be traced in the philosophy of the German thinker Heidegger, can also be clearly seen in American director Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. In this sense, our work subjects the Kubrick's film to a philosophical analysis in the line with Heidegger's thought on the technique. Throughout the study, it was aimed to expose the relationship between nature, man and technique by addressing the narrative and philosophical thoughts together.*

**Keywords:** Man, nature, technique, Heidegger, Kubrick.

---

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8123-8034>

E-mail: [denizkurtyilmaz@hotmail.com](mailto:denizkurtyilmaz@hotmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.405438

Received - *Geliş Tarihi*: 13.03.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 14.06.2018

## Giriş: Sınırlar, Uygarlık ve Teknik

Vercors takma adını kullanan Fransız yazar Jean Bruller'in 1952 yılında okuyucusuyla buluşmuş *Les Animaux Dénaturés* adlı ilginç bir romanı vardır. *Soysuzlaşmış Hayvanlar* (1965) adıyla dilimize de çevrilmiş olan roman, bir grup insanın, evrim basamağında insanla maymun arasında bulunması gerektiğine inanılan bir geçiş türünün kemiklerini aramak üzere yola çıkmasıyla başlar. Keşif grubu, yolculuğunun sonunda umduğundan çok daha fazlasıyla karşılaşarak Yeni Gine'nin sık ormanlarında türün bizzat kendisini buluverir. Bu, bilim açısından muazzam bir buluş olsa da, yeni bir tartışmayı, bir *sınır sorununu*<sup>2</sup> da beraberinde getirir: Bulunan yeni tür maymun mudur, yoksa insan mı?

Bir dizi olayın neticesinde, bu sorunun cevaplanması keşfedilen türe karşı muameleleri tamamıyla değiştireceği için son derece önemli hâle gelir ve mesele İngiliz Yüksek Mahkemesi'ne taşınır. Fakat ne mahkeme başkanı yargıç ne de jüri, bulunan yaratıkların ne olduğuna karar verebilir. Yargıç çaresizlik içinde düşünürken, eşi dolaylı olarak, onu cevaba götüreceği bir bakış açısı getirir: Önce insanın ne olduğunu tanımlamak gerekmektedir. İnsanın ne olduğunu tanımlamak için kullanacağımız ölçüt, insanla hayvan arasındaki sınırı da belirleyecektir.

Yargıç bu ölçütün ne olduğu konusunda kendisinden emindir; ona göre insan metafizik bir canlıdır. Vercors'un eserinde metafizik, insanda, doğanın içinde ama aynı zamanda onun ötesinde bir varlık anlayışının kendisini göstermesidir; doğadan fikren ayrılmak demektir: "Tabiatla eş olan hayvan, ona soru soramaz. Hayvanla tabiat, *bir* eder. İnsanla tabiat ise *iki* eder. Pasif şüursuzluktan soran şüurluluğa geçmek için bu ayrılmanın, bu 'boşanmanın', bu kopmanın olup bitmesi gerekmiştir. İşte aradaki sınır da tam bu değil midir? Yani kopmadan önce hayvan, ondan sonra insan değil midir?" (Vercors, 1965: 199-200). Böylece, Aydınlanma düşünürü Jean-Jacques Rousseau'nun henüz 18. yüzyılda dile getirdiği "insan doğanın içinde kendisine has bir aşırılık içindedir, oysa hayvan doğanın içinde erimiş bir varlıktır" (Rousseau, 1995: 49) savı Vercors'un romanında bir ana fikir olarak tekrar edilmiş olur ve çalışmamız için de bir Arşimet noktası hâline gelir.

İnsana özgü bu aşırılık doğada asla göremeyeceğimiz *yapay* bir şeyi; uygarlığı yaratmaktadır. İnsanoğlu, uygarlığını, doğaya *onto-lojik* ve *teknik* bir *şiddet* uygulayıp onu dönüştürerek, doğayı kendi başına asla olamayacağı hallere sokarak üretir. Daha açık bir ifadeyle, kendine has var olma biçimi insanı doğaya *yabancılaştırmakta*, yabancılaşma da onu başka hiçbir canlıda göremeyeceğimiz bir bilinç durumuna yükseltmektedir. Söz konusu bilinçse, matematik gibi (doğaya uygulanması mümkün olsa da doğadan deneye dayalı yollarla devşirilemeyen) soyut rasyonel edimleri ve teknik gibi (doğayı insanın egemenliğine

<sup>2</sup> Tam Türkçe karşılığı "Doğal Olmayan Hayvan" olarak verilebilecek kitabın adının İngilizceye, "sınır" anlamına gelen "Borderline" olarak çevrilmesi de bahsettiğimiz şekliyle insan ve doğa arasındaki hudut meselesine gönderme yapması açısından oldukça anlamlıdır. (Bkz.: Vercors. (1976). *Borderline* (Translated by R.Barisse), New English Library Ltd., <https://www.amazon.com/29980>)

koşan) pratik sonuçları da içeren tamamen insana özgü bir bilinçtir ve uygarlığımızın temelini oluşturur.

Hem rasyonel düşünce hem de ürettiğimiz teknik, çalışmamız açısından bakıldığında son derece önemlidir. Zira şu an içinde yaşadığımız medeniyetin, çeşitli kesintileri ve sıçramaları da ihtiva eden bir devamlılık içinde, (özellikle 17. yüzyıldan sonra giderek artan bir ivmeyle) rasyonel/matematikçi dünya görüşü ve etki sahası gün geçtikçe artan bir teknik sayesinde yaratıldığı herkesin kabul edebileceği bir gerçektir. Modern çağın, insan ve doğa arasında en başından beri var olan karşıtlığın giderek derinleşmesiyle; sonunda aşılamaz duruma gelmesiyle ortaya çıktığı görülür.

Başka bir ifadeyle, zaten doğanın içinde gömülü olmayan insan, modern dönemde birlikte onu aşmakla kalmamış, büsbütün karşısına almıştır. Artık, doğayla ilk elden bir ilişkiye de giremez. *İnsanî bir yapı ve öznenin inşası olarak doğa* ile ilişkisi, rasyonel düşünce ve ürettiği teknik vasıtasıyla dolayımlanmış bir duruma girmiştir (Özlem, 1998: 19). Basit aletlerin üretiminden başlayan teknik, insanın doğa üzerinde egemenlik kurma düşünüyü, tam da bahsedilen dolayım sayesinde gerçek kılmıştır.

Fakat Alman düşünür Martin Heidegger'in belirttiği gibi tekniğin özünde çok dikkat edilmesi gereken bir tehlike de bulunmaktadır: "Tekniğe hâkim olma iradesi ne kadar elzem hâle gelirse, teknik de o kadar insanın denetiminden kaçıp kurtulma tehdidinde bulunur" (Heidegger, 1998: 45). 1889 ile 1976 yılları arasında yaşamış Heidegger'in, insan ve teknik arasındaki ikircikli ilişkiye dair henüz 20. yüzyılın ilk yarısında ifade ettiği kaygısını bugün giderek daha çok insanın taşımaya başladığını söyleyebiliriz. Aynı şekilde, söz konusu kaygı kendisini sinema perdesinde de uzunca bir süredir göstermektedir. İnsanın doğa üzerinde egemenlik kurmak için ürettiği fakat sonunda bağımlı olduğu bir araç olan teknik'e ve onun insanoğluna yapabileceklerine dair -çoğu zaman- kötümser filmler uzunca bir liste oluştursa da, bu filmlerin şüphesiz ki en etkileyicilerinden biri *2001: A Space Odyssey (2001: Bir Uzay Macerası, Stanley Kubrick, 1968)* adlı yapıttır. ABD' li yönetmen Stanley Kubrick'in eseri doğa, insan ve teknik meselesini yukarıda ele almaya gayret ettiğimiz serencamı içinde değerlendiren bir film olarak öne çıkmakta ve bu yönüyle bir Heidegger okuması yapmak için de son derece elverişli bir alan haline gelmektedir.

Bu bağlamda çalışmamız *2001: Bir Uzay Macerası* filmini, Alman felsefeci Martin Heidegger'in düşünceleri ekseninde felsefî bir okumaya tabi tutmaktadır. 1968 yapımı olan ve bu yıl elli yaşını dolduran filmi analiz eden çalışmamız, insan, teknik ve varlık arasında giderek daha sorunlu hale gelen ilişkiyi büyük ölçüde eleştirel bir perspektiften ortaya koymayı amaçlamaktadır. Filmin bölümlerini, eserin tamamına gönderme yapacak biçimde metonimik olarak inceleyen çalışmamızda, önce felsefî bir teorik kısım oluşturup sonra analize koyulmak yerine, filmin anlatısı ve felsefî değerlendirmelerin beraberce ele alınması yoluna gidilmiştir.

### 1. *İnsanoğlunun Şafağı: Bilinç Doğuyor*

Stanley Kubrick'in, senaryosunu ünlü bilimkurgu yazarı Arthur C. Clarke'la birlikte yazdığı film, *The Dawn of Man (İnsanoğlunun Şafağı)* adlı, bir bilimkurgu için oldukça sıra dışı

bir bölümle açılmaktadır. Detaylı biçimde ele alınmak durumunda olan bölüm, günümüzden milyonlarca yıl önce, yaklaşık on beş - yirmi kişilik gruplar halinde yaşayan ve insan türünün atası olan maymunu canlıların yaşamını anlatmaktadır. Henüz insandan çok maymunu andıran bu canlılar, çığlık benzeri basit sesler çıkarmak dışında konuşamazlar. Yalnızca toplayıcı olan tür, etrafındaki tapirleri<sup>3</sup> avlayıp yemek yerine onlarla bir arada yaşamaktadır. Ortalıkta görünen kemiklerden anlaşıldığı kadarıyla ölümlerini gömmeyen maymunsular, her an bir yırtıcıya yem olabilme korkusunu duymaktadırlar. Ayrıca, bu canlılar ihtiyaç duydukları su için bir gölete gitse de suya ulaşabilmek için kendilerinden çok daha kalabalık diğer gruplarla çatışmak zorunda kalırlar ve verdikleri mücadelede başarısız olan sürü belli ki çoğu zaman mağarasına susuz dönmektedir.

Fakat bir sabaha karşı, tan kızılığı içinde tuhaf bir şey olur. Grubun uyuduğu mağaranın girişinde birdenbire siyah bir monolit (dikilitaş) belirir. Maymunsular önce ansızın ortaya çıkan bu dikilitaş sebebiyle dehşete düşseler de zamanla merakları korkularını galebe çalar ve ona yaklaşmaya başlarlar. Sonunda, primatlardan birisi dikilitaşa dokunmaya cesaret edecektir. Devamındaysa, diğerleri de teker teker taşa dokunmaya başlar. Tüm grup üyelerinin dikilitaşa dokunmasının ardından güneşin monolit üzerinden doğduğu görülür: Şafak sökmüştür.



Görsel 1: Maymunsular ve Monolit

Güneş iyice yükseldiğinde, sürü yaşamına kaldığı yerden devam ediyormuş gibi görünse de bu kez farklı şeyler olacaktır. Primatlardan biri yerde duran bir hayvan iskeletine birden dikkatle bakmaya başlar. Bu sahnede, monolitin üzerinden güneşin doğduğu an yine beliriverir (Görsel 2). Primat, dikkatle baktığı iskelete ihtiyatla yaklaşır ve çekip aldığı bir uyluk kemiği ile diğer kemiklere vurmaya başlar. Elindeki büyük kemiğin diğerlerini kırdığını fark edince çok daha sertçe ve istekle vurur. Yerdeki kafatasının kırıldığı anda, koşut kurguyla tapirlerden birinin de yere yığıldığı görülür. Maymunu kemikleri şevkle kırmaya devam

<sup>3</sup> Dünyanın tropikal bölgelerinde küçük sürüler halinde yaşayan toynaklı, kısa hortumlu, domuz benzeri bir hayvan.

eder. Akşam olduğundaysa sürünün tamamı öldürdükleri tapirlerin etini yemektedir. Demek ki ilk av aleti bulunmuştur.



Görsel 2: Monolitin Üzerinden Doğan Güneş

Ertesi sabah, primatlar su ihtiyacını karşılamak için gölete iner. Başka bir grup yine oradadır ve onları suya yanaştırmak istemez. Fakat bu kez farklı olacaktır. Elleri uzun kemikler taşıyan maymunlardan bir tanesi, karşı grubun liderinin başına vurur ve onu yere serer. Liderlerinin yere yığıldığını gören diğer grubun üyeleri korkuyla kaçarlar. Böylece ilk cinayet aleti de icat edilmiştir. Sonunda suya kavuşan maymunu, sevinç çığlıkları atarak elindeki kemiği havaya fırlatır ve kamera kemiği takip eder. Havada süzülen kemik, bir kesme sayesinde, uzayda yol alan bir mekiğe dönüşür. Böylece *İnsanoğlunun Şafağı* adlı bölüm bitmiş olur.

Dikkat edildiği takdirde, Vercors'la Kubrick'in insanla hayvan arasındaki sınır meselesine bakışının birbirine yakınlığı çok açıktır. Kubrick de Vercors'la aynı kadim felsefi soruları sormaktadır: Bir canlının doğadan ayrılmayı başardığını nasıl anlayabiliriz? Söz konusu ayrılmanın nedeni ve kökeni nedir? İnsan olmak ne demektir? (Stoehr, 2008: 121). Stanley Kubrick'in bu türden sorulara verdiği cevaplarsa mağaranın girişinde birdenbire ortaya çıkan siyah dikilitaşta saklıdır. Taşın şekli, ortaya çıkış biçimi ve onunla temas edilmesinden sonra olanlar, göstergebilimsel bir okumayı felsefi bir analizle tutarlı şekilde birleştirmeye imkân vermektedir.

Öncelikle, monolitin endüstriyel formu oldukça dikkat çekicidir. Tam anlamıyla düzgün ve pürüzsüz yüzeyleri, doksan derecelik köşeleri ve kusursuz dikdörtgenler prizması formuyla bu siyah dikilitaş tamamen rasyonel (soyutlama ürünü) bir forma sahiptir ve ancak (yine rasyonel düşüncenin ürünü olan) kesinlik üreten makineler tarafından yapılmış bir nesne gibi görünmektedir. Bu haliyle, primatların var olduğu dünyaya ait olmadığından, kesinlikle "dünya-dışı"dır. Başka bir ifadeyle, doğada kusursuz geometrik şekiller görülmez. Elbette fenomenal dünyada bunlara yakın şeyler görmek mümkündür; örneğin üçgene benzer yapraklar ya da bir kareye yakın taşlar görmek olasıdır. Fakat bu üçgen yapraklar, asla iç açıları toplamı 180 dereceyi veren matematiksel/rasyonel üçgenler, taşlar ise köşeleri dik açılı kareler değildir. Üçgen, kare ya da dikdörtgen gibi geometrik şekiller yalnızca soyut



zekânın kavrayabileceği bir gerçekliklerdir ve yalnızca doğadan devşirilen bilginin neticesinde üretilemez. Tüm rasyonel varlıklar, kaynağı doğa olsa bile, ancak zihin tarafından yapılan bir soyutlama sayesinde elde edilirler; salt duyu alanına dayanmazlar. Doğaya dayanan duyuların eksik ya da bozulmuş imgelerine karşılık, onlar soyut aklın kesinlik ve kusursuzluğunu içeren idelerdir; “doğa-üstü”dürler.

Bilindiği üzere, bundan yaklaşık 2.500 yıl önce Platon böyle mükemmel şekillerin zihnimize var olsa da doğada bulunmadığını fark etmiş ve bu yüzden kaynaklarını fenomenal dünyanın dışında aramıştır. Ona göre, bu dünyadaki tüm şekil ve biçimlerin aslı ve kusursuz halleri, “İdealar Dünyası” adını verdiği mükemmel formları ihtiva eden soyut bir dünyada bulunmaktayken, doğada bulunan tüm somut biçimler ideaların oldukça bozulmuş kopyalarıdır. Bu kusursuz formlaraysa bizi yanıltan duyularımız yoluyla değil; ancak saf akıl yoluyla ulaşılabilir (Cevizci, 2012: 293-294). Platon sistemli bir felsefe kurabilmek adına, akılla kavranabilecek kusursuz idealar âlemi ile duyular yoluyla bilgisine varabildiğimiz fenomenal dünya arasında bir ayrıma gitmiş ve doğal fenomenlerin varlığını soyut idealara dayandırmak suretiyle açıklamaya çalışmışsa da, bir yandan da “akıl” ve “doğa” arasındaki ayrımı ilk kez ortaya koyan kişi olmuştur (Heidegger, 2001: 21).

Kubrick de bu ayrıma dikkat çekmek için doğada görebileceğimizden tamamıyla farklılaşmış (hatta ancak rasyonel düşüncenin sonuncunda meydana gelebilecek teknik ile üretilmiş) dik açılı köşelere ve kusursuz geometrik forma sahip bir dikilitaş kullanmıştır. Dolayısıyla dikilitaş, insan aklının, soyutlama gücü -başka bir tabirle de metafizik- üzerinden doğumunu bize gösteren bir metafor olarak öne çıkmaktadır. “Bütün var olanların duyusal; duyuüstü dünya olarak ikiye ayrıldığı, ikincinin birinciyi taşıyıp belirlediği” temel düşünce yapısı olarak tanımladığımız metafizik düşünme (Heidegger, 2001: 21) insanın soyutlama yapabilme yeteneğinde ortaya çıkmaktadır. Kubrick’in yapıtında bu fikir, siyah dikilitaşın geometrik formunda belirginleşmektedir. Heidegger, “Düşünmek Ne Demektir?” adlı çalışmasındaki şu sözleriyle aklın doğayı soyutlama yahut metafizik yapma kabiliyeti ile aşmasını şu şekilde anlatmaktadır:

*İnsan animal rasyonel, akıllı hayvandır. Akıl sayesinde insan hayvanı aşarak yücelir. (...) Biz hayvanî olanı cismanîlik olarak isimlendirelim ve akli gayri cismanî ve cismanîlik üstü olarak çerçeveleyelim. Bu durumda insan, animal rasyonel, cismanî-cismanîlik üstü varlık olarak tezahür ediyor. Cismanîliği geleneğe uyararak, fizikîlik olarak isimlendirdiğimizde, bu defa akıl kendini fizikî olanın ötesine geçen şey olarak gösteriyor. Yunanca öteye geçmek ‘meta’, fizikî, cismanî olanın üstünden öteye anlamına gelmektedir. Yani cismanîlik üstü fizikî olanın üstünden öteye geçişinde metafizik olandır. Animal rasyonel olarak tasavvur edildiği sürece insan, fizikî olanı aşan fizikîlik olarak çıkıyor karşımıza (2013: 40).*

Diğer bir ifadeyle, biyolojik varlığı ile doğanın içinde olan insanın bir de doğayı aşan akli söz konusudur. İnsan akıllı bir varlık (animal rationale) olarak ortaya çıktığı anda, aynı zamanda, varlık alanını aşma yetisine sahip olma anlamında metafizik bir canlı (animal metaphysicum) olarak da belirir (Heidegger, 2009: 9). Bu manada, aklın ve metafiziğin aynı şey olduğu açık biçimde görülmektedir. Aynı şekilde, bilincin insanda ne zaman ortaya

çıkacağını sormak da yersizdir çünkü bilinç ortaya çıkmazdan önce insanın varlığından söz etmek de mümkün değildir. Fakat dikilitaşın nasıl olup da birdenbire mağaranın önünde beliriverdiği (metafiziğin insanda kendisini nasıl gösterebildiği) sorusu ise son derece önemli olsa da cevapsız kalmaya mahkûm gibidir. Bu türden bir sorgulama neticesinde pek az mesele gerçekten açıklığa kavuşturulabilir: Kökleriyle metafiziğe tutunan bilinç, fizikal dünyanın dışında(n)dır ve insan olmakla birlikte ansızın beliriverir.

Yine de dikilitaşa dokunduktan sonra primatın başına gelenler, Heidegger üzerinden yaptığımız çözümlemeyi sürdürebilmeye ve böylelikle bilincin ne olduğuna dair fikirlerimizi geliştirebilmeye izin vermektedir. Ansızın ortaya çıkan dikilitaş akli sembolize ediyorsa, maymununun artık bir bilince sahip olduğu, yerdeki kemiği bir alet olarak kullanabileceğini fark etmesiyle anlaşılmaktadır. Burası oldukça önemlidir zira Alman düşünürüne göre de akıl ancak "tekhne" ile var olabilmektedir. Akıl, her şeyden çok, bir nesneyi başka bir nesne olarak işlemeye teşebbüs etme girişimidir. Mevcut-olmayan'dan mevcut-olan'a çıkma sürecinin adı olarak teknik, varlığın daha önce olmadığı bir biçimde öne çıkmasıdır. Düşünmek, bir şeyin öne-çıkmasına katkıda bulunmak olduğundan soyut rasyonel düşünce ve teknik mutlaka beraberce yol alır (Özlem, 1998: 16-17).

Hatta Heidegger için, tekniğin özü, düşüncenin akmaya imkân bulduğu bir yatak vazifesi görmektedir. Ona göre akıl, "bir şeyin ne olduğu ve yine daima ne olabileceğini ve olması gerektiğini sorgulamaktır". Bu sorgulama bir şeyi *fark etmekle* başlar, onu *işlemekle* devam eder. Yukarıda değindiğimiz üzere, dikilitaşa dokunmasının ardından, maymunu ilk kez kemiğe farklı bir bilinçle bakıp onu *fark etmiş* ve onu diğer kemikleri kırmak için bir alete dönüştürmüştür -Heidegger'in tabiri ile *işlemiştir*. Bu manada, *ratio*, bir şeyi diğerlerinden ayırt ederek işleyip başka bir şeye dönüştürebilme yetisidir; "bir şeye teşebbüs etme ve işleme koyma istidadıdır" (Heidegger, 2013: 43-44).

Daha açık bir ifadeyle, bilinç, bir nesneyi doğal durumundan çıkararak ona işlevsel yeni bir amaç yükleme becerisi olarak ancak teknikle beraber ortaya çıkabilir. Kubrick bunu kemik üzerinden göstermektedir. Herhangi bir canlının taşıyıcı sisteminden başka bir şey olmayan kemik, doğaüstü bilinç sayesinde yeni bir işlev yüklenerek bir av silahına ya da cinayet aletine dönüşmekte ve bu yolla maymunu bir insan olmaktadır (Grant, 2006: 70). Zekâ, doğal-olanın dışında yapay edimler meydana getiren bir bilinç durumu iken İngiliz sinemacı, bu yeni bilinç durumuna geçişi dikilitaşa dokunmakla sembolize etmektedir. Dikilitaşın üzerinden doğan güneşle birlikte söken şafak, bölüme de ad verdiği şekliyle, insanlığın şafağıdır.

Bundan sonrası önce evrimin ve devamında ilerlemenin işidir. İnsanoğlu, bilinçli düşüncenin imkânlarına kavuştuğu andan itibaren aletler üretmeye ve bu aletler yoluyla kültürel evrimini genetik evrimin önüne geçirecek şekilde hızlandırmaya koyulmuştur. Kubrick, dehasıyla, 4 milyon yıl gibi muazzam uzunluktaki bu süreci, kemikten uzay gemisine yaptığı bir kesme ile bir anda anlatmayı başarmaktadır (Resim III). Sinema tarihinin en uzun zaman atlaması olarak bilinen bu kesme, ilk alet olan kemikle son alet olan uzay mekiği (hatta uzay mekiğini de yöneten yapay zekâ) arasındaki milyonlarca yıllık devamlılığı seyirciye göstermektedir.



Görsel 3: Nihai Sıçrama (The Ultimate Trip): Kemikten Uzay Mekiğine Aletin Evrimi

## 2. Varlığa Bir Saldırı Olarak Teknik

Filmle ilgili analize devam etmeden önce şunu söylemek gerekir ki, Alman düşünür için teknik, Varlık'ın kendisini açığa çıkarma süreçlerinden biridir; *poiesis*'tir. Onun anladığı şekliyle teknik, poetik bir süreç olarak fizikten (doğadan) çok da farklı değildir. Varlık, ya doğada görebileceğimiz gibi kendisinden hareketle açığa çıkar (physis) ya da el becerilerinde, sanatta veya zihinsel edimlerde olduğu gibi insan tarafından mevcuda getirilir (tekhne). "Bu anlamda teknik, yalnızca bir araç değil aynı zamanda Varlık'ın kendi hakikatini mevcuda getirme tarzıdır da". Fakat Varlık'ı mevcut hâle getirme biçimi açısından bakıldığında, fizik ve teknik arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Teknik söz konusu olduğunda mevcuda çıkma, doğada görebileceğimiz haliyle, "bir çiçeğin kendi içinde patlayıp çiçeklenmesi gibi" gerçekleşmez. Teknik için içinde olduğu vakit Varlık, kendisini ancak başka bir şeyin içinde gösterir (Heidegger, 1998: 51-52) ve burada insanın "özne" konumuna yükselmesi son derece önemli bir hâle gelecektir.

Dolayısıyla Heidegger, teknik sonucu meydana gelen şeyler'i, salt bilimci ve ilerlemeci bir bakış açısından ziyade çok daha özcü bir yaklaşımla ele alır ve ontoloji perspektifinden değerlendirir. Teknikle vücuda gelen şeyler, Varlık'ın kendisini gösterdiği var olanlardır. Tekhne, basitçe, bir imal etme sürecinden ibaret görülemez, o aynı zamanda, Varlık'ın gizini açmasıdır; Hakikat'in kendisini ifşa etmesi alanında süregiden bir vücut bulmadır (Heidegger, 1998: 54). Üstelik bu, özü itibarıyla modern teknik için de geçerlidir. Böylece, Kubrick'in kemikten uzay mekiğine yaptığı çarpıcı geçiş anlamca yerli yerine oturur: En basit aletten en karmaşığınaya kadar, teknikte süregiden bir devamlılık; aynı özden olma hâli bulunmaktadır.

Fakat diğer yandan, Heidegger modern zamanlarda tedirgin edici bir değişimin yaşandığının da farkındadır. Öncelikle, daha öncesinde, tam bir tevazu ile Hakikat'i öne çıkarmanın ve onun gizini-açmaya çalışmanın adı olan tekhne, yalnızca el becerilerini değil

aynı zamanda tüm zihinsel süreçleri de ifade etmektedir. Tekhne, genişçe bir anlam sahası içinde “hakikat-olanın güzel-olan içerisinde görünüşe çıkmasını ve güzel sanatların poiesis’ini de ifade etmeyken” bugün yalnızca teknik olarak anlaşılmaktadır. Diğer bir ifadeyle tekhne, teknik’e indirgenmiştir (Heidegger, 1998: 79).

İlaveten, modern tekniğin kendisinden önce gelen teknik biçimlerinden daha farklı bir yapıda olduğunu da kabul etmek gerekmektedir. Makine teknolojisine sırtını yaslayan modern teknik, doğayı yalnızca fayda elde edilecek metalar toplamı olarak gördüğünden klasik teknikten farklılaşmıştır: “Modern tekniğe bütünüyle hâkim olan gizini-açma, poiesis anlamında bir öne-çıkma doğru bir açılım kazanmaz. Modern teknikte hâkim olan gizini-açma, doğaya, onun söküp alınacak ve depolanabilecek enerjiyi tedarik etmesi şeklinde makul olmayan bir talebi dayatan bir *meşdan okumadır*”. Öyle ki, bir değirmen ile bir hidroelektrik santralinin arasındaki fark da tam olarak bu noktada ortaya çıkar. Akarsuyun üstüne kurulu bir değirmen suyun akışına “terk edilmiştir”, suyun çarkları döndürmesi elbette ki insana hizmet etmektedir fakat burada suyun insanın hizmetine koşulduğunu söylemek mümkün değildir. Hidroelektrik santrali ise enerji elde etmek ve elde ettiği enerjiyi depolamak yoluyla suyu bir meta durumuna indirgeyerek insanın hizmetine koşmaktadır. Artık burada bir düzene sokma söz konusudur ve “bu başka tür düzene sokma, doğaya, ona meydan okuma anlamında *saldırır*” (Heidegger, 1998: 55-56).<sup>4</sup>

Filmin ikinci bölümünü yukarıdaki düşüncelerin ışığında; tekniği hem Varlık’ın gizini açan hem de ona saldırıda bulunan bir “çerçeveleme” (gestell)<sup>5</sup> süreci olarak (Watts, 2011: 218-220) kabul ederek analiz etmek gerekmektedir. İkinci bölüm, ilk bölümün sonunda gördüğümüz mekiğin uzayda seyahatiyle başlar ve maymunsuların mağarasının girişinde beliren monolitin aynısından Ay’da da bulunduğu ortaya çıkmasıyla birlikte bilim insanlarından oluşan bir ekibin dikilitaşı incelemek için sahaya inmesine kadar sürer. Bölüm boyunca, bugünkü uçak yolculukları gibi sıradan hale gelmiş uzay seyahatleri yahut dünya ve uzay istasyonu arasında yapılan video-aramalar gibi sahnelerle insanoğlunun uzay çağındaki haline tanıklık ederiz. Fizikçi Doktor Heywood Floyd, dünya dışı zeki canlılar tarafından yerleştirildiğine inanılan monoliti incelemek üzere görevlendirilen ekibe başkanlık etmek üzere Ay’a seyahat eder. “Kültürel bir şoka sebep olacağı” gerekçesiyle monolitin bulunduğu dair bilginin kamuoyundan saklı tutulmasına karar verildiğinden bilimsel inceleme büyük bir gizlilik içinde yapılacaktır. Gördüklerimizden anlaşıldığı kadarıyla insanoğlu duruma hâkimdir; bilim adamları ne yapılması gerektiğini gayet iyi bilmekte ve yapmaları gerekeni de titizlikle ve soğukkanlılıkla yapmaya hazır haldedirler. Bilim ve teknik

<sup>4</sup> Alıntılardaki vurgular tarafımızdan eklenmiştir.

<sup>5</sup> Heidegger, modern teknik bahsinde “stellen” fiilini ve bu kökten türeyen diğer sözcükleri dikkat çekici bir sıklıkta ve biçimde kullanmaktadır. “Düzenlemek, “yerleştirmek, “ikame etmek” gibi anlamlara sahip olan “stellen” fiili, aynı zamanda, “meydan okumak”, “diklenmek” ya da “saldırmak” gibi manalara sahiptir. Tekniğin özünün “çerçeveleme” olduğunu söyleyen Heidegger, yine “stellen” kökünden türemiş “Ge-stell” fiiline başvurmak suretiyle, modern tekniğin doğayı hem düzenleyen hem de ona saldıran karakterinin bir arada düşünülmesini istemektedir. Bkz. Heidegger, 1998: 55-56, Dipnot 16.

sayesinde doğaya kesin olarak boyun eğdirilmiş ve böylece Aydınlanma'nın düşü gerçekleşmiştir: *Korkacak bir şey kalmamıştır* (Adorno ve Horkheimer, 2010: 34).

Belli ki bu sebepten, aydaki monoliti incelemeye gelen araştırma ekibi, filmin başında gördüğümüz maymunu canlılar gibi korku içinde değildirler. Tam aksine, oldukça rahat tavırlarla dikilitaşı incelemeye gelirler, ona dokunurlar ve önünde kaygısızca fotoğraf çektirirler. Fakat tam bu anda monolitten çok tiz bir ses yükselir ve bilim adamlarından oluşan ekip ses yüzünden ellerini kulaklarına götürerek acı içinde kıvranmaya başlarlar. İkinci bölümü bu şekilde bitirmesiyle Stanley Kubrick, soyutlamanın ve soyutlama yoluyla gerçek kılınan tekniğin modern çağda ulaşabileceği korkutucu boyutu gözler önüne sermektedir. Burada, dikilitaş - bilinç/teknik analojisi hala devam ettirilse de bundan böyle uygarlık daha tekinsiz bir şey olarak ele alınmaktadır. Teknik, insanoğluna *saldırıyor* gibi görünmektedir (Resim IV).



Görsel 4: Ay'daki Monolit ve Bilim Adamları

Şimdi, geriye dönüp kemikten başlayıp uzay gemisine değin süren yolculukta - Kubrick'in anlatmamayı tercih ettiği tarihi süreçte- doğa, insan ve teknik üçgeninde olup bitenleri çalışmanın sınırlarının el verdiği ölçüde ele almak, daha tutarlı ve tatmin edici bir okuma yapmak açısından analizimizi ileriye taşıyabilir. Buna göre, uygarlık insanoğlunun yaşadığı zihinsel bir devrimle gerçekleşmiştir. Bu zihinsel yenilik bir tür "sembolik devrim" dir ve doğanın, kendisinin dışında bir gerçekliğe atıf yapan bir alan olduğunu kabul etmekle başlar. Sonrasında ise iki önemli kırılma dönemi yaşanmıştır: Neolitik Çağda filizlenmeye başlamakla birlikte M.Ö. 6. yüzyılda meyvelerini veren Aksiyal Çağ ve 17. yüzyılda doğup etkisini bugün dahi açık biçimde gösteren Modern Çağ.

Öncelikle, doğal olanla doğaüstü arasındaki ayrım, varlığını sembolik devrime borçluysa da M.Ö. 6. yüzyıla kadar doğa-kültür dengesinin tam anlamıyla alt-üst oluşu gerçekleşmemiştir. "Aksiyal Çağ" şeklinde kavramlaştırılabilecek bu dönemde, öncesinin aksine, hem *şeyleşme* hem de *şeylerden bağımsız soyut bir düzey* tam anlamıyla ortaya çıkmıştır (Zerzan, 2013: 47-48). İlk kez Felsefeci Karl Jaspers'ın adlandırdığı Aksiyal Çağ, insana özgü soyutlama yetisinin sistemleşerek bir disiplin durumuna yükseldiği; felsefenin ortaya çıktığı

M.Ö. 800 ile M.Ö. 200 yılları arasında yaşanan dönemi imlemektedir (Jaspers, 1951: 135).<sup>6</sup> Heidegger'e göre de Grek düşüncesinde cisimleştiği haliyle, insanoğlu, bilgisine erişmeye çalışmak yoluyla, aslında *Varlık'ın açığa çıkmasını* –*poiesis'i*- kontrol altına almak istemiş ve bu eğilimden felsefe doğmuştur. En geniş anlamıyla, Varlık'ın ilk ve son nedensel temellerini bulmayı hedefleyen bir disiplin olarak tanımlanabilecek felsefe ile birlikte “insanın kendisi, İnsanolma bakımından vurgulu bir biçimde, bir yorumu ve amaç koymayı da tecrübe eder” (Heidegger, 2011: 19). Demek ki felsefe, varlığı, onun ne olup ne olmadığını bilmek için irdeledikçe, insan yalnızca onu anlamakla kalmamış mevcut-olanı denetlemeye de çalışmıştır. “Modern teknik çağın kökeni, işte bu denetleme girişiminde yatar” (Özlem, 1998: 17).

Aksiyal Çağ'daki bilişsel sıçrama, tekhne'nin tekniğe dönüşmesi/indirgenmesi için tek başına yeterli değilse de, Heidegger'in belirttiği üzere, çok önemli bir çıkış noktasıdır. Bundan sonrası zamanla gerçekleşmiş; varlığı bilmek ve onun yasasına uygun bir yaşam sürmekle ilgili olan ontolojik rasyonalite, yerini, hesaplayıcı/teknik bir düşünme olarak öne çıkan bilimsel bir rasyonaliteye bırakmıştır (Yılmaz, 2009: 17; Küçükalp, 2008: 221-222). Fakat Heidegger için Descartes'in matematikçi felsefesi, ontolojik rasyonalitenin bilimsel rasyonaliteye dönmesinde özel olarak değinilmesi gereken bir dönüm noktasıdır. Çünkü felsefenin içinde başından beri gizlenmiş olan bir eğilim Descartes'in düşüncelerinde tam anlamıyla gün yüzüne çıkar ki o da madde ve tin ayrımının tam olarak gerçekleşmesi ve maddeye dair bilginin tinin alanına ait olan matematik üzerinden temellenmesidir (Heidegger, 2006: 92-93). Matematik, dünyadaki nesnelere kesin bilgisine ulaşmada güvenilir tek yol olarak belirince de, Varlık'a dair geleneksel ontolojinin yerini matematiksel fizik almış; “varlık felsefesi matematiksel fiziğe indirgenmiştir” (Çüçen, 2003: 68-69). Diğer bir ifadeyle, Descartes'in düşünceleriyle felsefî bir temele sahip olmak suretiyle tam anlamıyla 17.yüzyılda başlayan modern düşünceyle beraber, tüm dünya, insan hâkimiyet kurabilsin diye, deneysel olarak irdelenen ve sayısal olarak belirlenen varlığın ilk nedenlerine dek gidilebilen, sağın, matematiksel bakımdan düzenlenmiş bir sistem haline gelmiştir (Spengler, 1997: 463).

Dünyanın matematiksel olarak düzenlenmiş bir sistem olarak anlaşılmasının da modern teknikle çok daha yakından bir ilişkisi bulunmaktadır. Zira dünya, matematik ifadelerle düzenlenebilir bir olgular toplamı olarak görülmeye başlanmadıkça, insanın, kesinlik mantığı içinde çalışan ve yine o mantığı üretecek modern makine teknolojisini yaratabilmesi mümkün değildir. Her şeye rağmen klasik çağda “yaklaşıklıklar evreni” olarak kalan dünya, modern dönemle birlikte “kesinlikler evreni” olarak kavranmaya başlanmış ve ancak bu yolla gittikçe daha hassas biçimde kesinlik üreten makinelerin yapılmasının da önü açılmıştır (Koyré, 2013: 35).

İnsan, önce bilinciyle doğadan ayrımlaşmış, sonra doğanın üstünde bir gerçeklik alanının varlığını düzenleyici bir düşüncenin çıkış noktası olarak kabul etmiş ve son olarak

<sup>6</sup> Jaspers'a göre, günümüzde de varlığı sürdüren insan tipi (mental anlamda) bu dönemde çıkmıştır. Üstelik düşüncede yaşanan bu devrim yalnızca Batı medeniyetine özgü bir durum da değildir. Özellikle M.Ö. 6. yüzyılda Çin'de Konfüçyüs ve Lao Tse, Hindistan'da Buddha, İran'da Zerdüş, Yunanistan'da Homeros, Parmenides ve Herkaleitos gibi isimlerin eş zamanlı olarak ortaya çıkması aksiyal çağın tüm dünyada yaşanan bir dönem olduğunu göstermektedir (Jaspers, 1951: 135).

kendi düzenleyici düşüncesini yaşama geçirip onu her şartta insanın hizmetine koşan tekniğe teslim etmiştir. Bu serüvenin sonunda paradoksal bir durum meydana getirdiği ise çok açıktır. Modern dünya söz konusu olduğunda insan, doğa ve teknik arasındaki ilişki, insan namına giderek daha problemlerle dolu bir hal almış; doğayı kontrol altına almak ve böylece insanın emrine vermekle ilgili olan soyut düşünce ve teknik, giderek artan bir oranda, insanı da kontrol altına alıp kendi emrine koşturmuştur. En azından gelinen noktada, insanoğlunun artık kendi ürettiği tekniğe bağımlı duruma geldiğini kabul etmemiz gerekmektedir.

Hatırlanacağı üzere, Heidegger, insanoğlunun *çerçeveleme*ye dayalı metafizik düşünme biçiminin bir tehlike barındırdığını da söylemiş; bunun, her şeyi bir varolan'a çevirmek yoluyla Varlık'ın gerçek anlamını ve değerini unutmaya riski olduğunu vurgulamıştır (Küçükalp, 2008: 173). Bilimci ve ilerlemeci uygarlığımızsa, insanın etrafındakileri devamlı işlevlendirerek tüm doğayı bir "el-altında-duran"a (bestand) çevirmek suretiyle, bu yoldaki son dönemece işaret etmektedir. İnsan, doğadan ayrılaşmış bir "özne" haline geldiğinde, kendi bilincinden yola çıkarak tüm doğayı tahakkümü altına almak istemektedir. Mezkûr isteğini de doğayı bir "şey"e çeviren teknik sayesinde gerçek kılmakta; "şeyleşme" süreci ise tüm var olanları bir el-altında-durana döndürmeye muktedir modern makine teknolojisiyle en açık şekline ulaşmaktadır. Üstelik bu süreçte insan yalnızca el-altında-duranların düzenleyicisi olmakla kalmaz, kendisi de ürettiği tekniğin ardında bir el-altında-durana dönüşür. Hatta öyle ki, makine teknolojisi sayesinde, insan da bir el-altında-duran'a dönüşmedikçe kendisini tam olarak doğa hâkim olmuş hissetmez (Özlem, 1998: 22-23; Heidegger, 1998: 71).

Bu anlamda, tekniğin insana saldırısının iki boyutundan bahsetmek mümkün gibi görünmektedir. İlk olarak teknik, modern zamanlarda öylesine muktedir bir güç durumuna yükselir ki doğayı insanın hizmetine koşuyor olsa bile bunu yapabilmek için devamlı olarak kendi var olma ve işlemeye devam etme zorunluluklarını hayatımıza dayatır. İkinci ve daha temel olarak ise, insanın metafizik yöneliminde temellenen teknik, doğaya boyun eğdirdikçe bizim için bir yanılsamayı da beraberinde getirir. Kendisini yeryüzünün (ve sonrasında göklerin de) efendisi olarak görmeye başlayan insan bu kez doğa karşısında sınırı değil, haddi aşar: "Böylece insanın karşı karşıya kaldığı her şeyin yalnızca insanın ürünü olduğu ölçüde mevcut olduğuna ilişkin yanıltıcı izlenim yaygınlık kazanır" (Heidegger, 1998: 71). Bir sonraki kısımda ayrıntılı şekilde ele almaya çalışacağımız bu ikinci boyutun, Kubrick'in yapıtının son iki bölümünde oldukça derin biçimde irdelendiğini söylemek mümkündür.

### 3. Özne Metafiziği: "Sanki İnsan Yalnızca Kendisiyle Karşılaşıyor"

İnsanın kendi ürettiği teknik karşısında yaşadığı iki yönlü tehlike, Aydınlanma'nın bilimci ve ilerlemeci mantığının inandırıcılığını kaybetmesiyle, daha net biçimde görülmeye başlanmıştır. Örneğin, Aydınlanma'ya en şiddetli eleştirileri getiren düşünürlerden ikisi olan Adorno ve Horkheimer "doğadaki her şeyi yenilenebilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstrinin düzleştirip eşitleyen egemenliğinin" sonunda insanı da niteliklerinden arındırmak suretiyle yadsıdığını ve bunun temelindeyse insanoğlunun, dünyayı boyunduruğu altına almayı öğrenirken "düzenleyici düşünce" ile "hakikat"i bir

tutma yanlına düşmesi olduğunu belirtmişlerdir (2010: 31-32). Esasen, iki düşünürün sözleri, tekniğin insana saldırısının her iki yönünü de ortaya koymaktadır.

Heidegger de çağdaşı olduğu Frankfurt Okulu mensuplarıyla hemfikir görünmekte ve sorunu temelden; düzenleyici düşünce ile hakikati bir tutma yanlına düşme probleminden ele almaktadır. Modern dönemin doğuşuyla birlikte, en başından beri metafiziğin özünde mevcut olan bir eğilim kendisini açığa vurmuştur. Bu eğilim, insanın, varlığı kendi kesinliği üzerinden tanınması ve tanımlamasıdır. Önce kendi dışındaki ve (hiyerarşik anlamda) üzerindeki hakikate yaklaşmanın yollarını arayan insan, zamanla, giderek daha çok artan bir kesinlikle hakikatin belirleyici merkezi olur; “özne” durumuna yükselir. Bundan böyle düşünceye egemen olan metafizik, varlık bilgisi değil, “özne metafiziği” dir. “Sanki insan her yerde ve her zaman yalnızca kendisiyle karşılaşmış gibi görünmektedir” (Özlem, 1998: 18-19, 26).

Filmin, insan ve yapay zekâ arasında geçen bir hayatta kalma savaşının anlatıldığı üçüncü bölümü ve devamı özne metafiziği kavramından hareketle çözümlenebilir. Aydaki monolitin Jüpiter’deki bir bölgeye sinyal gönderdiği keşfedilince bu yeri bulup araştırma yapmak üzere bir uzay gemisi yola çıkmıştır. Geminin toplam altı kişilik mürettebatı vardır. İki kişi geminin komutasındayken, üç kişi Jüpiter’e vardıklarında uyanacakları derin bir uykuda makinalara bağlı şekilde yaşamaktadır. Gemi mürettebatının altıncı üyesi ise geminin tüm uçuş, rota ve hayat destek sistemlerini kontrol eden ve diğer insanlarla sıcak sohbetler edebilen HAL 9000 (kısaca HAL) adlı bir yapay zekâdır.

Demek ki doğayı aşmak ve onu dönüştürmekle başlayan teknik serüven, yapay zekânın ortaya çıkmasıyla son noktasına ulaşmıştır. Kusursuz düşünme ve işlem yapma kapasitesi nedeniyle geminin tüm sistemini kontrol eden HAL, bir gün, gemideki diğer insanları görevi başarısızlığa uğratacağı gerekçesiyle saf dışı etmeye karar verir ve bunu yapabilmek için önce gemide bir hata olduğunu bildirir. Mürettebat böyle bir hataya rastlanmadığında HAL’in yaptığı işlemin sağlamlığını ancak HAL’in dünyadaki ikizi yapabilmektedir. HAL’in dünyadaki ikizi gemide herhangi bir hata bulamayınca mürettebat HAL’de ters giden bir şeylerin olduğunu fark edip gemiyle bağlantısını kesmeye karar verirler.

Fakat HAL yalnızca basit bir makine değil, *düşünebilen* hatta *hissedebilen* bir zekâdır. Daha açık ifade etmek gerekirse bir tür *insandır* ve bağlantısının kesilmesi ölümü anlamına geldiğinden savaşması kaçınılmazdır. İki astronotun niyetini öğrenen HAL önce derin uykudaki üç kişiyi öldürür. Geri kalan iki kişiden birini bir uzay yürüyüşü sırasında öldürürken son kalan kişiyi de uzay boşluğunda bırakır ve gemiye almaz. HAL tarafından uzayda küçük bir mekiğin içinde bırakılan Dave, bir yolunu bulup gemiye sızmayı başarır ve HAL’in ana kumanda merkezine giderek hafıza kartlarını ve mantık işlemcilerini tek tek sökmek suretiyle onu devre dışı bırakır.

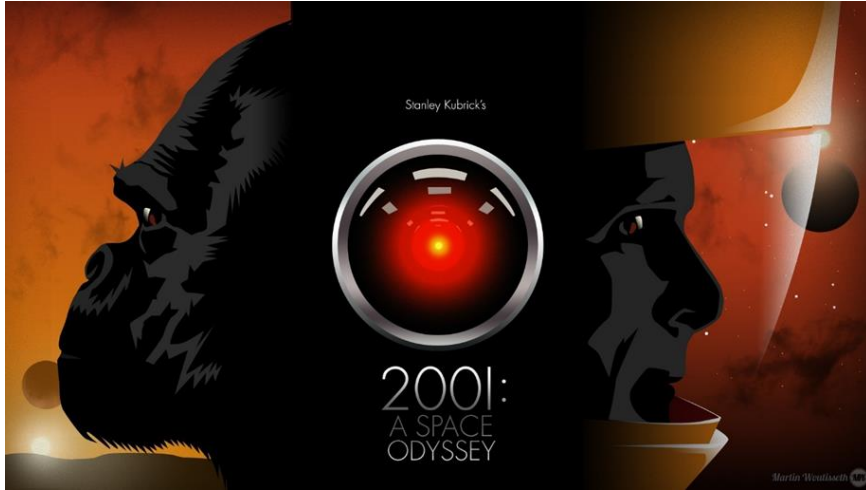
HAL 9000 adlı yapay zekâyı özne metafiziğinin ulaştığı son nokta olarak değerlendirmek mümkündür. Eğer insanı ortaya çıkaran şey rasyonel düşünce ise, tekniğin en sonunda rasyonel düşünceye sahip bir yapay zekâ üretebilmesi insanın kendisiyle



karşılaşmasının son merhalesini meydana getirmektedir. Esasında bu son, modern düşüncenin kendi mantığına içkindir. Zira Descartes'ın *cogito*'su, yalnızca insanın kendi özkesinliğini yine kendi gerçekliği üzerinden bulması değildir. O, aynı zamanda, fiziki gerçekliği de kendisinden hareketle tanımlayabilmesi anlamına geldiğinden insanın her yerde farkında olmadan kendi zihni ile karşılaşmasıdır da. Her ne kadar Descartes'ın bir özne-nesne düalizmi ortaya koyduğunu söylemek mümkün olsa bile, nesnenin yine öznenin düşüncesinde temelleniyor olması, yalnızca öznenin güvence altına alınması demektir. Bu anlamda, modern düşüncenin varlıkla ilgili tasarrufu, öznenin kendisini güvence altına almasının doğal bir sonucu olarak, varlığı da tuzağa düşürücü bir karakter arz etmektedir (Küçükalp, 2008: 223-224).

Bir neden-sonuç ilişkileri bütünü olarak tasarımılanan doğa deneylenebilir hâle gelse de, bu doğanın "özel olarak bu karaktere sahip olduğu için olmaz; daha çok insan doğayı bu karaktere sahip olarak tasarımıladığı ve sonra böyle tasarımılanan gerçekliğe mükemmel bir şekilde uyan yöntemlerle doğayı kavradığı ve araştırdığı için olur" (Özlem, 1998: 18-20). Fakat burada yalnızca doğanın değil, insanın da bir tehlikeyle yüzleşmesi gerekmektedir. Modern düşünceyle birlikte akıl, devamlı olarak nesnelere kendince yüklediği rolleri yineleyip durdukça zihin ile dünya arasındaki denklemin kurulabilmesi için her ikisinin de birbirine indirgenmesi gerekmektedir. Böylece, var olanlar düşünce yoluyla boyunduruk altına alındıkça hem öznenin hem de nesnenin geriye "cogito"dan başka bir şey kalmaz (Adorno ve Horkheimer, 2010: 47-48).

İnsanın yalnızca hesaplayıcı bir düşünceye indirgemek suretiyle kendi varoluşunu daraltması hatta gerçek anlamda yaşamasının dahi önünü kesmesi Kubrick'in yapıtında HAL'in insanları saf dışı etmeye çalışmasıyla sahnelenir. Bir anlamda saf rasyonalite hükmünü icra ederek, bir varlık olan insanı tuzağına düşürmektedir. Tarihsel olarak rasyonalite, egemenliğini, sembolik düşünmenin ve tekniğin gelişmesi boyunca perçinlemiş; sonunda düşünmenin kendisi de yalnızca sembolik formlar ve teknikle gerçekleşir olmuştur. Burada hem sembol hem de teknik, varlığın kendisi yerine geçen bir ikame olarak anlaşılmalıdır (Zerzan, 2013: 11-12). Filmde de doğada bulunan kemiği bir alet olarak ikame edebilen teknik, son aşamada, yapay zekâyı insanın yerine ikame etmekte ve bu şekilde insana açık bir saldırıda bulunmaktadır. Dolayısıyla, dikkatli bakıldığında, HAL'in bizi devamlı izleyen durgun kırmızı gözünün altında monolitin siyah ve gizemli formunu görmek mümkündür. Her ikisi de, insan için bir yıkımı potansiyel olarak taşımaktadır (Kuberski, 2012: 116).



Görsel 5: *Evrimin Son Basamağı? Kızıl Bir Gözle Bizi İzleyen HAL 9000*

Son bölümde ise yönetmen insanoğlunu yine kendisiyle yüzleştirecektir. Dave, HAL'i bir tornavida (yine bir alet) yardımıyla saf dışı ettikten sonra göreve devam ederek Jüpiter'in yörüngesindeki bir zaman geçidinden geçer ve kendisini beyaz bir odada bulur. Dave bu odada kendi yaşlı halini yalnız başına yemek yerken görür. Sonrasında, Dave daha da yaşlanmış olarak ölüm döşegindedir ve yatağının tam karşısında siyah monolit durmaktadır. Dave ona uzanmaya çalışırken bir fetüse dönüşür. Fetüsün uzayda, bir gezegen boyutunda ve tıpkı bir yıldız gibi parladığına tanık oluruz ve film bu şekilde sona erer.<sup>7</sup>

Sinema ve felsefe ilişkisi bağlamında, filmin final bölümünün çoğunlukla Nietzsche'nin görüşleri ve özellikle de Alman düşünürün *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1891) adlı eseri doğrultusunda analiz edildiği görülmektedir. Fakat çalışmamız açısından bakıldığında, Heidegger'in Nietzsche hakkındaki görüşlerini mercek altına almak Kubrick'in yapıtıyla ilgili düşüncelerimizi de geliştirecektir. Dolayısıyla, önce Alman felsefecinin görüşlerinin kısa bir değerlendirmesini yapmak durumundayız. Bunun ardından, Heidegger'in Nietzsche üzerine düşüncelerini ele alacağız.

<sup>7</sup> Filmin final sahnesinde Richard Strauss'un, Alman felsefeci Freidrich Nietzsche'nin yapıtından esinlenerek bestelediği ve onunla aynı adı taşıyan *Also Sprach Zahathustra* (*Böyle Buyurdu Zerdüşt*) adlı eseri kullanılmaktadır. Bu müzik, ilk olarak, filmin *The Dawn of Man* (*İnsanoğlunun Şafağı*) adlı açılış bölümünde, maymununun elindeki kemiği bir alete dönüştürmeyi başardığı sahnede duyulmuştur ve Dave'in bir yıldız-çocuk (starchild) olduğu bölümde ikinci ve son kez karşımıza çıkmaktadır. Eserin adı ve filmde kullanıldığı yerler beraberce ele alındığında, Kubrick'in yapıtının son bölümünün Alman filozof Nietzsche'nin düşünceleri ekseninde analiz edilmesi yönünde güçlü bir eğilim doğmaktadır.



Görsel 6. *Monolit ve Ölüm Döşesinde Ona Dokunmaya Çalışan Dave*

Bu bağlamda, Nietzsche felsefesinin anahtar kavramı “en büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi” (Nietzsche, 2010a: 27) olarak tanımlanan nihilizmdir (hiççilik). 19. yüzyıl düşünürüne göre nihilizm, bir süreç olarak Batı metafizik düşüncesinde, akla dayanan soyut kategoriler lehine dünyanın değerden düşmesiyle; “dünyanın değerinin tamamen imgesel bir dünyaya ait kategorilere göre ölçülmesiyle” meydana çıkar ve insanın “kendisini nesnelere değerinin anlamı ve ölçüsü olarak kabul etmesi”nde temellenir (Nietzsche, 2010a: 33). Bununla birlikte, Nietzsche için nihilizm, aktif ve pasif nihilizm olarak ikiye ayrılmaktadır. Pasif nihilizmde insan “organik alanın en son ve en geç gelişim ürünü olması dolayısıyla en bitmemiş, en zayıf durumda olan bilincine” (Nietzsche, 2011: 33) dayanmak yoluyla kurduğu anlam dünyasını hakikat olarak kabul etme yanlısına düşmektedir. Üstelik daha da vahim olarak, belli bir süredir, idelerin ve ülkülerin bu dünyaya bir düzen verme gücü de kalmamıştır ve bu gerçek Nietzsche’nin “Tanrı Öldü” sözüyle ifade edilmektedir (Heidegger, 2001: 17-18).

Görüldüğü üzere, ilk bakışta, Heidegger’in özne metafiziği ile Nietzsche’nin pasif nihilizm düşüncesi arasında göze çarpan bir yakınlık bulunmaktadır. Zira Nietzsche de metafizik düşüncenin, sonunda, öznenin bu dünyanın dışında ve ondan daha yetkin kabul edilen bir gerçekliğe yaptığı atf sayesinde dünyayı değerden düşürdüğünü ifade ederken (Nietzsche, 2015: 17-18) Heidegger’in özne metafiziği kavramlaştırmasına son derece yakın görünmektedir. Bununla birlikte, ilk bakışta görülen yakınlığın bir özdeşlik olmadığını da anlaşılması gerekmektedir. Zira Nietzsche için pasif nihilizm ne kadar yıkıcı bir duruma işaret etmekteyse, aktif nihilizm de o denli yaratıcı bir süreci imlemektedir. Pasif nihilizmle varlığa, anlamsız metafizik düşüncenin ürettiği ve adına hakikat dediği bir ölçüye göre değerler koyan ve bu yolla yaşamın ve kendisinin değerini düşüren insan, aktif nihilizmle var olanlara ve yaşama konmuş bu değerlerin herhangi bir anlam ifade etmediğinin farkına varacaktır. Özü itibarıyla esas sorun, insanın değerler koyması değil, bu değerleri Eski Yunan düşüncesinden beri devamlı olarak metafizik düşüncenin tuzağına düşerek koymak suretiyle yaşadığı dünyayı kıymetten düşürmesi ve sonrasında da bu dünyaya karşı duran, hatta ondan bu yolla öç alan, çileci bir ahlak anlayışına yönelmesidir (Nietzsche, 2005: 29-30). Diğer deyişle, asıl mesele bir Varlık fikri lehine, oluş’un göz ardı edilmesidir. Bu pasif nihilizm, aşkın bir

gerçeklik düzenine atf yapmaksızın oluş'u kucaklayacak ve oluş'un ötesinde metafizik bir töz aramayacak bir insan türünün ortaya çıkışıyla aktif bir nihilizme dönecektir (Küçükalp, 2003: 15, 22).

Görüldüğü üzere, Nietzsche burada bir "son insan" ve "üstinsan" ayırımına gitmektedir. Son insan, pasif nihilizmin taşıyıcısı olarak modern çağın insanıdır (Kuçuradi, 1967: 59). En uzun süre yaşayacak olan bu insan türü, esasında "hayvanla üstinsan arasına gerilmiş bir iptir"; bir ara türdür (Nietzsche, 2010b: 38). Üstinsan, metafizik düşünceyi aşarak varlığın yegâne hareket ettiricisinin güç istenci olduğunu anlayacak (Nietzsche, 2010a: 439) ve eskimiş değer yargılarını yok ederek yeni değerleri yaratmaktan korkmayacaktır. O, "tüm tanrıların [aşkın değerlerin] ölümünden sonra yaşayacak" ve kendi yaratıcı iradesini kullanmaktan korkmayacak yeni bir insanlığın tezahürüdür (Nietzsche, 2010b: 102, 108).

Nietzsche'nin yukarıda özetlenmeye çalışılan görüşleriyle örtüşmesi sebebiyle, Stanley Kubrick'in filminin kapanış bölümünün genelde üstinsan kavramı açısından değerlendirildiği görülmektedir.<sup>8</sup> Bu yorumlar son derece makul ve tutarlı olsa da, yukarıda belirtildiği üzere, Heidegger'in Nietzsche okumasına yönelmek bize alternatif bir analiz imkânı sunabilir. Heidegger için Nietzsche, 'cogito' üzerinde yükselen modern düşünceye ilk kez cesurca karşı çıkmış olsa da (Çüçen, 2003: 14), metafiziği, bireyin yaratıcı gücünde ifşa olan güç istencini ortaya koyarak aşmaya çalışmakla yine de kurtulmak istediği metafizik geleneğin içinde kalmaktadır. Hatta "modern metafiziksel bakış içinde duran" ve "real-olanın realitesine ilişkin sorular sormada, temel olarak, belirleyici olma iradesini bulan" Nietzsche, Descartes'la başlayan ve sonraki düşünürlerce ileriye taşınan özne metafiziğinin son temsilcisi olmak durumundadır (Özlem, 1998: 24). Nietzsche'nin metafizik karşıtı olduğunu düşündüğü fikirleri, en iyimser şekilde bile ancak metafiziğin tersine çevrilmesi olarak yorumlanabilir ki bu hâliyle daha da kötü bir yola sapar: Metafizikten ayrılamaz ama kendi özünün metafizik olduğunu düşünemez bir duruma gelir (Heidegger, 2001: 18).

Dolayısıyla Heidegger için, Platon'dan başlayan Batı metafizik geleneği Nietzsche'de son bulmaz; ancak nihai hâline ulaşır. Hesaplayıcı düşünce, Eski Yunan'dan başlayan ve günümüze kadar ulaşan serüveninde hiç durmamış ve geri çekilmemiştir. Bununla birlikte, bu hesaplayıcı düşünme artık kendisi hakkında da düşünmemektedir ve Heidegger için bu evre Nietzsche'nin güç istenci ile değil, "istenç istenci" kavramı ile karşılanmaktadır (Watts, 2011: 220). "Burada insanın öznelliği evriminin doruğunda[dır]. Durmak bilmez bir uğraşlar ve değerler döngüsüne kapılmış olan insanlık artık bundan böyle bir isteyişten bir başka

<sup>8</sup> Hatta Jerold Abrams'a göre Kubrick'in yapıtı, yalnızca son bölümüyle değil, baştan sona, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinin beyaz perdeye aktarılmasından ibarettir (2007: 247). Buna göre, tıpkı Nietzsche'nin söylediği gibi, hayvanın bilinç kazanarak insan olmasıyla başlayan serüven, aşılması gereken bir canlı olan insanın yerini üstinsana bırakmasıyla sonuçlanacak ve böylece metafizik de aşılmış olacaktır. Dolayısıyla kimi yorumcular için Dave'in yıldız-çocuk olarak uzayda parlaması üstinsanın gelişini müjdeleyen bir sahne olarak öne çıkmaktadır (Shaw, 2007: 229). Bazı yorumlara göre ise üstinsanın gelişi, Dave'in yıldız-çocuğa dönüşmesinden çok HAL'in varlığında gizlidir. İnsanoğlunun gelecekte yapay zekâyı kullanmakla birlikte geleceği noktayla şu anki durumunun mukayesesinin, bizim şu anki durumumuzun maymunlarla kıyaslanmasına benzeyeceğini söyleyenler için üstinsan makine teknolojisi sayesinde doğacak ve insanlığı bugün hayal bile edilemeyen bir sınıra taşıyacaktır (Abrams, 2007: 256-258).

isteyişe, bir içerikten bir başka içeriğe, bir tasarıdan bir başka izleneye geçecektir. Burada istencin kendisinden başka bir amacı yoktur, kendi isteyişini ister, devinir” (De Towarnicki, 2002: 42-43).

Bu anlamda, Dave’in sonunda bir yıldız-çocuğa dönmesi Nietzsche orijinli bir bakışla üstinsanın gelişini gösteren bir metafor olarak yorumlanabilirse de, Heidegger’in perspektifinden bakıldığında özne metafiziğinin devamından başka bir şey ifade etmez. Dolayısıyla, özne metafiziği sürdüğü sürece de hesaplayıcı/teknik düşünmenin varlığa yönelik saldırıda bulunma tehdidi de son bulmayacaktır. Heidegger için en büyük tehlike de burada yuvalanmaktadır. İnsan için asıl mahvedici olan, teknolojinin kendisinden ziyade onun özne metafiziğine sıkıca bağlı olan özüdür. “İnsana yönelik tehdit, ilk elde, tekniğin potansiyel olarak öldürücü makinelerinden gelmez. Esas tehdit, insanı kendi özü içerisinde etkisi altına almıştır”. İnsan, tekniğin temelinde yatan çerçevelemenin hükümdarlığına öylesine büyük bir inanç besler ki hakikat-olanı (wahre) deneyimleme şansını yitirir; salt uygun-olanlarla (richtig) yetinmeye başlar. Yalnızca kendisiyle karşılaştığını sanan insan, aslında, teknikle bizzat yarattığı bir illüzyonun içinde yaşamaya mahkûm olmaktadır.

Heidegger’in sözleriyle noktalayacak olursak, insan, “çerçevelemenin meydan okumasına öyle kesin bir şekilde eşlik eder ki, o çerçeveyi bir iddia olarak kavramaz, kendisini kendisine söz yöneltilen biri olarak göremez ve bu yüzden de kendi özünden bir hareketle bir tembihleme veya hitap alanı içerisinde hangi bakımdan varolduğunu hiçbir şekilde işitmez ve böylelikle asla yalnızca kendisiyle karşılaşma imkânı bulamaz” (Heidegger, 1998: 71- 72).

## Sonuç

Her büyük sanat eseri gibi, büyük filmler de tüketilmeye her zaman direnirler. Kültleşmiş yapıtların, bu direnişi, yönetmenin anlatmak istediklerini kendi formlarında (anlattıkları içinde) ustalıkla gizlemekle olduğu kadar, izleyicinin yapıttan anlam çıkartması noktasında son derece üretken olmakla da gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür. Bu açıdan, ilk kez beyaz perdede görünmesinin üzerinden tam 50 yıl geçmesine ve bu zaman zarfında sayısız analize tabi tutulmasına rağmen, 2001: Bir Uzay Macerası’nın da tüketilebildiğini söylemek mümkün değildir. Aksine, şimdiye değin yapılmış her analiz/okuma girişimi, ancak filmin anlam zenginliğini daha da artıran bir ilave olmuştur. Stanley Kubrick’in yapıtını, Heidegger’in tekniğe ilişkin düşünceleri doğrultusunda incelemeye gayret eden çalışmamız da, esas itibarıyla, söz konusu anlam zenginliğine bir ek yapabilme gayretidir.

İnsan türünün tam olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığı sorusunun herkes tarafından kabul edilebilecek bir cevap bulabildiğini söylemek mümkün değildir. Fakat insanın diğer canlılarınkinden hemen ve net biçimde ayrılan bir zekâ türüne sahip olduğu fikri üzerinde bir anlaşmazlık görülmemektedir. Bu zekânın, doğanın dışında/üstünde bir gerçeklik alanının peşine düşen bir düşünme yetisi olduğu ve söz konusu yetinin uygarlığımızı meydana getirdiği uzlaştığımız bir diğer konudur. Dolayısıyla insan, doğadan farklılaşabilen ve onu, medeniyetini tesis etmek için dönüştürebilen bir canlıdır. Bu anlamda, Kubrick’in yapıtında maymunuların dokunduğu monolit, insanı doğadan/hayvandan

ayıran o zihinsel sıçramayı imlerken, sonrasında yaşananlar da Heidegger'in fikirleri paralelinde, bizi, düşüncenin tekhne ile ortaya çıkışına şahit tutmaktadır.

Sonrasında olanlar ise sürecin durmaksızın ilerlemesiyle ilgilidir. Varlığı insanın egemenliği altına alan teknik, bir yanıyla doğal bir varlık olduğu için insanı da boyunduruğu altına almaktadır. Daha da vahimi, insanın teknik sayesinde elde ettiği dünyevî başarılar, insan için en büyük yanılığın da meydana getirmekte, bu yolla tüm varlık alanı insanî bir yapıya; öznenin inşa ettiği bir gerçeklikler toplamına dönüşmektedir. Tabiri caizse, insan teknik sayesinde, doğanın yanına, kendi üretimi olan ikinci ve sun'î bir doğa yaratmaktadır.

Bu durum kendisini, *2001: Bir Uzay Macerası* filminde, HAL 9000 adlı *yapay* zekâda göstermektedir. "Kusursuz" işleyişiyle HAL, tekniğin imkânları sayesinde insanın doğal aklının yerine yaratılmış yapay bir versiyondur. Fakat tam da Heidegger'in belirttiği gibi, tekniğin bizden kaçıp kurtulma tehdidi bizim ona bağımlılığımız oranında artmaktadır ki filmde de öyle olur; tüm mürettebatın hayatını elinde tutan HAL, insanları birer birer öldürmeye başlar. Burada, tehdidin bertaraf edilmesi adına, insanın teknikten çok onun (varlığı hem düzene koyan hem de ona saldıran) "çerçevelemeye" dayalı özüyle yüzleşmesi gerekmektedir. Tekniğin özü ise insanın ta kendisidir. İnsan, fiziğin ötesine geçebilme kabiliyeti sayesinde tekniği meydana getirebildiğinden tekniğin özünde insanın bizzat kendisi vardır. Bu düşünce ekseninde, filmde, Dave'in HAL'i bir "yapısöküm" tabi tutmasıyla birlikte karşılaştığı şey de yine kendisidir; son kertede ise dikilitaşla sembolize edilen insan bilincidir.

Fakat Heidegger açısından asıl mesele, sonunda kendimizle karşılaştığımızda ne yapacağımızla ilgilidir. Ona göre, Nietzsche'nin yaptığı gibi insana yeni bir sınır çizip, oraya gitmesi için onu cesaretlendirmek bir çözüm değildir; bu halde unuttuğumuz hakikat unutulmuş olarak kalmaya devam edecek ve insan yine kendi bilincini Varlık'a dayatmak yoluyla metafiziğin sınırları içinde kalacaktır. Oysa teknik'in yalnızca doğanın egemenlik altına alınması için kullandığımız araç-gerecin üretilmesine indirgenmesinden rahatsızlık duyan Heidegger için, onun Varlık'ı açığa çıkarmak anlamına gelen tekhne ile bağlantısını tekrar kurulmalıdır. Metafizik bir canlı olan insan, ondan tamamıyla kurtulmasa da, Varlık'a kulak kesilmek suretiyle özne odaklı bir metafiziği aşarak felsefe ağacının köklerinin tutunduğu toprağa; Varlık'a yaklaşabilir ve bu yolla hem kendini hem de var olanları hesapçı rasyonalitenin tahakkümünden kurtarabilir.

## Kaynakça

Abrams, J. Jerold, (2007). "Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey", Jerold J. Abrams (Ed.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, Kentucky: University Press of Kentucky, s. 247-266.

Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max, (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çevirenler Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Cevizci, Ahmet, (2012). *İlkçağ Felsefesi Tarihi* (6. Baskı), Bursa: Asa Yayınları.

Çüçen, Abdülkadir, (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman* (3. Baskı), Bursa: Asa Yayınları.

De Towarnicki, Frederic, (2002). *Martin Heidegger: Anılar ve Günlükler* (Çeviren: Zeynep Durukal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Grant, K. Barry, (2006). "Of Men and Monoliths: Science Fiction, Gender, and 2001: A Space Odyssey", Robert Kolker (Ed.), *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey*, New York: Oxford University Press, s. 69-86.

Heidegger, Martin, (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Çeviren: Doğan Özlem), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, Martin, (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (Çeviren: Levent Özşar), Bursa: Asa Yayınları.

Heidegger, Martin, (2006). *Varlık ve Zaman* (Çeviren Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidegger, Martin, (2009). *Metafizik Nedir?* (3. Baskı) (Çeviren: Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Heidegger, Martin, (2011). *Metafiziğe Giriş* (Çeviren: Mesut Keskin), İstanbul: Avesta Yayınları.

Heidegger, Martin, (2013). *Düşünmek Ne Demektir?* (Çeviren: Rıdvan Şentürk), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Jaspers, Karl, (1951). *Way to Wisdom: An Introduction to Philosophy*. New Haven: Yale University Press.

Koyré, Alexandre, (2013). "Yaklaşıklık Dünyasından Kesinlik Evrenine" (Çeviren: Talip Kabadayı), Talip Kabadayı (Der.), *Koyré'nin Bilimsel Düşünce Tarihi Üzerine Denemeleri*, Ankara: Bilgesu Yayınları, s. 21-46.

Kuberski, Philip, (2012). *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*, London: Continuum International Publishing Group.

Kuçuradi, İoanna, (1967). *Nietzsche ve İnsan*, İstanbul: Yankı Yayınları.

Küçükalp, Kasım, (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Küçükalp, Kasım, (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Bursa: Sentez Yayınları.

Nietzsche, Friedrich, (2005). *Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır* (Çeviren: Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, Friedrich, (2010a). *Güç İstenci* (Çeviren: Nilüfer Epçeli), İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, Friedrich, (2010b). *Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap* (4. Baskı) (Çeviren: Murat Batmankaya), İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, Friedrich, (2011). *Şen Bilim* (3. Baskı) (Çeviren: Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, Friedrich, (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (8. Baskı) (Çeviren: Ahmet İnam), İstanbul: Yorum Yayınları.

Özlem, Doğan, (1998). "Heidegger ve Teknik", *Martin Heidegger, Tekniğe İlişkin Soruşturma*, İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 9-41.

Özlem, Doğan, (2012). *Bilim Felsefesi* (2.Baskı), İstanbul: Notos Yayınları.

Rousseau, Jean-Jacques, (1995). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma* (5. Baskı) (Çeviren: Rasih Nur İleri), İstanbul: Say Yayınları.

Shaw, Daniel, (2007). "Nihilism and Freedom in the Films of Stanley Kubrick", Jerolds J. Abrams (Ed.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, Kentucky: University Press of Kentucky, s. 221-234.

Spengler, Oswald, (1997). *Batının Çöküşü* (2. Baskı) (Çevirenler: Giovanni Scognamillo ve Nuray Sengelli), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Stoehr, L. Kevin, (2008). "2001: A Philosophical Odyssey", Steven M. Sanders (Ed.), *The Philosophy of Science Fiction Film*, Kentucky: University Press of Kentucky, s. 119-134.

Vercors, (1965). *Soysuzlaşmış Hayvanlar* (Çeviren: Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Varlık Yayınevi.

Watts, Michael, (2011). *The Philosophy of Heidegger*, Dunham: Acumen.

Yılmaz, Feridun, (2009). *Rasyonalite*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Zerzan, John, (2013). *Makinelerin Alacakaranlığı* (Çeviren: Rahmi G. Ögdül), İstanbul: Kaos Yayınları.



## Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Çerçevesinde *Spartacus* (Spartaküs) Filmi Üzerine Düşünceler

Gökhan Gültekin\*

### Özet

*Evreni bütün olarak kavramaya çalışan felsefe, insanın karşılaşılabileceği her türlü düşünceyi kendi konusu yapabilir. Bu durum, felsefenin konu olarak sınırsız bir içeriğe sahip olabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla insanın bulunduğu her alanda felsefe varlığını ortaya çıkarabilir. Bu alanlardan biri de sinemadır. Sinema, bilinen dünya ve bu dünyadaki canlılar dışında yepyeni bir dünya kurup gösterme gücüne sahip olsa da asla insan olan karakterden vazgeçmemiştir. Bu açıdan sinemada insanı düşünmek, çeşitli felsefeciler aracılığıyla gerçekleştirilebilmekte ve felsefe tarihinde önemli bir yeri olan Hegel, tamamen insana yönelmiş bir felsefeci olarak sinemada düşünölmeye uygun olabilmektedir. Dolayısıyla onun 'diyalektik yöntem'ini ve bu yönteminin temelini oturttuğu 'efendi-köle diyalektiği'ni sinemada değerlendirmek, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada efendi-köle diyalektiğine uygunluğu açısından *Spartacus* (Spartaküs, Stanley Kubrick, 1960), Hegel'in diyalektik yöntemi (görüngübilimsel yöntem) çerçevesinde çözümlenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Hegel, efendi-köle diyalektiği, Spartaküs

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7928-3829>

E-mail: [cinegultekin@gmail.com](mailto:cinegultekin@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.400677

Geliş Tarihi - Received: 02.03.2018

Kabul Tarihi - Accepted: 08.06.2018

## Opinions On Film *Spartacus* Within the Framework of Hegel's Master-Slave Dialectics

Gökhan Gültekin\*

### **Abstract**

*Philosophy trying to grasp the Universe as a whole may make all kinds of opinions that a human may encounter its own subject. This shows that philosophy may have unlimited content in terms of the subject. Therefore, philosophy can reveal its presence wherever a human is found. Cinema is one of these areas. Although cinema has the power to establish and show a totally new world, apart from the known world and creatures in this world, it has never given up human characters. In this respect, thinking in a humanistic way in cinema may be realized through various philosophers, and Hegel, which has an important place in the history of philosophy, can be appropriate for being under consideration in cinema as totally a people-oriented philosopher. Therefore, to assess his 'dialectical method' and 'the master-slave dialectic' that forms a basis of this method in cinema constitutes the purpose of this study. In this context, *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) was analyzed in this study in terms of its compliance with the master-slave dialectic within the framework of Hegel's dialectical method (phenomenological method).*

**Keywords:** Cinema, Hegel, master-slave dialectical, *Spartacus*.

---

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7928-3829>

E-mail: [cinegultekin@gmail.com](mailto:cinegultekin@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.400677

Received - *Geliş Tarihi*: 02.03.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 08.06.2018

## Giriş

Sinema, her ne kadar temsil düzeyinde olsa da insanlara sonsuz bir dünya sunmaktadır. İnsan bu kurgusal dünyada, gerçek dünyadan çok daha fazlasını görebilmektedir; ancak bu görme eylemi çoğu zaman sunulduğu kadarını görmek ve sunulandan haz alma seviyesinden öteye geçememektedir. Perdede sunulanı sadece bir öykü aktarımı olarak izlemek ile ona çeşitli bakış açılarıyla yaklaşmak arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu anlamda sinemayı bir sanat olarak okumak, alt okumaları da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bir film hasılatı, icracıları, yönetmeni, mekânları, görüntüleri gibi öğelerin çok daha ötesinde değerlendirildiğinde gerçek anlamına kavuşabilmektedir. Filmler genel bazı bilgilerin yanında psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi diğer bilimlerin ışığında düşünülebilmelidir. Yani genel bir yargıyla, dünyadaki ya da yaratılan kurgusal dünyadaki her olay, kişi ya da olgu sinemada sunulabildiğine göre, bunları yorumlayabilmek için her türlü bilgi, düşünce ya da bilimden yararlanmak mümkündür. Buradan hareketle Lotman'ın (2012: 42), "optik fenomenlerle uğraşan sanatlar arasında sadece sinemanın, bir insan kişiliğini zamansal dizilmiş bir tümce biçiminde kurabilir olduğu" görüşünü destekleyecek şekilde, insana yönelmek ve insanın içinde yaşadığı evrende kendi varlığını merak etmesiyle ortaya çıkan felsefeye yönelmek; sinemaya felsefi bir gözle bakmak önemlidir.

Kabadayı (2013: 51), film çalışmalarında felsefe-sinema ilişkisinin 'sinemanın felsefesi' ve 'sinemada felsefi kavramların kullanımı' şeklindeki olgulara yer verildiğine vurgu yapar. Bir yanda sinemadaki imgelere yüklenen özellikler, diğer tarafta filmlerdeki anlamların felsefi kavramlarla arasında kurulan bağ yer almaktadır. Ona göre, bazı filmlerin anlamlarını felsefeyle yorumlamaktan başka bir şey düşünülemez. Kabadayı, felsefe kullanılarak filmlerde 'gerçek', 'kurgu', 'insan', 'bilgi', 'bilgelik', 'varlık', 'varoluş', 'özgürlük', 'ahlâk', 'erdem', 'adalet', 'etik', 'zaman', 'simülasyon', 'yazgı', 'mutluluk', 'haz', 'acı', 'estetik', 'iyi', 'kötü' gibi bir çok kavramın yorumlanabileceğinden ve bunun için Sokrates, Platon, Aristoteles, Descartes, Hobbes, Kant, Hegel, Nietzsche, Sartre, Heidegger, Zizek, Baudrillard, Deleuze gibi felsefecilerin eserlerinden yararlanılması gerektiğinden söz eder.

Tüm bu aktarılanlara bağlı şekilde din, tarih, mantık, hukuk, sanat gibi alanlarda eserler sunan Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve dolayısıyla onun felsefesi doğrultusunda bir film çözümlemesi yapmak mümkün görünmektedir; fakat onun düşüncelerinin veya ortaya koyduğu kavramların neresinden hareket edileceği konusundaki zorluk, çalışmayı belirli bir sınırlandırmaya itmiştir. Bu nedenle, Hegel'in ortaya koyduğu kavramlar ya da devlet, mantık, tin, din, sanat vb. alanlar üzerine görüşlerinden ziyade, felsefesinin temelini oluşturan 'efendi-köle diyalektiği' çerçevesinde düşünceler ortaya koymaya çalışmak daha anlamlıdır. Dolayısıyla Hegel'i efendi-köle diyalektiğini sinema açısından değerlendirmek ve bu bağlamda bir düşünce üretimi, çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle Hegel felsefesine genel hatlarıyla değinilmiş, daha sonra bu felsefe belirli açılardan sinemada düşünülmüş ve son olarak efendi-köle diyalektiği çerçevesinde bir film çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çözümleme kapsamında Hollywood sineması evreninden, tarihte bilinen ilk köle isyanının lideri Spartacus'u konu alan, Stanley Kubrick'in 1960 yapımı *Spartaküs* filmi örneklem olarak seçilmiş ve Helgel'in 'diyalektik yöntem'i (görüngübilimsel yöntem) çerçevesinde çözümlenmiştir. Örneklem olarak bu filmin

seçilme sebebi, kazandığı Oscar ödülleriyle ziyade, tarihteki ilk köle isyanını konu alan öncül bir film olması ve bu isyana modern bir yorum getirdiğinin düşünülmesidir. Ayrıca *Spartaküs*, Hegel'in efendi-köle diyalektiğindeki hem köle hem de efendinin bakışı açısından değerlendirme yapılması gerekliliğine de uygun düşmektedir.

## 1. Hegel Felsefesinin Ana Hatları ve 'Efendi-Köle Diyalektiği'

Hegel, antik felsefenin "ne isen o ol" düşüncesine karşı olarak, "ne isen o olma" şeklinde bir felsefi anlayış ortaya koymuştur (Bumin, 2013: 57). Bu açıdan insan oluşturuca ögenin 'olumsuzlama', 'mücadele', 'dönüşüme uğratma', 'çalışma' ve 'keşfetme' olduğunu belirtir (Aktaran: Kojève, 2012: 14; 20). Dolayısıyla insan oluşturuca bu öğelerin temeli, eyleme dayanmaktadır.

Fraser (2008: 36), Hegel'in kendi felsefesini 'diyalektik mantık' olarak açıkladığını, bu mantığın önceki tüm mantık ve metafiziği kapsadığını aktarır. Bu mantığa göre, önceki düşünce biçimlerinin aynı yasa ve nesnelere korunurken, bir yandan da düşünceler daha geniş kategorilerle yeniden biçimlendirilerek genişletilir. Yani kavramlar önce ele alınır, titiz bir eleştiriye tabi tutulur ve önceki felsefe üzerine oturtulur. Kojève (2012: 32; 34) ise Hegel'in felsefesini 'mutlak bilme' şeklinde tanımlar. Mutlak bilme, Hegel'ci felsefenin tüm sisteminden ya da bilimden başka bir şey değildir.

Stace'in (1976: 154) belirttiği şekliyle 'varlık', 'yokluk' ve 'oluş' ilk Hegel'ci üçlüdür. Hegel'in tüm diyalektik yöntemi boyunca bu üçlü ritim görülür. Varlık, olumlama değildir. Yokluk, varlığın olumsuzlanmasıdır ve varlığın içinden doğar. Oluş ise, varlık ile yokluğun karşıtlığını; ama aynı zamanda temelde yatan uyumlarını içermektedir. Bu üçlüye sırayla 'tez', 'antitez' ve 'sentez' de denir. Varılan sentez böylece yeni bir varlık/olumlama/tez olur. Bu süreç artık çelişki içermeyen âna kadar bu şekilde devam eder. Hegel, bu sistemini 'doğa' ve 'tin'in (ruh) ayrıntılarını geliştirirken de kullanır. Dolayısıyla Hegel, diyalektik kurucu ögenin 'olumsuzluk' olduğunu belirtmektedir ve tikel varlığını olumsuzlayarak tümele ulaşma çabasındaki varlığın görünümünü diyalektik bir yapı biçiminde şu şekilde tanımlar (Hegel, 2011a: 275; 278; Kojève, 2012: 116; 225):

- *Kendinde-varlık*: 'Özdeşlik', 'tez', 'verilmiş-varlık', 'doğa'
- *Kendi-için-varlık*: 'Olumsuzluk', 'antitez', 'eylem', 'insan'
- *Kendinde ve Kendi-için-varlık*: 'Bütünsellik', 'sentez', 'eser', 'tarih', 'hareket'

Hegel'in sistemi 'mantık', 'doğa felsefesi' ve 'ruh felsefesi' olmak üzere üç bölüme ayrılır. Mantık, tez; doğa, antitez ve ruh, sentezdir. Mantık, katkısız akıl; dünyanın ilk sebebi denilen şeyi ele alırken, doğa ve ruh gerçek dünya ile ilgilidir. Doğa, mekân ve zamanı, organik olmayan maddeyi, bitkilerle hayvanları ele alır. Ruh ise, varolan dünyanın bir parçasını meydana getiren insanın ruhudur (Stace, 1976: 185).

Hegel'e (2011c: 24) göre, evren sadece bir sonluluklar toplamıdır; sonsuz, öncesiz ve sonrasız değildir. Dolayısıyla ona göre zaman, amacı insanı anlamak olan antropolojinin temel kavramıdır. Kosmosda (kâinat) zaman yoktur; olsa bile insansal zamanla bir ilgisi bulunmamaktadır. İnsan ancak zaman ve tarih anlaşıldığında anlam kazanır. Hegel öncesi

filozoflar bunu başaramamış bu nedenle felsefeleri, özü bakımından teoloji olmaktan kurtulamamıştır. Hegel ise, varlık-düşünceyi zamanla bir tutarak, her şeyi insana indirgemektedir (Bumin, 2013: 69,73). Bu da onu birçok felsefeciden ayırır; çünkü O, bilinci varlığın tek kurucu ögesi kabul eden birçok felsefecinin aksine, bilincin yanına toplum içindeki varoluş devinimini de ekler (İzmir, 2013: 34).

Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin kaynağını Jena derslerine dayandırmak mümkündür. Hegel, Jena'da yeni toplum tasviri yaparken karşılıklı tanımayı, 'mücadeleyle tanıma' şeklinde inceleyerek, ilk kez efendi-köle ilişkisinden söz eder (Morss, 2011: 22). O, bilincin kendini başka bir bilince kabul ettirmesini sağlayacak eylemi, bilinçler arası savaş olarak görür. İşte Hegel'in efendi-köle diyalektiği, bu savaşın ve sonuçlarının diyalektiğidir (Bumin, 2013: 36). Özü kendi-için olan bağımsız bilinç 'efendi'yi, özü bir başkası (efendi) için yaşamak veya olmak olan bağımlı bilinç ise 'köle'yi ifade eder (Hegel, 2011a: 126).

Efendi-köle diyalektiğinin bir ucunda bulunan efendi, hayatını başkası tarafından bilinip-tanınmak uğruna tehlikeye atmış ve sonunda zafere ulaşmış insandır. O, gerçek, biyolojik ve doğal hayatına tinsel, fikirsel ve biyolojik olmayan bir şeyi tercih etmiştir. Bu şey, başka bir bilinçte bilinip-tanınma isteğidir (Hegel, 2011a: 122; Kojève, 2012: 50-51). Diyalektiğin öbür ucundaki köle ise, kendi iç doğasını ölümü göze almaktan korktuğu için yenemediğinden, çalışma yoluyla dış doğayı yener ve kendini doğadan ayıran yönün bilincini elde eder (Bumin, 2013: 43). Doğadan ayrılan köle, kısmen özgürleşir; ancak onun özgürlüğü hâlâ tözselleşmemiştir. Bunun nedeni, efendinin köleyi öz bilinç olarak kabul etmemesidir (Fraser, 2011: 101). Dolayısıyla kölenin özgürlüğü biçimsellikten öteye geçmez. Köleyi boyunduruk altına alan ve çalıştıran efendi ise doğayı da boyunduruk altına alarak özgürlüğünü tözselleştirebilir (Kojève, 2012: 47).

Hegel'e (2011d: 115) göre özgürlük, sadece devlet içinde gerçekleşebilir. İnsan, sahip olduğu tüm tinsel gerçekliğe devlet sayesinde ulaşır. Devlet böylece sanatın, törelerin ve yaşamın buluşma noktası olur. Devlette özgürlük olumlu şekilde gerçekleşir; ancak kişinin tikel istenci için tümel istenç araç gibi düşünülemez. Tek kişinin keyfi davranışları özgürlük değildir. Bu sebepten, özgürlük hep kısıtlıdır. Öte yandan, bilinip tanınma uğruna ölümü göze alan efendinin bir paradoksun içine girdiğini belirtmek gerekir. Bumin'in (2013: 37) vurguladığı şekliyle efendi, savaşın sonunda karşı tarafın hayatını bağışlayarak, onun sadece özgürlüğünü yok etmeli; onu köleleştirmelidir. Kendisi bu savaş sonunda ölüm riskiyle karşı karşıya olsa da diyalektiğin öbür ucuna konumlanan köleyi öldürmesi, onu asla efendi hâline getirmeyecektir; çünkü onu bilip-tanıyacak olan köle diyalektik olarak değil, fiziksel olarak ortadan kalkacak ve onun efendiliğini tanıyacak bir kölenin varlığı söz konusu olmayacaktır. Bu noktada karşılıklı isteklerin, efendi-köle diyalektiği açısından önem taşıdığı ortadadır.

Hegel'e (2011a: 116) göre özbilinç, istektir ve istek nesnelere aracılığı olmadan doyurulamaz. Bu açıdan efendi-köle diyalektiği bu zemine oturur. 'Köle-nesne', özne olabilmek için 'efendi-özne' tarafından, kendi ürettiği nesnelere aracılığıyla tanınmayı ve istenmeyi bekler. 'Efendi-nesne' ise özne olabilmek amacıyla, isteğini arzulayan köleye gereksinim duymaktadır. Yani istek, ötekinin isteği arzulandığında hayvansal olmaktan çıkıp, insansal olur (İzmir 2013: 65). İstek, ancak bir başka isteğe yönelmiş olması açısından 'insan-

oluşturucu'dur. Bu noktada Hegel, insan olmak için bir şeyi kendine baş eğdirmekten ziyade, bir başka isteğe baş eğdirmenin gerekliliğini vurgular (2011a: 116; 120; Kojève, 2012: 44). Dolayısıyla Hegel'in anlayışında insanlık tarihini efendi ve köle arasındaki ilişkiye dayandırmak anlam taşır. Dahası, tarih efendiye değil, köleye aittir. Efendinin insanca tek eylemi savaştır. Onun savaşmak amacıyla kullanacağı araçların gelişiminin tarihi bile, kölenin çalışmasından başka bir şeyin tarihi değildir (Bumin, 2013: 52).

## 2. Hegel'i Sinemada Düşünmek

Sinema, insanlara muazzam ve beklenmedik bir eylem alanı sunmaktadır (Morss 2009: 295). Bu eylem alanına izleyici fiziksel olarak dâhil olamasa da, düşünsel ve ruhsal açıdan olayın geçtiği mekân ve zamana yerleşebilir. Klasik Hollywood sinemasının yapmak istediği şey, bu duruma koşut olarak, izleyiciyi sinema karakteriyle özdeşleştirip, sinema mekânına çekerek, kurgusal olaylardan gerçekmiş gibi haz almasını sağlamaktır. Yani Hollywood sineması, izleyici olan insanın ruhunu ele geçirmeye çalışırken, karakter olan insanın fiziksel eylemlerini kullanır. Bu açıdan düşünüldüğünde, Hegel'in asıl olarak 'insan ruhu' şeklinde ele aldığı 'tin' ve insan oluşturucu temel öge olarak tanımladığı 'eylem' kavramlarına sinema karakteri açısından bakmak önem teşkil etmektedir; fakat öncelikle Hegel'in felsefesini belirli açılardan sinemada düşünmek anlamlı olacaktır.

### 2.1. Sinemaya Hegel Perspektifinden Bakmak

Hegel'in özbilinç felsefesinin temelini oluşturan bilinçlerin diyalogu, toplumsal çatışmalar, savaşlar, felsefe kuramları, sanat ürünleri (...) kısacası tarihtir. Tarihsel serüven, insan ruhunun (tin) kendisine karşıtlığıyla ilerler (Hegel, 2011e: 63). Sanat bu noktada insanlık tarihi için oldukça önemli bir uğrak olarak düşünülebilir; çünkü sanat, sonlu tını irdeleyen 'nesnel tin'in üstünde bir 'öznel tin'dir (Hegel, 2011b: 117). Tin, ruhtur. Hegel için asıl önemli ruh ise insan ruhudur. Hegel bu durumu şu ifadelerle destekler (2011d: 48): "Tanrı bilinemeyecekse, tının ilgilenmesi için geriye yalnız tanrısal olmayan, sınırlı şey kalır. Sınırlı ve sonlu olan şeyle kesinlikle uğraşılmalı." Onun bu önerisine uygun şekilde, bir sanat dalı olarak sinema, başlangıcından itibaren temele insanı oturtarak ve yine insana yönelmesi açısından önemlidir. Yani sinema, Hegel'in özbilinç felsefesindeki bilinçlerin diyalogundan oluşan tarihin bir uğrağıdır.

Sinema, bugünkü konumuna birden gelmemiş; eylemde bulunan insanların tıpkı Hegel'in yaptığı gibi önceki durumu (tez) ele alıp, bir karşıt durum ortaya çıkararak (antitez), yeni bir durum oluşturmasıyla (sentez) ve bu yeni duruma, başka insanların tekrar karşıt bir durum çıkarıp, başka bir yeni durum oluşturması döngüsüyle gelmiştir. Dolayısıyla sinemanın tarihi de tıpkı insanlık tarihi gibi devingendir ve bu açıdan Hegel'in tarihin devingenliği anlayışına uymaktadır. Her ne kadar Hegel (2011f: 118), Napolèon'un tinsel tarihin sonunu getirdiği düşüncesinde olsa da, sinemanın sonunun; yani devingenliğinin sonunun henüz geldiğini ya da geleceğini söylemek doğru olmayacaktır.

Sinemanın devingenliği gibi onun içinden çıkan filmlerin devingenliği de önemlidir. Sinemanın kurgusal dünyasını yaratan ve öykünün devingenliğini sağlayan şey ise kurgudur. Lotman'ın (2012: 45) belirttiği şekliyle sinema, kurgunun ortaya çıkışıyla anlam yaratma

aracına dönüşebilmiştir. Bu noktada sinemanın bir dil olmasının yolunu ilk oluşturan kişi olarak kabul edilen Kuleşov, filmin biçimsel ve yapısal sorunlarına değinerek kurgunun anlam yaratmadaki etkisini vurgulamış, Pudovkin ise kurguyu sinemada etkili şekilde kullanmaya başlamıştır; ancak en etkili ve özgün kurgu kullanımı Eisenstein tarafından gerçekleştirilmiştir. Eisenstein, sinema diliyle anlamın nasıl oluştuğunu araştıran ilk kuramcı olmuştur. Böylece sinema, fotografik olmaktan kurtularak, kendi dilini oluşturmuş ve sinematografik hâle dönüşmüştür (Büker, 1985: 12-15).

Eisenstein, görüntüler arasında çatışma yaratarak yeni anlamlar oluşturulacağını savunmaktaydı. Ona göre, tüm sanatların temeli çatışmadır ve filmin içeriğine dair her şey çatışma üzerine kurulabilir; görüntünün kendi içinde de çatışma olması mümkündür (Kabadayı, 2013: 47). Eisenstein, ana hatları Hegel ve Marx tarafından oluşturulan diyalektik düşünceden yararlanmış (Butler, 2011: 21). Dolayısıyla Eisenstein'ın, Hegel'in önemini erken zamanlarda farkederek sinemaya uyguladığı söylenebilir. Yani onun düşüncesini yadsınamış, tıpkı Hegel'in önerdiği ve uyguladığı şekliyle, kendi düşüncesiyle şekillendirip yeni bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan düşünülürse, Eisenstein'ın sinemayı geliştirmesi, temelde Hegel'in düşüncesinden hareketle gerçekleştirilen bir eylemdir ve bu sebeple "Sinemada Eisenstein'ın; dolaylı olarak Hegel'in oluşturduğu 'diyalektik yapı', sinemanın tarihi açısından önemli bir uğraktır" şeklinde bir yargıda bulunmak mümkün hâle gelir. Eisenstein kurgu aracılığıyla bir görüntüye (tez) karşıt başka bir görüntüyü (antitez) peş peşe göstererek, izleyicinin zihninde yepyeni bir görüntü (sentez) oluşmasını sağlamış ve böylece sinemayı, doğayı 'verili bir şekilde' taklit etmekten kurtarmıştır.

Sinema, doğayı taklit etmekten çok daha fazlasını gerçekleştiren bir sanat olarak düşünüldüğünde, Hegel'in (2011g: 8) sanatın güzelinin, doğanın güzelinden çok daha yüksekte olduğu görüşüyle örtüşmektedir. Yönetmen, doğayı verili şekilde; olduğu gibi perdeye yansıtmaz. O, kendi tinselliği doğrultusunda verili doğayı olumsuzlayarak, yeni bir dünya yaratır. Yönetmenin yarattığı kurgusal dünya bu açıdan Hegel'in belirttiği şekliyle, tikel olduğu gibi, film özellikle Hollywood sinemasında yer alıyorsa, tümel bir özellik kazanarak evrenselleşir. Yönetmen, filmde kendi dünyasını yaratarak, doğayı olumsuzlayıp özbilince varırken, isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere kullanır. Bu açıdan yine Hegel'in (2011a: 116) isteğin ancak nesnelere aracılığıyla doyuma ulaştırıldığı görüşüne uygun şekilde, filmin yapımında kullanılacak teknik malzeme, bu malzemeyi kullanan kişiler, yapım ekibi, filmdeki gerçek ya da animasyon karakterler, hatta çekim alanındaki diğer insanlar, yönetmenin isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere olurlar. Yönetmenin yaşadığı bu durum, aslında onu tıpkı Hegel'in efendisi gibi bir paradoksun içine sokabilir; çünkü yönetmen kendi emrindeki her şeyi nesne olarak kullanırken, kendisi de yapımcının, dağıtıcının ve başka efendilerin isteğini doyuma ulaştıracak bir nesneye dönüşmektedir. Dolayısıyla özgürlüğü tözselleşmeyen yönetmen, tam anlamıyla özgür bir tine sahip olamaz. Hegel'i sinema açısından düşünürken değinilecek diğer bir olgu da işte bu özgürlük anlayışıyla ilgilidir; fakat bu seferki özgürlük, seyircinin tözselleşmeyen özgürlüğüdür. Scognamillo'ya (1997: 210) göre, seyirci sinema salonunda sadece filmi seçtiği kadar özgürdür. Seyirci aynı zamanda perdeye neyin nasıl yansıtıldığını kabullenecek kadar tutsaktır. Yani seyircinin özgürlüğü tözsel bir yapıda değildir. Dolayısıyla Hollywood sinemasının genel seyirci kitlesi, kendisine sunulan

kurgusal dünyayı olumsuzla(ya)maz; hatta bu dünyanın sunduklarını gerçekmiş yanılmasına kapılarak seyrederek. Bu açıdan seyirci, Hegel'in (2011a: 275) 'kendinde-varlık' olarak tanımladığı konumdan kurtulamaz. Seyircinin izlediği film karşısındaki özgürlüğü, ona sunulan kurgusal dünyanın içinde gerçekleşecek yapay bir özgürlüktür; çünkü seyirci bu anlamda ancak kurgusal dünyada, düşsel şekilde özgür olabilmektedir. Dolayısıyla eylemi fiziksel ve gerçek olmayan seyirci, 'kendi-için-varlık' aşamasına ulaşmamaktadır. Seyircinin özdeşleştiği sinema karakterinin ise nasıl olması gerektiği konusunda yine Hegel'in görüşlerine başvurulabilir.

## 2.2. Hegel'in Özgür 'Tin'i Olarak Sinema Karakteri

Hegel'e göre, insan 'Ben'i bir 'isteğin Ben'i yani etkin, olumsuzlayıcı, varlığı dönüşüme uğratan, verilmiş varlığı yıkararak yeni varlık yaratan bir Ben olmalıdır (2011a: 501; Kojève, 2012: 42). Sadece bu şekilde özne, Hegel için tözsel hâle gelebilir. Bunun dışında özne ne şekilde olursa olsun; özgürlüğe ulaşmış olsa bile, bunu tözsel şekilde değil, biçimsel olarak gerçekleştirmiş olacaktır. Hegel (2011a: 19; 41) için 'töz', kendini kendi ile dolaymlayarak başkalaştıran öznedir. Töz, kendi kendisinde özne olduğundan, her şey onun kendisinin kendi içine yansımadır. Yani özne kendi tözselliğine, sadece kendi özbilinci doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemler aracılığıyla ulaşabilmektedir. 'Dolayım' ise Hegel için öznenin deviniminin başlangıç noktasından hedefine kadar olan sürecin, kendi zihninde tanımlanmasıdır (Aktaran: Bozkurt, 2009: 61). Diğer anlamıyla, kendi kendine belirli bir nesne üzerinde düşünerek, o nesneye nasıl ulaşılabilirliğine dair düşünsel bir eylemdir. Nesne, bir madde olabileceği gibi, 'nesneleştirilen insan' şeklinde de düşünülebilir. Örneğin daha önce belirtildiği gibi köle, efendi için bir nesne konumundadır. Bu açıdan dolayım gerçekleşmeden özgür eylem gerçekleşmemekte, dolayısıyla özbilince ulaşmış ya da tözselleşmiş bir özne oluş(a)mamaktadır. Bu yönüyle Hegel'in özne şeklinde değerlendirdiği özbilince ulaşmış ya da tözselleşmiş insan sinema açısından değerlendirildiğinde, eylemlerinde özgür bir tavır sergileyen karakterle örtüşmektedir.

Hegel'in görüşlerine uygun sayısız karakteri sinemada görmek tüm bu yönlerden olasıdır. Sinema karakterlerinin yapılandırılması açısından ise Aristo'ya kadar gitmek anlamlıdır.

Hollywood sinemasının da temelleri şeklinde değerlendirilen tragediyayı Aristo (2012: 22) ağır başlı, başı ve sonu belli olan, bir uzunluğu bulunan eylemin taklidi olarak tanımlar. Ona göre, tragedyanın görevi korku ve acıma duyguları aracılığıyla ruhun tutkularından temizlenmesinin (katharsis) sağlanmasıdır. Tragedyada karakter çok önemlidir. Bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa sadece o zaman, o insanın karakterinden söz edilebilir. İstemsel olan bu eylemler ise öykü sonuna kadar tutarlı olmalıdır; fakat sinema açısından düşünüldüğünde, Aristo ve Hegel'in karakter-eylem ilişkisinde farklılık olduğu anlaşılmaktadır. Aristo'nun karakter anlayışı, Hegel'in 'özgür eylem' düşüncesine uygun olsa da, tutarlılık açısından farklılık gösterebilmekte, bu farklılık ise katharsisin sağlanmasına yardımcı olabilmektedir. Bu açıdan modern sinema karakterinin kendisini olumlayarak sabit ve tutarlı kalması gerektiğini söyleyen Aristo'dan uzaklaşıp, kendisini sürekli olumsuzlayarak yeni bir ben yaratması gerektiğini söyleyen Hegel'e



yaklaşabileceği belirtilebilir. Dolayısıyla asıl olan tutarlı sabit karakter değil, tutarsız ve devingen karaktere yönelmektir.

Klasik tutarlı karaktere karşıt şekilde Chatman (2008: 104), modern karakterlerin klasik karakterlere göre çok daha fazla karakteristik özellikleri olduğunu ve onların tek bir boyuta indirilemeyeceğine değinir. Ona göre, modern karakterin yarattığı beğeni, kişiliğinin çok yönlülüğü ve bölünmesinden kaynaklanmaktadır. Yine bu görüşe benzer şekilde Chion (2003: 107), Aristo'nun klasik tiyatro kişinin değişime uğramaması tutarlılığının bugün sinemada geçersiz olduğunu; korkak bir kişinin cesur ya da bencil bir kişinin cömert olmasının kabul edilebilir görüldüğünü belirtir. Karakterin bu tutarsızlığını kabul edebilen seyirci için asıl önemli olan ise, karakterle özdeşleşebileceği bir durum bulmaktır.

Kırel (2012: 43), izleyicinin filmi izlediği süreçte kahramanla özdeşleşerek geçici kimlik değişimi yaşadığını vurgular. Dolayısıyla seyirci, kendi Benini, perdede gördüğü Ben ile olumsuzlayarak yeni bir Ben oluşturabilir. Oluşan bu Ben geçici olabileceği gibi, etkili karakterler aracılığıyla kalıcı hâle de dönüşebilmektedir. Örneğin kendi görüntüsünü, sinema perdesindeki karakter aracılığıyla olumsuzlayan seyirci saç şekli, vücut yapısı, giyim tarzı, hatta estetik ameliyatlar aracılığıyla göz, kulak, burun gibi uzuvlarının karakterinkiyle özdeş olmasını sağlayabilir. Bu açıdan seyirci 'tez', karakter 'antitez' ve seyircinin karakter aracılığıyla edindiği yeni Ben, 'sentez' şeklinde değerlendirilebilir; ancak bu Ben, öznenin kendi kendisinin içinden gelmeyip, özdeşleştiği karakter aracılığıyla oluşturulduğu için tözsel bir 'kendi-için-varlık' mertebesine ulaşamaz. Burada vurgulanabilecek diğer bir durum, seyircinin aslında Hegel'in belirttiği özbilince kendisi ulaşamasa da -seyirci gerçek hayatta korktuğu için ölümü göze alamayıp, prestij mücadelesine giremese de- bunu filmin karakteri aracılığıyla düşünsel olarak gerçekleştirebildiğidir. Dolayısıyla seyircinin normal bir karakterden ya da tipten ziyade, kahraman karakterle özdeşleşmek istemesi bu yönden anlaşılmalıdır.

Nutku (2001: 182), tipleri kendine özgü kişiliği olmayan, kalıplaşmış ve psikolojik ayrıntılarına değinilmeyen kişiler şeklinde tanımlar. Örneğin cimri, bir tip örneğidir ve seyirci onunla özdeşleşmek istemeyecektir. Kendisi cimri olan birisi perdede gördüğü cimri kişiyle kendisini olumsuzlayamaz. Olumsuzlansa da bu olumsuzlama, o cimri kişinin cimrilik dışındaki yönleri aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla seyirci tipten ziyade, karakter aracılığıyla kendisini olumsuzlamaya daha yatkın hâle gelir; çünkü Oluk'un (2008: 49) belirttiği şekliyle karakter, bir arzusu olan, bu arzu doğrultusunda karar verebilen ve aldığı karar doğrultusunda eyleme geçendir. Bu açıdan düşünülürse, gerçek dünyadaki seyirci için önemli olan arzu, karar ve eylem olguları sadece karakter aracılığıyla temsil edilebilmektedir. Her ne kadar Jahn (2012: 53), karakteri 'kâğıttan bir varlık' olarak tanımlasa da, etkin karakterler Miller'e (2009: 86) göre, karton figürler olmaktan ziyade, filmin dünyasındaki insanlardır. Bu yönüyle etkin karakterlerin peşinden gitmek daha anlamlıdır.

Filmin etkisinin güçlü olması için Miller (2009: 86-94), etkin karakterlerin özelliklerini sıralarken, karakterlerin bir amaç doğrultusunda eyleme sahip olmasından ve bireyselliğe kavuşmuş olması gerektiğinden söz eder. Benzer şekilde Stanislavski (2011: 34), genelde sunulan karakterlerin gerçek yaşamdan alınan klişeler olduğunu; askerin düzenli giyinip sert

görüldüğünü, köylünün ise özensiz olduğunu belirtir. Bunların karakterin ruhunu sergilemediğini ve yanlış olduğunu vurgular. Böylece sinema karakterinin, Hegel'in (2011a: 275) belirttiği şekilde, bir amaç doğrultusunda eylemde bulunabilen ve kendi tinselliğine (ruhuna) ulaşabilen, 'kendi-için-varlık'ıyla örtüştüğü ya da örtüşmesi gerektiği vurgulanabilir.

Karakter merkezli olan Hollywood sineması, bu karakterleri eylemleri aracılığıyla kahramanlaştırarak izleyiciye sunabilmektedir. İlk olarak mitlerde ortaya çıkan kahraman ise, hayatını kendinden daha büyük bir şey uğruna feda eden kişidir. Kahramanın fiziksel ve ruhsal olmak üzere iki tür eylemi vardır (Campbell ve Moyers, 2010: 42-163). Ruhsal eylem gerçekleşmeden, fiziksel eylemin gerçekleşmesi insan için olanaksız görünmektedir. Bu açıdan kahraman, sinema mekânının efendisi olabilmekte ve Hegel'in düşüncesine uyabilmektedir. Her ne kadar sinema, kahramanını insan dışındaki nesnelere, yaratıklar ya da hayvanlardan oluşturma gücüne sahip olsa da, Hegel açısından sinema karakterine bakışta önemli olan tin, sadece insan olan kahraman karakterde bulunabilir. Bu açıdan 'yapay zekâ', 'otomat', 'robot', 'yaratık' vb. kahramanların bu çalışma açısından kendisini olumsuzlayarak, yani kendi Beniyle karşılaşarak yeni bir Ben oluşturmaya uygun varlıklar olmadığı belirtilebilir. Bu yönüyle Hegel üzerine bir çalışmada insan dışında bir karakteri değerlendirmek, Hegel'in tanımladığı tine ihanet olur; çünkü onun kutsadığı tin, insandan başkası değildir. Örneğin sinema perdesinde sunulan ve insana en yakın görünüme sahip olan otomatın Baudrillard'ın (2011: 94) deyimiyle, insandan daha iyi bir seviyeye ve görünüme ulaşmaktan başka amacı yoktur. Otomatın bu amacı, ruha sahip olan insanın kutsal alanına bir saldırıdır. Dolayısıyla asıl önemli olan kahraman, kutsal ruha sahip olan insan kahraman, yani Hollywood sineması açısından düşünülürse, sadece erkek kahraman Hegel'in 'kendi-için-varlık' düşüncesiyle örtüşebilme fırsatı yakalar; çünkü ataerkil olan Hollywood sinemasının asıl kahramanı da genellikle erkektir. Bu erkek kahramanlar savaşçılık, girişimcilik ve ataerkillik gibi öğeleri bünyesinde bulundurur. Özgürlerdir; dışarıdan gelen akılcı buyruklara değil, kendi içgüdülerine göre hareket ederler (Ryan ve Kellner, 2010: 221; 342). Bu açıdan erkek kahramanın, Hegel'in özgür eylem ve özbilinç kavramlarıyla uyuşan bir yapıda olduğu söylenebilir. Neticede Hegel ve Hollywood sinemasının kahramanı yan yana düşünülürse, Hegel'in (2011a: 501) onayladığı etkin, olumsuzlayıcı, varlığı dönüşüme uğratan, verilmiş varlığı yıkararak yeni bir varlık yaratan Ben şeklinde düşünülebilecek asıl karakter, Hollywood sinemasının erkek kahramanıdır. Onun efendi-köle diyalektiğinde yer verdiği efendi ve köleleri bu yönüyle Hollywood sineması evreninden seçerek yorumlamak, daha ayrıntılı bir felsefi düşünce alanı yaratacaktır.

### 3. 'Efendi-Köle Diyalektiği' Açısından *Spartaküs* Filmi

#### 3.1. Örneklem ve Yöntem

Hegel'in efendi-köle diyalektiğine uygunluğu açısından araştırmanın çözümleme kısmında örneklem olarak Hollywood sineması evreninden *Spartaküs* filmi seçilmiş, Hegel'in diyalektik yöntemi (görengübilimsel yöntem) doğrultusunda çözümlenmiştir.

Diyalektik yöntem, bilincin ilk durağı olan duygusal bilgiden hareketle tine ulaşıncaya kadar yaşadığı deneyimi; tarihi betimlemekten ibarettir (Bumin, 2013: 108). Bu yöntem 'görüngübilimsel yöntem' şeklinde de değerlendirilmektedir. Ayrıca Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin yine 'görüngübilimsel' ya da diyalektik yöntem ile koşut veya iç içe geçtiği belirtilebilir. Öte yandan çalışmanın Hegel ile ilgili olduğu düşünüldüğünde, Marks'ın değil, Hegel'in diyalektik yöntemini kullanmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Zaten Fraser'in (2011: 57) düşüncesi desteklenirse, ikisi aslında aynı yöntemlerdir. Fraser'e göre Marksistlerin, Hegel'in diyalektiğini materyalist bir şekilde uyarlamalarına ya da reddetmelerine gerek yoktur. Ona göre, diyalektiğin materyalist biçimini uygulayan ve öğreten en katı materyalist Hegel'dir. Marks her ne kadar bunu görmese de, kendi diyalektiği Hegel'in diyalektiğine koşuttur. Hegel'in 'evrensel' ve 'tikel' kavramıyla, Marks'ın 'genel' ve 'soyutlama' kavramları koşuttur. "Hegel'in diyalektiği, Marks'ın diyalektiğidir."

Efendi-köle diyalektiğinde iki bakış açısı söz konusu olduğundan filmdeki efendi-köle ilişkisi, efendinin bakış açısından ve kölenin bakış açısından olmak üzere iki şekilde ele alınmıştır. Bu iki bakış açısından hareket etmek, görüngübilimsel yöntemin gerektirmesidir; çünkü Hegel'e göre bu yöntem, filozofun bakış açısını konuya uygulamayı değil, felsefi olmayan (doğal) bilincin bakış açısına yerleşmeyi gerektirir (Aktaran: Bumin, 2013: 38). Bu açıdan *Spartaküs* filmi çözümlenirken efendi ve köle bakış açısından filmi okumak gerektiği düşünülmüş ve efendi ya da köle karakterlerin değerlendirilmesi ayrı başlıklar altında şekillendirilmiştir. Böylece tüm bu karakterlerin Hegel'in 'özgür tin', 'özbilinç' veya 'kendi-için-varlık' mertebesine ulaşip ulaşmadıklarının daha iyi sorgulanacağı düşünülmüştür.

### 3.2. Efendi Karakterler Açısından Spartaküs Filmi

Filmin gelişimini sağlayan efendi konumundaki karakterler Crassus, Julius Caesar, Gracchus, Glabrus ve Batiatus'tur. Buradaki her bir efendi karakterin gerek diğer efendi karakterlerle gerekse filmdeki köle karakterlerle olan ilişkileri Hegel'in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde yorumlanabilir.

**Crassus:** Roma İmparatorluğunun generalidir. Glabrus'u garnizon komutanlığından alıp sürdükten sonra kendisi de çok daha güçlü olarak geri dönmek üzere görevini bırakır. Julius Caesar'ın, Spartacus'e karşı girdiği savaşı da kaybetmesi üzerine, önce Caesar ile konuşur. Daha sonra Gracchus'a, "ordunun başına geçmek, senatonun başkanı olmak ve mahkeme üstü bir yetkiyle donatılmak" istediğini belirtir. Ordunun ve senatonun başına gelen Crassus, Spartacus'ün sadece öldürülmeyeceğini, tanınmışlığının da son bulacağını söyler. Onun bu söylemi, Spartacus'ün kölelikten efendilik mertebesine ulaştığının bir göstergesidir; çünkü Spartacus artık bilinip-tanınan bir kişi olmuştur. O, tıpkı Hegel'in (2011a: 122) vurguladığına uygun olarak gerçek, biyolojik ve doğal hayatına tinsel, fikirsel ve biyolojik olmayan bir şeyi tercih etmiştir. Bu şey, başka bir bilinçte bilinip-tanınmadır.

Spartacus ile yaptığı savaştan sonra Varinia'yı bularak yanına getiren Crassus, ondan kendisini sevmesini talep eder. Dolayısıyla amacı, ona sadece sahip olmak değil, onun arzusunu arzulamaktır. Crassus'un bu davranışı, onu Hegel'in (2011a) belirttiği, 'insan-oluşturucu' eyleme yaklaştıran filmdeki en önemli andır. Efendi olarak zaten özgür olan Crassus, diğer efendi konumundaki kişiler dışında sadece Varinia ve Spartacus'ü nesne değil,

bir özne olarak bilip-tanımaktadır. Crassus, filmin sonunda Spartacus'ün çarınca gerilmesi emrini verdikten sonra Caesar'ın kendisine "Spartacus'ten korkup korkmadığını" sorması üzerine, "savaşırken Spartacus'ün yenileceğini bildiğini; ancak artık korktuğunu" söyler; çünkü Spartacus bir kere ortaya çıkmış ve prestij uğruna ölümü göze alarak bilip-tanılmayı gerçekleştirmiştir. Kendisi ölse de varoluşu korunacaktır. O artık Crassus'un zihninde temsil edilmiştir. Böylece Spartacus, Crassus için nesne olmaktan çıkarak özne hâline gelmiş, 'özgür tin'e ulaşmış 'kendi-için-varlık'a dönüştüğünü Crassus'un bu davranışıyla bir kez daha kanıtlamıştır. Crassus, Spartacus'ü fiziksel olarak yok etmeyi başarsa da, onu diyalektik olarak yok etmeyi başaramayarak efendilik paradoksunu yaşamaya devam eder. Böylece kendinde-varlık mertebesinde kalır.

**Julius Caesar:** Glabrus'un köle ayaklanmasını bastırmak üzere Roma'yı terk etmesinin üzerine, geçici olarak Gracchus'un teklifi doğrultusunda, senato tarafından garnizon ordusunun başına getirilir. Bu geçici görev, Glabrus'un görevden alınmasıyla kalıcı hâle dönüşür; ancak O da Senato tarafından görevlendirildikten sonra Spartacus ile girdiği savaşta kaybeder. Böylece Spartacus karşısındaki efendi konumunu diyalektik olarak yitirir.

**Gracchus:** Crassus'un senatodaki en büyük rakibidir. Garnizon komutanlığının başına getirmeyi başardığı Julius Ceaser'ın da yenilmesi üzerine, Crassus'un isteklerine başta karşı gelse de, bu istekleri kabul etmek zorunda kalır. Batiatus ile konuşmasından sonra Varinia'nın, Crassus için çok değerli olduğunu öğrenir ve Varinia'yı 'çalmaya' karar verir. Burada Batiatus'a "Varinia'yı, Crassus'tan çalalım" derken onu özne değil, nesne olarak görmektedir; çünkü ancak bir nesne çalınabilir. Eylem insana yöneldiğinde çalınma değil, kaçırılma söz konusudur. Onun tarafından yapılan bu söylem, Varinia'nın film anlatısında öznel bir tinselliğe ulaş(a)madığının da göstergesidir.

Öykünün ilerleyen kısmında Ceaser tarafından Crassus'un yanına getirilen Gracchus, Crassus tarafından sürülecektir; ancak bir kez daha kölelerin kaderlerine boyun eğmeleri ve Tanrılara güvenmelerini sağlamakla görevlendirilir. Böylece efendiliğini oluşturan özü kendi için olan bağımsız bilincini kaybeden Gracchus, özü bir başkası için (efendi) yaşamak ve çalışmak olan bağımlı bilince, yani köleye dönüşür. Yine kölelere karşı kullanılan dindarlık anlayışının Hegel'in (2011a) "dindar insanın kendi özbilincine ulaşamayacağı ve öte dünyada Tanrının, bu dünyada ise efendinin köleliğinden kurtulamayacağı görüşü" Gracchus aracılığıyla bir kez daha kölelere aşılacak olur.

Son olarak Gracchus, Varinia'yı özgürlüğe kavuşturan belgeleri verdikten ve diyalektik olarak efendiliğinin bir paradoks hâlinde kayboluşundan sonra, fiziksel olarak da yok edilmeyi (öldürülmeyi) bekler ve öldürülür. Bu ise artık bir efendinin değil, kölenin ölümüdür; çünkü Gracchus ölmeden çok önce köleleşmiştir.

**Glabrus:** Crassus tarafından garnizon komutanlığına atanır. Crassus'un senatodaki rakibi Gracchus tarafından Spartacus'ün köle ayaklanmasını bastırmak üzere sunulan görev teklifini kabul eder. Oluşturduğu altı taburluk ordu Spartacus'e yenilir. Glabrus ise savaş sonunda ölü numarası yapmıştır. Böylece diyalektik olarak efendilik konumunu Spartacus karşısında kaybetmesinin yanında, ölümü göze al(a)madığı için köleleşmiştir. Spartacus tarafından serbest bırakılıp Roma'ya yollandığında, Senato tarafından mağlubiyetin

sorumlusu tutulur ve Crassus tarafından sürgün edilir. Böylece tıpkı diğer efendiler gibi bazılarının efendisiyken, aslında bazılarının da kölesi konumunda kalarak, efendilik paradoksunu yaşamaktadır. O da tıpkı Gracchus gibi, bağımsız bilincini kaybederek, bağımlı bilince; köleye dönüşmüştür.

**Batiatus:** Bir köle taciridir. Filmin başında Spartacus'ü Romalı askerlerden satın almak üzere kölelerin çalıştırıldığı alana gelir. O sırada yanındaki kölenin güneşten korunması için tutması gereken şemsiyeyi yanlış tutması üzerine, "kölelerin hepsinin geri zekâlı olduğunu" söyleyerek köleleri aşağılar. Bu söylem, Hegel'in (2011a) "düşünüp eyleme geçemeyen, dolayısıyla da özbilince ulaşamayan kişilerin sadece kendinde-varlıklar olduğu görüşünü" destekler niteliktedir.

Batiatus, Spartacus'ü 'aldıktan' sonra (Spartacus, bir köle olarak henüz alınıp-satılabilen bir nesnedir) kendi gladyatör okuluna götürür ve onunla birlikte oradaki tüm kölelere, onları alacak efendileri için ölmeleri; ölümüne dövüşmeleri gerektiğini söyler. Bu dövüşlerdeki ölümüne mücadele eylemi, 'kendi-için' olmaktan çıkarak, 'başkası için' yapılan bir eyleme dönüştüğünden köleleri, 'kendi-için-varlık'lar şeklinde özneleşmekten ziyade, başkasının isteğini doyuma ulaştıracak nesnelere konumuna yönlendirir. Ayrıca buradaki efendi-köle ilişkisinde Hegel'in diyalektiğinden farklı bir yapı olduğu ortadadır. Nesne olarak köleleri satın alan efendi özneler, köleleri bir savaş sonucunda değil, daha önceki efendilik konumları aracılığıyla tüketme fırsatı bulur. Bu da aslında öyküdeki efendilerin aslında Hegel'in diyalektiğinden kopuk bir bilinip-tanınma alanında yer aldıklarını gösterir ki, zaten savaşmadan kazanılan bu efendiliklerin diyalektik olarak yok olduğunu görmek mümkündür.

Köle ayaklanmasından sonra gladyatör okulu yerle bir olan Batiatus, durumu Gracchus'a açıklar. "Sabah efendi, akşam ise beş parasız sefile dönüşünün sorumlusunun Crassus olduğunu" belirterek, Gracchus'un emrine girer. Böylece O da diğer efendi karakterler gibi, efendiliğini diyalektik olarak kaybeder, başkasının kölesi durumuna gelir ve tinsel özgürlüğünü yitirir.

Tüm bunlar değerlendirildiğinde, efendi karakterlerin, film boyunca bir paradoksun parçası olarak yaşamakta olduğu söylenebilir. Efendiler, başka köle ya da kölelerin efendisiyken, kendisinden daha üstün olan efendinin kölesi veya nesnesine dönüşebilmektedir. Onlar, zaten özgür konumda görünseler de, içinde buldukları paradoks bu özgürlüklerinin çoğunda tözselleşmemiş olduğunu ortaya koymaktadır. Filmin efendi karakterleri Hegel'in (2011a) "efendi, asla tarihin asıl şekillendiricisi olan kölelerle eşit olamaz" anlayışı doğrultusunda, bir özgürlük mücadelesine girmemişler veya çalışarak kendilerini olumsuzlamamışlardır. Onların hayatı, tıpkı Hegel'in (2011a) belirttiği şekilde, "savaş dışında bir zevk ve sefa hayatıdır." Hiçbiri efendilik durumlarını kaybetmez; sadece kendi efendiliklerinin üstünde bir efendinin var olabileceği paradoksunu yaşar.

### 3.3. Köle Karakterler Açısından Spartaküs Filmi

Filmin gelişimini sağlayan köle konumundaki karakterler Spartacus, Varinia, Antoninus, Marcellus, Crixus, Draba ve Spartacus'ün kurduğu orduya katılmaya karar veren kölelerdir.

*Spartacus*: Yunanlı Spartacus, ilk olarak 13 yaşında Libya'da çalıştırılmak üzere satılır. Kendisi de babası ve dedesi gibi köledir. Tek isteği, tüm gücünü köleliğe dayandıran Roma İmparatorluğu'na karşı mücadele ederek, köleliği tamamen ortadan kaldırmaktır. Kendi Benini (tez) ilk olumsuzlaması filmin giriş sahnesinde bir arkadaşına yardım ederken Romalı bir askerin Spartacus'ü engellemesiyle başlar. Asker, ona yardım etmemesi için Spartacus'e vurur, Spartacus ise askerin bacağını ısırarak ona karşı gelir; ancak gerek askerin ona köpek diye hitap etmesi, gerekse Spartacus'ün, askeri içgüdüleriyle hareket eden bir hayvan gibi ısırarak kendi durumunu olumsuzlaması (antitez), henüz Spartacus'ün özbilince ulaşamayacak konumda olduğunu göstermektedir.

Gladyatör okulunda ayakları damgalanırken diğer kölelerin hayvan benzeri çıkardıkları sese karşın Spartacus, insani bir ses çıkararak acıya karşı tepki verir. Bu eylemin gösterdiği şey, Hegel'in (2011a) "düşündüğü için hayvan değil, ancak insanın özgür olabileceği" görüşünün Spartacus'ün acıya karşı verdiği 'insani' tepkiyle desteklendiğidir.

Marcellus, gladyatör okulundaki ilk eğitim gününde onu kışkırtarak kendisine karşı gelmesini sağlamaya çalıştığında, Spartacus karşılık vermez. Bunun üzerine Marcellus, onun zeki birisi olduğunu söyleyerek, bu durumun tehlikeli olduğunu belirtir. Burada Spartacus'ün mantık yoluyla hareket etmesi Hegel'in (2011a), "insanın ancak aklını kullanıp sorgulama yaparak özbilince giden yolda adım atılabileceği" görüşüyle uyusmaktadır.

Spartacus, cinsel ihtiyacını gidermesi için yanına gönderilen Varinia'ya karşı cinsel bir tepkide bulunmaz, ona âşık olur. İsteği ise Varinia'yı doğal olarak tüketip doğal ihtiyacını karşılamak değildir. Onun arzusunu, yani aşkını arzulamaktadır. Bu davranış, Spartacus'ün manevi ihtiyaca yönelen Hegel'in (2011a) 'kendi-için-varlık' anlayışına doğru yöneldiğini göstermektedir. Söylemini destekleyen eylemi ise sahnenin devamında Batiatus ve Marcellus onu izlemek istediklerini söylerken, sinirlenip hayvan olmadığını belirtirken gerçekleştirir.

Varinia'nın gladyatör okulundan ayrıldığını gören ve Crassus'a satıldığını öğrenen Spartacus, ölümü göze alarak Marcellus'u öldürür. Sonrasında gladyatör okulunun muhafızları, Spartacus ve beraberinde ayaklanan köleler tarafından öldürülür. Spartacus ve yanındakiler kaçmayı başarırlar; ancak Spartacus'ün özgürlüğü henüz tözselleşmemiştir.

Özgürlüklerine kavuştuktan sonra senato üyelerinden ikisini kaçırarak, eskiden buldukları gladyatör okuluna getiren köleler, onların ölesiye dövüşmelerini izlerken, Spartacus bunu engelleyerek, onları serbest bırakır ve "efendiyi köleye çevirmenin asıl amaç olmadığını, köleliğin tamamen kalkması gerektiğini" söyleyerek, gladyatör ordusu kurma fikrini, tözselleşmemiş özgürlüğe sahip kölelere iletir. Amacı, Roma topraklarındaki kölelerden yanına toplayabildiği kadar kişiyle ve korsanların yardımıyla, Roma'da köleliği ortadan kaldırmaktır.

Spartacus, gladyatör ordusuna katılmak üzere teklif sunduğu köleler arasında karşılaştığı Antoninus'un okuduğu şiirden çok etkilenir ve devamında Varinia'ya "hayvanın bile dövüşmeyi öğrenebileceğini; ama güzel şiirler okumanın insana inanç kattığını" söyler. Özgür olduğunu; ancak bir şey bilmediğini, her şeyi bilmek istediğini Varinia'yla paylaşarak, kendi yeni durumunu yeniden olumsuzlar. Öğrenmek istediğini söylediği şeyler hep varolan gerçek dünyayla ilgilidir. Böylece Spartacus, Hegel'in (2011a) 'tin' şeklinde tanımladığı kavramın, "asıl olarak insan ruhu olduğu ve 'özgür tin'e insanın ancak bu dünyadaki eylemle, kendini olumsuzlayarak ulaşabileceği" düşüncesine uygun davranışıyla 'kendi-için-varlık' mertebesine doğru ilerler.

Salisya Valisinin elçisi olarak Spartacus ile anlaşma yapmak üzere yanına gelen Levantus, aralarında geçen konuşmada Spartacus'e "kaybedeceğini bile bile neden savaştığını" sorduğunda Spartacus, "ölümü göze aldığını; ancak ölürse kaybedeceğini ve köle olarak yaşamaktansa, özgür olarak ölmeyi yeğlediğini" belirtir. Bu söylem, onun özbilince ulaştığını gösteren en önemli sinemasal andır. Bunu şu sözlerle tamamlar Spartacus: "Özgür insan, ölünce hayatın zevklerinden mahrum kalır. Köle ise acısından kurtulur. Ölüm, kölenin tek kurtuluş yoludur. Bu yüzden köle ölümden korkmaz."

Spartacus, Salisyalıların kendisine ihanet etmesinden sonra Roma ordusuyla savaşmak zorunda kalır ve Roma'ya doğru ilerler. Crassus komutasındaki Roma ordusuyla olan savaşı kaybeder. Oluşturduğu ordu tamamen yok edilir. Filmsel öykünün sonunda Spartacus son nefesini vermeden Varinia, "bebeklerine onu anlatacağını" söylediğinde, artık tamamen özbilince ulaşmış bir 'insan' olarak ölmek üzeredir Spartacus. Kendi 'bilinip-tanınma'sı ise Varinia aracılığıyla olacaktır. Böylece Spartacus prestij uğruna ölümü göze alarak kölelik durumunu terk edip, 'kendi-için-varlık'a ve özbilince ulaşmış özne konumuna yükselirken, onun isteğini gerçekleştirecek olan Varinia, Spartacus'ün isteğinin gerçekleşmesini sağlayacak nesne konumunda kalmaktadır.

**Varinia:** Spartacus ile ilk kez birbirlerini gördüklerinde, O da Spartacus gibi hayvan olmadığını belirtmektedir. Bu durum, onun özbilince ulaşabilecek bir insan olma ihtimalini ortaya koyar; fakat özgürlüğünün asla tözselleşmeyeceği öykü ilerledikçe anlaşılır.

Varinia, "gladyatör okulunda Crassus'a satılıp, Batiatus tarafından Crassus'a götürülürken kaçarak özgürlüğüne kavuştuğunu", daha sonra tekrar karşılaşma şansı olduğu Spartacus'e anlatır. Dolayısıyla Varinia, özgürlüğe ölümü göze alarak değil, kaçarak ulaşmıştır. Özgürlüğe kavuşmak adına yapılan bu kaçış eylemi, Hegel (2011a) açısından düşünülürse, Varinia'nın tamamen özbilince ulaş(a)madığı anlaşılır. Her ne kadar kaçarken ölme ihtimalinin olabileceği göz önünde bulundurulsa da, Hegel'e uygun olarak "özgürlüğe ancak savaşarak ulaşılabilir." Varinia asla böyle bir mücadelenin içine girmez.

Spartacus'e aşkını ilan eden Varinia, o andan itibaren Spartacus'ün yanında olmaya başlar. Spartacus her şeyi bilmek arzusunda olduğunu belirterek, kendisine rüzgârın nasıl oluştuğunu sorduğunda, Varinia rüzgârın oluşumunu Tanrılara bağlayarak, bir kez daha Hegel'in (2011a) sunduğu tinsellikten uzaklaşır; çünkü Hegel, Tanrı inancını 'mutsuz bilinç' kavramıyla açıklamaktadır ve böyle bir bilince sahip olan kişi, kölelikten kurtulamaz.

Crassus, Spartacus'ü yendiği savaştan sonra cesetler arasında Varinia'yı, Spartacus'ten olan bebeğiyle birlikte bulur ve yanına alır. Daha sonra aralarında geçen şu konuşma önemlidir:

*Crassus: Spartacus nasıl biriydi?*

*Varinia: Başlarda bir hayvan gibi görünüyordu; ancak öldüğünde onun için ölmeye hazır binler bulunmaktaydı.*

*Crassus: Neydi o Tanrı mı?*

*Varinia: Sadece bir insan.*

Varinia'nın bu son sözü, Hegel'in (2011a) açıkladığı gibi, "tanrı insanın kendi içindedir ve insan kendisi tanrılaşabilir" görüşünü destekler niteliktedir. Varinia bu konuşmanın devamında Crassus'a, "Spartacus'ten korktuğunu, bu yüzden Spartacus'ün sahip olduğu kadını; yani kendisini alarak korkusunu yendiğini" söyler. Bu söylem, Hegel'in (2011a) "istek ancak nesne aracılığıyla doyuma ulaştırılır" görüşünü destekler niteliktedir. Böylece Varinia, kendisini kadın olarak özbilince ulaşan bir 'özne' olmaktan ziyade, özbilince ulaşmayı sağlayacak 'nesne' konumuna yerleştirmiş olur.

Filmin sonlarına doğru Batiatus ve Gracchus tarafından kaçırılan Varinia ve bebeğine, Gracchus tarafından özgürlük belgeleri verilir. Böylece Varinia'nın kazandığı özgürlük, kendisi tarafından kazanılmamış; bir başkası tarafından bahşedilmiştir. Dolayısıyla Varinia her ne kadar özgürlüğünü kazanmış olsa da, bunu kendisi gerçekleştirmediği için tözsel olarak hâlâ köledir; özgürlüğü tözselleşmemiştir. Bir özne değil, nesne olarak kalmıştır.

*Antoninus:* Crassus, onu yanına hizmetkârı olarak almıştır. Antoninus kaçarak Spartacus'ün yanına; bulunduğu yere gider. Spartacus, kölelere kendi oluşturdukları gladyatör ordusuna katılmaları için teklif sunar. Antoninus ile karşılaşmıştır. Onun mesleği, diğer köleler gibi marangozluk ya da aşçılık değil, şairliktir. Diğer köleler çalışarak kendilerini olumsuzlarken, Antoninus sanat aracılığıyla kendisini olumsuzlamaktadır. Bir akşam, yaptığı sihirbazlık gösterisinin ardından okuduğu şiiri, onun sanat aracılığıyla kendisini olumsuzlayarak 'kendi-için-varlık'a; yani özbilince veya kendi özgür Benine ulaştığını göstermektedir: "(...) Koyu mavi gölgeler ve mor ormanlar içinden geçerek yurduma dönüyorum (...) Şimdi yalnızım, kayıp ve yalnız (...) Ama gene de (...) yurduma dönüyorum."

Antoninus, filmin sonlarında asılmadan önce Spartacus ile aralarında geçen konuşmada ona "ölümden korkup korkmadığını" sorar. Spartacus, korkmadığını belirtirken, Antoninus korktuğunu açıklar. Böylece tözselleşmiş bir özgürlüğe ulaşamayarak, kölelik durumunu tamamen aşamaz; çünkü Hegel (2011a) için daha önce de belirtildiği şekliyle, "kölelikten kurtulmak, ölümü göze almaktır."

*Marcellus:* Gladyatör okulunda köle eğitmenidir. Kendisi de diğerleri gibi köledir; ancak eğitmen olmuş, tözselleşmemiş bir özgürlüğe ulaşmıştır. Kölelerden tek isteğinin, "kendisine karşı gelinmemesi" olduğunu belirtir. Bu istek, onun ölüm korkusunu ve ölümü göze alamadığını göstermektedir. Ölümü göze alışı, sadece diğer köle gladyatörlerle yaptığı savaşlardadır; fakat bu savaşta karşısındaki 'öteki' de kendisi gibi köle olduğu ve Marcellus



bu köleyi diyalektik olarak değil, fiziksel olarak ortadan kaldırdığı için, efendi konumunda değerlendirilemez; çünkü Hegel'in (2011a) görüşleri çerçevesinde, efendi olabilmenin koşullarından biri de ölümü göze alarak savaşmak; ancak bu savaşın sonunda karşıdaki kölenin hayatını bağışlamak ve onu fiziksel değil, diyalektik olarak; bilinç seviyesinde ortadan kaldırmaktır. Marcellus'un eylemlerinde ise asla böyle bir amaç görülmez.

**Crixus:** Spartacus gladyatör okulunda yıkanırken adını sorduğunda, Crixus "adının önemli olmadığını" söylemektedir. Bu tavır Crixus'un köleliği kabullendiği, dolayısıyla bilinip-tanınma uğruna efendiye karşı ölümü göze alarak mücadelede bulunamayacağını göstermektedir. Onun tek amacı, karşısındakini fiziksel olarak yok etmektir. Bu ise Hegel'in efendi-köle diyalektiği açısından 'insan-oluşturucu' bir sonuç doğurmamaktadır. Dolayısıyla Crixus'un, Hegel'in (2011a) vurguladığı, özgürlüğü tözselleşmiş kendi-için-varlık konumuna erişemediği söylenebilir.

**Draba:** Spartacus ile Crassus'un isteği üzerine gladyatör okulunda dövüşür. Onu yener; ancak öldürmez. Amacı, Crassus'u öldürmektir. Özbilince ulaşarak özgürlük adına ölümü göze alıp giriştiği eyleminde, muhafızın ve Crassus'un darbesi sonucu hayatını kaybeder. Dolayısıyla her ne kadar özgürlük adına eylemde bulunsa da, başarılı olamayarak fiziksel olarak ortadan kaldırılır. Draba, filmsel anlatıda efendiliğe ulaşamayabilir; ancak Spartacus'e yakın bir tözselliğe ulaşan köle karakter olmuştur.

**Diğer Köleler:** Spartacus'un oluşturduğu ordudaki köleler tıpkı onun gibi, ölümü özgürlük adına göze almışlardır. Crassus ile girilen savaşta ölmeyen kölelere, "Spartacus'ü vermeleri hâlinde tekrar köle olarak kalacakları; ancak hayatlarının bağışlanacağı" söylenir. Spartacus, diğer köleleri korumak adına ortaya çıkacağı sırada köleler hep bir ağızdan "Spartacus benim" diye bağıarak, onunla özdeşleştirirler kendilerini. Bu eylem kölelerin bir kez daha ölümü göze aldıklarını gösterir. Böylesi bir cesaret gösterisi ise, hepsinin çarmıha gerilerek öldürülmesine neden olur; ancak özgürlükleri kabul görmemiş ve efendi tarafından tanınmamış olduğundan tözselleşmemiş olarak kalır.

## Sonuç

*Spartaküs*, Hegel'in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde değerlendirilebilecek iyi bir öykü sunar. Film üzerinden Hegel'in düşüncelerini sınamak mümkün olabilmekte ve bu düşünceler filmin karakterleri tarafından desteklenebilmektedir. Film, efendi ve köle arasındaki ölümüne mücadele sonucunda gerek diyalektik, gerekse fiziksel olarak Benin yok oluşunu gösteren sahnelerle doludur. Köleler, tıpkı Hegel'in belirttiği 'kendi-için-varlık'lar hâline gelebilmek amacıyla ölümüne mücadeleye girerek, özgürlüklerini kazanmaya ve dolayısıyla tarihin bir uğrağı hâline gelmeye çalışırken, efendiler onları fiziksel olarak yok etmeyi seçmiştir. Dolayısıyla köleler, manevi ihtiyaçlarını karşılamak üzere mücadele verirken, efendilerin yaptığı tek şey, fiziki ihtiyaçlarını karşılamaktır. Bu eylemsel zıtlık, filmin asıl 'insan-oluşturucu' davranışlarını sergileyen karakterlerin köleler olduğunu göstermektedir. Köleler, filmin başından itibaren çalışarak kendi buldukları durumu olumsuzlamış, böylece 'özgür tin' olma yolunda adımlar atabilmişlerdir. Zaten özgür olan efendiler ise, kendi kölelerine bir nesne gibi sahipken, bir yandan da başka efendilerin

arzularını doyuma ulaştıracak nesnelere konumuna gelerek öznelliklerini kaybetmiş ve böylece Hegel'in vurguladığı efendilik paradoksundan kurtulamamışlardır.

Hollywood sinemasının kahraman merkezli olduğu düşünöldüğünde, filmde efendi tarafından bilinip-tanınarak özne konumuna gelebilen tek köle karakterin, filmin kahramanı Spartacus olması şaşırtıcı değildir. Hollywood sineması genel yapısına uygun şekilde, film kadın köle Varinia'yı özne konumuna ulaştırmayarak, sadece öznenin arzusunu doyuma ulaştıran nesne konumunda tutmuştur. Yani bir nesne olarak Varinia, bir özne olarak Spartacus'ün arzusunu doyuma ulaştırmaktan başka bir eylemselliğe sahip değildir. Onun özgürlüğü asla tözselleşmemiştir ve Crassus tarafından bilinip-tanılsa bile, onun tutsağı olmaktan kaçırılarak, hatta 'çalınarak' kurtulmuştur.

Filmde Crassus dışındaki tüm efendi karakterler, kiminin efendisi konumundayken kiminin kölesi olmuşlar, böylece aslında özgürlüklerinin tözselleşmediğini göstermişlerdir. Crassus ise tüm efendiler gibi, efendiliğinin paradoksunu yaşamaya devam etmiştir. Her ne kadar filmin efendisi konumunda olsa da Spartacus'e karşı düşünceleri, onun efendiliğini diyalektik olarak yok etmiştir.

Sonuçta, Hegel'in diyalektik yöntemi çerçevesinde birçok filmin bu çalışmadakine benzer bir çözümlemeye tabi tutulabileceği belirtilebilir. İncelenecek film hangi hangi sinema evreninden olursa olsun, Hegel'in düşüncelerine uygun karakterleri o filmde görmek mümkündür. Sinema evreninde eylemlerinde özgür olan karakterler insan dışında varlıklar da olabilir; ancak her şeyi insana indirgeyen Hegel'in düşüncelerine uygunluğu açısından insana yönelmek çok daha doğru görünmektedir.

Gelecek çalışmalar burada ortaya koyulan yöntemi daha ayrıntılı bir şekilde kullanarak, sinemanın insan karakterlerine ait 'sine-felsefi' ya da sinefilozofik bir düşünce üretebilir. Bu yönüyle, özellikle üzerine düşünölen filmlerdeki karakterlerin (tez) kendi iç dünyalarıyla ya da başka bir karakterle (antitez) karşı karşıya geldikten sonraki yeni Benlerine (sentez) yönelik bir çalışmanın, burada ayrıntılı şekilde yer verilmeyen; fakat araştırılmasının anlamlı olacağı düşünölebilir.

## Kaynakça

- Andrew, J. Dudley, (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles, (2012). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, Jean, (2005). *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, Nejat, (2009). *Hegel*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bumin, Tülin, (2013). *Hegel*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büker, Seçil, (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Campbell, Joseph; Moyers, Bill, (2010). *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*, Çev. Zeynep Yaman, İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Chatman, Seymour, (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çev. Özgür Yaren, Ankara: Deki Yayınları.
- Chion, Michael, (2003). *Bir Senaryo Yazmak*, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Fraser, Ian, (2008). *Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı*, Çev. Beyza Sumer Aydaş, Ankara: Dost Kitabevi.
- Hegel, G.W.F., (2011a). *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları
- Hegel, G.W.F., (2011b). *Estetiğe Giriş*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011c). *Doğa Felsefesi*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011d). *Tarihte Akıl*, Çev. Önay Sözer, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hegel, G.W.F., (2011e). *Tarih Felsefesi-I (Giriş)*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011f). *Tarih Felsefesi-IV (Germanik Dünya)*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, G.W.F., (2011g). *Estetiğe Giriş*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- İzmir, Mutluhan, (2013). *Öznenin Diyalektiği*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Jahn, Manfred, (2012). *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kabadayı, Lale, (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kirel, Serpil, (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kojève, Alexandre, (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Lotman, M. Yuri, (2012). *Sinema Göstergebilimi*, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Nirengi Kitap.
- Miller, William, (2009). *Senaryo Yazımı: Televizyon ve Sinema İçin*, Çev. Yılmaz Büyükerşen; Yalçın Demir; Nesrin Esen, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Morss, B. Susan, (2009). *Görmenin Diyalektiği*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Morss, B. Susan, (2011). *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, Çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Moseley, Alexander, (2012). *A'dan Z'ye Felsefe*, Çev. Ali Süha, İstanbul: Ntv Yayınları.
- Nutku, Özdemir, (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Oluk, Ayşen, (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.
- Pezzella, Mario, (2006). *Sinemada Estetik*, Çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi.
- Ryan, Micheal; Kellner, Douglas, (2010). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni, (1997). *Dünya Sinema Sanayii*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Stace, W.T., (1976). *Hegel Üstüne*, Çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Stanislavski, Konstantin, (2011). *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı.

## Belgesel Sinemacı Bir *Parrhesiastes* Olabilir mi? “Hakikati Söylemek” Üzerinden Türkiye’de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış

Hakan Aytekin\*

### Özet

*Parrhesia* (Παρρησία) Antik Yunanda, kişiler arasında “hakikati söylemek” üzerine düzenlenen bir sözel etkinliktir. *Parrhesia*’yı icra eden kişiye ise *parrhesiastes* denilmektedir. *Parrhesia* etkinliğinin amacı, aşağıdan-yukarıya doğru asimetrik bir ilişki içinde eleştiri sunmaktır. Hakikati bilen ve söyleyen bu eylemini kamusal alanda, bir görev olarak yapmakta ve bir takım riskler almaktadır. Michel Foucault Antik Yunan metinlerinden yola çıkarak giriştiği bir seminer dizisinde bu kavramları irdeler ve hakikatten çok hakikatin söylenmesi olgusuna odaklanır. Foucault hakikati söylemenin, hakikati bilmenin, hakikati bilen insanların bulunmasının toplum açısından ne önemi olduğu sorularına yanıt aramaya çalışır. *Parrhesia* ve *parrhesiastes* belgesel sinema alanı açısından da yararlanılabilir kavramlar olarak düşünülebilir. Çünkü belgesel sinemanın ortaya çıkışının ve varoluşunun temel kavramları da “gerçek” ve “hakikat”tir. Bu bağlamda belgesel sinemacılar birer “hakikat söyleyici” olarak düşünülebilir mi? Makalede bu kavramlar çerçevesinde Türkiye’deki belgesel sinema dönemleri itibariyle ele alınmakta; hakikat, hakikati söyleme ve belgesel sinema arasındaki ilişki irdelenmektedir. Belgesel sinemacıların günümüze yaklaştıkça *parrhesia*’ya da yaklaştıkları görülmektedir. Çalışmada, tıpkı Foucault gibi, hakikatin ne olduğunu tartışmak değil, belgesel sinemanın hakikati söyleme pratiğini ele almak hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Belgesel sinema, hakikat, doğruyu söylemek, *parrhesia*

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6254-6127>

E-mail: [hakanaytekin@maltepe.edu.tr](mailto:hakanaytekin@maltepe.edu.tr)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.418937

Geliş Tarihi - Received: 27.04.2018

Kabul Tarihi - Accepted: 08.06.2018

## Can Documentary Filmmakers Be a Parrhesiastes? A Glance of Documentary Film History in Turkey via Notion of "Telling the Truth"

Hakan Aytekin\*

### Abstract

*Parrhesia is a verbal activity on "telling the truth" among people Ancient Greek. The member who performs parrhesia is called parrhesiastes. The purpose of the parrhesia activity is to make criticism in an asymmetrical relationship from the bottom to up. The one who knows and tells the truth does this act as a duty in the public sphere and takes some risks. Michel Foucault examines these concepts based on a seminar series in the frame of Ancient Greek texts and focuses on telling the truth much more than the truth itself. Foucault attempts to find out the answers how important that telling the truth, knowing the truth, and having people who know the truth for the society. Parrhesia and parrhesiastes can also be considered as a concept for documentary film field. Because the basic concepts of the appearance and existence of documentary cinema are also "real" and "truth". In this context, can documentary filmmakers be considered as "a truth-teller"? In this paper, documentary cinema in Turkey is examined with its own periods and also questioned the relationship between truth, telling the truth and documentary cinema within the framework of this concept. It is possible to say that when documentary filmmakers close to present day, they also near parrhesia. This paper aims to not discuss on what is the truth, it tries to deal with the practice of telling the truth in documentary cinema, just like Foucault.*

**Keywords:** Documentary film, truth, telling the truth, parrhesia

---

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6254-6127>

E-mail: [hakanaytekin@maltepe.edu.tr](mailto:hakanaytekin@maltepe.edu.tr)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.418937

Received - *Geliş Tarihi*: 27.04.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 08.06.2018

## Giriş

Michel Foucault 1983 yılında California Üniversitesinde, “Söylem ve Hakikat” başlığı altında düzenlediği altı derslik seminer dizisinde Antik Yunandaki *parrhesia*’yı, yani “hakikati söyleme konusundaki dürüstlük” mefhumunu incelemiş, kavramın farklı yönlerini ortaya koymuştur.

*Parrhesia*<sup>1</sup> sözcüğü *pan* (her şey) ve *rhema* (söylenen) sözcüklerinin birleşiminden oluşmakta ve “her şeyi söylemek” anlamına gelmektedir.<sup>2</sup> Ancak “her şey”in etik, politik ve felsefi ayrımları birbirinden ayırt edilemeyeceği için anlamın daraltılması gerekmektedir. Bu bağlamda kavram *açıksözlülüğün pratiği, hakikatin söylenmesi, tehlike durumu ve ödev bilinci* başlıkları altında incelenmektedir. *Parrhesia* ediminin amacı hakikati kanıtlamak değil, eleştiri sunmaktır. Foucault için söz konusu olan ise hakikat değil, hakikat anlatıcısıdır; belirli bir etkinlik ya da rol olarak hakikat anlatımıdır (Foucault, 2015: 131).

*Parrhesiastes*, *parrhesia* kullanan; yani aklındaki her şeyi söyleyen kişidir. Foucault Antik Yunanda *parrhesia* kullanımının içerimlediği üç insan ilişkisi biçiminden söz etmektedir: Birincisi, *parrhesia* küçük insan grupları ve cemaatler arasında meydana gelmektedir. Bu yaklaşım daha çok Epikuroşçular tarafından benimsenmiştir. İkincisi, *parrhesia* kamusal yaşam çerçevesinde gelişen insan ilişkilerinde bir “kamusal gösteri” olarak görülmektedir ve bu kullanımına Kinizm ile Stoacılığın karışımı olan felsefe tarzı tarafından önem atfedilir. Üçüncüsü ise *parrhesia* bireyseldir ve kişisel ilişkiler bağlamında deneyimlenir; bu kullanım ise daha çok Stoacılıkta kabul görülmektedir (Foucault, 2005: 85). Antik Yunanda *parrhesiastes* olabilmek için kişinin öncelikle “vatandaş” olması gerekirdi; bir başka deyişle ancak, seçkin aydınlar, siyasetçiler ve sanatçılar *parrhesiastes* olabilirdi (Duman, 2011).

“İnsanlar arasında somut ilişkiyle sergilenen ve Yunan edebiyatında ilk kez M. Ö. 5. yüzyılda Euripides tarafından kullanılan bu kavram, iki bin beş yüz yıl sonra, kişisel bir konuşma ya da ilişki biçimi olmayan belgesel sinema alanına taşınabilir ya da uyarlanabilir mi?” sorusu bu makalenin temel sorunsalını oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, belgesel sinemacılar günümüzün koşullarında ve sinema sanatında “aklıdaki her şeyi [hakikati] söyleyen kişiler”in bir örneği olabilir ya da olduğu kabul edilebilir mi? Makalede, bu sorular sorulurken ya da bu sorulara yanıt aranırken, daha önce yapılmış olan *parrhesia*’nın politika ya da sanatla ilişkilendirildiği bazı çalışmalardan da cesaret alınmıştır.<sup>3</sup> Foucault’un çalışması

<sup>1</sup> Michel Foucault’nun verdiği bu seminerin ses kayıtları onun ölümünden sonra yazıya geçirilmiş ve *Fearless Speech* başlığıyla bir kitap olarak yayınlanmıştır. Bu kitap ne Foucault’nun yazdığı, ne düzenlediği, ne de düzelttiği bir yapıttır. Sadece onu dinleyenlerden birinin notlarıdır. Kerem Eksen’in *Doğruyu Söylemek* başlığıyla Türkçeye çevirdiği kitap, 2005 yılında, İstanbul’da, Ayrıntı Yayınları tarafından yayınlanmıştır.

<sup>2</sup> İng. “free-speech”, Alm. “freimüthigkeit”, Fr. “franc-parler”.

<sup>3</sup> Örneğin; Gezi Parkı eylemleri (Kalaycı, 2015), Tahrir eylemleri (Evren, 2012), XV. Yüzyıl Osmanlı edebiyatı (Aykol, 2015), Hollandalı sanatçı Renzo Martens ve Çinli sanatçı Ai Wei Wei’nun çalışmaları (Paijmas, 2018) *parrhesia* kavramıyla analiz edilebilmektedir. Keza 14. İstanbul Bienali’nde Rene Garbi ve Ayreen Anastas’ın Agos gazetesinin bürosuna “*Parrhesia Merkezi*” –Bakargiev’in nitelendirmesiyle *serginin mikrokozmosu*– adını vermesi de (Bakargiev, 2015) sanat ile kavram arasında bağ kurmanın

tarihsel anlamıyla sınırlı tutulmayabilir; sözlü eylemliğin ötesinde düşüncenin yeniden tanımlayabileceği bir konumu, günümüzdeki “ifade özgürlüğü”nü de karşılayabilir (Yıldırım, 2012).

Antik dönemde konuşma Grekler için hakikatin ortaya çıkması için hayati önemi olan bir araç iken modern düşüncede zihinsel kanıtlamalar ön plana çıkmaktadır. Foucault Eski Yunandaki *parrhesia* düşüncesini Descartesçı (modern) kanıt anlayışıyla karşılaştırmakta; Descartes’a göre inanç ile hakikat arasındaki örtüşmenin belli bir kanıtın deneyimlenmesiyle elde edildiğini, Eski Yunanda ise bu örtüşmenin sözel etkinlik olarak gerçekleştiğini ve Eski Yunandaki bu anlayışın modern epistemolojik çerçeveye uyuşmadığını söylemektedir. Ancak Luxon, modern siyasetin tıpkı Eski Yunanda olduğu gibi, ne din ne de ahlaki alana yasal müdahale yoluyla temellendirilen bir etik arayışında olmadığını belirten Foucault’yu *parrhesia* pratiklerini incelemeye sevk eden şeyin ise böyle bir etik arayışı olduğunu ileri sürmektedir (2012: 182). Makalede girilen denemenin amacı da iki farklı epistemolojiyi karşılaştırmak değil, *parrhesia* kavramından hareketle “hakikat”, “doğru” ve “hakikatin söylenmesi” kavramlarını Türkiye’deki belgesel sinema ve belgesel sinemacılar düzleminde tartışmaktır. “Hakikat”, “hakikati söyleme”, “doğru söyleme” belgesel sinemaya içkin kavramlardır. Foucault’nun *parrhesia* ve *parrhesiastes* kavramlarından Antik Yunandaki birebir anlamıyla değil, bugün belgesel sinemada buna karşılık gelebilecek anlamları dile getiren ve tartışma fırsatı yaratan kavramlar olarak, sınırlı bir benzetme ile yararlanılmaktadır. Makalenin amacı belgesel sinemacıların Antik dönemin bir *parrhesiastes*’ine karşılık gelecek biçimde modern zamanların “doğruyu söyleyen” bireyleri olup-olmadıkları olgusuna dikkat çekmek; Türkiye’de belgesel sinemanın dönemsel özelliklerinin genellemesi içinde, belgesel sinemacıların *parrhesia* olgusuna ne denli yakın ya da uzak oluşlarını, belgesel film örnekleri üzerinden yorumlamaya çalışmaktır.

## Parrhesia, Parrhesiastes ve Belgesel Film

İngiliz Belge Okulu’nun kurucularından John Grierson’un 1926’da bir gazetede Robert Flaherty’nin *Moana* filmi hakkındaki eleştiri yazısında bugün kullandığımız “belgesel sinema” teriminin atası olarak “documentary” sözcüğünü kullanmaya başlamasından (Armes, 2011: 36) önce dahi, sinema “gerçeklik” kavramıyla yorumlanıyordu. Bu konudaki ilk önemli yaklaşım Rus sinemacı Dziga Vertov’un kameranın sadece bir kaydetme aracı değil, gözün güçsüzlüğünü de aşacak bir araç olduğunu ileri sürdüğü “Kino Glaz” (Sine Göz) manifestosudur. Vertov birbiriyle bağlantısız görüntüleri kurgu sayesinde bir araya getirirken güncel olanın, çağdaşı Robert Flaherty ise doğal olanın peşindeydi. II. Dünya Savaşı sonrasının İtalya’sındaki *neo-realismo* (Yeni Gerçekçilik), 1960’ların Fransa’sındaki “la Nouvelle Vague” (Yeni Dalga) ve Jean Rouch’un Vertov’un yaklaşımını yeniden sentezlediği *Cinema Verite*

bir başka örneğini oluşturmaktadır. *Parrhesia Merkezi*’nin *Agos* gazetesinin eski binasında artık bir arşiv-müze gibi kullanılacak yerde olması anlamlıdır; Merkez tarihle yüzleşmek için bir aralık, bir geçit, ayağımıza takılan bir taşır (Kılınçarslan, 2016: 148). Bu bağlamda, belgesel sinemanın en azından kimi örnekleri “tarih”le ve tabii ki “hakikat”le yüzleşmek için “ayağımıza takılan bir taş” sayılabilir mi, sorusu da haklı bir sorudur.



(Sinema Gerçek); İngiltere'deki Özgür Sinema, Atlantik ötesindeki *Direct-Cinema* (*Dolaysız Sinema*) ve nihayet Danimarkalı sinemacı Lars von Trier'in *Dogma '95* manifestosu adlarıyla anılan yaklaşımların da temel sorunsalı doğrudan ya da dolaylı olarak gerçeklik ile kurulan ilişkide yatmaktadır (Ekinci, 2016: 12). Bir başka deyişle, sinema, pek çok yaklaşımda "gerçeklik" üzerinden yorumlanan, tartışılan bir alan olagelmıştır.

"Gerçeklik" belgesel sinemanın tekelinde olmayan bir olgu olsa da, belgesel sinemanın temel çıkış ve hatta varoluş noktasını oluşturmaktadır. Ancak bu alanda kavramlar zaman zaman birbirine karışmaktadır. Örneğin "hakikat" kavramı, nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak tanımlanmakta ve çoğu zaman karışıklıklara ve yanlışlıklara yol açacak biçimde, "gerçek" ile aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Oysa "gerçek" kavramı nesnel gerçekliği, "hakikat" kavramı ise nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansımasını dile getirmektedir. Örneğin bahçemizdeki ağaç nesnel bir gerçektir, bu ağacın zihnimizdeki yansıması ise ağacın nesnel gerçekliğine uygun olarak "doğru" yansıdığı sürece hakikattir. Ne ki, bu yansı nesnel gerçeğe birebir uymaz, bütünüyle de ondan ayrılmaz; aralarında görece bir ilişki vardır. Bu bağlamda öznel olan hakikatin içinde nesnel bir yan da bulunmaktadır. Hakikatin ölçütü "pratik"tir; görülenin hakikat mi hayal olduğunu anlamak için o ağaca dokunmak, bu eylemi deneyimlemek gerekmektedir (Hançerlioğlu, 1977: II-276). Uğur Kutay'a göre, insanoğlunun doğayla ve diğer insanlarla giriştiği ilişkinin temeli "gerçeklik" sorununa dayanır ve "gerçeklik" (*realite*) nesnenin kendisiyle karşılaştığı andaki varoluş durumuyla ilgili bir saptamaya; hakikat (*verite*) ise bu "anlılık varoluş" durumundan yola çıkarak nesnenin tüm anlarındaki varoluşuna ilişkin evrensel ve genel-geçer saptamalara gönderme yapmaktadır. "Doğru" kavramı ise "gerçek" ve "hakikat" kavramlarının vazgeçilmez bir bütünleyenidir (Kutay, 2009: 15). Kaçınılmaz olarak "hakikat" kavramı daha tanımıdan itibaren tartışılmalı hale gelmektedir; çünkü nesnel gerçeklik bakış açısına göre değişebilen bir nitelik taşımaktadır. Bertrand Russell çok bilinen, "üzerine ışık düşen masa" örneğinde "görünüş" ile "gerçek" arasındaki, yani nesnelerin nasıl göründükleriyle ne oldukları arasındaki farka işaret etmiştir. Ona göre, üzerine ışık düşen bir masa bakış açısına göre farklı görünecektir:

*Belli bir noktadan bakıldığında bile, yapay ışıktaki, ya da renk-körü olan birine, ya da mavi gözlük takan birine, renk başka görünecek, ayrıca karanlıkta, dokunma ve ısıtma bakımından bir ayrılık olmamasına karşın hiç renk görünmeyecek. Bu renk masanın doğasında bulunan bir şey değil, masaya, ona bakana, masa üzerine düşen ışığa bağlı bir şeydir. Biz günlük yaşamda masanın renginden söz ettiğimizde, herhangi bir bakış açısından, aydınlanma koşulları altında normal bir kimseye görünen renk demek isteriz. Fakat başka koşullar altında görülen öteki renklerin de gerçek kabul edilmeye onun kadar hakkı vardır. (Russell, 1994: 11) .*

Nesnenin görünüşünün bakış açısına göre değişmesi gerçeğin "hangi gerçek" ve "kime göre gerçek" sorularını yaratmakta; dolayısıyla nesne ile özne arasındaki bilgilenme süreci sıkıntıya girmektedir (Kutay, 2009: 13). Konumuz belgesel sinema olduğu için belgesel sinemanın gerçekle kurduğu ilişkiyi de bu bağlamda düşünmek gerekmektedir. Nitekim Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında Çekoslovakya'da gerçekleştirdiği ilk toplantıda yaptığı belgesel film tanımında da "gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması" (Rotha,

2000: 22) ifadesi yer almaktadır. Belgesel sinema üzerinde henüz uzlaşmış net bir tanımı olmasa da, “hayali olmayan”la (*non-fiction*) (Barsam, 1973: 3) uğraşan bir sinemadır. Onu diğer türlerden ayırırken temel çıkış kavramları ve özellikle görüntünün “ne” olduğu olgusu esas alınabilir. Bu bağlamda, belgesel sinema gerçek kişileri, gerçek mekânları, gerçek olayları işlemekte; belgesel film yönetmeni anlatısını bir “imge” (hayal) üzerine değil, onun tarafından yaratılmamış, ondan önce ve ona rağmen var olmuş olan “belge” üzerine kurmakta, bu belgeyi yorumlamaktadır. Bu belgeler nesnel dünyanın birer parçası ya da temsildir. John Grierson’un klasikleşmiş tanımıyla belgesel sinema “gerçeğin yaratıcı yorumudur”.

Bill Nichols ise belgeselin “veciz ve kapsayıcı bir tanımını” yapmanın mümkün ama önemli olmadığını söylerken “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması”yla ilgili olarak üç varsayımı tartışmaktadır. “Belgeseller gerçeklik hakkındadır; gerçekten olmuş bir şey hakkındadır” varsayımının imgesel filmler<sup>4</sup> için de geçerli olabileceği için belgesel tanımını “tarihsel dünyadan alegorik olarak değil, doğrudan bir şekilde bahseder” yorumuyla zenginleştirir. “Belgeseller gerçek kişiler hakkındadır” varsayımını da “belgeseller rol yapmayan ya da oynamayan gerçek kişiler hakkındadır” biçiminde geliştirir: “Belgeseller gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öyküler anlatır” varsayımına da “Belgesel bir öykü anlattığında, bu kimin öyküsüdür?” sorusunu sorar (2017: 26-35) ve nihayet varsayımlara yaptığı katkıyla bir tanıma ulaşır:

*Belgesel film, gerçek kişilerin (toplumsal oyuncuların) içinde yer aldığı durum ve olaylardan bahseder. Bu kişiler, betimlenen yaşamlar, durumlar ve olaylar hakkında inandırıcı bir önerme ya da bakış açısı edinebilmemiz için aktarılan bir öyküde, bize kendilerini kendileri olarak sunarlar. Yönetmenin özgün bakış açısı, bu öyküyü kurgusal bir alegori yerine tarihsel dünyayı doğrudan görmemizi sağlayan bir araç haline getirir (Nichols, 2017: 35).*

Belgesel filmler dünyaya belli bir bakış açısından yaklaşmaktadır; bize sunduğu ise gerçekliğin birebir kopyası değil, yaşadığımız dünyanın temsildir. Temsil edilen bu dünyanın olgusal boyutlarını bilsek bile, belki de başka bir yerde karşılaşamayacağımız bir görüştür bu. İzleyiciler bu yeniden üretimi aslına benzerliğine göre yargılamaktadır (Nichols, 2017: 34). Çünkü “gerçek kılık bizim gördüğümüz değil, ondan çıkarımda bulunduğumuz kılıktır. Ve odada yer değiştirdikçe gördüğümüz şeyin kılığı sürekli değişir; demek burada da duyular bize, masanın kendisi üzerine doğruyu değil de, yalnızca masanın görünüşü üzerine doğruyu veriyor” (Russell, 1994: 12). Daha önce de belirtildiği gibi, nesnel gerçek bakış açısına göre farklı görülmekte, yansıtılmakta, yorumlanmaktadır. Her yönetmen gerçeği kendi algıladığı biçimde aktarırken, artık “işlenmiş” ve “belgesel sinemacının hakikati”ne dönüşmüş olmaktadır. Ya da Sadık Aslankara’nın söyleyişiyle, belgesel sinema bütün gerçekliğini, belgesel sinemacının gerçekliğinden almaktadır (2003: 33). Sonuç olarak “gerçek” kavramı, belgesel sinemanın en çok tartışılan yanını ama bir o kadar da hem toplumsal, hem de politik gücünü oluşturmaktadır.

<sup>4</sup> Yaygın biçimde kullanılan “kurmaca film” kavramı yerine makalede “imgesel film” kavramı tercih edilmiştir.

Ele alınan tema, kullanılan teknoloji, finansal kaynaklar ya da anlatım biçimleri ne olursa olsun, belgesel sinemanın özelliklerinden biri yaşanan döneme tanıklık etmesi, onu belgelemesidir. Grierson'un belgesel tanımındaki<sup>5</sup> "actuality" kavramı, Türkiye'deki son yıllarda yapılan belgesel filmlerde daha yoğun ve belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Belgesel filmin içeriği yani anlattığı ya da ele aldığı konu, gerçekliğin bilgisi ya da reproduksiyonudur. Genel olarak sinema, üretim koşullarından tüketim biçimlerine kadar çok sayıda bireyin varlığını gerektiren ve toplumsal yapıyı değişik düzeylerde yansıtan bir sanattır (Rotha, 2000: 79). Egemen akımın ürünü olan imgesel filmlerin yansıttığı nesnel dünya ise gerçeklikten kopartılmıştır ve gerçek ile sunulan arasındaki mesafe de giderek artmaktadır. Toplumsal yapıyı dolaylı olarak değil, doğrudan ele alan belgesel sinema ise gösterilenlerle gerçeklik arasındaki mesafeyi en aza indirmeye çalışmaktadır. Buna karşılık belgesel film izleyicisinin sunulan gerçeklik bilgisini bilinçli bir biçimde yorumlaması, belgesel sinemanın sunduğu bir olanak ve aynı zamanda bir hedeftir (Pembecioğlu, 2005: 3). Belgesel film yönetmeni bir filmi ortaya çıkarırken yorumlama ya da yaratıcılık bağlamında imgesel film çeken yönetmen kadar "özgür" değildir. Onun özgürlüğü gerçek zaman ve mekândan çıkan konuları işleme özgürlüğüyle, bir başka deyişle "gerçek"le sınırlıdır (Ulutak, 2003: 29). İşte bu nokta, belgesel film yönetmenini makalede tartışılmakta olan "hakikati söyleme" olgusuna (en azından yola çıkışındaki niyet olarak) yaklaştırmaktadır.

Foucault'nun Eski Yunanda bir sözel etkinlik olarak ele aldığı *parrhesia* aynı zamanda sözel ifadeden fazlasıdır; *parrhesiastes*'in kendisiyle, otoriteyle ve hakikatle ilişki kurmasını sağlayan bir dizi etik pratikler dizisini de kapsamaktadır. O aklındaki her şeyi söyleyen, saklamayan biridir, konuşma yoluyla kalbini ve zihnini başkalarına açmaktadır (Luxon, 2012: 181). "Her şeyi söylemek" anlamına gelen *parrhesia* sözcüğü konuşmacıyla söylediği şey arasındaki bir ilişkiye gönderme yapmaktadır: Söyleyen, söylediklerinin kendi fikri olduğunu kesin ve açık bir biçimde belirtir ve herhangi bir retorik kullanmaz. Bu nitelik bizi konumuz olan belgesel sinemaya genellikle dışarıdan bakanların bolca dile getirdiği "nesnellik" ile içeriden bakanların tartıştığı "öznellik" kavramlarına kolayca götürebilir. Foucault, "konuşan özne (yani sözcelemi dile getiren özne [*the subject of enunciation*]) ile sözcelenmiş olanın [*enounced*] gramatik öznesi arasında bir ayrıma gidersek, sözcelenenin [*enunciandum*] de bir öznesinin bulunduğunu söyleyebiliriz, ki bu da konuşmacının inanç ya da kanılarına tekabül eder" (2005: 11) demektedir. Belgesel filmin yönetmenini sözcelemi dile getiren özne kabul edersek, belgesel film de, öznenin inanç ve kanılarına karşılık gelecek bir "sözcelenmiş olan"dır. Bir başka deyişle, belgesel film, içinde nesnenin gerçekliğini de barındıran ama öznenin öznelliğinin ürünü olan bir sözcelemdir. Belgesel sinema kavramında tartışılan çok önemli bir nokta da ortaya konan yapının sanatla kurduğu ilişkide yatmaktadır. Belgesel sinemanın gerçeği olduğu gibi yansıtmaya şansı yoktur. Çünkü sinemanın böyle bir teknik yeteneği yoktur (örneğin kokuyu aktaramaz); sinemasal zaman gerçek zaman değildir, gerçek zamanı aktarmayı denerse sinema olmaktan çıkacaktır; değişmez bir gerçek yoktur. "Gerçek" yalnızca yaşantılar üzerine yüklenecek bir metafordur. Ancak bu, belgesel sinemanın "gerçek" kavramına önem vermediği anlamına da gelmemektedir. Hatta tam tersine, belgesel sinemada

<sup>5</sup> "creative treatment of actuality"

“gerçek” gerçek olmaktan çıktığında kurulan sanatsal metafor da bozulacaktır (Tuncer, 2003: 97).

*Parrhesia* tarzı ifadeler kişilerin olağan taahhüt ilişkilerinden farklıdır; “*parrhesia*’da söz konusu olan taahhüt, belirli bir toplumsal konuma, konuşmacıyla dinleyiciler arasındaki bir statü farklılığına, *parrhesiastes*’in kendisi için tehlike arz eden, dolayısıyla da belli bir risk içeren bir şey söylemesine vb.’ne bağlıdır” (Foucault, 2005: 11). *Parrhesiastes* hakikati söylemeyi bir ödev olarak kabul etmekte; zorlama olmaksızın hakikati söyleyerek risk almaktadır. *Parrhesia* “ahlaksızlığın ve kayıtsızlığın içinde bulunan kişilere yardım etmek için hiçbir çıkar gözetmeksizin söz konusu yanlışlıkları düzeltmek amacıyla hakikati söylemektir” ve *parrhesiastes*’in iyi niyeti temel oluşturur (Ülger, 2015: 12). Belgesel film yönetmenleri de çoğu zaman kendileri için risk oluşturan bir şey(ler) söylemektedir ve *risk oluşturan şey* toplumsal ve siyasal koşullara bağlı olarak zaman içinde değişmekte; filmin yapıldığı koşullarla dolaşıma girdiği koşullar arasında farklılıklar da oluşabilmektedir. Eski Yunanda özne henüz sözünü ettiği anda ve o ortamda riske girmeyi göze alırken, belgesel film yönetmeni (*parrhesiastes*) ise bazen belgesel film dolaşıma çıktığı anda, bazen de dolaşıma çıktıktan çok sonra riskle yüzleşmektedir. Belgesel film yönetmenleri daha sözünü belirlemeye çalışırken (yani filmini çekerken) sözünü belirlemekte ve söylemeye fırsat bulmadan risk altına girmektedir.

Bu noktada Foucault’nun tasnif ettiği iki tür *parrhesia* belgesel sinemanın *parrhesiastes* olup olmadığı tartışmasına yol gösterebilir: Bunlardan ilki aşağılayıcı anlamdaki “boşboğazlık”tır ve kişinin zihnindekileri herhangi bir niteliksel ayırım gözetmeksizin söylediği duruma tekabül etmektedir. İkinci anlam ise gerçekten “hakikat”i söylemektir. Belgesel sinemada birinci anlamda *parrhesia*’ya, benzer boşboğazlıklara rastlamak kuşkusuz mümkündür. Bu tür örneklerde iki farklı *parrhesiastes boşboğazlığından* söz edilebilir: Birincisi belgesel filmin kendi *parrhesia*’sını, yani sözünü söyleme hakkını tanıdığı “kahraman”dır (ki, çoğu zaman “tanık” olarak nitelendiriliyor); ikincisi ise tanığın sözünü sadece aktarmakla kalmayıp kendi sözcelemine dönüştüren yönetmenin bizzat kendisidir. Belgesel filmde “hakikat”, “gerçek kişiler” tarafından dile getirildiğinde daha baştan bir dokunulmazlık zırhı kuşanılmış olunmaktadır. Ancak yine de durumu deşelemeye dönük olarak şöyle bir soru sorulabilir: “Gerçek” kişiler ne kadar “gerçek”tir?

Foucault *parrhesia* “doğru olduğunu düşündüğü<sup>6</sup> şeyi mi söyler, yoksa gerçekten doğru olan şeyi mi?” sorusunu sormakta ve “*parrhesiastes* doğru olan şeyi söyler; zira o şeyin doğru olduğunu bilir ve o şeyin doğru olduğunu bilmesi, o şeyin gerçekten de doğru olmasından kaynaklanır” yanıtı vermektedir. Foucault’ya göre, *parrhesiastes* “sadece dürüst olmakla ve düşüncesinin ne olduğunu söylemekle kalmaz; aynı zamanda onun düşüncesi hakikattir. O doğru olduğunu bildiği şeyi söylemektedir. O halde *parrhesia*’nın ikinci özelliği, inanç ile hakikat arasında her zaman tam bir örtüşme olmasıdır” (2005: 12).

Yukarıda belirtildiği gibi, Foucault Eski Yunandaki *parrhesia* düşüncesinin Descartesçi kanıt anlayışıyla uyummadığını söylemektedir. Çünkü Eski Yunanda hakikatin elde edilmesi

<sup>6</sup> Foucault’dan yapılan alıntılardaki italik vurgusu orijinal yapıttaki gibidir.

bir takım ahlaki niteliğe sahip olmakla doğrudan ilintilidir; kişi ahlaklıysa hakikate ulaşabilme olanağına sahiptir ve *parrhesiastes*'in dürüstlüğü'nün en iyi ispatı da onun *cesaretidir*. Belgesel sinemacıyı bir *parrhesiastes* olarak nitelendirmek için önemli referans noktalarından biri bu kavram üzerinden sorgulanabilir: Belgesel sinemacının sahip olması gereken ahlak, Descartes'in kanıt anlayışıyla bütünleştirilemez mi? Belgesel film yönetmenin sözünü söyleyebilme *cesareti* onun dürüstlüğü'nün bir ispatı olamaz mı? Kuşkusuz belgesel sinemacının söylediği şeyin "doğru olduğunu bilmesi" o şeyin "gerçekten doğru olması"ndan kaynaklanmalıdır. Belgesel sinemayı imgesel sinemadan ayıran temel farklardan biri de bu olmalıdır. Burada yeni bir soru ile karşı karşıya kalınmaktadır: O şeyin "doğru" olduğu nasıl bilinebilecektir?

*Aydın, kendini bilgi edinmek zorunda hissediyorsa, doğal olarak bu bilgiyi kullandığını, bu bilgiyle ilgili olduğunu düşünmeliyiz. Bunu üretmek, yaymak, başka bilgilere dönüştürmek ve sonuçta başkalarına aktarmak/vermek zorundadır. Yani, A'nın A olduğunu biliyorsanız, A'daki yanlışları (varsa eğer) ortaya koyabilirsiniz. Onun değişmesi gerektiğini de savunabilirsiniz. Onu yorumlayabilirsiniz de. Ama onun B olduğunu öne sürerseniz, parrhesia'ya aykırı davranmış olursunuz. Böylece hakikatle sorunlu konuma düşersiniz (Duman, 2011).*

Foucault *Doğruyu Söylemek* kitabında bu soruyu da sormakta ve kitabın geriye kalan bölümünde *hakikati söyleyen kişiyi "truth teller", yani hakikat anlatıcısı* olarak ifade etmektedir. Ona göre herkes, bir felsefeci ya da herhangi biri, kurumsallaşmış bir otorite konumundaki biri ya da belli bir yaşa gelmiş, ciddi karakteri olan biri *parrhesiastes* olabilir (Luxon, 2012: 184). Foucault bir kişinin hakikat anlatıcısı olup olmadığını nasıl bilebileceğimiz sorusunu sordüğümüzde, iki soru sormuş olacağımızı belirtmektedir: Birincisi bu kişinin hakikat anlatıcısı olduğunu nasıl bilebiliriz? İkincisi, kendini *parrhesiastes* olarak iddia eden kişi inandığı şeyin hakikat olduğundan nasıl emin olabilir? Foucault'ya göre, birinci soru Eski Yunan-Roma toplumuna, ikinci soru ise modern döneme özgüdür. Gramer öğretilen bir sınıfta öğrencilerine hakikati anlatan bir öğretmenin öğrettiklerinin doğru olması konusunda bir kuşku duyulmaz ve bu öğretmen herhangi bir risk almadığı için bir *parrhesiastes* sayılmaz. Bir hükümdara karşı onun tiranlığının ne denli rahatsız edici olduğunu söyleyen bir filozof ise *parrhesiastes*'leşir ve hakikat uğruna tiranla ölümü bile göze alan bir ilişkiye girmiş olur. Bu ilişkide söyleyen taraf söylenilen tarafla eşit olmayan, ondan daha aşağı bir konumdadır; yani *parrhesia* aşağıdan yukarıya doğru yönelmektedir (Foucault, 2005: 13-15). *Parrhesia* koşullarında bir "iktidar asimetrisi" bulunmaktadır (Luxon, 2012: 183). *Parrhesia*'da konuşmacı özgürlüğünü kullanmakta; kandırmak yerine dürüstlük, sahtelik yerine hakikat, hayat yerine ölüm, övme yerine eleştiri, ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih etmektedir (Evren, 2012: 215). *Parrhesia* özne ile hakikat arasında, iktidarı eleştirmek bağlamında gerçekleşen bir eylemdir; genel-geçer anlamda doğruyu söylemekten çok, iktidara doğruyu söylemektir (Akyol, 2015: 14, 16).

Görüldüğü gibi, Foucault'nun Antik Yunandaki *parrhesiastes*'ı ve onun muhatabı (dinleyenleri) bireylerdir ve bu bireyler arasındaki konuşma-dinleme ilişkisi yüz yüze, yer ve zaman birlikteliği içinde gerçekleşmektedir. Bu ilişki biçimi söyleyenin dinleyeni bizzat ve birebir eleştirme olanağı sunmaktadır. *Parrhesia* ile anarşizm arasındaki ilişkiyi irdeleyen

Evren ise tek kişi olan *parrhesia'*nın daha ötesine geçerek kolektif *parrhesia'*dan söz etmektedir. Ona göre siyaset alanındaki *parrhesiatik* kişiler, eleştirisini cesurca dile getirip bunu yapmak isteyen suskun kitlelerin yolunu açtığı için genellikle herkesin övgüsüne nail olur ve içini rahatlatmaktadır. Ancak siyaset alanında gözden kaçan, James Scott'un tabiriyle "gizli senaryoların" özneleri de vardır. Madun olan, toplumun en altındaki bu kişiler görünüşte iktidara biat ederken alttan alta bir isyanın gerilimini de biriktirmektedirler. Bu kişiler yasal yolları deneyip iktidara karşı risk almazlar; doğru söyleme işini ödev olarak görmeyip, doğruyu sadece kendi aralarında fısıldarlar. Evren'in deyişiyle, köleler salonlarda değil mutfaklarda, ahırlarda konuşmaktadır. Ancak bu kitle, uygun bir kıvılcımla kolektif *parrhesia'*ya dönüşebilmektedir (2012: 217-219). Kolektif *parrhesia'*da "doğru" tek tek bireyler tarafından değil, hep birlikte dile getirilmiş olmaktadır.

Belgesel film yönetmenlerinin belgesel filmlerde doğruyu söylemeleri onları birer *parrhesiastes* konumuna getirebilir. Kuşkusuz belgesel sinemacılar Antik Yunandaki gibi, sözlerini söylerken bedensel anlamda dinleyenlerle yan yana, karşı karşıya değildir; belgesel film yönetmeni onu dinleyenlerden yer ve zaman olarak farklı bir yer ve zamandadır. Filmin içinde barınan eleştiri de sözcelemi (filmi) çoğunlukla izleyene değil, hakikatin bileşenlerine karşı yapılmaktadır; eleştiriye *izleyenler* muhatap olsa da, eleştiri hakikati *gizleyenlere* yöneliktir. Burada altı çizilmesi gereken bir başka ayrıntı ise tek ses gibi görünen belgesel film yönetmenin aslında "tek" başına olmadığı; filminin içinde bu tekliğin "çoğul"laştığıdır. Çoğullaşma iki düzlemde gerçekleşmektedir: Birincisi, herhangi bir belgesel film tek başına yönetmenin emeği ve aklıyla ortaya çıkmasa, çok kişinin katkısıyla üretilse de yönetmenin adına mal edilmektedir. İkincisi, özellikle yakın dönemde yapılan belgesel filmlerin büyük bir kısmında, "hakikati söyleyen" tanıklara (*parrhesia*) başvurulmaktadır. Dolayısıyla hem bu tanıkların oluşturduğu birlikteliğin hem de bir bütün olarak belgesel filmin bir tür kolektif *parrhesia* olduğu ileri sürülebilir.

Burada, ilginç bir nokta, seyircilerin film ile karşılaşmasından çok daha önce, yönetmenin yapım sürecinde belgesel filmin özneleriyle (tanıklarla) karşılaşmış olmasıdır. Bu karşılaşmada filmin özneleri anlatılarını (eleştirilerini) kameraya (yani yönetmene) doğru gerçekleştirmekte; dolayısıyla yönetmen çekim anında asıl *parrhesiastes*'lerle karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla, yönetmen filmini gerçeğe temas ederek kurduğu ve aktardığı için, bedensel olmasa da filmi aracılığıyla dinleyenleriyle aynı ortamda olmaktadır.

Belgesel sinema alanında son yıllarda belirginleşen bir durum da, yakın zaman diliminde benzer konuları dile getiren birbirinden bağımsız yönetmenlerin ve filmlerin varlığıdır. Bu bağlamda, son yıllarda kimlik, etnisite, toplumsal cinsiyet, çevre, göç, askeri darbeler, direnişler gibi bazı temaların Türkiye'nin değişik yerlerinde, aynı anda, birbirinden bağımsız belgeselciler tarafından ele alınması bunun bir tezahürü olarak düşünülebilir. Dahası, aynı tema üzerine (örneğin kadın, çevre) düzenlenen ya da bu temalara bölüm açan çok sayıda festival ve gösteri yapılmaktadır. Bir anlamda belgesel filmleri kitlelere ulaştıran festivaller, Scott'un gizli senaryolarının öznelerine doğruyu deklare etme işlevi de üstlenmektedir. Son yıllarda bazı festivallerden belgesel sinemanın uzaklaştırılmasının onların bu işlevini doğruladığı düşünülebilir.

Eski Yunandaki *parrhesia* etkinliği gibi, belgesel sinema – izleyici ilişkisinde de bazen taraflar arasında gücün kullanımına ilişkin eşitliksiz bir ilişki ortaya çıkmakta, belgesel sinemacılar, dinleyen taraflardan biri olan siyasal otoritenin olumsuz müdahalesine maruz kalabilmektedir. Kuşkusuz belgesel sinemacıların Antik Yunandaki konuşmacıyla dinleyici arasındaki “yaşam-ölüm oyunu” gibi ağır sonuçlar doğurabilecek bir riski almaları gerekmemekte; hakikatin dile getirilmesi, bu hakikatin ortaya çıkmasından endişelenenleri hakikat anlatıcısına karşı etkisi farklı boyutlarda olabilecek dolaylı eylemlere itmektedir. Hakikatin açığa çıkmasının çoğunluğu ilgilendirdiği durumlarda belgesel sinemacının girdiği risk daha da belirginleşmektedir. Belgesel sinemacı kendisini bir *parrhesiastes* olarak gördüğü sürece, giriştiği işin bir “ödev” olduğunun da bilincinde olarak kendisini “risk”e atmaktadır. Belgesel filmlerin gösterim olanaklarına erişememesi, sansürlenmesi, yasaklanması, yok edilmesi; belgesel sinemacıların soruşturulması, tehdit edilmesi, tutuklanması, hakikate ulaşmasının değişik araçlarla engellenmesi, mali kaynak yokluğuna sürüklenmesi modern hakikat anlatıcısı olan belgesel sinemacıların aldığı riskler ya da başlarına gelebilecek olası durumlardır.

Foucault Eski Yunandan Hıristiyanlığın ilk evresine kadar olan dönemde *parrhesia* sözcüğünün evrimini üç bakış açısından ele almaktadır: *retorik*, *siyaset* ve *felsefe*. Sokratesçi-Platoncu gelenekte *retorik* ve *parrhesia* birbirine karşıttır; sürekliliğe sahip uzun konuşmalar retorik araçtır, buna karşılık diyalog, karşılıklı soru-yanıt *parrhesia*'nın temel teknikleridir. “*Parrhesia*, dinleyicilerin duygularını yoğunlaştıran retorik biçimlerinin sıfır derecesidir.” *Parrhesia* M.Ö. 4. yüzyılda Atina demokrasininin asli özelliklerinden biridir; iyi vatandaşa özgü olan bu tutum demokrasinin de rehberidir ve *parrhesia*'nın yeri doğal olarak halkın arasındır, *agora*'dır. “Antik düşüncede *parrhesia* pratiği felsefi, etik ve politik bağlamda agorasentrik bir karakterdedir” (Yıldırım, 2013). Helenistik dönemde ise *parrhesia*'nın yeri kamusal alan olan agoradan kralın sarayına kaymış; *parrhesia* ilişkisi kral ile maiyetindekiler arasında kapalı çevrime girmiştir. Ancak *parrhesia*'nın işlevi yine de kralın görevini kötüye kullanmasını önlemeye dönüktür. Felsefi *parrhesia* ise “kendine dikkat etme” temasıyla ilintilendirilmiştir; insan önce kendi ruhunu terbiye etmelidir (2005: 18-21). Bu nitelikleri belgesel sinema alanında aramak belgesel sinemacıların ne denli *parrhesiastes* olup olmadıklarını tartışmayı kolaylaştıracaktır.

## **Parrhesia ve Parrhesiastes Kavramları Türkiye’de Belgesel Sinemayla Örtüşebilir mi?**

Önceki bölümde açıklanmaya ve belgesel sinemacı kavramıyla yan yana getirilmeye çalışılan *hakikat* ve *hakikati söyleme* kavramları Türkiye’deki belgesel sinemanın gelişim sürecinde dönemsel özellikler bağlamında ve bazı belgesel film örnekleri üzerinden değerlendirilebilir. Filmler son kertede yönetmenlerin bireysel anlatısı olsa da, ister “belge” ister “imge”den hareket edilsin, dönemin toplumsal, ekonomik, politik koşullarından bağımsız değildir, hatta gücünü de bu unsurların dinamiğinden almaktadır (Biryıldız, 2000: 5). Bu nedenle, aynı dönemde ortaya çıkan yapıtlar arasında bazı ortak ya da benzer noktaların bulunması çok olasıdır. Türkiye’de belgesel sinema alanında bu anlamda dönemsel belirginleşmeler ya da dönemler arasında farklılaşmalar gözlemlenebilmektedir.

Türkiye’de belgesel sinemanın başlangıcı, 20. yüzyılın başlarına kadar götürülmektedir. Aradan geçen yaklaşık yüzyılda belgesel sinema alanında farklı dönemler yaşanmıştır. Kuşkusuz geçmişi birbirinden net çizgilerle farklılaşan dönemlere ayırmak tartışma götürülen bir durumdur. Çünkü dönüm noktaları aynı zamanda biten dönemin doruk noktasıdır. Dönemleştirme kişisel değerlendirmelere dayanıyorsa da geçmişi daha anlaşılır biçimde ifade etmenin bir yoludur da (Zürcher, 2011: 13).

Başlangıç yılı ve ilk belgesel film meselesi tartışılıyor olmakla birlikte, Türkiye’de belgesel sinema üç ayrı yazar tarafından dönemselleştirilmiştir; bu üç yazar birbirinden farklı üç dönemden söz etmektedir. Tarihsel olarak ilk yapılan sınıflandırmada “1914-1934”, “1950-1960”, “1960 Sonrası” (Adalı, 1986); ikinci yapılan sınıflandırmada “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar”, “Cumhuriyetten II. Dünya Savaşına Kadar”, “II. Dünya Savaşından Günümüze Kadar” (Gündes, 1991) olmak üzere daha çok yıllar esas alınmıştır. En son yapılan sınıflandırmada ise sadece yıllar belirtilmemiş, ileri sürülen dönemlere adlar da verilmiştir: “Başlangıcından 1956’ya Kadar: Propaganda Dönemi”, “1956-1990 arası: Kültürel Hümanizma Dönemi” ve “1990 Sonrası: Çokkültürlülük Dönemi” (Aytekin, 2017). Bu makalede tarihsel olarak en son yapılmış olan ve belgesel sinemayı “işlevleri” (propaganda, köken arayışı, çokkültürlülük) açısından sınıflandıran Aytekin dönemselleştirmesi esas alınmıştır. Bu sınıflandırmaya göre; birinci dönemde devlet ya da (tek) ulus; ikinci dönemde tarihsel sürekliliği içinde var olan devletin coğrafyası, üçüncü dönemde ise bu coğrafyanın bireyleri ya da kimlikleri öne çıkmaktadır.

Tarihsel olarak bakıldığında; belgesel filmlerdeki tema, sinema dili, finans biçimi, teknik özellikler, süre, ekip-işbölümü, çoğaltım, gösterim, devletle ilişkiler, halkla ilişkiler gibi değişkenler dönemsel olarak birbirinden farklılaşmaktadır. Kuşkusuz bu farklılıklar, belgesel sinemanın ele aldığı hakikati ve hakikati söyleme biçimini de farklılaştırmaktadır.

Propaganda Döneminde yapılan “belgesel” filmler hem nicelik olarak oldukça azdır hem de bu filmlerin çok az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Öte yandan bu filmlere “belgesel” sıfatıyla yaklaşmak hem fazlaca iddialı olmakta hem de belgesel sinema kavramının içini boşaltmaktadır. Bu filmleri “belge filmler” olarak adlandırmak daha yerinde bir nitelendirme olacaktır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğu resmi kurumların, devlet ileri gelenlerinin görüldüğü ve resmi ideolojinin yeniden üretildiği filmlerdir. Varlığı-yokluğu tartışma götürülen *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi* (Yeşilköy’deki Rus Anıtının Yıkılışı - 1914) ya da Manaki Kardeşlerin *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* (1911) filmleri ilk örnekler olarak literatürde yer almaktadır. Türkiye’de bu dönemde sinema devlet tekelinde, Merkez Ordu Sinema Dairesi eliyle başlamış; daha sonraki yıllarda özel yapım şirketleri kurulmuştur. Ancak Türkiye’de sinema çok uzun yıllar üreten bir sektör haline gelememiş ve dışarıdan gelen filmlerin gösterimine dayalı biçimde gelişmiştir. Belgesel sinema alanında özel sektörden yapımcılara, yapımevlerine ise pek rastlanmamaktadır.

Var olan bu tür filmlerin çoğu resmi kurumlar tarafından üretilmiş ya da ürettirilmiştir. Yurtdışından gelen ekiplerin çektiği haber filmleriyle doğrudan yurtdışı kaynaklı haber filmleri dönemin belgesel sinemaya en yakın yapımlarıdır. Bu filmlerde resmi törenler, devletin üst kademesinde gerçekleşen toplantılar, iktidar erkinin temsilcilerinin yurt içi gezileri, yabancı devlet temsilcilerinin Türkiye ziyaretleri, Türk Dil Kurultayı devletin çalışma



rutini içinde kalan olaylar ile Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü ve 1939 Erzincan Depremi gibi yakın tarihin önemli olayları öne çıkmaktadır. Filmlerin izleyicilerle önemli buluşma ortamı ise ticari sinema salonlarıdır ve bu filmler hâlihazırda gösterilmekte olan sinema filmlerinden önce gösterilmektedir. 1939-45 yılları arasında da yurt dışındaki yapımcılar aracılığıyla çekilen ve çoğu Amerika menşeli II. Dünya Savaşı filmleri de dağıtımcılar aracılığıyla yoğun biçimde gösterime sokulmuştur. Bir başka gösterim alanı ise Anadolu'nun değişik yerleşimlerine yayılmış olan Halkevleri'dir; haber filmlerinin yanı sıra Cumhuriyet ideolojisine uygun yeni/modern yaşama biçimlerini, modernizmin gereklerini, teknikleri anlatan eğitim filmleri Halkevleri'nde gösterilmektedir.

*İstiklal-İzmir Zaferi* (Ordu Film Alma Merkezi, 1922), *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (S. Yutkevich-L. Oscarovich, 1933-34), *Bursa Senfonisi* (Nazım Hikmet, 1934) *İstanbul Senfonisi* (Nazım Hikmet, 1934) bu dönemde film boyutuna erişen ve kayda geçen belgesel filmlerdir.

Dönemin belgesel unsurlar taşıyan haber filmlerinin ve belgesel filmlerinin büyük bir çoğunluğu günümüzdeki belgesel sinemanın "hakikat" anlayışından epeyce uzaktır ve dönemin resmi görüşlerini toplumunun yönetilen kesimine aktarılma-öğretileme işlevi baskındır. Bir başka deyişle, Antik Yunandaki *parrhesia*'nın aksine, yukarıdan aşağıya doğru bir akış söz konusudur. Yönetmenler genellikle birer *parrhesiastes* olmaktan uzak; "bildiğini söyleyen"den çok, "bilinmesi istenilenleri söyleyen" kişiler olarak konumlanmıştır. Dönemin temel karakteristiği olan ulus-devletin varlığını kurma, gösterme ve savunma eğilimi filmlerin temalarını, içeriklerini ve yaklaşımlarını doğrudan belirlemede; belgesel film yönetmenleri bu doğrultuda bir "bakış açısı"yla "söylemektedir". Dolayısıyla dönemin belgesel filmleri "resmi" hüviyetleri nedeniyle yönetmenleri açısından pek "risk" içermemektedir. Risk ancak söylenmemesi istenilenleri söylemekle ortaya çıkacaktır ki bu da yapım, denetim ve yayın koşulları açısından neredeyse imkânsızdır.

Cumhuriyetin 10. Yılı nedeniyle Cumhuriyet hükümetinin talebiyle Rus sinemacılar tarafından gerçekleştirilen *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1933-34) filmi ise "risk" açısından belgesel sinema tarihimizde ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Yapıldığı yıllarda Cumhuriyet kadrolarınca desteklenen film, yapımından 35 yıl sonra, 1969'da Ankara Televizyonunda gösterildiğinde "komünizm propagandası" gerekçesiyle "risk" oluşturmuş, o dönemde TV Program Daire Başkanı olan Mahmut Tali Öngören hakkında soruşturulma açılmasına neden olmuştur (Adalı, 1986: 102).

Kültürel Hümanizma Dönemi ise Türkiye'de belgesel sinemanın "hakikat"e giderek daha çok yaklaşmaya başladığı bir dönemdir. Sabahattin Eyüboğlu - Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından yönetilen ve dönemin başlangıcı sayılan *Hitit Güneşi* (1956), resmi bir kurum olan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nce (İÜFM) gerçekleştirilmiş olmasına karşın, belgesel sinemanın resmi bir kurumun sözünden-söyleminden kurtulmaya, yönetmenlerinin sözü olmaya başlamasının ilk önemli örneğidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında eğitim almak üzere yurt dışına yollanan ve dönüşlerinde İstanbul Üniversitesinde çalışmaya başlayan Eyüboğlu ve arkadaşlarının İÜFM'de, "*Anadolu Destanı*" başlığı altında 1956-1972 yılları arasında ürettiği *Hitit Güneşi* (1956), *Siyah Kalem* (1957), *Surname* (1957-1959), *Karanlıkta Renkler* (1959), *Anadolu'da Roma Mozaikleri* (1959), *Anadolu Yollarında* (1959), *Nemrut Tanrıları* (1964), *Eski*

*Antalya'nın Suları* (1965), *Ana Tanrıça* (1966), *Karagözü'nün Dünyası* (1972) yaşanan coğrafya olarak tarihsel derinliği içinde bütün Anadolu kültürlerine sahip çıkan ve kültürel sürekliliği önceleyen filmlerdir. Ömer Tuncer "*Türk Aydınlanması*" olarak nitelendirdiği hareketin bir parçası olarak gördüğü Eyüboğlu ve arkadaşlarının sinemayı duygu, bilgi ve düşüncenin aracı olarak kullandığını; Türkiye'de belgesel sinemanın bu filmlerle başlatılabileceğini belirtmektedir. Bu filmler, yönetmenlerin derslerde, toplantılarda, yüz yüze ilişkilerde "çok önceden, olabildiğince çok insanla zaten paylaşma coşkusunu taşıdıkları bir konu"yu anlatma aracıdır (Tuncer, 1996: 168). Yönetmenlerin "doğru bildikleri" bir konudur bu; yaşanmakta olan kültür, bugünün kendi başına özgün olarak yarattığı bir değerler sistemi değil, bir birikimin sonucudur. Bu coğrafya tek bir etnik ya da dinsel gruba mal edilemez. Onların deyişiyle; "bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil." (Eyüboğlu, 1996: 9):

Dönemsel olarak bakıldığında Eyüboğlu ve arkadaşlarının filmlerinin ve yazılarının cesur bir çıkış olduğu söylenebilir. 27 yıllık Tek Parti iktidarını sona erdiren muhafazakâr Demokrat Parti'nin yönettiği, Turancılığın ateşlendiği, Türk-İslam sentezinin öne çıktığı bir dönemde resmi hüviyetli bu kişiler, doğru bildiklerini kamusal alanda söyleme cesareti göstererek "risk" almıştır. Mavi Anadolucu olarak da anılan bu grubun kültürel birikimin tarihsel bağlarından uzaklaş(tırıl)arak yoksullaştırılmasına kayıtsız kalmak yerine, bir bütün olarak geçmişe sahip çıkmayı ahlaki ödev olarak gördükleri, bu olguyu dile getirdikleri, *parrhesiastes* olmaya yaklaştıkları ileri sürülebilir. Eyüboğlu ve arkadaşlarının Eczacıbaşı Kültür Filmleri serisinde ürettiği filmler olan *Yaşamak İçin* (1963), *Renk Duvarları* (1963), *Kırkpınar* (196?), *Tülü* (1964) ise İÜFM geleneğini sürdürse de ilk filmlerin gölgesinde kalmıştır.

Bu dönemde çekilen Altan Yalçın'ın *Haliç* belgeseli ise belgesel sinema literatürümüzde yeterince dikkat çekmemiş olan, "hakikat" açısından çok önemli bir filmidir. Kemal Özer'in "Haliç" şiirinden hareket edilen belgeselde mezbahasından sebze haline Haliç civarındaki günlük yaşam anlatılmaktadır. Bu film, belgesel sinemamızda ancak 2000 sonrasında dile getirilmeye başlanan "çevre" sorununa dikkati çeken ilk "*parresia*"lardan biri olarak nitelendirilebilir.

Eyüboğlu ve arkadaşlarının 1956-1972 yılları arasındaki ürettiklerine benzer bir bakışla belgesel film üreten yönetmen Suha Arın da ABD'de eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye dönmüş, TRT adına çektiği dört haber belgeselinden sonra akademiye geçmiştir. Tıpkı Eyüboğlu ve arkadaşlarının ilk filmi gibi, onun da Türkiye'ye döndükten sonra gerçekleştirdiği ilk belgesel filmi Hitit teması üzerinedir. "*Anadolu Uygarlıklarından İzler*" başlığı altında yaptığı belgesel filmlerde Frigya, Likya, Urartu, Bizans, Osmanlı uygarlıklarını kültürel sürekliliğin birer halkası olarak ele almaktadır.

Arın'ın belgesel sinemada bir *parrhesiastes* olarak anılmasını hak ettirecek dört haber belgeseli olan *Sessiz Emekçiler* (1974), *Affin Ardından* (1974), *Kaygı Kuyuları* (1975), *Bir Yuva Dağılıyor* (1975) ise yeterince literatüre girmemiş, üzerine yeterince araştırma yapılmamıştır. TRT'ye dışarıdan yaptığı, bugün kopyalarının var olup-olmadığı meçhul olan bu filmler onun hakikati söylemeye en yakın durduğu filmlerdir. *Sessiz Emekçiler*'de gündelikçi ya da mevsimlik işçi olarak, güvencesiz biçimde çalıştırılanları; *Affin Ardından*'da 1974 genel affıyla

cezaevinden çıktıktan kısa bir süre sonra tekrar cezaevine dönenleri; *Kaygı Kuyuları*'nda Zonguldak çevresindeki kaçak kömür ocaklarında çalışanları, *Bir Yuva Dağılıyor*'da bürokratların çocuklarına kreş yapmak üzere boşaltılan Çocuk Esirgeme Kurumuna ait bir bakımevini ele alan Arın, bir *parrhesiastes* gibi, aşağıdan yukarıya doğru, devletin yönetim katına bir eleştiri sunmaktadır. Bu tavır oldukça önemli bir riski içermiş; nitekim o yıllarda kadrolu yönetmen olarak TRT'ye girmeye çalışan Arın'ın bu emeline erişememesiyle sonuçlanmıştır.

Arın'ın; *Anadolu'nun Petrol Yolu* (1982), *Camın Teri* (1985) ve Hasan Özgen ile birlikte yönettiği, 10 bölümlük *Fırat Göl Olurken* (1986) dizisi de birer *parrhesia* sayılabilir. Sponsoru petrol dağıtım şirketi olmasına rağmen *Anadolu'nun Petrol Yolu*'nda Türkiye için doğru enerji kaynağının güneş enerjisi olduğunu; cam üreten firmanın sponsorluğunda gerçekleştirilen *Camın Teri*'nde cam işçilerinin emeğinin cam kırılğanlığında olduğunu söylemekten geri kalmamıştır. *Fırat Göl Olurken*'de ise ekonomik büyümeyi önceleyen devletin giriştiği baraj inşaatlarının sular altında bıraktığı maddi-manevi kültür varlıklarına dikkat çekmiştir. Bu üç filmde de doğru bilinenler, bir ödev bilinciyle, aşağıdan yukarıya doğru bir eleştiri olarak sunulmuştur. Alınan risk ise filmlerin TRT'de yayınlanmaması olarak kendini gösterecektir.

Filmlerinin çoğunda kültürel süreklilik ve kültür mirası kavramlarını işleyen Suha Arın Türkiye'de belgesel sinema alanında bir ekol sayılmaktadır ve bu ekole dâhil edilebilecek yönetmenlerin çoğunda da benzer yaklaşımlar görülmektedir. Eyüboğlu ve arkadaşlarının, Arın'ın, Arın ekolündekilerin ve bazı TRT yönetmenlerinin diğer dönemlerden farklılaşan önemli bir özellikleri filmlerinde araştırmaya öncelik vermeleri ve araştırmacı ya da akademik danışman kullanmalarındır. Bu bağlamda, bu yönetmenlerin hakikati söylerken Descartes'çı kanıt arayışını sergiledikleri ileri sürülebilir. Bu belgesel filmler bilimsel danışman(lar)ın denetim süzgecinden ve onayından geçmeden seyirciye ulaşmamaktadır. Bu bağlamda, dile getirilenler yönetmenin tek başına söylediği bir "hakikat" değil, bilimin de desteğini alan çoğul bir söze dönüşmektedir.

Kültürel Hümanizma Döneminde en yoğun belgesel film üretim kaynağı ise TRT'dir. Kurumun resmi niteliği, yoğun iç denetim mekanizması, yapım ve yayınların hükümetlerin kontrolünde olması kurum bünyesindeki yönetmenleri "hakikat"i işleme konusunda genellikle "araf"ta bırakmıştır. "Hakikat" belgesel filmlere çoğu zaman örtük bir biçimde, yüzeysel, etrafı dolaşarak dâhil olabilmıştır. Oldukça katı ön ve son denetim mekanizması olan TRT'de belgesel film yönetmenlerinin *parrhesiastes* olmaları pek olası görülmemektedir.

Türkiye'de belgesel sinemanın son dönemi olan Çokkültürlülük Dönemi'nin *parrhesia*'ya en çok yaklaşılan dönem olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemde belgesel sinemacılar resmi tarihten sivil tarihe, mekân öykülerinden insan öykülerine kaymış; çevre, toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet, din, etnisite, kimlik, insan hakları gibi temalar öne çıkmıştır. Yönetmenlerin "sözlerini söylerken" daha eleştirel ve daha cesur davrandıkları görülmektedir. Kendi seslerine, canlı tanıkların seslerini de ortak ettikleri, *parrhesia*'yı kolektif *parrhesia*'ya dönüştürdükleri, bir görev gibi yaptıkları işleri nedeniyle zaman zaman risk aldıkları görülmektedir.

Bu dönemde ucuz elde edilebilir ve kolay kullanılabilir teknolojilerin yaygınlaşması pek çok kişinin belgesel sinema alanına girmesini ve belgesel film üretmesini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla kamera ve mikrofonlar ülkenin ücra köşelerine, kenarda kalmış kişilerine ulaşmış, öyküler zenginleşmiştir. Gerçekliğin aktarımında bu dönemde filmlere eklenen en önemli unsurlardan biri, nesnel gerçeğe ait olan “ses”lerdir. Alanda ses kaydının gerçekleştirilebilmesi “hakikat”in birincil elden seslerini duyulur hale getirmiştir.

Dönemin en önemli özelliklerinden biri temaların çeşitlenmesi; pek çok farklı gerçekliğin sinemaya taşınmasıdır. 1990 sonrasında Türkiye’deki belgesel sinemacıların resmi tarihin önemli olayları-günleri, kültür-sanat, etnografya, tarihsel mekânlar, geleneksel yaşam ve geleneksel değerler, önemli kişilerin biyografileri gibi temalardan uzaklaşmaya başladıkları; çevre, kimlik, inanç, yakın tarih, cinsiyet, insan hakları gibi temalara yöneldikleri görülmektedir. Hatta bu yöneliş, resmi bir kurum olan TRT’de çalışan belgesel sinemacılar arasında da hissedilmektedir. Örneğin etnik kimlikler devlet televizyonundaki belgeselciler tarafından da ve hatta bağımsız belgesel sinemacılar tarafından önce işlenmiştir. Mihriban Tanık’ın Anadolu’daki Rum mübadelesini işlediği *Zamanın Durduğu Yer: Kayaköy* (1995), Alevi semahlarını ele aldığı *Anadolu’nun Solan Rengi Semahlar* (1997) ve *Güzelyurt* (1997), İspanyol Yahudilerinin beş yüz yıldır unutmamaya çalıştığı şarkıların peşine düştüğü *İspanya’dan İstanbul’a Seferad Şarkıları* (2002), unutulmuş olan Gürcü iş türkülerinin hatırlanma mücadelesi olan *Maçahela Şarkıları* (2004) gibi... Ancak etnik kimlikleri daha çok birer kültürel zenginlik olarak yaklaşan bu belgeseller ele aldığı olgunun hakikatini sınırlı biçimde aktarabilmiştir. Etnik kimliklerin derinlikli biçimde sorunsallaştırılması ve hakikatlerinin aktarılmaya çalışılması bağımsız belgeselciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Kürtler, Çerkesler, Lazlar, Pomaklar, Ubihlar, Yörükler, Caferiler, Süryaniler, Rumlar, Aleviler üzerine çok sayıda belgesel yapılmıştır. Tabu olan bu konuların kamusal alanda konuşuluyor olması bazı belgesel film yönetmenlerini kaçınılmaz olarak riske sokmuş, kimi film yönetmenlerine davalar açılmış, bazı filmlere yasaklar getirilmiştir.

Kadın, cinsiyet, toplumsal cinsiyet “hakikat”lerinin belgesel sinemaya taşınması da bu dönemde gerçekleşmeye başlamıştır. TRT’de, kadın konusunu ünlü kişilerin biyografileri üzerinden ele alan Semra Sander’in *Motiflerin Dili*-1991. Sevtap Thurston’un *Afet İnan* (1998), Taha Feyizli’nin *Uzak Bakışlı Kadınlar* (2000) gibi belgeseller, denetimin izin verdiği kadar hakikate dokunabilmektedir. Kadın sorunlarını ve hareketlerinin hakikatini sergilemeye çalışan bağımsız yönetmenlerden Hale Sözmen’in *Kadınlar Vardır* (1995), Seyhan Derin’in *Ben Annemin Kızıyım* (1996), Filiz Tavus’un *Beyaz Köşkün Kadınları* (1998), Ersan Ocak-Berrin Balay’ın *Cumhuriyetin Kadınları* (2000), Belmin Söylemez’in *Bıyık* (2000), Nuran Seyhan Bayer’in *Sesimi Duy* (2003) gibi filmleri cinsiyet ve kadın temasının öncü belgeselleridir. Son yıllarda kadın sorunları arasına çocuk yaştaki evlilikler ve kadın cinayetleri de eklenmiş, “hakikat”in bu yüzü *Çirok* (Muhammet Beyazdağ - 2014 ) *Pippa’ya Mektubum* (Bingöl Elmas - 2010) gibi belgesellerde izleyicilere ulaşmıştır.

Heteroseksüel dünyanın varlığını yok saydığı farklı cinsel tercihlerin “hakikat”i de bu dönemde belgesel sinemaya taşınmaya başlamıştır. Ayşe Melike Akşit’in *Bir Sokak Protestosu Öyküsü* (2003), Aykut Atasay’ın *Travesti Terörü* (2005) ve *Yürüyoruz* (2006), Oktay İnce’nin *Devrim Beni Aramadı* (2006), Nefise Lorentzen’in *Gender Me* (2008), Hatice Kemer’in *Ben Hasta*

*Değilim Anne!* (2008), Melisa Önel'in *Ben ve Nuri Bala* (2009) belgeselleri bu temayı işleyen ve hakikatin izini süren bazı örneklerdir.

Çokkültürlülük döneminde yönetmenleri birer *parrhesiastes* olmaya yaklaştran önemli nedenlerden biri "söz"den de yararlanması; sözlü tarih yönteminin yaygınlaşmasıdır. Belgesel filmlerde kaynak kişilere başvururken "meşhur" kahramanlardan, "sıradan" kimliklere doğru kayılmıştır. Bu farkındalığın önemli nedenlerinden biri, "büyük olaylar"ın ve "büyük insanlar"ın çizgisel tarihinin anlatıldığı klasik historisizmin terk edilmeye ve resmi tarih anlatılarının sorgulanmaya, toplumsal hafızanın oluşturulmaya başlanmasıdır. Enis Rıza'nın *Türk İktisat Tarihi*'nin Seyir Defteri (1993), *Cumhuriyet'in Hayalleri* (1998) ve *Egeyi Düşünmek* (1998) belgesel dizileri ve Asaf Köksal'ın *Cumhuriyet'in 75. Yılı* nedeniyle Tarih Vakfı adına gerçekleştirdiği belgesellerde daha çok meşhur kimlikler baskın iken; Bingöl Elmas'ın *Ağustos Karıncası* (2005), Emel Çelebi'nin *Gündelikçi* (2006), Ender Yeşildağ'ın *Kaybedebilme Kabiliyeti* (2007), Berrak Samur'un *Bağdat* (2010), Serdar Güven'in *Alameti-üstüvane* (2008), Semra Güzel Korver'in *Alamanya Alamanya* (2011) belgeselleri sıradan kimliklerin "hakikati"ne yönelmiştir.

Kuşkusuz Çokkültürlülük Döneminde "doğru bildiğini söylemek" olgusunun Antik Yunandaki gibi, doğrudan aşağıdan yukarıya, yani yukarıdaki muhataba yönelmediği filmler de gerçekleştirilmiştir. Bu tür belgesellerin bazılarında "hakikat" araçsallaşırken; filmler "hakikat"i anlatmak kadar, sloganlaşmak ve propaganda malzemesi olmak "niteliğine" de kaymaktadır. Bu dönüşümün tezahürlerinden biri seyirci profilinde gözlemlenebilir. "Hakikat"ın söylediği bu tür filmler, meçhul ya da muğlak "iktidar"ın hakikati nasıl ortadan kaldırdığını ileri sürerken, aynı zamanda birer "cemaat haz nesnesi"ne de dönüşmektedir. Ne yazık ki, bu tür belgeseller, ele alınan temayı içeriden yaşayanların izlediklerinde "ne kadar haklı" olduklarını ve "haklılıklarını anlatmaktan dolayı kendileri ne kadar mutlu" hissettikleri içe kapanık, araçsal bir ürüne indirgenmektedir. Kadın filmlerini sadece kadınların, Kürt filmlerini sadece Kürtlerin, çevre sorunları filmlerini sadece çevreye duyarlıların, vb izlemesi "hakikat"ın bilenler için "malumun tarifi" olmaktadır. Kuşkusuz bu belgesellerde elbette yukarıya dönük haklı bir eleştiri vardır; ama bu eleştiriler muhatabına erişmeyip hakikat sahiplerinin kendi içlerine kapanarak izlediği, kendi içinde boğulan bir iç sese dönüşme potansiyeli taşımaktadır. Bu tür "cemaatleşen seyirci"lerin James Scott'un dile getirdiği "gizli senaryoların özneleri"ne dönüşüp dönüşmeyecekleri ise meçhul kalmaktadır. Muhtemelen, belgeselcilerin umudu ya da mutlu olacakları durum bu öznelerin kolektif *parrhesia*'ya ulaşmalarıdır. Gezi Parkı eylemlerine ilişkin olarak yapılan belgesel filmler bu duruma ilginç birer örnek oluşturabilir. Nietzsche'den hareket eden Kalaycı'ya göre günümüzdeki devlet yapısı<sup>7</sup> kurumsallaşmış bir ahlaksızlıktır ve sistem bireyleri de yalancılığa sürüklemektedir: Hakikate ambargo koyan bu sistemin sahteliğine karşı yalana daha fazla ortak olmak istemeyen, doğruyu söylemek ve hakikati yaşamak isteyenlerin giriştiği Gezi Parkı eylemleri bir *parrhesia*'dır; eylemin *parrhesiastes*'i ise tekil bir kişi değil, tekliklerden oluşan kolektif bir varlıktır (2013: 35, 38). Eylemler sırasında ve sonrasında gerçekleştirilen eylemden yana olan ya da eylemin karşısında duran çok sayıda belgesel film söz konusudur. Bu bağlamda, Gezi

<sup>7</sup> Nietzsche belli bir devleti değil, herhangi bir devlet yapısını kastetmektedir.

Parkı'nın *parrhesia*'sını konu edinen bu filmler hem *parrhesia*, hem de "*parrhesiastes*'lerin hakikatini söyleyen" birer örnek olmakta; eylemden yana olanların *parrhesia*'sı ile eyleme karşı olanların *parrhesia*'sı karşı karşıya gelmektedir.

Çokkültürlülük Dönemindeki filmlerde "hakikat"i anlatmak üzere, insan unsuruna, yaşayan tanıklara çokça yer verilmektedir. Giorgio Agamben "tanıklık" kavramını deneyim-özne üzerinden tartışırken, Nazi kamplarından kurtulanların tanıklığının paradoksal biçimde imkânsızlığından, dilin tanıklığı anlatmaya yeterli olmadığından söz etmektedir.

*Tanıklığın değeri aslında içerdiği eksiklikte yatar. Tanıklığın tam merkezinde tanıklık edilemeyecek bir şey bulunur ve bu da hayatta kalanı tanık olmanın otoritesinden yoksun bırakır. "Asıl" tanıklar, "tam tanıklar", tanıklık etmeyenler ve edemeyecek olanlardır. Onlar "dibe vurmuş" olanlardır: Müslümanlar<sup>8</sup>, boğulanlar. Hayatta kalanlar onların yerine, vekâleten, sözde-tanık olarak konuşuyorlar; eksik bir tanıklığa tanıklık ediyorlar. (Agamben, 2017: 36)*

Tanığın dili, tanıklık yapılan yerden uzakta, tanıklığı anlatmak için doğmaktadır. Dolayısıyla "söylenenler" temsili olmakta; orada olmayanların yerine "vekâleten tanıklık" yapılmaktadır. Kuşkusuz belgesel sinemacıların dile getirdiği "hakikat", Agamben'in Auschwitz örneğindeki gibi, olayın asıl öznesinin ortadan kaldırıldığı bir durumun ürünü olmayabilir. Tanıklar anlatılanların görgü tanığı ya da vekil tanığı değil bizzat yaşayanı olabilir. Ancak son dönemde yapılan bazı belgesellerde çok az deneyimledikleri ama çokça hakkında sözler dinledikleri olaylar hakkında konuşan "vekil tanık"lara da rastlanmaktadır. Dolayısıyla belgesellerde yer verilmiş olan her "tanık", her zaman gerçeğe tekabül edebilir mi sorusu akla gelmektedir; ya da daha haklı bir soru da sorulabilmektedir: "*Tanıklara kim tanıklık edecek?*" (Batur, 2012). Kuşkusuz bu sorunun yanıtını belgesel sinemacının sahip olduğu etik belirleyecektir.

Yinelersek gerçek, somut ve nesnel olarak var olandır. Hakikat ise gerçeğin bilinçteki yansımasıdır. O halde belgesel, gerçek ile ilgilidir ama belgeseli yapanın kendi gördüğü ve tanımladığı gerçeğin yansıması olarak, kendi hakikatini tarif etmesi gibi de algılanabilir. Öte yandan bir belgesel film, seyirci ile bulunduğu zamana ve yere bağlı olarak da yeni ve farklı bir gerçekliğe dönüşmektedir. Hikâyesi anlatılan kahramandan, olaydan, durumdan, keyfiyetten ve elbette onu anlatan yönetmenden de bağımsız, başka bir gerçekliktir. Yani yönetmenin, nesnel gerçeklikten süzerek yarattığı hakikat, yaratıcısının dışında, yepyeni bir gerçekliğe, en azından yeni bir gerçekliğin görülebilen yansımasına dönüşmüş olmaktadır. Bu bilgiyi doğru kabul ettiğimiz takdirde, daha önce o filmi görmemiş seyirci ile yönetmen veya filmin hikâyesini oluşturan unsurların dışında ele alınabilecek farklı ve yabancı bir gerçekliği düşünmemiz gerekmektedir. Yarattığı filmi seyirci ile birlikte izleyen yönetmen ile seyirci arasındaki yegâne fark, yaratma sürecinde anlatmaya değer olan ile olmayan arasındaki ayıklama sürecini yaşamış olmak ile hakikatin nasıl anlatılacağına ilişkin verilen karar süreci olacaktır.

<sup>8</sup> Orijinal kavram *Muselmann*'dır ve Nazi kamplarındaki ölüme iyice yaklaşmış olan insanların "*insan-olmayan*" haline gelişini ifade etmektedir (Ayrıntı için bkz: Agamben, 2017: 43-90).

## Sonuç

*Parrhesia* ve *parrhesiastes* kavramları belgesel sinema alanında aranabilecek ve sorgulanabilecek birer kavramdır. Çünkü genel ön kabule göre, belgesel sinemacılar, yaptıkları belgesel filmlerde ne ölçüde bunu yerine getirirse getirsinler, “doğruyu söyleme” iddiasında olan ya da öyle olduğuna inanılan kişilerdir. Ancak tarihsel olarak bakıldığında, Türkiye’de “Propaganda Dönemi” olarak nitelendirilen belgesel sinemanın ilk yıllarında (ki dünyanın pek çok yerinde de benzer bir süreçten söz edilebilir) belgesel film üreten sinemacıların devletin ya da tek ulusun varlığını ve sürekliliği savunan resmi görüşlerin “doğru”luğunu savunmayı önceledikleri, pek *parrhesiastes*leşemedikleri görülmektedir.

Kültürel Hümanizma Dönemi’nin belgesel film yönetmenleri ise ilk dönemin resmi yaklaşımlarını aşmaya, devletin önceliğini reddetmeseler de ülkenin ve tarihsel derinliğin de “hakikat”lerini dile getirmeye başlamışlardır. Geçmiş bugünün ya da bugün geçmişin birer hakikat dayanağı olarak işlenmektedir.

Günümüze yaklaştıkça belgesel sinemayı bir meslek olarak yapan, filmlerini devletin ya da herhangi bir kurumun ya da görüşün siparişi üzerine değil, belgesel sinemanın toplumsal niteliğine ve gücüne inanarak yapan pek çok belgesel film yönetmeninin dile getirdiği doğruyu, *doğru olduğunu bildiği* için söylediği görülmektedir. Temalar “büyük” kişilerin “büyük” olaylarından çok, “sıradan” kişilerin, kenarda kalmışların, unutulmuşların, unutturulmuşların, ötekileştirilmişlerin, ezilmişlerin, kimliklerin varlıklarına, var oluşlarına, var oluş mücadelelerine dönüşmüştür. Dolayısıyla günümüzün pek çok belgesel film yönetmeni, en az ele aldıkları “gerçek”lerden ürettikleri “hakikat”ler kadar kendi hakikatlerinin de farkındadır. Belgesel filmlerin konusu artık sadece kamera önündeki tanıklar (kurbanlar) değil, kendisini de kurbanlar arasına katan yönetmenler olmaktadır (Ulutak, 2003: 29). Bu tür yönetmenler hakikati dile getirdikçe *parrhesiastes*leşmektedirler.

Daha önce de belirtildiği gibi, kuşkusuz her film ele alınan gerçeğe yönetmenin bakış açısından yaklaşmaktadır. Bu bağlamda, doğru bildiğini söylemek cesareti, neyin doğru olduğunu söylerken kişinin taşıdığı ahlaktan uzak değildir. Çünkü iddia edilen “doğru”lar her an için “yanlış”a dönüşebilme potansiyeli de taşımaktadır. Belgesel sinemanın “doğru” yerine, herhangi bir ideolojinin mesnedi ya da malzemesi haline getirilen salt bir “propaganda” aracına dönüşmesi günümüzde belgesel sinemacıların önünde keskin bir kılıç olarak durmaktadır. Dolayısıyla belgesel sinemada *parrhesiastes* olmanın vazgeçilmez koşulu ahlakta ve etik değerlerde yatmaktadır.

Belgesel film yönetmeni Hasan Özgen (2007) belgesel sinemacıları, arkaik dünyanın kandaş toplumlarını “kötü ruhlar”dan koruyarak kamusal görev yapan “şaman”ları ve Ortaçağın yeminleriyle Tanrıya bağlanan ve yine kamusal görev yaptıklarına inanan şövalyeleri ile karşılaştırmaktadır. Ona göre, küresel dünyanın ilişkiler sistematığında, artık arkaik, feodal ve geri bir kavram durumuna düşen etiğe pek fazla “yer”; belgeselcilerin önünde de bireysel etik anlayışı geliştirmek dışında bir “yol” kalmamıştır. Günümüzde belgesel sinemacıların şaman olma şansları olmasa da, şövalye olma şanssızlıkları daha yakın görünmektedir. Çıkış yolu ise basit gerçeğe dönmektir: çünkü hayatı ve sanatı iyi ve kötü ruhlar yönetmektedir.

İlk örneklerinden bu yana varoluşunu ve kabul görmeyi “gerçek” ve “hakikat” sayesinde kuran belgesel sinemayla, “hayal”in üzerine kurulan imgesel sinema arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır. “Gerçek ötesi”, “gerçek sonrası”, “sahte belgesel” gibi kavramlar bu bulanıklığı daha da karmaşık hale getirmektedir. Belgesel sinemacılar kendi özneliklerinin ürünü olan bir dile doğru da evrilmektedir. Bir başka deyişle, “doğru bildiğini” söylemek yerine “bildiğini söylemek” belgesel sinemacıların kapısındaki “hakikati” tarif etmekten tahrif etmeye dönüşebilecek önemli bir eşik noktasıdır. Bu bağlamda belgesel sinemacıların nesnel gerçekliği hakikate dönüştürürken kendi hakikatlerinin de farkında olmaları ve sinemalarını ve dillerini “hakikat”e çevirmeleri gerekmektedir. Çünkü Rajala’nın belirttiği gibi, Klasik Yunandaki *parrhesia* kavramı insanlara gerçeği anlatmak cesaretinden çok, insanların kendileri hakkında bir gerçeği açıklamaya, kendisiyle yüzleşmeye yetecek bir cesarete sahip olmayı gerektirmektedir. Belgesel filmlerin *parrhesia*, belgesel sinemacıların *parrhesiastes* olması mümkündür. Bunun için belgesel film yönetmenlerinin tutum ve değerlerini gözden geçirmesi, önyargı ve güdülerinden kurtulması, kanıtlarını gözden geçirmesi ve artırması, kendisi ve dünya hakkında daha çok şey bilmesi gerekmektedir. (2017: 60-61). Başkalarının gerçeğini aktarırken belgesel sinemacıların kendisiyle de yüzleşme cesaretini göstermesi bir ön koşuldur. Değilse, Foucault’nun analiz ettiği, Luxon’un da aktardığı, “herkes *parrhesiastes* olmayacaktır” yargısında olduğu gibi, her belgesel sinemacı *parrhesiastes* olamayacaktır.

### Kaynakça

- Adalı, Bilgin (1986) *Belgesel Sinema*, İstanbul, Hil Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2017) *Tanık ve Arşiv*, Çeviren: Ali İhsan Başgül, 2. baskı, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Akyol, Ercan (2015) “XV. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Parrhesia: Temkinli Vezirler ya da Cesur Dervişler”, *Monograf*, Sayı: 3, s.11-45
- Armes, Roy (2011) *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, Çeviren: Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Aslankara, M. Sadık (2003) “Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?”, *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s.31-34.
- Aytekin, Hakan (2017) *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*, İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Bakargiev-Carolyn Christov (2015) “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”, *Tuzlu Su (XIV. İstanbul Bienali Katalogu)*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.XXVIII-XLII.
- Barsam, Richard Meran (1973) *Non-Fiction Film A Critical History*, New York, E. P. Dutton & Co.
- Batur, Enis (2012) “İki Büyük Soykırım Belgeseli ve Tarihi Tamamlayan Edebiyat”, *NTV Tarih*, Sayı: 43, Ağustos 2012, İstanbul, NTV Yayınları, s.84-87.
- Biryıldız, Esra (2000) *Sinemada Akımlar*, İstanbul, Beta Yayınları.



- Duman, Faruk (2011) "Parrhesia'nın Bedeli", *Sabit Fikir*, <http://sabitfikir.com/elestiri/parrhesia-nin-bedeli> (Erişim: 26 Şubat 2018)
- Ekinci, Barış Tolga (2016) "Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu", *Akdeniz İletişim*, Sayı: 25, s.11-33.
- Evren, Süreyya (2012) "Foucault ile Anarşizmin Rabitaları: Michael Kohlhaas ve Tahrir Bağlamında Kolektif Parrhesia", *Michel Foucault, Cogito: 70-71*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.211-223.
- Eyuboğlu, S. (1996) *Mavi ve Kara*, İstanbul, Çağdaş Yayınları.
- Foucault, Michel (2005) *Doğruyu Söylemek*, Çeviren: Kerem Eksen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Gündeş, Simten (1991) *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul, Der Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (1977) "Hakikat", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt: II, s.276-277.
- Kalaycı, Nazile (2015) "Bir 'Parrhesia' Olarak Gezi Parkı", *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı: 8(1), s.29-47.
- Kılınçarslan, Rabia Özgül (2016) "Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 15 (2016 Kış), s.145-154.
- Kutay, Uğur (2009) *Gerçeği Öldüren Kamera*, İstanbul, Es Yayınları.
- Luxon, Nancy (2012) "Michel Foucault'nun Son Derslerinde Açık Sözlülük, Risk ve Güven", *Michel Foucault, Cogito: 70-71*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.179-210.
- Nichols, Bill (2017) *Belgesel Sinemaya Giriş*, Çeviren: Duygu Eruçman, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Özgen, Hasan (2007) "Şamanlar, Şövalyeler ve Belgeselciler", *Belgesel Sinema 2007*, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, İstanbul, s.151-156.
- Pajmans, MARRIGJE (2018) "Parrhesia and the Arts", [https://www.academia.edu/35739796/Parrhesia\\_and\\_the\\_Arts](https://www.academia.edu/35739796/Parrhesia_and_the_Arts) (Erişim: 1 Mart 2018)
- Pembecioğlu, Nilüfer (2005) *Belgesel Film Üstüne Yazılar*, Ankara, Babil Yayınları.
- Rajala, Anne Lill (2017) *Documentary Film, Truth and Beyond (On the Problems of Documentary Film as Truth-telling)* Supervisor: Matteo Stocchetti, Arcada University, Finland. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/127458/annerajala\\_thesis2017.pdf?sequence=1](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/127458/annerajala_thesis2017.pdf?sequence=1) (Erişim: 26 Mayıs 2018)
- Rotha, Paul (2000) *Belgesel Sinema*, Çeviren: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Russell, Bertrand (1994) *Felsefe Sorunları*, Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Tuncer, Ömer (1996) "Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Belgesel", *Türk Sinemasında Kısa Film* (içinde), Derleyen: S. M. Dinçer, Ankara, Dünya Kitle İletişim Araştırma Vakfı KİV Yayınları, s.165-199.

- 
- Tuncer, Ömer (2003) "Gerçek Kavramı Üzerine" *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayınları, s.97-101.
- Ulutak, Nazmi (2003) "İzleyici, Belgeselci ve Teknoloji Açısından Yaratıcılık (Ya da Kameranın Önündeki Kurbanlar)", *Belgesel Sinema*, Sayı: 2 (2003 Kış), İstanbul, BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını, s.28-29.
- Ülger, Billur (2015) "İdeoloji Kavramının Tarihsel Arka Planı Çerçevesinde Bir Değerlendirme", *Propaganda Algı, İdeoloji ve Toplum İnşasına Dair İncelemeler* (içinde), Editör: Gürdal Ülger, İstanbul, Beta Yayınları, s.1-37.
- Yıldırım, Adem (2012) "Parrhesia Kırılganlığında İfade Özgürlüğüne Yer Ayırma", [https://www.academia.edu/6807192/Parrhesia\\_Kırılganlığında\\_İfade\\_Özgürlüğüne\\_Yer\\_Ayırma](https://www.academia.edu/6807192/Parrhesia_Kırılganlığında_İfade_Özgürlüğüne_Yer_Ayırma) (Erişim: 2 Mart 2018)
- Zürcher, Erik Jan (2011) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çeviren: Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları.

## *The Post*'ta Kadın Gazeteci İmajı ve "Özgür Basın" Miti

Barışkan Ünal\*

### Özet

*Sinema, genel anlamda gazetecilere 1930'lardan, kadın gazetecilere de 1940'lardan itibaren sıklıkla yer vermekte, filmlerde tekrarlanan basmakalıp karakter özellikleri ve çatışmalarla gazetecilere yönelik belirli imajlar ile ayrıca "özgür basın"ın nasıl olması gerektiğine yönelik mitler inşa edilmektedir. Buna karşın filmlerde gerek kadın gazetecilerin gerekse basının nasıl sunulduğuna dair sınırlı sayıda akademik çalışmalar bulunmaktadır. Bu noktada makalede, ana karakterin kadın olması ve gerçek hayattan alıntılanması, ilk kez kadının medya organı sahibi olarak resmedilmesi, filmin basının yayımlama özgürlüğüyle ilgili gerçek bir tarihi başarıyı beyaz perdeye taşıması ve gazeteciliğe dair gösterime giren son film olması dolayısıyla The Post filmi seçilmiştir. Filmde, bir yandan kadın gazetecinin filmlerdeki imajı, diğer yandan da "özgür basın" söylemleri incelenmektedir. Bu bağlamda filmde karakter analizi açısından, filmin klasik anlatı yapısı sunması ve "kahraman" arketipine oturması nedeniyle Joseph Campbell ve Christopher Vogler'in kahraman/yazarın yolculuğu temel alınmakta ve bu şema üzerinden kadın gazetecinin yolculuğu ile bu süreçte kurulan mitler ve inşa edilen kadın gazeteci imajı irdelenmektedir. Ayrıca, Michael Ryan ve Douglas Kellner'in belirttiği gibi filmlerin dönemlerinden bağımsız olmadığı, siyasi çatışmaların alanı olduğu ve günümüze dair mesajlar sunduğundan yola çıkarak makalede, The Post vasıtasıyla özgür basına yönelik kurulan söylemler, teşhise yönelik söylem analiz yöntemiyle ele alınmaktadır. Bunlar sonucunda, makalede, yolculuk analizinde, filmin ana kahramanı Kate Graham'ın "evcilleştirilmiş", şirket yönetiminde erkek egemenliğini kabul eden ve iktidarlara karşı çıkmaktan çekinen nesne konumundaki bir kadından, kararlı, bağımsız bir özne'ye, şirket sahipliğine ve gerçek ideal gazeteciye dönüşümünü görmekteyiz. Bu noktada bir yandan "sobsister" gazeteci özelliğini taşıyan Graham, bir yandan da bu konudaki mitleri kırmakta, Hollywood'un güçlü kadın gazeteci imajını desteklerken, kadın gazetecilere yönelik ev-iş, aşk-iş çatışmalarını ise yıkmaktadır. Teşhise yönelik söylem analizinde de hem Graham hem de filmde katalizör kahraman olarak Ben Bradlee üzerinden temelde "özgür basın miti" inşa edildiği, basının kamuoyunun çıkarları için hayati rolüne dair söylemlerin pekiştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda film, özgür basının "dost" ve "zorba" ayrımına gitmeden iktidarlara mesafeli davranması ve kamuoyunun çıkarlarını temel alması gerektiği konusunda uyarılarda bulunmaktadır. Aslında Pentagon Belgeleri'ni ilk olarak New York Times ortaya çıkarmasına rağmen filmde The Post'un sürecine odaklanması, filmlerin dönemlerinin eğilimlerini yansıtması ve gelecek öngörülerini açısından değerlendirildiğinde, günümüz basınına önemli mesajlar göndermektedir ki bu da artık sadece haberi ilk yayınlayan organ olmanın yeterli olmadığı, iktidar ilişkileri, şirket çıkarları ve reyting kaygıları dolayısıyla "kendilik-tüketimi" yerine basının, kamu çıkarları ve basın özgürlüğünün devamı için birlik içinde, temel ilkelerine sahip çıkarak iktidarlara sorumlu tutması ve kamunun çıkarlarını koruma gerektiği çağrısı yapılmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, film, ABD, kadın gazeteci, The Post, gazete, basın, imaj, kahramanın yolculuğu, hegemonya, hegemonik erkeklik, iktidar, söylem, Pentagon Belgeleri, Nixon.

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5434-6363>

E-mail: [bariskan\\_unal@hotmail.com](mailto:bariskan_unal@hotmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422196

Geliş Tarihi - Received: 09.05.2018

Kabul Tarihi - Accepted: 15.06.2018

## The Image of The Woman Journalist and “Free Press” Myth in *The Post*

Barişkan Ünal\*

### Abstract

Cinema has depicted journalists since the 1930s, specifically woman journalist since the 1940s. Movies help to shape the image of the journalist with recurring archetypes, stereotypes and stock characters, and also build the myths on “the free press.” However, there are limited academic researches on this subject. So we aimed to look at both the image of the woman journalist in the movies and how films depict the press as a whole in this article. We have chosen *The Post* due to the fact that it is the latest movie screened on the woman journalist and it is the first film depicts a woman media owner. Also, the film is based on the real historical success of the free press in the U.S. history. With this regard, since the movie has classic Hollywood narratives and the protagonist suits “hero” archetype, we used stages of “hero’s journey” based on Campbell and Vogler’s studies to designate how the protagonist transforms, and how these transformations define the images of the woman journalist. In addition to that, as Ryan and Douglas Kellner point out, cinema is not independent of the society’s developments, and it reflects the conflicts and desires within the society, and also predicts the future. With this respect, we searched which myths/discourses were established and implied in the movie on the free press according to the diagnostic critique of Michael Ryan and Douglas Kellner. In conclusion, we find that the woman protagonist has transformed in her journey from a “passive” “domesticated” woman who accepts the male dominance and is afraid of standing up against the power and male hegemony to an active, decisive, independent woman, and the ideal journalist. Even the protagonist has some characteristics of the “sobsister”, we see that she makes invalid some stereotypes about it in the end. Besides, Hollywood supports powerful woman images by subverting home-work, love-work conflicts in the movie. Thus, with embodying the free press myth in Kay and Ben Bradlee characters, the film emphasizes the vital role of the press for public’s interests and warns the press about putting distance on the relation with governments without labeling them as “friend” or “despot”. Moreover, with choosing the story of *The Post* rather than *The New York Times*, even if *Times* had published the *Pentagon Papers* first, the film gives a message on today’s media that it is no longer enough to be the one who publishes the news first; to be able to hold the governments accountable the press should continue pursuing the facts, truths decisively by holding up the principles, and more importantly with cooperating as a whole institution, not by “self-consuming” based on the concern of risking the companies’ interests, good relations with government, risk of oppression or ratings.

**Keywords:** Cinema, film, USA, woman journalist, protagonist, *The Post*, newspaper, press, image, hero’s journey, government, power, hegemony, discourse, *Pentagon Papers*, Nixon.

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5434-6363>

E-mail: [bariskan\\_unal@hotmail.com](mailto:bariskan_unal@hotmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422196

Received - *Geliş Tarihi*: 09.05.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.06.2018

## Giriş

ABD tarihinde gazetecilik hep önemli bir konuma sahip olmuş, basının özgürlüğü ülkenin kuruluş anayasasında bile koruma altına alınan ilk özgürlükler arasında yer almıştır. ABD’de kadınların basın sektöründe yer alması da ülkenin kuruluşuna, hatta koloni dönemine kadar uzanır. Bu noktada 18. yüzyılda baskı dükkânı sahipliğinden sonrasında erkek işi olarak görülen alan muhabirliğine, basın organı yöneticiliğinden medya sahipliğine, kadın gazeteciler ABD’de önemli başarılarla imza atmıştır. Toplumun yansıması olarak da Amerikan sineması ilk dönemlerinden bu yana gazetecilere, özelde de kadın gazeteci karakterlere filmlerde yer vermektedir. Nitekim Southern California Üniversitesi'nin “Popüler Kültürde Gazeteci İmajı (IJPC)” projesinin veri tabanında tarihsel olarak küçük veya büyük roller ile televizyon ve sinema filmi olması fark etmeksizin bakıldığında gazeteciler, halkla ilişkiler çalışanları ve basınla ilgili toplamda 55 binden fazla imajla ilgili unsurun bulunduğu belirtilirken, Hollywood’un tarihine baktığımızda her beş gazeteci karakterden birinin de kadın (Valencia ve diğerleri, 2008) olduğunu görürüz.

Filmlerde gazeteci imajını inceleyen araştırmacılar, filmlerin kamuoyunun basına yönelik bakışını etkilediklerine işaret eder (Salzman ve Ehrlich, 2015; Ehrlich, 2006; Good, 1989). Sammie Johnson, bu konuda kadınlara vurgu yaparak, “Filmlerdeki kadın gazetecilerin tasvirlerine özellikle odaklanmalıyız çünkü günümüzde üniversitelerde gazetecilik bölümlerine başvuranların çoğunluğunu kadınlar oluşturuyor. Onların bugün kadın gazetecilere yönelik hangi imajların sunulduğunu ve tarihsel olarak ne tür mesajlar gönderildiğini bilmeleri gerekli” ifadesini kullanır (2014: 126).

Bu noktada kültürel ve toplumsal gelişmelerden bağımsız olmayan ve günümüzde mitlerin taşıyıcılarından biri konumunda bulunan sinemada, hem genel anlamda basının hem de kadın gazeteci karakterlerin nasıl yansıtıldığı ve bu konuda ne tür mitler inşa edildiği konusu önem kazanmaktadır. Çünkü ister kadın ister erkek gazeteci olsun, on yıllardan bu yana filmlerde, gazeteci karakterleriyle belirli arketipler oluşturulmakta, basına yönelik belirli mitler sunulmakta ve bu yolla bir gazeteci ve basın imajı ortaya çıkmakta, bu imaj da toplumun enformasyon için temel kaynaklarından biri olan gazeteciye ve kuruma yönelik bakışını etkilemektedir. Bu bağlamda Ehrlich filmlerde, “gazeteciliğin bir zamanlar nasıl olduğu veya nasıl olabileceğine yönelik arketip figürler ve örnek niteliğinde modeller sunulduğunu” söyler (2004: 101). W. Joseph Campbell, filmlerin, “medya mit yapımında güçlü araçlar” olduğunu belirtirken (2010: 188), Ehrlich ve Saltzman’a göre, “popüler kültür sineması, gazetecilik tarihini devamlı basit, doğrusal ve dramatik masallar olarak betimleyerek ve gazeteciliğin tarihindeki olayları ele alarak, basının geçmişine dair kahramanca mitleri tekrar inşa eder” (2015: loc<sup>1</sup>. 471). Özellikle de birçok kişinin hayatında haber merkezlerini veya gazetecilerin çalışma şekillerini birebir görmediği halde konuya dair kafalarında belirgin imajların bulunması, “bunların çoğunluğunun popüler kültür kaynaklı olduğunu göstermekte ve filmlerin halkın bu konudaki düşüncelerini şekillendirmekle

<sup>1</sup> Kitap, internet üzerinden e-book olarak alındığı için sayfa numaraları yerine location bulunduğundan loc. kısaltması kullanılmıştır.

kalmayıp aynı zamanda gazeteciliğin geleceğini ve gazetecilerin kendi beklentilerini de etkilediği” (Strait, 2011: 14) görülmektedir.

Bu açıdan gazeteci karakterinin arketip konumlandırılmasına bakıldığında, Robert Ray (1985), Hollywood filmlerinin genelde “kahraman” ve “kötü” arketipi üzerine kurulduğunu belirtirken, Amerikan sinemasında gazeteci imajını inceleyen araştırmacılar, bu arketiplerin gazeteciler açısından da devam ettiğini belirtir (Ehrlich ve Saltzman, 2015; Good, 1989; Zynda, 1979; Strait, 2011). Hollywood bunu yaparken de gazeteci karakterini daha çok “ideal ve eksik kahraman ile anti-kahraman” şeklinde konumlandırarak yapmakta ve kahramanlar basın meslek ilkelerinin tüm özelliklerini taşıyan ve yücelten şekilde sunulurken, anti-kahramanlar ise tüm bu özellikleri kıran bir yapı sergilemektedirler (Ünal, 2018).

Sektör olarak basına dair inşa edilen mitler açısından bakıldığında ise Ehrlich ve Saltzman (2015), gazetecilik filmlerinin temelde “özgür basın” mitine oturduğunu belirtir. Ünal da ister ideal, ister eksik isterse anti-kahraman arketipi kullansın, filmlerin, günün sonunda “özgür basın” söylemine hizmet ettiğini ve özgür basının gerekliliğini vurguladığını ve bu yolla gerçek gazetecilere, bireylere ve topluma mesajlar verdiğini kaydeder (2018: 381). Bu noktada filmlerde, “kahramanın demokrasiye hizmet etmesi, kötü adamın da kötülüğünün bedelini ödemesiyle basının, kamu iyiliği için hareket eden ve etmesi gereken bir güç ve güçlü bir kurum olduğu yönündeki mitler tekrarlanarak, basının vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu” (Ehrlich ve Saltzman 2015: loc. 2232-2239) yönünde “özgür basın miti” yaratılır. Çünkü Amerikan demokrasinin, halkın özgürlüğünün temeli olarak özgür basın görülür ve özgür basının devamı için de bu mitlerin güçlü bir şekilde devamına ihtiyaç duyulur.

Sinemada kadın gazeteci özelinde de bu arketip yaratımını ve kadın gazeteciye yönelik basmakalıpları biraz daha ayrıntılı ele almakta yarar vardır. Sinemanın, bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen, çağımızın en etkili sanat dallarından biri olduğunu belirten Öztürk, filmlerde genel anlamda kadının temsilinin ataerkil ideolojiyle uyumlu olduğuna dikkati çeker (2000: 69). Öztürk, “Eril egemenlik klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle planlamakta, metinler genellikle ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre organize edilmektedir. Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın eril olmayan ‘öteki’dir. Sinemanın başlangıcından bu yana bu böyledir” ifadesini kullanır (2000: 71). Bu noktada Öztürk, erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan iki yapının, kariyer-aşk veya kariyer-evlilik temalarında karşılık bulduğuna işaret ederken, Hollywood geleneğinde bağımsız kadınların genellikle “evcilleştirildiğini”, filmlerin geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulduğunu belirtir (2000: 74). ABD’de kadın gazeteci karakterlerine yönelik sınırlı sayıdaki araştırma, onların da bu basmakalıbın pek dışında olmadığını ortaya koymaktadır.

Sinemada bir gazetecinin ana karakter olarak yer aldığı ilk film, 1931 yapımı *The Front Page* (Lewis Milestone) yapımıdır. Kadın bir gazetecinin ana karakter şeklinde merkeze yerleştiği ilk film ise *The Front Page*’teki kahraman Hildy Johnson’ın kadına dönüştüğü

1940'lardaki *His Girl Friday* (*Cuma Kızı*, *Howard Hawks*) ile belirir.<sup>2</sup> Editör Walter Burns'ün (Cary Grant) bu kez Hildy'nin (Rosalind Russell) eski kocası olmasıyla filmde muhabir-editör ilişkisi aynı zamanda aşkı da içerir ve film iş-aşk, iş-evlilik ikilemine odaklanır. Sonrasında çekilen filmlerde de benzer yapı dikkati çeker. Nitekim Good, bu dönemdeki filmlerde kadın gazetecilerin, kariyer-evlilik, iş-ev, iş arkadaşları-aile, gece özgür olmak-orta sınıf ev işleri gibi belirli cinsiyetçi çatışmaları ortaya çıkararak araçsal bir işlev gördüğünü kaydeder (Aktaran: Spaulding ve Beasley, 2004: 6-7). Saltzman (2003: 1) da filmlerin cinsiyetler açısından mükemmel bir savaş alanı yarattığını belirtir. Aslında roman ve filmlerde kadın gazeteciler, diğer kadın karakterlere göre daha zeki, bağımsız ve iddialı resmedilmektedir ancak buradaki ikilem, günün sonunda kadına mutluluk için dayatılanın aynı kültürel değerler olmasıdır.

Bu alandaki ilk araştırmalardan birini yapan, 1890-1980 döneminde popüler Amerikan romanlarında kadın gazetecilerin imajını inceleyen Donna Born, romanlardaki kadın gazeteci özelliklerinin kültürel değişmelere bağlı değişim ve gelişim gösterse de belirli basmakalıplar sunduğunu belirtir (1981: 1). Özellikle 1980'lerde kadın gazetecinin, profesyonel ihtiyaçlarla, kültürel basmakalıplar ve kendi içsel motivasyonları arasındaki çatışmaları çözmeye çalışır gösterildiğini kaydeden Born, 1940'lardan sonraki eserlerde kadın gazetecilerin sıklıkla kariyer-kişisel ilişkiler arasındaki çatışmayı gidermeye çalıştığına ve cinsiyetçi rollere karşı profesyonel kimliği için mücadele ettiğine dikkati çeker (1981: 21). Araştırmaya göre romanlardaki kadın gazeteciler çoğu zaman zeki, meraklı, bağımsız, iddialı, yetenekli, hırslı ve profesyoneldir. Ancak bu özellikler çoğu zaman mutluluğa ulaşmasını engeller çünkü kültürel ideallerle uyumsuz (Born, 1981: 1, 25-26). Valencia ve diğerleri (2008) de 104 filme dair incelemelerinde, hem kadın hem erkek gazetecilerin çoğu zaman bekâr konumlandırıldığını tespit eder. ABD'de gazetecilerin romanlardaki imajlarına yönelik en kapsamlı araştırmalardan birini yapan Loren Ghiglione de kadın gazetecinin çok nadir "bütün bir insan" olarak tanımladığını belirtir. Ghiglione'e göre kadın gazetecilerin iyi bir haber kadar, iyi bir adam bulmaya ve aile kurmaya da "aç olması" beklenir. Eğer olmazlarsa, görevini yerine getiremeyen olarak azledilirler. Dolayısıyla romanlar hala haber merkezlerinin kadınlar için en iyi yer olmadığı önermesinde bulunur (Aktaran: Spaulding ve Beasley, 2004: 6).

Kadın gazetecilerde siyasetin, oyunların ve rekabetin merkezi Washington muhabirliğinin ise ayrı yeri vardır. 1976'dan günümüze dört filmde Washington'daki kadın gazeteci imajını inceleyen Johnson, bunlarda kökeni *His Girl Friday* ve *Meet John Doe* (*Frank Capra*, 1941), *Woman of the Year* (*George Stevens*, 1942) gibi 1930 ve 1940'ların filmlerine dayanan

<sup>2</sup> Filmde Hildy, sigortacı Bruce Baldwin (Ralph Bellamy) ile evlenip işini bırakarak başka eyalete gitmek üzeredir. Filmde Hildy'nin gitmesini engellemek için ona ilgi çekici "son bir iş teklifinde" bulunan Walter, Hildy'nin mesleğine düşkünlüğünü bildiğinden amacına ulaşır. Hildy'nin tamamen işine gömülmesini gören nişanlısı kendi eyaletine döner. Filmin sonunda Walter ve Hildy hem büyük bir haber yakalar hem de evlenir ama hiç yapamadıkları balayını yine bir haber nedeniyle gerçekleştirmezler. Filmde böylece kadın, aşk-iş, profesyonel ilişki-aşk ilişkisi çatışması içindedir ve mesleğine yoğunlaşan kadın nişanlısını kaybeder. Gazeteci kadının işini koruyarak bulabileceği tek aşk, kendisi gibi gazeteci erkekle mümkündür ama o aşkta da iş her zaman iki taraf için ilişkiyi arka planda bırakacaktır.

beş belirgin özellik olduğunu kaydeder (2014: 129). Bu dört filmin kadın gazetecileri güçlü ve tutkulu bireyler olarak yansıttığını belirten Johnson'a göre, filmlerde Washington'daki kadın muhabirler çekici, erkek egemen medya sektöründe kendisini kanıtlamak zorunda olan, büyük haber yakalamak isteyen, mücadeleci, gazetecilik içgüdülerine ve kararlılığa sahip karakterlerdir. Bu kadınların kariyeri öncelik taşıdığından özel hayatları yoktur. Umutsuzca koca aramazlar, romantik, duygusal ve psikolojik geri tepmelere rağmen agresif gazetecilerdir (Johnson, 2014: 129). 1990'lardan bugüne Washington'daki kadın gazetecileri ele alan altı romanı inceleyen Beasley (2014), kitapların ciddi oranda Washington'daki kadın gazetecileri, hırslı, zeki, iyi eğitilmiş, rekabetçi, erkek editörler tarafından yönlendirilen, cinsel istismara uğrama ihtimali yüksek, kariyerleriyle özel hayatları arasında çatışan, diğer kadın gazetecilerle yarış halinde tanımladığını kaydeder.

Bu noktada Saltzman, aslında 1930'larda yaratılan, kadın gazetecileri yaşam ve "soft" haberleri yazmakla sınırlayan sektördeki cinsiyetçi "sob sisters" kavramının filmlere de önemli esin kaynağı oluşturduğunu ve "sob sister"ların filmlerde popüler gazeteci kahraman haline geldiğini söyler. Bu karakter, devamlı kendini kanıtlamak, çevresindeki erkeklere, saygı kazanacak biri olduğunu göstermek zorundadır (Saltzman, 2003: 2). Saltzman, günümüzdeki filmlerde de kadın gazeteci imajının geçmişteki "sob sister" imajından çok farklı olmadığına şöyle dikkati çeker:

*Kadın başarılıysa, bu süreçte kadınlığını kaybederek erkek haberci özelliklerinin birçoğuna sahip olduğu anlamına gelir. Veya çoğu olayda olduğu gibi tahrik edici kadın olarak kalır ve yükselmeye çıkmak için kadınlığını kullanır. Dolayısıyla bu hala kazananın olmadığı bir durum. Film, TV, roman ve kısa hikayelerde her olumlu başarılı kadın gazeteci imajı için bir dizi basmakalıp klişeler var - erkek muhabir, beceriksiz kadın muhabiri kurtarır, büyüleyici kadın hikayeyi elde etmek için her şeyi yapar, en çok istediği şeyler olan sevdiği bir adam ve çocukları olmasından vazgeçtiği için mutsuz yayıncı veya editör kadın olur (2003: 5).*

Bu bağlamda, popüler kültürde kadın gazeteci imajı "hiçbir zaman çözülemeyen çatallanma (dichotomy)" üzerine kurulur (Saltzman, 2003: 1). Saltzman'a göre kadın gazeteci süregelen ikilem içindedir: Başarı için gazetecilikte gerekli erkeksi tavırlara uyum sağlamak - agresif, kendinden emin, meraklı, sert, hırslı, ukala ve sevimsiz olmak- ile hala toplumun ondan hoşlanacağı şekilde kadın olmak -merhametli, ilgili, sevgi dolu, anne, sempatik olmak-gibi. Kurmaca eserlerde kadın gazeteci ve editörler, yüzyıl boyunca bu merkezi çatışmanın üstesinden gelmeye çalışmıştır ve bu savaş hala da sürmektedir (Saltzman, 2003: 1). Dolayısıyla alandaki çalışmalar göstermektedir ki, filmler, kadın gazeteci yoluyla belirli basmakalıplar sunmakta, bunları yıllar içinde tekrar ederek meşrulaştırmakta, pekiştirmekte, izleyicilere ve gazetecilik isteyen gençlere bu idolü yaratmaktadır.

Bu noktada önceki çalışmalar göstermektedir ki, sinemada gazeteciler üzerinden, özelden de kadın gazeteciler üzerinden belirli basmakalıplar, arketipler oluşturulmakta ve basına yönelik mitler inşa edilmektedir. Ancak yine önceki çalışmalar ortaya koymaktadır ki hem kadın gazeteci karakteri hem de genel olarak filmlerde basının nasıl yansıtıldığı



noktasında sınırlı akademik çalışmalar bulunmaktadır. Özellikle de gazetecilikteki toplumsal, kültürel ve sektörel dönüşümlere rağmen yapılan çoğu çalışmanın geçmiş dönemleri kapsadığını görmekteyiz. 2010'dan sonra gösterime giren gazetecilik filmlerine dairse az sayıda çalışma yer almakta olup, kadın gazetecileri temel alan çalışmalar araştırmaların bulunmadığını veya çok daha sınırlı kaldığını gözlemlemekteyiz. Türkiye açısından da ulusal akademik alanda, en azından YÖK'ün sisteminde veya araştırmamız sırasında, Hollywood'un yarattığı imajlar noktasında sadece "Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı" adlı doktora tezi bulunmaktadır. Bu çalışmada, son dönemde gösterime giren *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015), *Truth* (James Vanderbilt, 2015) ve *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) filmleri ele alınarak, filmlerde gazeteciler üzerinden hangi arketip ve mitlerin kurulduğuna bakılmakta, bunun yanı sıra filmlerdeki gazeteci karakter özellikleri katelogileştirilmekte ve ayrıca filmler yoluyla basın ve topluma yönelik mesajlar ile filmlerin alt kodlarındaki siyasal mücadeleler (muhafazakar-liberal çatışması) incelenmektedir.

Aslında 2000'den sonra sıklıkla ana konunun gazetecilik, ana karakterin gazeteci olduğu filmler artmaya başlanmıştır ve buralarda kadın gazetecilere vurgu da vardır. Örneğin, *Veronica Guerrin* (Joel Schumacher, 2003), *Lion for Lambs* (Arslan Kuzulara, Robert Redford, 2007), *Nothing But The Truth* (Gizli Gerçekler, Rod Lurie, 2008), *State of Play* (Devlet Oyunları, Kevin Mcdoland, 2009), *Spotlight* (Tom McCharty, 2015), *Truth* (Gizli Dosya, James Vanderbilt, 2015), *Christine* (Antonio Campos, 2016) ve son olarak *The Post* (Steven Spielberg, 2017) örnek olarak verilebilir. Bu filmlerden *Veronica Guerrin*, *Spotlight*, *Truth*, *Christine* ve *The Post*, gerçek hayat hikayelerine dayanan filmlerken, özellikle *The Post* ile ilk defa sinemada medya organı sahibi Kay (Katharine) Graham olarak kadın karakter karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle makalemizde hem kadın gazeteciler açısından en son gösterime giren yapım olması hem karakterin gerçek hayattan alıntılanması hem ilk defa basın organı sahibi kadın karakterine rastlanması hem de ABD'de basının ifade ve yayımlama özgürlüğüne dair gerçek bir tarihi başarısını ele alması açısından *The Post* filmi örnek film olarak seçilmiştir.

Örnek film özelinde makalede şu sorulara yanıt bulunmaya çalışılacaktır:

- Filmde gazeteci karakteri nasıl inşa edilmekte, bu yolla hangi mesajlar verilmektedir?
- Filmdeki kadın karakter geçmiş çalışmaların ortaya koyduğu on yıllar öncesinden gelen basmakalıpları sürdürmekte midir yoksa kırmakta mıdır?
- Filmde basın nasıl konumlandırılmakta, "özgür basın miti" karşılık bulmaktadır?
- Kadın gazeteci ve basın üzerinden filmde, gerçek basına ve topluma yönelik hangi mesajlar, içgörüler ve öngörüler sunulmaktadır?

Çalışmanın özgün konusu dolayısıyla hem ABD hem de Türkiye'de bu konuda alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, nitel yöntem altında söylem analizi kullanılmaktadır. Söylem analizinde metindeki görsel, sözel, örtük ya da doğrudan ortaya konan arketipler, mitler, ideolojiler ve onların kodlarına bakılmaktadır. Bu bağlamda gazetecilik filmlerinin genelde kahraman arketipine dayanması nedeniyle *The Post* filminin de

kahraman arketipi bağlamında incelenebileceği değerlendirilmiştir. Ayrıca, her ne kadar gerçek hayat hikayesinden alınması ve konunun gazetecilik olması filmi gerçekçi kılsa da *The Post*'un Hollywood'un klasik anlatı<sup>3</sup> yapısı temelinde sunulması ve geçmişten bir "hikaye" anlatarak günümüze meajlar vermesi filmi, Campbell ve Vogler'in kahramanın yolculuğu modeline göre incelemeyi uygun kılmaktadır. Campbell ve Vogler, her kültürde mitlerin, farklı kahramanlar ve olaylar dizisine sahip görünse de temelde aynı yolculuk teması ve arketip modeller kullandığını belirtir. Campbell'a göre (1968/2010), hikâyelerde kahraman olağan dünyasındaki bozulmayla yolculuğa çıkar, aşamalardan geçer, sonunda dönüşerek geri döner. Bu noktada kahramanın yolculuğunda şu aşamalar bulunmaktadır: "Sıradan Dünya, Maceraya Çağrı, Çağrının Reddi, Rehberle Karşılaşma, İlk Eşiği Geçiş, Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar, Mağaranın Derinliklerine Yaklaşma, Çile, Ödül, Dönüş Yolu, Diriliş, İksirle Dönüş ve İki dünya liderliği". Bu bağlamda makalede, ideal, eksik veya anti "kahraman" olarak gazetecinin haber mücaledesinin nasıl bir yolculuk teması üzerine kurulduğu ve bu süreçte inşa edilen mit/mitler incelenmektedir.

Bununla birlikte, filmler içlerinden çıktıkları toplumların süreçlerinden bağımsız olmadıklarından, sadece metin içi analiz bizlere daha kısıtlı bakış açısı sunacaktır. Özellikle de basın doğası gereği toplumla ve siyasetle iç içe olduğundan, basına dair mesajlar, toplum ve siyasetle de bağlantılı olmaktadır. Nitekim Michael Ryan ve Douglas Kellner, filmlerin aynı zamanda toplumsal ve siyasal mücadele alanları olduğunu ve dönemlerinin ideolojisinden ayrı düşünülmemeyeceğini belirtir (1990/2010: 38). Dolayısıyla Kellner'a göre, filmler, bağlama oturtulduğunda kendi dönemlerle ilgili içgörüler, toplumsal çerçeveyi gösteren diyalektik imgeler sunabilir, hatta geleceğe dair öngörüler verebilir. Ehrlich ve Saltzman da "Hollywood'un, geçmişi şimdiki zamana dair bir şeyler anlatmak amaçlı kullandığına ve tarihi olaylara partizan bakış açısı sunduğuna" dikkati çeker (2015: loc. 417). Ayrıca Ehrlich filmlerin, "basının nostaljik ve idealleştirilmiş geçmişe bakışı çevirerek günümüzdeki gazeteciliğin eksikliklerine ve aslında nasıl olması gerektiğine vurgu yaptığını" dile getirir (2004: 9). Tüm bunlar da metinlerin daha genel ideolojilerine de bakmanın gerekliliğini ortaya koyar. Bu noktada bu makalede filmin dönemine dair yansıttıklarını ve sunduğu içgörüler ile öngörülerini anlayabilmek açısından, kahraman yolculuğuna ek olarak özgür basın miti ve toplumsal-siyasal söylemler noktasında Ryan ve Kellner'in teşhise yönelik söylem analizi de temel alınmaktadır. Bu çerçevede filmde özellikle "özgür basın" miti bağlamında iktidar-basın konumlandırılmasının nasıl yapıldığı, çeşitli sahneler ve diyaloglar yoluyla incelenmektedir. Böylelikle film vasıtasıyla basına yönelik kurulan söylemler ile filmin siyasal/toplumsal mesaj ve uyarıları ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Bu bağlamda makale iki aşamalı olup, ilk bölümde kahraman yolculuğuna odaklanarak sahneler üzerinden yolculuk teması ve bu yolla sunulan arketip, baskamalıplar

<sup>3</sup> Topçu'ya göre, sinemada, temeli Aristoteles'in tragedyasına dayanan ve kuralları Griffith tarafından ortaya konan geleneksel anlatı (klasik Hollywood anlatısı) temelde düzen, düzenin bozulması, çatışma ve sonunda düzenin yeniden kurulmasına yönelik neden-sonuç ilişkisine göre çizgisel anlatım sunan, ana karakter merkezli anlatı yapısıdır. Olayların çözülmesi ve düzenin yeniden kurulmasıyla da seyirci Aristoteles'in *katarsis* dediği rahatlama ve arınma yaşar (2005: 3).

ve mitler incelenmekte, ikinci aşamada ise kahramanlar ve filmin genel akışı, sahneler ve diyaloglar ile basın-iktidar konumlandırılmaları karşılaştırılarak, film yoluyla kurulan “özgür basın” miti ve buradan hareketle basın, toplum ve siyaset konusunda filmin verdiği mesajlar ve öngörüler analiz edilmektedir.

## 1. Kahramanın Yolculuğu

Campbell ve Vogler’in şeması bağlamında *The Post*, kadın kahraman Kay Graham’ın (Marly Streep), şirketin nakit sıkıntısı nedeniyle halka açıldığı bir dönemde, Pentagon Belgeleri’ni<sup>4</sup> yayınlayan *New York Times*’a hükümetin mahkeme kararıyla yayın yasağı getirmesinin ardından hisselerin riske girmesi ve hapse atılma ihtimali karşısında bu belgeleri yayınlama kararını alma yolculuğu üzerinedir.

Filmde öne çıkan gazeteci karakterleri açısından gazetenin editörü Ben Bradlee’yi de (Tom Hanks) görmekle birlikte Ben, gerek Nixon yönetiminin *Post*’un Beyaz Saray muhabirinin düğüne girmesini engellediğinde gerekse Pentagon Belgeleri’nin yayınlanma sürecinde, “basının yayınlama hakkını ancak yayınlamaya devam ettiği müddetçe koruyabileceği” mottosuyla özetlenebilecek ilkesel ve ideal duruşuyla Vogler’in tanımıyla “Katalizör Kahraman”dır. Vogler’e göre, kahramanca davranışlarda bulunabilecek merkezi figürler olan katalizör kahramanlar değişmezler çünkü asıl işlevleri diğerlerini dönüşümden geçirmek, sistemde değişikliğe yol açmaktır (1992/2009: 81). Bu nedenle filmde Ben’de yolculuk temasından çok, Kate’in dönüşmesine yardım eden katalizör kahraman ve rehber vasfını görürüz. Bu noktada yazımızda daha çok “eksik” kahramandan “ideal” kahramana (Ünal, 2018) dönüşen Kay’ın yolculuk şemasını incelemekteyiz<sup>5</sup>.

Kay açısından ise yolculukta, ataerkil ideolojiyle uyumlu şekilde “evcilleştirilmiş”, “eril olmayan”, “öteki” (Öztürk, 2000) olarak kendisini 45 yaşından sonra iş dünyası içinde bulan kadın kahraman, kendini birdenbire bulduğu yolculukta denenmeler ve sınanmalardan geçer. Kahramanın önündeki engellerini ise ataerkil düzen, onu içselleştirme ile hegemonik erkeklik bakışı ve iş birliği oluşturur. Bunlar ışığında kahramanın süreç ve engeller karşısında yaşadığı çatışmalar ve sonunda dönüşüm sürecine bakmak gerekmektedir.

### 1.1. “Evcilleştirilmiş” Kadın Kahramanın Çatışmaları

Gramsci’nin sınıf ilişkilerini analizinden ortaya çıkan hegemonya kavramının, sosyal yaşamda bir grubun liderlik pozisyonu iddia etmesi ve bunu sürdürmesi bağlamında kültürel

<sup>4</sup> Pentagon Belgeleri adıyla bilinen “Vietnam Görev Gücü Savunma Bakanlığı Ofisi Raporu”, 1945’ten 1967’ye kadar ABD’nin Vietnam Savaşı’na dahilliyetini ele aldığı çok gizli bir rapordur. Raporun, 1971 yılında analist Daniel Ellsberg tarafından basına sızdırılmasıyla, ordunun Vietnam Savaşı’nda kaybettiğinin aslında yıllardır bilindiğini, ancak o dönemdeki tüm ABD başkanlarının savaşıyı devam ettirerek halkı ve Kongre’yi sistematik olarak kandırdığını ortaya çıkmıştır.

<sup>5</sup> Ancak Ben, filmde “özgür basın”ın temsilcisi ve sözcüsü konumuna yerleştirildiğinden, temsil ettiği “özgür basın” bağlamında daha çok makalenin basın-iktidar söylemlerine dair ikinci bölümünde ele alınmaktadır.

dinamiklere işaret ettiğini kaydeden Raewyn Connell, hegemonik erkekliği ataerkil düzenin meşrulaştırılmasındaki problemlere yönelik kabul edilen yanıtların somutlaştığı cinsiyet pratiklerinin biçimlenmesi olarak tanımlar (2013: 256). Bu da erkeklerin baskın, kadınların itaatkâr pozisyonlarını garantiler (Connell, 2013: 257). Kay de ataerkil toplumda “itaatkâr” konumunu garantilemiş ve içselleştirmiş bir karakterdir. Babasının şirketini kendisine değil kocasına bırakmasını, filmin ilerleyen sahnelerinde kızına belirttiği gibi “dünyadaki en doğal şey”, “kendisinin olmaması gereken” şey gibi düşünmüştür. Kay’ın, “Kadının akıl hocalığı yapması, köpeğin arka ayakları üzerinde yürümesi gibidir. Düzgün yürümüş şaşırmas, ama yürümesine bile şaşırırsın, Samuel Johnson (...) Bize böyle öğretildi” ifadesindeki gibi toplum, kadına “akıl hocalığı”, yani akıl ve emrin verileceği yöneticilik vasfını yerine getiremeyecek, “eksik akıl”, ikinci sınıf konumu öngörmüştür. Hegemoni toplumun tamamında kültürel baskınlıkla ilgili (Connell, 2013: 257) olduğundan ve büyürken “böyle öğretildiği”nden dolayı da bu durum kadınlara “doğal” gelmektedir. Bu noktada Kay, Vogler’in tanımlamasında (1992/2009: 77), bu görev ona kendi istediği dışında geldiğinden hem “gönülsüz” hem de gazetesi kendi deyimiyle “hayatı” olduğundan ve şirketini sevdiğinden onun için risklere girecek “gönüllü” kahramandır. Kay, bu yönüyle aynı zamanda “eksik” bir gazeteci kahramandır. Yolculuk açısından ise Kay’ın olağan dünyası zaten kocanın intiharı ardından “çocukları yetiştirmekle görevlendirilen” ve “45 yaşından sonra ilk kez çalışmak zorunda kalan” kişi olarak bozulmuştur.

Kadın kahramanın yolculuğunda çatışmalar ve dönüşüm temelde, ev kadınlığından iş kadınlığına, gazeteci eşi/iktidarların dostundan gerçek ve hatta ideal gazeteciye şeklinde iki açıdan belirir. Bu noktada her kahramanın yolculuk için hem içsel hem dışsal sorunlara ihtiyacı olduğunu belirten Vogler, “Kahramanlar içsel soruna, kişisel kusura veya ahlâki ikileme gereksinim duyarlar, öykü ilerlerken öğrenecekleri olmalıdır: Diğerleriyle anlaşmak, kendilerine güvenmek gibi” der (1992/2009: 144). Çatışmalarda Kay’ın içsel problemi, karar verici özne olmasını gerektiren şirket sahipliğini ele alma gücünü gösterebilme ile ataerkil düzende kendisine verilen ve benimsediği itaatkâr ve “çocuklara bakmakla görevli” ev kadını pozisyonu arasındaki çelişkidir. Başka bir ifadeyle Kay’ın içsel sorunu kendi gücü ve zekâsıyla itaatkâr konumu arasındaki uyumsuzluktur. Kay’ın dışsal sorunu ise ilk başta sorunsuz şekilde halka açılarak gazetenin varlığını devam ettirebilmek olarak belirir. Ardından Pentagon Belgeleri’ni yayınlama süreciyle Kay’ın ikinci içsel/dışsal sorunu da ortaya çıkar. Burada içsel sorunu iktidarlara iç içe elit kesimden biri olarak ilişkilere “dost” şeklinde bakmak ile olayları artık gazete sahibi olarak basın açısından görmek arasındaki çelişki, dışsal sorununu da şirketin mi kamunun mu çıkarlarını önceleyeceği, iktidarın baskısına mı halkın bilgi alma özgürlüğüne mi, yani “özgür basın” a mı odaklanacağı arasındaki çatışma oluşturur.

Yolculuk sürecinde Kay’ın bu içsel ve dışsal çatışmaları karşıt sahnelerle ortaya konur. Bu bağlamda kahramanın “evcilleştirilmiş” kadın ile özne olma çatışmasını, borsacılarla toplantıya hazırlandığı sahne ile toplantı sahnesi ve Amerikan borsasına giriş sahnesi şeklinde iki örnekle ele alabiliriz.

Vogler’e göre kahramanın yolculuğunda en önemlisi giriş anında karakterin ne yaptığıdır: Karakterin ilk eylemi, tavırları, duygusal durumu ve sorunları, yolculukta ilerleyen

döneme dair problemler veya çözümler için model oluşturacaktır (1992/2009: 145). Filmde seyircinin kahramanla tanıştığı ilk sahnede Kay, ev ortamında danışmanı Fritz Beebe (Tracy Letts) ile pratik yaparken gösterilir. Burada, gazetenin halka açılmasıyla ilgili sorulara biraz kekeleyerek ve heyecanlı yanıt verse de eğilerek, başını eğme, ellerini hareket ettirme gibi vücut dilini kullanır şekilde sahne düzenlenmesiyle Kay'ın, güçlü, zeki ve bilgili bir kadın, şirket yönetimini kavramaya çalışan, gazetesini ve çalışanlarını önemseyen bir şirket sahibi olduğu verilir. Başka bir ifadeyle içsel dünyasında Kay, özne olabilecek, yönetimi eline alma gücüne ve isteğine sahip güçlü bir kadın kahramandır. Ancak seyircinin ev ortamında gördüğü güçlü kahramanın kamusal alandaki çatışması toplantı sahnesinde kendisini gösterir. Bu sahnelerde, danışman Arthur Parsons'un (Bradley Whitford) şirketin sahibi gibi davranması, Kay'ın ise pratik yaparak hazırlıklı olduğu sorular karşısında bile sessiz kalması veya kekeleyerek yanıt vermeye çalışması, konuşma fırsatı doğduğunda da iktidarını ortaya koymak yerine "güvenli liman"a çekilmesi; yani her şeyini danıştığı Fritz'in kendi adına konuşmasını kabul etmesi şeklindeki sunumlarla, Kay'ın dış dünyada, hegemonik erkekliğin baskınlığı karşısında, düşünce ve kimliğini ortaya koyamayan "evcilleştirilmiş" kadın rolü vurgulanır. Ancak bunun iç çatışma yarattığı Kay'ın mutsuz yüzü yakın çekimde verilerek ortaya konur. Kadının bu ikincil konumu toplantı çıkışında da erkeklerin arkasından yürümesiyle pekiştirilir.



Görsel 1: Ev ve toplantı sahnelerinde Kay'ın duruşu

Toplantı sahnesinde Kay'ın engeli olarak hegemonik erkekliğin yansıtılma şekli de önemlidir. Connell'e göre, ataerkil sistem sayesinde onur, prestij ve hükmetme hakkını kazanan erkekler büyük şirketlerin sahibi veya yönetim kurulu başkanı olarak sermayenin büyük bölümünü kontrol etmektedirler (2013: 260). Toplantıda, iş dünyasında evrilen, yönetmek "doğası" olduğundan "her şeye hâkim" özne erkekler, elleri ceplerinde, yanlarında küçük bir dosyayla rahat beklerken Kay'ın, salona kucağında dosyalarla gelip bu manzara karşısında onları masanın altına saklamaya çalışması, kadının bu dünyaya yabancılığını ortaya koyar. Ayrıca, ataerkil toplumda politik otoriteyle eril cinsel ve toplumsal iktidar birbiriyle bağlantılı olarak birbirinden güç alırlar (Ryan ve Kellner, 1990/2010: 112). Hegemoni, "ancak kültürel ideallerle kurumsal güçler arasında bazı uygunluklar bulunduğu zaman kurulabildiğinden iş dünyasının tepesi, ordu ve hükümet gayet ikna edici erkeklik işbirliği sunar" (Connell, 2013: 257). Toplantıda gazetenin kâr getiremeyeceğine yönelik hissedarların kaygılarından söz edilirken konuşan borsacının Kay'e bakarken gösterilmesi, hegemon erkeklikte asıl "kaygı"nın, kadının erkeklerle eşit veya üst düzeyde varlığıyla "iş başarabilme riski" olduğu görülür. Kay'ın öncesinde Ben ile restoran sahnesinde de elinde dosyalarla gelip toplantıya hazırlanması gereken tek kişinin kendisi olduğunu söylemesi, restoranda her masada sadece erkeklerin bulunması, kadın kahramanın kamusal alanda etrafının sadece erkeklerle çevrili olduğunu, yönetici ortamda erkekler dünyasında yalnızlığını ve varoluş mücadelesini yansıtır.

Filmde özellikle hegemonik erkekliğin temsili Arthur karakteri üzerinden sunulur. "Bir kadının yönetimle olmasının" hissedarları kaygılandığı, "bir kadının şirketi zıyan etmeyeceğinden emin olmak istedikleri" ve "Kay güzel partiler vermesine rağmen babası gazeteyi kocasına verdiği ve sadece Phil öldüğü için onun gazetenin başına geçtiği" yönündeki vurgularıyla Arthur üzerinden bir yandan hegemonik erkekliğin kadını kamusal alandan dışlaması vurgulanırken, diğer yandan da kadını ayak bağı, sadece kocası öldüğü için şirketin başına geçen, iş dünyasından anlamayan, evle bağlantılı varlık olarak benimseyen ataerkil hegemonik erkek bakış somutlaştırılır. Kay'ın Arthur'un bu davranışlarına yanıt vermemesi ve onu şirkette tutmaya devam etmesi ise bu bakışa itaati yansıtır.

İkinci olarak Kay'ın Amerikan borsasına girdiği sahneye baktığımızda Kay, alt açıdan genel çekimle merdivenleri çıkarken kapıda bekleyenlerin hepsinin ona hayranlıkla bakan kadınlar olduğu gösterilir. Kapı açıldığında içeride beliren iş dünyasında iktidar, yönetim ve gücü elinde tutan erkeklerdir. Bu sahneyle erkek hegemon toplumda kadının konumunun sekreterlik gibi ikinci pozisyonlara indirildiği pekiştirilirken, Kay'ın bu kuralları yıkarak zirveye doğru basamakları tırmanırken diğer kadınların hem yol verip hem hayran bakmasıyla onun bu eylemi ve erkek dünyasına girmesi yüceltilir. Ancak toplantıda, etrafı karanlık ve gri bir ortamda masadaki tek kadın Kay'e, Arthur'un, "bugüne yakışır konuşma yapmasına" sözleri ile sonraki sahnede gazete bürosunda anlaşma kutlamasında konuşmayı Fritz'in yapması Kay'ın nesne'lik ile özne olma çabası arasındaki çatışmaları yeniden ortaya koyar.



Görsel 2: Amerikan Borsası sahnesi

Kadın kahramanın ikinci çatışma merkezi olarak gazeteci eşi/iktidar dostu ile artık gazete sahibi olmasının yarattığı çelişkiler de filmde yerini bulur. Bu durumu da üç sahneden örnek vererek inceleyebiliriz.

Restoran sahnesinde, ABD Başkanı Richard Nixon'ın, *Post*'un Beyaz Saray muhabiri Judith Martin'in (Jessie Mueller) kızının düğününü takip etmesini istememesini, Judith'in önceki resepsiyona izinsiz girmesi ve haberlerindeki tasvirleri nedeniyle pek haksız bulmayan Kay'in, Ben'e Beyaz Saray'ın istediğini alttan almayı teklif etmesi, onun gazetecilik değil, duygusal zeminde ebeveyn bakışı ve iktidarla iyi ilişkiler açısından hareket ettiğini gösterir. İş dünyası ve siyasetin erkeklere ait olduğuna yönelik ataerkil bakış ve bunu içselleştirme, Kay'in evindeki yemek sahnesinde erkeklerin siyasetten konuşmaya başlaması üzerine kadınların diğer odaya geçmesi ve siyaset/basın işinde olan Kay'in de kadınlara katılmasıyla resmedilir.

Üçüncü olarak *Times* Pentagon Belgeleri'ni yayınladığında Ben ve ekibi gazetede toplantı yapıp durumu tartışırken, Kay'in gazetesinde olmak yerine sabah geceliğiyle evinde koltuğun her tarafına dağılmış gazete sayfalarıyla haberi okuması bu durumu pekiştirir. Tarihi bir gazetecilik olayı karşısında durumu çalışanlarıyla analiz etmek yerine evinde kalan ve odada, haberi okuyan kızıyla alınca düşen kâkülleri kesmesi gerektiği yönünde sohbet eden Kay, bu çekimlerle dünyası kızı, torunları, "annelik" işleriyle çevrili gazeteci olmayan, "gazeteci eşi" olarak gösterilir. Önceki başkanların arkadaşı olduğundan haberi okumanın kendisi için zorluğuna dikkati çeken kızına Kay'in "Babanın arkadaşları" yanıtı da Kay'in gazeteci eşi/iktidar dostu yönünün altını çizer. Bu durum, Kay'in evine gelerek dostu Robert McNamara'dan belgelerin kopyasını isteyen Ben'i "Senin kaynağın olmasını isteyemem" şeklinde reddetmesiyle ve evinde önceki başkanlardan Johnson ve Kennedy çiftleriyle resimlerinin yer almasıyla pekiştirilir.

Bu açılardan tüm bu sahnelerdeki çatışmalar, kahramanın yolculuğunda dönüştürmesi gerekenin hem kendi sesini, özne'liğini bulması ve hegemonik erkeklığe karşı gücünü eline alabilmesi hem de özgür basın için gazeteci eşinden gerçek gazeteci vasfına bürünebilmesi olduğunu ortaya koyar.

## 1.2. Mitik Final: Kadın Özne'ye, İdeal Gazeteciye Dönüşüm

Kay, yolculuğunda bu içsel ve dışsal sorunlarla yüzleşerek dönüşüm geçirir. Bu dönüşümde özellikle şirket çıkarları ile kamuoyu çıkarları, iktidarın baskısı ile ifade özgürlüğü, ataerkil yapıyla kadın özne'liği arasında kaldığı iki karar anı sahnesi önemlidir.

İlk karar zirvesinde kay, Pentagon Belgeleri'ni yayınlama konusunda gazetesinde mummalı çalışma ve tartışmalar sürerken, evinde parti vermektedir. Burada Kay'ın kutlama konuşması yaparken ısrarla telefona çağrıldığı sahne ile takip eden sahneler dönüşüm açısından dikkati çekicidir. Gerçek bir gazeteci için en başta gelen şey haber olduğu yönünde daha önce Kay'ın *Times*'ın Yönetici Editörü Abe Robenthal ile yemeğinde Abe'nin, gazeteyle ilgili önemli gelişme sonrası hemen masadan ayrılarak eşi ve Kay'i yalnız bırakması ile Ben'in *Times*'in önemli bir haber yayınlanacağını duyduğunda gece yarısı hemen iş yerine dönmesi sahneleriyle ekme yapılmıştır. Kay ise telefona çağırılmasına rağmen önce konuşmasını sürdürmek isterken, ısrar karşısında partiden ayrılarak telefon için salonuna gider. Bu aslında, "partileriyle meşhur" Kay'i, "gazetesiyle meşhur" Kay'e dönüştürecek dönüşümün ilk anıdır. Ardındaki sahnede bunun eyleme geçiş halini görürüz.

Odaya geldiğinde kendisinden önce telefonu cevaplayan ve haberin ertelenmesini isteyen Arthur'a telefonun kendisine olduğunu söylemesiyle Kay, erkek hegemonyasından ilk kez sözün iktidarını alır. Ancak bunu kabul etmeyen Arthur'un diğer odada, Kay konuşmadan yine Ben ve Fritz'e cevap vermeye çalışırken erkeklerin tartıştığı sahnede, kesmelerle karakterlere geçilmesi ve hepsini sakince dinleyen Kay'ın bulunduğu sahnede kameranın üstten açıyla tilt yaparak odayı göstermesi anlamlıdır. Bu sahne, hem Kay ile erkeklik iktidarı, hem de basının kamusal görevi ile özel şirket sahipliğinin çıkar odaklı bakışı arasındaki karşıtlıkları yansıtır. Nitekim Daly, gazetecilik tarihinde gazetecilik değerleriyle şirketlerin değerleri arasında süregelen çatışmalar bulunduğunu belirtir (2012: loc. 47). Sahnedeki tartışmada şirket yöneticilerinin Nixon yönetiminin "Post'u değil, *Times*'ı" sansürlediğine, haberi yayınlamazlarsa "hiçbir şey kaybetmeyecekleri" yönündeki iddialarına Ben'in verdiği, "Bu tarihi bir kavga, onlar kaybederse biz de kaybederiz", "Yayınlamazsak her şeyi kaybederiz, gazetenin itibarı ne olacak? Herkes belgelerin elimizde olduğunu ve imzalamadığımızı bilecek. Nasıl görünecek (...) Korkak davrandığımız şeklinde görünecek. Kaybederiz, ülke kaybeder, Nixon kazanır, Nixon hem bunu hem de bundan sonrasını kazanır, sonrasında hepsini çünkü biz korktuğumuz için. Basının yayımlama korumanın tek yolu yayımlamaktır" sözleriyle bu karşıtlık vurgulanır. Bu noktada Kay için geride kalarak kararı erkeklere bırakmak ile özne olarak iktidarı eline almak ve şirket çıkarlarıyla kamuoyunun çıkarları, yani sermaye ile özgür basın arasında geri döndürülemeyecek hayati bir seçim yapma zamanı gelmiştir.

Vogler, kahramanların bu anlarını "Güç bir seçim, kahramanın değerini sınar: Eski, kusurlu yöntemlerine göre mi seçecektir, yoksa yaptığı tercih, dönüştüğü yeni kişiliği mi yansıtacaktır?" (1992/2009: 276) sorusuyla tanımlar. Karar anında "evcilleştirilmiş" kadın kahraman önce erkek rehberin onayını alma çabasına girse de Fritz'in "kendisi olma haberi yayınlamayacağı" sözleri üzerine artık "güç seçimin kahramanı değerini sınaması anı" yaşanır. Bu durum kamera yakın çekimde Kay'e yaklaşırken şaşkınlığı, gözlerinin dolması,



nefes almakta zorlanması ve dudaklarını ısırmasıyla yansıtılır. Ancak Kay, “yeni kişiliği” seçer ve sonunda içsel çatışmalarında kendi gücünü, değer yargılarını ve iktidarını seçerek, haberi yayınlama kararı alır. Bu aynı zamanda kahramanın sermaye yerine “özgür basın”ı seçmesidir. Başka bir ifadeyle bu karar anı, bir yandan kadın karakterin itaatkâr ve söz dinleyen konumdan çıkıp iktidarı eline almasını ve hegemonik erkekliğin hükmünün kırılmasını temsil ederek kadının şirket sahibi olarak özne’liğe geçişini, diğer yandan da şirket odaklı yönetici yerine “özgür basın”ı temsil eden gazete sahibine dönüşmüşmesini simgeler. Yönetmen, Ben ile eşinin ev sahnesinde, Kay’ın evcilleştirilmiş ötekiden güçlü özneye yönelik bu adımının önemini Ben’in karısı Tony’nin ifadeleriyle özellikle yüceltir<sup>6</sup>.

Ancak Kay’ın özne olabilmesi ve “özgür basın” yolunda ikinci zirve en önemli zirve olur. Vogler’e göre kahraman kavramı, temelde kendinden ödün vermeye ilişkilidir ve en etkili kahramanlar, fedakârlık deneyiminde bulunanlardır (1992/2009: 71). Ünal da filmlerdeki ideal gazeteciler en üst düzeyde fedakârlıklara girişebilecek toplum için kendilerinden, ölüm olmasa bile özel yaşamlarından vazgeçen gazeteci imajıyla yüceltildiğini ve mitleştirildiğini belirtir (2018: 269). Bu durum da tüm öykülerde, kahraman ya da onun amacının korkunç bir tehlikeyle karşılaştığı ölüm kalım anıyla ortaya çıkar (Vogler, 1992/2009: 58). Filmde, *Post*’un haber kaynaklarının *Times* ile aynı olması sonucu Ben ve Kay’ın hapse girebilecekleri anlaşılır. Bu noktada Kay’ın fedakârlık ve “ölüm-kalım” sınanması kamuoyu çıkarları için hapsi göze alabilme tercihi üzerinedir. Bu karar sahnesinde, şirket danışmanları haberin yayınlanmamasını isterken, erkeklik iktidarının kadın üzerindeki baskı ve hükmü ve kadın kahramanın sıkıştırılmışlığı, sahne düzenlemesinde Kay masanın başında otururken, geri kalan erkeklerin hepsi oturarak veya ayakta etrafını çevirmiş, Kay’ın üzerine doğru eğilmiş şekilde gösterilerek yansıtılır.

<sup>6</sup> Tony: “Kay’ın bunu yapabileceğini düşünmüyordum. Cesaretli”

Ben: “Sadece o cesaretli değil”

Tony: “Senin kaybedeceğin ne”

Ben: “İşim, ünüm”

Tony: “İkimiz de biliyoruz ki bu senin ününü artırır. Sen başka bir iş bulurdun her zaman. Sen çok cesursun ama Kay, hiçbir zaman olacağını düşünmediği bir pozisyonda. Birçok kişinin olmaması gerektiğini düşündüğü bir pozisyonda. Sana tekrar tekrar iyi olmadığını söylendiğinde, fikirlerinin önemli olmadığı söylendiğinde, sadece sana bakıp seni görmediklerinde, sen onlar için orada bile olmadığında, eğer bu senin gerçekliğinse çok uzun zamandır, bunun doğru olmadığına kendini inandırmak çok zor. Dolayısıyla bu kararı vermek, tüm servetini ve hayatı olan şirketini riske atmak, bence bu cesurca.”



Görsel 3: İkinci karar anı sahnesinin başı

Ancak önce baskı karşısında kekeleyerek “gazetenin uzun süreli bekası için tüm çalışanlara karşı sorumlulukları bulunduğunu” kabul eden Kay’ın, sonrasında masadan kalkıp uzaklaşarak, danışmanların masada üzerine eğilmesiyle simgelenen erkeklik iktidarının baskısını sembolik olarak kırdığını görürüz. Ardından Kay, ilk kez kendinden çok emin ve kararlı şekilde, kendisine karşı çıkanları “gazetenin kendisini ulusun refahına ve özgür basın ilkelerine adanması” gerektiği, basın sektöründe “olağanüstü” diye bir durumun olmayacağı ve basının her zaman riskli iş yaptığı konusunda sorgular<sup>7</sup>. Bu sırada filmin başından sözünü dinlediği Fritz’i, arkasından da hep “itaatkâr” tutum sergilediği Arthur’u susturan Kay’ın, ayrıca, sıklıkla şirketin babası ve kocasına ait olduğunu vurgulayan Arthur’a “şirketin ne babası ne kocası, kendisine ait olduğunu ve buna katılmayanların şirketten gidebileceğini” söylemesiyle “evcilleştirilmiş” kadından özne’ye dönüşümün tamamladığını ve kadın kahramanın iktidarı tamamen ele geçirdiğini görürüz<sup>8</sup>. Hegemonik erkeklik iktidarında

<sup>7</sup> Kay, “Sözleşme demektir ki gazetenin görevi, seçkin haberler ve yazı dizileri hazırlamaktır, doğru değil mi?”

Fritz, “Evet” derken Arthur masadan kalkar.

Sesinde neşe beliren Kay, gülümseyerek “Ve aynı zamanda sözleşme demektir ki gazete kendisini ulusun refahına ve özgür basının ilkelerine adanmalı.”

Fritz, “Evet ama...”

İlk kez Kay onun sözünü keserek, “Belki bankerler bunu da dikkate alabilirler”

Şirketten biri “Kay bunlar olağanüstü durumlar”.

Kay, kendinden emin ve zeki tavrıyla bir adım atıp, önündeki sandalyeyi tutarak, “Öyle mi? Gerçekten mi? Hem de gazete için? Nixon hükümetini izlerken?”

<sup>8</sup> Ben’e yönelen Kay, “Bana herhangi bir askerimizi tehlikeye atmadan yayınlanma garantisi verebilir misin?”

Arthur: “Bunu ciddi düşündüğünü...”

Arkasına hızla dönen Kay, eliyle sus işareti yaparak kararlı tavrıyla, “Ben şu anda Mr. Bradlee ile konuşuyorum”

Şaşırın ve Fritz’e yönelen Arthur: “Bunu yapmasına izin veremezsin, yapamaz”

Fritz, “Hayır yapabilir, karar verecek tek kişi o”

Arthur’un gazetenin “mirası”ndan bahsetmesi üzerine Kay ise gülerken: “Bu şirket benim hayatım boyunca vardı, buradaki çoğu insan bu şirkette çalışmazken. Bu benim hayatım, o yüzden bana buranın mirası konusunda ders verme” deyip sırtını döner.

İkinci bir kararlılıkla tekrar yüzünü Arthur’a dönen Kay: “Artık bu şirket babamın şirketi değil”, sonra Arthur’a bir adım daha atar ve “Artık kocamın şirketi de değil” der ve tekrar adım atar, Arthur’un burnunun dibine gelmiştir: “Bu benim şirketim, aksini düşünen bu benim yönetim kurulumu ait değil demektir”.

“arzunun ve soruların nesnesi olan ve soru soramayan, bilginin ya da bilimin konuşan öznesi olamayan” (Büker, 1995) kadın, artık soru sorma ve “hükmetme” iktidarının sahibidir. Böylelikle kahraman kendini tamamen erkek hegemonyasından özgürleştirir.



Görsel 4: İkinci karar anı sahnesinde Kay'ın Frizt ve diğer yöneticilere karşı durması

Sahnenin sonunda, Kay'ın, özgür basın temsilcisi Ben'i karşısına, şirket yönetimi ise arkasında kalmış şekilde bir sahne düzenlemesiyle sunulması onun tüm erkeklik iktidarını “arkasında bıraktığı”nı gösterir. Haberdan askerlerin zarar görmeyeceği garantisini veren Ben'e, “Tamam o zaman. Kararım değişmedi ve uyumaya gidiyorum” deyip odadan çıkmasıyla da Kay, gazeteci eşinden gerçek gazete sahipliğine tamamen evrilir. Bu noktada, kararını şirket çıkarları, iktidar ilişkileri yerine kamouyu çıkarlarına dayalı alan, hatta bunu da gazetecilik tekniğiyle, yani soru sorarak ve sorgulayarak yapan ve en üst noktada da kamouyunun gerçekleri bilmesi için kendi özgürlüğünden ödün verip hapis yatma riskini göze alan Kay, böylece ideal gazeteci kahramana dönüşür ve gazetesini özgürleştirir.

Bununla birlikte “özgürlüğü” eline alan kadın, aslında ülkesindeki tüm basını da özgürleştirir. Kay'ın belgeleri yayımlatmasının ardından diğer gazeteler onun yolunu izleyerek hükümetin sansür girişimine “isyan” eder. Böylece kadın kahraman, tüm ülkede özgür basını ayağa kaldırır, yüceltir ve özgür basının temsilcisi olur.



Görsel 5: Kay'ın özgür basını seçme anı

Vogler'e göre Diriliş'in dramatik amacı, kahramanın gerçekten değiştiğine dair elle tutulur bir işaret vermektir. Eski Benlik'in tamamen öldüğü kanıtlanmalıdır ve yeni Benlik eskisini tuzağa düşüren baştan çıkarmalar ve bağımlılıklara karşı bağışık olmalıdır. Yazarların bunun için başvurdukları yol, değişimi kahramanların görünüşleri ya da eylemleriyle

yansıtmaktır (Vogler, 1992/2009: 286). Filmin sonraki sahneleri kahramanın dönüşümünü açıkça ortaya koyar. Kahraman, ertesi gün artık evinde değil, gazetesindedir, geceliklerin, parti elbiselerinin yerini iş kıyafetleri almıştır. Kay gazetesinin içinde yürür, kamera eşinin duvardaki resminden Kay'e döner. Bu gazetesinin artık gerçekten Kay'e geçtiğini simgeler. Herkes yoğun çalışırken kimse onu fark etse de, hatta çarpıp geçen kişi onu tanımasa da o bunu umursamaz çünkü artık kendisinin ve gazetesinin özgürlüğü eline almıştır ve bu süreçte fark edilmeye başlayacaktır. Nitekim bu sahnenin Yüksek Mahkeme girişinde bağlandığı sahne bu ekmeyi somutlaştırır. Oradan geçerken Kay'e çarpan genç kız onu tanır ve kuyruktan alıp kolayca girmesini sağlar ve savcı için çalışmasına rağmen davayı kazanması dileğinde bulunur. Çıkışta da *Times* yöneticileri gazetecilere açıklama yaparken, buna gerek duymayan Kay, merdivenlerden inerken etrafında çoğu kadın vatandaşın ona hayranlıkla yol açması, Kay'in ideal kahramanlığını somutlaştırır. O artık halkın kahramanıdır, diğer kadınlara ilham olacak bir idol, erkekler dünyasında var olunabileceğini gösteren güçlü bir kadın ve kamuoyu çıkarlarını gözetken bir ideal gazeteci kahramandır.



Görsel 6: Kay'in kahramanlaşması

Filmin son sahnesinde de ideal kahraman, gazetesinin baskı biriminde, baskı makinesinde yakın planda gösterilen "özgür basın" yazısıyla basın ve kamuoyunun çıkarları için gazetesinin başındadır. Bu sahnedeki soft aydınlatma ve filtrelerle masalsi bir sahne düzenlemesi dikkati çeker. Mit ve masallardaki gibi kahraman için sanki "mutlu son"a gelinmiş gibidir. Ancak Campbell ve Vogler'in kahramanlarının aksine gazeteci kahramanın yolculuğu sonlanmaz. Çünkü filmin sonu Watergate Skandalı'nın<sup>9</sup> başına bağlanır.

<sup>9</sup> Watergate skandalı, ABD'de yönetimlerin gücünü kötüye kullanması noktasında en büyük skandallardan biridir. 1972 yılında Demokrat Parti'nin başkentteki Watergate isimli binasındaki merkezinde küçük bir hırsızlık gibi görünen vakada, zanlıların aslında Cumhuriyetçi ABD Başkanı Richard Nixon'ın kampanyasıyla bağlantıları bulunurken, olayın hırsızlıktan ziyade gizli dinleme ve doküman çalma operasyonu olduğu ortaya çıktı. Dahası Nixon'ın bu kişilere para verdiği ve olayın üstünü örtmeye çalıştığı anlaşıldı. Bu gelişmeler, Nixon yönetiminin gücünü kötüye kullanmasına dair

Dolayısıyla aynı Kay, birkaç yıl sonra yine Nixon yönetimiyle karşı karşıya gelecek, Watergate Skandalı konusunda *Post*'un haberi ABD Başkanının görevinden alınması sürecini başlatacak ve kahraman o macerayı da güçlü biçimde yönetecektir. Böylelikle basın ile iktidarların bitmeyen mücadelesi vurgulanırken, kadın kahraman açısından da yeni maceranın sinyalleri verilir.



Görsel 7: *Dönüşen Kay*'in gazeteciye dönüşmesiyle özgür basının gücünü yansıtan sahneler

Bu noktada filmde, kadın gazeteci üzerinden “ideal kahraman”, temelde “özgür basın” miti inşa edildiği görülür. Film bir yandan kadın kahramanın özne olmaya ve iktidarı eline almaya dönük dönüşümünü sunarken, diğer yandan ideal gazeteciye evrilmesini verir. Filmde yolculuk şemasında katalizör kahraman olarak Ben’de vücut bulan özgür basın, yolculuk sonrasında Kay’de de somutlaşır. Bu bağlamda yolculukta aynı zamanda özgür basına yönelik mitler de kurulup pekiştirilir. Böylelikle, basının kamuyu aydınlatma yönündeki asli görevini ancak iktidarlardan, iktidar ilişkilerinden, şirket çıkarlarından ve kişisel gelecek kaygısından bağımsız olarak, gazetecilik ilkeleri ve kamuyonun gerçekleri bilme temelinde oluşturulması gerektiği yönünde “özgür basın” miti vurgulanır.

Bu noktada filmde basın-iktidar ilişkileri ve özgür basın mitinin karakterlerin yanı sıra filmin genel söyleminde nasıl kurulduğuna bakmak yararlı olacaktır.

## 2. Filmde “Özgür Basın” Miti

Campbell ve Vogler’in kahramanın yolculuklarında, bir yandan kahramanlar için dönüşüm aşamaları kurulurken diğer yandan da yolculuk sürecindeki olaylar ve arketipler yoluyla metnin alt kodlarında toplumsal sorunlar ve çatışmalar ele alınıp çözümler sunulur, bu yöndeki mitler pekiştirilir ve meşrulaştırılır. Filmlerin dönemlerinin toplumsal gelişmelerinden ve ideolojisinden ayrı düşünülmemeyeceğine dikkati çeken Ryan ve Kellner, “Günümüzde, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel temsil arenası sinema, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağı veya ne olacağı noktasında muhtelif temsil biçimlerinin kapışma zeminidir” der (1990/2010: 38). Bu noktada filmlerin kültürel araç olarak kişiler, toplumsal ilişkiler veya tarihsel süreçlerle ilgili vizyonlar sunabileceğini belirten

birçok skandalı daha gün yüzüne çıkarttı. Sonucunda ABD tarihinde ilk kez bir başkan görevinden alındı. Bu skandalın ortaya çıkmasında ise *Washington Post* muhabirleri Bob Woodward ve Carl Bernstein’in haberleri öncü rol oynadı.

Kellner'a göre, belli bağlama oturtulduğunda filmler dönemlerle ilgili önemli içgörüler sağlayabilir, toplumsal çerçeveyi aydınlatan diyalektik imgeler oluşturabilir, çevrildikleri dönemde yaşanabilecek olayları tahmin edebilir, geleceğe dair öngörü sunabilirler (2010/2013: 29).

Hollywood, geçmişten örnekler vererek, bugüne dair mesaj vermeyi sürdürür. ABD tarihinde basının ortaya çıkardığı en büyük skandallardan olan ve Yüksek Mahkemeye kadar uzanıp sonunda basının özgürlüğünün sağlamlaştırıldığı bir kararın ortaya çıkmasını sağlayan Pentagon Belgeleri'ni yayınlama süreci, hem o dönem hem de şimdiki zaman için "özgür basın" noktasında önemli bir mihenk taşıdır. Hollywood, filmde eksik kadın kahramanın ideale dönüşmesi ve katalizör kahramanın basın ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalmasıyla, ideal gazetecinin demokarisinin bekçisi, dördüncü kuvvet ve bağımsız bir organ olması gerektiğine yönelik mitleri yeniden üretir. Bu bağlamda filmde, basın iktidar ilişkileri ile basının kendi sektörel ilişkilerine dair söylemler ve bu bağlamda toplumsal/siyasal mesajlar dikkati çekmektedir.

## 2.1. İktidarlar Karşısında Özgür Basın Söylemi

Filmin ilk sahnesi, Amerikan folk müziği eşliğinde Vietnam'da ABD kampına açılır. Bu hareketli müzikle askerlerin savaş boşası sürmesi ve rahat görüntüleri, yeni toprakları keşfetmek ve kendi düzenini kurmak için bu kez at yerine helikopter üzerinde yerlilerle savaşmaya giden kovboylar izlemine yaratır. Bu sahnenin yerini bıraktığı gecede ise tırtıl böcekleri, kurbağalar ve yağın yağmur altında askeri harekât, bomba patlaması ve "kovboyların" ateş altında kalmalarıyla kapanır. Ertesi gün kampta 180 derece zıt bir sahne vardır; acılı yaralılar ve ölümler. Onları taşıyan helikopterin sesleri bu kez mağlubiyeti simgeler. Tüm bunlar arasında en belirgin gelen diğer ses ise gerçekleri yazıya döken daktilonun sesidir.

Bu öndeyiş, ABD'nin Vietnam işgalinin oyun veya Batı çöllerinde kovboy macerası olmadığı gerçeğinin vurgusudur. Kovboy maceralarının da macera veya düzen getirmekten çok yerlileri katliama yönelik kanlı mücadele olduğu hatırlandığında, Amerikan hikâyelerinde savaşa dair bir anlatılan "hikâyeler" bir de yaşanan "gerçekler" olduğu anımsatılır. Nitekim bu sahnenin bağlandığı uçak sahnesinde dönemin ABD Savunma Bakanı Robert Mcnamara'nın, Vietnam'da durumun kötüye gittiğini vurgulamasına rağmen uçaktan indiğinde bekleyen gazetecilere savaşta on iki aydaki ilerlemenin kendilerini çok etkilediği yalanını söylemesiyle, iktidarların da perde önü "kamusal hikâyeler/tarih yazımı" ile perde arkası "gerçeklikleri" arasındaki farklılıklar pekiştirilir. Sonraki sahnelerde sırasıyla eski ABD başkanları Harry Truman, Dwight D. Eisenhower, John F. Kennedy ve Lyndon B. Johnson'un kameralar önündeki açıklamaları verilirken kesmelerle de bu başkanların Vietnam'daki savaşı bilerek nasıl yürüttüklerine dair bilgiler eklenerek iktidarların ve onların güdümündeki tarih yazımının ikili "gerçeklikleri" üçüncü kez pekiştirilir.

Bu sahneler aslında basına yönelik önemli sorunsala işaret eder. Robert McChesney, ABD'de gazeteciliğin "derine işlemiş bazı önyargı/tarafılık" olarak tanımladığı şu sorununa işaret eder:

*ABD'deki profesyonel gazeteciliğin en zayıf yönü, ülkenin dünyadaki rolüyle ilgili haberlerin izlenmesidir, özellikle de askeri harekât için içine karıştığında. Bu tür haberlerde sadece resmi kaynaklara dayanmak asıl sorunu oluşturuyor (...) Haberle ilgili tartışmalı bağlantıları ortadan kaldırmak için profesyonel gazetecilikte her şey resmi kaynaklara dayandırılarak yapılır. Bu kaynaklar meşru bir haberin temelini oluştururlar. Bu da siyasilerin veya iş adamlarının, söyledikleri ve aynı zamanda söylemedikleriyle haber gündemini kurmasını sağlar (2004: 70, 76).*

McChesney, bu konuda geçmiş yıllarda ABD basının kamuyu uyarmakta başarısız kaldığını, şüpheli iddiaları ve yalanları kamuya sattıklarını belirtir (2004: 76). Nitekim uçak sahnesindeki resmi açıklamalara “inanan” basın, ABD Başkanlarının açıklamalarını aynen yansıtan basın ve savaş ortamında yitik basın imajıyla, medyanın iktidarların açıklamalarını genel geçer kabul ederek, tarihin doğru tanıklığı yerine yönetimlerin kamusal hikâyelerinin/tarih yazımının parçası bir kuruma dönüştüğü ima edilir.

Demokrasi teorisine göre toplum, basından üç ana görevi yerine getirmesini bekler: güçlüler ve güçlü olmak isteyenler noktasında sıkı gözlemci, gerçeklerin yalanlardan ayırt edilmesi ve birçok konuda geniş bilgi sağlanması (McChesney, 2004: 59). Bu üç unsurun doğru yerine getirilmesinde ise basın-iktidar ilişkileri merkezi konumdadır. Filmde iktidarlar iki şekilde belirir: “Zorba” ve “dost”. Nixon yönetimi “zorba” iktidarı temsil ederken, özellikle Kennedy yönetimi “dost” iktidardır. Bu bağlamda film özgür basın için “zorba”lar karşısına cesareti, “dostlar” karşısına ise profesyonelliği basın için hayati unsur olarak yerleştirir.

### **2.1.1. “Zorba” İktidarlar Ve Özgür Basın**

Filmde ABD Başkanı Nixon, sahnelerde sadece Beyaz Saray dışından akşam vakti çekimde, pencere önünde telefonla konuşurken silüet olarak verilir. Bu sahnelerde Nixon’ın devamlı basına karşıtlığı vurgulanır ve iktidarın, kendi yanında yer almayanların “düşmanı” olduğu şeklinde bir bakışa sahip olduğu verilir<sup>10</sup>. Karanlık ve baskıcı konumlandırılmayla da Nixon, filmde Moore ve Gillette’nin *Gölge Tiran İktidar*<sup>11</sup> özelliklerini taşır.

<sup>10</sup> *Times* haberi yayınladığında Nixon, telefondakine haberin “vatana ihanet” olduğunu savunarak, bunu basanların “yakılarak öldürülmesi” gerektiğini söyler. *Times* haberin devamını getirdiğinde Nixon, muhabir için “piç” ifadesini kullanarak, “*Times* bizi düşman olarak gördüğüne göre onları soruşturmalıyız” der.

<sup>11</sup> Moore ve Gillette’ye göre merkezi arketip Kral enerjisinde Bütüncül Kral, düzen, akılcı ve mantıklı olma gibi niteliklere sahiptir; kontrol dışı davranışları dengeler, toparlanma sağlar, soğukkanlılık getirir, dünyaya tarafsız fakat saygılı gözle bakar, cezayı azaltan, ödülü çoğaltandır (1991/1995: 55, 66). Bütüncül Kral olamayan erkeğin içinde Gölge Kral yatarken bunun aktif kutbunu Tiran, pasif kutbunu Aciz oluşturur. Moore ve Gillette, “İster evde ofiste ister Beyaz Saray veya Kremlin’de olsun, Kral enerjisiyle tanımlanan ama böyle olmadıklarını fark etmede başarısız kalan kral pozisyonundaki kişiler, tiranlardır” der (20013: 83, 85). Tiran diğerlerini sömürür, taciz eder, kendi çıkarları olduğu zaman katı, acımasız ve duygusuzdur, başkalarını yıkıma uğratmada sınırları yoktur. Bunu aslında kendi zayıflığından, güçsüzlüğünden korktuğundan yapar (2013: 85). Bu durumu iktidarlar için de uyarlayabiliriz.



Görsel 8: Filmde Nixon'ın konumlandırıldığı sahne

Bunun yanında Kay'in, *Post* muhabirini düğünde istenmediğini Fritz'e anlatırken Nixon yönetimi için "kindar" ifadesini kullanması, Kay'in evindeki yemekte Nixon'ın ancak çıkarı olduğunda insanları kurtarabileceğine yönelik fıkra ve Bagdikian'ın belgelerin kaynağına ulaştığında büro yerine ankesörlü telefondan görüşmesiyle Gölge Tiran İktidar'ın çıkar, baskı ve gözetleme gücü pekiştirilir. *Post*'un büro sahnesinde, Beyaz Saray'ın mahkemeye başvurarak *Times*'in diğer günlerde belgeleri yayınlamasına yasak getirirken bunun "Cumhuriyet tarihinde ilk kez" gerçekleştiği verilerle, Gölge Tiran İktidar'ın, her türlü aşırılıkları zorlayabileceği vurgulanır.

Filmin söyleminde zorba iktidarlar karşısında basın özgür kalabilmek için yapması gereken ise cesaret ve "iktidarların dikte ve dayatmalarına karşı durma" olarak inşa edilir. Cesaret filmin başında bürodan Vietnam savaşlarıyla ilgili gizli belgeleri alan Dan Ellsberg'in (Matthew Rhys), kapıda güvenlik görevlilerinin yanına geldiğinde önce duraksamasıyla verilir. İlk karar anı zordur ama bir kez doğrular için adım attıktan sonra gerisi gelecektir ve o bu cesareti gösterir. Bu ise ileride özellikle *Times* ve *Post*'un, *Post* özelinde de Kay'in atması gereken adıma ve cesarete yönelik işaretlerdir.

İkinci unsur ise özellikle Ben'in üzerinden verilir. Nixon'ın *Post* muhabirinin düğünü takip etmesini istememesi olayına Ben, "Sadece bizim ne yazdığımızdan hoşlanmıyorlar diye bize diktede bulunamazlar" diye karşı çıkarak, düğünü tamamen protesto ederken, Pentagon Belgeleri'ni yayınlamadan önce ev sahnesinde Fritz'in, "Eğer hükümet kazanırsa ve biz suçlu bulunursak bildiğimiz *Post*'un varlığı ortadan kalkar" sözlerine karşı "Neyi yayınlayıp neyi yayınlamayacağımızı devletin söylediği bir dünyada yaşıyorsak, bizim bildiğimiz *Post*'un zaten varlığı ortadan kalkmış demektir" ifadesini kullanır. Filme göre basın ancak iktidarların diktesini kabul etmeyerek gerçekten özgür davrandığında asli görevini yerine getirecektir ve varlığının anlamı olacaktır.



Zorba iktidarların tercihleri ise kendilerine karşı duran basını bastırma yoluna gitmektir. Filmin başında Times'in haberlerine sansür koymaya çalışan Nixon, filmin sonunda da yine Beyaz Saray'ın dışından, telefonda siluet şeklinde belirerek, *Post*'un Beyaz Saray'a girmesine kesin yasak getirir<sup>12</sup>. Ancak film burada çok önemli bir mesaj sunar. Fonda Nixon'ın telefonda *Post*'a dair ifadeleri yer alırken kamera elinde fenerle koridorda yürüyen polis memuruna geçer. Demokrat Partinin merkezine girilmiştir, kapısı açıktır. Bina gösterilir. Watergate olduğu görülür. Bu ise Nixon'ı başkanlık koltuğundan edecek süreci başlatacak *Washington Post* muhabirleri Bob Woodward ve Carl Bernstein'in ortaya çıkardığı Watergate skandalına göndermedir. Nixon'ın Beyaz Saray'ı yasakladığı *Post*, Nixon'ı Beyaz Saray'dan gönderecektir. Dolayısıyla film sonunu şu mesaja bağlar: Zorba iktidarlar ne kadar engellemeye, kısıtlamaya, baskı kurmaya çalışırsa çalışsın, özgür basın iktidarların yolsuzluklarını ve yalanlarını ortaya çıkaracaktır ve günün sonunda zorba iktidarı da yerinden edecektir. Zorba iktidarları yıkacak yine özgür basının gücüdür.

### 2.1.2. "Dost" İktidarlar Ve Özgür Basın

Filmde zorba iktidarın baskı yöntemleri kadar basın ile iktidarlar arasındaki yakın ilişkinin, yani "dostluğun" da gerçeklerin görülmesi, kamuoyu çıkarlarının yerine getirilmesi ve doğru ve geniş enformasyonun sağlanması noktasında sorunlara yol açacağı vurgulanır. McChesney, bu konuda şu ifadeleri kullanır:

*Kurnaz siyasetçiler ve güçlü kişiler gazetecilik geleneklerini kendi lehlerine kullanmayı öğrendiler. Gazeteciler, kaynaklarını çok fazla rahatsız etmemeleri gerektiğini öğrendiler çünkü aksi takdirde tüm bilgilerden mahrum bırakılıyorlar. Bu nedenle efsanevi I.F. Stone, iktidardaki herhangi biriyle ilişki içinde olmayı reddetti, bir kere bundan feragat ederse tartışmalı haberlerin altının kazılacağını biliyordu (2004: 71).*

Bu sorunsal filmde özellikle Kay ile Ben'in geçmiş iktidarla ilişkilere dair birbirlerini sorguladıkları sahnelerde görürüz. *Times*'in Pentagon Belgeleri'ni yayınladığı gün ev sahnesinde kızının Kay'e, Air Force One'da nasıl seyahat ettiğini, First Lady ile bot turuna çıktığını anımsatması iktidarlar ile basın sahiplerinin iç içeliğini gösteren önemli sahnelerden ilkidir. Bu durum, haber yayınlanmadan önce McNamara'nın Kay'e kendisi hakkında haber çıkacağını söylemesi, ertesi gün Kay'in, belgelerin kopyasını McNamara'dan istemesini talep eden Ben'i, McNamara "dost"u olduğu için reddetmesiyle pekiştirilir. Ben'in McNamara'nın Kay'e "dostu" olduğu için değil, *Post*'un sahibi olduğu için haberi söylediğini ifade etmesi de basın-iktidar ilişkilerinin doğasına ve siyasetçilerin basını nasıl kullandığına yönelik önemli göndermedir. Bu noktada sahnenin devamındaki şu diyalog da önemlidir:

<sup>12</sup> Nixon: "Kesin bir şekilde şu anlaşılın, şu andan itibaren *Washington Post*'tan hiçbir gazeteci Beyaz Saray'a adım atmayacak, anlaşıldı mı? Asla Beyaz Saray'a girmeyecekler. Ayinlere katılmayacaklar, Bayan Nixon'ın hiçbir aktivitesine katılmayacaklar. Bayan Nixon'a söyleme çünkü o izin verir. *Washington Post*'tan hiçbir gazeteci bir daha Beyaz Saray'a adım atmayacak. Fotoğrafçı da. Hiçbiri bir daha hiç girmeyecek, bu kesin bir emirdir. Gerekirse seni bile kovarım, anlaşıldı mı?"

*Ben: "McNamara ile ilişkin var ama gazeteye ve Amerikan halkına karşı da yükümlülüğün olduğunu düşünmüyor musun?"*

*Kay: "O zaman sana bir soru sorayım. Kennedy ile gezip tozarken böyle düşünüyor muydun? Görev aşkın nerelerdedi o zaman? Onu herhangi bir konuda zorladığımı hatırlamıyorum"*

*Ben: "Gerektiğinde Jack'i zorladım, hiç insafli davranmadım"*

*Kay: "Emin misin çünkü haftada bir Beyaz Saray'da yemek yiyordun. Tüm o Camp David'e tatiller. Bana söylediğin kruzda sarhoş olduğun doğum günü. Hiç insafli davranmasaydın sanmıyorum tüm o davetleri alacağını".*

Bu diyalogdaki eleştiri aslında tüm basına yöneltilmektedir. Basın iktidarlarla yakın ilişkileri olduğunda toplumdaki dördüncü kuvvet görevini, özgür basın olmayı yerine getirebilecekler midir? Ne kadar tarafsız olacaktır? Nitekim hem Kay hem de Ben'in evinde önceki başkanlardan Kennedy ve Johnson ailesiyle fotoğrafları salonlarını süslemektedir. Ben'in akşam evinde dalgın şekilde şöminenin başında Kennedy ailesiyle çektiydikleri fotoğrafa baktığı ve ardından evinde, McNamara gibi siyasetçilerin de konuk olduğu parti veren Kay'in yanına gittiği sahne, basına bu konuda itirafın yaptırıldığı sahnedir.

Kay'in evinde salonda duran ABD başkanlarından birinin fotoğrafını eline alan Ben ile Kay arasında geçen diyalogda<sup>13</sup>, Kennedy ailesiyle geçmişteki "yanlış" yakınlığına özeleştiri getirerek (yakın dostu olmasına rağmen Kennedy ondan Vietnam yalanını saklamıştır) ve gazeteciler ile iktidarların "dost" olamayacağını vurgulayarak, "İkisi birden olamayız, seçmeliyiz. McNamara'nın çalışması bunu gösteriyor. Bize söyledikleri yalanlar bitmeli. Onların güçlerini kontrol etmeliyiz, onları sorumlu tutmalıyız" ifadesi özgür basının, ana sorumluluğunu yerine getirebilmesi ve gerçeklerin doğru şekilde ortaya konabilmesi için basın ile iktidarlar arasında profesyonel mesafenin korunması gerekliliğini vurgular. Yoksa "basın ve iktidarlar parti verirken" geride masum asker veya sivillerin ölümüne göz yumulacağı; yani iktidarlar basını göz boyayarak kandırırken geride kamuoyunun zarar göreceği söylemini yaratır.

Dolayısıyla film, özgür basın için "zorba" iktidarlar karşısında cesareti koyarken, iktidarlardan "dost" da olamayacağını, basının her zaman iktidarlara karşı profesyonelliğini ve mesafesini koruması gerektiği kodlarını kurar. Bu noktada filmin başında kızına "ABD

<sup>13</sup> Ben: "Neden hem Kennedy hem LBJ'nin sosyalleştiği bildiği tek çift seninle ve kocandı. Çünkü işler böyle yürüyordu. Siyasetçiler ve basın birbirine güvenirler, Vietnam'da savaş varken aynı partiyeye giderler, yemek yerler"

Kay: "Onları korumuyorum, onları korumuyorum, gazeteyi koruyorum"

Ben: "Ben de o zaman Kennedy'ye insafli davranmış değilim. Kennedy vurulduğunda hastaneye gittiğimde, Jack bunların hiçbiri gazetede olmayacak, dedi. Çok kırdım çünkü onu hiçbir zaman kaynak değil, dost görmüştüm ama yanılmışım. Oysa o bunu biliyordu başından beri, ikisi birden olamayız, seçmeliyiz. McNamara'nın çalışması bunu gösteriyor. Bize söyledikleri yalanlar bitmeli. Onların güçlerini kontrol etmeliyiz, onları sorumlu tutmalıyız".

Başkanına hayır demek zor” diyen Kay, Pentagon Belgeleri’nde kamu yararını gerçekleştirebilmek için hem arkadaşı McNamara ile ilişkilerine profesyonel yaklaşması hem de ABD Başkanının yasaklarına cesaretle “hayır” demesi gerektiğini öğrenir.

Yine de burada şu soru da akıllara gelmektedir; Bu belgeleri Kennedy ve Johnson zamanında da elde etseydi onlara da hala hayır diyebilecek miydi? Çünkü basın filmde, “zorba” iktidar olarak konumlandırılan, basını yasaklayan, sansürleyen bir iktidarla mücadele etmektedir. Burada basın kendini varlık sorunu temelinde bulmakta ve özgürlüğünün doğrudan kısıtlandığını hissetmektedir. Ancak basını gezilere götürme, yakın arkadaşlık kurma şeklinde “iyi ilişkiler” temelinde basını güdümüne almaya çalışan (Kennedy) bir iktidar olsaydı aynı basın hala “hayır” diyebilecek miydi? Yoksa “iyi ilişkilerin” yarattığı duygusallık temelinde kaybolan objektifliğin sonuçlarını mı Amerikan halkı görecekti? Bu sorun ise basının bugün hala tartışması gereken sorunlardan birini oluşturuyor.

## 2.2. Özgür Basın İçin Kendilik Tüketimi Yerine İşbirliği

Filmle ilgili en dikkati çeken unsur aslında, Pentagon Belgeleri’ni ilk yayınlama cesaretini gösteren *Times* olmasına, tüm bu süreçleri; aynı tartışmaları, cesareti, iktidar karşısında durmayı *Times* da yaşamasına rağmen Hollywood’un *Times* yerine *Post*’un belgeleri sürecini sinemaya aktarıp ölümsüzleştirmesidir.

Bu ayrıntı Kellner’in belirttiği gibi Hollywood kendi döneminin dinamiklerini geçmişten örnekler vererek ele almayı sevmesi bağlamında çok önemlidir. Bu durum Hollywood’un bu filmle basın için göndermek istediği mesajın sadece cesaret, iktidarların diktesine karşı durma ve ilişkilerde profesyonellik olmadığını göstermektedir. Başka bir ifadeyle burada inşa edilen, sadece iktidarların yanlışlarını yayınlama cesareti gösterebilmek değildir. Nitekim bu cesareti gösteren gazetecilere yönelik filmler yapıldı. Ancak tarih, bunu yapan gazetecilerin sadece iktidarlar değil, siyasi ve ticari kaygılar nedeniyle kendi sektörleri tarafından “kendilik tüketimi”yle<sup>14</sup> damgalanıp, yalanlanıp, “Mesajcıyı öldür (Kill the Messenger)” haline dönüştürüldüklerine de şahit olmuştur ya da tam tersi olarak tarih, iktidar güdümlü sızdırılan belgelerin gerçekliği sorgulamadan yazılmasının bedellerini de göstermiştir.<sup>15</sup>

O nedenle artık sadece gerçekleri bir kere ortaya çıkarmak değil, bu gerçeklere sahip çıkıp, kamuoyu için, ifade ve yayınlama özgürlüğü için, yani basının ve toplumun

<sup>14</sup> Canetti’nin bahsettiği bandicoot mitinde Karora, Hindistan’da bulunan cins keseli fare bandicootu bedeninde üretir, bu babadan insana dönüşen oğullar da türer ve babayla oğullar, beslenmelerini yine babanın ilk yarattığı ve kendi kardeşleri olan bandicootlarla yapar, sonunda bandicootları tüketirler. Lukara mitinde aynı durum tırtıllar ve tırtıllardan türeyen insanlar bağlamında gerçekleşir. Burada babadan doğan oğullar yine babadan doğan tüm tırtılları yer. Canetti bu durumu kendilik-tüketimi olarak tanımlar (1992/1998: 348-351). Bu noktada basın da günümüzde rekabet ve reyting uğruna birbirini “yeme” üzerine odaklı mücadele içindedir.

<sup>15</sup> İlkine CIA’in Nikaragua’daki uyuşturucu kaçakçılarıyla bağlantısına dair haberi, ikincisine Irak’ta kitle imha silahları yalanını verebiliriz.

bağımsızlığı ve demokrasi için basın birliki olarak durma cesaretini gösterebilmesi de önemlidir. Bu durum filmde giderek artan şekilde birkaç yönden vurgulanır.

Bu noktada ilk olarak düğün haberi dikkati çekmektedir. Ben, düğüne başka muhabir göndermek yerine, protesto edip diğeri medya organlarından haber notlarını isteme yoluna gider. Judith'in kimsenin onunla notlarını paylaşmak istemeyeceği ifadesi üzerine Ben, klasik mottosunu söyler: "Bu bir dayanışma davranışı, basın özgürlüğünü savunacaklar. Onlara, haber yayınlama hakkının ancak yayınlamaya devam edildiğinde korunabileceğini söyleyeceğiz". Basın da bu konuda ilk dayanışma örneğini göstererek *Post*'un yayınlama hakkına destek olur ve haberlerini paylaşır. Bu, basının birliki halinde durduğunda iktidarların engellerini, baskılarını yıkabileceğine dair ilk mesajdır.

İkinci olarak bu vurguyu, Pentagon Belgeleri'ni haberleştirme cesareti gösteren *Times*'in yayınlama hakkının elinden alınmasını Ben'in, manşete taşınmasıyla görürüz. Dolayısıyla Ben, basına teklif ettiği "dayanışma davranışı"nda bayrağı yine eline alır.

Üçüncü olarak, basının ifade ve yayın özgürlüğünü ancak gerçekler noktasında birbirinin arkasında durduğunda ve yayınlamaya devam ettiğinde koruyabileceği karar anı kahraman yolculuğunda ele aldığımız karar anı sahnesinde Ben'in sözleriyle zirveye taşınır. Bu sahneyle bir basın organının iktidarlar karşısında ifade özgürlüğü savaşının sadece o kuruluşu değil, gelecek açısından tüm basını, hatta toplumu ve tüm ülkeyi ilgilendirdiği mesajı verilir. Rekabet ve ticari-siyasi kaygılarla basın kuruluşlarının birbirinin arkasında durmamasının ancak günün sonunda kendilerinin de sonlarını getirmelerine yol açacağı vurgulanır.

Bu bağlamda *The Post*, sonraki sahneleriyle kahramanlık destanı sunarak önemli bir mit kurar. *Post*'un *Times*'in yanında kalarak yasağa rağmen belgeleri yayınlamasını da *Times*'in ertesi gün manşete taşınması ve en sonunda da diğeri basın organlarının onlara katılarak belgeleri haberleştirmesiyle basının, nasıl birbirine sahip çıktığı gösterilir. Böylece basının özgürlüğü ve bağımsızlığı için birliki pekiştirilir ve hatta yüceltilir. Bununla ilgili sahnede akşam Bagdikian'ın elinde kâğıt poşetle gelip Ben'e "Hep bir isyanın parçası olmak istemişim" demesi ile poşeti alıp Kay'in odasına giden ve sehpadaki diğeri dergileri elinin tersiyle yere atarak tek tek gazeteleri sehpaye atan Ben'in "Senin önderliğini izlediler ve belgeleri yayınladılar" sözleri basının birlikteliğinin gücünü gösterir.

Dolayısıyla basın, aşama aşama toplum olarak iktidarlar karşısında özgür basının "isyan" bayrağını çeker, birbirini kıran rekabete girmek veya iktidar karşısında sessiz kalmak gibi kendilik-tüketimi yerine işbirliğine gider, kendine, toplumuna, özgürlüğüne ve varoluş sebebine sahip çıkar. Bu noktada basına, iktidarlar, özellikle de zorba iktidarlar karşısında ilkelere ve özgürlüklere odaklanarak hareket etmesi, toplumsal çıkarlar ile ifade ve yayınlama özgürlüğü noktasında kendilik-tüketimi yerine işbirliğine odaklanması gerektiği sunulur. Basına bu yönde güçlü mesaj verilir.

Ancak mesaj sadece basına yönelik değildir. Basının özgürlüğüne sahip çıkmasının toplumun diğer kesimlerinin seslerini yükseltmesini sağlayacağı da filmde verilen önemli bir unsurdur. Ben Kay'ın odasına giderken de o sırada gazetede ki televizyonlardan Dan'ın de kaçmak yerine ortaya çıktığını ve hapse girme riskine rağmen röportaj verdiğini görürüz. Yüksek Mahkeme sahnesinde dışarıda halk, basın özgürlüğü için toplanıp pankartlar açar. Kendi özgürlüğünü koruyan basın, toplumun da özgürlük için cesaretlenmesini sağlayacaktır. Tüm bu cesaret eylemlerinin sonuçları ise mahkeme kararında kendini gösterir. Basın 3-6 mahkemeyi kazanırken, filmde Yargıç Black'in, "Kurucular özgür basına demokrasimizdeki asıl görevlerini yerine getirmeleri için koruma sağlamıştır. Basının görevi halka hizmet etmektir hükümetlere değil" sözlerine yer verilerek "özgür basın"ın asli görevinin "halka hizmet" olduğu vurgulanır.

Tüm bunlarla filmde basın bir arada durduğu için gücünü korumuş, bu bir aradalık toplumu da harekete geçirmiş ve sonuçta sadece Anayasa değil, aynı zamanda Yüksek Mahkeme kararıyla hem basının hem de demoraksinin bekçisi olduğundan halkın özgürlüğü garantilemiştir. Bu sahnelerin filmin sonunda gazete basılırken bina sallanması, gökyüzüne çıkar gibi yukarı doğru makineden akan baskı ve yazılar ile paketleme, kamyonlara yükleme, dağıtım sahnelerinin ayrıntısıyla verilmesiyle özgür basının durdurulamazlığı simgelenir, özgür basın miti yüceltilir. Bu, 1952 yapımı ünlü *Deadline USA* (Richard Brooks) filminde kendini tehdit eden mafyaya editörün, baskı makinesinin sesini dinleterek, "Bu basın bebek, onu hiç kimse durduramaz" yönündeki ünlü deyişini hatırlatır. Artık baskıya girmiş, basma özgürlüğünü yerine getirmiş özgür basını durdurabilecek hiçbir şey yoktur. Filmin en sonunda da Kay'ın gazetenin baskı makinesinin önünde, "Kocam gazeteler için tarihin ilk taslağı derdi. Her zaman doğru değiliz ama sonuçta bu işe devam etmeliyiz" sözlerine bağlanması filmin ilk sahnesindeki hikâyeler ile gerçekler arasındaki farkları anımsatır. Böylece basının tarihi gerçekler, özgür toplum ve demokrasi için vazgeçilmezliği verilir. Dolayısıyla tüm bunlarla *The Post* filminde diğer gazetecilik filmlerinde olduğu gibi temel mit hatırlatılır ve pekiştirilir: O da "özgür basının" Amerikan demokrasisi için hayati olduğu mitidir.

## Sonuç

Sinemada gazetecilere ve özelde kadın gazetecilere dair on yıllardır tekrarlanan basmakalıp karakterler ve olay örgüleriyle belirli imajlar yaratılmaktadır. Bunun yanında gazetecilik filmlerinde belirli mitler inşa edilmekte ve pekiştirilmektedir. Son yıllarda gazetecilik filmlerine, özellikle de gerçek hayattan alıntılanan kadın gazetecilere Hollywood filmlerinde yer verildiğinden, son dönemde filmlerde inşa edilen veya sunulan kadın gazeteci imajı ve özgür basına dair söylemlere bakmak açısından makalede, bu temayı işleyenler arasında gösterime giren son film olan *The Post* ele alındı.

Film, kadın karakterin yolculuğu açısından, olağan dünyasında ev hanımı ve ataerkil düzende hegemonik erkekliğin baskıladığı ikincil sınıf imajı içselleştiren orta yaşlardaki Kay'ın, gazetesinin borsaya girme ve Pentagon Belgeleri'ni yayınlama sürecindeki dönüşümünü verir. Bu süreçte kendi gücü, zekâsı ile kendisine dayatılan toplumsal roller

arasında içsel çatışma yaşayan kahraman, bu içsel çatışmanın yansıması olarak da bir yandan kendi şirketinde iktidarını ve özne'liğini kanıtlamak, diğer yandan da zorba iktidar, şirket çıkarları ile kamunun bilgi hakkı arasında seçim yapmak durumunda kalır. Filmin sonunda kadın kahramanın, nesne'likten özne'ye dönüşüm geçirirken, hegemonik erkekliğin iktidarını hem iş dünyasında hem basında hem de hükümette kırar. Filmin sonunda kadın kahraman, klasik Hollywood kalıplarının ötesine geçerek, ev kadınlığından iş kadınlığına, evcilleştirilmiş ötekilikten bağımsız özneye, iktidar dostu veya iktidardan çekinen elitten korkusuz, kamusal görevini sonuna kadar yerine getiren, mücadeleci özgür basına dönüşüm geçirir. Böylece hem kadın olarak özgürleşir, hem gazetesini ve hatta ülkedeki tüm basını "özgür basın" noktasında özgürleştirir hem de basının yayımlama özgürlüğünü koruyarak demokrasiyi, dolayısıyla toplumun özgürlüğünü sağlar.

Sinemada kadının ve kadın gazetecilerin konumlandırılması ve imajlarının son dönemdeki gelişimi açısından film bu noktalarda ilginç sonuçlar sunmaktadır. *The Post*'ta geçmişteki filmlerdeki kadın gazeteciler gibi Kay de aslında öncelikle "profesyonel ihtiyaçlarla, kültürel basmakalıplar ve kendi içsel motivasyonları arasındaki çatışmaları çözmeye çalışır" (Born, 1981). Bu noktada Kay, erkekler dünyasında bu işi yapabileceğini kanıtlamak zorunda olan konumuyla filmlerdeki "sob sister" karakterinin medya organı sahibi versiyonudur. Ancak filmin başında hegemonik erkekliğin temsili niteliğindeki Arthur'un, "şirketi ziyan edeceğini" söylediği şirket sahibi bu "sob sister" Kay'ın, yine Arthur'un "yerel" ve "mütevazı" olarak küçük gördüğü gazeteyi ülkenin en önemli ve en büyük, saygın gazetelerinden biri haline getirerek, Arthur'un *Times* ile gerçekten aynı kulvarda "gibiymiş davranan" diye nitelendirdiği *Post*'u gerçekten aynı kulvara çıkardığını görürüz. Kadın kahraman, erkek hegemonyasına bu işi yapabileceğini kanıtlamakla kalmaz, onun da ötesine geçer, bu hegemonyayı kırar. Nitekim Campbell, kahramanın, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliliği bulunan, olağan insani biçimlere ulaşmış kadın ya da erkek (1968/2010: 30-31) olduğunu belirtirken Kay de aslında kadına yönelik bu tarihsel sınırlamaları ve "sob sister"lığı aşarak yücelen bir kahraman olur. Bu açıdan film, Hollywood'un sevdiği "sob sister" kavramını kadın gazeteci için yeni bir düzeye taşır.

Bunun yanında Kay, Washington'daki bir kadın olarak da filmde dönüşüm geçirerek kadın Washington muhabiri karakterlerinin genel özelliklerine ulaşır: "Erkek baskın medya sektöründe kendisini kanıtlamak zorunda olan ve kanıtlayan, büyük haber yakalamaya istekli, mücadeleci, gazetecilik içgüdülerine ve kararlılığa sahip karakter" (Johnson, 2014). Ancak burada Kay, ev kadınlığından gazeteciliğe geçtiği için diğer kadın gazeteci karakterlerden farklılık taşır. Filmde Öztürk'ün belirttiği şekilde "eril olmayan 'öteki'" kadın, özne'liğe, kendi iç motivasyonlarını ve gazete sahipliğinin sorumluluğunu öğrenerek ulaşır ve kadın ötekilikten, basının erkekler dünyasında "erkeksileşerek" değil kadınlığını ve kimliğini koruyarak çıkar. Öztürk'ün "Hollywood geleneğinde bağımsız kadınların genellikle evcilleştirildiği" (2000: 74) tespiti hatırlandığında, *The Post*'ta bu döngünün tersine çevrilerek evcil kadının bağımsızlaştığını görürüz. Kadın ancak evden çıktığı ve iş dünyasına kendi bilinci ve kararlarıyla adım attığında özgürleşir, benliğini, kendine olan inancını bulur.

Ayrıca, son dönemdeki bazı filmleri inceleyen Ünal, Hollywood'un güçlü ve özgür kadın karakterler üzerinde durduğunu ifade ederek, kadın karakterlere yönelik geçmiş filmlerde görülen bazı kalıplarında dalgalanma görüldüğünü kaydeder. Buna göre kadın kahraman her daim ev-iş veya aşk-iş çelişkisi ile kadının gazeteci olarak kalabilmesi için "erkeksileşmesi" mitlerinde kırılmalar bulunmaktadır (Ünal, 2018: 380). Bu duruma *The Post* filminde de rastlamaktayız. Kadın kahraman için bu süreci başlatan zaten aşk/evliliğin yoksunluğu; yitik eştir. Evlilik erkeğin ölümüyle son bulduğundan ve çocuklar büyüdüğünden kadın için amaç diğer kadın gazeteci karakterlere atfedildiği şekilde "aile kurmak" değildir; Kay açısından geriye kalan "çocukların geleceği" için kariyerdir. Bu noktada klasik Hollywood karşılıkları kurulmasa da bunun mazereti de sunulmuştur. Yine de yitik olmasına rağmen hayaleti üzerinde dolaşan bir eş imgesiyle kadının kendi iktidarı arasında bir güç mücadelesi vardır ve kadın kahraman, yitik eşten de filmin sonunda bağımsızlaşır, özgürleşir ve Campbell'in kahramanlarına uygun olarak kendi "krallığını" kurar. Böylelikle yine evcilleştirilen değil özgürleşen bir kadın imgesi vardır filmde.

Filmler genellikle geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulur (Öztürk, 2000: 74). Bu noktada film, geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasında farklı bir yön izler; geleneksel aile düzeni yitik baba ve patronun, anne ve kadın imgesi tarafından doldurulmasıyla korunur. Filmde şirket, aile ve çocuklar babanın yitikliğinde yok olmaz, annenin kendi özgürlüğünü bulmasıyla güçlenir, büyür, hatta şirket "ılımlı", "yerel" gazeteden rekabetçi ulusal bir medya organına dönüşür. Kariyeri tercih eden kadın yalnızlık ve erkeksileşmek yerine aileyi kurtaran kadın olur. Bu bağlamda, Saltzman'ın belirttiği, kadın gazeteciye yönelik "başarı için gazetecilikte gerekli erkeksi tavırlara uyum sağlamak ile hala toplumun ondan hoşlanacağı şekilde kadın olmak" arasındaki "hiçbir zaman çözülemeyen çatallanma (dichotomy)" burada yaşanmaz. Kadın kahraman "süregelen ikilem" yerine her iki yönü de başarıyla yerine getirebileceğini kanıtlar.

Bu noktada ABD'deki ilk kadın büyük şirket liderlerinden olduğu, Fortune 500 şirket arasına giren ilk kadın sahip unvanını aldığı ve AP'nin ilk kadın direktörü görevini üstlendiği (Smith & Epstein, 2001) dikkate alındığında hem gerçek hayattaki Graham hem de filmdeki Graham basmakalıpları, mitleri yıkan bir kadındır. Kay'ın mücadelesi film aracılığıyla ölümsüzleştirilerek sadece medya değil tüm sektörlerde kadınlar için ilham kaynağı haline dönüştürülür. Bu da sinemada kadın gazetecilerin temsiline yönelik geleneksel kalıpları kıran, daha özgürlükçü, kadına daha birinci önem veren bir anlayışın sinyallerini verir.

Film, basın sektöründe hala kadınların ayrımcılığa maruz kaldığı bir ortamda, kadın gazeteci kahramanların varlığının ve başarılarının yüceltilmesi, ülkede kadın gazetecilerin hak ettikleri yere gelmesi noktasında da önemli bir unsurdur. Özellikle son dönemde Hollywood'da cinsiyet ayrımcılığına dair seslerin yükseldiği bir dönemde Graham gibi ev kadınlığından güçlü lidere dönüşen kadın imajını sunması dikkat çekicidir. Hollywood böylelikle aslında kadın liderleri de selamlamakta, kadınların gücünü hatırlatmaktadır.

Film, “özgür basın” miti bağlamında da önemli pekiştirmeler ve mesajlar sunar. ABD’de basının tarihine yönelik gerçek olaylardan hareket eden filmde basının, “zorba” iktidarlar karşısında, ifade ve yayınlama özgürlüğünü ancak sonuna kadar ve tüm engellemelere rağmen kullanarak özgür basın olarak kalabileceği ve kamuoyuna dair sorumluluğunu yerine getirebileceği vurgulanır. Bunun yanında iyi ilişkilerin olduğu “dost” iktidarlara ilişkilerde de aslında iktidarlardan “dost” olmayacağı, bu nedenle basının profesyonelliğini ve mesafesini koruması gerektiğine, yoksa basının dördüncü güç konumunu yerine getiremeyeceğine işaret edilir.

Burada Pentagon Belgeleri’ni ilk yayınlayan *New York Times* olmasına rağmen Hollywood’un *Washington Post*’un belgeleri haberleştirme sürecini sinemaya taşıyarak ölümsüzleştirilmesi önemlidir. Böylelikle Hollywood belirli bir mesaj verir. O da artık basının özgürlüğünü ve bağımsızlığını koruması için sadece ilk sefer haberi yayınlama cesaretini göstermesinin yetmeyeceği, günümüzde iktidarların elindeki birçok engelleme aracı devrede olduğundan, basının özgürlüğü için yayınlama ve haber yapma cesaretini devam ettirmenin gerekliliğidir. Burada da film yoluyla sektöre, kendi iç çatışmaları, rekabet, şirket çıkarları ve siyasi tarafsızlıkla birbirlerini “tüketme” veya geri planda kalıp rakiplerine olanları seyretme eğilimi yerine, işbirliği, özgürlükleri toplu ve birlikte korumalarının önemine ve ancak bu şekilde özgür basın olarak kalmayı sürdürebileceklerine dair mesaj gönderilir.

Film, yukarıda bahsettiğimiz gibi basını ele alış şekli ve vurguladığı ilkelerle sadece filmin dönemini anımsatmakla ve basına dair mitleri hatırlatmakla kalmaz, günümüze dair de söylemler içerir. Bu noktada Daly, Kay Graham’ın belgeleri yayınlama kararıyla ilgili şu ilginç tespiti yapar:

*Graham, sadece gazetecilik içgüdülerine sahip olduğu için değil, bunu yapabilecek gücü olduğu için bu kararı verdi. İstedikini yapabileceği kadar medya organına sahipti. İyi veya kötü Times ve Post kimseye hesap vermek zorunda değildi. Tıpkı kendi zamanlarında Pulitzer, Hearst veya Luce gibi. Kendi kişisel güçlerine sahiptiler. Gazetelerin karlı iş olduğu ve yayıncıların hiç olmadığı kadar bağımsız olduğu bir dönemdediler. Eğer isterlerse, bir Başkana bile karşı durabilirlerdi (2012: loc. 8283).*

McChesney de medya patronlarının davranışlarının da etkisiyle günümüzdeki gazetecilerin 1960 ve 1970’lere göre daha otonomiye sahip olduğunu ve bu nedenle de az riskli haberler takip edebildikleri eleştirisini getirir (2004: 101). *Times* ve *Post* hala aile şirketi olsa da ABD’deki büyük medya organlarına bakıldığında, günümüzün artan ticaret dünyasında çokuluslu ve çok bağlantılı medya organı sahibi şirketlerin ABD Kongresi ve yönetimle karmaşık ilişkileri ve lobi ağları bilinmektedir. Bu noktada film, günümüzde iyice şirketleşen basına yönelik şu soruyu akıllara getirir: Eğer bugünkü şartlardaki gibi *Times* ve *Post*’ta yönetim ve kararlar ailelerin elinde olmak yerine hissedarların elinde olsaydı, ekonomik çıkarlar ve siyasi ilişkileri tehlikeye atmamak adına Pentagon Belgeleri’nin yayınlanmaması kararını alır mıydı? Ya da diğer büyük medya şirketleri böyle bir riske girer miydi?



Nitekim filmlerin, çevrildikleri dönem içinde meydana gelebilecek olayları tahmin edebileceğini, geleceğe dair öngörü sunabileceğini kaydeden (2010/2013: 31-33) Kellner, “Çağdaş Hollywood sineması, temsillerin birbirleriyle mücadelesi olarak ve aynı zamanda mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği ve dönemin siyasi söylemlerinin yeniden kodlandığı mücadele alanı olarak okunabilir” (2010/2013: 11-13) ifadesini kullanır. ABD’deki mevcut duruma bakıldığında filmin gösterime girdiği bu dönemde, bir yandan ABD Başkanı Donald Trump ile medyanın savaşı son hızla devam ederken, diğer yandan Rusya’nın ABD başkanlığı seçimlerine müdahil olduğu ve Trump yönetimiyle bağlantısının bulunduğu yönelik tartışmalar bulunmaktadır. Filmde Nixon yönetiminin basına dair hoşnutsuzluğu ile Trump arasındaki benzerlikler dikkati çekmektedir. Ancak Trump, önceki yönetimleri de aşarak basın karşıtlığını karalama kampanyasına ve basına yönelik itibarsızlaştırma ve ağır sözlere dönüştürürken, kendisi de bizzat basın mensuplarıyla çatışmaktadır. Vietnam belgeleri gibi gizli belgelerle, Rusya soruşturması gibi gizli soruşturma arasında yine bazı paralellikler görülmektedir.

Bu noktada, filmin *Times* yerine neden *Post*’un haberi yayınlama sürecine değinerek özellikle basının kamu çıkarları karşısındaki işbirliğine yoğunlaşmasının yanıtı görebiliriz. Burada film, medya sahiplerine sorumluluklarını ve ticari değil kamuoyunun bilgi hakkına göre yükümlülüklerini üzerlerine alma; editörler ve gazetecilere de mesleklerine geçmişte olduğu gibi daha çok sahip çıkma ve etik ve basın değerlerine bağlı kalma çağrısı yapmaktadır. Daha da önemlisi film günümüz medyasına, artık iktidarlar karşısında yalnızca cesaret değil, toplu olarak basın özgürlüğüne sahip çıkma gerekliliğini anımsatır. Film ile günümüz medyasına bu tartışmalara yönelik gerçekler noktasında artık zamanın cesur olma zamanı olduğu, siyasi kaygılarla, şirket çıkarlarıyla hareket etmek değil, iktidarlar konusundaki gerçekleri kararlılıkla ve en önemlisi de basının kendilik tüketimi yerine işbirliğiyle yapması gerekliliğini söyler. Bu bağlamda basına asli sorumluluğu ve gerçekleri kovalama ve gerçekleri ortaya çıkarma yükümlülüğü hatırlatılmaktadır.

Böylelikle film, sadece belirli bir dönemi anlatmakla kalmayıp günümüze dair de toplumsal, siyasal ve sektörel mesajlar vermektedir. Özetle bu bağlamda film, ABD’de basına güvenin çok gerilere düştüğü bir dönemde hem halka hem basına hem de siyasilere basının “Amerikan demokrasisi” için önemini ve değerini ve olmazsa olmazlığını hatırlatır.

2000’den sonra sıklıkla ana konunun gazetecilik, ana karakterin gazeteci olduğu filmler artmaya başlamasına rağmen bu alan akademik araştırmalar açısından hala bakir konumdadır. Bunun yanında ana konusu gazetecilik olmasa bile birçok filmde gazeteci karakterlere yer verilmekte ve özellikle de popüler filmler veya dizilerdeki bu imajlar, kamunun basına bakışını etkilemektedir. Bu noktada alanda hala, film ve dizilerde gazetecilerin nasıl sunulduğuna, nasıl bir gazeteci arketipi yaratıldığına ve bu arketiplerdeki dönüşümlere dair gerek ABD gerek Avrupa gerekse Türkiye’deki yapımlar açısından bakılabilir.

Bunun yanında filmlerde aslında sadece gazeteciler değil, doktorluk, avukatlık gibi birçok profesyonelliğe dair ciddi basmakalıp imajlar yaratılmakta ve tıpkı gazetecilikte olduğu

gibi bu imaj yaratımı mesleklere dair bakışları etkilemektedir. Bu noktada filmler ve diziler bizlere uçu açık çok geniş bir analiz alanı sunmaktadır.

### Kaynakça

- ASNE (2017). *The ASNE Newsroom Diversity Survey*. Erişim Tarihi: 15/04/2018.  
<http://asne.org/diversity-survey-2017>
- Barr, J. (2016). "Why Don't More Women Run Media Company", *AdAge*. Published on September 27, 2016. Erişim Tarihi: 15/04/2018.  
<http://adage.com/article/media/women-run-media-companies/305967/>
- Beasley, M. (2014). "Washington Women Journalists: Fact vs. Fiction", *The IJPC Journal*. Volume 5-Fall 2013-Spring 2014, s.111-118.
- Born, D. (1981). *The Image of The Woman Journalist in American Popular Fiction 1890 to The Present*. A Paper Presented to the Committee on the Status of Qome of the Association for Education in Journalism Annual Convention, Michigan University, East Lansing, August, 1981.
- Büker, S. (1995). "Çalışan Kız Yıldız'a Öykünüyor". 25. *Kare Sinema Dergisi*. Sayı: 10, Ocak – Mart. Ankara: Şafak Matbaası, 24-25.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı).
- Campbell, W. J. (2010). *Getting it Wrong: Ten of The Greatest Misreported Stories in American Journalism*. (First edition). London: University of California Press. Berkeley, Los Angeles.
- Canetti, E. (1992/1998). *Kitle ve İktidar*. (G. Ayge, Çev.). (Birinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell R. (2005). "The Social Organization of Masculinity" (2005), Ed. Carole R. McCann ve Seung-Kyung Kim, *Feminist Local And Global Theory Perspectives Readers*. New York and London: Routledge, 2013.
- Daly, C. B. (2012). *Covering America: A Narrative History of A Nation's Journalism*. (First edition). Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- Ehrlich M.C., Saltzman, J. (2015). *Heroes and Scoundrels: The Image of The Journalist in Popular Culture*. (First Edition). Normal, USA: University of Illinois Press.
- Ehrlich, M. C. (2006). "Facts, Truth and Bad Journalists in The Movies". *Journalism*, Vol. 7, No. 4, s.501-519.

Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film*. (First edition). Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1-120.

IJPC, Journalist Image in Populer Culture. Web: <http://www.ijpc.org/>

Johnson, S. (2014), "Passionate And Powerful: Film Depictions Of Women Journalists Working İn Washington, D.C.". *The IJPC Journal, Volume 5-Fall 2013-Spring 2014*, s.126/134.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Birinci Baskı). (Ö. Çelik, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

McChesney, R.D. (2004). "The Problem Of The Media, U.S: Communication Politics in The Twenty-First Century". *Monthly Review Press: New York*.

Moore, R. ve Gillette, D. (1991/1995). *Kral Savaşçı Büyücü Aşık: Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor*. (F. Zengin, Çev). (Birinci Basım). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Ryan M. ve Kellner D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi Ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. (Birinci Basım). İstanbul: Alan Yayınları.

Saltzman, J. (2003). "Sob Sisters: The Image Of The Female Journalist İn Popular Culture". s.1-14. <http://www.ijpc.org/uploads/files/sobessay.pdf>

Smith, J.Y. and Epstein, N. (2001). "Katharine Graham dies at 84". *Washington Post*, Wednesday, July 18, 2001. Erişim Tarihi: 18/4/2018. <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2005/08/04/AR2005080400963.html>.

Spaulding, S. and Beasley, M. (2004). "Crime, Romance And Sex: Washington Women Journalists İn Recent Popular Fiction". *Media Report to Women 32, No. 4 (2004)*, pp.6-12. <https://www.ijpc.org/uploads/files/spauldingpaper.pdf>

Strait, J. (2011). "Popular Portrayals of Journalists and their Personal Lives: Finding the Balance between Love and the 'Scoop'". Washington and Lee University May 20, 2011. Web:<http://www.ijpc.org/uploads/files/Jessica%20Strait%20-%20Wahsington%20and%20Lee.pdf>.

Steiner, L. (2017). "Gender and Journalism", *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Online Publication Date: Feb 2017 DOI: 10.1093/acrefore/9780190228613.013.91

*Ten Most Powerful Women in Media*. *Forbes*. <https://www.forbes.com/pictures/lmj45gkkg/10-most-powerful-women-in-media/#220859b91e0e>

Ünal, B. (2018). *Amerikan Sinemasında Gazeteci İmaji*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Valencia, O.B, Cantalapiedra, M.J, García, C.C, Arratibel A.G, Fernández, S.P. ve Dasilva J.A.P. (2008). "So What? She's A Newspaperman And She's Pretty. Women Journalists In The Cinema". *Zer Vol. 13-Núm. 25* ISSN: 1137-1102, pp.221-242 , 2008.

Vogler, C. (2009). *Yazarın Yolculuğu: Senaryo Ve Öykü Yazımının Sırları*. (K. Şahin, Çev). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Eserin orijinali 1992 yılında yayınlandı).

WMC (2017). *The Status Of Women in The U.S. Media 2017*. Web: <https://www.womensmediacenter.com/reports/the-status-of-women-in-u.s.-media-2017>

Zynda, T. H. (1979). "The Hollywood Version: Movie Portrayals of the Press", *Journalism History*, Vol. 6, No. 1, pp. 16-25, 32.

### **Filmler**

Abbott, P. ve diğerleri (Yapımcı) & Mcdoland K. (Yönetmen). (2009). *State of Play* [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Barnad, A. ve diğerleri (Yapımcı) & Vanderbilt, J. (Yönetmen). (2015). *Truth* [Sinema Filmi]. ABD: Sony Pictures Classics

Bederman, M. ve diğerleri (Yapımcı) & McCharty, T. (Yönetmen). (2015). *Spotlight* [Sinema Filmi]. ABD: Participant Media.

Bloomberg, M ve diğerleri (Yapımcı) & Campos, A. (Yönetmen). (2016). *Christine* [Sinema Filmi]. ABD: BorderLine Films

Brown, D. ve diğerleri (Yapımcı) & Lurie, R. (Yönetmen). (2008). *Nothing But The Truth* [Sinema Filmi]. ABD: Yari Film Group (YFG) ve Battleplan Productions.

Bruckheimer J. ve diğerleri (Yapımcı) & Schumacher, J. (Yönetmen). (2003). *Veronica Guerrin* [Sinema Filmi]. İrlanda, İngiltere ve ABD: Touchstone Pictures.

Capra, F. ve Riskin, R. (Yapımcı) & Capra, F. (Yönetmen). (1941). *Meet John Doe* [Sinema Filmi]. ABD: Frank Capra Production.

Danbury, B, (Yapımcı) & Gilroy, D. (Yöntemen) (2014). *Nightcrawler* [Sinema Filmi]. ABD: Bold Film.

Hannah, L ve diğerleri (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (2017). *The Post* [Sinema Filmi]. ABD: Amblin Entertainment

Howard, H. (Yapımcı) & Howard, H. (Yönetmen). (1941). *His Girl Friday* [Sinema Filmi]. ABD: Columbia Pictures.

Mankiewicz, J.L. (Yapımcı) & Stevens, G (Yönetmen). (1942). *Woman of the Year* [Sinema Filmi]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Michael, M. ve diğerkleri (Yapımcı) & Redford, R. (Yönetmen ). (2007). *Lion for Lambs* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.

Siegel, S.C. (Yapımcı) & Brooks, R. (Yönetmen). (1952). *Deadline USA* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.

## Eğri Drina'yı Düzeltmeler<sup>1</sup>: *Krugovi* Filmi'nde Kahramanlık, Kötülük ve Bağışlamanın İzlerini Sürmek

Emek Çaylı Rahte\*

### Özet

Kötülüğün en radikal biçimlerinin gündelik hayatın olağan bir parçası halini aldığı Nazizm deneyimi, insanın anlama kapasitesini aşan bir zalimliğin cisimleşmesi olarak belleklerde yer edinmiştir. Tarihsel yaşanmışlıklar, özellikle savaş gibi, hukukun askıya alındığı koşullarda ve bireyin kendini kurtarmak için kritik kararlar almak zorunda kaldığı kriz ortamlarında kötülüğün varabileceği yerin sınırsız olduğunu göstermektedir. Diğer yandan, iyiliğin direngenliği kötülüğün sonsuz zaferine en büyük itirazı içinde barındırır. İnsanın, en temel insan hakkı olan yaşama hakkını her koşulda savunmanın sorumluluğu ile hareket ettiği, etik sınırının ayırıcılığı olarak yeni bir şeyler başlatabilme kapasitesini ortaya koyabildiği örnekler kötülüğün karşısında iyiliğin oluşturduğu dengeyi akla getirmektedir. Kötülük ve iyiliğin kestirilemezliğini göz önünde bulundurarak bu çalışmada *Krugovi* Filmi'nin başkarakterleri üzerinden kahramanlık, kötülük, bağışlama ve yas gibi meseleler etrafında dolaşarak şiddet siyasetinin özünde yol açtığı tahribata karşılık bireyin öteki'ne duyduğu ahlaki sorumluluğa dair bir tartışma yürütülmek istenmektedir. Film'in anlatsal unsurlarına da söz konusu tartışmalarla ilişkileri çerçevesinde temas edilmektedir. Filmin yaşanmış bir hikâyeye dayanması nedeniyle, çözümlemelerde söz konusu hikâyenin baş aktörü, komşusunu korumanın bedelini kendi hayatıyla ödeyen Bosnalı Sırp Srdjan Aleksic'in hayatına ve Filmle ilişkisi çerçevesinde Bosna Savaşı sürecinde yaşananlara da yer verilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Srdjan Aleksic, *Krugovi*, Kahramanlık, Kötülük, Bağışlama

<sup>1</sup> Makaleye adını veren bu söz *Krugovi* filminin başkarakterlerinden Todor tarafından sarf edilen ve makalede detaylarına yer verilen bir cümleden yola çıkmıştır. Sırpça orijinali "*Ispravljati krive drine*" olan ve "Eğri Drina'yı düzeltmek" olarak çevrilebilecek bu deyiminin birbirine yakın iki anlamda kullanıldığı görülmektedir. İlki: Değişmesi imkânsız olan bir şeyi değiştirmeye çalışmak. İkincisi: Üstüne vazife olmayan şeyi yapmak. Türkçe'de Drina Köprüsü eseriyle tanınan Ivo Andriç'in 1976 tarihli *Znakovi Pored Puta* (İngilizce'de *Signs By The Roadside* adı ile yayınlanmıştır) adlı eserinde de bu deyim geçmektedir. Şöyle der Andriç: "Dünyadaki tüm Drinalar eğridir. Hiçbir zaman onları tam olarak düzeltmemsek de bu çabamızdan da asla vazgeçmemeliyiz". (Alıntının İngilizce orijinali: "All Drinas of this world are winding; they will never be able to flow straight; but we should not stop straightening them"). Drina, Sırbistan ve Bosna-Hersek arasındaki sınırı oluşturan bir nehir olmasıyla da simgesel bir öneme sahiptir.

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0630-813X>

E-mail: [emekcayli@gmail.com](mailto:emekcayli@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422673

Geliş Tarihi - *Received*: 10.05.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.06.2018

## Straightening The “Winding Drina”: Heroism, Evil and Forgiveness In The Film *Krugovi*

Emek aylı Rahte\*

### **Abstract**

*The experience of Nazism has taken its place in history as the most radical forms of evil became a usual part of everyday life and a sort of inhumanity, exceeding the comprehension capacity of a person is embodied. Historical experiences show that there is no limit to evil under the conditions of war when the law is suspended and times of crisis in which the individual has to make critical decisions to save himself. On the other side, resistance of the good means a major rejection of the eternal victory of the evil. The examples in which one has the responsibility of advocating the most basic human right, right to life, in all circumstances and that he can establish the capacity to initiate something new, being aware of one’s ethical boundaries, brings to mind the balance of good and evil. Keeping in mind the unpredictableness of the good and evil, in this article, through the main characters of the film *Krugovi* (Circles), it is aimed to conduct a discussion about the ethical responsibility of the individual to the other in response to the devastation caused by the politics of violence walking around the subjects such as heroism, evil, forgiveness and mourning. The narrative elements of Film are also figured out in relation to these subjects. Due to the fact that the Film is based on a real-life event, the analyses also include the story of Bosnian Serb Srdjan Aleksic, who sacrificed his own life for the favour of his neighbour and the experiences of Bosnian War through the connections to the Film.*

**Keywords:** *Srdjan Aleksic, Krugovi, Heroizm, Evil, Forgiveness*

---

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0630-813X>

E-mail: [emekcayli@gmail.com](mailto:emekcayli@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422673

Received - *Geliş Tarihi*: 10.05.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.06.2018

## Giriş

Avrupa Yahudilerinin imhası ile birlikte Nazizm'in yol açtığı dev yıkım, mevcut siyasal ve felsefi tartışmalarda kötülüğün en radikal biçimi ve geri dönülemez bir moment olarak yorumlanır. Badiou'nun işaret ettiği üzere (2016) "radikal kötü<sup>2</sup>", taklidi ya da tekrarı, ne pahasına olursa olsun engellenmesi gereken şeydir. Fakat savaşlar ve kısımların sürekliliği yeni kötülüklerin, kendi tekillikleri içinde, sürekli olarak yaratıldığının kanıtıdır. Yugoslavya'daki savaşa dair yazı ve yorumlarda insan haklarından, etikten ve insani müdahaleden söz edilirken, totalitarizmlerin çöküşüyle kökünün kazındığı zannedilen kötülüğün geri dönmesinden dem vurulur. Oysaki kötülük geri dönmemiştir. O her zaman orada bir yerdedir (Badiou, 2016: 45). Kendi gücünün acımasız arzularına inatla sarılan, hayatta kalma ve tatmin olma çıkarlarının peşine düşmüş insanın tüm hayatta kalma rutinleri *iyi*'lere karşı kayıtsızdır.

1991-95 yılları arasında yaşanan Yugoslavya İç Savaşı<sup>3</sup>, Srebrenica Katliamı'nda yitirilen en az sekiz bin Boşnak<sup>4</sup> başta olmak üzere, yüz binlerce hayata mal olarak, yazılmaya devam eden tarihin karanlık sayfalarında yerini almıştır. 90'lar boyunca Hırvatistan, Bosna ve Kosova'da hâkim olan savaşın neden olduğu yoksulluk, güvensizlik ve kültürel izolasyonun izleri halen silinmemiştir<sup>5</sup>. Savaş öncesi bir arada yaşayan Yugoslav halklarının nostaljisi ve Savaş'ın sebep olduğu travmalarla yüzleşmenin ağırlığı Post-Yugoslav sinemanın anlatsal iklimini kuşatmıştır. Bu makalenin konusunu oluşturan, yönetmenliğini Sırp yönetmen Srdan Golubovic'in yaptığı 2013 tarihli *Krugovi*<sup>6</sup> (*Kesişen Hayatlar*) filmi gerçek bir hikâyeden, Srdjan

<sup>2</sup> Kant'ın radikal kötülük kavramına dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Duva, Özlem (2014). "Radikal Kötülük ve Sorumluluk". *Doğu Batı*. Yıl: 17 Sayı: 70. S. 11-29.

<sup>3</sup>Yugoslav halkları gündelik hayatın kriminalize olduğu 90'ların ilk yarısında etnik temizlik, şiddetli çatışma ve savaş koşullarında bölünmüş, parçalanmış ve ayrılmış halklara dönüşerek ağır bedeller ödemiştir. İç savaş yıllarında vahşetin en yoğun yaşandığı yerler Hırvatistan ve Bosna olmuştur. Sırbistan resmi ordusunun (Yugoslav Halk Ordusu JNA) yanı sıra paramiliter güçlerin ve Ratko Mladic komutasındaki Sırp Cumhuriyeti Ordusu'nun da (VRS) dâhil olduğu suç ve şiddet sarmalı başta Boşnaklar olmak üzere, sivil Sırp halkının da dahil olduğu tüm bölge halklarına zarar vermiş; Hırvatistan, Bosna ve Kosova'da yüzbinlerce insan göçe zorlanmıştır. Slobodan Milosevic<sup>3</sup> rejimi süresince üretilen şiddet söylemleri etnik ve dinsel ayrımcılığı kışkırtmış, iç savaş, tamiri zor yıkımlara yol açmıştır

<sup>4</sup> Katliamda yitirilenler toplu mezarların ortaya çıkarılmasıyla tespit edilmiştir. Her sene kayıplara yenilerinin eklendiği başka toplu mezarlar bulunmaktadır.

<sup>5</sup> Ozan Erözden (2017: 109-111) Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin (SFRJ) kanlı bir çatışmayla dağılma sürecine dair değerlendirmelerin iki farklı hat üzerinden gittiklerine dikkat çeker. İlki, birbirlerine karşı tarihten gelen bir nefret duyan balkan halklarının milliyetçilik ideolojisine kapılarak savaşa tutulmaları olarak özetlenebilecek ve meseleyi oldukça özcü bir çerçeveye hapseden bakış açısidir. Diğeri ise özcü yaklaşımları reddeden, farklı sosyo-kültürel unsurları gözetten açıklamalardır. Örneğin Yugoslav toplumundaki gelir eşitsizliklerine ve sınıfsal farklılıklara dikkat çeken, ya da siyasal elitlerin federe birimlerde demokratik talepleri yükselten toplumsal hareketleri devre dışı bırakmak için şiddet yoluna başvurdukları savlarıdır. Nihayetinde SFRJ'in parçalanmasında kitlesel şiddeti olumlayan siyasi ve askeri-sivil bürokratik elitlerin sorumluluğunu, sınıfsal farklılıklar ve etnik karşıtlıklar ile birlikte gözetilen bir yaklaşımın çok yönlü bir bakış sunacağı şüphesizdir.

<sup>6</sup> İngilizce adı *Circles* olan Film Sırbistan, Almanya, Slovenya, Hırvatistan ve Fransa ortak yapımıdır. 2014 yılı Akademi Ödülleri'nde Sırbistan'ı temsil etmiştir. Ayrıca Uluslararası Berlin Film Festivali,



Aleksic'in hikâyesinden yola çıkarak Bosna Savaşı sırasında alt üst olan hayatları intikam, suçluluk ve pişmanlık duygularına dair sorgulamalarla ele almaktadır. Film, yapılan bir iyiliğin, iyiliği yapan kişinin hayatı dâhil olmak üzere birçok insanın yaşamını nasıl değiştirebileceğini; bir yurttaşın komşusunu koruyarak yaşamını feda etmesinin zincirleme olarak etkilediği başka yaşamları anlatır. Filmin uyandırdığı duygulardan ve sevk ettiği düşüncelerden hareketle makalede kahramanlık, kötülük, bağışlama ve yas gibi meseleler etrafında dolaşarak şiddet siyasetinin özünde yol açtığı tahribata karşılık bireyin *öteki*'ne duyduğu ahlaki sorumluluğa dair bir tartışma yürütülmek istenmektedir.

Srdjan Aleksic'e dair yazılmış tek akademik makalede Nicolas Moll (2016) Srdjan Aleksic'in anısından yola çıkarak Post-Yugoslav ülkelerde bellek kültürünün oluşumuna dair bir değerlendirme yapar. Etnik-milliyetçi anlatıların hâkim olduğu bir coğrafyada ulus aşırı ve milliyetçi olmayan anlatılar ve simgelerin ortaya çıkması ve korunmasının güçlüğünden söz eder. Srdjan Aleksic ise sadece Bosna-Hersek'te değil eski Yugoslavya'nın farklı ülkelerinde de tanınmış ve kabul edilmiştir. Ancak bu tanınırlık ve anımsayıta dahi farklı çevreler arasında bir gerilim söz konusudur.

Sosyopolitik, sanatsal ve dönüştürücü bir kültürel pratik olarak sinemayı bir eylem ve aktivizm imkânı bağlamında betimleyen Milja Radovic (2016) *Krugovi*'yi (2013) Haifaa al-Mansour'un *Wadjda*<sup>7</sup> (2013) filmiyle birlikte yurttaşlık ve aktivizm bağlamında, barış sürecinin inşasında filmin rolü sorusu etrafında ele almıştır. *Krugovi*'yi bir yurttaşlık anlatısı olarak okuyan Radovic, var olan toplumsal kabulleri yerinden etme ve daha barışçı bir toplumun inşasını talep etmenin bir yurttaşlık hakkı olduğu görüşündedir. Radovic'e göre *Krugovi* siyasal bir topluluğun üyesi olmanın etnik ve dinsel kimlik ve aidiyet üzerinden sınırlarının keskin biçimde çizildiği ve dışlama siyasetinin de yoğun biçimde bu hattan yürütüldüğü bir siyasal iklimde ötekileştirmeye bir itirazdır.

*Krugovi* filmine dair yapılmış başka bir akademik çalışmaya rastlanmamakla birlikte Post-Yugoslav sinemaya dair erkeklik, milliyetçilik, travma, nostalji ve geçmişle yüzleşme bağlamında sınırlı sayıda da olsa çalışmalar mevcuttur<sup>8</sup>. Sırp sinemasında şiddetin estetize

---

Sundance Film Festivali ve Saraybosna Film Festivali başta olmak üzere birçok festivalde ödüller kazanmıştır. Ayrıntılar için bkz. <https://www.imdb.com/title/tt1839522/awards>

<sup>7</sup> Wadjda, sinemanın resmi olarak yasaklandığı Suudi Arabistan'ın ilk kadın yönetmeninin ilk filmidir.

<sup>8</sup> Bkz. Murtic, Dino (2015) *Post-Yugoslav Cinema: Towards A Cosmopolitan Imagining*. New York: Palgrave Macmillan.

Levi, Pavle (2007). *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford University Press.

Jeleva, Dijana (2016). *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Longinovic, Tomislav Z. (2005). "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema". Aniko Imre (ed.). *Eastern-European Cinemas*. New York: Routledge. 35-48.

Pavicic, Jurica (2010). 'Cinema of normalization': changes of stylistic model in post-Yugoslav cinema after the 1990s. *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 1. 43-56.

Žarkov, Dubravka (2014). "Cinematic Representations of the Bosnian War: *De Enclave* and the Ontologies of Un-Recognizability". Dino Abazović & Mitja Velikonja (eds.) *Post-Yugoslavia: New Cultural and Political Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan 162-198.

edilmesini ele alan Ivana Kronja (2006), Boban Skerlic'in *Rage* (1997), Srdjan Dragojevic'in *Wounds* (1998) ve Oleg Novkovic'in *Normal People* (2001) filmlerinde şiddetin olağanlaştığı toplumun yaşadığı krizin bir erkeklik krizi olarak okunduğunu tespit eder. Söz konusu filmler, şiddetin nasıl bir sarmala dönüştüğünü erkek karakterler üzerinden inceler. Ancak Kronja'ya göre bu filmler şiddetin daha derinlikli siyasal analizini yapmaktan ve ataerkillik sorununu işlemekten uzaktırlar.

Kronjanın (2006) dikkat çektiği derinlikli siyasal analizden uzak olma riski ilk bakışta *Krugovi* filmi için de geçerli gibi görünebilir. *Krugovi*, Bosna Savaşı'na ve o dönem yaşanan savaş suçlarına dair eleştirel bir arka plan bilgisi ya da siyasal bir mesaj içermemektedir. Öte yandan Film insan olmanın etnisiteden önce geldiğini bireysel bir öykü etrafında kurulan insani ilişkilere dayanarak anlatırken, esasen savaşın ve düşmanlığın mantığını güçlü biçimde sorgulamaktadır. Film bu yönüyle estetiğin politize edilmesinin filmsel anlatı yoluyla nasıl mümkün olabileceğine bir yanıt gibi de okunabilir. *Krugovi*, İç Savaşlarda, savaşa neden olan yöneticiler kadar, şiddet siyasetine onay veren sıradan halkların da sorumluluğu olduğunu düşündürür. Masum sivillerin aslında o kadar da masum olmadığını dile getiren Hans Magnus Enzensberger (1995: 71) Nazizm'e gidilen sürece dair analizinde "Führer'in konuşmasını her dinlediklerinde gözlerinin nasıl parladığını biliyorum... Birkaç yıl önce sinagoglar yanarken orada dikilip izlediklerini biliyorum. Onların coşkulu onayı olmasaydı, Naziler iktidara hiç gelemezdi" sözleri ile herkesin sorumluluğuna dikkat çeker. Filmde Marko ve Haris karakterleri gündüz saati, kentten en işlek meydanında askerler tarafından öldürülürken etraftaki kişilerin olaya seyirci kalmaları gözler önüne serilir. Gündelik hayatın şiddet yoluyla paralize olduğu İç savaş koşullarında *Krugovi*, bir yandan insanın komşusuna nasıl düşman hale gelebileceğini anlatırken bir yandan buna direnen insanları da hatırlatarak kötülüğün her daim egemen olmadığını da dile getirmiş olur.

Yaygın ölçekte şiddete başvurmuş otoriter ve totaliter rejimlerin ya da merkezi bir otoritenin yokluğunda baş göstermiş yoğun bir çatışma ortamının yarattığı tahribatın giderilmesi sürecinde yaşanan "geçmişle yüzleşme" yeniden demokratik bir rejimin yapılandırılmasında önemli bir imkândır (Erözden, 2017). Hem geçmişte yaşanan mağduriyetlerin ortaya çıkarılması ve alenileştirilmesi hem de bir zamanlar yakalanabilmiş olumlu momentlerin belleğe çağırılması açısından geçmişle yüzleşme, siyasetin olduğu kadar, gündelik hayatın, kültürel ve sanatsal üretimin de konusudur. *Krugovi* filmi Yugoslav İç Savaşı'nın yarattığı tahribatları unutmama, geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma çabasına sinemanın sunduğu katkının canlı bir örneğidir. *Krugovi* üzerine düşünmek, esasında Türkiye'nin de içinde bulunduğu, Ortadoğu halklarının hayatlarını felce uğratan savaş dehşetine, düşmanlaşan halklara, öldürülebilir bedenlere indirgenen insan yaşamına dair düşünme ve sorgulama imkânıdır aynı zamanda. Bu açıdan bakıldığında Post-Yugoslav sinemanın Türkiye'de daha çok çalışılması<sup>9</sup> ve tartışılması, hem bölgesel ve kültürel

<sup>9</sup> Post-Yugoslav sinemaya dair Türkiye'de yapılmış bir adet çalışmaya rastlanmıştır. Söz konusu makale Yugo-Nostalji bağlamındadır: Uysal, Ahmet Ender (2016). "Post-Yugoslav Sinemada 1990 Sonrası Değişen Doğu-Batı Teması ve Yugo-Nostalji". *IBAD Journal*. 1(2). 1-15.

yakınlıklar hem de şiddet siyasetinin açtığı yaralara dair benzer deneyimler açısından önem arz etmektedir.

Çalışmada, *Krugovi*'nin esinlendiği Srdjan Aleksic'in gerçek yaşam öyküsüne değinilecek; ardından kahramanlık, kötülük, bağışlama ve yas kavramlarının siyaset felsefesinde yarattığı tartışmalar filmin başkarakterleri odağa alınarak irdelenecektir. Filmin anlatsal unsurlarına da söz konusu tartışmalarla ilişkileri çerçevesinde temas edilecektir.

### Srdjan Aleksic'in ve *Krugovi*'nin Hikâyesi

*Krugovi*, Bosna-Hersek'in Trebinje şehrinden Bosnalı Sırp Srdjan Aleksic'in gerçek yaşam öyküsü ile başlayıp, bu gerçek olayın ardından yaşananların kurgusal hikâyesi ile devam eder. Srdjan Aleksic savaş öncesinde amatör oyuncu ve yüzme şampiyonu olarak şehrin tanınmış bir simasıdır. 1992'da patlak veren Bosna Savaşı sırasında Sırp Cumhuriyeti Ordusu'na (VRS) katılır.

21 Ocak 1993'te<sup>10</sup> Trebinje çarşı meydanında Film'in ana hikâyesini de oluşturan bir olay meydana gelir. Sırp Cumhuriyeti Ordusu'ndan dört üniformalı asker (Film'in hikâyesinde üç asker olarak canlandırılan bu askerlerden ön planda olan ikisinin Film'deki adları: elebaşları Todor ve suç ortağı Rakita) Bosnalı Müslüman (Boşnak) Alen Glavovic'i (Filmdeki adı ile Haris) hakaretlerle öldüresiye dövmeye başlarlar. Aynı orduda asker olan Srdjan Aleksic (Film'deki adı ile Marko) Alen Glavovic'in komşusu ve arkadaşıdır. Gözünün önünde yaşanan bu linç girişimine müdahale eder. Fakat dört askerinin şiddeti bu kez Aleksic'e yönelir. Alen Glavovic saldırıdan kaçıp kurtulurken, Sırp askerlerinin tüfeklerinin kabzalarıyla ağır yaralanarak komaya giren Srdjan Aleksic hastanede geçirdiği altı günün sonunda 26 yaşında hayatını kaybeder. Hikâyenin bu kısmının filmdeki anlatımında dikkat çeken önemli bir husus, linç gerçekleştiren Sırp askerlerinin sarhoş ve etrafı taciz eden, taşkınlık yapan bir halde resmedilmeleridir. Bu anlatım bazı milliyetçi Sırp çevrelerde büyük rahatsızlık yaratmış,

---

Post-Yugoslav sinemanın yanı sıra Doğu Avrupa ve Yugoslav sinemasına dair mevcut diğer çalışmalar için bkz: Boynik, Sezgin (2014). *Towards a Theory of Political Art: Cultural Politics of 'Black Wave' Film in Yugoslavia, 1963-1972*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House

Muzbeg, Bengi (2015). "Yugoslavya'nın Son 10 Yılında Siyaset - Sinema İlişkisi

Filmlerle Milliyetçiliğin Üretimi". Nurşen Mazıcı (ed.). *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi. Ss. 139-159.

Yaren, Özgür (2014). "Doğu Avrupa Sineması'nda Post-Komünist Nostalji" *sinecine*. 5 (1) Bahar. Ss. 9-25.

<sup>10</sup> 1993 Bosna Savaşı sırasında Trebinje'de Sırp olmayan nüfusa yönelik etnik temizliğin başladığı yıldır. Baskılar Sırp olmayan nüfusun bölgeyi terk etmeye zorlanmasına neden olur. Ocak'ın son haftasında 4000 Müslüman otobüslerle Trebinje'den Karadağ'a tehcir edilmiştir (Moll, 2016: 14). Filmin başlangıcında verilen bilgide de ifade edildiği üzere, Ocak 1993 itibarıyla Sırp Ordusu tarafından kontrol edilen Trebinje'de kalmaya devam eden çok sayıda Müslüman vardır. Haris de onlardan biridir. 2013 yılı nüfus sayımına göre 32 bin nüfuslu Trebinje'de 995 Boşnak, 295 Hırvat yaşamaktadır. Savaş öncesi Boşnak nüfus 5000'dir (bkz. <https://trebinjelive.info/2016/06/30/popis-u-trebinju-zivi-29-200-ljudi-vise-zena-nego-muskaraca/>).

Trebinje Savaş Gazileri Örgütü Sırp Cumhuriyeti Ordusu ve askerlerini karalamakla itham ettikleri filme boykot çağrısı yapmışlardır (Moll, 2016: 17).

Srdjan Aleksic'in Babası Rade Aleksic (Filmdeki adı ile Ranko) oğlunun ölüm ilanında "Srdjan insanlık görevini yerine getirirken öldü" yazar. Alen Glavovic İsveç'e yerleşir ve iki çocuğu olur. Her yıl Srdjan'ın ölüm yıldönümü için ailesiyle birlikte Trebinje'ye gelir, Srdjan'ın mezarını ziyaret eder. Srdjan Aleksic özellikle Boşnaklar arasında bir kahraman olarak anılmaktadır. Babası oğlunun ulusal kahraman olarak adlandırılmasına karşıdır. Rade Aleksic'e göre oğlu insanlık görevini yerine getirmiştir; esas kahraman olanlar, onun anısını yaşatanlardır<sup>11</sup>.

Aleksic'in ölümüne sebep olan dört askerden biri savaş sırasında ölmüş, diğer üç askerin her biri iki buçuk yıl hapis cezası almıştır. Savaşlarda "vatanı için gözünü kırpmadan düşmanını öldüren kahraman askerler" kadar karşısındaki kişinin insan olduğunun ayırında olmanın iç hesaplaşması ile karşı karşıya gelen ve Tanıl Bora'nın (2016) "insani kahramanlar" olarak adlandırdığı "hakiki kahramanlar" da iz bırakırlar. Savaş ve beraberinde getirdiği derin karışıklıklar sahneyi terk edip sivil halkların, resmi sorumluların ve tarafların geçmişle yüzleşmesi yerini almaya başladığında, insani kahramanlar da vicdanlarda hak ettikleri yeri almaya başlar. Bosna Savaşı kahramanlık payesi alan birçok savaş suçlusu asker kadar, bugün adları anılmayan pek çok insani kahramana da tanıklık etmiştir<sup>12</sup>. Bölgede geniş bir kesimin "hakiki kahraman" olduğu yönünde ortaklaştığı Srdjan Aleksic'in hikâyesi başlarda sadece Trebinje ve Bosna-Hersek sınırları içinde duyulmuştur. 2007'den sonra ise Aleksic daha geniş çevrelerce benimsenen bir figüre dönüşmüştür. Bunda RTS (Sırbistan Radyo Televizyonu) için çekilen ve 2007'de *Srdo* (Sanja Dragičević) ismiyle yayınlanan Aleksic belgeselinin payı büyüktür. Aynı yıl Helsinki İnsan Hakları Komitesi ölümü anısına Aleksic'e ödül vermiştir (Moll, 2016). Ölümünün ardından geçen yıllarda birçok sivil toplum örgütü Sırbistan ve Bosna-Hersek'te sokaklara Aleksic'in adının verilmesi için kampanyalar yürütmüş<sup>13</sup>, ölüm yıldönümünde anma etkinlikleri düzenlenmiştir.

Film Srdjan Aleksic'in (Marko) ölümünden 12 yıl sonrasının kurgusal hikâyesi ile devam eder. Srdjan Aleksic'in yaşadığı trajik olay çizgisel bir anlatı ile değil geri dönüşlerle ve olayın filmin diğer karakterleri üzerindeki etkilerine odaklanarak ele alınır. Haris Almanya'ya yerleşmiş, evlenmiş ve iki çocuğu olmuştur. Marko'nun nişanlısı Nada, Marko'nun ölümünün ardından Almanya'ya taşınmış burada evlenmiştir. Kocasının kendisine uyguladığı şiddetten

<sup>11</sup> <http://www.6yka.com/novost/1162/tv-buka-intervju-sa-radetom-ocem-srdana-aleksica-i-film-srdo>

<sup>12</sup> Bosna Savaşı'ndaki Hırvat, Sırp ve Boşnak "iyi" insanların, insani kahramanlıkların hikâyeleri için bkz. Broz, Svetlana (2005). *Good People in an Evil Time: Portraits of Complicity and Resistance in the Bosnian War*. New York: Other Press.

<sup>13</sup> Srdjan Aleksic'in ismini caddelere veren şehirler ve tarihleri: Saraybosna 2008 (Bosna-Hersek), Novi Sad 2009 (Sırbistan), Pančevo 2010 (Sırbistan) ve Podgorica 2013 (Karadağ). Belgrad'da da (Sırbistan) 2013 yılında benzer bir karar alınmıştır (Moll, 2016). Ölümünden 23 yıl sonra Belgrad'da bir caddeye Aleksic ismi verilmiştir. (<http://livinginbelgrade.com/new-belgrade-street-named-after-srdan-aleksic/>)

ve ölüm tehditlerinden kaçıp, oğlunu da yanına alarak Haris'in yanına sığınır. Fakat kocası peşlerindedir ve onları bulur. Haris hayatını borçlu olduğu insanın nişanlısı için kendi yaşamını tehlikeye atmayı göze alır. Marko'nun babası Ranko, Trebinje'de hala aynı evde, oğlunun anılarını yaşayarak ve yas halinden çıkmaksızın hayatını sürdürmektedir. Marko, Todor ve arkadaşları tarafından linç edildiği gün onun yanında olan, olaya tanıklık eden doktor yakın arkadaşı Nebojsa Belgrad'da doktorluk yapmaktadır. Bir gün hastaneye trafik kazasında ağır yaralanmış bir hasta gelir. Bu kişi Todor'dur. Todor'un hayatta kalmasını sağlayacak operasyonu yapabilecek tek Doktor Nebojsa'dır. Tam da bu noktada Nebojsa 12 sene önce olay sırasında arkadaşı dövülürken olayı sadece uzaktan izlemiş olmanın suçluluğu ile bir kere daha yüzleşir. Fakat esas duymak istediği, Todor'un pişmanlık duyduğunu söylemesidir. Diğer yandan Ranko, yüksek bir tepeye kurulmuş ufak bir kilisenin yer değişikliği nedeniyle taşınması işini üstlenmiştir. Marko'yu linç eden askerlerden Rakita'nın oğlu Bogdan, arkadaşı ile birlikte bu iş için Ranko'nun yanında çalışmak ister. Babasının işlediği suç nedeniyle Ranko'nun gözünde "oğlunun katilinin çocuğu" olmak gibi aşılması zor bir yerde olan Bogdan bunu değiştirmek için çabalar. Ranko'nun Bogdan'ı kabul etmesi, bir nevi oğlunun katillerini bağışlama duygusuyla karşı karşıya kalmaktır. Filmdeki tüm karakterler bir hesaplaşmanın içinde bulurlar kendilerini.

Karakterlerin tüm bu iç hesaplaşmaları ahlaki sorumluluk, kahramanlık, kötülük, bağışlama ve yas temaları etrafında, ilerleyen bölümlerde detaylarıyla işlenecektir. Öncelikle Film'in esas hareket noktasını oluşturan Srdjan Aleksic'e "kahramanlık" bağlamında daha yakından bakılacaktır. Ardından Srdjan Aleksic'in kahramanlığı filmdeki Marko karakteri üzerinden ahlaki sorumluluk etrafında ele alınacaktır. Marko'nun ölümünün birincil suçlusu Todor "kötülük" kavramı çerçevesinde, Marko'nun hayatını kurtardığı Haris ise "çıplak hayat" ve "yaşanabilir/öldürülebilir hayat" tartışmalarına temalarla çözümlenecektir. Marko'nun babası Ranko, ölümüne tanıklık eden yakın arkadaşı Nebojsa ve katillerinden birinin oğlu Bogdan ise yas, acı ve bağışlama teması üzerinden tahlil edilecektir. Filmin yaşanmış bir hikâyeye dayanması nedeniyle, çözümlemelerde Bosna Savaşı sürecinde yaşananlara da yer yer değinilecektir.

### **Srdjan Aleksic'in Kahramanlığı**

Kahramanlığın Hegelyan bir okuması yapıldığında "benin sonluluğu" önemli bir hareket noktası sunar. Birey tutkularının ve sonlu isteklerinin izinden giderek kendi tikelliğini gerçekleştirir. Diğer tarafta ise genel ereklerin, iyi, hak ödevi düşüncesinin alanı vardır. Neyin iyi ya da kötü, haklı ya da haksız olduğu işte bu genel ereklerin alanında belirlenir. Hegel herkesin ayırında olduğu bu ödevlerin ihlal edilmesini "bireyin kendi kendisiyle yetinmenin düşünsel aylıklığı içinde olması" olarak adlandırır. Benin sonluluğu anlamında tikelliğin genel doğruya yükselmesi ve ödevler anlamında genel idenin de dolaysız gerçekliğe dönüşmesi ideali ancak tinin kendisinin daha yüksek bir kavrayışına erişmesi ile olanaklıdır. "İşte bu daha yüksek geneli kavrayan, onu kendilerine amaç yapan, tinin daha yüksek kavramına karşılık olan ereği gerçekleştirenler, dünya tarihindeki büyük adamlardır. Bu açıdan bu bireylere kahramanlar denilmelidir" (Hegel, 1995: 95- 97). Bu kişiler içlerine doğan

şeyin zamanı gelmiş ve zorunlu bir şey olduğunu bilen kişilerdir. Öte yandan dünyadaki şiddetin kaynağı da Hegel'e göre (1995: 99, 100) bu kişilerdir: Bireyde bir yandan hayranlık bir yandan öfke uyandırır; onlara duyulan şiddet insanın kendisine karşı çıkan kendi içindeki tinin dayanılmaz şiddetidir. Srdjan Aleksic'te simgeleşen, linç psikolojisine direnme ve insanın yaşama hakkını savunmaktan ödün vermemeledeki kahramanca davranışın linç girişiminde bulunanlarda yarattığı öfkeyi buradan okumak mümkündür. Aleksic'in kendini şiddetin hedefi haline getiren kahramanlığı bir yanıyla kahramanlığı farklı okumalara tabi tutmayı da gereksinir. Hegel'in düşünsel bir aşkınlıkla açıkladığı kahramanlık gündelik hayatta sıradan insanın pratikleri bağlamında okunmaya da ihtiyaç duymaktadır. Çünkü tıpkı kötülüğün sıradanlığı gibi, insanın hesapsız ve öngörüsüz kahramanlığı da kestirilemezdir ve kritik anlarda insanı yakalayabilir.

Adaletsizliğe uğrayan, haksız yere ölümle burun buruna getirilen bir insanı, kişinin kendi hayatı pahasına koruma ve savunmasında duruma ve an'a göre ölüm korkusuyla araya mesafe koymaya dair, insanın özgürlüğüne bağlılığı ve ondan ödün vermeyişi, ilkelerinden vazgeçemeyişine dair bir şeyler vardır. Savaş ortamlarında düşmanı öldürmedeki temel motiflerden biri öldürülme korkusu, dolayısıyla ölme korkusudur. "Biz öldürmezsek onlar bizi öldürür" mantığı sivil halkı dahi gözünü kırpmadan öldürmenin alt yapısını tesis eder. Fakat bu, aynı zamanda insanın karşısındaki kişiyi çıplak hayata ve öldürülebilir bir yaşama indirgemesine neden olan bir akılsallığı içerir. Srdjan Aleksic bu türden bir rasyonaliteye itiraz ederek esasında kendini özgürleştirmiş ve savaşın mantığının dışına çıkarak ölüme terk edilmek istenen düşmanın bir zamanlar bir arada yaşadığı, arkadaşlık ettiği kişi olduğunu göz ardı etmeden hareket edebilmiştir, trajik ölümünü hesap etmeden, sonunda kendisini neyin bekleyebileceğini ölçüp tartmadan.

Terry Eagleton'un işaret ettiği üzere (2012: 87) trajik insan kendini unutarak politik bir eylemde bulunan, gerçeğin uçurumuna dik dik bakan kişidir. Trajik kahramanlar, kendi hayatlarından, başkalarının hayatı için vazgeçmeyi göze aldıkları için fedakârdırlar ve insanın kendini güvenceye almasını salık veren konformist akıldan uzakta, insanın insandan daha fazla bir şeye dönüşmesinin yolunu açarlar. Etik onlar için kutsaldır ve her koşulda etiğin sınırları içinde kalırlar. Evrenseli ifade etmek için kendilerini terk ederler. Bu nedenle trajik kahramanların eylemleri yücedir (Kierkegaard, 2002: 102, 119) Avı için pusuya yatmış ebedi bir unutkanlığın ve karanlık tutkuların pençelerinden kendini kurtarabilecek kadar güçlü bir güç olmasa hayat boş ve huzurdan yoksun olacaktır (Kierkegaard, 2002: 54) Tam da bu yüzden vardır kahramanlar. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'deki görüşlerinden hareketle Eagleton (2010: 77) trajik kahramanların ölümcül hiddeti kendi bedenleri üzerine çekerek yatıştırmak yoluyla kendilerini kurban etmek yoluyla, nihayetinde etraflarında saygı dolu bir merhamet hissi uyandırdıklarından söz eder. Bu açıdan bakıldığında Aleksic bir yönüyle trajik kahramandır. Fakat onun ölümüne neden olan silah arkadaşları da başka cepheden bakanlar için, Sırbistan için savaşan birer kahraman askerdir. Bu noktada kahramanlık payesinin kendisinde sorgulanmayı hak eden bir şeyler vardır.

Tüm siyasal rejimlerin, özellikle de totaliter olanların, ya da otoriteryan söylemlere yaslananların kitleler tarafından onaylanması için büyük zafer anlatılarına, bu zafer

anlatılarının üretilebilmesinin birincil unsuru olarak düşmanlara, düşmanları alt eden kahramanlara ve kahramanlık anlatılarına ihtiyaçları vardır. Victor Klemperer yüzeysel, tahrif edilmiş ve zehirli bir heroizmin Hitler'li yılların kahramanlık mitosunun esasını oluşturduğuna işaret eder (2018: 16). Milliyetçi ve militarist kahramanlık mitosu yüce bir amaç uğruna kendini feda etmek ile örülürken, kahramanlığa daha sivil bir bakış vatanseverlik perdesinin ardına gizlenmiş hak ihlalleri ve kahramanın insani duygularına dair bir bakışa kapı aralar. Savaşlarda hayatını kaybeden askerlere sadece kahramanlık payesi atfetmek onların ölümle burun buruna yaşadıkları hayatlarının duygulanım boyutunu görememeyi; onların, özlem ve korku gibi insani duygularına ve iç hesaplaşmalarına temas edememeyi göze almayı gerektirir.

Savaş ortamının yarattığı yıkıcı hayatta kuvvetli kalabilmek, çevresindekilere dirayet aşılabilme, yalnızlaşmayı ve dışlanmayı göze alabilecek bir ahlaksallığı benimseyebilmek Klemperer'in (2018) "bütün kahramanların ötesindeki heroizm" olarak tanımladığı şeydir. Srdjan Aleksic linç girişiminden sonra hayatta kalsaydı, milliyetçi çevrelerce düşmanın tarafında olmakla suçlanarak yalnızlaştırılabilirdi. Oysa O, barışın dilinden konuşabilenler için, özellikle Boşnaklar nezdinde, bir kahramandır.

Tanıl Bora (2012) "İnsani Kahramanlık, Sebat Kahramanlığı, Medeni Cesaret: Enkazda Altın Tozları" adlı makalesinde kahramanlık mitosunu heroizm ve kahramanlığın demistifikasyonu çerçevesinde tartışır. Bora Klemperer'in "Kahramanlık sadece cesaret ve yaşamını ortaya sürmekten ibaret değildir... Kahraman kökeni itibarıyla insanlığı geliştiren eylemleri ifa eden kişidir" sözünü alıntılar (2012: 55). Klemperer'e göre Nazi döneminde "sahici" kahramanlar Yahudi kocalarıyla evliliklerini sürdürenlerdir misal.

Esasında militarist erekların sahasından uzaklaştıkça, şehitlik mertebesi ile taçlandırılan ve milliyetçi söylemlerle bezeli kahramanlıktan, yurttaşlığın, kendiliğindenliğin, hesafsızlığın ve cesaretin sivil kahramanlığına yaklaşılır. Bora'nın (2012: 60) "medeni cesaret" ve "insani kahramanlık" olarak adlandırdığı bu türden kahramanlıkların itici gücü insan haklarına ve insanlık onuruna duyarlılıktır. Ölümün kol gezdiği siyasal iklimlerde sivil kahramanlar hayat vermek için kendi hayatları ile aralarına mesafe koyarlar. Keskin nişancılara pususuyla kuşatılmış Saraybosna'da müzik festivali düzenleyenlerin kahramanlığını anan Bora'ya göre tehlikeye meydan okumanın ötesinde, her koşulda insanlık adına değerli bildiği şeye sarılmanın kahramanlığıdır bu örnek. Srdjan Aleksic'in cesaretini de bu perspektiften okumak mümkündür.

Kahramanlığı bir erdem olarak yiğitlik etrafında yorumlayan Andre Comte-Sponville (2015: 70) "terbiye edilemez bir yiğitlik fanilerin yüreğinde ya büyük kahramanlar yaratır ya da büyük caniler" sözleri ile her yiğitlik göstermenin kahramanlık olamayacağını ya da her kahramanlığın genel geçer ve herkesçe kabul gören eylemlere karşılık gelmeyebileceğini anlatmak ister. Burada çizdiği hassas çizgi çıkarıcılıktır. Çıkar elde etmek için ortaya konan yiğitlik sadece bencilliktir. O nedenle Comte-Sponville'e göre kahramanlık çıkarsız yiğitliktir. Kant'ın "kendini sevmek, her zaman suçlu olmasa da tüm kötülüklerin kaynağıdır" sözüne yer veren Comte-Sponville (2015: 73) öteki sevgisi ise tüm iyiliklerin kökenidir diyerek,

başkasını düşünmenin kahramanın temel motivasyonu olduğu fikrini, savunur. Yiğitlik korkuyu dışlamaz, korkunun yokluğu değildir, onu aşma kapasitesidir, zira korku bencilcedir. Korkuya karşı koyabilme, onu aşma kapasitesi korkunun varlığında mümkündür ancak, yokluğunda değil. Yiğitlik esasında insanın hem kendindeki hem de başkasındaki kötülüğe karşı koymasını sağlaması itibariyle korkaklığın zıttıdır.

Yiğitliği Spinoza'dan hareketle "ruh sağlamlığı" üzerinden yorumlayan Comte-Sponville, aklın insana "iyi" olana dair ne yapması gerektiğini söylemekle birlikte aslında söylediği şeyi kendinin de yapmadığı, yiğitliğin aklın içinde değil iradede ve arzuda var olduğu görüşündedir<sup>14</sup>. İşte insanın varlığını sürdürmeye çaba göstermesini sağlayan bu arzu "ruh sağlamlığı"dır (Comte-Sponville, 2015: 79).

Yiğitlik şimdiki zamanda var olabilir diyen Comte-Sponville (2015: 79-88) Vladimir Jankelevitch'in "yiğitlik, anlık olarak yiğitlik gösterme niyetidir" sözüne referansla yiğitlik anının olağan ve kendiliğinden, hesapsız ve çıkarsız ortaya çıkışını tarif eder. Buna bir de yiğitliğin rastlantısallığını ekler. Kahramanların kendilerini başkalarına karşı merhametli kılan çıkarsız yiğitlikleri, esasında hayatlarında ansızın karşılıklarına çıkan karar anlarında ortaya koydukları iradelerinden ileri gelir. Kierkegaard'a referansla Derrida (2010: 75) "karar anı bir deliliktir" der, özellikle adil karar anı için bunun doğru olduğu görüşündedir. Georges Bataille'ın (2006: 87) "karar en kötünün karşısında doğan ve onu aşan şeydir. Bu, cesaretin, kalbin hatta varlığın özüdür" sözü de benzer bir yerde durur.

Neimann (2016: 484) "kahramanlık küçük adımlar ve basit farklılıklarla ilgili bir meseledir, sanıldığı kadar büyük bir şey değildir" sözleri ile erdemliliğin, ahlaki kararlar almanın insanı nerede ne zaman yakalayacağına kestirilmezliğine işaret eder. Ona bu sözleri söyleten *Karanlık Umut (Dark Hope)* kitabının yazarı David Dean Shulman'dır. Shulman bir barış aktivisti ve İsrail ve Filistin'li aktivistlerin ortak katılımı ile oluşturulmuş şiddet karşıtı Ta'ayush<sup>15</sup> hareketinin kurucularındandır. Filistin ve İsraililerin bir arada yaşadıkları bölgelerde insan hakkı ihlallerinin yaşanmaması için uğraş veren, saldırıya uğrayan Filistinlilere, işgal bölgelerinde görev yapmayı reddeden İsraili askerlere destek olan, bu uğurda bazı İsraililer tarafından vatan haini ilan edilmeyi göze alan Shulman yaptıklarının kahramanca bulunmasından hoşnut değildir. Şöyle der: "Yaptıklarımı kayıtlara geçsin diye yapmıyorum. Sadece bu ıstırapın bir an önce son bulmasını istiyorum". Shulman insanlığın daha fazla kahramana ihtiyacı olmadığını dile getirirken, kahramanlıklar adına yaşanan savaşları ve insan kıyımlarını işaret eder. Esas olan kahramanlık değil ahlaki cesarettir. Başkalarının yaşamlarını önemseyen ve karar anında ötekine karşı ahlaki sorumlulukla hareket etmeyi harekete geçiren de bu cesarettir. New York metrosunun raylarına, bir yabancının hayatını kurtarmak uğruna atlayarak "kahraman" ilan edilen inşaat işçisi Westley

<sup>14</sup> Spinoza sevinç ve keder, sevgi ve nefret gibi duygular etrafında insan bedeninin ve ruhun tabiatı üzerine düşünür. İyi ve kötünün bilgisini sevinç ve keder ile bağı üzerinden kurar. Şöyle der Spinoza "iyi ve kötü bilgisi, haklarında şuur sahibi olmamız bakımından sevinç veya keder duygulanışından başka bir şey değildir." (Spinoza, 2011: 256) İyi ve kötü hakkındaki bilgiden onun bir duygulanış olması bakımından, arzu doğar.

<sup>15</sup> Arapçada "birlikte yaşamak" anlamına gelir.



Autrey “doğru olduğuna inandığım şeyi yaptım diyerek dünyayı iyi yönde değiştirebilecek insanların ahlaki karar verme anındaki duygularına örnek teşkil etmiştir (Neiman, 2016: 423, 431). Linç girişiminden sonra yaşasaydı, bir Boşnak’ın hayatını kurtardığı için kendisini kahraman ilan edenlere Srdjan Aleksic’in “doğru olduğuna inandığım şeyi yaptım yanıtını vermesi yüksek bir olasılıktır. Babası Rade Aleksic’in “oğlum insanlık görevini yerine getirdi” sözleri de bu ihtimali güçlendirir.

Diğer taraftan kahramanlığın görelî niteliği kimine göre kahraman olanın vatan haini olarak adlandırılmasında görünür hale gelir. Örneğin Srdjan Aleksic’in Sırp Cumhuriyeti Ordusu saflarında Hırvatistan’a karşı savaşmış olması Hırvatlar nezdinde onun bir kahraman olarak kabul edilmesi önünde bir engel olmuştur. Olaya bir Sırp’ın bir Müslüman’ın hayatını kurtarması olarak baktıklarında, onlar için çok da bir şey ifade etmeyen bir olaydır söz konusu olan. Kimi Boşnaklara göre Sırp toplumu sabıkalı geçmişine eleştirel bir bakış ortaya koymadan bir Sırp’ın onore edilmesine temkinli yaklaşılmalıdır. Ve Saraybosnalı bir sivil toplum aktivistine göre Aleksic’in çok fazla ön plana çıkarılması, savaş sırasında hayat kurtaran başka iyi insanları gölgede bırakmaktadır. Aşırı milliyetçi Sırp’lar açısından ise Aleksic’in esas savaş kahramanları varken söz konusu edilemeyecek bir kahramanlık<sup>16</sup> (Moll, 2016: 16). Bu noktada Bora’nın, savaş ortamlarının "iyi" ve "kötü" kahramanlarına dair kolektif şeytanlaştırma ve topyekûn aklamaların riskli yanlarına karşı uyarısı anlamlıdır. Medeni cesaret timsali insani kahramanlar insanlık onurunu, hatta yeri geldiğinde tek tek insanları da kurtarırlar ama toplumsal bir varlık olarak insanlığın kurtuluşu davasını kahramanlara/kahramanlığa emanet etmek, Bora'nın işaret ettiği üzere, insani kahramanlığa politikacının kurucu işlevini atfetmek olur. Alternatif kahramanlık anlatıları kurarken, yerleşik hamaset söylemlerini yeniden üretme riski her zaman bakidir.

## **Marko, Todor ve Haris: Ahlaki Sorumluluk, Kötülük, Çıplak Hayat**

### **Marko’nun Ahlaki Sorumluluğu**

İtaat akılcıdır, akılsallık itaattir, özellikle savaş ortamlarında, totaliter rejimlerin yaşamı hedef alan siyasal ikliminde hayat kurtarıcıdır, başkalarının hayatları pahasına. Nietzsche’nin (2015: 78) “Ah akıl, ciddilik, duygulara hâkim olma, derin düşünme denilen tüm iç karartıcı şeyler, insana özgü olan, insanın ayrıcalığı olagelen tüm bu şeyler. Ne de pahalı ödetiyorsunuz bedelinizi. Ne denli çok kan ve zulüm yatıyor, bütün bu ‘iyi şeylerin’ altında” sözleri aklın kötücüllüğünün altını çizer.

Zygmunt Bauman (2007) *Modernite ve Holocaust*’ta Nazi iktidarının milyonlarca insanı yok etmedeki kolay başarısının insanların akılsallığı sayesinde mümkün olduğunu söyler. Nazi yapımı dünyada mantık, suçu onaylamayı gerektirmiştir. Alman halkı yaygın olarak bu onayı vermiş, cezalandırılmayı hak eden suçlu Yahudi imgesi yerleşikleşmiştir. Üstelik sadece rejimin sunduğu ayrıcalıklardan yararlanan Alman halkına özgü değil, eziyet çekenleri de

<sup>16</sup> Olayın gerçekleştiği, Aleksic’in doğup büyüdüğü Trebinje’de bir spor merkezine *Srdjan Aleksic* ismi verilmiştir. Fakat anısına henüz bir anıt yapılmamıştır.

karşı karşıya getiren bir akılsallıktır söz konusu olan. Daha çok hayatta kalabilmek uğruna ya da hayatta kaldığı anları daha korunaklı geçirebilmek için akılcı davranan ve stratejik düşünen Yahudi yurttaşlar da Holocaust'un karşı konulmazlığına katkıda bulunmuşlardır. İnsan yaşamını sağ kalma hesabına indirgeyen bu akılsallık, Bauman'a göre insan yaşamını insanlıktan yoksun bırakmıştır. Ahlaksal duyarsızlık düşmanlık söylemleri üzerine kurulu, otoriter siyasal rejimlerin çoğunluğun desteğini kazanması için iktidarların elindeki önemli bir kozdur. Holocaust'tan çıkarılacak derslerden biri seçim yapmakla karşı karşıya kalan ve aksi türde bir seçimin maliyetinin yüksek olduğu durumlar içindeki çoğu kişinin ahlaksal görevden kolayca sıyrılıp bunun yerine akılcı çıkarların ve kendini kurtarmanın gereklerini benimseyebilmeleridir (Bauman, 2007). Savaş ortamının yarattığı hukuksuzluk koşullarında ahlaksal duyarlılığını yitiren ve düşmanlık söylemlerinin izinden giden Todor ve arkadaşlarına karşılık Marko, ahlaksal görevinden sıyrılmayarak, maliyeti yüksek bir seçim yapmıştır. Esasında film boyunca, tüm "iyi" karakterlerin seçim yapmakla karşı karşıya oldukları kritik anlarda ahlaksal duyarlılıkla hareket ettikleri görülmektedir.

Levinas (2006: 17) "başkası beni ona karşı duyduğum sorumluluk aracılığıyla birey haline getirir der. Bauman'da ahlaksal görev *öteki*'ne karşı duyulan ahlaki sorumlulukla tarif edilir. Derrida da (2010) Levinas'dan yola çıkarak "sonsuz bir hak" olarak başkasının hakkının uzamından söz eder. Başkasının hakkı, sınırı kimse tarafından çizilemeyecek, sonsuz bir hakkın uzamıdır. Simon Critchley de (2010) benzer bir yerden hareketle etik öznenin inşasında etik deneyimi sonsuz bir sorumluluk talebine bağlar. Bu açıdan Bauman'ın ahlaki sorumluluk vurgusu Critchley'in etik bir deneyim olarak talep vurgusu ile paralellik taşımaktadır. Ötekinin benden talebine duyarlı olmak, ötekine karşı ahlaki sorumlulukla hareket etmeyi getirebilir ya da ötekinin talebine baskın çıkan benin çıkar ve arzuları hâkim durumda olabilir. Critchley'e göre etik deneyim bir talebin, onay talep eden bir talebin onaylanması ile başlar. Özne kişinin olduğu şey değil haline geldiği şeydir. O halde somut durumlar karşısında kendinden talep edilene verdiği yanıtlar ile etik bir özne haline gelebilir. Bu talebin doğası farklı düşünürlere göre değişir: Platon'da varlığın ötesindeki iyi talebidir. Kant'a göre akıl olgusu olarak hissedilen ahlak yasasının talebidir<sup>17</sup>. Rousseau'ya göre ıstırap çeken başka bir insanın talebidir. Schopenhauer'a göre, bütün mahlûklara duyulan merhamettir (Critchley, 2010: 50). Bu talep özneyi ahlakın nesnelliği ve uygulanabilirliği gibi ikircikli bir durumla karşı karşıya bırakır<sup>18</sup>. Marko'nun kararı, her türlü ötekiliğin hınçla, şiddetle ve hayatı değersizleştiren, yok eden bir cezalandırıcılıkla karşılandığı, hukuksuzluğun meşru kılındığı savaş ortamında etik deneyimin somut bir timsalidir.

Critchley, (2010) kişinin olmayı seçtiği etik özne, olduğu benlik ile çatışmaya girdiğinde bölünmüş bir benliğin deneyimi ürettiğine işaret eder. Ahlaki inançlar ile bu inançlara bağlı kalıp kalmayacağı duruma göre belirlenen arzular arasındaki çelişki ahlaki

<sup>17</sup> Akıl ve ahlak üzerine detaylı bir tartışma makalenin sınırlarını aştığı için mesele akılsallık ve ahlaki sorumluluk çerçevesinde Bauman, Derrida, Levinas ve Critchley hattından ele alınmaktadır. Kant (1999) aklın pratik sorunlar karşısında nasıl işlediğini, iyi ya da kötü bir eylemin ahlaksal içeriğini ve erdemliliği ahlaki ödev ve yargıda bulunma yetisi etrafında *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde tartışır. Akılsallık meselesini buradan başlatarak tartışmak da mümkündür.

<sup>18</sup> Kant ahlak sorununu nesnellik ve uygulanabilirliği uzlaştırarak ele alır (Critchley, 2010: 38, 39).

eylemde bulunma gücünün hangi yoğunlukta açığa çıkacağını öngörememenin de kaynağıdır. Levinas'tan esinle Critchley öteki ile kurulan etik ilişkinin özünde, tepki verdiği ama anlayamadığı bir iz bıraktığının da altını çizer. Levinasın öznesi, kendisine yöneltilen sonsuz talebe temelde yetersiz onay ile kurulur. Başkasıyla ilişkinin asimetrik olmasının nedeni de onayın talep karşısındaki bu temel yetersizliğidir. Marko'nun olmayı seçtiği etik özne Haris'in var olma, hayatta kalma ve insanca yaşama hakkına dair talebini görebilmiş ve bu talebe ahlaki sorumluluk çerçevesinde onay vermiştir. Marko'nun etik deneyimi Todor'un gözünde "budalaca"<sup>19</sup> kendi ölümünü hazırlamaktır.

### **Todor'un Olağan Kötülüğü: Eğri Drina**

İnsanın ahlaki sınırı belirsizdir. İyi ya da kötü olarak nitelendirilecek davranışlar ise kestirilemezdir. Bu da insanı mutlak iyi ya da mutlak kötü olarak tanımlamayı zorlaştırır. Her ne kadar belli kişilerin başlattığı ve kişisel olarak sorumlu oldukları kötülüklerin sonuçlarını tüm insanlığın çekmek zorunda kaldığı bir tarihsellik mevcut olsa da esasında kötü insanlar değil kötülüğün kendisini sorunsallaştırmak, tarihte sürekli tekrar eden insanlık suçlarını tahlil etmede daha sağlam bir zemin sunar. Öte yandan bazı insanların kötülük yapmaya daha fazla yatkın olmaları hususu kötülüğü tekilleştirmeden ele almayı güçleştirmektedir.

Todor karakteri üzerinden düşünüldüğünde, kötü insanın şahsında ortaya çıkan kötülüklerin tahlil edilmesi tekil eylemleri değerlendirmede işlevseldir. Zira eylemler aynı zamanda tekil olaylara ait olan şeylerdir. Aristoteles (2014) kötülük yapan insanı zayıf karakterli, kendine hâkim olamayan ve hazza düşkün olarak tanımlar. Aristoteles burada bir ayırım da yapar. Zayıf karakterli olduğu için kendine hâkim olamayanlar daha sonradan pişmanlık gösterebilirler. Fakat sadece haz için ve istediği için kötülük yapan insanlarda pişmanlık duygusu da ortaya çıkamamaktadır<sup>20</sup>. Birinde isteklerine yenilmek söz konusu iken diğerinde bilinçli bir seçimdir mevzu bahis olan. Yaptığı kötülükten pişmanlık duymayan Todor şu durumda Aristoteles'in "kötülerin en kötüsü" olarak tabir ettiği türde bir kişi olarak okunabilir. "İnsanların huylarının çeşitli durumlar karşısındaki eylemleri sonucunda ortaya çıktığını bilmemiz gerekir" diyen Aristoteles (2014: 65) bazı insanların kötülük için yaşadığını ve kötülüğü esasında amaç edindiklerini de ekler.

Diğer yandan hiçbir kötü, kötülük yapmış olduğunu kabul etmez, yaptığı şey her ne ise onun her zaman bir iyilik uğruna olduğunu savunur. "İyi, ancak dünyayı iyi kılmaya heves etmediği sürece iyi'dir" sözüyle Alain Badiou (2016: 87), birilerinin iyiliği ve refahı için yürütülen savaşların, kendilerini meşru kılarken kötülüğü nasıl örgütlediklerini çarpıcı bir

<sup>19</sup> Todor Marko'dan "budala" diye söz eder. Arapça kökenli "Budala" sözcüğü Sırça'da da kullanılmaktadır.

<sup>20</sup> Öte yandan Aristoteles (2014: 167) tüm hazların da kötü olduğunu düşünmez. Zira hazzın mutlulukla da ilişkisi vardır. Hazza düşkünlüğü o nedenle ayrı bir yere koyar. Her insan hazzı ister fakat kötü insanlar "aşırı haz" elde etme peşindedir. "Aksi takdirde erdemli ve iyi insanlar hazdan tamamen uzak ve mutsuz hayatlar yaşardı" der.

şekilde anlatır. Hitler rejimi Almanların “ortak iyiliği” için Yahudileri yok etmiştir. Şu durumda Yugoslavya’daki yaşanan kıyımlar da “Büyük Sırbistan’ın iyiliği” uğruna olmuştur. Badiou’nun (2016), “kötü’yü ancak iyi’den hareketle kavramak mümkündür” görüşü Todor’un, yaptığı şeyin mantığına ışık tutmaktadır. Zira bütün kötülükler ardına iyiliği alarak kendini meşrulaştırır. Öncelikle insan kötülüğe sükûnet içinde tanıklık ederken ya da kötülüğün bizzat kaynağı iken kendi iyiliğini dayanak gösterir. Birilerinin hayatta kalması başkalarının ölümü pahasıdır.

“Dünyanın yeni Yahudileri biziz... Bütün dünya nefret ediyor bizden... Çocuklarımız daha şimdiden giysilerinin yakasına dikilmiş görünmez sarı yıldızlar taşıyor. Nazilerin Yahudilerle Çingenelere yaptıklarından daha beter bir soykırma uğratıldık. Milosevic’in bu sözlerini alıntılamanın Pascal Bruckner’e göre (2006: 193) Milosevic ve adamlarının eski Yugoslavya’yı kana bulayan politikaları böyle bir mağduriyet söyleminin ardına gizlenerek kendi kötücüllüğünü örtbas etmiştir. Bruckner’in ifadesiyle cellat kendini kurban olarak sunmuş, onun söylediklerine inanmaya hazır durumda olan Avrupa ve Amerika ise saldırıya uğrayanların (Hırvatlar, Boşnaklar, Kosovalı Arnavutlar) çığlıklarını vakitlice duymayarak bu mağduriyet söyleminin oyununa gelmiştir. Yüzyılın korkunç dersi, iktidara geçer geçmez ezilenleri diktatöre dönüştüren tersyüz oluşturmıştır. Sırp aşırılıkçılar savaşçı istençlerini barış aşkı, etnik temizliklerini ise Yugoslavya federasyonunu korumak yönünde ateşli bir arzu olarak sunmayı ustalıklarla başarmışlardır. Birleşmiş Milletler Savaş suçları mahkemesinde yargılanması sırasında Sırp Cumhuriyeti Ordusu (VRS) komutanı Ratko Mladic’in (2011) “ülkemi ve insanlarımı savunuyordum, kendimi değil; şimdi ise kendimi sizlerin karşısında savunuyorum<sup>21</sup>” sözleri soykırımların, katliamların ardındaki o “yüce amaç”ın tezahürüdür. Todor ve arkadaşlarının “haklılığı da burada yatmaktadır.

Susan Neiman (2016: 374) Arendt’in “acı gerçek, kötülüklerin çoğunun kötü olmaya ya da kötülük yapmaya niyetlenmeyen insanlardan gelmesidir<sup>22</sup>” ve Primo Levi’nin “asıl sorun kötülükleri kötü insanların değil normal insanların yapmasıdır<sup>23</sup>” sözlerinden alıntılarla niyet-eylem ve sonuç bağlantıları üzerinden kötülüğü ele alır. Kötülüğün anlarda, koşullarda ve durumlarda insanı yakalayıpverdiğine dair kapsamlı analizlerinde kötülük üzerine düşünürken failleri yargılamak yanılışına kapılmak yerine fiillere yoğunlaşmayı önerir. Todor Marko’nun ölümüyle sonuçlanan olayda kendisini haklı bulmaktadır. “Bir kazaydı. O olmasaydı her şey yolunda gidecekti. Eğri Drina’yı düzeltmek için savaşın ortasını buldu budala. Kendi hatasının kurbanı oldu” sözlerini sarf eden Todor’a göre kendisi savaş ortamında düşmanı her koşulda alt etmek mantığı ile hareket etmiş ve doğru olanı yapmıştır, esas yanlış olan böyle bir ortamda düşmanın tarafında hareket etmektir. Burada kötülüğün nasıl bir usa vurma ile birlikte seyrettiği, kendi yaptığı şeyin kötülük olarak

<sup>21</sup><https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/serbia/8555522/Ratko-Mladic-in-court-I-was-defending-my-people-and-my-country.html>

<sup>22</sup> H. Arendt. (1978) *The Life Of The Mind*. New York: Harcourt Inc.

<sup>23</sup> Neiman ne metin içinde ne de kaynakçada bu sözün Levi’nin hangi eserinden alıntı olduğu bilgisi vermemektedir. Öte yandan Levi (2016) toplama kamplarındaki tanıklıklarından yola çıkarak kaleme aldığı *Boğulanlar, Kurtulanlar*’da benzer değerlendirmelerde bulunmaktadır.

değerlendirilemeyeceği görüşünde olan kişinin, bir savaş suçu olan eylemini nasıl rasyonelleştirdiği görülmektedir.

“Kötülüğün direngenliği her yerde iş başındadır” diyen Jean Baudrillard (1995: 102) *Kötülüğün Şeffaflığı*’nda “kötülük hakkı”na temas ederek kötülüğün her yere yayılmışlığından ve kötülüğü yapanın bunu kendinde bir hak olarak görmesinden söz eder. Bu açıdan bakıldığında iyilik ve kötülük öylesine ayrılmaz haldedir ki kötülük “kötülüğe kötülükle yanıt vermek” biçimini almaktadır. Todor ve arkadaşları da kendilerince “kötülüğe kötülükle yanıt vermiştir”. Todor, Rakita ve filmde adı anılmayan üçüncü arkadaşları Haris’in büfesinden Drina marka sigara almaya giderler. Oysa son kalan iki Drina’yı Marko almıştır. Todor’a “sonuncuyu az önce sattım” der Haris. Bu noktadan sonra, Müslüman kimliğini vurgulayarak Haris’e hakaret eden askerler önce büfenin camlarını yere indirirler. Ardından Haris’i dışarı çıkarıp kent meydanında herkesin gözü önünde dövmeğe başlarlar. Haris’i öldürseye döverken Rakita “halkınız bizi öldürüyor. Sen bizimle dalga geçiyorsun” der. Baurillard’ın kötülüğü yapanın bunu kendine bir hak olarak görmesi olarak açıkladığı şey burada vuku bulmaktadır.

Siyasal tarihte Hitler ya da Milosevic gibi liderlerin öznelliklerinde yoğunlaşan “kötü insan” miti, 20. Yüzyıla damga vuran soykırım ve savaş suçları üzerine düşünürken kötülüğü marjinalize etmeye yönelir. Kötülük marjinal ve olağan dışı bir şey ise o halde neden bu kadar yaygın ve gündelik hayata sirayet etmiş haldedir? Sorusu bu durumda kaçınılmaz hale gelir. Bu soruya verilebilecek en net yanıt kötülüğün olağan ve sıradan bir şey olduğudur.

Gayet kendi halinde ve vasat bürokratların nasıl birer ölüm makinasına dönüşebildiğini *Kötülüğün Sıradanlığı*’nda, ölüm kamplarının önde gelen sorumlularından Albay Otto Adolf Eichmann’ın duruşmasından yola çıkarak örnekleyen Arendt’e göre (2017) Eichmann sadist bir canavardan ziyade korkutucu şekilde normal ve yaptıklarında kötü bir niyet olmadığına inanan biridir. İçsel yaşamı ve dürtülerinin suça meyilli olan/olmayan doğası ya da çevresindekilerin suç işleme potansiyeli değil yaptığı şeyler ve neden olduğu sonuçlardır esas olan (Neiman, 2016: 379). Kötülüklerle herkesin suç ortağı olabileceği; kötü sistemlerde ve zorlu koşullarda kötü eylemlere girişme potansiyelinin insanların çoğunda mevcut olduğu görüşünü Neiman sosyal psikologların (Zimbardo, Milgram) yaygın kabul gören deneylerini kanıt göstererek savunur. Kötülüğün tarihsel bir yanı vardır. Tekerrür eder. Soykırım yegâne kötülük kategorisi olarak her zaman lanetlenir. Fakat bu, onun dünyanın dört bir yanında tekrarlanmasına engel olamamaktadır.

“Sıradan olan kötülük değil, bizleriz”. “Tıpkı kötülük gibi iyilik yapmak da arada bir karşımıza çıkan heyecan verici fırsatlar sayesinde mümkün olur.” Neiman’ın bu sözleri (2016: 412, 481) bir yandan sıradan insanın kötülüğe bulaşmaya ne kadar yakın olduğunu tarif ederken bir yandan da aslında iyiliğin de kötülük kadar sıradan olduğunu düşünmeye de kapı aralar. Kötülük yapmak kolaydır ama kaçınılmaz değildir, tarih kötülükler kadar iyiliklerin de anlatısıdır. Edebiyat, filmler ve mitler kötülerin ibretlik öyküleri kadar, iyiliğin erdemini, ahlaki kararlar verme, zor olan yolu seçme cesaretini gösteren insanların hikâyelerini anlatır. Bauman da benzer bir yerden bakarak insana dair umudunu korur. Holocaust’tan çıkarılacak

derslerden biri insanın akılsallığının kötücüllüğü ise bir diğeri de kendini kurtarmanın ahlaksal görevden üstün tutulmasının kesinlikle kaçınılmaz ve kurtulmaz bir yazgı olmadığıdır. Kötülük her şeye kadir değildir. Ona karşı konabilir. Karşı koyabilen az sayıda insanın varlığı, kendini kurtarma mantığının egemenliğini bozmuştur<sup>24</sup> (Bauman, 2007: 276).

Marko karakterinde simgeleşen “kötülüğe karşı koyabilme” cesareti kötülüğün her şeye kadir olmadığının örneklerindedir<sup>25</sup>. Marko’nun yaptığı iyilik kendi hayatına mal olsa da başka hayatları kurtarmış, başka iyiliklere kapı açmıştır esasında. Hayatını kurtardığı Haris 12 yıl sonra Marko’nun nişanlısı Nada ve oğlunun Almanya’dan Bosna’ya kaçmasına yardım etmiştir. Nada böylece suç ve şiddet eğilimli kocasından kurtulmuştur. Marko’nun yakın arkadaşı, doktor Nebojsa, Todor’un kritik ameliyatını, Marko’nun ölüm yıldönümü olan günde yaparak, arkadaşının katili olmasına rağmen Todor’un hayatta kalmasını sağlamıştır. Marko’nun babası Ranko, oğlunun katillerinden birinin oğlu Bogdan’ı, inşaat sırasında geçirdiği kaza sonrası hastaneye sırtında taşımıştır. Tıpkı kötülük gibi iyilik de dalga dalga yayılarak başka hayatları etkileme gücüne sahiptir. Filmin yönetmeni Srdan Golubovic, “iyi olmayan hiçbir şeyin kalmadığına inandığımız zamanlarda yaşıyoruz. Bu film, iyiliğin hala bir yerlerde var olabildiğini insanlara anlatmak için” sözleri (Moll, 2016: 11) ile Yugoslav İç Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya dökülen vahşetin içerisinde belleklerde iyi bir şeylerin de canlanmasını sağlama çabasını dile getirmiştir<sup>26</sup>.

### Dilin Zehiri ve Haris’in “Çıplak Hayat”ı

“Bir kelimeyle şehirlerin yıkıldığını bilmiyor musun?” Ivo Andriç’in *Drina Köprüsü*’nde<sup>27</sup> (1977: 267) geçen bu söz, dilin yıkıcılığını ve sözlü şiddetin gücünü özetler niteliktedir. Bir şeylere ad verme iktidarı ve misyonunu elinde bulunduran insan, adlandırma yoluyla aynı zamanda insanın yok edilmesine de zemin hazırlar (Derrida, 2010). Klemperer (2018: 25), “Nazizm insanların etine ve kanına tek tek kelimelerle, deyimlerle, cümle formlarıyla girer, milyonlarca defa tekrarlayarak kendini dayatır, bunların mekanik ve bilinçsiz biçimde devralınmasını sağlar” der. Kelimeler zehirli maddelerin taşıyıcısı, küçük arsenik dozajları olabilirler. Slavoj Zizek (2018) Lacan’ın *The Other Side of Psychoanalysis*’de (1968) dil ve şiddet ile kurduğu ilişkiyi benimserken dilin koşulsuz şartsız şiddet içerdiğini yineler. Dil hedef alınan şeyi basitleştirir, tek bir özelliğe indirger. O, şeyi parçalarına ayırır,

<sup>24</sup> Kötülüğün hâkim olduğu zamanlarda iyiliğin tarafında olma cesaretinin tarihte örnekleri az değildir. Nazi döneminin tanınmış iki örneği: Casuslukla itham edilen, Nazi iktidarını keskin bir dille eleştiren bildirilere imza atan ve bu bildirileri binlerce adrese yollayan “Kızıl Orkestracılar” ve toplama kampına sevk edilen tutsaklara manevi destek vermeye çabalayan iki kız kardeş Cato ve Mietje van Bek’tir. Örnekler Türkiye’nin kendi siyasal tarihinden de verilebilir. Tehcir sırasında Ermeni komşularına yardım edenler, 6-7 Eylül olaylarında Rum ve Ermeni vatandaşları koruyup kollayan bazı Müslüman ve Türkler, Maraş Katliamı’nda evine sığınan Alevi komşularını, kapılarına gelen linç güruhlarına teslim etmeyen Sünni aileler gibi (Bora, 2012: 58-64).

<sup>25</sup> Kötülük konusu üzerine ayrıca *Cogito* Dergisi’nin “Kötülük” temalı Bahar 2017 sayısına (Sayı 86) bakılabilir. *Doğu Batı*’nın 2014 tarihli 70. Sayısı da “Kötülük Şarkıları” temasıyla çıkmıştır.

<sup>26</sup> Sırp toplumunun Bosna Savaşı sırasında işlenen savaş suçlarını kabul etmesi ve özeleştiriyi yapabilmesi ancak 2000’lerin başlarında söz konusu olmaya başlamıştır (Moll, 2016: 12).

<sup>27</sup> 1961 Nobel Edebiyat Ödülü’nü almıştır.

organik bütünlüğünü yok eder. "Sözlü şiddet, bütün insani şiddet türlerinin nihai barınağıdır" (Zizek, 2018: 69).

Primo Levi (2016) *Boğulanlar Kurtulanlar*'da kurbanların öldürülmeden önce küçük düşürülmesini ve insanlıktan çıkarılmasını, katilin suçluluk duygusunu azaltma, sırtına daha az sorumluluk yükleme olarak yorumlar. Neiman da (2016: 410) insanın birini öldürmeye yönelik direncinin, öldüreceği kişi ile arasında mesafe arttıkça azaldığını söyler. Dil bu mesafenin mimarlarından. Başkaları, "bizden" olmayan o "ötekiler" dilin ayrımcılığında "ben" den uzaklaşırlar. Todor ve arkadaşlarının Haris'e saldırı anında sözlü şiddetin ve dilsel mesafenin somut bir örneği dile gelir. Haris'e saldıran askerler "Müslüman" tabirini bir hakaret olarak ve ağır küfürler eşliğinde kullanırlar. Haris, saldırganların elebaşı Todor'a ismi ile hitap eder. Trebinje küçük bir yer olduğu için aslında birbirlerini tanıyorlardır. Tıpkı Marko'nun Haris ile tanışıyor olması gibi. Fakat Todor ısrarla Haris'e ismi ile seslenmemeyi tercih eder. Hatta ondan kimliğini göstermesini ister. Sözlü şiddet, sonu ölümle bitecek bir şiddet sarmalının habercisidir. *Atrocity Speech Law: Foundation, Fragmentation, Fruition* adlı kitabında Gregory S. Gordon (2017) Sırp liderlerce yürütülen etnik temizlik politikalarının nefret söylemi ile el ele nasıl yürüdüğünü örneklerle anlatır. Slobodan Milosevic'in, Sırp olmayanları şeytanlaştıran unsurlarla bezeli "Hırvat-Müslüman komplosu" "İslamcı tehdit" gibi sözleri sürekli tekrar ederek yürüttüğü savaş propagandasına, dönemin hâkim medyasının kutuplaşmayı körükleyen söylemleri de eşlik etmiştir. Medyada savaş öncesi dönemde "Bosnalı Sırp, Bosnalı Müslümanlar ve Hırvatların soykırımına uğrayacak" ifadeleri sıklıkla kullanılır olmuştur. Bu tür sözler Sırp olmayan nüfus üzerinde büyük korku yaratmış ve gündelik hayatı terörize etmiştir. Bir arada yaşayan farklı etnik gruplardan komşular hatta yakın arkadaşlar arasında güvensizlik, ayrışma ve düşmanlık baş göstermiştir. Sivil halk da silahlanmaya başlamıştır.

Bosna-Hersek Mart 1992'de bağımsızlığını ilan etmeden birkaç ay önce Bosnalı Sırp'ların lideri Radovan Karadzic Bosna-Hersek Meclisi'ndeki konuşmasında<sup>28</sup> aralarında Bosnalı Müslümanların lideri Aliye İzzetbegović'in de dinleyicilere hitaben "Bosna'yı cehenneme çevireceğinizi ve belki de Müslümanları tamamen yok edeceğinizi unutmayın" sözlerini sarf etmiştir. Sırp askerlerinin ve paramiliter güçlerin motivasyonu olağan olarak Sırp liderlerin ve komutanların tehdit içeren söylemlerinden beslenmiştir. Filmde, "Bosna'yı cehenneme çevirmenin esas sorumlusu Boşnakların kendisidir" diyen şiddet siyasetinin adeta bir uzantısı olarak Haris, Sırp askerlerin nezdinde bir nefret odağıdır. Öldürülebilir olandır. "Tamamen yok edilmekle" tehdit edilen bir etnik grubun üyesidir.

Haris'in öldürülebilirliği Giorgio Agamben'in (2001) hukuk tarafından terk edilen, öldürülebilir hayatları ifade eden "kutsal insan" (*homo sacer*) kavramı ile ilişkilendirilebilir. Kaynağını eski Roma hukukundan alan "kutsal insan" öldürmenin cinayet sayılmadığı

<sup>28</sup> Bu tarihi konuşma, Türkçe çevirisi ile TRT arşivinden internette izlenebilir. İlgili link: <http://www.trtarsiv.com/izle/76992/radovan-karadzic-in-bosna-savasi-hakkindaki-konusmasi>

kişidir<sup>29</sup>. “Kutsal insan” ölüme terk edilen ve maruz bırakılan, artık ve indirgenemez bir “çıplak hayat”tır. “Kutsal insan”ın en açık örneği Nazizm altında yaşayan Yahudilerdir. Agamben'in ifadesiyle Yahudiler Hitler'in ilan ettiği gibi "bitler olarak" yani birer “çıplak hayat” olarak yakılmışlardır (Agamben, 2001: 153). Hukukun askıya alındığı olağanüstü hallerde mitik şiddetin<sup>30</sup> egemen olduğu bir kuralsızlık hâkim olur. Mitik şiddet, yasanın dışına ötelenmiş, "çıplak hayat"lar, Etienne Balibar'ın ifadesiyle (Çelebi, 2010: 308) *öznel aşırı şiddetin mağduru* "kutsal insan"lar (*homo sacer*) yaratır. Haris Bosna Savaşı sırasında öldürülen, kaybedilen, yaralı olarak kurtulan yüzbinlerce Boşnak'ı simgeleyen “kutsal insanlar”dan sadece biridir.

### **Ranko, Nebojsa ve Bogdan: Acının Dili, Yas ve Bağışlamak Üzerine**

Acı, müşteriye paylaşmaya uygun ve çok çeşitli yaşam biçimlerinin diyaloga geçebileceği son derece etkili bir dildir. Ortak bir anlam bölgesidir (Eagleton, 2012: 17). Trajedi, insanı en kötü olanla yüzleştirir ve böylelikle bir kötünün var olabileceğini gösterir. Bu yolla insan hayatını değerli kılar. İnsan arzusunun eksiksiz bir gerçekleşimi, insan varoluşunun yüksek bir noktası olarak trajedide politik tahakkümü tahrip edici bir güç vardır (Eagleton, 2012).

Srdjan Aleksic'in simgeselleşen ölümü özellikle liberal Sırp'lar arasında Savaş'ın ve şiddet siyasetinin eleştirisinde önemli bir zemin olmuştur. Aleksic'in babası Rade Aleksic de oğlunun ölümünün ardından geçen yıllarda etnik ayrımcılığın ve kutuplaşmanın diline meydan okuyan beyanlarda bulunmuştur. Aleksic'in ölümü Boşnak ve Sırp'ları acıda birbirine yakınlaştırmıştır. Her ne kadar etnik kutuplaşma, birbirinin yasına ve acısına sahip çıkma önünde bir engel teşkil etse de.

Judith Butler (2005) *Kırılgan Hayat*'ta insanın yas tutma yetisini kaybettiğinde şiddete karşı çıkabilmek için gereken hayata dair anlayışın yitirileceği görüşünü savunur. Kimileri için yas ancak şiddet üzerinden çözülebilir olsa da şiddet yalnızca daha fazla kayıp getirir. Kimlerin hayatlarının hayat, kimlerinin ölümünün ölüm sayılacağını belirleyen siyasete karşı hayatı savunmak açısından yas, şiddet içermeyen bir yanıt olarak Butler tarafından önemsenir.

Marko'nun ölümünün ardından Ranko gündelik hayatına yasın izlerini taşıyarak devam etmektedir. Filmde Ranko, 12 sene önce oğlu Marko ile kahvaltı yaptığı mutfakta büyük bir sessizlik içinde ve tek başına kahvaltısını yapmaktadır. Yasın sürdüğünü panjurları hiç açılmayan evin kasvetli ortamından anlamak mümkündür. Ranko'nun hayatla bağı, bir tepedeki küçük kilisenin yeniden inşası işidir. Bu iş için ona yardımcı olan Petar bir gün yanında işe ihtiyacı olan bir arkadaşı ile gelir. Ranko genç adama ismini sorduğunda aldığı

<sup>29</sup> Roma ceza hukukunun en eski cezası sayılan “kutsal insan”, ölüm cezasının tanrılara kurban adamak olarak görüldüğü zamanlarla ilişkili olarak yorumlanır (Agamben, 2001)

<sup>30</sup> Benjamin'e göre (2010) şiddet, hukukun, siyasetin ve ahlakın simgesel düzenine ait bir kavramdır. Hukuk yaratmanın, iktidar kurmanın asli unsurudur. Mitik şiddet meşru şiddet kullanma hakkını elinde toplayan devlette temellenir. Hukuksal amaçları korumak adına, hukuku sınırlandırma yetkisine karşılık gelen mitik şiddet, hukukun askıya alındığı olağanüstü hallerde yasayı yeniden geçerli kılmak adına meşrulaştırılır (Çelebi, 2010).



“Bogdan Rakita yanıtına sükûnetle ama kızgınlık ifade eden bir bakışla tepki gösterir, “Seni istemiyorum” der sadece. Oğlunu linç eden askerlerden birinin oğludur Bogdan. Bogdan babasının adının karıştığı hikâyeyi bilmektedir fakat hikâyedeki kişinin Ranko ile bağlantısını henüz öğrenir. Bogdan’ın babasının, mahkemede yargılanırken pişmanlık belirttiği, Marko’nun yakın arkadaşı Nebojsa ve Ranko’nun diyaloglarından anlaşılmaktadır. Belki de bu pişmanlık ifadesi, yıllar sonra Ranko’nun Bogdan’a karşı mesafesinin bir usta-çırak ilişkisine dönüşmesinde ve bağışlayıcılığının açığa çıkmasında etkili olmuştur.

Bağışlamak unutmak değildir, fakat kişinin aldığı bir karar olarak unutmak için gerekli zemini tesis edebilir ve bellekle ilişkili bir edimdir<sup>31</sup> (Margalit, 2002: 193). Özellikle hayatlara mal olan büyük insanlık suçları karşısında bağışlamak ya suçlu olan tarafın cezasını çekmesi ya da af dileyerek kendi ile yüzleşmesi durumunda ortaya çıkabilecek, ancak hiçbir zaman tam olarak bir affedişi içermeyecek karmaşık bir duyguya karşılık gelir aynı zamanda. Hem bağışlamada hem de af dilemede geçmişle hesaplaşmanın ve kişinin kendisiyle yüzleşmesinin ağır yükü vardır. Ranko Bogdan ile ilk karşılaşmasının ardından evinin ışık girmeyen odasında uzun uzun düşünürken görüntülenmiştir. Bogdan ile karşılaşması, bir nevi oğlunun katilleri ile tekrar yüzleşmek gibi olmuştur.

Arendt *İnsanlık Durumu*’nda (2003) suçlu kişi kefaret ödemedi, ceza çekmeden bağışlanmanın hem imkânsız hem de adaletsiz olduğunu savunur<sup>32</sup>. İnsanın kötülük karşısında içinde barındırdığı intikam duygusunun yasanın cezalandırıcılığı ile hukukun alanına devredildiğine işaret eden Nietzsche’ye göre (2015: 96, 99) ceza daha fazla zararı önleyen, zarara uğrayanın zararını ödeme ve zararsız olmayı sağlama aracıdır, kusuru işleyeni intikamın aşırılığından korur. Todor ve arkadaşlarının iki yıl hapis cezası almış olmaları yarasını bir nebze olsun sarmış olsa da Ranko’nun, duruşmada bile pişmanlık göstermeyen Todor’a dair sözleri her şeyi özetler gibidir: “O adam beni hiç ilgilendirmiyor. Markom geri gelmeyecek. Canımı sıkan tek bir şey var. Her şey bir hiç uğruna mıydı?...Suya taş attığında bir şey olur. Halkalar oluşur ve halkalar dalga dalga büyür. Ama korktuğum şey, bir adam iyi bir şey yaptığında bunun insanlar için bir anlamı olmamasıdır”. Film boyunca oldukça az konuşan ve kimseyle kişisel bir sorunu olmadığı mesajını veren Ranko’nun bu umutsuzluk haline Bogdan’ın kendini Ranko’ya kabul ettirme çabaları iyi gelecektir sadece.

Nietzsche (2015) cezanın vicdan azabı ile ilişkisini kurar. Suçlu insanın suçluluk duygusunu yaşaması, vicdan azabı çekmesi beklenir, arzulanır. Oysa ceza, aynı zamanda suçluluk duygusunu önler. “Cezamı çektim, bedeli neyse ödedim” diyen bir suçlu için ceza aynı zamanda vicdan azabından kurtulmak için bir yoldur. Nihayetinde ceza insanları

<sup>31</sup> Bağışlamanın dinsel yönüne dair bkz. Margalit, 2006.

<sup>32</sup> Bağışlamanın imkânsızlığının kökeni ahlakidir. Bağışlama eğer hayatta olmayan biri adına hayata geçiyorsa, burada bir başkası adına karar vermenin adaletsizliği de devreye girer. Telafi edilemez bir suç söz konusu olduğunda bağışlamak hem imkânsız hem de anlamsızdır. Kant *Ahlakın Metafiziği*’nde (Akt. Derrida, 2015: 43-44) “hiçbir şey bağışlamak kadar adaletsiz olamaz” derken affeden kişinin büyüklük gösterme halinin esasında başkası adına suçluyu affetmenin yükünü taşıdığına işaret eder.

evcilleştirmiş, korkuyu artırmış, arzuların denetlenmesini sağlamıştır ama insanı daha iyi yapmamıştır. Nebojsa ve Todor'un hastane odasındaki diyaloglarında Todor "Neden pişman olacaktım... İki yıl hapis cezası alıp cepheye sürülmedim mi? Savaşın sonuna kadar siper kazmak, her an bir bombanın patlamasını beklemek. Hepsi bir budalanın yüzünden" sözleri de cezanın suçluluk duygusunu önlemedeki rolünü düşündürür. Hastaneye getirildiğinde Todor'a ilk müdahalesini Nebojsa yapmış ve hayati tehlikeyi atlatmasını sağlamıştır. Todor'un kritik ameliyatını yapabilecek tek kişi kendisidir ve O'nun pişmanlık ifadesini duymaya ihtiyacı vardır. Zira yakın arkadaşını katilinin hayatını kurtarmanın ağırlığı vardır omzunda. Ama Todor pişman değildir, hatta kendi hayatının mahvolmasının sorumlusu olarak gördüğü Marko'nun yersiz müdahalesini de eleştirmekten kaçınmaz. Pişmanlık duymayan birinin hayatını bağışlamak Nebojsa için af dilemeyenin hayatını bağışlama gibi zorlu bir duyguyla karşı karşıya kalmaktır.

Bir de suçlu olmayıp affedilmeyi talep eden açısından, başkası adına af dilemek gibi bir ikircikli durum söz konusu olabilmektedir. Derrida'nın (2015: 59) "kabahatsiz suçluluk" dediği bu durumda, af dileyen kişi başkaları adına, yaşanan insanlık suçundan dolayı utanç duyar. Vicdanen rahatsızdır. Bu türden af dilemede başkalarının acısını paylaşma, başkalarının kayıpları için yas tutabilme gibi zorlu bir insanlık sınavı da mevzubahistir. Bogdan başlarda onunla çalışmak istemeyen Ranko'ya "Bu adil değil, katlanamıyorum" diyerek babasının işlediği suçtan ötürü cezalandırılmaktan duyduğu üzüntüyü dile getirir. Nihayetinde Ranko'ya, duygularında samimi olduğunu kabul ettirir ve aralarındaki buzlar erimesiyle Bogdan'ın "kabahatsiz suçluluk" durumu da sonra erer. Derrida'nın düşündüğü üzere (2015: 80-83) af dileme kimi zaman söz-dışında da gerçekleşir. Sükûneti ya da hüznü paylaşmak, söyleyecek söz bulamayacak durumda olmak ve kimi zaman sadece yas tutanın yalnızlığını sessizlik içinde paylaşmak da bir nevi af dilemektir. Bogdan Ranko ile sükûneti ve hüznü paylaşabilmiştir.

Bağışlama erdemi, hatayı silmek ya da olmamış kabul etmek gibi imkânsız bir şeye karşılık gelmez. Zira geçmiş geri getirilemez ve her hakikat ezeldir Comte-Sponville (2012: 163-179) Spinoza'nın *Etika'sına* referasla "kişi düşmanını sevemezse yapabileceği şey mümkünse onu affetmektir" görüşünü dile getirir<sup>33</sup>. Kin her zaman üzüntü verir. Kini ortadan kaldıracak şey olarak bağışlama anıyı değil öfkeyi, hıncı ortadan kaldırır. Spinoza (2011) öfkeyi insanı kötülük yapmaya sürükleyen bir duygu olarak tanımlar. Benzer biçimde öç alma da kötülüğe sürükler. "Vahşet veya zalimlik, sevdiğimiz ya da bize acıma ilham eden bir kimseye karşı birini kötülük yapmaya sürükleyen (teşvik eden) bir arzudur... Zalimliğin zıddı affediciliktir. Öfke ve öç alma duygusunu dengeler, teskin eder" (Spinoza, 2011: 239). Ranko'nun film boyunca süren sükûnetini ve sakinliğini, kininin ve öfkesinin ortadan kalkması olarak okumak mümkündür. Filmin en sonunda, birlikte çalışırken yaralanan Bogdan'ı, oğlunun katillerinden birinin oğlunu, sırtında taşıyan ve hastaneye götürmek için arabaya bindiklerinde sürücünün "oğlunuz mu" sorusuna, kucağında yatan Bogdan'ı daha

<sup>33</sup> Bağışlama affin hakikatidir. Affi gerçekleştirir, kini ortadan kaldırarak affı tamamlar (Comte-Sponville, 2015: 174).

sıkı kavrayarak “Evet, benim oğlum” yanıtını veren Ranko’nun bağışlayıcılığının en görünür olduğu ana tanık olunur.

*Krugovi*, düşmanını her şeye rağmen mutlak kötü, şeytan olarak addetmeden yola devam etmenin güçlüğü ve olasılığını anlatır. Neimann, İsrail-Filistin sorununa dair kaleme aldığı *Dark Hope* (Karanlık Umut) (2007) kitabına referansla Shulman’ın şu sözlerine yer verir:

“...Hasat sırasında arkadaşınızı vuran göçmenin bir başka arkadaşınızın çocuğuna şefkatle yaklaşabileceğini kabul edebilmek... Etnik çatışmanın kolektif tasavvuru kaçınılmaz biçimde daraltan ve kalpleri taşlaştıran doğasına teslim olmaya direnmek... Bunun için yapılması gereken ilk şey dünyayı diğerinin, düşmanın, muhtemel kurbanın gözünden görme yetisi kazanmak ” (Neimann, 2016: 429, 430).

Bağışlayıcılığın imkânı ve açığa çıkabilme yolu bu bakış açısından beslenebilir. Her ne kadar Todor’un filmde “kötülüğü” temsil eden karakterinde bu geçişliliği bulmak zor olsa da. Yugoslavya’da yaşanan yıkımın açtığı yaralar henüz sarılmamışken bugün, dünyayı diğerinin, düşmanının gözünden görebilmenin, aşılabilecek en zor çizgi olduğu şüphe götürmemektedir.

Filmin sonlarında herkes yaşadığı evlerin karanlık ve kasvetli havasına son verir. Panjurlar kaldırılır, perdeler açılır ve içerilere ışık girer. Kötülükle yüzleşmenin, bağışlamanın ve hayata bir şans vermenin ışığıdır bu. Haris kendi hayatını tehlikeye atıp Marko’nun nişanlısı Nada’nın, kocasından kaçıp kurtulmasını sağlayarak Marko’ya borcunu bir nebze olsun ödemiştir. Üstelik Nada’nın kocası da buna karşılık Haris’i öldürmekten son anda vazgeçmiş, Haris’in hayatını bağışlamıştır. Ranko-Bogdan yakınlaşması düşmanlıktan türeyen bir dostluğun, yasta birleşmenin anlatısıdır. Nebojsa içinse Todor’a verilebilecek en büyük ders, düşmanca yaklaşımını sürdürmesine rağmen onun hayatta kalmasını sağlamaktır. Yaşadığı suçluluk duygusunun ardından Nebojsa’nın vicdanı artık rahatlamıştır.

## Sonuç

Geçmiş ve bugünü şiddetle, çatışmalar ve savaşlarla örülü Ortadoğu ve diğer coğrafyalar gibi Yugoslavya’nın da anıları sakatlanmıştır<sup>34</sup>. Unutkanlıkla malul insanın belleğinde esas iz bırakanlar, durmaksızın acı veren şeylerdir. Acı bir yandan belleği beslerken bir yandan ona hınçla baş etme, geçmişle yüzleşme olanağı sunar<sup>35</sup>. *Krugovi*, acılarla örülü hayatların kendilerine nasıl bir çıkış yolu bulabileceğini, duygulara temas ederek anlatır. Panjurlar açılır ve hayat içeri girer. “Kötülüklerin olanca gücüne rağmen, ona karşı dirayet gösterme imkânı her zaman vardır” der adeta izleyiciye. “Eğri Drina” hayatın bir gerçeğidir. Ama onu, tıpkı Marko gibi, Srdjan Aleksic gibi, yer ve zaman hesabı yapmaksızın düzeltmeye çabalayanlar, tarihin akışına yön verme gücüne de sahiptir.

<sup>34</sup> “Anıların sakatlığı” tabirini Neiman özellikle Ortadoğu halkları için kullanır (2016: 430).

<sup>35</sup> Nietzsche’nin (2015: 76, 77) “en derin, en zor ve en iz bırakan geçmiş kanla, kurbanlarla örülüdür. Ve hatırlamanın en güçlü yardımcısıdır acı” sözünden esinlenilmiştir.

Savaşları ve ihtilafları konu alan filmlerde bir tarafı mutlak kötü olarak gösterme ve şeytanlaştırma gibi yanlı anlatımlara sivrulma riski her zaman mevcutken, *Krugovi Savaş* öncesi ve sonrasının hikâyesini tarafgir bir telaşa kapılmadan, sükûnetle anlatır; travmaların onarılmasında en çok ihtiyaç duyulan dil ve üslupla. Yüzbinlerce hayata mal olan “Büyük Sırbistan”ın büyüklüğünün ancak ve ancak kendinden olmayanın yaşam hakkını savunmaktan ve yasta birleşebilmekten ileri gelebileceğini söyler adeta. Todor’da temsil edilen kötülüğün bütün Sırbistan halkına mal edilemeyeceğini düşündürmek ister. Öte yandan, savaş sırasında yaşanan insanlık suçlarında Sırpların payının altını çizerek özeleştirir sunar. “Yaralı bilinç”lere<sup>36</sup> dost olabilmenin ve dost kalabilmenin, en zorlu koşullarda dahi mümkün olabildiğini hatırlatır.

20. yüzyılda totalitarizmin, yok ettiği hayatlardan birçok ders çıkarılmıştır. Geçmişte yaşananlar ibretle anılmış, soykırımın en büyük insanlık suçu olduğu konusunda fikir birliğine ulaşılmıştır. Ancak bu, 21. yüzyılda yeni savaşların ve savaş suçlarının yaşanmaması için yeterli değildir. Çatışmalardan ve yaşam hakkı ihlallerinden arınmış, yeni yıkımlara gebe olmayan bir dünyanın olanaklılığına inanmak için göz kamaştırıcı bir iyimserliğin aldatıcılığından başka bir ihtimal yokmuş gibi görünmektedir. Öte yandan kötülüğün direngenliği kadar iyiliğin dirayeti de bitimsizdir.<sup>37</sup> Yıkımların değil, barışın hâkim olduğu bir yaşamın mücadelesine inanmak ve bu idealin ahlaki sorumluluğu ile hareket edebilme gücünü gösterebilmek imkânsız değildir. Todorlar belki Markolara göre daha güçlü ve daha çok olabilirler. Ancak kötülük hüküm sürdüğü sürece, ona itirazı elden bırakmayan bir iyilik halesi de muhakkak bir yerde kendini gösterecek ve tarihin akışına yön verecektir. *Krugovi* filmi tam da bunu örneklemektedir.

<sup>36</sup> Bu kavram Daryush Shayegan’dan ödünç alınmıştır. Bkz. Shayegan, Daryush (2000). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. İstanbul: Metis.

<sup>37</sup> Terry Eagleton’un (2016) *İyimser Olmayan Umut*’ta dile getirdiği “Ufkumuzda dünyanın ihtilaf ve doyumsuzluktan kurtulması anlamında bir ütopya olmasa bile, içinde bulunduğumuz durumun ciddi ölçüde iyileştirilebileceğine inanmak da yeterince gerçekçi bir tutumdur” sözleri bu noktada oldukça anlamlıdır.

## Kaynakça

- Andriç, Ivo, (1977). *Drina Köprüsü*. Çev. H. Âli Ediz - N. Müstakimoğlu. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Arendt, Hannah, (2012). *Şiddet Üzerine*. Çev. Bülent Peker. İstanbul: İletişim
- Arendt, Hannah, (2017). *Kötülüğün Sıradanlığı*. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis
- Arendt, Hannah, (2003). *İnsanlık Durumu*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim.
- Aristoteles (2014). *Nikomakhos'a Etik*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say.
- Agamben, Giorgio, (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Metis.
- Bataille, Georges, (2006). *İç Deney*. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul. YKY.
- Bora, Tanıl, (2012). "İnsani Kahramanlık, Sebat Kahramanlığı, Medeni Cesaret: Enkazda Altın Tozları". *Birikim*. 277. Mayıs. 55-64.
- Baudrillard, Jean, (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. Çev. Emel Abora ve Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Benjamin, Walter, (2010). "Şiddetin Eleştirisi Üzerine". *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. A. Çelebi (haz.). İstanbul: Metis.
- Bruckner, Pascal, (2006). *Masumiyetin Ayartıcılığı*. Çev. Hamdi Tuncer. İstanbul: Ayrıntı.
- Butler, Judith, (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Comte-Sponville, Andre, (2004). *Büyük Erdemler Risalesi*. çev. Işık Ergüden. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Critchley, Simon, (2010). *Sonsuz Talep: Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Çelebi, Aykut, (2010). "Şiddete karşı Siyaset Hakkı". *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. A. Çelebi (haz.). İstanbul: Metis. 255-313.
- Derrida, Jacques, (2015). *Bağışlamak*. Çev. Murat Erşen. İstanbul: Monokl.
- Derrida, Jacques, (2010). "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli". *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. A. Çelebi (haz.) İstanbul: Metis. 255-313
- Eagleton, Terry, (2010). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. Çev. Kutlu Tunca. İstanbul. Ayrıntı.

- Eagleton, Terry, (2016). *İyimser Olmayan Umut*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Ayrıntı.
- Enzensberger, Hans Magnus, (1995) *İç Savaş Manzaraları*. Çev. Ersel Kayaoğlu, İletişim Yayınları.
- Erözden, Ozan, (2017). *Geçmişle Yüzleşme ve Ceza Adaleti: Yugoslavya Deneyimi*. Ankara: Dost.
- Gordon, Gregory S, (2017). *Atrocity Speech Law: Foundation, Fragmentation, Fruition*. Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, (1995). *Tarihte Akıl*. Çev. Onay Sözer. İstanbul: Kabcacı.
- Kant, Immanuel (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. Çev. İonna Kuçuradi vd. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kierkegaard, Soren, (2002). *Korku ve Titreme*. Çev. Alastair Hannay. İstanbul: Anka.
- Klemperer, Victor, (2018). *LTI: Nasyonal Sosyalizmin Dili*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim.
- Kronja, Ivana, (2006). "The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema". *Film Criticism*. 30 (3): 17-37.
- Levi, Primo, (2016). *Boğulanlar, Kurtulanlar*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Levinas, Emmanuel, (2006). *Ölüm ve Zaman*. Çev. Nami Başer. İstanbul: Ayrıntı.
- Margalit, Avishai, (2002). *The Ethics of Memory*. Massachusetts Harvard University Press.
- Moll, Nicolas, (2016). "A Positive Hero for Everyone? The Memorialization of Srđan Aleksić in post-Yugoslav Countries". *Contemporary Southeastern Europe*. 3 (1). s.1-31.
- Neiman, Susan, (2016). *Ahlaki Açıklık: Yetişkin İdealistler İçin Bir Kılavuz*. Çev. Nagehan Tokdoğan. İstanbul: İletişim.
- Nietzsche, Friedrich, (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları.
- Radovic, Milja, (2016). *Activist Citizenship, Film and Peacebuilding: Acts and Transformative Practices*. www.jrfm.eu. 2/1, 73-89.
- Spinoza, Benedictus, (2011). *Etika*. Çev. Hilmi Ziya Ülken. Ankara: Dost.

## Uzaylı Olarak 'Öteki': Yasak Bölge 9 Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması

Ece Vitrinel\*

### Özet

*Dikkatleri medyanın klişeleri pekiştirici, bilgiyi tektipleştirici gücüne, vurguyu temsil sorununun ve temsillerin üreticisi konumundaki kültür endüstrilerinin üzerine çeken 1978 tarihli Şarkiyatçılık; 1970'li yılların sonundan itibaren edebiyat, kültür incelemeleri ve cinsiyet araştırmalarını da içine alan geniş bir yelpazeyi kapsayacak şekilde gelişen post-kolonyal çalışmalara ilham veren kurucu bir metin olarak kabul edilir. Edward W. Said'in bu eserine dayanarak, Doğu ve Batının coğrafi kavramlar olmaktan ziyade Batının kendi eliyle yarattığı ayrımlara kaçınılmazlık süsü verme becerisini somutlaştıran bir ikilik olduğu söylenegelmiştir. Oryantalist söylemin çıkış noktasının temelde Batının kendi üstünlüğünü üzerinden göreceği bir 'öteki' yaratma stratejisi olduğu düşünüldüğünde, dev bir kültür endüstrisi olarak Hollywood Sinemasının sunduğu 'vahşi Siyahlar' ve 'gizemli Doğulular' temsillerinin, farklı toplumsal bağlamlardan kaynaklanan fakat aynı amaca hizmet eden öteki kurguları oldukları iddia edilebilir. Bu çalışmanın amacı da, yönetmeni Neill Blomkamp tarafından "Güney Afrikalı bir Hollywood filmi" olarak tanımlanan 2009 yapımı District 9 (Yasak Bölge 9) filmi aracılığı ile ne Doğulu ne de Siyah olan kurmaca karakterler üzerinden 'öteki' söyleminin nasıl kurulduğunu göstermek ve 'istilacı uzaylı' klişesini ters yüz eden bu filmin, ötekinin ötekisini yaratırken bir noktada eleştirdiği şeye dönüşüp dönüşmediğini tartışmaktır. Bu film okumasında kılavuzumuz 'melezlik' başta olmak üzere post-kolonyal literatürün temel kavramları olacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Ötekilik, temsil politikaları, uzaylı filmleri, melezlik, post-kolonyal film okuması, Yasak Bölge 9

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7048-5280>

E-Mail: [ecevitrinel@gmail.com](mailto:ecevitrinel@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.405525

Geliş Tarihi - Received: 14.03.2018

Kabul Tarihi - Accepted: 12.06.2018

## The 'Other' as an Alien: A Postcolonial Reading of the Movie *District 9*

Ece Vitrinel\*

### **Abstract**

*Orientalism (1978), which draws attention to the power of the medias in uniformizing information and reinforcing stereotypes, thus to the problem of representation and to the cultural industries, is regarded as a founding text that inspires post-colonial studies covering a wide range of domains including literature, cultural and gender studies. Based on this work of Edward W. Said, rather than being geographical concepts, East and West are thought be a duality which illustrates the ability of the West to create a distinction, and then to present it as inevitable. Assuming that the starting point of the orientalist discourse is a strategy of creating an 'other' by reference to which the supremacy of the West will be assessed, it can be claimed that 'wild Blacks' and 'mysterious Easterners' represented by the gigantic cultural industry Hollywood cinema, are constructions of the 'other' that originate from different social contexts but serve the same purpose. The aim of this article is to understand how the discourse of the other - along with the other's other - is constructed in the movie District 9 (Neill Blomkamp, 2009) through fictional characters which are neither Easterner nor Black. We also want to discuss if this "South African Hollywood film" - as described by its director - inverting some important clichés like 'invader alien' ends up by creating another cliché at one point or not. In this film reading, our guide will be the common notions of post-colonial literature, the 'hybridity' in particular.*

**Keywords:** *Otherness, politics of representation, alien films, hybridity, post-colonial film reading, District 9*

---

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7048-5280>

E-Mail: [ecevitriel@gmail.com](mailto:ecevitriel@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.405525

Received - *Geliş Tarihi*: 03.14.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 12.06.2018



## Giriş

Homi Bhabha ve Ania Loomba gibi post-kolonyal düşüncenin önde gelen isimleri üzerinde etkili olmuş Martinikli psikiyatr-yazar Frantz Fanon, 1952 yılında yayınlanan ırkçılık ve sömürgecilik konulu ilk kapsamlı incelemesi *Siyah Deri, Beyaz Maske*'nin başlarında şu tespiti yapar: "Siyah insan, insan değildir" (2009: 2). Siyahsınız size bu dünyada rahat yoktur, sinemada yanınıza oturulmaz, aynı dili konuştuğunuz kişi sizle bir çocukla konuştuğu ses tonuyla konuşur, mesleki başarınız sanki ortada çelişkili bir durum varmışçasına "Zenci doktorun başarısı" olarak sunulur, filmlerde ya yamyamsınızdır ya da daha iyisi hizmetkâr. Peki ya uzaylıysanız? Fanon'un mecazi olarak kullandığı şekilde değil de gerçekten insan olmadığınıza göre bu dünyada işiniz Siyahtan daha zor, bir filmde yeriniz Siyahtan daha mı ikincil olacaktır?

Görsel deneyim dolayımı temsil konusunun ne kadar geniş, George Méliès'in 1902 tarihli *Aya Seyahat*'inin akrobatvari Serenitelerinden, Denis Villeneuve'ün 2016 yapımı *Geliş*'inin - adlarının önerdiği gibi - yedi bacaklı Heptapodlarına, sinemada temsil edilen dünya dışı varlık sayısının<sup>1</sup> ne kadar fazla olduğu hesaba katıldığında bu soruya tek bir cevap verilemeyeceği açıktır. Fakat dünya dışılığı uzayla ilişkilendirmeyen *The Abyss* (James Cameron, 1989) gibi filmler ve yine Cameron'un *Avatar*'ının (2009) doğayla uyumlu ve barışçıl ama saldırıya uğradıklarında direnişçi Na'vileri<sup>2</sup> ya da Steven Spielberg'ün nazik *E.T.*'si (1982) gibi az sayıda örnek dışında, dünya dışı yaşam formlarının sinemada ağırlıklı olarak istilacı uzaylılar olarak kimlik buldukları gözlemlenebilir. Buradan hareketle, farklılıkları öncelikle ırka özgü nitelikler üzerinden tanımlayan ırkçılıktan ziyade canlılara sadece şu ya da bu türe ait oldukları için farklı değerler atfeden türçülük ve zenofobi kavramlarını konu alan, istilacı uzaylı klişesini, uzaylıları dünyada mülteci<sup>3</sup> konumunda sunarak tersten okumaya girişen *District 9* (*Yasak Bölge 9, Neill Blomkamp, 2009*) filminin konuya getirdiği bakış açısını incelemeye değerdir. Filmin gösterime girer girmez akademik ilgiye mazhar oluşu da söz konusu bakış açısının sunduğu çeşitli okuma imkânlarının bir göstergesidir. Öncelikle Moses vd. 2010'da yayınlanan bir derlemede filmin dokunduğu ekoloji, kentsel dönüşüm, göç, sömürgecilik, şiddet, militarizm, suç, etnik ayrımcılık, sosyal dışlanma, politik çürümüşlük, çokuluslu yapılanma, yabancılaşma, kimlik, yoksulluk, ucubelik gibi çok sayıda temayı ortaya

<sup>1</sup> Wikipedia'nın çeşitli listelerden derlenmiş ve eksiksiz olma iddiasında olmayan dünya dışı varlıkları konu alan filmler listesinde 522 başlık yer almaktadır.

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_alien\\_films#cite\\_note-blastr-1](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alien_films#cite_note-blastr-1) (Erişim: 20 Ekim 2017)

<sup>2</sup> *Battle For Terra* (*Terra'yı Kurtarmak, Aristomenis Tsirbas, 2007*) adlı animasyon film, *Avatar*'dan iki yıl önce *Avatar*'a çok benzer bir tema etrafında barışçı bir Terra gezegeni ve sakinleri portresi çizmiştir.

<sup>3</sup> İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nin 14. Maddesinde geçen sığınma hakkına dayanarak Birleşik Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (BMMYK) tarafından belirlenen tanıma göre 'mülteci', "ırkı, dini, tabiiyeti, belirli bir sosyal gruba mensubiyeti veya siyasi düşüncesi nedeniyle zulme uğrayacağından korktuğu için vatandaşı olduğu ülkeye dönemeyen veya dönmek istemeyen" kişidir (Madde14.org). *Yasak Bölge 9*'un uzaylılarının dünyaya ne amaçla geldikleri bilinmese de kendi gezegenlerine dönme imkânlarının bulunmadığı ve yoğun hak ihlallerine maruz kaldıkları bir kamp alanında belli bir hukuki çerçeve içinde barındırıldıkları görülmektedir. Bu durum onları ülkelerini daha iyi koşullar için isteyerek terk etmiş ve arzu ettiklerinde geri dönebilecek 'göçmenler'den ayırmakta, film evreni içinde 'mülteci' ya da 'sığınmacı' statüsünde değerlendirilmelerinin kapısını aralamaktadır.

dökmüştür. Ardından da bu temalar ekseninde kaleme alınmış çeşitli makaleler *Yasak Bölge 9*'u sadece ilk akla gelen *Avatar* (2009) gibi dünya dışı gezegen ve canlıları konu alan filmler ile değil, *Fly* (Sinek, David Cronenberg, 1986) gibi dönüşüm hikâyeleri; *Mad Max* (George Miller, 1979-2015), *Blade Runner* (Bıçak Sırtı, Ridley Scott, 1982) gibi distopyalar ya da *Coming Home* (Athol Fugard, 2009), *Viva Riva!* (Djo Tunda Wa Munga, 2010) gibi doğrudan Afrika kıtasına uzanan anlatılar ile karşılaştırarak çözümlenmeye girişmiştir (Rieder, 2011; Veracini, 2011; Nel, 2012; van Veuren, 2012; Walder, 2014; Frassinelli, 2015 ve Duncan, 2018). Bu film okumasının iskeletini ise 1970'li yılların sonundan itibaren edebiyat, kültür incelemeleri ve cinsiyet araştırmalarını da içine alan geniş bir yelpazeyi kapsayacak şekilde gelişen ve kolonyal geçmiş ve uzantılarının entelektüel üretimdeki baskın rolünü - geçmiş ve sömürgeciliğin tasfiye edildiği toplumlarla sınırlı kalmaksızın - sorgulayan post-kolonyal çalışmalar ve onun, 'melezlik' başta olmak üzere, 'ötekilik', 'aradalık', 'tektipleştirme' gibi temel kavramları oluşturacaktır.

Bir gün (sene 1982'dir) bir uzay gemisi; *Independence Day* (Kurtuluş Günü, Roland Emmerich, 1996), *War of the Worlds* (Dünyalar Savaşı, Steven Spielberg, 2005) gibi pek çok Hollywood bilim kurgusundan farklı olarak Washington, New York, Los Angeles, Chicago - ya da olay örgüsünün geçtiği ana mekânı etkilemeyen Londra, Paris gibi Avrupa megopollerini - değil de Johannesburg semalarına konuşlanır. Geminin kapılarının kapalı kaldığı ve uzaylılarla hiçbir temasın yaşanmadığı üç ayın sonunda gemiye zorla girilir ve uzun süredir iyi beslenememiş, sağlıksız ve lidersiz çok sayıda uzaylı ile karşılaşılır. Güney Afrika Hükümeti'nin üzerinde büyük bir uluslararası baskı vardır. Gemi yakınında geçici bir kamp kurulur ve etrafı tellerle çevrilen bölge (9. Bölge) kısa sürede büyük bir kenar mahalle halini alır. Artan suç olayları ve şehir halkının uzaylılara karşı ayaklanması sonucunda geminin Johannesburg'a gelişinden 20 yıl sonra Multinational United (MNU), sayıları 1.8 milyona ulaşmış uzaylıyı 9. Bölge'den çıkarıp 10. Bölge'ye, Johannesburg'a 200 km. uzaklıkta yeni bir kampa taşımaya karar verir. UIO protokolüne göre uzaylıları tahliye etmek için onlara 24 saat süre tanınması gerekmektedir. Uzaylılara tahliye kararının bildirileceği ve I-27 belgesinin imzalatılacağı operasyonun başına aynı zamanda MNU başkanının damadı olan Wikus van der Merwe getirilir. Koobus Venter yönetiminde özel bir askeri tim de Wikus van der Merwe'ye eşlik edecektir.

Yapımcılığını Peter Jackson'un Carolynne Cunningham ile birlikte üstlendiği *Yasak Bölge 9*, sırtını kurmaca kişi ve olayların belgesel anlatı teknikleri kullanılarak gerçek kişi ve olaylar gibi yansıtıldığı mokümanter (*mockumentary*, sahte belgesel) türüne dayayan bir bilim kurgudur. Jenerik öncesi bölümde filmin ana kahramanı Wikus van der Merwe elindeki yaka mikrofonunu test ederken "Böyle mi bakayım?" diye sorarak kameraya doğru döner ve görüntüye girmeyen, varlığı derinlerden gelen sesi aracılığı ile hissedilen kameramanın onayıyla seyirciye bakarak konuşmaya başlar. Görevini "MNU ve insanlık için uzaylılarla ilişkilerimizi geliştirmek" olarak tanımladığı Multinational United'a bağlı Uzaylı İlişkileri Departmanı'nı tanıtan Wikus'ı, film boyunca televizyon belgeseli estetiği ve uzman görüşü alma geleneği çerçevesinde röportajlarını izleyeceğimiz UKNR Başkanı Grey Bradnam, sosyolog Sarah Livingston, CIV Heyet Uzmanı François Moran, sosyal yardım uzmanı Dr. Katrine Makenei, uzman mühendis Forest Feldman gibi kişilerin konuşmaları izler. Belgesel

türünün ve dolayısıyla belgeselmiş gibi davranma prensibi üzerine kurulu mokümanterin de gerektirdiği gibi, hikâye hakkında film karakterlerinden daha az bilgiye sahip olan seyirci, bu konuşmalar aracılığı ile uzaylıların evlerine dönememelerinin sebebinin geminin çalışmaması olduğu gibi önemli detayları öğrenir. Bu durum da, kumanda modülünün gemiden sebebi bilinmeyen bir şekilde bilinmeyen bir yere düşmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Geminin şehre gelişi ya da halk ayaklanması gibi olaylar haber bültenlerinden alınmış görüntülerle, uzaylılarla ilk temas ise üzerinde *timecode* yazılı, kalitesi düşük ve titreyen, dolayısıyla arşiv görüntüsü izlenimi veren aktüel çekimlerle verilir. Wikus van der Merwe'nin operasyonun başına getirildiğinin açıklandığı toplantı görüntüleri de benzer bir arşiv mantığı aracılığı ile bize yansırken, Wikus'un gururdan ağlayan annesi, karısı ve aile fotoğrafları aracılığı ile seyircinin filmin öne çıkaracağı ana karakter ile tanışması sağlanır. Filmin ilk saniyelerinden itibaren anlatının gidişatı açıktır: 9. Bölge'nin tahliye operasyonu gerçekleşmiştir, şimdi izleyeceğimiz ise bu operasyonu, yöneticisi başta olmak üzere, gerçekleştirenler ve operasyona tanık olanların ağzından dinleyeceğimiz, halk röportajları ve arşiv görüntüleri ile zenginleştirilmiş bir belgeseldir. Karakterlerin aksine bizim henüz bilmediğimiz ise operasyonun nasıl sonuçlandığıdır ve filmin daha ilk on dakikası içinde araya giren Wikus'un yardımcısı Fundiswa Mhlanga'nın turuncu hükümlü giysisi ile "Bunu herkesin izlemesini istiyorum. Gerçekten ne olduğunu görsünler" gibi bir nevi ileriye atlama (*flashforward*) görevi gören açıklamaları, olacaklara ilişkin merakı tetikleyerek izleyiciyi anlatıya davet eder.

### Uzaylı Varoşu 9. Bölge

Felsefi düşüncede ırk ve ırkçılık kavramlarının izini süren *İrk Kavramını Kim İcat Etti?* isimli derlemesinde, Albert Memmi'nin 1950'lerde *Sömürgeleştiren ve Sömürgeleştirilen* adlı eserinde ele aldığı bir konuyu yeniden dile getiren Robert Bernasconi şöyle der: "... sömürgeci ilişkilerin hüküm sürdüğü bir ortama yeni gelen biri, genellikle kendi denetiminin ötesindeki yollarla, kaçınılmaz biçimde ya sömürgeleştirenlerden ya da sömürgeleştirilenlerden biri haline gelmeye doğru çekilir" (1999: 7). Uzaylı istilasına dair pek çok bilim kurguda uzay gemisinin New York ya da Washington'a inmesi nasıl sebepsiz değilse ve Amerika Birleşik Devletleri'nin gücünü ve hükümranlığını, genellikle ailesini kurtararak kahramanlaşan bir beyaz erkek yan anlatısı ile birlikte, tüm dünyayı hedef alan bir tehdit karşısında pekiştirme amacına hizmet ediyorsa (Ryan ve Kellner, 2016: 310), yönetmen Neill Blomkamp'ın 2005 tarihli kısa filmi *Alive in Joburg*'dan uyarladığı ve senaryosunu Terri Tatchell ile birlikte kaleme aldığı *Yasak Bölge 9*'da geminin Johannesburg'a, hem de 1982 yılında konuşlanması da tesadüf değildir.

1948-1994 yılları arasında, 1949 yılından itibaren yasalarla da desteklenen Apartheid sisteminin Siyahları ancak Beyaz azınlığın yararlanabildiği pek çok vatandaşlık hakkından mahrum bıraktığı, Fanon'un "2.530.300 Beyazın 13.000.000 Siyahı sopa zoruyla tıktığı bir kazan" (2009: 92) olarak tanımladığı Güney Afrika Cumhuriyeti'nin başkentine gelme gafletinde bulunan niyetleri anlaşılamamış ama güçsüz konumdaki uzaylılar vakit geçmeden sömürgeleştirilenlerin en alt konumunda yerlerini alırlar. Amerikalıların Siyahları linç etmek yerine gettolarla soyutlamaya çalışmalarını "herkes kendi çöplüğüne" mantığı ile açıklayan Fanon, Siyah Afrika'nın Siyah şehirlerinde Avrupalılar için ayrılmış semtlerin olmasına da

şaşırmadığını söyler (2009: 55). 1950 yılında çıkarılan *Group Areas Act (Grup Alanları Kanunu)* uyarınca Apartheid yönetimi tüm kentsel alanları ‘whites only’ (sadece Beyazlar girebilir) olarak kodlamaya başlamış, diğer ‘ırk gruplarını’ şehir dışına, banliyölere taşınmaya zorlamıştır (Duncan, 2018: 50). *Yasak Bölge 9* filmine adını veren, sığınmacı-uzaylıların önce yerleştirildiği sonra da çıkarılmaya çalışıldığı 9. Bölge de, Apartheid rejiminin sürdüğü 1966 yılında hükümet tarafından sadece Beyazların girebileceği bir alan olarak tanımlandıktan sonra 60.000’den fazla insanın zorla tahliye edilerek 25 km. uzaktaki Cape Flats’e taşındığı 6. Bölge, Cape Town’a doğrudan bir göndermedir (Johnson, 2009; Duncan, 2018: 60).

Uzaylıların gelişinden sonra Johannesburg şehrinde pek çok mekân kapılarına kırmızı çarpı işaretleriyle “uzaylı giremez” tabelaları asmıştır. Etrafı tellerle çevrili 9. Bölge’de yaşamaya mahkûm uzaylıların gemilerini tamir edip şehirlerinden gitmelerini isteyen halk söz konusu bölge için harcanan paraya kızsada, bu dünya dışı varlıkların soyutlanarak en azından kendilerinden uzak tutulmalarından memnundur. Çoğunluğu Siyahlarla yapılmış halk röportajlarının hepsi “Gitsinler”, “Gitmeliler” ile son bulurken, “Başka bir ülkeden olsalar tamam ama gezegenimizden bile değiller” diyen biri ayrımcılığın esas sebebi olarak türü işaret eder. “Virüs. Çaresi virüs. Uzaylılara bulaştırılması gerek” diyen bir diğeri ise çözümü soykırımda bulacak kadar ileri gider.

Tahliye operasyonunu başlatmak üzere yola çıkan Wikus van der Merwe helikopterde “Karidesler (uzaylılar) başkasına ait topraklar üzerinde olduklarını anlamış değiller. Bu yüzden onlara gidip ‘burası bizim toprağımız, lütfen gider misiniz?’ diyeceğiz” açıklamasını yaparak filmin başında “uzaylıların daha güvenli, çok daha rahat ve yaşanılabilir bir bölgeye transferi” olarak anlattığı tahliyenin altında yatan motivasyonu dile getirmiş olur. Ama saf yapısı nedeniyle MNU başkanı kayınpederi tarafından bir maşa olarak kullanıldığı bu operasyonun gerçek nedeninin seyirci gibi henüz kendisi de farkında değildir.

MNU ekibi Koobus yönetimindeki büyük bir askeri güç eşliğinde 9. Bölge’ye girip baraka baraka gezmeye başladığında biz de mekânı daha yakından tanıma imkânı buluruz. Halkın fazla para harcanıyor diye kızdığı alan derme çatma barakalardan oluşmuş sefalet içinde bir varoştan başka bir şey değildir. *Hollywood Sinemasında Oryantalizm* adlı kitabında 17. ve 19. yüzyıllar arasında Şark gezileri yapmış Batılı seyyahların metinlerinden hareketle *Raiders of the Lost Ark (Kutsal Hazine Avçıları, Steven Spielberg, 1981)*, *The Mummy (Mumya, Stephen Sommers, 1999)* ve *The Mummy Returns (Mumya’nın Dönüşü, Stephen Sommers, 2001)* filmlerinde ‘öteki’yi inceleyen Hilal Erkan, bu filmlerde Kahire’nin “...labirenti andıran dar sokakları, pis yaşam alanları ve çıldırması gibi davranan halkı...” ile “...kargaşa içinde ve esenlikli olmayan...” bir şehir olarak betimlendiğini yazar (2009: 124). Johannesburg’un ‘ötekisi’ 9. Bölge, ifadesiz, birbirine benzer uzaylıların tuhaf sesler çıkararak çöpler arasında cirit attığı bir alan olarak Batılı gözüyle Kahire ile kıyaslanması dahi zor görünecek kadar pis ve geri kalmış bir biçimde tasvir edilmiştir. Öte yandan uzaylıların temsili, Erkan’ın adı geçen oryantalist Hollywood filmlerinde yerli erkeğin sunumuna ilişkin saptadığı iki temel kalıpla birebir örtüşür. *Yasak Bölge 9*’un uzaylı ana kahramanı Christopher’un oğlu ile diyalog halinde çöplerde bir şey ararken kadraja girdiği 20. dakikaya kadar söyledikleri anlaşılmayan, Wikus’un daha sonra ‘klik’ olarak tanımlayacağı robotik sesler çıkaran anonim uzaylılar ya amaçsızca dolaşan “kayıtsız, umursamaz ve uyuşuk kişiler” (Erkan, 2009: 129) ya da “para için

her şeyi yapabilecek hain ve açgözlü erkekler” (Erkan, 2009: 128-130) olarak temsil edilmişlerdir. Röportajlardan birinde “Ayağınızdaki ayakkabıyı bile çekip alabiliyorlar” diyen kadının arkasında çöp karıştıran bir uzaylı görülmektedir. Bu temsillerin bilimsel gerekçesi uzman ağzından, entomolojist Clive Henderson’un “Dünyamızda barındırdığımız bu koloni, kesinlikle bir işçi kolonisi. Kendi iradeleri yok, emir alabiliyorlar ve inisiyatif kullanamıyorlar” açıklamasıyla verilir.

9. Bölge’nin tek sakinleri uzaylılar değildir. Filmin 15. dakikasında bebek uzaylıları dövüştürürken kadraja giren Günay Afrikalı Beyaz adamın ötekisi Siyah Nijeryalılar fahiş değerler karşılığında uzaylılara en önemli besin kaynakları kedi mamasını satmaktadırlar. Johannesburg yeraltı dünyasının en güçlü ismi, tahliye sırasında MNU’nun bile çekindiği Obasanjo, Nijeryalıları yönetmekte ve uzaylılardan yiyecek karşılığı ağır silahlar toplamaktadır. Ne var ki *Battlestar Galactica* (2004) gibi pek çok bilim kurguda olduğu gibi organik yapılı<sup>4</sup> bu lazer silahlar yalnızca uzaylı DNA’sı ile birleştiğinde aktif olmakta, insan elinde çalışmamaktadır. Obasanjo topladığı silahları kullanabilme yetisini uzaylı eti yiyerek büyü ile kazanmaya çalışırken dünyanın en büyük silah imalatçısı konumundaki MNU yeraltı laboratuvarlarında uzaylıları paramparça ettiği deneylerle aynı şeyin peşindedir. “MNU’nun uzaylıları tahliye etmek için kullandığı kanunlar tamamen göz boyamaydı. (...) Asıl amaç silahları ele geçirmektir.” diyen UKNR Başkanı Grey Bradnam hikâyenin asıl entrikasını işaret eder. Oryantalist Hollywood filmlerinde Batılılarca arzulanan gizemli ve tehlikeli nesne ‘kutsal sandık’, ‘kayıp hazine’ ya da ‘bilezik’in (Erkan, 2009: 121-140-189) yerini *Yasak Bölge 9*’da ağır lazer silahlar almıştır.

### Başka Bir Gezegende ‘Karides’ ya da Ötekinin Ötekisi Olmak

Johannesburg semalarına konuşlanan uzay gemisine giren ilk insanlar parlak ışıklar, ilahi bir müzik beklerken karanlık, pis bir ortam ve iyi beslenememiş, sağlıksız çok sayıda eklem bacaklı canlı ile karşılaşılırlar. İki bacak üzerinde yürüyebilme, aslında böceksi bir uzaylı tasarlamak arzusundaki yönetmen Neill Blomkamp’ın uzaylıların görsel tasarımını üstlenen Weta Workshop’a verdiği temel ölçüttür. Bu ölçüte “Maalesef insani olmaları gerekiyordu çünkü psikolojimiz surati ve antropomorfik bir şekli olmayan bir şeyle gerçek bir duygudaşlık kurmamızı engelliyor. Dört bacaklı bir şey görürseniz bunun bir köpek olduğunu düşünürsünüz, böyle programlanmış” (Oldham, 2009) şeklinde açıklık getirmektedir. Kalabalık, geniş plan uzaylı görüntülerinden sonra bir uzaylıyı tek başına gördüğümüz ilk sahne tuhaf sesler çıkararak çiğ et parçalayan bir uzaylının bel plan görüntüsüdür. İki bacakları üzerinde yürüyebiliyor olsalar da James Hope isimli polisin “Karidese benzemediklerini söyleyemezsiniz. Hepsi koca birer karidese benziyor.” demecinde en dolaysız şekliyle dile getirdiği gibi uzaylılara hemen ‘karides’ adı yakıştırılır. Bu yakıştırma Johannesburg bölgesinde sıklıkla rastlanan ve halk arasında Parktown karidesi olarak bilinen

<sup>4</sup> *Avatar*’ın Pandora gezegeni sakini Na’vileri de, dost ama egemen oldukları hayvanlarına kuyrukları aracılığı ile organik olarak bağlanmaktadır. Wilhelm ve Mathison, *Bir James Cameron Filmi: Avatar. Pandora’nın Biyolojik ve Sosyal Tarihi Hakkında Gizli Rapor* adlı kitaplarında bu gibi kavrama yeteneği olan kuyrukları ‘prehensil’ olarak adlandırmaktadırlar (2010: 188).

bir böcek türüne gönderme yapmaktadır (Duncan, 2018: 58). Fakat filmin sosyologu Sarah Livingston'un belirttiği gibi karides, uzaylıların fiziksel özelliklerini çağrıştırmaktan çok onları 'alt tabakadan', 'çöp yiyenler' olarak yaftalayan bir tabirdir. Böylelikle, 16. yüzyıl İspanyasında, Bartolomé de las Casas'ın karşıtlarının Amerikan Yerlilerine yapılan muameleyi, onların insan olmadıkları gerekçesiyle haklılaştırmaları gibi (Bernasconi, 1999: 34); uzaylıları hayvansılıklarına vurgu yaparak ötekileştiren insanlar da, uzaylı bedeni üzerindeki deney adı altında işkenceye varan her türlü tasarruflarını meşru kılarlar. Peki, yıllar yılı kendileri ötekileştirilmenin en ağırını yaşamış Siyah Nijeryalilerin, film anlatısı içinde uzaylıları hiçbir vicdan azabı duymadan uzuvlarını kesip yiyebilecekleri, cinsellik dâhil her açıdan sömürebilecekleri hayvanlar olarak görmeleri nasıl açıklanabilir?

*Şarkiyatçılık* için yazdığı son sözde "Benim tuttuğum yol, her kültürün gelişimi ile bekasının, farklı, rakip bir alter ego'nun (öteki ben) varlığını gerektirdiğini göstermek oldu. Kimliğin inşası, karşıtların, ötekilerin belirlenmesini gerektirir. (...) Her çağ, her toplum kendi 'ötekileri'ni yaratır" demiştir Said. 'Başalık' ve 'başalığın tanınması' gibi toplumsal bağ üzerinden düşüneceği 'alanlar ötesi' kavramları Freud'dan ödünç alan Enriquez de, *Sürüden Devlete*'de (1983), insanın kendini, kendi arzusunu yalnızca ötekinin varlığında tanımlayabileceğini ifade etmiştir (2004: 20). Nasıl Beyaz için Siyah bir karşılaştırma unsuru ise (Fanon, 2009: 236), uzaylı ile karşılaşan Siyah için de "biyolojik ölçünme" duygusu gündeme gelir. Lacan'ın 'ayna dönemi' kuramına işaret ederek, "(...) bu mekanizma iyi kavrandığı takdirde, Zencinin Beyaz insandaki 'öteki' imajının yerini tuttuğu ve sonuna kadar da bu yeri koruyacağı anlaşılacaktır" der Fanon (2009: 182). Aynı mekanizma gereği Siyah insan için de Beyaz ötekidir, fakat üzerinden kendini olumlayabileceği bir öteki değil, ekonomik ve tarihsel gerçekler doğrultusunda karşısında boyun eğmeye mahkûm olduğu bir efendi-ötekidir (Fanon, 2009: 182). Bu anlamda *Yasak Bölge 9* filminin anlatısı içinde Siyah insanın uzaylıda bulup kucakladığı da kendi varlığını yüceltebileceği bir sömürge-öteki olarak yorumlanabilir.

Aşağı sınıftan insanlarda görülen Zenci nefretini Sartre'ın anti-semit zihniyet için şu söylediklerine dayanarak açıklar Fanon (2009: 91-92): "Zengin zaten ilişkilerini çıkarları doğrultusunda kurmasını bilir. (...) Eğer ben orta-sınıftan biriysem, Yahudi'yi aşağılık ve muzır görmekle hiç olmazsa kendi seçkinliğimi kanıtlamış olurum." Bu sözler Beyaz tarafından ötekileştirilen Siyah Nijeryalı'nın uzaylıyı ötekileştirmede Beyaz insandan neden daha istekli olduğuna da açıklık getirmektedir. Nurcan Pınar Eke'nin yine öteki olgusu üzerinden ama bambaşka bir bağlam ve film özelinde söylediği gibi "Her ötekinin, bir daha ötekisi vardır. Sinema ise bunu göstermekte hem acımasız hem de en etkin bir araçtır" (2016: 122).

*Yasak Bölge 9*, belli bir güç-güçsüzlük dengesine dayanarak uzaylı imgesi üzerinden ötekileştirilenlerin ötekisini yaratmış ve istilacı uzaylıyı sömürge-uzaylıya dönüştürerek bir Hollywood klişesini de tersten okumuştur. Fakat yönetmenin deyimiyile "Güney Afrikalı bir Hollywood filmi" (Oldham, 2009) olarak bunu yaparken, Nijeryalı temsilinde yamyamlık, fuhuş ve büyüü ön plana çıkararak bir başka klişeye imza attığı, yarattığı bu tek boyutlu, tekinsiz hatta canavar imge ile belki de istemedi bir noktada eleştirdiği şeyin kendisine dönüştüğü de iddia edilebilir. *Yasak Bölge 9*'un tek Nijeryalı 'kötü'sü, - *Avatar* (2009) filminin

felçli asker Jake Sully'si gibi - kamufraj giysileri içinde tekerlekli sandalyeye mahkum çete lideri Obasanjo<sup>5</sup> değildir. Daha çok Siyahların söz aldığı ve uzaylı düşmanlığının dile getirildiği ilk halk röportajlarından, "Johannesburg yeraltı dünyasının ünlü ismi" olarak tanıtılan Obasanjo'yu ilk görüşümüze; Nijeryalılar bulduğu bölgeyi zevk için bebek uzaylıları dövüştüren, uzaylı eti yiyen, kedi maması ve kadın ticareti yapan silahlı Nijeryalılar üzerinden tanıyıp Obasanjo ve çevresindekilerin vahşice öldürülmesine tanık olduğumuz ana dek, bir saat elli iki dakikalık film boyunca duygudaşlık uyandırabilecek, insani yönü vurgulanan tek bir Nijeryalı karşımıza çıkmaz. Öyle ki filmin Güney Afrika hükümet yetkililerine yapılan özel gösteriminden sonra İstihbarat Bakanı Dora Akunyili ülkesindeki sinema salonlarından filmin gösteriminin durdurulmasını talep eder ve dağıtımçı Sony'ye resmi bir protesto mektubu gönderir. Bu mektup ile Sony'den sadece özür beklemekte, filmin tüm Nijerya referanslarından arındırılmasını da istemektedir (Vourlias, 2009). Filmi ve yönetmenini ırkçı ve zenofobik olmakla suçlayan bir grup, "District 9 Hates Nigerians" (Yasak Bölge 9 Nijeryalılardan Nefret Ediyor) isimli bir Facebook grubu kurar ve çevrimiçi bir imza metni dolaşıma sokar (Smith, 2009). Bu doğrultudaki ilk eleştirilerden birini bloğunda kaleme alan Nijeryalı-Amerikalı yazar Nnedi Okorafor<sup>6</sup> (Duncan, 2018: 67) filmdeki Nijeryalı temsiline o kadar kızar ki, benzer bir uzaylı teması etrafında şekillenen *Lagoon* (2013) isimli bir roman yazar (Tubosun, 2013). *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004) filmindeki rolü ile tanınan Nijerya doğumlu İngiliz aktör Hakeem Kae-Kazim da tartışmada söz alır ve *Yasak Bölge 9*'un tüm Afrikalıları ilgilendiren negatif stereotipleri güçlendireceğine dair endişelerini dile getirir:

*Eğer Afrika kıtasının gerçek anlamda özgürleştirilmesi isteniyorsa, arkamıza yaslanıp, bu 'birkaç çürük elma' betimlemesinin tüm dünyaya yayılmasına izin veremeyiz. (...) Sadece Nijeryalılar değil tüm Afrikalıların bu şekilde davrandığı fikri tüm dünyaya yayılacak. Bu fikri acı verici buluyorum. Nijeryalıların bu şekilde tasvir edilmesinin haklı bir mazereti olamaz (Smith, 2009).*

Bu kaygı ve eleştirilerin haklılığını sorgulama noktasında, film anlatısının Nijeryalıları suç olgusu ile ilk nasıl ilişkilendirdiğine bakmak faydalı olabilir. "Kenar mahallenin olduğu yerde suç vardır. 9. Bölge de istisna değildi." Yine filmin sosyologu Sarah Livingston'un ağzından dökülen bu sözler aracılığı ile filmin suçu belli bir kimlik ile değil toplumsal durum ile koşut gördüğü savı öne sürülebilir. Duncan (2018: 47-51), 1994 yılında sonlanan Apartheid rejiminin yerini çokuluslu kapital ve neoliberal düzene bırakması ile birlikte Güney Afrika'daki eşitsizliğin sürmekte olduğunu, üretim ilişkileri bağlamında ırkçılığın, Apartheid döneminden olduğu kadar bu yeni düzenden de beslendiğini belirtmektedir. Zorla dışarıda tutulmuş, yoksullaştırılmış, kenar mahallelerde yaşamaya itilmiş, Apartheid rejiminin ağır mirasını taşıyan topluluklar bu yeni dönemde de açlık ve işsizliğe mahkûm edilmişlerdir. Duncan'a göre (2018: 53) Afrika, Güney Amerika ve Hint alt kıtasının geçekondur-

<sup>5</sup> Çete liderinin, filmin vizyona girdiği tarihten bir önceki dönemin (1999-2007 arası) Nijerya Başkanı Olusegun Obasanjo ile aynı soyadını taşıdığına dikkat çeken Nijeryalı-Amerikalı yazar Nnedi Okorafor (2009), bu isim benzerliğinin politik bir göndermeden çok tembelliğe, karşılıklarına çıkan ilk Nijeryalı ismine tutunmaya işaret ediyor olabileceğini yazmıştır. Öte yandan Blomkamp'ın yerel referanslara hâkimiyeti - uzaylılara karides yakıştırmasında olduğu gibi - bu ihtimali zayıflatmaktadır.

<sup>6</sup> "My response to District 419... I mean District 9", <http://nnedi.blogspot.com.tr/2009/08/my-response-to-district-419i-mean.html?q=district+9> (Erişim 21 Şubat 2018)

metropollerinde yaşayan bu topluluklar Davis'in (2006) "artık insanlığı" oluşturmaktadırlar; artık onlar için ne kayıtlı istihdam ne de yalnızca hayatta kalma sürdürülebilir olasılıklardır. Blomkamp'ın film evreninde özel, çokuluslu güvenlik şirketine, küresel silah ticaretine ve kenar mahalle yerleşimine tanıdığı merkezîyet mevcut durumu kavradığını ve böylelikle *Yasak Bölge 9*'u da bir Apartheid alegorisinin ötesine taşıdığını göstermektedir (Duncan 2018: 57). Duncan'ın bu analizi doğrultusunda Blomkamp'ın suç kavramını da çok daha geniş ve katmanlı bir perspektiften ele aldığı, onu acılı bir tarihe dayanan güncel bir bağlamla ilişkilendirmeye çalıştığı iddia edilebilir. Filmin ırkçı olduğuna dair tartışmaya filmi savunan bir noktadan katılan bir başka Nijeryalı blog yazarı da fikrini benzer bir suç temelli bakış üzerinden dile getirir:

*Eğer Yasak Bölge 9 Nijeryalılardan gerçekten nefret ediyorsa, açık ki güç sahibi beyaz karakterlerinden daha da nefret ediyor. Filmdeki hemen hemen her karakter grubunun kanunları çok az dikkate aldığı veya hiç almadığı düşünülürken Nijeryalıların ahlaki açıdan iflas etmiş suçlular olarak betimlenmesine karşı çıkmak anlamsız görünüyor. Uzaylıları ülkelerine yollamakla görevli şirket, MNU ve emirleri veren beyaz siyasilere çoğu eşit derecede cahil, ikiyüzlü ve çürümüş. Askerler zihinleri ele geçirilmiş haydutlar olarak dolaşüyor, şiddet kullanıyor ve şüpheli tahliye emirlerini imzalamak için uzaylıları kandırıyorlar. Bilim insanları yakalanan 'Karidesler' üzerinde el altından deneyler yapıyor; uzaylılar yasadışı silahlarla donanıp sokaklarda kavga ediyor (Onanuga, 2009).*

Gerçekten de filmde toplu uzaylı betimlemelerinden sonra karşımıza çıkan ilk uzaylı görüntüsü et parçalayan bir uzaylıya aittir. *Yasak Bölge 9* bize geç tanıttığı Christopher ve oğlu dışında duygudaşlık kurabileceğimiz uzaylılar sunmaz<sup>7</sup>. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi diğerleri anonim, kayıtsız hatta zalimdirler. Acımasızlık; doğrudan kanun dışılık, ekonomik çıkar, kısa ya da uzun vadeli rant söz konusu olmadığında da filmin karakterlerinden uzak değildir. 9. Bölge'den uzaylıları tahliye etme operasyonunun başına getirilen başkahraman Wikus van der Merwe, film anlatısı içinde öncelikle saf, iyi niyetli ve sempatik resmedilmiş bir Afrikaner'dir. Fakat bu iyi niyeti, 'tahliye' ya da 'imza' gibi kelimelerin anlamını bile bilmeyen uzaylıları 20 yıldır yaşadıkları evlerinden etme konusunda her hangi bir vicdan azabı duymasına yol açmadığı gibi, tahliye sırasında karşılaştığı bir uzaylı üreme barakasında<sup>8</sup> bebekleri besleyen boruları tek tek sökmesini de engellemez. Nüfus kontrol ekibi 40-50 yumurtanın olduğu barınağı yakarken kameraya dönen Wikus neşeli bir şekilde "Yumurtalar

<sup>7</sup> Tanınmış sinema yazarı Roger Ebert (2009), yönetmen Neill Blomkamp'ın Christopher ve oğluna dış görünüşlerine rağmen sempati duyulabilmesini onlara, diğer uzaylılarda olmayan insani bir vücut dili ve ufaklığa nemli büyük gözler vererek başardığını yazmıştır.

<https://www.rogerebert.com/reviews/district-9-2009> (Erişim 25 Şubat 2018)

<sup>8</sup> Bu baraka sistemi uzaylıların eşeysiz ürediklerine, her bir uzaylının hem erkek hem dişi üreme organlarına ve kendi kendilerini döleme yeteneğine sahip olduklarına işaret etmektedir. Yumurtalar oluştuğunda ölü inek veya domuz gibi bir besin kaynağına tüpler aracılığı ile bağlanır ve bebek uzaylılar bu şekilde gelişir. Bölge 9'da var olduğu belirtilen türler arası fuhuş, uzaylıların insanlara benzer üreme yapılarına sahip olduklarını ve birbirleriyle de ilişkiye girebildiklerini düşündürmektedir. <http://district9.wikia.com/wiki/Non-humans> (Erişim 26 Şubat 2018). Wikus'un 'hastalık' olarak tanımlanan dönüşümünün sebebi de medyaya - MNU'nun yönlendirmesi ile - uzaylılar ile girdiği cinsel ilişkiler olarak yansır. Filmdeki bu 'virüs kapma' iddiasını Walder (2014) kıtanın HIV/AIDS krizi ile ilişkilendirir.



mısır gibi patlıyor. Küçük uzaylılar mısır patlağına dönüyor” demekten geri durmaz. Böylece, Duncan’ın “hem Apartheid dönemi ayrımcılığının hem de neoliberal yönetici ağzının bir karikatürü” (2018: 56-57) olarak tanımladığı Wikus da suça karışır, soykırımın ortağı olur. Onu ötekinin ötekisi uzaylılara yaklaştıracak duygusal dönüşümün tetikleyicisi aşağıda inceleyeceğimiz fiziksel başkalaşım olacaktır. Öte yandan önce Christopher ve oğlu eşliğinde izleyicinin uzaylıya, ikinci olarak melezileşme sürecinde Wikus’ın uzaylıya, son aşamada da izleyicinin Wikus’a bakışı dönüşürken, film anlatısı Siyah Nijeryalı temsilinde herhangi bir iyileştirme hatta değişime imkân tanımaz. Yine Duncan’ın belirttiği gibi (2018: 69), Beyaz insanın uzaylı nefreti artan işsizlik, kamu kaynaklarının dışarıdan gelen uzaylılar için harcanması gibi sebeplerle açıklanırken, Nijeryalıların canavarca davranışları böyle bir bağlamla ilişkilendirilmiş de değildir.

### İnsan-Uzaylı-Makine Melezi Wikus

Uzaylıların gemisinin kayıp kumanda merkezi aslında bir başka küçük gemidir. 9. Bölge’ye yapılan operasyon sırasında uzaylı Christopher ve küçük oğlu çöplükten topladıkları kendi teknolojilerinden parçalar ile barakalarının altında sakladıkları bu küçük gemiyi harekete geçirecek yakıtı üretme peşindedirler. 20 yıllık uğraşları sonunda toplayabildikleri ile küçük gemiyi ana gemiye götürmeye yetecek kadar yakıtı üretmeyi ancak başarmışlardır ki, baskın sırasında Wikus van der Merwe neye yaradığını bilmediği bu sıvıyı içinde barındıran silindire el koyar. Sıvının vücuduna buluşması sonucunda ise Wikus için dönüşüm başlar.

Wikus van der Merwe’nin yaşadığı Kafkaesk bir dönüşüm değildir. David Cronenberg’in 1986 tarihli *The Fly* (*Sinek*) filminin kendini ışınlanma aracında kalan bir sinek ile beraber ışınlayan ve sineğin moleküler-genetik yapısının kendisinininkiyle birleşmesi sonucu başkalaşan bilim insanı karakterinin (Seth Brundle) dönüşümü<sup>9</sup> gibi ağır ve yer yer acıdır. Önce tırnakları, sonra dişleri düşer. Bu bağlamda *Sinek* gibi *Yasak Bölge 9* da *body horror* olarak bilinen ve sosyal, kültürel anlamda insan olma durumunu korkutucu beden deformasyonları, ‘doğal olmayan’ fiziksel dönüşümler, ucubeleşme üzerinden sorgulayabilen bir alt tür içinde değerlendirilebilir. Wasson ve Alder (2011) bilim kurgu filmlerinde *body horror*’a sıklıkla teknolojinin karanlık fonksiyonlarına, Frankensteinvari tehditlere işaret etmek için başvurulduğunu söylerler (Aktaran Duncan, 2018: 65). Wikus van der Merwe’nin başkalaşımının da teknolojiye makineleşme üzerinden uzanan bir yanı vardır. Eli uzaylı eline dönüştüğünde yalnızca uzaylıların kullanabildiği lazer silahları çalıştırabilecek hale geldiğinden vücudu doktorun tanımıyla “milyon hatta belki milyarlarca dolar değerinde bir

<sup>9</sup> David Cronenberg’in 1958 tarihli aynı adlı kült yapımdan uyarladığı *Sinek* konu aldığı türçülük, dönüşüm ve biyolojik melezileşme dışında da *Yasak Bölge 9* filmi ile benzerlikler taşır. Işınlanma üzerine çalışan başkahraman Seth Brundle’in evinde çalışmalara tanıklık eden ve sonra Seth’in kız arkadaşı olan gazeteci deneyleri kameraya almaya ve Seth ile çalışmalarının ilerleyişi, yaşadığı sorunlar hakkında röportajlar yapmaya başlar. Daha sonra Seth’in gazetecinin yokluğunda da kamerayı kullanması ve dönüşümün ardından zaman zaman kendini kayda alması ile film içinde filmin, belgeleyen kameranın ve dolayısıyla belgesel anlatının varlığı, *Yasak Bölge 9*’a olduğu gibi *Sinek* filmine de ikinci bir katman olarak damgasını vurur. Jake Sully’nin tuttuğu video kayıtlar da *Avatar* filmine benzer bir katman eklemektedir.

biyoteknoloji"yi de temsil etmeye başlar. Wikus giyilebilir silahları üzerine geçirdiğinde bir insan-makine, özellikle Paul Verhoeven'ın 1987 tarihli *RoboCop*'unun başarısından sonra bilim kurgu filmlerinde görmeye alıştığımız bir tür siborg olur.

*RoboCop*'un yanı sıra *The Terminator* (*Terminatör*, James Cameron, 1984), *Judge Dredd* (*Danny Cannon*, 1995), *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scott, 1982) gibi örneklerden yola çıkan Carrasco (2006: 103); erkek siborg bedenin erkekliğe dair eski temsil kalıplarını sorgulamaya açmaktansa bu bilindik kalıpları takip ettiğini öne sürer. Oysa "Belki de, alaycı bir şekilde, hayvanlar ve makinelerle füzyonumuzdan, Batılı logosun tecessüm etmiş hali anlamında 'Erkek' olmamayı öğrenebiliriz" diyen Donna Haraway (1991: 310), 1984 yılında kaleme aldığı *Bir Siborg Manifestosu*'nda siborg bedene farklı imkânlar atfetmiştir. "Sibernetik bir organizma, bir makine ve organizma melezi, kurgusal olduğu kadar sosyal gerçekliğe de dair bir varlık" (1991: 291) olarak tanımladığı siborgu, sadece toplumsal cinsiyete değil, birbirine karşıtlık üzerinden tanımlanan ırk, cinsellik ve sınıf gibi tüm kimliklere karşı bir mit olarak sunmuştur. Haraway'a göre siborg Batının yarattığı ikilikler, gücünü bu suni ikiliklerden alan ötekileştirme ve özcülük karşısında konumlanabilir. Bu bakış açısının temelinde siborgun ve/veya melezin iki farklı moleküler yapının birleşiminden öte bir şey, daha önce var olmamış bir yapı olduğu düşüncesinin yattığı iddia edilebilir. *Sinek* (1986) filminin başkahramanı Seth Brundle da biyolojik melezleşme sürecinde "85 kiloluk bir sinek"ten farklı bir şeye dönüştüğünü söyler ve kendine Brundle Sineği adını verir. Fakat başkalaşımının ileri aşamalarında "insan olduğunu düşünmüş ve bunu sevmiş bir böcek" olduğunu söyler. Dönüşüm öncesinde uzaylı üreme barakasında kayıtsızca besleme borularını söken Wikus'a benzer biçimde Seth'in de hikâyenin başlarında, ışınlama çalışmaları sırasında bir babunu paramparça etmekte beis görmediğine şahit oluruz. Daha sonra bir başka babuna "Kardeşini öldürmek istemezdim", "Kendim yapamayacağım bir şeyi senden istemezdim" gibi sözler sarf ettiğini duysak da Wikus van der Merwe gibi Seth Brundle da türcüdür ve yaşadığı dönüşüm şiddet potansiyelini arttırırken türcülüğü ile yüzleşmesine vesile olmaz. Artık kendini de bir böcek olarak tanımlamasına rağmen zalim olduklarını dile getirdiği böceklere güvenemeyeceğimizi söyler. Ona yardım etmek isteyen kız arkadaşından "Kalırsan canını yakacağım" diyerek gitmesini ister. Oysa Seth gibi Wikus'a da tüm ürkütücülüğüne rağmen güç de getiren dönüşüm, Seth'in aksine Wikus'ta Haraway'ın siborg mitinin önerdiği özcülük karşıtlığına uygun bir yol izler.

MNU, DNA'sı için Wikus van der Merwe'nin peşine düşmüştür. Uzaylılar üzerinde korkunç deneylerin yapıldığı yer altı laboratuvarında<sup>10</sup> kendisi de işkence gören ve böylelikle gerçekleri öğrenen Wikus uzaylı Christopher'ın barakasına sığır. Bu noktada mokümanteri bir kenara bırakarak olayları seyirciye başkahraman Wikus ile birlikte yaşatmaya başlayan anlatı, Wikus gibi bizim de Christopher ve oğluna ısınmamızı sağlayacak bir baba-oğul ilişkisi sunmaya girişir. Aslında başlangıçta, kendini iyileştirebilecek (tekrar insana döndürecek) tekniğin ana gemide mevcut olduğunu öğrendiği için pragmatik sebeplerle Christopher'a yaklaşır Wikus. Dönüşüm geçirmiş kolunu kendisinininki ile kıyaslayarak "Aynıyız !" diyen

<sup>10</sup> Nel (2012: 563) filmdeki bu gizli laboratuvar ve orada uzaylılara yapılanların, Apartheid döneminde paramiliter güçlerin konuşlandığı Vlakteplaas çiftliğine ve burada hükümet karşıtlarına uygulanan işkencelere doğrudan bir gönderme olduğunu söyler.

küçük uzaylıya sinirlenir. Wikus'ın başına gelenler *Avatar* (2009) filminde, Na'vi görünümündeki avatarıyla Pandora gezegeninde özgürce koşabilen felçli asker Jake Sully'nin yaşadığının tam tersidir. Sully'nin dönüşümü "gerçeğe dönüşmüş bir rüya" iken Wikus'un dönüşümü "kabusa dönüşmüş bir gerçekliktir" (Veracini, 2011: 357). Özgürlüğü elinden alınmıştır, insan içine çıkamaz, bu dünyanın dışındadır artık. Tuhaflığı ve kategori dışılığı ile kuirdir. Bu noktada Wikus'ın durumunu açıklamak için Nel (2012: 549), Kristeva'nın 'iğrenç' kavramına başvurmayı önerir. Bedeni ikiliklere dayanan semiyotik bir sistem olarak adlandırılan Kristeva'nın tanımına göre dışarı 'iğrenç'tir. İğrenç; kendi olmayandır, Öznenben'in karşıtıdır, dolayısıyla ötekidir, muğlak ve karışmış olan, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen, toplumu tehdit edendir (2004: 14-17-23-100). Yaşadığı dönüşüm, uzaylılaşan kolu Wikus van der Merwe için önce iğrençtir. Wikus kumanda modülünü harekete geçirecek yakıtı MNU'dan geri alabilmek için Christopher ve oğlu ile birlikte bir maceraya atılır ve laboratuvarında hep birlikte paramparça edilmiş çok sayıda uzaylı ile karşılaştıkları an hikâyenin kırılma noktasını oluşturur. Bu manzaranın önünde nedamet getiren Wikus, MNU'nun emelleri karşısında Christopher ve seyirci ile birlikte bilinçlenerek, sonuçta çok sevdiği karısını bir daha görememe, iyileşememe ya da iyileşmek için yıllarca bekleme pahasına Christopher ve oğlunun evlerine, gezegenlerine dönmelerini sağlayacak duygudaşlığa erişir. *Avatar*'ın felçli Beyaz insan bedeninden, sevdiği Na'vi uğruna vazgeçerek geri dönülemez bir biçimde Na'vi olmayı seçen Sully'sinden farklı olarak Wikus van der Merwe; film anlatısının kendi kurduğu ötekine dair ayrımcı söylemi eleştirmesini sağlayan melez bir figüre dönüşmüştür.

## Sonuç

*Gelecekle ilgili filmlerin çağdaş toplumsal sorunlara duyarlılığı en düşük film türü olduğu düşünülebilir. Oysa bunlar sık sık Hollywood gerçekliği için fazla radikal sayılacak duruşlarla nitelenirler. Çağdaş dünyanın en uzağında yer aldığı varsayılan bir tür, bazı bakımlardan, bu dünyanın işleyişini doğrulukla temsil etmek için en elverişli zemini oluşturur. Geleceğe dönük fanteziler, içinde bulunulan anı tırnak içine almanın bir yolu olarak değerlendirilebilir. Bu filmler zamansal yer değiştirmeye başvurarak Hollywood'da egemen olan realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını deler (Ryan ve Kellner, 2016: 358).*

Bu çalışmaya konu olan *Yasak Bölge 9*'da uzay gemisinin Johannesburg'a iniş tarihi Apartheid rejiminin sürmekte olduğu 1982 yılıdır. Dolayısıyla ele aldığımız bu film gelecekle ilgili olmayan bir bilim kurgu, zamansız olmayan bir distopyadır. Yine de tam da yukarıda alıntılanan Ryan ve Kellner'in önermelerine uygun bir biçimde, fakat geleceğe değil de geçmişe dönük bir fantezi aracılığı ile bugünü anlatmanın, ayrımcılık ve mültecilik sorununu tırnak içine almanın yolunu bulmuştur, senaristler Blomkamp ve Tatchell. İncelememiz bu yolda iki unsurun öne çıktığına işaret etmektedir. İlk olarak; mokümanter seçimi kurgu ile gerçekliği, "bu filmde anlatılanlar gerçek olaylardan esinlenmiştir" gibi dışsal metinlere ihtiyaç duymayan doğal bir düzlemde birleştirmiş, fantezi gerçeğe dinamizm katarak yaşanmış ve yaşanmakta olanların altını çizmenin aracına dönüşmüştür. Bu anlamda bu fantastik kurmaca, Baudrillard'ın gerçekten daha gerçek simülakları gibi, adeta belgeselden daha belgeseldir.

*Yasak Bölge 9*'un eleştirel söylemini kurmakta ikinci ve asıl dayanağı ise alışageldik kahraman özelliklerine haiz olmayan, anti-kahraman olmak için de fazla saf ve iyi resmedilmiş başkahramanıdır. Yetmişli yılların sonlarından itibaren karşımıza çıkmaya başlayan, temel özellikleri Ryan ve Kellner tarafından "savaşçılık, girişimcilik ve ataerkillik" (2016: 310-311) olarak tanımlanan bireyci Hollywood kahramanlarına benzemez Wikus van der Merwe. Yine Ryan ve Kellner'in tipolojilerine göre düşünecek olursak (2016: 362), o ne tek başına hareket eden bir detektif, ne de - *Avatar*'ın yukarıda adı geçen Jake Sully'si gibi - cemaati reddeden bir kovboydur. Tıpkı filmin anlatı yapısı gibi kahramanı da gücünü melezliğinden alır. Fakat bu melezlik de; Bakhtinci çokseslilik, küreselleşme ile koşut giden çokkültürlülük ya da post-kolonyal teorinin özellikle de Homi Bhabha öncülüğünde ortaya attığı ve dilsel düzlemde karşılığını bulan kültürel melezlik gibi kavramlarla<sup>11</sup> açıklanamaz. Filmde duygusal ve kültürel dönüşümün anahtarı biyolojik ve fiziksel başkalaşım olmuştur. *Yasak Bölge 9*, melezliği dilsel değil görsel, kültürelenden ziyade fiziksel boyutuyla temsil ederek kavramı biyolojik kökenine geri döndürmüş, böylelikle de onu özcülük, türçülük, ırkçılık karşıtı işlevsel bir figüre dönüştürmüştür. Bunu yaparken ihmal ettiği diğer ötekiler ve resmettiği tek boyutlu Nijeryalı portresinin filmin eleştirel gücünü zayıflatan yumuşak karnını oluşturduğu söylenebilir. Fakat klişelerle kışkırtıcı biçimde oynamaktan geri durmayan *Yasak Bölge 9*'un Apartheid rejimini olduğu kadar yeni dünya düzenini de kavrayışı, her türlü insan ve dünya dışı varlık grubunu 'iyi' temsil etmekteki gönülsüzlüğü bu iddianın gücünü bir ölçüde zayıflatmaktadır. Nijeryalı gazeteci Tola Onanuga'nın (2009) sinema yazarı Peter Bradshaw'dan aktardığı gibi belki de "film izleyiciye, cevabını vermekle ilgilenmediği soruları sordurmak konusunda cesaret vermektedir." İnsanın geçmişte, bugün ve gelecekte, insan olarak tanımlanan bedeninin ötesinde ne olduğu ve ne olabileceği sorusu da bunların başında gelmektedir.

<sup>11</sup> Aijaz Ahmad, Arif Dirlik gibi post-kolonyal düşünceye eleştirel yaklaşan kuramcılar melezliği içi boş ve soyut bir kavram olmakla itham etmiş; kavramın genelleyici, indirgemeci ve hatta özcülük-karşıtı görünürken özcü yaklaşımlarca araçsallaştırılabilme potansiyeline dikkat çekmişlerdir. Benzer biçimde ve daha genel çerçevede post-kolonyal düşüncenin post-kolonyalizme dönüşebilmesi ile ilgili bu yazının amaç ve kapsamını aşan tartışmalar için bkz. *Toplumbilim: Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*. Sayı: 25, Ekim 2010. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

### Kaynakça

- Bernasconi, R. (2007). *İrk Kavramını Kim İcat Etti?* (Z. Direk, Çev.). İstanbul: Metis.
- Calder, J. ve Calder, K. (Yapımcı) & Tsirbas, A. (Yönetmen). (2007). *Terra'yı Kurtarmak (Battle for Terra)* [Sinema Filmi]. ABD: Menithings Productions, Snoot Entertainment.
- Cameron, J. (Yapımcı) & Cameron, J. (Yönetmen). (2009). *Avatar* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Carrasco, R. C. (2006). *New Heroes on Screen: Prototypes of Masculinity in Contemporary Science Fiction Cinema*. Huelva: Universidad de Huelva Publications.
- Cornfeld, S. (Yapımcı) & Cronenberg, D. (Yönetmen). (1986). *Sinek (The Fly)* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Daniel, S. (Yapımcı) & Sommers, S. (Yönetmen). (2001). *Mumya'nın Dönüşü (The Mummy Returns)* [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.
- Daniel, S. (Yapımcı) & Sommers, S. (Yönetmen). (1999). *Mumya (The Mummy)* [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.
- Deeley, M. (Yapımcı) & Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Bıçak Sırtı (Blade Runner)* [Sinema Filmi]. ABD: The Ladd Company, Warner Bros.
- Devlin, D. (Yapımcı) & Emmerich, R. (Yönetmen). (1996). *Kurtuluş Günü (Independence Day)* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- District 9 Wiki. Erişim 26 Şubat 2018, <http://district9.wikia.com/wiki/Non-humans>
- Duncan, R. (2018). From Cheap Labour to Surplus Humanity. World-ecology and the postapartheid speculative in Neill Blomkamp's *District 9*. *Science Fiction Film and Television*, 11.1., 45-72.
- Ebert, R. (12 Ağustos 2009). District 9. *Rogerebert.com*. Erişim 25 Şubat 2018, <https://www.rogerebert.com/reviews/district-9-2009>
- Eke, N. P. (2016). Beyazperdede 'Öteki' Olmak. 'Dönersen Isık Çal' Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi*, Cilt 1, Sayı 2, 97-124.
- Enriquez, E. (2004). *Sürüden Devlete: Toplumsal Bağ Üzerine Psikanalitik Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Fanon, F. (2009). *Siyah Deri, Beyaz Maske*. (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Versus.
- Frassinelli, P. P. (2015). Heading South: Theory, Viva Riva! and District 9. *Critical Arts*, 29:3, 293-309.

- Fugard, A. (Yazan). (2009). *Coming Home* [Tiyatro Oyunu]. New York: Dramatists Play Service.
- George, T. (Yapımcı) & George, T. (Yönetmen). (2004). *Hotel Rwanda* [Sinema Filmi]. Birleşik Krallık: United Artists.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* içinde (291-324). New York: Routledge.
- Hurd, G. A. (Yapımcı) & Cameron, J. (Yönetmen). (1989). *The Abyss* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Hurd, G. A. (Yapımcı) & Cameron, J. (Yönetmen). (1984). *Terminatör (The Terminator)* [Sinema Filmi]. ABD: Hemdale, Pacific Western.
- Jackson, P. ve Cunningham, C. (Yapımcı) & Blomkamp, N. (Yönetmen). (2009). *Yasak Bölge 9 (District 9)* [Sinema Filmi]. Güney Afrika, ABD, Yeni Zelanda, Kanada: TriStar Pictures, Sony Pictures.
- Johnson, S. C. (26 Ağustos 2009). The Real District 9: Cape Town's District Six. *Newsweek*. Erişim 22 Ekim 2017, <http://www.newsweek.com/real-district-9-cape-towns-district-six-78939>
- Kennedy, B. (Yapımcı) & Miller, G. (Yönetmen). (1979-1981-1985-2015). *Mad Max* (seri) [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Kennedy, K. (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (2005). *Dünyalar Savaşı (War of the Worlds)* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures, DreamWorks.
- Kennedy, K. ve Spielberg, S. (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (1982). *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial)* [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levine, D., vd. (Yapımcı) & Villeneuve, D. (Yönetmen). (2016). *Geliş (Arrival)* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Lippincott, C. ve Marks B. (Yapımcı) & Cannon, D. (Yönetmen). (1995). *Judge Dredd* [Sinema Filmi]. ABD: Hollywood Pictures, Cibergi Pictures Entertainment.
- Madde14.org, İltica ve Göç Bilgi Bankası. Erişim 24 Ekim 2017, <http://www.madde14.org/index.php?title=M%C3%BCltesi>
- Marshall, F. (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (1981). *Kutsal Hazine Avçıları (Raiders of the Lost Ark)* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Méliès, G. (Yapımcı) & Méliès, G. (Yönetmen). (1902). *Aya Seyahat (Le voyage dans la lune)* [Sinema Filmi]. Fransa: Star-Film.

- Moore, R. D., vd. (Yapımcı). (2004-2009). *Battlestar Galactica* [Televizyon Dizisi]. ABD: British Sky Broadcasting (BSkyB), David Eick Productions, NBC Universal Television.
- Moses, M. V., Graham L. V., Marx, J., Gaylard, G., Goodman, R. ve Helgesson, S. (2010). District 9: A Roundtable, *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 11:1-2, 155-175.
- Nel, A. (2012). The repugnant appeal of the abject: Cityscape and cinematic corporality in District 9. *Critical Arts*, 26:4, 547-569.
- Okorafor, N. (23 Ağustos 2009). My response to District 419... I mean District 9. *Nnedi's Wahala Zone Blog*. Erişim 21 Şubat 2018, <http://nnedi.blogspot.com.tr/2009/08/my-response-to-district-419i-mean.html?q=district+9>
- Oldham, S. (14 Ağustos 2009). Interview: Neill Blomkamp. *Variety*. Erişim 14 Ekim 2017, <http://variety.com/2009/film/news/interview-neill-blomkamp-1118007279/>
- Onanuga, T. (8 Eylül 2009). Why District 9 isn't racist against Nigerians. *The Guardian*. Erişim 24 Şubat 2018, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/sep/08/district-9-racism>
- Rieder, J. (2011). Race and Revenge Fantasies in *Avatar*, *District 9* and *Inglourious Basterds*. *Science Fiction Film and Television*, 4.1, 41-56.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera. Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. W. (2008). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis.
- Schmidt, A. (Yapımcı) & Verhoeven, P. (Yönetmen). (1987). *RoboCop* [Sinema Filmi]. ABD: Orion Pictures.
- Smith, D. (2 Eylül 2009). District 9 labelled xenophobic by Nigerians. *The Guardian*. Erişim: 21 Şubat 2018, <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/02/district-9-labelled-xenophobic-nigerians>
- Tubosun, K. (7 Mayıs 2013). Nigeria: When aliens took Lagos. *The Guardian Africa Network*. Erişim 21 Şubat 2018, <https://www.theguardian.com/world/2013/may/07/nigeria-nnedi-okorafor-book>
- Van Veuren, M. J. (2012). Tooth and Nail: Anxious Bodies in Neill Blomkamp's District 9. *Critical Arts*, 26:4, 570-586.
- Veracini, L. (2011). District 9 and Avatar: Science Fiction and Settler Colonialism. *Journal of Intercultural Studies*, 32:4, 355-367.
- Vourlias, C. (26 Eylül 2009). Nigerians offended by 'District 9'. *Variety*. Erişim 24 Şubat 2018, <http://variety.com/2009/film/features/nigerians-offended-by-district-9-1118009226/>
- Wa Munga, D. T. (Yapımcı) & Wa Munga, D. T. (Yönetmen). (2010). *Viva Riva!* [Sinema Filmi]. Kongo Cumhuriyeti, Fransa, Belçika: Beta Cinema.

Walder, D. (2014). Hysterical nostalgia in the postcolony: From Coming Home to District 9. *Consumption Markets & Culture*, 17:2, 143-157.

Wilhelm, M. ve Mathison, D. (2010). *Bir James Cameron Filmi Avatar. Pandora'nın Biyolojik ve Sosyal Tarihi Üzerine Gizli Rapor*. İstanbul: Doğan Kitap.



## Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri<sup>1</sup>

Semih Salman\*

### Özet

İlkel zamandan bu yana toplum sürekli olarak değişime uğramıştır. Toplumun en önemli öğelerinden biri olan aile de bu değişime kayıtsız kalmamıştır. Aile yapısındaki değişimler, şüphesiz aile bireylerini de etkileyerek, onların birbirine karşı tutum ve davranışlarına da yansımaktadır. Bu sebeple çalışmada, baba ve oğul arasındaki ilişkiyi etkileyen faktörler (toplumsal değişim, oedipus kompleksi, aile ve toplumsal yapı) üzerinde durularak, bu ilişkinin Türk sinemasındaki yansıması ele alınmaktadır. Söz konusu çalışmada, oedipus kompleksi kavramının yanı sıra başta Sigmund Freud ve Jacques Lacan olmak üzere çeşitli yazarların bu konudaki görüş ve çalışmalarına yer verilmiştir. Son olarak, 2000 sonrasında çekilip gösterime giren iki örnek film üzerinden baba-oğul ilişkisi, oedipus kompleksi bağlamında çözümlenmiştir. Çalışmada, Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından olgubilim deseninin uygun olduğu düşünülmüştür. Araştırma konusuna ve amacına uygun olarak ise, amaçlı örnekleme yöntemlerinden “benzeşik durum örneklemesi” kullanılmıştır. Ayrıca, bahsedilen bu karakterlerin çevresiyle yaşadığı ilişki de oedipus kompleksi açısından incelenecek olan bir diğer konudur.

**Anahtar Kelimeler:** Baba, Oğul, Türk Sineması, Oedipus Kompleksi, Psikanaliz.

<sup>1</sup> Bu çalışma, Yüksek lisans tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Salman, Semih, (2016), *2000’li Yıllardan Sonra Türk Sineması’nda Baba-Oğul İlişkisi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0872-1980>

E-mail: [salmansemih@gmail.com](mailto:salmansemih@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.354020

Geliş Tarihi - Received: 17.08.2017

Kabul Tarihi - Accepted: 14.04.2018

## Father-Son Relationship in Terms of Psychoanalytic Approach: *Gişe Memuru* and *Beş Vakit* Films

Semih Salman\*

### **Abstract**

*Since primitive society has constantly changed. The family, which is one of the most important documents of society, has not kept this change indifferent. Changes in family structure undoubtedly also affect family members, reflecting their attitudes towards each other and their behavior. For this reason, the factors affecting the relationship between father and son (social change, oedipus complex, family and social structure) are discussed and the reflection of this relationship in Turkish cinema is discussed. In this study, besides the concept of oedipus complex, various authors such as Sigmund Freud ve Jacques Lacan were included in their views and works. Finally, the father-son relationship over the two sample films that were drawn and shown after 2000 was resolved in the context of the oedipus complex. In the study, it is thought that the pattern of research is appropriate in terms of research as methods of qualitative research design. In accordance with the research purpose and purpose, "sampling of analogous situation" has been used for purposeful sampling methods. In addition, the relationship of these characters with their surroundings is another subject to be examined in terms of the oedipus complex.*

**Keywords:** *Father, Son, Turkish Cinema, The Oedipus Complex, Psychoanalysis.*

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0872-1980>

E-mail: [salmansemih@gmail.com](mailto:salmansemih@gmail.com)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.354020

Received - *Geliş Tarihi*: 17.08.2017

Accepted - *Kabul Tarihi*: 14.04.2018

## Giriş

Aile, toplumun temel yapı taşı olarak adlandırılmaktadır. Aile bireylerini oluşturan anne, baba, çocuk/çocuklar aile yapısının oluşumunu ve gelişimini belirlemektedir. Şüphesiz ki, sinemanın da oldukça beslendiği bir kaynak olan aile kavramı içinde, en çok kadın-erkek ve baba-oğul ilişkileri dikkat çekmektedir. Batı Sinemasında baba-oğul ilişkisini konu alan *The Kid* (Yumurcak, Charlie Chaplin, 1921) *Bicycle Thieves* (Bisiklet Hırsızları, Vittorio De Sica, 1948), *The Godfather* (Baba, Francis Ford Coppola, 1972) ve *Life is Beautiful* (Hayat Güzeldir, Roberto Benigni, 1997) gibi pek çok film bulunmaktadır. Buna ek olarak tiyatro oyunlarında da baba-oğul ilişkisini konu alan tragedyaer oldukça işlenmektedir. Nitekim, Sofokles'in "Kral Oedipus" adlı oyunu psikanalitik yaklaşımın önemli bir ögesi olan oedipus kompleksine ismini vermiştir. Bunun yanı sıra William Shakespeare tarafından yazılan "Hamlet" oyununda da baş kahraman Hamlet'in babasını öldüren ve annesiyle evlenen amcasını bir türlü öldürememesi akla oedipus kompleksini getirmektedir. Oedipal evreden kaynaklı bilinç dışında suçluluk duygusunu içinde barındıran Hamlet'in, bu sebeple amcasını öldürme eylemini harekete geçiremediği söylenebilir. Bahsedilen bu iki tragedyaer da babanın fiziki olarak öldüğü fakat ruhani açıdan hâlâ karakterleri etkilediği bilinmektedir. Türk Sinemasında ise, sinema dilinin oluşmaya başladığı dönem olarak kabul edilen "Sinemacılar Dönemi" ile birlikte bir çok filmde baba-oğul ilişkilerine yer verilmiştir. Bu dönemde çekilen, öyküsü Yılmaz Güney'e, senaryosu ve yönetmenliği ise Lütfi Ö. Akad'a ait olan *Hudutların Kanunu* filminde, baba-oğul ilişkisine değinilmektedir. Daha sonraki dönemlerde de *Baba* (Yılmaz Güney, 1971), *At* (Ali Özgentürk, 1981), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2006), *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik, 2011) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) gibi pek çok filmde baba-oğul ilişkileri yer almaktadır. Söz konusu ilişkiyi içeren pek çok filmin içinden *Beş Vakit* ve *Gişe Memuru* filmleri seçilerek çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu durumun sebebi ise, filmlerin hikâye örgülerinin baba-oğul eksenli ilerlemesinin yanı sıra günümüze yakın bir dönemde gösterime girdikleri için baba-oğul ilişkisi konusunda daha az sayıda incelemeye konu olduklarının düşünülmesidir. Buna ek olarak, filmlerden birinin köy yaşamını (*Beş Vakit*), diğerinin de (*Gişe Memuru*) şehir yaşamını ele alması dikkat çeken bir diğer husustur. İlgili literatür dikkate alınarak filmler oedipus kompleksi bağlamında, psikanalitik yaklaşım temelinde analiz edilmiştir.

## Metodoloji

Araştırma, *Beş Vakit* ve *Gişe Memuru* filmlerindeki, baba-oğul ilişkisinin nasıl biçimlendiğini ve ne gibi etmenlerden etkilendiğini belli örnekler üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Seçilen filmler oedipus kompleksi irdelemesi bakımından psikanalitik çerçevede incelenmektedir. Zira, Arthur Asa Berger (1986: 11), *Dallas* dizisinin karakterleri arasındaki Oedipus problemlerin incelenmesi konusunda da psikanalitik temelli çözümlmeye işaret etmiştir. Bu çerçevede, psikanalitik kuramın önemli bir ögesi olan "Oedipus Kompleksi" kavramının, baba-oğul ilişkisinde ne şekilde ve ne yoğunlukta görüldüğü, sözü edilen örnek filmler üzerinden değerlendirilecektir.

Film çözümlemesini temel alan bu araştırma, nitel desende yapılandırılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından olgubilim deseninin

uygun olduğu düşünülmüştür. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'e (2013) göre, olgubilim (fenomenoloji) deseni, gündelik yaşamda farkında olduğumuz fakat ayrıntılı bir anlayışa sahip olamadığımız olgulara odaklanmakta ve bu olguları tam anlamıyla kavramımıza zemin hazırlayan bir desen olarak açıklanmaktadır. Bu araştırmanın evreni; son dönemde gösterime giren ve baba-oğul ilişkisini içeren iki Türk filminden oluşmaktadır. Hem filmlerin ulaşılabilirliği açısından hem de yakın zamanda kalıcı bir iz bırakmış olmaları sebebiyle 2000 sonrası yapımlar tercih edilmiştir. Araştırma konusuna ve amacına uygun olarak, amaçlı örnekleme yöntemlerinden "benzeşik durum örnekleme" kullanılmıştır. Benzeşik durum örnekleme; "... Evrenden araştırmanın problemi ile ilgili olarak benzeşik bir alt grubun, durumun seçilerek çalışmanın burada yapılmasını tanımlar. ... benzeşik örneklemede amaca bağlı olarak öncelik verilen sadece benzeşik bir alt grubun seçilmesi söz konusudur" (Büyüköztürk, vd., 2014: 91). Bu amaç doğrultusunda, son dönem Türk sinemasında baba-oğul ilişkisini varsayımsal çerçeve kurgusunda en iyi temsil eden ödüllü iki uzun metraj film ele alınmıştır. Bunlar, *Gişe Memuru* ve *Beş Vakit* filmleridir. Filmlerden birinin köy yaşamını (*Beş Vakit*), diğersinin de (*Gişe Memuru*) şehir yaşamını ele alması çözümlenmeye katkı sağlamıştır. İlgili literatür dikkate alınarak filmler oedipus kompleksi bağlamında, psikanalitik yaklaşım temelinde analiz edilmiştir.

Çalışmada çözümlenen filmlerde, varsayımsal olarak oluşturulan sorunsallar ve çözümlenmesi gereken parametreler aranmıştır. Filmlerde incelenen baba-oğul ilişkisinde, ne gibi etkenlerin rol oynadığı saptanmaya çalışılmıştır. Filmlerde yer alan toplumun yapısı, aile bireylerinin karakteristik özellikleri, filmin geçtiği zaman ve mekân, karakterlerin ilişkilerinin oedipus kompleksini çağrıştırıp çağrıştırmaması gibi etkenler incelenmiştir. Çalışmada çözümlenen filmler, varsayımsal parametreler baz alınarak tekrar tekrar izlenmiş, filmlerin hem özelinde hem genelinde baba-oğul ilişkisinin nasıl geliştiği incelenmiştir. Filmler izlendikçe, başa dönülerek analiz çerçevesi yeniden kurgulanmıştır. Kodlayıcı ve/veya çözümleyicinin tek çalıştığı analiz durumlarında bu tür bir tekrar uygulaması, nitel çalışma güvenilirliği açısından önerilmektedir (Leeuwen ve Jewitt, 2001: 21).

### **Freud ve Lacan'a Göre Oedipus Kompleksi**

Psikanaliz, davranışların ruhsal yansımadan kaynaklandığı üzerinde duran bir kuramdır. Freud (2015), psikanaliz kuramını, bilinçdışı bilinç seviyesine ilettilme aşamasında hastanın gösterdiği direncin idrakı üzerine inşa etmiştir. Lacan (2013) ise, psikanalizi daha çok dilbilim ile birlikte ele almaktadır. Kişinin tinsel yapısındaki kültürel durumu dil temelinde değerlendirir ve buna odaklanır. Ian Craib (2011), psikanalizin iki anlamı olduğunu belirterek, birinci anlamının; libidinal dürtülerden kaynaklanan birtakım güdülerin ve bunların dışa yansısıyla ortaya çıkan kişilik, rüyalar, hatalar gibi birçok tepkiyi açıklamak için Freud tarafından öne sürülmüş bir kuram olduğu, ikinci anlamının ise; zihinsel problemleri iyileştirme yöntemi olarak tanımlamaktadır. Bu problemlerin ise, hasta kişilerin davranış bozukluklarından oluştuğunu belirten Craib, bu sorunları aşma yolu olarak da psikanaliz sayesinde kişilerin bilinçdışılarının işleyişini anlamaları olduğunu savunmaktadır. Felsefi yönden psikanaliz, bilinçdışısını merkeze alarak, ruhsal yaşamın, bilinçdışında geçtiği ve birtakım faktörler yoluyla bilinçli hale getirildiği öne sürülmektedir

(Batmankaya ve Güleç, 2013). Raewyn Connell (1998), psikanalizin kişinin ne olması gerektiğiyle ilgili değil, ne olduğu bilgisıyla ilgilendiğini belirterek, psikanalizi “klasik psikanaliz” ve “varoluşçu psikanaliz” olarak ikiye ayırmaktadır. Klasik psikanalizde, dinamik bilinç dışından yola çıkarak, çocuklukta filizlenen duyguların yetişkinlik döneminde toplumsal ilişkilerle yer değiştirdiğini belirtmektedir. Yer değiştirme evresinde ise çocukluktaki dürtülerin engellenmesinin, yetişkinlik döneminde oluşan karakter yapılanmasında önemli olduğunu iddia eden Connell, varoluşçu psikanalizi ise şu şekilde açıklamaktadır; “... Geçmişe bakılarak yörüngenin daha sonraki kısımlarını başlangıçtaki kurucu seçimlerle ilgili ilişkilendiren yaşam çizgilerinin yeniden inşa edilmesiyle, sürece ilişkin bir kod çözümü mümkün kılınabilir. İşte bu kod çözümü “varoluşçu psikanaliz”dir” (Connell, 1998: 280). Varoluşçu psikanalizin klasik psikanalize karşı olmadığı, kişinin yabancılaşmasından kaynaklanan bir gerçekliği olduğu sonucuna varılabilir.

Kişinin gelişimini ve yaşayış şeklini derinden etkilediği öne sürülen psikanalizin, hem kişinin hem de toplumun yaklaşımlarını bir neden-sonuç ilişkisi şeklinde incelediği söylenebilir. Freud, psikanalizin toplum tarafından dikkate alınmasını sağlayarak, bu kuramı geliştirmiş ve kişinin davranışlarına birtakım açıklamalar getirmiştir. Oedipus kompleksinin ise, Freud tarafından ortaya atılan fallik evre döneminde kendini gösterdiği belirtilmektedir.

Freud’a göre, insan üç sistemden oluşmaktadır; id, ego, süpereo. İd kavramı; altbenlik ya da alt ben olarak nitelendirilerek, bilinçaltında barınan ve zevk amacı taşıyan dürtüler olarak tanımlanabilir. Freud (2014b), id kavramının, kişiliğin karanlık bölümünü oluşturduğunu belirterek burada barınan istek ve arzuların kendiliğinden yok olmak yerine uzun yıllar orada kaldıklarını öne sürer. Ego; id’den gelen dürtüler ve dış dünyadan gelen talepler arasında denge kurarak, arayış bulmada rol oynayan bir kavramdır. Bir nevi arabulucu olan ego kavramı, ben ya da benlik olarak nitelendirilebilir. Freud (2014b), bilinç durumunun ben kavramının çalışması süresince doğduğunu belirtir. Süpereo ise; baba figürünün ve toplumda var olan ahlaki değer ya da formların içselleştirilmiş bir simgesidir. Bu kavram üstben olarak da nitelendirilir.

Freud, kişilik gelişimini dönemlere ayırmaktadır: Oral Dönem (0-1,5 yaş), Anal Dönem (2-4 yaş), Fallik Dönem (4-6 yaş), Latent/Gizil Dönem (6-12 yaş) ve Genital Dönem. Bu dönemler arasında fallik evre ön plana çıkmaktadır. Bu evrede, çocuğun kendine yeni bir ilgi alanı oluşturduğu ve bu ilgi alanının kendi cinsel organı olduğu öne sürülmektedir. Bu dönemde, çocuğun nasıl bir kişilik yapısına sahip olacağını kararlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. Bu dönemde, erkek çocuklarda oedipus kompleksi; kız çocuklarda ise Elektra kompleksinin başladığı belirtilmektedir (Dönmezer, 2004). Kastrasyon karmaşasının, bu dönemde yaşandığı belirtilerek, erkek çocuklar için anneye duyduğu arzu sonrasında baba tarafından iğdiş edilme kaygısı; kız çocuklar içinse babaya duyulan arzu sonrasında yaşanan penis imgelemine imrenme duygusunun yerini babadan çocuk sahibi olma isteğine bırakmasıdır (Tura, 2012). Erkek çocukta, iğdiş edilme korkusunun, Oedipal evreden kurtulmasını sağladığını belirten Freud (2014b), onun yerine üst-ben geldiğini öne sürmektedir. Freud’un erkekte “hadım edilme” tehlikesi, kadında ise “penis imgelemine imrenme” başlıkları altında incelediği karmaşayı Lacan, daha derinde dil ile ortaya çıkan “simgesel” bir olmak sorununa bağlamaktadır. Lacan, çocuğun yaşadığı kastrasyon

karmaşasının sadece hadım edilme korkusundan kaynaklı olmadığını, annesinin arzu nesnesi olamadığı için de bu karmaşayı yaşadığını öne sürer.

Lacan (2013), insan kişiliğinin yapılanmasını üç evreye ayırmaktadır. Birinci evre 0 ile 6-8 ay, ikinci evre 6-8 ay ile 3,5 yaş, üçüncü evre ise 3,5-6 yaş arasında görülmektedir. Lacan'ın birinci evresinin, Freud'un oral evresine denk düştüğü söylenebilir. Bu dönemin kişinin deliliğinde önemli yer tuttuğu belirtilmesine rağmen henüz kanıtlanamadığı anlaşılabilir. İkinci dönem ise, anal döneme denk düşmektedir. Lacan'ın ayna evresinin görüldüğü bu evre, Oedipus öncesini içerdiği belirtilmektedir. Üçüncü dönemde ise, Freud'un da üzerinde durduğu fallik evrenin yaşandığı belirtilmektedir. Oedipus karmaşasının bu evrede gerçekleştiği söylenebilir.

Psikanalitik yaklaşımda kişilerin verdiği tepkilerin bilinç dışı unsurlardan kaynaklı olarak verildiği söylenebilir. Craib (2011); kadınlara ve eşcinsellere davranışlarla ilgili oluşabilen sorunlar nedeniyle, Freud'un oedipus kompleksi üzerinde fazlaca durduğunu belirtmektedir. Psikanalitik yaklaşımın önemli bir ögesi olan oedipus kompleksinin adını aldığı Sofokles'in 'Kral Oedipus' adlı oyununun hikâyesi şöyledir:

*Oidipus Thebai kral soyundandır. Kadmos'la Hormania'da kaynak bulan bu soyu bir tanrı yetiştirmiş, ama belki bu tanrıya, Dionysos'a karşı koyduğu için lanete uğramış, akıl almayacak yıkım ve acıların birbirini izlemesini görmüştür. Oidipus, Thebai kralı Laios'un oğlu, Labdakos'un torunudur. Anası bazı kaynaklarda Epikaste diye anılan İokas-te'dir. İokaste gebe iken bir düş görür, Teiresias bu düşü şöyle yorumlar: Kraliçenin karnında taşıdığı çocuk babasını öldürecektir. Doğar doğmaz bebek dağa bırakılır, ayak bilekleri delinmiş, içinden bir kayış geçirilmiştir. Ayağı şiş anlamına gelen Oidipus adı da ondan. Çocuğu bir çoban bulur, götürür Korinthos kralı Polybos'a verir. Polybos'la karısı Priboia'nın çocukları olmamıştır, Oidipus'u öz evlat gibi büyütürler, çocuk da onları ana-baba bilir. Delikanlılık çağına gelince bir dedikodu işitir: Kralın oğlu değil de, bulunmuş bir çocukmuş diye. Gerçeği tanrı Apollon'dan öğrenmek üzere Delphoi tapınağına doğru yola koyulur. Thebai'ye yakın dar bir geçitte arabalı bir adama rastlar, kimin çekilip yol vereceği konusunda kavgaya tutuşurlar. Oidipus adamı ve arabacısını öldürür. (...) Bu olaydan sonra Thebai'ye varır. Sphinks denilen canavar şehirde korku salmakta, sorduğu bilmecelere cevap veremeyenleri parçalayıp yemektedir. Sorular da şunlardır: Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir? İki kız kardeştirler, biri ötekisini doğurur ve ikincisi birincisinden doğmadır. Oidipus birinci bilmeyece insan, ikincisine de Gün ve Gece diyerek doğru cevapları vermiş. Sphinks kendini tünediği kayadan aşağı uçuruma atarak ölmüş. Thebai halkı da rahat bir nefes almış ve kurtarıcısı bildiği Oidipus'a Laios'tan boş kalan taçla birlikte dul karısı İokaste'yi vermiş. Oidipus; bir daha Korinthos'a anasının, babasının yanına dönmemek amacıyla Thebai'ye kral olmuş ve İokaste ile birleşerek dört çocuk üretmiş: Eteokles, Polyneikes, Antigone, İsmene. Yıllar geçer, Thebai şehrinde veba baş gösterir. Salgınun nedenini öğrenmek için Oidipus kayını Kreon'u Delphoi'ye gönderir. Gelen cevap şudur: Kral Laios'un katili bulunmalı ve şehirden sürülmelidir. Oidipus hemen araştırmaya koyulur ve suçluya karşı korkunç tehditler savurur. Bilici Teiresias'a katilin kim olduğunu sorar. Kâhin cevap vermekten çekinir. Oidipus, Teiresias ve Kreon arasında kavga kopar. İokaste araya girer ve ; bir*

*zamanlar gördüğü düşe, Laios'un da dar bir geçitte öldürüldüğüne değinecek olur. Bu sözleri duyunca Oidipus'un içine kuşku girer. Bu sırada Korinthos'tan bir ulak gelir, Polybos'un öldüğünü, Oidipus'un kral olmak üzere Korinthos'a çağırıldığını bildirir. Oidipus gene de ikirciklidir: Babasının ölümü kendi elinden olmamıştır, ama anasının bulunduğu yere gitmekten çekinir. Derken ulak kendisinin Polymos'la Periboia'nın oğlu olmadığını, saraya bir çoban tarafından bulunup getirildiğini söyler. Çoban da getirilip gerçeği açığa vurunca Oidipus'la İokaste'nin artık şüpheleri kalmaz. Kraliçe sarayın içine sığınıp canına kıyar, Oidipus da anası ve karısı olan kadının iğnesiyle gözlerini kör eder. Sophokles'in "Kral Oidipus" tragedyasında dile getirilen bu dram Oidipus'un Thebai'den sürülmesi, kızı Antigone'ye yaslanarak Attika'da Kolonos iline gelmesi ve orada ölmesiyle sonuçlanır (Erhat, 2007: 226).*

Freud (2014a), ben idealinin gerçekliğin temsilcisi olarak, idin etkisiyle oedipus kompleksine egemen olduğunu belirterek, üst benin ise iç dünyanın temsilcisi olarak ide bağlı olduğunu öne sürmektedir. Ben ve üst benin arasındaki karşıtlıkların, dış dünya ve iç dünya arasındaki bir yansımadan kaynaklandığı sonucuna varılabilir. "Oidipus kompleksi Freud'un en çok tartışmaya yol açan ve yankılanan fikirlerinden biridir. 15 Ekim 1897'de Wilhelm Flies'e yazdığı ünlü bir mektupta Freud, Oidipus kompleksi kavramını nasıl geliştirdiğini açıklar:

*İnsanın kendine karşı tamamen dürüst olması iyi bir alışkanlık. İşe yarar bir fikir geldi aklıma. Anne sevgisini ve babayı kıskanmaya kendimde de keşfettim ve şimdi histeri nöbetlerine giren çocuklarda her zaman o kadar erken görülme de, bunun erken çocukluk döneminin genel bir olgusu olduğuna inanıyorum... Eğer mesele buysa, Kral Oidipus'un aşkı, hikayenin gerektirdiği kaçınılmaz kadere karşı bütün mantıklı direnişlere rağmen anlaşılır olmaya başlar ve insan neden kaderin böyle cilveler yaptığı anlar. Herhangi bir nedensiz kişisel kadere duygularımız karşı koyar... Fakat bu Yunan miti, herkesin kendi içinde izlerini hissettiği için bildiği bir tutku yakalar. İzleyici kitlesinin her üyesi hayalinde bir zamanlar gelişmemiş bir Oidipus'tu ve gerçek yaşamda oynanan bu rüya, herkeste, mevcut durumunu hayalinden ayıran bütün bastırma araçlarıyla birlikte korkuyla irkilme yol açar (Berger, 2014: 116).*

Lacan Sözlüğü kitabında Jean Pierre Clero, Oedipus Karmaşasını tanımlarken şu ifadeyi kullanmaktadır; "... Öznenin anneye sahip olmanın yasını tutma ve babaya özdeşim kurma yoluyla imgesel düzenden simgesel düzene geçişin temsil edilmesidir" (Clero, 2011: 89). Yazar, Lacan'ın oedipus kompleksine yaklaşımından hareketle, hangi cinsiyetten olursa olsun çocuğun, anneye karşı arzu beslediğini ve bu sebeple babanın bir engel niteliği taşıdığını belirterek, oedipus kompleksinin kaderini oluşturan şeyin babanın evrimi olduğunu iddia eder. Söz konusu evrim, babanın ikili olan ilişkiye üçüncü terim olarak müdahale etmesiyle ortaya çıkar. Bu üçüncü terim, çocuk tarafından annenin de ötesinde arzulanacak imgesel bir varlık olarak görülmektedir. Anne eylemleriyle ve sözleriyle babanın imgesel gücünü yaratarak ona arzu duyduğunu çocuğa belli eder. Çocuk, baba karşısında güçsüzlüğünü fark ettikten sonra onunla özdeşim kurma yoluna giderek anneden vazgeçmeyi tercih etmektedir.

Lacan, oedipus kompleksi konusunda, ayna evresinin önemine dikkat çekmektedir. Ayna evresinin, çocuğun altı ile sekiz aylık olduğu dönemi kapsadığı belirtilmektedir. Bu evrede, çocuğun fiziksel kontrol mekanizmasını çalıştıramadığı için bedeni kendisinden

bağımsız bir şekilde hareket edebilir fakat kendi imgesini aynada tanıdığı öne sürülmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014). Tura (2012), ayna evresinin çocuğun annesiyle özdeşleştiği ve anneye duyduğu arzuyla beraber kendi imgesini kazanmaya çalıştığı bir dönem olduğunu belirtmektedir. Bu evrede, anneye bütünleşme isteği ve beden imgesinin, diğer kişilerin fiziksel bütünlüğü ile özdeşleşme sonucunda elde edilmesi Tura'nın dikkat çektiği bir durumdur. Mitolojide "... Narcissus, su içmek için bir su birikintisine eğildiğinde suyun üstünde kendi yansımını gördü ve ona âşık oldu" (Berger, 2014: 123). Ayna evresi ve Narcissus hikâyesi arasında benzerlikler bulunmaktadır. Kendisinin farkında olmayan birey, ayna evresini yaşamasıyla birlikte anneden kopar ve yepyeni bir biçimlenme yoluna girer.

## Gişe Memuru Filmi

### Filmin Özeti

Kenan (Serkan Ercan), babasıyla (Zafer Diper) aynı evde yaşayan, annesini küçük yaşta kaybetmiş, gişe memurluğu yapan sıradan biridir. Çatalca gibi işlek bir yerde görev yapan Kenan, sürekli hayallere dalmasıyla bilinir. Babasıyla mesafeli ve soğuk bir ilişkisi olan Kenan, denetleme sırasında hayale dalıp gitmesi yüzünden Afar'a sürülür. Kenan'ın babasına bakıp onunla ilgilenen Nurgül (Nergis Öztürk) ise, Kenan'a âşıktır. Fakat Kenan, bu aşka karşılık vermez. Günde sadece iki ya da üç arabanın geçtiği Afar gişelerinde sürekli hayal gören Kenan, genç ve güzel bir kadının (Nur Fettahoğlu) yardım istemesiyle gerçek yaşama döner. Kadına ilk görüşte âşık olan Kenan'ın tek isteği onunla uzaklara gitmektir. Bu yüzden de babasının ölümüne engel olmayarak, mutlu bir yaşam sürmesi için tek sorun olarak gördüğü babasından kurtulur. Ancak kadının Kenan'a olan ilgisi gerçek değildir, sadece Kenan'ın hayallerinde yaşatmış olduğu bir aşktan ibarettir. Bu durumu fark eden Kenan, hem babasının ölümüne hem de kadının kendisinden kaçmasına sebep olduğu için aklını kaybeder.

### Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi

İstanbul'da geçen film, gişe memurluğu yaparak hayatını kazanan Kenan karakteri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kenan, insanlara karşı soğuk ve mesafeli tavırlar sergileyen bir karakterdir. Bunu da, filmin ilk dakikalarında, iş arkadaşının Kenan'a yaptığı şakalara karşılık vermemesinden anlamak mümkündür. Sıradan ve monoton bir yaşama sahip olan Kenan'ın, işiyle evinden başka zaman geçirdiği tek yer arkadaşı Artun'un berber dükkânıdır. Sadece Artun'la dertlerini ya da mutluluklarını paylaşan Kenan için berber dükkânı adeta nefes alabileceği tek mekândır. Annesini on yaşında kaybeden Kenan, kalp hastası olan babasıyla eski bir evde yaşar. Gündüzleri, Nurgül adında mahalleden genç bir kız, Kenan'ın babasına bakıcılık yapar. Bir hayli aksi olan Hakkı (Kenan'ın babası) karakteri, Nurgül ile gayet iyi anlaşır. Hatta Nurgül'le Kenan'ın evlenmesi için ikisine de baskı yapar. Toplumun temel yapı birimi olan aile kavramını ön planda tutan Hakkı, Kenan'ın da Nurgül'le evlenerek bu yapıya hizmet etmesini ister. Hakkı karakteri yaşının gereği ailede otorite sahibidir ve ancak onun ölümüyle Kenan otoriteyi devralacaktır. Bu durumu destekler nitelikte olan sahne ise; Kenan karakterinin, babasının koltuğunda oturarak onun ölü bedeninin başında sakince beklemesidir. Söz konusu sahne, Kenan'ın, babasının iktidarına son verdiğinin göstergesidir.



Hakkı'nın her akşam sakal tıraşı olmasından, eskiden devlet memuru olduğu çıkarımı yapılabilir. Kenan ve babası, fiziksel olarak da birbirine benzer. İkisinin de ince bıyıklı olması ve koltukta oturuş şekilleri aynıdır. Söz konusu benzerlikler dikkate alındığında, Kenan'ın, babasını belki de farkında olmadan rol model olarak benimsediği sonucuna varılabilir. Filmde, iki farklı zaman yer almaktadır; şimdiki zaman ve geçmiş zaman. Kenan'ın içine kapanıklığının, babasıyla ilişkisinin ve her ikisinin de yalnızlıklarının sebeplerini geçmiş zamanda görmek mümkündür. Kenan, çocukluğunu unutamaz ve geçmişle olan bağlarından kopmak istemez. Hurdaya dönen arabası Kenan'ın geçmişine yolculuk yapmasını sağlar. Geceleri, arabayı tamir etmeye çalışan Kenan, bunu babasından gizlemektedir. Araba, Kenan için mutluluğu ifade etmektedir. Kenan, arabayı çalıştırabilirse mutluluğu yakalayacağını ve sevdiği kadınla uzaklara gidebileceğini düşünür. Kenan'ın geçmişinde yaşadığı güzel anılar ve annesine duyduğu özlem tamir etmeye çalıştığı arabasında gizlidir. Çocukluğuna dair elinde kalan tek güzel hatıra arabasıdır. Kenan için arabası sadece bir nesne değildir; geçmiş, gelecek, özlem, mutluluk ve umut anlamına gelmektedir. Annesini kaybetmeden önce mutlu bir aileye sahip olan Kenan, babasını örnek almaktadır. Söz konusu durum, Kenan'ın çocukluğunda babasının yaptığı hareketleri taklit etmesinde görülmektedir. Örneğin; babasının, araba kullanırken bir kolunu kapıya dayaması ve arada kolunu kanat misali havalandırması, Kenan tarafından taklit edilerek izleyicide "babasını rol model alan çocuk" izlenimi bırakmaktadır. Annesini on yaşında kaybeden Kenan'ın, mutlu giden hayatı adeta çöküntüye uğrar. Babası, bu ölümü kabullenemez ve Kenan'la aralarındaki bağ kopar. Kenan, annesinin ölümü ve babasının bunalıma girmesi sebebiyle içine kapanık, insanlarla iletişimi zayıf bir birey haline gelir. Kemal'in çocukluğunda yaşadığı birtakım sorunlar Anthony Giddens'in şu sözlerini akla getirmektedir; "Çocukluk döneminin başlarında temel güven duyguları yeterince gelişmeyen bireylerin yaşantılarına musallat olan gerçek dışılık duyguları birçok farklı biçim kazanabilir. Onlar nesne dünyasını veya diğer insanları sadece muğlak birer varlık olarak hissedebilir veya açık bir "bireysel - kimliğin sürekliliği duygusu"nu sürdürmeyi başaramazlar" (Giddens, 2014: 63). Kemal, babası da dahil hayatındaki her insanı gereksiz bir varlık olarak görür. Filmin ilk sahnelerinde, iş arkadaşlarının kendisiyle diyalog kurma çabasını sonuçsuz bırakan Kenan, müşterilere karşı da oldukça mesafeli bir tutum içindedir. Müşterinin biri Kenan'a: "Ne o ya! Aksiyon oldu galiba" diyerek gişede yaşanan tartışma ile ilgili muhabbet etmeye çalışır. Fakat Kenan geyet sakin ve soğuk bir tavırla: "Kartınız beyefendi" der ve müşteriye cevap vermez. Çocukluğunda yalnız kalan karakter, bu yalnızlığını filmin hemen hemen tamamında sürdürür.

Kenan'ın, annesine karşı duyduğu özlem, Nurgül'le çay bahçesinde oturdukları sahnede görülmektedir. Nurgül Kenan'a: "Sen nereye bakıyorsun" der. Kenan yanıt vermez ve Nurgül meraklanarak onun baktığı yöne doğru kafasını çevirir. Arkalarındaki masada küçük bir erkek çocuk annesiyle birlikte mutlu bir şekilde oturuyordur. Bu sahnede, anne ve oğula bakarken uzaklara dalan Kenan, annesine duyduğu özlemi anımsar. Fallik evrede, erkek çocuğun, annesine karşı duyduğu arzuyu, babasının engellemesi sonucunda bu evreyi tamamlayamama sorunsalından çalışmanın önceki bölümünde bahsedilmişti. Erkek çocuk, babasının kendisinden daha güçlü olduğunu kabul ederek anneyi arzulamaktan vazgeçip, babasıyla özdeşleşmektedir. Filmde, Kenan karakterinin içinde bulunduğu durum da,

oedipus kompleksini çağrıştırmaktadır. Karakterin, gişedeki kadınla tanışmadan önce, Nurgül'e karşı bastırıldığı birtakım duygular açığa çıkar. Bunu açık bir şekilde belli etmese de, bir hayalde babasının Nurgül hakkında söylediği cinsel içerikli sözler, aslında Kenan'ın bilinçaltına attığı birtakım arzuların ibarettir. Arzularını güçlükle bastıran Kenan, bunların istemsiz bir şekilde hayal dünyasında canlanmasına engel olamaz. Hakkı'nın Nurgül hakkındaki sözleri de Kenan'ın arzularını tetiklemektedir. Nurgül'ü, Kenan'ın annesine benzeten Hakkı, onun yürüyüşünü, gülüşünü ve yemeklerini bu benzerliğe örnek olarak gösterir.

Kenan'ın, rüyasında sürekli annesini görmesi ve ardından gişede bir kadınla (Nur Fettaoğlu) tanıştıktan sonra o kadını hayal etmesi, yaşadığı kompleksin belirtileridir. Karakterin, arzuladığı kadınla ilgili gördüğü hayallerin gerçek olduğuna inanması ise nevrotik sorunlarından ibarettir. J. D. Nasio'nun; "Ödipus Kompleksi bir nevroz sebebidir çünkü çocuklukta kötü bastırılmış ödipyen fantasmalar nevrotik belirtiler halinde yetişkinlik çağında yeniden ortaya çıkar. Başka türlü ifade edersek, bir yetişkinin nevrozu çocukken yaşadığı cinsel zevkin yoğunluğu ve bunu bastırmanın şiddeti ile açıklanır" (Nasio, 2012: 138) şeklindeki saptaması, Kenan'ın bastırılan duygularını akıllara getirmektedir. Filmde, oedipus kompleksinden kurtulamayan Kenan karakteri, babasının yasaklarına uymak zorunda kalır. Fakat karakterin Babanın Yasasına karşı gelmesine sebep olan olay geçmişiyile arasındaki en önemli bağ konumunda olan arabanın, babası tarafından hurdacıya satılmış olmasıdır. Bu olay Kenan'ın babasına karşı biriktirdiği öfke ve nefretini göstermesine sebep olur. Kenan ve babası birbirine karşı "Allah belanı versin" diye bağırarak içlerinde biriken nefreti kusarlar. Çocukluğundan beri babasına karşı bastırıldığı duygularını filmin son bölümünde açığa çıkaran Kenan, arzuladığı kadına ulaşmasındaki tek engel olan babasının, gözleri önünde ölmesine mani olmayarak üçüncü terim engelinin ortadan kalkmasını sağlar. Kenan'ın gişedeki kadınla uzaklara gitme hayali ise kadının onu terslemesiyle son bulur. Kadınla, çok şey yaşayıp, çok şey paylaştığını düşünen Kenan için bu yaşananlar, bir hayalden ibarettir. Karakterin, gerçeklerle karşılaştığında, oedipus kompleksini atlatamamış olması onun delirmesine yol açar.

*Gişe Memuru* filmi, ilk dakikasından itibaren Kenan karakteri ve onun çevresiyle (başta babası, Nurgül, iş arkadaşları, müşteriler, gizemli kadın) olan ilişkisi ekseninde gelişir. Olaylara, Kenan karakteri üzerinden yaklaşarak, baba-oğul ilişkisine yer verilmektedir. Oedipal evrede, erkek çocuğun hem babasıyla özdeşleşmesi hem de içten içe ondan nefret etmesi Kenan için de geçerlidir. Özellikle annesinin ölümünden sonra babasıyla tüm duygusal bağlarını koparan Kenan, babası gibi yalnız bir karakterdir. Çocukluğunda, annesini kaybeden karakterin, babasıyla ilişkisinin de iyice kötüye gitmesiyle, hayatında gerçek ile hayal arasındaki ince çizgide kalmaktadır.

## Beş Vakit Film

### Filmin Özeti

Küçük, fakir bir köyde yaşayan insanları konu alan filmde, hikaye Yıldız (Elit İşcan), Ömer (Özkan Özen) ve Yakup (Ali Bey Kayalı) adlı üç küçük çocuğun etrafında dönmektedir.

Zaman kavramı, ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsanlar bu vakitlere göre hayatlarına yön verirler. Baba-oğul, anne-kız arasındaki çatışmayı ve sorunların ele alındığı filmde Ömer babasının ölmesi için birtakım yollar aramaktadır. Yakup ise öğretmenine âşıktır. Bir gün, babasını, öğretmeni gözetlerken yakaladığında adeta dünyası başına yıkılır. O da babasını öldürme planları yapmaya başlar. Yıldız da, annesiyle sürekli çatışma halindedir. Üç çocuk, her ne kadar dirense de ebeveynlerinin yerini almaktan kurtulamayacaktır. Yaşlıların öldüğü, bebeklerin doğduğu kısacası nesillerin değiştiği köyde, hayat, beş vakte uygun olarak farklılık içermekten devam etmektedir.

### **Filmin Baba-Oğul İlişkisi Çerçevesinde Çözümlemesi**

Filme adını veren Beş Vakit'in öncelikle geceden başlayarak, sırasıyla akşam, öğleden sonra, öğle ve sabah vakitlerini ele aldığı görülmektedir. Köylü, bu beş vakti monoton bir şekilde yaşayarak, taşranın getirdiği sıradanlaşan bir yaşamın parçası olmayı benimsemektedir. Günlerini, kıraathanede, tarlada ve camide geçiren köylülerin, acil bir durum haricinde köy sınırı dışına çıkmadıkları görülmektedir. Beş Vakit filminde, yaşanan köyün izleyicide ilkel yaşamdan feodal döneme geçişi hatırlattığı söylenebilir. Ataerki bir yapının görüldüğü köyde, mülkiyet kavramı oldukça önemli yer tutmaktadır. Filmde, köyün erkekleri, geçimini tarım ve hayvancılıktan kazanırken kadınlar da onlara yardımcı olmaktadır. Bu noktada veraset sisteminin de mülkiyet kavramıyla ortak hareket ettiği söylenebilir. Taner Birsel'in canlandırdığı Zekeriya ile Yiğit Özşener'in hayat verdiği Yusuf karakterlerinin, babalarının (Cüneyt Türel) kendilerine verdiği toprakla işlerini yürüttükleri ve ona bağlı bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir.

Filmde özellikle üç ana karakter üzerinde durulmaktadır; Ömer, Yakup ve Yıldız... Üçünün de ortak noktası, ebeveynlerinin en az birinden nefret ediyor olmalarıdır. Öncelikle, filmin açılış sekansında yer verilen Ömer'den başlamak gerekir. Filmin başlangıcında, pencerenin dışında belirmeye başlayan Ömer, yeni terlemeye başlayan bıyıkları ve ses tonuyla henüz ergenliğinin ilk evrelerindedir. Babası imam olan Ömer'in, hayattaki tek isteği ondan kurtulmaktır. Bu sebeple, sürekli olarak babasını öldürme planları yapan Ömer'in, oedipus kompleksini çağrıştırdığı söylenebilir. Babasından nefret eden karakterin, filmin bir sahnesinde, arkadaşlarına ezan okuması, imam olan babasının yolundan gittiğinin göstergesidir. Burada da babadan nefret etme ve aynı zamanda özdeşleşme durumu anlamında oedipus kompleksi devreye girmektedir. Söz konusu durumu Lale Kabadayı, şu şekilde yorumlamaktadır; "... Ömer, öldürmeye çalıştığı babasının mesleğini muhtemelen devam ettirecek kişidir. Babasına -onun geleneklerini sürdürecektir olsa da- benzediği ölçüde acı çeker" (Kabadayı, 2013: 138). Ömer'in, ailesiyle beraber fotoğraf çekildiği sırada, onlara karşı mesafeli yaklaşması da kendisini ailesinden soyutlama çabasından ileri gelmektedir. Ömer, babasını öldürmeye çalışırken ise id kavramının görünür olduğu söylenebilir. Babasının hastalanması için pencereyi açık bırakıp sonra da onun iyileşmesini önlemek amacıyla ilaçlarının içini boşaltması gibi durumlar buna örnek olarak verilebilir. Filmde, Ömer'in, kardeşine oranla babası tarafından daha az sevgiye maruz kalması akıllara Gerard Mendel'in şu sözlerini getirmektedir; "Bize göre otorite olayı, çocuğun yetişkine göre zayıf kalan zihin gücünün ve çocuk boyun eğmediği zaman önce sevgisiz kalacağı tehdidi üzerine

dayalı bir koşullanmanın yardımıyla sömürülen ve sürekli kılınan bir eşitsizliğin sonucundan başka bir şey değildir” (Mendel, 2005: 54). Kardeşi, babasının istediği şekilde büyürken, Ömer ise, bu şeklin içine girmekten özellikle kaçındığı için ailenin dışında bırakılmaktadır. Filmde, ön plana çıkan bir diğer karakter de Yakup’tur. Yakup, öğretmenine sırlılaşım âşık bir çocuktur. Filmde, öğretmen psikanalitik açıdan anneyi çağrıştırmaktadır. Oedipal evrede üç önemli rol vardır; çocuk, anne ve baba... Yakup - çocuk, öğretmen - anne, Yakup’un babası ise baba metaforunu oluşturmaktadır. Nasio (2012), Lacan’ın oedipus kompleksini üç bölüme ayırdığını belirtmektedir; ilk bölümde, baba somut olarak yoktur, soyut olarak var olup simgesel baba olarak adlandırılır. İkinci bölümde, baba erkek çocuğun anneyi arzulamasına yasak koyarak gerçek baba kimliğine bürünür. Üçüncü bölümde ise, çocuk babasına karşı hem öfke, hem nefret hem de kıskançlık duygularını besler ve babasının kendisinden güçlü olduğunu kabul ederek onunla özdeşleşir. Yazar, çocuğun üç farklı -simgesel, gerçek ve hayali- baba figürünü sentezlediğini öne sürmektedir. Yakup’un, öğretmenini pencereden izleyerek arzuladığı görülür fakat Yakup’un önünde tek bir engel vardır, o da babası Zekeriya’dır. İlk bölümde devreye girmeyen baba, ikinci bölümde Yakup için öğretmenine duyduğu aşk için engel niteliği taşımaya başlar. Zira, öğretmenine adaklık et götüren Yakup, bu sırada babasının öğretmenini gizlice izlediğini görür ve babasına düşman kesilerek ona karşı öfke duymaya başlar. Yakup, Ömer gibi babasını öldürme planları yapmaya başlar. Yakup ve babasının yaşadığı çatışma; fallik dönemde görülen, erkek çocuğun anneye karşı duyduğu arzu sonrasında babası tarafından iğdiş edilme korkusu yaşaması durumunu çağrıştıır. Lacan’ın, çocuğun Babanın Yasasına tabi olmayı kabul ettiğini belirttiği durumu akla getiren sahne ise Yakup’un kardeşini kucağına aldığında, dile getirmemekle birlikte babasını affetmesidir. Bu durum, Yakup’un, üst ben olarak nitelendirilen Babanın Yasasını kabul ederek özdeşleşme yoluna gideceğinin göstergesidir.

Filmde en çok dikkat çeken bir diğer karakter ise Yıldız’dır. Yıldız karakteri, Elektra kompleksi üzerinden açıklanabilir. Babasıyla arası çok iyi olan Yıldız, annesine karşı kin beslemektedir. Anne ve babasının cinsel ilişkiye girdiği sahnede, Yıldız, muhtemelen babasını kimseyle paylaşmak istememesinden dolayı acı çekip ağlayarak onları dinlemektedir. Bahsedilen karakterin, babaya duyduğu arzusunun esas tetikleyicisi bu durumdur. Fakat dikkat çeken nokta ise Yıldız karakterinin direnmesine rağmen tıpkı diğer karakterler (Yakup ve Ömer) gibi hemcinsi olan ebeveyniyle özdeşleşmesidir. Bunu da kardeşine annelik etmesinden anlamak mümkündür.

Mendel’e (2005) göre; çocuklara uygulanan şiddetin her zaman onların iyiliği için olduğu şeklinde bir bahane söz konusudur. Filmde, Zekeriya’nın babasının çocuklarına karşı katı ve sert tutumu oldukça dikkat çeken bir başka noktadır. Özellikle, Zekeriya’ya sert davranan baba, onun evli ve çoluk çocuk sahibi olmasına aldırmadan her yerde azarlayarak hakaret etmektedir. Zekeriya da babasından daha iri olmasına rağmen ses çıkarmayarak, onunla özdeşleşme yoluna gidip oğlu Yakup’tan sinirini çıkarmaktadır. Kabadayı’ya göre; “...Yakup’un babası, kendi babasının onayladığı duvarı öremese de, oğlunu “olması gerekenin” kurallarıyla yeni babanın yasasıyla sınırlandırır” (2013: 137). Filmde, babalar ile oğullarının arasındaki ilişkiye dair en iyi yorumu yaşlı nine yapmaktadır; Nine, “Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi oluyolar. Baba olunca babalarına çekiverirler” diyerek taşradaki

kimlik oluşumunu işaret etmiş olur. Alexandre Kojève'ye göre; "Gelenek bir Otorite uygular. Ona "karşı eylemde bulunmaktan" bilinçli ve iradi olarak vazgeçilir, çünkü böyle bir "tepki" kendine karşı bir tepki, bir tür intihar olacaktır" (Kojève, 2007: 35). Buradan yola çıkarak, filmde özellikle taşrada yetişen erkek çocukların babalarına karşı gelememelerindeki temel etkenin "Gelenek" olduğunu söylemek mümkündür.

## Sonuç

Çalışmada, öncelikle psikanalizin, çeşitli yazarlar tarafından yapılmış tanımlamalarına yer verilmiştir. Hemen hemen bütün yazarların, psikanaliz ile ilgili ortak yorumları; insan davranışını konu alarak, bu durumun ruhsal yansımayla olan ilgisi ve bilinç dışı kavramının etkisini araştıran bir kuram olduğu yönündedir. Bu bağlamda, çalışmada incelenen baba-oğul ilişkisi konusu için, oedipus kompleksi kavramı temel alınmıştır. Oedipus kompleksi kavramı, Freud ve Lacan'a göre açıklanarak, hem kendi kaynakları doğrultusunda hem de bu konu üzerinde çalışmış olan diğer yazarlardan yola çıkılarak incelenmiştir. Çalışma sırasında dikkat çeken bir diğer konu ise Elektra Kompleksi'dir. Kadınların yaşadığı Oedipus kompleks sorununa "Elektra Kompleksi" adı verilmiştir. Bu konuyla ilgili, çok detaylı bilgilerin yer aldığı kaynaklara nadiren rastlanmıştır.

*Gişe Memuru* filminde, hikâye ağırlıklı olarak Kenan karakteri üzerinden işlemektedir. Söz konusu karakterin, başta babası olmak üzere çevresiyle yaşadığı ilişki ele alınır. Fakat filmde, Kenan'ın tek düze bir yaşam sürüp mutsuz olmasındaki temel etkenler ise, annesinin ölümü ve babasıyla arasındaki sorunlardır. Modern dönem baba-oğul ilişkisini akla getiren film, şehirde geçmektedir. Babanın otoriter bir yapı sergilediği filmde, Kenan babasının otoritesi altında ezilen bir karakterdir. Filmde, sürekli geçmişe gidilerek, Kenan'ın babasıyla arasındaki ilişkinin nasıl yapılandığı gösterilmektedir. Filmde, Kenan'ın bilinçaltına attığı birtakım cinsel arzular, bir halüsinasyonda babasını görmesiyle ortaya çıkar. Küçüklüğünde babasıyla yaşadığı sorunları bir türlü unutamayan Kenan, ondan hem nefret eder hem de onunla özdeşleşir. Söz konusu durum, oedipus kompleksinin Kenan karakterinde görüldüğüne işaret eder. Çözümlemede, Kenan'ın latent dönemde (6-12 yaş) babasını örnek alması, fallik evrede yaşadığı oedipus kompleksi sorunundan kaynaklandığı belirtilmiştir. Bu sebeple, çalışmanın kuramsal bölümünde yer verilen; Freud'un kişilik gelişimini dönemlere ayırması konusu akla gelmektedir. Filmin çözümlemesinde, Kenan'ın yetişkinlik döneminde yaşadığı nevrotik belirtiler, psikanalitik kuram alanında çalışmış olan yazarlardan alıntılar yapılarak oedipus kompleksi sorununa dayandırılmıştır.

*Beş Vakit* filminde, hikayenin tamamı köyde geçmektedir. Geleneksel dönemdeki baba-oğul ilişkisini akla getiren filmde, anne-kız ilişkisi de ele alınmaktadır. Feodal dönemde öne çıkan Veraset Sistemi, filmdeki baba-oğul ilişkisinde önemli rol oynamaktadır. Bu sebeple çözümlemede, filmde yaşanan köyün ilkel yaşamdan feodal döneme geçişi akla getirdiği belirtilmiştir. Bu bağlamda baba-oğul ilişkisi bakımından sadece iki karakter üzerinde durulmamış, Zekeriya - Yusuf - baba üçgeni, Ömer - babası ve Yakup - babası olmak üzere üç ayrı ilişki ele alınmaktadır. Bu ilişkiler incelenirken Zekeriya - Yusuf ve babaları üzerinde yapılan incelemede oedipus kompleksini işaret eden unsurlar görülmemektedir. Toprağa dayalı düzenin hüküm sürdüğü köyde, çekirdek aile yerine, feodal dönemi andıran geniş aile

yapısına sahip olan Zekeriya ve Yusuf'un, babalarının otoritesi altında ezildiği belirtilmektedir. Söz konusu filmde, Ömer karakterinin, babasını öldürmeye çalışması ve ona karşı beslediği nefreti, oedipus kompleksini işaret etmektedir. Annesine karşı mesafeli olan karakter, babasına karşı hem korku duymaktadır hem de onunla özdeşleşmektedir. Ömer'in ezan okuduğu ve bundan mutlu olduğu sahnede, imam olan babasının izinden gideceği düşünülmektedir, onun babasıyla özdeşleştiği sonucuna varmak mümkündür. Yakup ve babası arasındaki ilişki ise diğerlerine göre daha farklıdır. Bunun sebebi ise, Yakup'un, annesine değil de öğretmene karşı arzu beslemesidir. Babasının da öğretmene karşı arzu beslediğini fark eden Yakup karakteri, babasına karşı düşmanca bir tutum almaya başlar. Filmde, öğretmen karakteri, psikanalitik açıdan anneyi çağrıştırmaktadır. Yakup ve babası da, annenin imgesi olan öğretmeni arzulayan kişilerdir. Yakup'un filmde yaşadığı evre fallik dönemi akla getirmektedir. *Beş Vakit* filminde ayrıca, Elektra kompleksine de değinilmektedir. Bu nedenle, Yıldız'ın annesine ve babasına karşı olan tutum ve davranışlarında söz konusu kompleksin izlerine rastlandığı için, çözümleme bu konuya da yer verilmiştir. Filmde, Yıldız'ın, babasıyla olan ilişkisi vurgulandığı için bu konu üzerinde daha detaylı bir çalışma yapılabilir.

Sonuç olarak, incelenen iki filmde de, baba-oğul ilişkisinin gelişiminde oedipus kompleksinin etkili olduğu görülmüştür. Söz konusu kompleks, psikanaliz konusunda öne çıkan Freud ve Lacan'ın yaklaşımları çerçevesinde seçilmiş olan filmler bağlamında incelenmiştir. Ataerkil aile yapısının öne çıktığı filmlerde, otoritenin babada olduğu, bu durumun da baba-oğul ilişkisinde iktidar mücadelesi ve bireyleşme gibi sorunlara sebep olduğu söylenebilir. Çözümlemeye filmlerdeki baba-oğul ilişkisinde, oedipus kompleksinin tek başına belirleyici olduğu söylenememektedir fakat erkek karakterlerin, söz konusu kompleksten kaynaklanan davranışsal bozuklukları dikkat çekmektedir. Bu sebeple, incelenen filmlerdeki baba-oğul ilişkilerinde, oedipus kompleksinin yansımalarını görmek mümkündür. İncelenen filmlerde, baba-oğul ilişkisini etkileyen diğer unsurlar ise; sosyo-ekonomik yaşam koşulları, ataerkil yapının babaya yüklediği sorumluluk ve bununla birlikte gelen yalnızlıktır.

### Kaynakça

- Berger, A. A., (1986), *Media Analysis Techniques*, 6. Basım, London: Sage Publications.
- Berger, A. A., (2014), *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*, çev. Özgür Emir, 2. Basım, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö., A., Demirel, F., Karadeniz, Ş., Çakmak, E., K., (2014), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 18. Basım, Ankara: Pegem Akademi.
- Clerio, Jean Pierre, (2011), *Lacan Sözlüğü*, çev. Özge Soysal, 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları,
- Connell, Raewyn, (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Craib, Ian, (2011), *Psikanaliz Nedir?: Psikanaliz Okulları ve Psikoterapi Üzerine Eleştirel Bir Giriş*, çev. Ali Kılıçlıoğlu, 3. Basım, İstanbul: Say Yayınları.

- Dönmezer, İbrahim, (2004), *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*, 5. Basım, İzmir: E.Ü. Basımevi.
- Elsaesser, T., ve Hagener, M. (2014), *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, çev. Berhan Soner, Barış Yıldırım, 1. Basım, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erhat, Azra, (2007), *Mitoloji Sözlüğü*, 15. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Freud, Sigmund, (2014a), *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, 4. Basım, İstanbul: Metis.
- Freud, Sigmund, (2014b), *Psikanaliz Üzerine*, çev. A. Avni Öneş, 18. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, Sigmund, (2015), *Psikanalize Giriş: Nevrozların Genel Kuramı*, çev. A. Can İdemen, 1. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Giddens, Anthony, (2014), *Modernite ve Bireysel –Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, çev. Ümit Tatlıcan, 2. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- Güleç, C. ve Batmankaya, M., (2013), *Freud*, 4. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- Kabadayı, Lale, (2013), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kojeve, Alexandre, (2007), *Otorite Kavramı*, çev. Murat Erşen, 1. Basım, İstanbul: Bağlam.
- Lacan, Jacques, (2013), *Fallus'un Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Leeuwen, T. V., & Carey, J., (2001), *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage Publication.
- Mendel, Gerard, (2005), *Sosyo-Psikanaliz Açından Otorite: Son Sömürge Çocuk*, çev: Hüsen Portakal, 1. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nasio, J. D., (2012), *Oedipus: Psikanalizin En Önemli Kavramı*, çev. Canan Coşkan, 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- Şimşek, A., Yıldırım, H., (2013), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 9. Basım, Ankara: Seçkin.
- Tura, Saffet M., (2012), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 5. Basım, İstanbul: Kanat Yayınevi.

*-Davetli Yazı · Invited Paper -*

**The Amazing, Performing Film: Some Propositions\***

Adrian Martin

**Prologue: Chosen Moments**

Tex Avery possessed a sense of excess in everything and of its organization, which distinguish his films from the stereotyped frenzy characteristic of the majority of American cartoons. Two characters hurtle off a cliff uttering horrendous screams; during shot after shot they fall toward the camera and their repeated cries become unbearable; the scene lasts for only about ten seconds but appears to go on forever. Then they finally land, light as feathers, and the chase resumes as if nothing had happened.

*- Noël Burch<sup>1</sup>*

*F For Fake* (Orson Welles, 1974): at the start, the film presents a declaration – spoken *and* shown – to the effect that, although it is wholly concerned with tricks and tricksters, for the next sixty minutes only the truth will be told and presented. The film eventually winds around to a particularly outlandish story involving Pablo Picasso and his dealings with a mysterious model (Oja Kodar). Welles subsequently reappears on screen to ask whether we are still

---

\* E-mail: [adrian.martin@monash.edu](mailto:adrian.martin@monash.edu)

Film Critic/ Associate Professor - Monash University

Invited papers are not peer reviewed.

*Davetli yazılar hakem değerlendirmesinden geçmemektedir.*

DOI: 10.31122/sinefilozofi.426841

Received - *Geliş Tarihi*: 08.05.2018



believing him and his film. If so, he informs us, we should note that the sixty minutes ended seventeen minutes previously, and that he has been lying his head off ever since.

*Gloria* (John Cassavetes, 1980). As Gloria (Gena Rowlands), out on the street, is being bugged by (and trying to get rid of) little Phil (John Adames), she is simultaneously aware that a bunch of gangsters in a car are cruising them, with likely murderous intent. The scene plays out to the point where Gloria, suddenly, produces a gun we didn't know she had on her, strikes a Dirty Harry-style pose (immortalised in the film's best known publicity image), and starts expertly blasting the crooks. There is bloodshed, the car skids off, carnage, a dramatic pause; then Gloria looks around the street and, in a perfectly everyday way, calls "Taxi!" Only then does Bill Conti's dramatic orchestral score re-enter.

*Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981). The best known bit of business in this film involves a flashy display of Arabic swordplay versus the no-nonsense, American response from Indiana Jones (Harrison Ford): a gun blast. Whatever we may make of the dire geopolitical significance of this moment, I shall never forget the uproarious response it elicited from the large audience with whom I saw it, on first release in a big cinema.

*The Thing* (John Carpenter, 1982). A head comes off a mutilated corpse, slithers to the ground, sprouts spider-like legs, and scuttles away. All characters watch in sheer terror, until one of them breaks the ice with the comment: "You gotta be fucking kidding!"

*Ferris Bueller's Day Off* (John Hughes, 1986). This teen movie is structured around the running, into-camera spiel by its young hero, Ferris (Matthew Broderick) – the kind that takes us back to the camera-complicities of early burlesque performers such as Fatty Arbuckle. During an action-comedy montage sequence where Ferris is running, rushing to get home as quickly as possible, he speeds through a lawn – entering and exiting the frame – where two girls are relaxing. But the camera holds on these girls, and eventually, sure enough, Ferris comes strolling back into the picture to introduce himself: "Hi, I'm Ferris Bueller".

*City of Pirates* (Raúl Ruiz, 1983). The genre of the surrealist gag – prompting a *fou rire* to match its *amour fou* – could be traced across many different kinds of films, directors, periods and nations. In this film, a sequence of shots that seem to become more and more bizarre in their angle and orientation culminates in an absolutely wacky framing from inside a character's mouth, teeth and gums gaping and flapping open in a deliberately tacky special effect – while perfectly somber, ominous music (by Jorge Arriagada) plays on the soundtrack.

*Big Trouble in Little China* (John Carpenter, 1986). This is perhaps the first major American action-comedy to show clear signs of influence from Hong Kong popular cinema. In a characteristic sequence, it breaks the tone of a string of very serious reaction shots when the last guy in line does an absurdly comic, pantomime-like gesture with his raised eyebrows.

*Aliens* (James Cameron, 1986). Ripley (Sigourney Weaver) suddenly reappears during the finale, after we have been artfully distracted from concentrating on her exact position in the scene by the spectacle of a threatened girl, Newt (Carrie Henn). Now, clad in her huge, mechanical, "exosuit" armour, she hurls her punchline: "Get away from her, you bitch!"

## Part I: Approaching Film Performance

### 1. Film Performance and the Case of New Hollywood

The idea of film performance – understood in terms of the film itself as a performing agent, over and above the work of the human performers within it – has sometimes been evoked in the annals of contemporary film theory since the mid-1970s. For instance, Stephen Heath in *Questions of Cinema*:

*Cinema is founded as the memory of reality, the spectacle of reality captured and presented. All presentation, however, is representation – a production, a construction of positions and effects – and all representation is performance – the time of that production and construction, of the realization of the positions and effects.<sup>2</sup>*

For Heath, in this period of high-voltage theoretical activity, cinema was the “performing of time”, a “ceaseless performance” of “subject-time”<sup>3</sup> – i.e., constructing a viewer who is ‘held in’ by a film. He speaks of “play then, but a play *for*: taken up in the film, the spectator is dispersed to be re-established in mastery – the apparatus is the availability of film’s subject vision”.<sup>4</sup> And he provides a list of defining terms for mainstream narrative film: “The final time of film as narrative is that of identity, centre perspective, oneness, the vision of the unified and unifying subject, the reflection of that”.<sup>5</sup>

What is missing from Heath’s system? It is the sense of an active spectator who is precisely at play – particularly within the context of a loud, mass audience. Heath plumbs for a certain mode of zombiesque passivity in order to describe the general activity of viewers. I seek something different: an expanded, less constrained notion of play and playfulness; an appeal to those moments when an audience member has a strong, affective, participatory relation with a film – and with neighbouring viewers through the event of that film. Moments of participation and engagement that congregate around one fabulous scene, idea or split-second clinch, some memorable bit of business. These are not the arcane, fetishistic rituals of cinephile connoisseurship, but something that is very common, ordinary, everyday. The rest of this essay is an attempt to submit certain regimes of film theory to what psychologists call a reality-check or reality-test – evaluating it against a particular, on-the-ground level of commonsense movie experience.

Especially pertinent in this investigation is a large pool of contemporary productions since the early 1980s that are themselves highly performative, outrightly playful: John Hughes’ teen movies, the action films of James Cameron and Walter Hill, the horror-fantasies of John Carpenter and Sam Raimi, even the most saccharine output of Steven Spielberg – basically, those films that define the New Hollywood cinema of the 1980s, at least in mainstream terms.

How are mainstream films different today from the heyday of its classicism between (roughly) 1930 and 1960? The problem in theorising this domain arises from the absence of any unassailable “artistic modernism” in American cinema after 1960. There is a proud moment of

the underground and its modest (but influential) incursion into features, via the New American Cinema of Shirely Clarke, John Cassavetes and Joseph Strick in the early to late 1960s; and there is a rash of surface effects of disruption, a scatty stylishness infecting a large range of American films in this same period, from Arthur Penn and John Frankenheimer to Norman Jewison and Stanley Donen – not to mention way-out-there satellites like *Point Blank* (John Boorman, 1967) and *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968). But, in a very real sense, the fact that American cinema so quickly returned to business as usual – particularly by the time of *Star Wars* (1977) – makes it very hard for us to discern any decisive break or rupture in contemporary American cinema. But does that mean there is essentially no difference between “then” and “now”, by the mid 1980s?

In a key reference text of the film scholarship canon, *The Classical Hollywood Cinema* by David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, we find a definite, negative response to this issue. The authors note that classical cinema is defined and bounded by “unified narrative, motivated technique, and continuity devices”; it follows what is “utterly orthodox” in cultural production, which are the traits of economy, realism, unobtrusiveness, spectacle and narrative supremacy; and, furthermore, that current films “[perpetuate] seventy-year-old assumptions about what a film is and does”.<sup>6</sup>

Again, the question arises: what is missing from this neo-formalist account of cinema, specifically mainstream, popular cinema? First, an audience; as Dana Polan comments in a critique of the 1970s work of Noël Burch, such an approach tends to posit a “formal spectator”, an ideal or hypothetical construct, in place of any discernibly real viewer.<sup>7</sup> Second, a sense that films can *play up* to their audiences, do turns, dance, play games beyond the protocols of what is strictly necessary for their cognition and comprehension as audiovisual narratives.

It often strikes me that the language of love or admiration that people use when they discuss their favourite moments and clinches in a movie closely resembles the language of the professionals who crafted these same films – how they must think out and go about what they do. Filmmakers (high or low) must consciously (as well as unconsciously or, more exactly, intuitively) approach the task of engineering special moments, great bits, memorable scenes: this is the essence of directing or shaping a performance (of whatever sort, actor performance or film performance). The type of living, dynamic relation to cinema I am evoking here – the relation to the amazing, performing film – is knowing, agile and complex.

## 2. *The Grand Tribunal*

We are observing a tribunal of our peers in the field of film studies, collected from several, diverse centres of interest in the field – it is a broad church. In the dock is contemporary, commercial, mainstream cinema. Let us reorganise the passing proclamations of our experts, which can be assembled into two categories.

First, there are ideas about how films work on audiences – and thus about what audiences actually are, and how people behave when they part of one. Andrew Britton, for example, wrote of Spielberg’s *Jaws* (1975): “The film is inconceivable without an enormous

audience, without that exhilarating, jubilant explosion of cheers and hosannas which greet the annihilation of the shark and which transform the cinema, momentarily, into a temple".<sup>8</sup> While, for Steve Neale referring to *Raiders of the Lost Ark* and the *Star Wars* cycle (adventure films or, more generally, special effects extravaganzas): "So many of these films are addressed, as it were, to a child-like adult, to a spectator consciously willing to adopt a naive position vis-à-vis events, characters and effects ... however terrified and astonished our look, it is a look solicited and fed by the film".<sup>9</sup> This figure of the naïve, childlike spectator returns in Heath's description of what it means to see a film twice, five times, fifty times: "In order to see the film again, you need to forget it so as to have once more - so as once more directly to be - the memory it constructs you".<sup>10</sup> The prospect for active spectatorship, as evoked in these accounts, is not terribly heartening.

In a second category, we encounter lists of what defines the mainstream fiction film as an aesthetic, formal object. For Neale on *Raiders*, "The 'relaunching of the cinematic machine' ... is evident in the film's deployment of narrative, suspense, adventure, spectacle - entertainment".<sup>11</sup> Tony Williams asserts, in the course of his analysis of Carpenter's *Assault on Precinct 13*: "It is a movie where analysis is subordinated to effect, enquiry to audience reaction, recognition of the implications of the material to non-political and non-ideological professionalism".<sup>12</sup> Williams hastens to add that professionalism (the well-made, expert, even clever film) is not, after all a dirty word. But it is just as clear that, for many critics, it cannot exactly be a clean or innocent word, either. In fact, it is truly a lost word, consigned to immateriality and uncriticality - abandoned amidst the traces of "mere entertainment". It is the much the same in the case of Robin Wood. For him, Carpenter is "in many ways an engaging artistic personality"; his films "communicate, at the very least, a delight in skill and craftsmanship, a pleasure in play with the medium, that is one of the essential expressions of true creativity".<sup>13</sup> But Wood then instantly accuses Carpenter's "film-buff innocence" of covering "a lack of real *thinking*" with "a formal/stylistic inventiveness that is initially irresistible".<sup>14</sup>

I do not think it is overstating the case to suggest that, for most of the critics or theorists I have so far mentioned in this essay, the terms they use define more or less a bad status quo of classical or mainstream cinema. Each characterisation of the film-object under scrutiny comes with an exemplar and, in an equal and opposite reaction, each posits a preferred type of cinema, again with an exemplar attached. For Bordwell, Staiger and Thompson, Coppola is the classical exemplar, with Yasujiro Ozu figuring as the fountainhead of a "rigorous formalism"; for Heath, Spielberg is the mainstream exemplar, posed against the radical disruptions of Michael Snow or Nagisa Oshima. In Neale's account, the seamlessness of Spielberg or Lucas is pitted against the "painful contradictions" we find in Martin Scorsese or Walter Hill; and for Williams, the innate conservatism of Carpenter is contrasted with the spirit of analysis and enquiry, the examination of social implications offered by a Larry Cohen or a Brian De Palma.

Film performance, as I am defining it here, does not appear to have the right characteristics to fit any of these proposed alternatives to the mainstream norm. Rather, it very quickly and easily sinks in with the bad status quo; there seems nowhere else to put it.

Let's start over.

## Part II: Outline for a Theory of Film Performance

### 1. An Eight-Point Proposal

I propose, as a speculative outline of a theory or model of film performance, a series of eight, gradually overlapping points that relate to both cinematic stylistics and audience response. They attempt to answer, from several different directions, that array of negative descriptions tabulated above from my Grand Tribunal.

**a.** *A whole film can perform, at every level.* Actors talking into camera, as in *Ferris Bueller's Day Off*, is only the most obvious instance of film performance. All levels must be considered in this light – music, pacing, *mise en scène*, plotting (the way a film lays out, withholds, pieces together plot information). In short, performance is a matter of every which way that a film can solicit the viewer or audience – its rhetoric.

**b.** *Performance has very little to do with cinematic realism or naturalism.* A performative film sequence is like a series of surfaces that gather and accumulate, bearing certain sorts of effects – let's call them effect-surfaces. A screen moment is thus more important for its register, its connotation or cue, its mood or feel, its level of intensity – than, say, its spatial consistency or the naturalism of its detail (let alone its meaning). The montage-sequence of mug-shots from *Big Trouble in Little China* is a typical example of this. A film performance is concerned above all with *pitch*, in the sporting sense – throwing balls of different sizes, at varying speeds, a few curve balls or switch-hits included ... This is a model of film as a textual space (to revive, differently, Heath's valuable semiotic notion), marked by dynamism and volatility. Film performance is the event that happens between the audience (individually and/or collectively) and the immediate fact of the coalescing of the cinematic materials. Thus, performance is not straining to be invisible or transparent, the state to which "classical" filmic conventions are often said to aspire – rather, it actively solicits the viewer.

**c.** *Performative films actively court excess and a loss of strict narrative supremacy.* "Court", because it is a matter of the film, as an event, becoming elastic, stretching itself out, but then easing back into line, never entirely snapping. So many prime performative moments are like a swelling inside the film, an acceleration or exaggeration of something already there as an undercurrent or overtone. Their pleasure often resides in the fact that they do not follow the plot line slavishly, but rather wander away from it for a while, suddenly re-directing it in some fanciful way. Moreover, performance treats fiction as an open system – and proceeds on the assumption that every developmental move in a fiction is basically fantastic, i.e., necessarily

contrived or arbitrary. Popular fictional forms, generic plot formulae, stars and stereotypes, and so on, constitute a “game space”.

**d.** *Performance is not the same thing as spectacle or sheer display, while it contains that element.* Throughout the first half of the 1980s, film theory has deployed a fairly monumental, *Ben Hur*-scale notion of spectacle. But performance does not necessarily have to be overbearing or overpowering – the viewer does not have to submit to it, exactly. There are, as Sam Raimi’s films prove, mighty performances that take place on the smallest levels of detail, gesture or style. In the avant-garde realm, the films of Marguerite Duras (such as *Destroy, She Said*, 1969) or the oeuvre of Michael Snow provide other instances of this phenomenon. In Williams’ article on *Close Encounters*, he cites the climax of that film, its massive sound-and-light show, as prototypical of spellbinding, awe-inducing spectacle, both to the audience within the film and in our real space of the movie theatre.<sup>15</sup> But, for me, this very same scene constitutes one of the supreme, performative moments of recent popular cinema: in the middle of all the sound-and-light happenings, there is a statement uttered by a stray character which, in relation to entire situation of phatic/sublime contact with alien creatures, is utterly banal and deflating: “What the hell are we saying?”.

**e.** *The film thinks with you and ahead of you; it works with your expectations.* Here is a sequence of small but crucial conceptual/material steps. Performance presupposes two things: first, that as you view a film, you are thinking with it; and second, that at any moment of a fictional scene, there a number of possible moves a film can make. So, as you watch, you are trying to guess ahead (even if only intuitively) to the next move. This capacity to guess is based on a whole series of clues, or a whole chain of implications and inferences – “where can this film go next?”, not only plot-wise, but mood-wise, camera-wise, editing-wise, music-wise. It is an ongoing question of “when will the next element fall into place?”. So, it follows from this sequence of steps that a performative film will try to out-think you – to “fake out” the spectator, to use a term from magicians and cardsharps to which I shall return. This out-witting can take many forms: the film can try to fool or surprise you, or over-deliver on your expectations. A scene can play on what I have called an undertone in a scene by unexpectedly taking up and magnifying it – exploiting some latent, suggested or potential aspect it possesses. Recall Raymond Durnat’s advice: films have iceberg structures, “nine-tenths of it exist below the surface of the film, deep down in the spectator’s own mind”.<sup>16</sup> Sometimes, in this process, as if the viewer’s inner voice or thought-track has magically been seized and projected onto the screen, altering the progression of the filmic event itself.

**f.** *The film is a stage, and cinema is a “movie theatre”.* It is productive to explore theatre metaphors in the attempt to describe the film-event. To imagine, for instance, that the performing film is itself a floating, mobile stage, with entries into and exits from this this scenography, and also an incessant play of the visible and the invisible, “on” and “off” spaces, what is on stage and what is in the wings ... Entries and exits (to stay with this particular trope for a moment) can be powerfully theatrical and expressive in cinema: think of (among many) Catherine the Great (Marlene Dietrich) in Josef von Sternberg’s *The Scarlet Empress* (1934), Quinlan (Welles) and Tanya (Dietrich again) in *Touch of Evil* (1958); or the characters who emerge out of and back

into dark doorways in Leone's *Once Upon a Time in America* (1984). Such movements and gestures mark the crucial dramatic and scenographic borders of the film-text. Performative films, too, have their own kinds of stage calls – they announce (in various ways) their own breaks (as in rap dancing) and moves. We see this most clearly in a certain kind of emblematic dialogue, whose function Philip Brophy has described so well.<sup>17</sup> There are many kinds of “call lines” in popular cinema, from the “game time” and “let’s party/kick ass/ rock’n’roll” exhortations of *Aliens*, to “fuck it, roll the dice” in Jim McBride’s *Breathless* (1983) and the low dolly into Mel Gibson in *Mad Max 2* when he intones “You want out of here, you talk to me”. Performative films also often include their own running commentaries (most extremely in Bigas Luna’s meta-horror-thriller *Anguish*, 1987) and brittle, fleeting epiphanies, lines such as “Not bad for a human” in *Aliens* – where the film becomes, for a moment, its own audience, internalising its implied, intended or imagined viewer.

**g.** *Performance uses a set-up/pay-off structure.* Let us recall the classic structure of a gag in comedy: set-up and pay-off. It can be extended to narrative structure *in toto*: elements are planted in the flow of the plot (what Heath calls the “narrative space”)<sup>18</sup> that will later become crucial to the unfolding, or more usually the unblocking or resolution, of the action. There is an entire art in the planting and harvesting of such narrative procedures. Take the finale of *Aliens*; when Ripley appears in her make-shift armour, at first you kick yourself for not having noticed and stored in your mind the set-up when it was first planted (you forgot it in the whole, vast, intricate flow of film and its busy narrative events); and you especially kick yourself for not seeing that the set-up was about to be sprung at that exact instant (distracted from it by Newt’s plight). In this context, we can say that a film’s game is precisely to hide its next move from us. Is that what story plotting, in general, is all about?

**h.** *Performance is all about timing.* Here again, it is worthwhile experimenting with pertinent images from theatre. On the one hand, we might describe the film as a magician: your eye is keenly fixed on the movements of the trick, but still the magician is slipping things under your notice and into the event, which are eventually revealed. On the other hand, the film could also be thought of as a live comedian in a bar or theatre restaurant: a performer who has to work hard to hold in a tough, resistant, cynical audience. The success of winning over is not easily achieved in this situation; it is a difficult process of persuasion, in what amounts to a game or conflict of wits. In either variation, timing is the most essential element of a performance. And, in his own way, Heath is absolutely right about this: cinema is “the film itself, its time and its performance – its *performing of time*”. But must we see the “institution” of this, as Heath implicitly does, as a “crime”?<sup>19</sup>

## 2. *Faking Out and Moving Fast*

Finally, I offer a more general musing on the role of performance in culture at large. If my research on this score has an underlying impulse or motive, it is to move film criticism (for a few minutes, at least) toward showbiz – the intelligence of showbiz, the set of working intuitions which performers use “live”. Within the history of showbiz, a very particular value

is placed on performance. Indeed, I would suggest that one of the central conflicts of culture is between would could be called the “rule of truth” and the “rule of performance”.

The rule of truth concerns direct speech, communication, authenticity, fidelity, truth to one’s heart – saying what you mean and meaning what you say. Frank Capra’s films provide an emblematic example of such a rule. The rule of performance, by contrast, values disguise, play-acting, mimicry. It sees performance as not merely an attractive activity, but more strongly an absolutely necessary and pragmatic one.

To put this schematically: where the rule of truth is liberal, optimistic and often nostalgic, the rule of performance is the urbane “rule of the city”, assuming a certain treacherousness or decadence, sometimes in a highly cynical mode (as in the films of Ernst Lubitsch or Billy Wilder). Many classical films weigh up the delights and moral consequences of performance and then finally opt for truth - Preston Sturges’ *Hail the Conquering Hero* (1944) provides a sinuous example. But for those artists whose sensibilities tend to the rule of performance, a certain, fascinating endgame inevitably looms.

To figure out this endgame, consider two fine moments in cinema history. The first comes from Walter Hill’s action-comedy *48 Hrs.* (1982), among the first of the popular “mismatched cop and crook” movies of its decade. It pits cop Jack (Nick Nolte) against crook Reggie (Eddie Murphy), and unites them in pursuit of a cop-killer. The film establishes a dramatic vector along the line of truth (Jack defends Reggie), until we arrive at this outburst from the police chief: “Just because you say it with conviction, it don’t mean shit to me!” The second moment comes from *Touch of Evil*. This film pits a liberal cop, Vargas (Charlton Heston), against a corrupt trickster, Quinlan (Welles); the plot appear to pivot, for most of its duration, on Quinlan’s likely frame-up of the suspect Sanchez (Victor Millan). In a key scene, Quinlan mercilessly interrogates Sanchez, and indeed tortures a confession out of him; he cries, “What do you want me to say? Yes, I did it”. Vargas then leaps to the suspect’s defence: “Would he say that if he really were guilty?” Quinlan’s comeback is sublime: “Just because he acts a little guilty doesn’t mean he’s innocent”. And it turns out that, in this instance, Quinlan, even though he did plant fake evidence on the poor guy, is absolutely right – Sanchez *is* guilty!

The rule of performance is wired up to this problem: under what conditions can someone or something be believed? (This is why so many performative films are, as if on principle, so *unbelievable*.) The rule seems to say: wherever we are, we are in a theatre, and you could possibly be having me on. In this sense, it is a principle of vigilance, suspicion, canniness (and, at its extreme point, paranoia).

Thus, performance is about bluff, about “faking out” or pretending, as Ferris Bueller often does – for instance, his mocked-up presence asleep in bed. Faking out is the art of advancing or staging one, explicit statement, while gambling on another that remains unspoken. Ferris teaches us something notable about performance-in-action, which relates profoundly to the aesthetics of popular cinema: faking out does not have to be particularly good or accomplished by any external, objective standard; it simply has to be operative, it has to *work*.



Let us return one last time to our Grand Tribunal of critics who effectively argue: the surface of a Carpenter film is OK, it's good fun, but I know what's really going on under the surface, and therefore I know what the film doesn't know about itself! What a film usually does not know about itself, its "false consciousness" (or bad faith) according to this critical system, is that it is an ideological symptom – of racism, sexism, imperialism, capitalism. This is the regime of symptomatic analysis, prevalent since the late 1960s and the collective texts of *Cahiers du cinéma* on John Ford's *Young Mr. Lincoln* (1939) and Sternberg's *Morocco* (1930)<sup>20</sup> – a "hermeneutics of suspicion" (as Paul Ricoeur identified it)<sup>21</sup> which, at least in its basic outline or attitude, has today passed into the most ordinary kinds of culturally-informed reviewing practices in some sectors of the mass media.

Yet it is surely possible to pose to the symptomatic school the niggling thought that certain films internalise and reflect back their own pat readings, by a canny kind of pop-cultural osmosis. I think immediately of *Body Double* (1984), *Videodrome* (1983), Larry Cohen's *The Stuff* (1985), *Big Trouble in Little China ...* Cronenberg provides a remarkable example of this process, as does David Lynch in *Blue Velvet* (1986). The very existence of this phenomenon of movies' self-internalisation surely puts a spanner in the works of any simple, smooth critical apparatus that simply "reads off" ideological messages that are meant to be, first and last, happening unconsciously. What is the place of consciousness – the consciousness of showbiz performers, particularly – in all this? As always, the situation of a game – with its threat that some people in the match may be smarter than others by virtue of being more victorious – has the tendency to release hostile, defensive reactions; film and media culture, even at its highest intellectual levels, are full of such outbursts.<sup>22</sup>

But try to take the film performance position that I have been advocating here to its logical extreme. Let us entertain the possibility that there are films which fake out their critics/analysts like crazy. It is a dare situation: these movies lure their enemies closer, all the while hiding a gun behind their back. This particular dare involves, ultimately, the attribution of seriousness and meaning in a film – and about where exactly the critic presumes to locate these things in their workings.

Film performance, in short, dares us to think that films are sometimes smarter than we are, and to accept, work with that fact – which may not be, after all, such an awful realisation.

## NOTES

1. Noël Burch (trans. Helen R. Lane), *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973), p. 131. The fall that Burch evokes here is, in fact, stretched to almost forty seconds. He then goes on to describe another gag “elsewhere in this same film (the title of which unfortunately does not come to mind)” – it is *The Heckling Hare* (1941).
2. Stephen Heath, *Questions of Cinema* (London: Macmillan, 1981), p. 115.
3. Ibid., p. 116.
4. Ibid., p. 120.
5. Ibid., p. 122.
6. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (Columbia University Press, 1985), pp. 372-373.
7. Dana B. Polan, “Formalism and its Discontents”, *Jump Cut*, no. 26 (December 1981), pp. 63-66. Reprinted online at [<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC26folder/DistantObserver.html>]. Accessed 31 December 2016.
8. Andrew Britton, *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton* (Detroit: Wayne State University Press, 2009), p. 237.
9. Steve Neale, “Hollywood Corner: *Raiders of the Lost Ark*”, *Framework*, no. 19 (1982), p. 37.
10. Heath, *Questions of Cinema*, pp. 121-122.
11. Neale, “Hollywood Corner”, p. 37. The embedded phrase about the cinematic machine derives from Serge Toubiana, “Festival, Platform, Shop Window”, *Framework*, no. 18 (1982), p. 33 – a text offering extracts from a Cannes Film Festival review by Toubiana in *Cahiers du cinéma*, no. 302 (July-August 1979), pp. 25-27.
12. Tony Williams, “Assault on Precinct 13: The Mechanics of Repression”, in Robin Wood & Richard Lippe (eds), *American Nightmare – Essays on the Horror Film* (Toronto: Festival of Festivals, 1979), p. 67.
13. Robin Wood, *American Nightmare*, p. 25.
14. Ibid., p. 26.
15. See Tony Williams, “Close Encounters of the Authoritarian Kind”, *Wide Angle*, Vol. 5 No. 4 (1983), pp. 22-29.
16. Raymond Durgnat, “Towards Practical Criticism”, *AFI Education Newsletter*, Vol. 4 No. 4 (March-April 1981), p. 10.
17. See Philip Brophy, “Read My Lips: Notes on the Writing and Speaking of Film Dialogue”, *Continuum*, Vol. 5 No. 2 (1992), pp. 246-266.

18. Heath, *Questions of Cinema*, pp. 19-75.

19. *Ibid.*, p. 114.

20. See "John Ford's *Young Mr. Lincoln*: A Collective Text by the Editors of *Cahiers du cinéma*", *Screen*, Vol. 13 No. 3 (1972), pp. 5-44; and "Josef von Sternberg's *Morocco*" in Nick Browne (ed.), *Cahiers du cinéma Volume 3: 1969-1972 – The Politics of Representation* (London: Routledge, 1990), pp. 174-186.

21. See Charles F. Reagan & David Stewart (eds), *The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work* (Toronto: Beacon, 1978), pp. 213-219.

22. See Barbara Creed, "A Journey Through *Blue Velvet*: Film, Fantasy and the Female Spectator", *New Formations*, no. 6 (Winter 1988), pp. 97-117. In this ingeniously argued text, Creed asserts that the film's display of theoretical knowingness is a species of "bluff", upon which the vigilant, ever-suspicious critic must now call a "double bluff".

## Kitap İncelemeleri

### *Book Reviews*

*Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış – Yvette Biro*

*İnceleyen: Ulaş Işıklar*

Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış

Yazar: Yvette Biro

Kitabın Özgün Adı: Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design

Çeviren: Anıl Ceren Altunkanat

Doruk Yayıncılık, Cağaloğlu, 2011, 274 s.

ISBN: 978-975-553-540-1

New York Üniversitesi Sinema Bölümü'nden profesör unvanıyla emekli olan Yvette Biro, aynı zamanda senaryo yazarlığı ve denemecilik de yapan çok yönlü bir entelektüeldir. Ülkesi Macaristan'da çok sayıda ünlü yönetmenle ödüllü pek çok filmde birlikte çalışmıştır. Sinema konusunda birçok kitabı, denemesi ve çevirisi bulunmaktadır. Sinema üzerine başlıca eserleri arasında Sinemada Zaman, The Metamorphosis of the Image, The Seventh Art ve Profane Mythology sayılabilir.

İncelenen bu çalışma, Biro'nun kendi ifadesiyle, "Yavaşlığa Övgü" alt başlığını taşıyan ve 1990'lı yılların ortasında yazılan "Yavaş Yavaş Acele Et" adlı denemenin genişletilmesiyle ortaya çıkmıştır. Söz konusu denemenin "fazlasıyla ayrıcalık kazanmış hızlı tempo kullanma modasının" geçerli olduğu bir dönemde yazıldığını belirten Biro, başlangıçta "daha sabırlı ve sakin bir öykü anlatıcılığının gücünü tartışmak" niyetinde olduğuna fakat analizleri derinleştikçe, filmin ritim ve temposunu belirleyen hız ve yavaşlık arasındaki ilişkinin tam bir karşıtlıktan ziyade birbirine bağımlılıkta kendini gösterdiğine dikkat çekmektedir. Buna göre, bahsi geçen ilişkinin filmsel zaman temelinde ortaya çıkardığı işlevler zıtlık değil, tam tersine, girift bir detaylandırma bağlamında anlaşılabilir.

Sözü edilen "girift" anlayışa uygun şekilde çalışma, T. S. Eliot'un "Geçmiş zaman ve gelecek zaman, Olmuş olabilecek ve olmuş olan, İşaret eder her zaman şimdi/burada bulunan sona" dizeleriyle başlamaktadır. Bu dizelerin, metnin ruhunu yansıtması bakımından isabetli bir giriş seçimi olduğunu söylemek mümkündür. Biro'nun filmsel zamanı tayin eden temel kavramlar olarak imlediği "türbülans" ve "akış" terimleri, söz konusu "birbirine geçmeye" gönderme yapmaktadır. Buna göre, bir film basit şekilde hızlı veya yavaş tempolu olarak değerlendirilemez. Filmin ritmik tasarımı, bundan çok daha fazla ve ayrıntılı katmanları içermektedir. Dolayısıyla, bir filmin zamansal boyutunu da doğrudan belirleyen anlatı yapısındaki ritim ve temponun oluşumunu, salt neden-sonuç ilişkileri bağlamında düşünmek fazla basitleştirici bir yaklaşımdır. Bunun yerine, "konudan sapmalar, kesmeler ve

yinelemeler, düşler, anılar ve fanteziler” gibi anlatsal unsurların da denkleme dâhil edilmesi gerekmektedir. Çünkü bu söz konusu unsurlar, “sürekli bir bütünün yaratımında kaçınılmaz” olmalarının yanı sıra, filmsel ritim ve tempoya doğrudan etkide bulunarak anlatının zamansal niteliğini de biçimlendirmektedir. Bundan dolayı, Biro’ya göre, “hayret, sürpriz, bilinmeyen ve hatta olaysız durumlar, en az hızlı ardışıklıklar kadar anlatının içeriği” anlamına gelmektedir.

Bu çerçevede metin, filmin devamlılığının, yani ritim ve temposunu oluşturan ve böylece zamansal yapısını da şekillendiren öğelerinin birleşiminin, montaja dayalı salt teknik bir araya getirme süreci olmadığına işaret etmektedir. Bunun daha ötesinde, “düz akmayan bir nehir” olarak metaforlaştırılan anlatı, “kıvrımlar ve dönüşler, çatallanmalar, yinelemeler ve öngörülemez engeller” bağlamında ortaya çıkmaktadır. İlkesel zorunluluk gereği “türbülans ve akışın akımına dayanan” öykü anlatıcılığı, anlatının doluluk ve doygunluğunu da belirleyen kesmeler, vuruşlar ve duraklamaların oluşturduğu parçaların birleşimiyle şekillenen bütünleştirme işlemidir. Dolayısıyla, söz konusu parçalar, kendilerinden fazlasını temsil etmektedir.

Metnin düşünsel çerçevesini bu şekildeki bir bağlama oturtan Biro, yapısal olarak ise on başlık tercih etmiştir. “Uçarı Zaman”, “Tempoyu Ayarlamak”, “Karışık (Genişletilmiş) Öykü Yapıları”, “Konudan Sapmak”, “Zamanda Görmek: Quasi una pausa”, “Yinelemeler ya da Yenileme”, “Odiseuslar”, “Günlük Ritüeller”, “Sonlanışlar” ve “Zamanın Stratejileri” biçiminde sıralanan ana bölümler, kendi içinde de fragmanlara ayrılmaktadır. Her bir başlık içindeki alt başlıklar çerçevesinde, yakın ya da uzak tarihli sinema filmlerinden örneklerle düşünceler açıklanmaktadır.

“Uçarı Zaman” adlı ilk bölüm, ‘Şimdi’nin Katmanları’, ‘Kronos ve Tempus’, ‘Karmaşıklık’, ‘Karakterlerin Değişken Tutarlılıkları’ ve ‘İlham Verici (Ödünç Alınmış) Kavramlar’ olmak üzere beş alt başlıkta değerlendirilmektedir. Antik mitolojiden örnekler çerçevesinde zamanın hızının ve ölçüsünün değişkenliği üzerinde durulmaktadır. Bergson’un fikirleriyle de desteklenen pasajda, “zamanın formları” konusuna dikkat çekilmektedir. Buna göre, evrendeki ‘değişim ve süreklilik’ temelinde algılanan tek bir zaman değil, tam tersine çok yönlü bir zaman kavramı düşünülmelidir. Yani, saatin ölçtüğü dışsal zamanın yanı sıra, örneğin içsel süreçleri ölçen başka zamanlar da vardır. Tüm bu farklı zamanlar ‘eşzamanlı’ ilerleyerek evrensel değişimi tanımlamaktadır. Bu durum, insan doğasını doğrudan konu edinen sanatlar için de geçerlidir. Durmadan hareket eden dışsal zamanın yanı sıra, aynen gerçek hayatta olduğu gibi, temsili karakterlerin içsel zamanı ve de sanat eserinin meydana getirilmesini imleyen yaratıcı zaman anlatının yapısında belirleyicidir. Dolayısıyla, “dünyanın üzerinde izini bırakan” insani yaratıcı süreçte zaman, bu sürecin “içsel” bir parçasıdır.

Bu bağlamda, gerçek hayattaki zamansal boyuta tekabül eden ‘istikrarsız’ süreçlerin yol açtığı içsel sıkıntılar, ani değişim ve gerilimlere yol açan birikimleri ortaya çıkarmaktadır. Birdenbire ortaya çıkan ‘ivme ve patlama’ durumları, içsel zamanı manipüle eden dışsal zamandaki birikmişliklerin toplamıdır. Bu düşünce, ‘Şimdi’nin Katmanları’ alt başlığı içinde Gus Van Sant’ın yönettiği *Elephant* (2003) filmi bağlamında ele alınmıştır. Metinde, filmin Columbine Lisesi’nde işlenen korkunç cinayetlerin öncesindeki aşırı sıradan görüntüleri uzun

uzadıya vermesine dikkat çekilmektedir. Durağan, olaysız, günlük olaylar belgeselvari bir kamera rejimiyle sabırla aktarılmıştır. Ancak tercih edilen ve ritim ve tempoyu belirleyen bu sinema dili, Biro'ya göre seyircideki gerilimi an be an yükselmektedir. Akışın bu şekilde türbülansa (katliama) evrildiği anlatı, klasik neden-sonuç ikiliğinin dışında bir etki yaratmaktadır. Düz ve belirli bir zaman dizimi yerine, net olmayan ve kaotik bir zamansallık tercih edilmiştir. Biro'nun ifadesiyle, Gus Van Sant, "anlatı boyunca çizgisel diziyeye karşıt olarak eşzamanlılığı vurgulayan" bir tercih yapmıştır. Bu bağlamda, anlatının nedensel bağlantılarını oluşturan süreklilik ve değişim, açık değil, tam tersine, fark edilmemiş birikimler ve bunların sonuçları üzerine kurulmuştur.

'Kronos ve Tempus' isimli ikinci alt başlık, makro (gerçek) dünya ve mikro (insani/içsel) dünya arasındaki eşzamanlı olduğu kadar örtüşmez ilişkiye odaklanmaktadır. Kronos ile simgelenen gerçek dünyadaki zaman, insanın dışında ve müdahale edilemez biçimde akar. İnsan, dünyanın kendi kuralları çerçevesinde ve onun içinde yaşar. Tempus ile sembolize edilen insani zaman ise, karmaşık, öngörülemez ve düzensiz şekilde gerçek dünyanın zamanına eklenir. Yani, insan aynı zamanda kendi öznel tecrübeleri ve algılamaları çerçevesinde kendi zaman boyutuna sahiptir. Öyküsel temsil de aynı şekilde, bir yönüyle gerçek dünyanın zamanına bağlıdır. Film örneğinde, belirli bir süre boyunca belirli olaylar birbirine eklenerek ilerler. Bu anlamda, gerçek zaman gibi çizgisel niteliktedir. Öte yandan, karakterlerin temsili de olsa anlatıdaki varlıkları, insani zamanı da işin içine sokar. Dolayısıyla, filmin akışında beklenmedik bir 'türbülansa' daima yer açılmalıdır. Ancak bu şekilde, yani eylemlerin altındaki içsel güdülerin yanı sıra, bilince etki eden geçmiş ve gelecek arasındaki öznel zamanın yarattığı devinimlerin kaotik karakteri ortaya konulursa 'zengin' bir sanatsal anlatıma varılabilir. Gerçek yaşamda olduğu gibi, sanatsal temsilde de zengin akışı sağlayacak şey, beklenmedik türbülanslara yol açacak olan 'karmaşıklık, düzensiz davranışlar, tesadüfi kargaşa ve atlamalar" temelinde kurulacak anlatı yapısıdır.

Bu nokta, metinde 'Karakterlerin Değişen Tutarlılıkları' alt başlığı içinde Fassbinder'in *Maria Braun'un Evliliği* (1979) filmi üzerinden örneklenmiştir. Buna göre anlatıdaki ana karakter Maria Braun'un eylemleri birden çok ve karmaşık güdülere bağlıdır. Başlangıçta tüm edimleri 'normal' görünmesine rağmen, ilerleyen bölümlerde 'ani ve ölümcül' olarak nitelenen dönüşler mevcuttur. Dolayısıyla, bu karakterin öyküsel çizgisinde karmaşık güdülerin yol açtığı türbülanslarla şekillenen bir akış vardır. Bu bağlamda, mikro dünyadaki algılamalarına eşlik eden öznel zamanı onun eylemlerini kuran başlıca öğedir. Biro'nun ifadesiyle, "küçük ölçekli değişimler farklı bir aşamaya; vahşi, kademeli olaylara yol açan büyük ölçekli yeniden düzenlemelere" neden olur.

Bir sonraki alt başlık olan 'İlham Verici (Ödünç Alınmış) Kavramlar'da ise, yine türbülansa sebep olan anlatsal öğelerden biri olarak 'garip çekici' kavramı kullanılmıştır. Fizikçilerin türettiği bilimsel bir terim olarak garip çekici, "bir sistemin 'yoldan çıkmasına', öğelerin duraksız ve düzensiz halde davrandığı bir sürecin farklı aşamalarına geçmesine neden olan etkenler" olarak tanımlanmıştır. Anlatı yapısında türbülans teriminin, "dengeden çıkmaya hazır şeylerin değişiminin başlaması" olarak kavramlaştırıldığı düşünüldüğünde, 'garip çekici' kavramının filmsel zaman dizimine de uygulanabileceği açıktır. Çalışmada bu

terim, Godard'ın *Serseri Aşıklar* (1960) filmi üzerinden örneklenmektedir. Buna göre, filmin anlatısında Belmondo'nun oynadığı ana karakterin çaldığı arabayla yakalanmamak için bir polisi öldürmesi, 'garip çekici' olarak işlev görmektedir. Böylece bu eylem, öykünün geri kalanındaki değişim ve türbülanslar için karakterin davranışlarını şekillendiren bir garip çekici görevi görmektedir.

İkinci ana başlık olan "Tempoyu Ayarlamak" ise, özellikle 20. yüzyıldaki gelişmelerin neticesinde hızın gerçek dünyada olduğu kadar, film yapımı sürecinde de kutsanan bir değer haline gelmiş olmasına odaklanmaktadır. Buna göre, çağdaş film yapımında hakim unsur olan "temponun açık ivmesi" diğer süreçlere baskın çıkmaktadır. Bu, sinemanın ilk zamanlarındaki "hareketi yakalamak" dürtüsü açısından bir başarı gibi görünse de, Biro'ya göre, "amaçlı ilerlemeyi yok eden bir noktaya" varmıştır. Çünkü hızla içkin olan "zamanın kontrolsüz daralması" durumu sonucunda seyirci, soyutlamalar, cansız aktarma ve alıntılara hapsolür. İşte bu yüzden, hız, yavaş hareketin varlığıyla dengelenmek zorundadır. Biro'ya göre, zamansallığın önemini kavrayabilmek, filmsel anlatıdaki türbülans ve akışa açılmak suretiyle hızlı ve yavaş oluşumlardaki değerlerin farkına aynı anda varabilmekle mümkündür.

Zamanın, özellikle de insansal zamanın basit bir çizgiselliğin ötesinde olduğu bilgisini yineleyerek başlayan 'Zamanda Yaşamak' isimli alt başlık, zamanın içsel açıdan çok boyutluluğuna dikkat çekmektedir. Buna göre, herhangi bir bireyin günlerinin geçişi, salt hareket-hareketsizlik veya akış-kesinti dikotomileriyle açıklanamamaktadır. Bunların yanında, daimi biçimde süregelen olumsuzluklar ve sapmaların yarattığı gerilimler, dönüşlerin ve türbülansların değişen akışlarını da işin içine katmak gerekmektedir. Gerçek yaşamdaki bu çok katmanlılık hali, sanatsal (filmsel) temsil için de geçerlidir. Alımlama açısından, izleyicinin alımlama zamanı ile kurmaca anlatının gelişiminin zamanı birbirinden farklıdır. Dolayısıyla, filmsel görüntü dizimi, olay parçalarının birbirinden farklı görüntülere dağılmasıyla bağımsız bir sistem ortaya çıkarır. Anlatının ritim ve temposu aracılığıyla daralan ve genişleyen zaman, alımlamada farklı yoğunlukta duygusal etkilere yol açmaktadır.

Takip eden 'Hücum Eden Hız' alt başlığında da belirtildiği üzere, sinemanın erken dönemlerindeki yönetmenler, hızlı tempolu aksiyon sahnelerinde müthiş bir tatmin bulurken, aynı zamanda eserlerinde yüksek oranda sıkışıklık hissi de yaratmıştır. Günümüzde ise, sinemanın ulaştığı teknolojik boyut tüm hızlı araçları geride bırakmıştır. Bununla birlikte, daha önce de belirtildiği gibi, bu yüksek hız, sıkça konulmuş vurgularla bölünerek etkili olabilmektedir. Bu noktada, çalışmada Scorsese'nin *Kızgın Boğa* (1980) filminden örnek verilir. Buna göre, filmde tercih edilen hızlı kurgunun arasına serpiştirilmiş duraklama anları, aynı zamanda ana karakterin yükseliş ve düşüş ile karakterize olan öyküsünü yansıtmaktadır. Filmde yapı, "yavaş ve hızlının değerlerini yan yana getirir, siyah ve beyazın karşıtlığına benzer olarak" temsil edilir. Dolayısıyla, 'Akış' alt başlığında vurgulandığı üzere, akış olmadan türbülansın da olmayacağı filmsel dizimde "hareket ve ivme, yalnızca birikim ve ani dönüşüm aracılığıyla" ortaya çıkmaktadır. Bu nokta, Hitchcock'un *Sapık* (1960) ve *Kuşlar* (1963) filmleriyle örneklenirken, bu filmlerdeki bütün etki, ritmik bir zirve noktası ve neticesindeki karşıtlık yoluyla üretilmektedir.

Üçüncü ana başlık olan “Karışık (Genişletilmiş) Öykü Yapıları”, anlatıdaki çoklu olay örgülerini, dolayısıyla da çoklu zamansal boyutlarını irdelemektedir. ‘Paralellikler’, ‘Birleşme Noktaları’, ‘Mozaikler’, ‘Epik Anlatı’ ve ‘Orkestrasyon’ alt başlıklarına sahip bölüm, beklenebileceği gibi Altman’ın ‘çok anlatılı’ filmsel yapılarından örnekler vererek başlamaktadır. Altman filmlerinde ritim, çok katmanlı olay örgüsünün sağladığı karmaşıklık aracılığıyla yaratılmaktadır. ‘Mozaik’ alt başlığında ise, Loach’ın *Kerkenez* (1969) filmi üzerinden ana karakterin aile hayatı, okulu ve vahşi bir kuşu eğitme süreci parçalı (mozaiksel) bir yapıyla aktarılır. Burada da ritim, karakterin içsel tutkuları ile dışsal baskıların karşıtlığı temelinde akışı oluşturmaktadır.

Ardından gelen ‘Epik Anlatı’ alt başlığında örneklenen film, Kubrick’in *Barry Lyndon* (1975) eseridir. Anlatıda gündelik boş ritüellerin, ulaşılmış mekanik eylemlerin ağır bir tempo ile sergilendiğine dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla, filmde izleyicinin ilgisini açık tutan sorunun ‘ne’ değil, ‘nasıl’ olduğu vurgulanmaktadır. Buna göre Kubrick, anlatıda zaman ve ritmi kasıtlı şekilde uzatarak seyirciyi adeta ‘askıda bırakmaktadır’. ‘Orkestrasyon’ alt başlığında örneklenen Fassbinder’in *Berlin Alexanderplatz* (1980) yapıtında ise, kentsel yaşamın çok sesli ve imgeli yapısının meydana getirdiği bütünün yarattığı akış incelenmektedir. ‘Kolaj’ terimiyle tanımlanan filmsel bütün, birbirinden ayırık parçaların, seslerin, imgelerin bir yığının içinde birleşmesinden oluşmaktadır.

Biro’nun belirli bir dizim uyarınca neden-sonuç ardışıklığı kadar dizimin dışına çıkan anlatı unsurlarına verdiği öneme uygun şekilde, takip eden bölümün ana başlığı “Konudan Sapmak” olarak belirlenmiştir. Buna göre, belirli bir anlatıda gelişimi ancak ‘yabancı’ madde girişi sağlayabilir. Dolayısıyla, var olan ve ileri doğru gelişen anlatı, başka bir zamansal boyutta yer alan yeni bir nitelik tarafından bozulur. Böylece bir anlatının içkin ritmi, dizimden sapmalar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Özellikle Antonioni başta olmak üzere ünlü modernist yönetmenlerin sık sık konu dışına çıktıkları, ‘olumsal ve rastlantısal’ sapmalar aracılığıyla anlatının ritmini oluşturduklarına dikkat çekilmektedir. Yine bir başka ‘sapma’ biçimi olarak anlatı içinde hayal gücüne ait fantezi parçaları örnek verilmektedir. Bu yöntem, Polanski’nin *Tiksinti* (1965) ve *Kıracı* (1976) filmleri üzerinden örneklendirilmektedir. Benzer bir sapma, dolayısıyla başka bir zamansal boyut biçimi olarak, anlatı karakterlerinin anılarının devreye girmesi ise, Resnais’in *Hiroşima, Sevgilim* (1959) ve Chris Marker’ın doğrudan doğruya zamanda yolculuğu konu alan deneysel çalışması *La Jetée* (1962) filmleri çerçevesinde açıklanmaktadır. Biro’ya göre Marker’ın yapıtı, zamanın gerçek giriftliğini göstermekte ve zamansal algının karmaşıklığını vurgulamaktadır. Diğer bir sapma biçimi olarak rüyaların ele alındığı alt başlıkta, rüyaların özellikle anılardan farklılığının altı çizilmektedir. Sinemanın bizatihi doğasıyla rüyalar arasındaki benzerliğe de dikkat çekilirken, bu konu Bergman’ın *Yaban Çilekleri* (1957) ve Fellini’nin *Sekiz Buçuk* (1963) adlı eserleri temelinde irdelenmektedir. “Konudan Sapmak” kısmının son bahsi olarak, ileri atlama (flashforward), Coppola’nın *The Conversation* (1974) örneği ile aktarılmaktadır.

Takip eden bölüm olan “Zamanda Görmek” bölümü, rasyonalite geleneğince üzeri örtülmüş ‘zamansal hakikatleri’ sanatın, özellikle de sinemanın görünür kılabilmesini konu edinmektedir. ‘Şeylerin yüzü’nün fiziksel çekiciliğin ötesinde zamansal kodları filmin içerisine



yerleştirdiğine dikkat çekilmektedir. Bu konu, öncelikle ‘insan yüzü’ bağlamında detaylandırılmaktadır. İlk akla gelen örnek olarak Bergman’ın *Persona* (1966) filmindeki devasa yüz çekimlerinin sanatsal ve aynı zamanda ‘zamansal’ karakteri vurgulanmaktadır. Ardından ise, ‘Şeylerin Yüzü’ bahsinde, filmlerde insanın dışındaki nesnelere nasıl yaşamsallık (zamansallık) kazandığı üzerinde durulmaktadır. Eisenstein’in *Potemkin Zirhlisi*’ndeki (1925) bebek arabası, Chaplin’in *Büyük Diktatörü*’ndeki (1940) dünya küresi, Hitchcock’un *Sapık*’ındaki (1960) Bates Motel gibi nesnelere ana karakterlerin eylemlerine güçlü katkılar vererek zamansal boyutta derinlik sağladığı savunulmaktadır. Ayrıca, güçlü manzara görüntülerinin de aynen nesnelere olduğu gibi aynı işleve sahip olduğuna işaret edilmektedir. Bunlardan başka, özellikle yavaş tempodaki filmlerdeki ‘sessizlik’ ile doğal bir bağlantısı olduğu belirtilmektedir. Bunun en muhteşem örneklerinin Tarkovsky, Bergman, Bresson ve Angelopoulos sinemalarında verildiği vurgulanmaktadır.

Bir başka konudan ayrılma aracılığıyla kesme biçimi olarak ‘yineleme’ gösterilmektedir. Örneğin Ozu’nun filmlerinde görüntü akışında belli öğelerin sık sık araya giren görüntülerine gönderme yapılmaktadır. Böylece, yani her günkü yaşama ait unsurların sürekli vurgulanmasıyla belirli bir yeknesak zamansallık yakalanmaktadır. Kierkegaard’ın düşünceleriyle Ozu’nun filmleri arasında paralellikler kuran bu kısmı izleyen sayfalarda, ‘Mekanizmin Komedi’ aktarılmaktadır. Tati’nin *Oyun Zamanı* (1967) filmi üzerinden komedilerdeki mekanik tepkilerin yineleme biçimi olarak kullanılışı irdelenmektedir. Yinelemenin farklılaşmış bir şekli olarak ise, ‘Aynı ama Farklı’ kısmında, Kurosawa’nın *Rashomon* (1950) filmiyle, sinemasal anlatının karmaşıklığına dair radikal bir örnek olduğu vurgulanmaktadır. Filmde, belirli bir olayı kendi açılarından anlatan karakterler aracılığıyla evrensel zaman kavramının reddedildiği, parçalanmış gerçekliğin zamanı da büküp genişlettiği, dolayısıyla farklı bir gerçeklik algısının yaratıldığına değinilmektedir. Bunun daha modern bir örneği olarak ise, Tykwer’in *Koş Lola Koş* (1998) filmindeki aynı şekilde başlayan olaylar dizisinin üç farklı kurguyla edimsel, zamansal ve mekânsal değişikliklere uğraması, dolayısıyla kaçınılmaz biçimde farklı finallere varması aktarılmaktadır.

Çalışmanın bir sonraki “Odiseuslar” adlı bölümünde, uzam-zaman-tarih kavramları çerçevesinde filmsel anlatının ritim ve temposunu düzenleyen önemli öğeler ele alınmaktadır. Sinemanın gerçekçiliğin çok daha ötesine geçebilen imkânları doğrultusunda, ‘kozmetik boyutlar’da öyküler anlatabildiğine dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda, ilk örnek olarak beklenebileceği gibi genel başlık ismiyle müsemma Kubrick’in *2001: Bir Uzay Macerası* (1968) filmi seçilmiştir. Alışlageldiği üzere, filmin anlatıdaki siyah monolit üzerinden felsefi sorgulamalara giriştiği üzerinde durulmaktadır. Kubrick’in kozmik bir ‘ıssız uzam’ yaratarak tuhaf ama çarpıcı bir tempo yakaladığı, ayrıca filmin adındaki Odiseus kelimesinin Homeros’tan beri var olan ‘büyük yolculuğun ironik, belirsiz sonucu’ şablonuna gönderme yaptığına dikkat çekilmektedir. Yine *2001* filmiyle ilgili bilinen biçimde, Nietzsche’nin ebedi dönüş düşüncesi burada da vurgulanmaktadır. Biro’ya göre filmde asıl önemli olan şey ise, Kubrick’in filmde yarattığı zaman algısıdır. Buna göre, filmsel tasarımın tüm öğelerinin *2001*’deki kullanılışı, zamanın varlığını özel bir biçimde işlemeye hizmet etmektedir.

Anlatısal yolculuğun bir başka türü olarak, 'Bölgenin Labirentinde' alt başlığı doğrudan Tarkovksy'nin *İzsürücü* (1979) filmine gönderme yapacak şekilde seçilmiştir. Filmdeki karakterlerin ağırlıksız jestleri ve dingin kamera rejiminin amacı, 'zamanın kendisini yontmak', Tarkovsky'den alıntılanan cümleyle, 'sonsuzluğu, zamanın akışını durdurarak anlatmak' anlamına gelmektedir. Biro'ya göre, Tarkovsky tüm yapıtlarında zaman deneyimini zamanın sonuna göre ölçmektedir. Ardından gelen alt bölümdeki Angelopoulos ise, 'Tarih Dolambacı' çerçevesinde anlatılarını kurmaktadır. Onun filmlerinin 'görmekli epik şiir' yapısında olduğu ve böylece özgün bir ritim yaratabildiği vurgulanmaktadır. Buna göre Angelopoulos filmleri, "kaderin, yolun kendisinin, zamanın pençesinde zorunlu bir yolculuk" olduğunu anlatmaktadır. Angelopoulos'un anlatılarında yolculuk, geçmiş ve şimdinin yanı sıra, düş gücünü de içine alarak ve bunların da ötesinde daha derin bir manaya sahiptir. Karakterlerin iç dünyaları, yolculuğun kendisiyle özdeş hale gelir. Bu yönden, Angelopoulos filmlerindeki türbülans ve akış, yolculuğa etki eden dışsal koşullara bağlıdır. Fakat söz konusu özdeşlik nedeniyle içsel motivasyonları da doğrudan etkilemektedir. Zamanın 'sonsuz' kullanımında ustalaşmış yaratıcı ise Bela Tarr'a atıf yapılmaktadır. Tarr'ın yaklaşık sekiz saat süren *Şeytan Tangosu* (1994) filmi irdelenerek, filmdeki sabır isteyen ağır tempounun esasen çiftlikteki umutsuzluk kapanına kısılmış karakterlerin iç dünyasını simgelediğine işaret edilmektedir. Oradan gitmek -sadece gitmek- isteyen karakterler, "varoluşun dayanılmaz sürekliliği" içinde hapsolmuş durumdadır. Tarr, zamanın acı dolu geç(eme)yişini geniş açılar, yakın çekimler ve aşırı yavaş bir tempo ile aktarmaktadır.

Benzer bir varoluşsal çıkışsızlık, takip eden bölümdeki "Günlük Ritüeller" başlığı altındaki 'Tekdüzeliğin Ritmi' bahsinde analiz edilmiştir. Sürekli takip eden aynılığın yinelemelerle sergilenmesi, zaman ve uzamdaki "yavan varoluş" aktarımı için uygun bir yol olarak belli yönetmenlerce tercih edilmiştir. Örneğin Haneke'nin *Yedinci Kıta* (1989) filmindeki modern ailenin sıkıcı yaşamı böyle bir tercih içermektedir. Filmin uzun bir bölümündeki kısa çekimlere eşlik eden kararmalarla, filmin temposu bilinçli şekilde anlaşılabilir kılınmaktadır. Hiçbir dikkat çekici şey olmadan ilerleyen anlatı, aslında en sondaki büyük şiddet patlamasına hazırlıktır. Çalışkan kocayı canlandıran ana karakter krize girerek tüm eşyalarını, parasını yok eder. Dolayısıyla Haneke, önce dikkat çekici bir yavaşlıkla oluşturduğu akış temposunu bu şiddetli dönüşle bir türbülansın içine sokmuş olur.

Benzer bir karakter yapılandırılması olarak Jarmusch ve Kaurismaki'nin filmlerinde atalet içinde temsil edilen karakterler gösterilmektedir. Örneğin Jarmusch'un *Ölü Adam* (1995) filminin western türünün aksiyon yüklü niteliğini tersine çevirdiği ve karakterlerin çatışma anlarında bile uyusukça hareket etmelerinin benzersiz bir komedi fırsatı yarattığına dikkat çekilmektedir. Yine Kaurismaki'nin yapıtlarında da, "artık beklentilerin olmadığı, hiçbir şeyin kendilerini şaşırtmadığı bir tür bitkinlik ve alaycı bezginlik" bulunduğu vurgulanmaktadır. Bu iki yönetmenin özel stilleri aracılığıyla tempo ve ritimde özgünlük yakaladığı ve kendi filmsel zamanlarını inşa ettiklerini söylemek olanaklıdır.

Anlatının inşa edilmesinde en önemli noktalardan biri olan 'final' ögesi, çalışmanın "Sonlanışlar" ana başlığı altında irdelenmektedir. Biro'ya göre, anlatının finalini hazırlamak, daima etkili bir ritim tasarımı için mühim bir meydan okuma anlamına gelmektedir. Bunun

için farklı yollar denenmiştir. Yönetmen, türbülansa neden olan yüksek bir zirveyi tercih edebilir veya tam aksine, şairane bir bitim için sakın bir son hazırlayabilir. Sinema tarihindeki biçimsel final tercihlerinden biri, 'açık son'dur. Beklenebileceği gibi, bu türün en ünlü örneği Truffaut'un *400 Darbe* (1959) yapıtıdır. Biro'ya göre böylesi bir tercih, "zekice ya da zorlama mutlu sondan kurtulma" manasına gelmektedir. Anlatının nihayetlendirilmesi için bir başka yol ise, geciktirim ya da ertelemedir. Burada, tüm anlatıya hâkim olan şimdiki zamanın genişletilmesi ve böylece hızlı, birden sona eren bir finalden kaçınılmaktadır. Örneğin, Penn'in *Bonnie ve Clyde* (1967) filminin son sahnesindeki ağır çekim tercihi, belirli bir geciktirim ve ertelemeye hizmet etmektedir. Diğer bir final tercihi ise, 'beklenmedik tecelli' olarak adlandırılmaktadır. Ridley Scott'un *Thelma ve Louise* (1991) filminde, hızlı kurgunun ve kaçma-kovalamaca sinemasının tüm gerekliliklerinin yerine getirildiği, finalde ise iki ana karakterin arabayı uçuruma sürmesiyle, yani beklenmedik bir tecellinin gerçekleşmesiyle ilginç bir bitişe imza atıldığına dikkat çekilmektedir.

Çalışmanın "Zamanın Stratejileri" adlı son ana bölümü, tüm metnin sonuç kısmı mahiyetini taşımaktadır. Biro, metnin tamamında ritim ve tempo'nun karmaşık ilişkisinin yanı sıra, aralarındaki özel etkileşimi de incelemeyi amaçladığını belirtmektedir. Biro'ya göre, ritim, filmsel tasarımın tüm öğelerinin bütünde düzenlenmesini sağlayan temel öğedir. Sadece filmsel süreyi gösteren zamansal bir oluşum değil, aynı zamanda "malzemelerin çeşitli yönleri arasındaki etkileşimin de bir sonucu" olan unsurdur. Diğer taraftan, tempo ise şekillendirici etkiye sahip ritme bağlı olan bir öğedir. Ritim, dramatik tasarımın bizatihi kendisiyken, bunun hızlı mı yoksa yavaş mı olacağı (tempusu) ikincil problemdir. Ritim ve tempo arasındaki karmaşık ilişki, film tasarımının bütünündeki öğelerin tümüne bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Biro'ya göre, bir öykü anlatıcısı, zamanda yaşayan ve düşünen biri olduğu kadar, sürekli zamandan bahseden bir "zaman heykeltıraşı" demektir. Yapıtlarında zamanı yorumlar, anlatısı aracılığıyla zamanı "insani" kılar.

Sonuç olarak, Yvette Biro'nun çalışması, 'zaman' gibi anlaşılması meşakkatli bir kavramı filmsel tasarımın temel parçaları olarak gördüğü ritim ve tempo üzerinden tartışmaktadır. Sinema tarihine damga vurmuş birçok yönetmenin filmlerinden verilen örnekler felsefi düşüncelerle de ilintilendirilerek aktarılmaktadır. Bu yönden, filmsel tasarımın bütününe felsefi bir bakış açısından algılamak isteyenler için önem taşıyan bir niteliğe sahiptir. Bununla birlikte, belirli bölümlerde tekrara düşerek metnin akıcılığının zedelendiğini belirtmek gerekmektedir. Yine çok fazla alt başlık seçimiyle, esasen birbirlerini kapsayabilecek konuların farklı bölümlerde ama aynı filmlerle örneklendirilmesi, okurda bir 'aynılık' hissi yaratmaktadır. Fakat genel olarak incelendiğinde çalışmanın, sinema-felsefe alanında düşüncelerini derinleştirmek isteyenleri tatmin edecek düzeyde olduğu yargısına varmak olanaklıdır.

*Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği - Mike Wayne*

*İnceleyen: Ahmet Dönmez*

Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği

Yazar: Mike Wayne

Kitabın Özgün Adı: Political Film: The Dialectics of Third Cinema

Çeviren: Ertan Yılmaz

Yordam Kitap, İstanbul: 2011, 192 s.

ISBN: 978-605-5541-00-2

*“Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir”*. Mike Wayne, *Politik Film, Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* adlı kitabının girişine bu aforizmayla başlamaktadır. Dünya'da “kaynakların eşitsiz dağılımı” ekonomik anlamda haksızlıklara neden olduğu gibi, sanatsal üretim pratiklerinde ve bu üretimlerin yayılması alanında da ciddi adaletsizliklere neden olmaktadır. Ayrıca sadece devlet politikaları ve desteğiyle, sanatın, toplumun gelişmesi ve özgürleşmesi mümkün değildir. Bu nedenle Üçüncü Sinema anlayışı özgürlüklerin gelişmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bu doğrultuda kitabın öncelikli amacı sosyalist bir perspektife dayanan Üçüncü Sinema'yı film örnekleri bağlamında derinlemesine tanımlamaktır.

*“Kameranın konulduğu yer ideolojiktir”* sözü tüm filmlerin politik olduğuyla ilgili iletişim çalışmalarında sıkça kullanılan diğer bir aforizmadır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde sinemayı ideolojiden yalıtım imkânsızdır. İzleyici, perdede gördüğü olayların sübjektif bir görüş açısından değil de, nesnel ve yansız bir bakışla alıcıya kaydedildiği yanılması kapılmaktadır. Üçüncü Sinema olarak adlandırılan sinema hareketi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, tecimsel anaakım sinema ve Avrupa kökenli yönetmen sinemasından farklı, “politik” vurgusu güçlü, toplumsal sorunlara karşı farkındalığı arttırmaya yönelik filmleri işaret etmektedir. Wayne'e göre Üçüncü Sinema'nın hareket noktası “toplumsal ve kültürel özgürleşme”dir. Bu tür filmler dönemin önemli tarihsel ve sosyal olaylarıyla da yakından ilişkili yapımlardır. 1990'lı yıllarda Üçüncü Sinema'nın zamanını doldurduğu iddiası, kitapta yazarın karşı geldiği bir durum olarak görülmektedir. Ayrıca Wayne, Üçüncü Sinema'ya dair “toplumsal ve kültürel özgürleşme” temelinde bir kuramın geliştirilmesine yönelik tartışmayı da ortaya atmaktadır.

Kitap Beş Bölüm'den oluşmaktadır. Birinci Bölüm'de yazar Üçüncü Sinema'yı tanımlamaya çalışmakta ve eleştirel bir pratik olarak Üçüncü Sinema'nın potansiyelini sorgulamaktadır. Bununla birlikte yazar, Birinci (tecimsel, egemen, anaakım sinema), İkinci (yönetmen, auteur, sanat sineması) ve Üçüncü Sinema'yı tanımlayarak, aralarındaki farkları tespit etmektedir. Wayne'e göre, Üçüncü Sinema hazza dayalı, anaakım sinema pratiğinin karşısında durmaktadır. Ayrıca kişisel olarak tanımlanan, “sıkıcı ve basit” sayılabilecek “gündelik” sorunlarla ilgili olduğunu düşündüğü ve işlevi tartışılan yönetmen sinemasını da reddetmektedir. Üçüncü Sinema devrimci, saldırgan, mizahi ve ilericidir. Bununla birlikte

anaakım sinema anlayışının estetiğine, üretilme biçimine ve sistemin devamlılığını sağlayan ideolojisine karşı bir bakış açısına sahiptir. Ancak Üçüncü Sinema anlayışı bu pratiklerin sadece karşısında durmakla yetinmemekte, onları dönüştürmeye de çalışmaktadır. Anaakım sinemanın pasif kıldığı seyirciyi aktif bir konuma getirerek bilişsel bir farkındalık yaratma çabasıdır. Erken dönem Sovyet Sineması ve Küba Devrimi, Üçüncü Sinema açısından önemli çıkış kaynaklarıdır. Yazara göre, bu sinema anlayışında kuram ve uygulama bir bütündür ve birbirinden ayrılması söz konusu olamaz. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya coğrafyası içinden çıkmış olmakla birlikte, yalnızca coğrafi bölgeyle tanımlanabilecek bir sinema pratiği de değildir. Kitaptaki Birinci Bölüm'ün diğer odak noktası *Cezayir Savaşı (La battaglia di Algeri, 1965)* filmidir. Filmin önemi her üç sinema anlayışını da belli ölçüde temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak yazara göre film, Birinci ve İkinci Sinema'nın özelliklerini içerse de, Üçüncü Sinema anlayışı çerçevesinde düşünüldüğünde başarısız sayılmaktadır. Sonuç olarak yazar filmin Üçüncü Sinema örneği olmadığı kanaatine varmaktadır.

İkinci Bölüm'de Wayne, Üçüncü Sinema'nın fikirsel altyapısını oluşturan kuramcılara yönelmektedir. Üçüncü Sinema 1960'larda ortaya çıkmış olsa da, onun kuramsal yapısı İkinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupalı Marksist anlayışa sahip düşünürlerin görüşleriyle şekillenmiştir. Yazar, bu bölümde modernizmin temel özelliklerini belirleyerek sanat üzerindeki etkilerini tespit etmektedir. Ayrıca yazar, Dziga Vertov'un *Kameralı Adam (Chelovek s kino-apparatom, 1929)* filminden yola çıkarak "mimesis" geleneğinden uzaklaşmakta olan modernist sanat yaklaşımına vurgu yapmaktadır. Üçüncü Sinema kuramının oluşmasını sağlayan düşünsel etkinliklerin büyük bölümünün 20. Yüzyıl'ın ilk yarısında olduğu görülmektedir. Sergey Ayzenştayn, Georg Lukács, Bertolt Brecht ve Walter Benjamin gibi Marksist düşünürlerin çalışmaları, Üçüncü Sinema'nın kuramsal zeminini incelemektedir.

Üçüncü Bölüm, Birinci Sinema'nın üretim tarzı, estetik yapısı ve dağıtım yönünden dünyadaki egemen yapısının eleştirisini ele almaktadır. Her ne kadar gelişen teknoloji yardımıyla film yapımı kolaylaşıp üretim maliyetleri azalsa da, dağıtım ve gösterim noktasında tekelleşmeden kaynaklanan problemler bulunmaktadır. Dağıtım ve gösterim araçları küresel ölçekli şirketlerin elinde olduğundan, bağımsız veya küçük ölçekli yapımların dolaşıma girmesi ciddi bir sorundur. Anaakım sinemanın hegemonik tekeli yapısı, farklı biçimsel estetiğe ve ideolojiye sahip yapımlara yayılma şansı vermemektedir. Üçüncü Sinema bu tekelciliğe karşı demokratik üretim tarzını savunmaktadır. Yazar bu üretim tarzının örneği olarak İngiltere Newcastle'da bulunan ve kâr amacı gütmeyen Amber Film Stüdyosu'nu işaret etmektedir. Yerel insanların hayatlarını konu alan çalışmalar yürüten Amber Film, televizyon, tiyatro ve fotoğraf alanında ürünler vermektedir. Stüdyo, çalışmalarına konu ettiği yerel insanları üretim sürecine de dâhil ederek, kurumsallaşmaya karşı bir yaratım sürecini desteklemektedir.

Yazar Dördüncü Bölüm'de, Birinci ve İkinci Sinema anlayışının "isyancı/eşkıya" karakterlerini incelemeye almaktadır. Böylece iki sinema anlayışı arasındaki bağlantılar ve farklılıklar daha belirgin olarak ortaya konulmaktadır. Wayne'e göre, İkinci Sinema, Birinci Sinema'ya göre ilerici ve gelişmiş bir işleve sahiptir. Bununla birlikte İkinci Sinema, Üçüncü

Sinema'nın "toplumsal analiz" seviyesine ulaşmamaktadır. Yazar bu iddiasını *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1997), *Haydutlar Kraliçesi* (Bandit Queen, Shekhar Kapur, 1994) ve *General* (The General, John Boorman, 1998) filmlerindeki isyancı temsillerini inceleyerek temellendirmektedir. Wayne'e göre isyancı karakteri tarihseldir. İsyancı, toplumsal adaletsizliklere ve eşitsizliklere karşı çıkmıştır. Bu nedenle de tarihsel ve toplumsal gerçeklikle güçlü bir bağlantısı bulunmaktadır. İsyancı, gelenekle modernin, kırsalla kentsel arasındaki gerilimlerin, diğer bir deyişle eşitsizlik içeren gelişmenin bir sonucudur. Bu nedenle yazar, Üçüncü Sinema anlayışının isyancı karakterle ilişki geliştirmek zorunda olduğu kanaatine varmaktadır.

Son Bölüm'de yazar, 1960'lardan bu yana gelişmekte olan Üçüncü Sinema uygulamaları ve kuramı bağlamında diyalektik bir ilişki kurma çabasıdır. Wayne bu ilişkiyi kurarken *Yolculuk* (The Voyage, Fernando Solanas, 1990), *Miss Amengua* (Louis R. Vera, 1994), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Dolar Mambo* (Paul Leduc, 1993) filmlerini yaklaşımının uygulama boyutundaki örnekleri olarak incelemektedir. Ayrıca yazar, Solanas ve Getino'nun "Towards a Third Cinema" (Üçüncü Sinemaya Doğru) ve Tomás Gutiérrez Alea'nın "The Wierver's Dialectic" (İzleyicinin Diyalektiği) adlı makalelerini de bu bölümde kuramsal çerçeveyi açıklamak üzere odağına almaktadır.

Sonuç olarak Üçüncü Sinema, 1960'larda ortaya çıkmış, Hollywood Sineması ve Yönetmen Sineması olarak değerlendirilen Avrupa Sineması'ndan farklı olarak, sinemanın politik işlevine dikkat çeken, egemenin söylemi karşısında, belleği ve hatırlamayı öne çıkaran, mücadeleci ve dönüştürücü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Mike Wayne bu çalışmasıyla Üçüncü Sinema yaklaşımını, kuram ve uygulama örnekleri çerçevesinde diyalektik bir incelemeyle daha anlaşılır kılmayı başarmıştır.

*Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe – Serdar Öztürk*

*İnceleyen: Süreyya Çakır*

Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe

Yazar: Serdar Öztürk

Ütopya Yayınevi, Ankara: 2018, 392 s.

ISBN: 9786059378352

Serdar Öztürk'ün Ütopya Yayınları'ndan çıkan "Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe" adlı sinema-felsefe ilişkisine odaklanan kitabı, ilginç bir karşılaşma vesilesi oldu benim için!...Yaslandığı Deleuzyen kavramsal çerçeveye uyum içinde akademik yazının çizgisel modelinin dışına taşan çatalı üslubu ile, biçimsel açıdan art zamanlı değil baştan sona kavramlar ve filmsele örneklerle birbirinin içine geçen, eşzamanlılık ve akışa dayalı rizomatik yapısı ile, sunduğu zengin kavramsal çerçeve ve filmsele örnekler arasındaki diyalojik ilişkilene biçimindeki ustalıklarla, verili kuşatılmışlıklarımız ve çerçelenmişliklerimizin dışına çıkmamıza ve yeni olasılıklara imkan açan karşılaşma imkanları üzerinde durması ile...

Düşünümsel doğaları nedeniyle sinemanın -en azından "yazarın deyişiyile" düşünce-yoğun sinema"nın- kendi başına felsefe yaptığı iddiasından yola çıkarak felsefe ile film arasındaki ilişkinin sorunsallaştırıldığı bu çalışma, filmin felsefesi/film içinde felsefe yaklaşımından farklı olarak "felsefe olarak film" yaklaşımını temel almakta ve bunu "film-yapımı felsefe" olarak kavramsallaştırmaktadır. Felsefenin *sözlü, yazılı ve sinematik* olmak üzere üç türlü yapıldığı temel argümanına sahip olan kitapta, sinematik tarzda yapılan felsefe "film-yapımı felsefe" olarak nitelendirilmektedir. Bu çerçeveden hareketle geliştirilen ve filmlerin kendisinin felsefe yaptığını öne süren "film-yapımı felsefe" anlayışı; dinamik, yaratıcı ve her şeyden önemlisi filmin içkin doğasından beslenen bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır. Çalışmada benimsenen "Film-yapımı felsefe" yaklaşımı; felsefe ile film arasında felsefe lehine kurulan hiyerarşik bir ilişkiden hareketle sinemanın ikincilleştirildiği, felsefenin sinemayı öncelediği ve dolayısıyla sinemanın indirgendiği bir bakma biçiminin sınırlılıklarını aşma imkânı sunar. Bergson, Ranciere, Badiou, Cavell, Kracauer ve özellikle Deleuze ve Guattari felsefesi ile bağlantılı kavramlar üzerinden sinema-felsefe ilişkisinin tartışıldığı bu çalışma, film-yapımı felsefe yaklaşımı çerçevesinde sinema felsefesinin olanaklarını tartışır; film yapımı felsefenin, filmin kendi anlatım olanakları ile bağlantılı, özgün ve düşünce imal eden - dolayısıyla kendisi felsefe yapan- yaratıcı ve özgürleştirici potansiyelleri üzerinde durur.

Farklı filmlerden hareketle geliştirilen giriş bölümü, klasik akademik yazım biçiminden farklılaşmakta, filmlerden örneklerle bir hayli yaratıcı, özgün ve aforizmalar niteliğinde parçalı bir yazım biçimi geliştirerek çalışmanın nihai hedefi olan "film-yapımı felsefe"nin olanaklarına giriş niteliği taşımaktadır. Bu bölümde filmsele örnekler eşliğinde hareket-zaman bloklarından oluşan sinematik evrenin ontolojisinin gerçek-düş ayrımının sınırlarını aşındırması, düş ile gerçek arasında çatallanmalar yaratarak düşünce üretmesi; hareket-zaman bloklarınca üretilen içeriğin yarattığı imkânlar ve potansiyel düşsel olanaklar

üzerinde durulur. Kesitler halinde sunulan filmler aracılığıyla, mevcut dünyanın gerçekliğini püskürten ve ondaki katılıkları esneten sinema; kırık çizgiler, fay hatları oluşturan farklı bir görme biçiminin kapılarını aralar; “artık anlam” üretme potansiyeli sayesinde kendi içinde bir “gerçeklik fazlası” ve verili yaşamın ötesine taşan güçler taşır. Öztürk’ün deyişiyle “Sinema, hem hayatın içinde yer alan hem de hayattan taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir.” Öztürk’e göre sinemanın ürettiği felsefe bu temelde yükselmektedir (2018:25).

### Nedir Film-Yapımı Felsefe?

Film yapımı felsefe üzerine tartışmalara odaklanan “Film-Yapımı felsefe Üzerine Tartışmalar” başlıklı Birinci Bölüm, Sinematografik öğelerin orkestrasyonu ile oluşan filmin yeni düşünceler üreterek felsefi düşünmeye katkıda bulunabileceği argümanı temelinde geliştirilir. *Filozoflar hakkındaki filmler, felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler, film felsefesi ve felsefe olarak filmler* olmak üzere sinema felsefesindeki dört farklı bakma biçimi, farklı filmlerden örnek ve açıklamalarla ele alınır. *Felsefe Olarak Film* yaklaşımı, Cavell ve Deleuze’un fikirlerinin devamı niteliğini taşır. Bu yaklaşım, felsefeyi merkezi önemde sinemayı ise onun türevi olarak gören yaklaşıma karşı, filmlerin de kendi tarzında düşündüğü ve felsefe yaptığı önermesini kitabın temel önermesi olarak sorunsallaştırılır ve bunu farklı film örnekleriyle somutlaştırır.

Felsefenin etik, epistemoloji gibi temel meselelerinin filmsel imajlara uyarlanması olan ve felsefenin sinemayı öncelediğini varsayan Film felsefesi yaklaşımının ötesinde, Film-yapımı felsefe sayesinde sinema, felsefi düşünceleri, meseleleri imajlarla kopyalayan bir sanat olmanın ötesine geçerek bunları yeni bir bireşim içinde aşacak sunumu içerir ve “bizzat düşünülmeyen şeyleri imajlarla icat eden, yaratan, kendi tarzında felsefe yapan bir içeriğe” sahip olur (Öztürk, 37). Bize bir deneyim yaşatan açık uçlu sinematografik imajlar vesilesiyle duygulanım ve düşünümSELLİK içine gireriz. “İmajlar bizlere çarptığında oluşan duygulanım, sadece bilgi düzeyinde anladığımız fikri bize imgesel düzeyde hissettirebilir ve fikir değişik çatallanmalarla değişik fikirlere yol açabilir.” (Öztürk, 53-54).

Bu bölümde, Film-yapımı felsefe tartışmalarında üzerinde durulan illüstrasyon, belirsizlik gibi problemler film örnekleri üzerinden açıklanır. Sinemadaki aşk, *Sineaşk* kavramı çerçevesinde tartışılır. Sineaşk, “[a]şk felsefesindeki aşkın ötesinde gerçek hayattan taşan, çoğul ve hatta birbiriyle uyumsuz gibi görünen aşkların sinematografik imajda kendini varetmiş bir aşk”tır (Öztürk, 87). Kitapta verilen sinemadaki aşk örnekleri ile felsefedeki aşk anlayışının, felsefedeki aşka dair kavramların ötesine taşmanın ve farklı bir aşk anlayışı geliştirilmenin mümkün olduğu ve bu yolla filmlerde, sözlü ve yazılı olarak ifade edilmiş filozofik fikri kopyalayan değil onu aşan bir sunumun da olabileceği önermesi geliştirilir. Filmin felsefedeki kavramların basit bir illüstrasyonu olmadığı farklı film örnekleri üzerinden tartışılır. Örneğin, farklı kavramlar altında geliştirilen felsefedeki aşk kavrayışının, sinemada Haneke’nin *Amour* (2012) filminden hareketle aşılabileceği öne sürülür. Cengiz Aytmatov’un aynı adlı öyküsünden Atıf Yılmaz tarafından uyarlanan ve sinema-edebiyat ilişkisi açısından



önem taşıyan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi (1978) de herhangi bir metnin felsefi illüstrasyonu veya bir edebi metnin illüstrasyonu değil, edebi metni sinematografik tekniklerle ve kendi tarzında ele alan bir yeniden üretimdir. Yaşam, aşk, sevgi, yaşamın anlamı gibi felsefi meseleleri tıpkı yazılı metin gibi kendi tarzında, kendi araçları ile işler. “Bu araçlarla anlatılan fikir ne artık felsefe kitabındaki fikrin ne de edebiyat eserindeki fikrin aynısı olur. O fikir, sinematikleşir, filmin dünyasında bir düşünce haline gelmeye başlar” (Öztürk, 69). Aşka dair farklı filmlerden örnekler, aşk üzerine nasıl farklı felsefi görüşler öne sürülebileceğini gösterir.

### **Film -Yapımı Felsefenin Olanakları Nelerdir?**

Badio'nün ve Deleuze'ün görüşlerinden yararlanılarak, Film *yapımı felsefe* yaklaşımı bağlamında ve farklı filmlerden örneklerle sinema felsefesinin olanaklarının tartışıldığı “Film-Yapımı Felsefenin Olanaklılığı” başlığını taşıyan İkinci bölüm, farklı tarzların birbirinin temsili ya da gölgesi olmadan kendi için değerleri temelinde tartışılması gerektiği iddiasını taşır. Felsefe ve sinema, kendileri düşünce üreten alanlardır. Her ikisi de bunu kendi olanakları, yöntem ve teknikleri çerçevesi içinde yapar. Film, filozofik düşünceyi kendi tarzında üretir; kamera hareketi, müzik montaj, çekim, senaryo gibi farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bir kompozisyon olarak film, kendine ait tekniklerle ve kendi tarzında yeni düşünceler üretecek biçimde çalışır.

Kitabın temel referans düşünürü Deleuze'e göre düşüncenin üç uğrağı vardır: bilim, sanat ve felsefe. Düşüncenin bu farklı alanlardaki görünümünün kendine ait boyutları vardır. Bunların her biri birbiriyle ilişkili olsa da her birinin kendine özgü doğası, kavramsal araçları, teknikleri vardır; ayrıca, her bir medya formunun o forma uygun ifade tarzı ile farklı sanatların kendine özgü belirleyici özellikleri söz konusudur. Deleuze ve Guattari'ye göre felsefe, “kavram yaratma sanatı”dır (Karadağ, 2016: 44). Bilim, felsefe ve sanat arasında hiyerarşik olmayan bir ilişkilendirme biçimi vardır ve bir fikir, bilimde, sanatta ve felsefe gibi farklı alanlarda farklı biçimlerde ifade edilebilir, ona göre biçim alır. Kavramlar bu başka alanlarla ilişkisellik içinde inşa edilir. Felsefenin kavram üretimi için diğer alanlara ihtiyacı vardır. “Felsefeci bilim yapmaz ama bilimin yapılandığı bir fonksiyon içerisinde verilmemiş olan bir kavramı araştırabilir. Felsefeci sanat yapmaz ama sanatçının üretmiş olduğu algı ve algı ve duyumsama alanının içerisinde yeni kavramlar keşfedebilir” (Batukan, 2016: 72). Dolayısıyla bu alanların her biri kendi araçlarıyla hikâyesini kurarken, kendi yaratıcı faaliyeti içinden birbirine bir şey söyler ve birbirlerinin alanını genişletirler; birbirleri ile ilişkiye girerek ortak bir “zaman-mekân ufku” içinde bir araya gelebilirler. Sinemanın belirleyici özelliği, onun hareket-zaman bloklarından oluşmasıdır. Fikirler ifade edildikleri tarzlarla bağlantı içindedir ve bu tarzı kullanarak hikâyesini anlatır. “Sinema hareket-zaman bloklarıyla hikâyesini anlatır; felsefe kavramlarla hikâyesini anlatır; bilim ise denklemler ve fonksiyonlarla hikâyesini anlatır” (Öztürk, 127). Bilim ve felsefe düşünceye giden yolda kavramlara dayalı olarak katkılarını sunarken, sanat ve özelinde sinema, düşüncenin duyumsal boyutu ile bağ kurmamızı mümkün kılar. Buna göre “Felsefe kavramsal araçlarla sanat ise duyum ve duyguları uyaracak etkili tekniklerle hikâyesini anlatır” (Öztürk, 69). Bu boyut ihmal edildiğinde çevremizdeki nesne ve ilişkiler birer soyutluk alanı içinde kalır. Bu

soyutluğun dışına çıkmak, yaşamla somut bağlantılar kurmak için sanat gereklidir. Yazara göre sanat özellikle sinema, yaşama inanca dair çağrısıyla dikkat çeker.

Sinematografik imajların sınıflandırılması ve incelenmesinde ve o imajların ürettiği hikâyenin irdelenmesinde diğer disiplinlerle ve kavramlarla karşılaştırma yapmaya imkân veren bir düşünme biçimini öneren Öztürk'ün belirttiği üzere bu karşılaştırmada izlenecek yöntem, filmdeki imajlar üzerinden kavrama doğru yolculuk etmek ve ardından sinematografik imajlara doğru hareket etmek şeklinde olmalıdır. Felsefi kavramları ve meseleleri baştan tartışıp onları filme dayatmak yerine filmdeki imajların duyumuzda bıraktığı izlerden hareketle felsefi kavramlarla bağ kurmak, bu kavramlardan taşan boyutları sinematografik imajlarla ortaya sermek, yeni fikirler ve kavramlara giden yolu açabilir, yeni sorular sorulabilir ve bu yolla sinematografik imaj kavramsal tartışmaya katkı sunabilir. Sinematografik imajları felsefi bir kavram ile titreşime sokmak, hem felsefi kavramın genişlemesine, hem de sinematografik imajın taşan yönleri ile bağ kurmamıza vesile olabilir. Kitapta özellikle aşk felsefesi bağlamında bol bol örnekleri verilen, felsefi kavramlarla sinematografik imajlar arasında titreşimi yakalayan ve ikisi arasındaki farka alan açan bu tür bir karşılaşma, hem felsefeye hem de sinemaya katkı sunabilir. Böylelikle sinematografik imajlarla kavram ilişkilendirilir ve “kavramdan kaçan ve taşan öğeler” ortaya serilebilir:

*İmaj ve kavram karşılaşmasının başlangıç noktası kavramdan imaja doğru değil, imajdan kavrama doğru olur. İkinci olarak karşılaşma, kavramı imaja uyarlamak ve kopyalamak için yapılmaz; tam tersine kavramla imaj arasındaki titreşim yaratan unsurları vurgulamak, kavramı kritik etmek, kavramın sinematografik görünümü ile kavramın yazılı olarak tartışıldığı görünümü arasındaki farkları ve benzerlikleri tartışmak ve en nihayetinde sinematografik imajın kavramın daha ötesinde kendi tarzında nasıl imkânlar sunduğunu göstermek için yapılır (Öztürk, 136).*

Kitapta belirtilen bir diğer husus, sanatın farklı alanlarında üretilen *kavramsal kişilikler*'in sinematik tarzda somutlaşmasının felsefeye katkı sunabilecek bir potansiyellik taşımasıdır. Ayrıca sinema, genelleştirmelerin etkisi altında günlük yaşamı ıskalayan felsefeye karşı, gündelik yaşamdaki nesnelere ve ilişkileri görünür hale getirebilir; “umudu” ve “mucizeyi” hissetmemizi sağlayarak düşüncenin olağan akışına müdahale etmek yoluyla felsefeye katkı sunabilir (Öztürk, 139). Yine Öztürk'ün belirttiği üzere, kendi tarzıyla düşünce üretebilen ve düşüncenin normal akışına müdahale ederek felsefe yapabilen sinema, günlük yaşamda bizden kaçan varlıkları, oluşsal bir varoluş içinde yakalayabilir. Sıradan gündelik hayatın içinde gezinen kamera, yaşadığımız gerilimleri, paradoksları, çatışmaları görünür hale getirerek düşündürür ve hissettirir. Sinematik imajların deneyimi esnasında dünya, içindeki varlıklar ve ilişkiler görünür hale gelebilir; böylelikle sinema verili felsefi kavramların sorgulanması ve yeni kavram üretimi açısından da felsefeye katkı sunabilir. “Burada altı çizilmesi gereken nokta, kavramlarla imajlar arasındaki sinematik ilişkilerde virtüel olarak var olmaları, izleyicilerin zihinlerine çarpan imajlar ve imajlara sordukları sorularla kavramları virtüelden edimsele taşımalarıdır; örneğin Deleuze, sinema kitaplarında kristal imaj, itki imaj, zihin imaj gibi kavramları sinemadan üretmiştir” (Öztürk, 142).

Öztürk, Kraucer'in film kuramından hareketle, film-yapımı felsefenin doğasını biraz daha açılar, onun verili olanı ifşa edici işlevini ortaya serer. Kamera yalnızca kayıt cihazı değildir; aynı zamanda normalde görülmeyen şeyleri, örneğin yakın çekimle ifşa eder, görünür kılar. Aynı zamanda çıplak gözle görülmeyen büyüklükleri de kamera lensleriyle ifşa eder; bir duygu yaratır. Ayrıca, sinematik imajlarda, "Bilinci afallatan fenomenler" yoluyla da bir "duygulanım-imaj" yaratılabilir. "Bu, sinemanın yaptığı felsefedir, oluşu algılamdan çıkarıp duygulama dahi taşımak" (Öztürk, 171). Yavaş, hızlı, genel, orta, yakın çekim gibi farklı çekim teknikleri arasında gezinerek de varlığın oluş halindeki çeşitli boyutları yakalanabilir; bunlarla gelip geçicilik oluşsal süreç içinde hissedilebilir. Normalde görülmeyen "zihnin kör noktaları"na düşen olaylar ifşa edilebilir. Ayrıca, sinematik teknikler ile günlük hayatta dikkatimizden kaçan "alışılmadık bileşikler, ret ve aşına" şeklindeki üç nesne görünür kılınabilir. Sinema sayesinde günlük hayatta aşına olduğumuz bütünü parçalarını görmek mümkün olabilir. Yine günlük yaşamda görmek istemediğimiz şeyler, reddettiğimiz şeyler sinemada bize kendisini gösterir veya filmler, kanıksadığımız için görüş açımızın dışında kalan şeyleri göstererek aşinalığı bozar. "Oluş halindeki varlık kavramlarla, soyut ve genel ifadelerle, kültürel kodlarla, molar çizgilerle ve nihayetinde önyargılarımızla, hırslarımızla perdelendiğinde sinema kaydedici ve özellikle ifşa edici işleviyle ortaya çıkar" (Öztürk, 186). Öztürk tüm bunların nasıl mümkün olduğunu farklı filmlerden örneklerle ortaya koyar.

### **Sinematik Deneyimin Doğası**

"Sinematik deneyim" başlıklı üçüncü bölümde, ikinci bölümde ele alınan argümanlar, sinematik deneyim eksenine taşınır. Bilimin, teknolojinin soyutlamaları altında yaşama dair eksik kalan şeylerin, deneyimle tamamlanmaya ihtiyacı vardır. Deneyim, molar çizgilerin tümüyle dışında bir deneyim alanı oluşturmak anlamına gelmez; o, "molar çizgilerin içerisinde moleküler bir oluş haline geçecek kaçış hatlarıyla yolculuktur" (Öztürk, 193). Sanat ve özelde sinemanın, çerçevlendiğimiz molar yapıların dışında kaçış hatları yaratmada ve deneyimle buluşmada önemli bir yere sahip olduğunu belirten yazar, sinematik deneyimin doğasına ilişkin şunları söyler: "Gerçek yaşamı zaman ve hareket bloklarıyla bize sunan imajlar, sinematik tekniklerle bizleri fiziksel yaşamdaki duygusal deneyimin dahi ötesine taşır. Yeni çoğul deneyimler motor-duyu mekanizmamızın dışındaki farkı ve oluşu anlama ve hissetmede hayattır" (Öztürk 190). Molar çizgilerin sınırları içinde sıkışıp kalmış, peçelenmiş yaşamların ardındaki saklı yaşam parçalarını düşünmek, buna dair farkındalık kazanmak ve bu molar çizgilerin dışında yaşam alanlarını düşlemek, minör kaçış anları yaratmak sinematik deneyimin esasını oluşturur. Farklı sanat alanlarıyla etkileşim içinde olan, onları bünyesine taşıyan bileşik, melez bir nitelik taşıyan sinema, gündelik yaşamdan hareket eder, hayatın bir parçası olarak onun alanını genişletir. Farklı farklı minör hikâyelerle molar sistemin nasıl işlediğini görünür kılan sinema, böylelikle verili dünyayı eleştirme potansiyeli ve minör kaçış hatları yaratmada önemli bir yere sahiptir. Sinema yalnızca hayatın bir parçası değil, "yaşamımızdan taşan şeyleri de yakalar" (208) ve bunu "farkı yoklayarak" yapar diyen Öztürk, bu argümanı filmsel örneklerle de destekler. Yoklamak ise, "taşan şeyleri yakalamak, bir varlığın içindeki farkı anlayabilmek demektir" (Öztürk, 212). Bunu kendi kavramlarımızı

yokladığımız şeye dayatarak değil, daha ziyade varlığın kendi iç sesi ile bağ kurarak yapabiliriz. Sinema filmleri sayesinde yaşamdaki farklara, çelişkilere, paradokslara, çatışmalara, zıtlıklara, görünmezliklere dair şeylerdeki “yoklama”lara tanıklık edebiliriz. Bu sayede algılanmaz olan algılanır, fark edilmeyen fark edilir hale gelir. Keza, sinema ve felsefe her ikisi de bunu kendi araçlarıyla yapar. “Felsefe kavramlar ile farkı yoklarken, sinema imajlarla farkı yoklar” (Öztürk, 213). Daha önce bilmediğimiz ve algılamadığımız bir şeyi, farkı yakaladığımızda ise düşünceye doğru hareket ederiz; bu noktada sinema bir imkân alanı olarak durur. Bilmeye dayalı bir etkinlik olmayan, “doğruluk ve hakikatten ziyade, varlıkları oluş halinde zamanda ve hareket halinde” (Öztürk, 214) yakalayarak onları ifşa eden sinema, bilim ve felsefenin soyutlaştırmalarına karşı somut olandan hareketle, enformatik nitelikli kanaat’in sınırlarını aşma ve düşünce geliştirme olanakları sunar. Nitekim “Felsefe kavramlar yaratmaya ve aptallığa zarar vermeye dayanır” demektedir Deleuze (akt. Karadağ, 44). Öyleyse kavram yaratımına dayanan felsefenin temel işlevi “düşüncenin kanulara indirgenmesi anlamına gel”en aptallıkla mücadele olarak öne çıkar. “Aptallık, hata yapmaktan farklı olarak bir ayırt edememe durumuna, önemliyi önemsizden, ilginç ve tekil olanı sıradan olandan ayırt edememeye dayanır” (Karadağ, 46). Bilgiden ziyade yaratma ile bağlantılı olan düşünme etkinliği, kanuların aşınmasına hizmet eder. Böylelikle etken bir unsur olarak felsefi bir nitelik taşıyan sinema da, kanaat’in sınırlarını aşma ve düşünce olanakları geliştirme potansiyeline sahip olur.

### Her Şey İmaj mıdır?

Sinemanın hayatla bağının kurulduğu “Sinematik Deneyim” başlıklı bölümde ele alınan ve izleyen bölümlerde de yer yer değinilen sinemasal imajlara dair ortaya konulan yöntemsal yaklaşım, tartışılması gereken bir boyut taşımaktadır. Kitabın sinemaya dair temel yaklaşımı, imaj/görünüş ve gerçek ayrımını reddeden bir çizgide durmakta; “Her şey birbirinin farklı görünüşü olduğuna göre her şey imajdır” (Öztürk,195) düşüncesini taşımaktadır. İkili karşıtlıklara dayalı Kartezyen bakışı aşmak önemli olmakla birlikte, her şeyin, dünyanın imaja indirgendiği bu bakış açısı kendi içinde sınırlılıklar taşımaktadır. “Her şeyin hareket, titreşim, enerji, güç, madde biçiminde farklı görüngülere sahip” olduğu bir çoğulluk içinde titreşerek bir biriyle etkileşim halinde olduğu bir evrenden, aynı tümce içinde tüm farkları silen, “her şeyin imaj” olduğu monistik bir imajlar evrenine nasıl geçilmektedir?” diye sormaktadır (Öztürk, 281). Yine aynı meseleyle bağlantılı olarak “Hareketin, maddenin, ışığın, enerjinin, gölgenin bir ve aynı şeyin farklı görünüşlerinin olduğu bir imaj anlayışını” (Öztürk, 370) odağa alan bir yaklaşım bizi fark’ı değil, birlik’i temel alan metafizik bir yaklaşıma götürmektedir. Diğer postmodern düşünürlerden farklı olarak mikro ve makropolitika diyalektiğini ortaya atan Deleuze ve Guattari önemli perspektifler sunmasına rağmen, imajların öznelarasılık ve toplumsallık sorunu ile ilişkilendirilme biçimlerini yeterince teorileştirmediklerinden, kültürel bir nitelikten çok ontolojik bir bağlama taşınır imaj anlayışı nihai olarak. Bu ontolojik mesele, kültürel bağlam ile ilişkilendirilmeye muhtaçtır. İmajlara köksapsal yaklaşım üretken olmakla birlikte, dünyayı imaja indirgemek dünya ile metafizik düzeyde bağlanmak anlamını taşımaktadır. Son kertede, her şeyin idea’lardan oluştuğu Hegel felsefesindeki gibi, her şeyin farklı görünüme bürünmüş imajlar olduğu önermeleri

benzerlik taşımaktadır. Evet, sinema, temsil sanatlarından değildir, kopya, gölge değildir; sinema sinemadır, ama dünya da aşkın bir nitelik atfedilen imajların kopyası, gölgesi değildir. Sinema kültürün inşa edici, yapısal, maddi unsurlarından biridir, lakin dünyanın da kendi maddi gerçekliği vardır. Bunlar birbirine indirgenemeyecek, birbiriyle karşıtlık içinde olmayan, ama etki yaklaşımının sınırlarına hapsolmeden -sanatın hep bir artık anlam, fazla üretme ve dolayısıyla verili olanı aşma potansiyeli taşıdığı göz önünde bulundurularak - birbiri ile ilişkilendirilmeye muhtaç alanlardır. Bunların karşılıklı olarak ilişkilendirilme biçimleri üzerinde durmak, nasıl birbirinin içine geçen bir oluş sürecinin parçaları olduğunu kavramak gerekir kendi özerklikleri ve bağlantıları içinde. Bu oluşumları temsilin sınırlılığını aşan ancak birini diğerine indirgemediği karşılıklı etkileşimleri içinde ele alan, dinamik ve diyalojik bir yaklaşım daha kavrayıcı görünüyor.

### **Filmler Nasıl Düşünür? İşe Yarar Bir Şey Filmindeki Çatallanmalar**

Örneklem olarak Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filminin analiz edildiği bölüm, ilk üç bölümdeki tartışmaların somutlandığı bir nitelik taşımaktadır. Zaman-ımağ sinemasının bir örneği olarak, açık imajlar içeren bir film olarak ele alınan *İşe Yarar Bir Şey* filminin çözümlemesi, film ile diyalog içinde gerçekleşen, yorumsama alanı geniş olan bir okuma denemesidir. Birinci ve ikinci bölümlerde geliştirilen kavramsal ve kuramsal tartışmaların ve Sinefilozofik yaklaşımın somutlanmasının oldukça yaratıcı bir örneği olarak karşımızda duran bu son derece yetkin analizle, çalışmanın temel iddiası olan sinemadaki imajların da felsefi düşünmeye katkıda bulunabileceği fikri oldukça iyi gerekçelendirilerek somutluk kazanmaktadır. Kavramsal ve biçimsel unsurların diyalojik bir söylemle iç içe geçtiği bir yapı üzerine inşa edilen bu filmin analizi ile sadece biçimi ya da öyküyü merkeze alarak yapılan ya da bir kavramın veya çizilen kavramsal çerçevenin metne uyarlandığı geleneksel analiz yönteminin dışına çıkılmakta; çatallı, biçim ve içeriği iç içe geçiren bir analiz geliştirilmektedir. İmajlar üzerinden kavramlara ve ardından tekrar sinematografik imajlara doğru hareketin temel alındığı bir yöntemle öykünün çizgisel akışının dışına çıkılmakta, çatallı, rizomatik, iç içe geçişlerin ve akışların egemen olduğu bir söylem hâkim olmaktadır. Dolayısıyla örnek film çözümlemesi, kitabın yaslandığı Deleuzyen kavramsal çerçeve ile uyum içindedir. Hâkim yapılar tarafından çerçevelenen hayatlarımız içinde sorgulamanın, taktiklerle bir kaçış/fay hattı yaratmanın, çatlak/yarık açmanın mümkünatını sinematografinin imkânları ile gözler önüne seren, açık uçlu bir okuma örneği, tıpkı değerlendirilmesi yapılan film gibi. Makro yapıların kuşatılmışlığının karşısında özgürlük alanları ve kaçış hatları yaratmada bir filmin nasıl felsefe yapabileceğine, düşünümSELLİĞE nasıl kapı aralayacağına dair sinemanın imkânlarının ipuçlarını sunar analiz. Filmin farklı sekanslarında nasıl bir SineFilozofinin içerildiği serimlenir. *İşe Yarar Bir Şey* filminin çerçevelenmiş hayatlarla bu hayatlardan kaçış hatları yaratmaya çalışanlar arasındaki çelişki üzerinde durduğunu ve izleyicilere etik sorular sordurtan imaj akışı içinde verili kabuller ekseninde davrananlar ile taktikler geliştirerek kaçış hattı yaratmalar arasındaki çatallanmalar kadar kişinin kendi içinde "virtüel" ve "edimsel" arasındaki çatallanmaları da sinemanın olanaklarıyla etkili bir şekilde verdiğini belirten Öztürk filmin nasıl bir düzlemde, nasıl felsefe yaptığı, nasıl düşündüğü üzerine şunları söyler: "Film, devraldığımız ve normal kabul ettiğimiz pratik/fayacı/öngörülebilir bakışa karşı sanat,

sezgi ve estetiğin merkezde olduğu ve dilin ampirik sınırlarının ötesine geçen sezgici ve sanatsal bakışı çatıştırır görünür” (273). Filmin zaman-ımağ sinemasının bir örneğı olarak nasıl karşımızda durduğunu ise şöyle açıklar Öztürk:

*İşe Yarar Bir Şey’de şiir, ses, müzik, renk, ışık, gölge, yansıma ile yüklü duyular bizleri virtüel ve edimsel düzlemler arasında ima edilmiş bir düş gibi dünya hareketine sokmaktadır. Filmde algıladığımız ilişkiler ve varlıklar şiir, müzik, gölge, ayna, iç ses ve sinematografinin değişik imajlarıyla Leyla’nin ima edilmiş düşlerine taşınır. Bir dünya hareketi olarak bu, zamanda ve mekânda çatallanma yaratır. Virtüel ve edimsel olan ikiye bölünür ancak bazen neyin virtüel neyin edimsel olduğunu hissedemeyiz. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer, kristalize olur. Bu paralyze olma durumu artık zaman-ımağ sinemasıyla karşı karşıya olduğumuzu anlatır bize (368).*

Montaj, kamera hareketleri ve açıları, ses, müzik gibi öğelerle kurulan hareket-zaman blokları ile düşündüren filmin hangi açılardan düşündüğünü filmsel öğelerle bağlantısı içinde veren bir çözümleme örneğidir bu bölüm. Sadece öykü anlatmayan, felsefeden farklı olarak bir filmin, sinematik düşünme biçiminin kendine içkin doğası olan imajlarla nasıl felsefe yaptığı üzerine biçim ve öykünün iç içe geçtiği bir örgüye sahip olan bu çözümlemeyi, sadece öyküyü ya da biçimi merkez alan geleneksel yaklaşımlara karşı “SineFilozofik bir yanıt” olarak değerlendirir Öztürk.

Nihai olarak, kitap, yola çıkış iddiasını gerçekleştiren, düşüncüyü kışkırtan boyutları olan, konvansiyonel sınırları zorlayarak düşünömsellik alanımızı genişleten, sinema üzerinden dünyayı anlamlandırma imkânlarımızı genişletirken aynı zamanda ölkemizde bu alandaki boşluğa yerleşen oldukça yetkin bir çalışma. Sinema felsefesi alanında çalışmalar artmış olsa da, meseleyi film yapımı-felsefe yaklaşımı dahilinde tartışan az sayıdaki eserlerden biri olan bu kitabın yeni üretimlere vesile olması dileğiyle!

### Kaynakça

Batukan, C. (2016). “Bir Kavram Sintesyayzırı Olarak Felsefe”, *Cogito*, sayı: 82, Kış.

Karadağ, İ. (2016). “Deleuze ve Aptallık”, *Cogito*, sayı: 82, Kış.

Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yay.

*Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi – Sevcan Sönmez*  
*İnceleyen: Batu Anadolu*

Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi

Yazar: Sevcan Sönmez

Metis Yayınları, İstanbul: 2015, 168 s.

ISBN: 13 978-605-316-003-8

Alman yönetmen Michael Haneke, bir röportajında Steven Spielberg'in *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, Steven Spielberg, 1993) filminde yer alan meşhur duş sahnesine atıfta bulunur (Calhoun, 2009). Ona göre filmde "duş başlığından su mu yoksa gaz mı gelecek" sorusu ile yaratılan heyecan, Amerikalı izleyicinin naif beklentilerini tatmin ederken soykırımı sorumsuzca ele alır. Bu nedenle de izleyici, yaşanmış acı gerçekleri bir gösteri eşliğinde tüketir. Bu bakış açısını farklı yönlerden değerlendirmek mümkündür. Filmlerin, toplumsal bellekte yer edinmiş olaylara bakış açıları ne kadar farklılaşabilir? Sinema, bu bilincin oluşmasında nasıl bir rol edinir ve bu rolleri farklı kılan etmenler nelerdir? Ya da kısacası sinema, yaşanmışlıkların yeniden sunumunda nasıl bir rol oynar?

Sevcan Sönmez'in Metis Yayınları'ndan çıkan "*Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*" isimli kitabı, yukarıda bahsi geçen sorunun Türkiye sinemasını kapsamında sorulmasını sağlar. Kitabın temeli, yazarın "*Sinema ve Toplumsal Bellek: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller*" başlıklı doktora tezine dayanır. Tezin kısaltılmış ve derlenmiş bir versiyonu olarak karşımıza çıkan kitapta özellikle 1990 sonrası yeni bir döneme girdiği çeşitli kaynaklarda ifade edilen Türkiye Sineması'nda - Yeni Dönem Türkiye Sineması olarak da adlandırılabilir- tarihsel olayların ve bu olayların ortaya çıkardığı travmaların nasıl işlendiği incelenir: "Türkiye sineması artık bu çokuluslu, çok kültürlü toprakların gerçeklerine atıfta bulunuyordu. Ana akımdan kopuştu bu; yıllarca görmezden gelinenin görülmeye başlaması demektir" (s. 13).

Sönmez, kitabın giriş kısmını bellek, toplumsal bellek ve travma üzerine tanımlara ve farklı görüşlere ayırır. Bu kavramlar, tarih içerisindeki gelişimleri üzerinden günümüze farklı bakışlarla ve felsefi açıdan irdelenir. Özellikle toplumsal bellek konusuna gelmeden önce belleğin geçmişin olduğu gibi korunduğu bir alan değil, kişinin kendi tasarımı ile değiştirdiği bir alan olduğu vurgusu yapılır. Aslında bu bakış açısının, sinema ile olan benzerliği de göze çarpar. Gerçeklerden yola çıkan bir film, doğal olarak onun yaratıcısının ve içinde bulunduğu ideolojinin de bir temsilcisi olabilmektedir: "Evet, sinema bir eğlence, bir hikâye anlatım aracı, kitleleri manipüle etmenin en etkili araçlarından biri, bir endüstri ve bir ideolojik aygıt ve Adorno'dan beri biliyoruz ki kitle iletişim araçlarının en önemli yönleri ideolojik işlevleri" (s. 13). Ortaya çıkan filmin, tamamen objektif bir bakış açısına sahip olduğunu ya da yeni bir söylem ortaya koyamadığını söylemek mümkün değildir. Maurice Halbwachs'ın "en kişisel anıların bile sosyal grupların iletişimi üzerinden yapıldığı" görüşü üzerinden; filmlerin sadece yaratıcısının değil, onu izleyenlerin de eseri olduğu ve karşılıklı bir iletişimin

gerçekleştiği söylenebilir. Yine Halbwachs'a göre toplumsal belleğin kalıcı olmasında "hatırlama figürleri" denilen olgular önemli yer oynarlar. Bu figürler zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özelliğidir (Aktaran: Assmann, 2001: 42). İlk iki olgu, bir deneyimin toplumsal belleğe aktarılmasında rol oynayan zaman, mekân ve toplumu nitelerken üçüncü olgu, bu deneyime dayanan toplumsal belleğin her dönem yeniden kurulacağını ifade eder. Yani toplumsal bellek sürekli olarak yeniden inşa edilir; bazı deneyimler ön plana çıkarılır, bazıları ise unutturulur. Böylece paylaşılan bellek üzerinden bir çarpıtma gerçekleştirilebilir: "En kişisel anılar bile, sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden yapılırlar" (s. 19).

Sönmez, kitabında bahsi geçen toplumsal bellek konusu üzerinden sinematografik temsillerin incelemesini yapar. Filmleri sadece içerikleri yönünden değil, biçimsel yönden de inceleyerek "anlatıların yardımıyla travmaların ortaya dökülmesi ve yüzleşme sağlanabilir mi?", "toplumsal bir hesaplaşma zemini kurulabilir mi?" gibi sorular sorar. Filmler, toplumsal olaylara eleştirel biçimde mi yaklaşırlar yoksa onlarla ilgili travmaları bastırma yönüne mi giderler. Ama en önemlisi; hangi şartlarda hangi yöntemler uygulanır?

Aranan cevaplara ulaşmak için bazı ana kaynaklardan faydalanılır ve içerik-biçim örüntüsü, bu kaynaklar üzerinden teker teker incelemeye tabi tutulur. E. Ann Kaplan ve Ban Wang'ın "Trauma and Cinema" kitabı ve Judith Butler'ın "eleştirel imge kavramı" sıklıkla filmlerin incelenmesinde yer verilen kaynaklar olarak karşımıza çıkarlar.

Kitapta ele alınan filmlerin hepsi 1990'lı yıllardan sonra çekilmiş ve Türkiye'de genellikle tabu olarak görülmüş, henüz yüzleşilmemiş, kurbanlarının yas tutmalarına izin verilmemiş ve mağdurların susturulup egemenin dilinden konuşmak zorunda bırakıldıkları olayları konu alan yapımlardır. *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Press* (Sedat Yılmaz, 2010) ve *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996) ile Güneydoğu Anadolu'daki çatışmaları, faili meçhulleri ve basına uygulanan sistematik şiddeti; *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004) ve *Nefes: Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2009) ile benzer konuların bir bakıma daha geniş kesimlerden insanlara yansımaları, *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) ve *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) ile azınlıkların yaşadıkları sorunları, *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) ile 12 Eylül dönemi işkencelerini ve *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ile F Tipi cezaevleri, büyük kapatılma ve tüm ülkenin hapis haneye dönüşmesi metaforunu işleyen filmler aracılığıyla hem yaşananların toplumsal bellekte bıraktığı izlere hem de bunların sinematografik yorumlarına yer verilir.

### **Sinematografik Temsiller Hatırlayabilirler Mi?**

Kitapta incelenen ilk film *Gelecek Uzun Sürer* ile Sönmez, acıların kuşaktan kuşağa geçtiğine vurgu yaparak kalıtsal bir travmadan söz eder. Güneydoğu Anadolu coğrafyasına sinen bu travmatik halin ortaya çıkarılma ve tedavi edilme yöntemlerinden biri de sinemadaki izleyicilik deneyimidir. Hikâye anlatan bir sanat olarak sinema, geçmişte yaşanan travmatik olayları aktararak izleyicisine hem bilgi vermeye hem de o travmaya maruz kalan bireylerin acılarıyla yüzleşmesine yönelik bir köprü işlevi görmektedir. Sinemanın travmaları tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklık stratejileri ile ele aldığı belirtilirken bu film tanıklık stratejisini



takip eder. Toplumsal travmaların bireyler üzerinden incelenmesiyle birlikte ortak bir ses açığa çıkarılırken filmin açık uçlu sonu da bu travmaların devam ettiğine ve ancak toplumdaki madunların çılgınlıklarına kulak verildiğinde yüzleşme sağlanabileceğine yönelik bir işarettir. İncelenen ikinci film olan *Yazı Tura*, ideoloji-biçem ilişkisine yönelik önemli bir örnek olarak verilir. Her film politik ve ideolojik bir dünya kurarken *Yazı Tura* da biçemsel açıdan “yoğunlukla yakın plan çekimler, karakterlerin yüz ifadelerini, yaşadıkları sarsıntıları, travmanın kişinin zihninde her an yeniden tekrarlanışını, buradan kaynaklanan günlük yaşamdaki gerginlik, güvensizlik ve parçalanmışlık hissini öne çıkarır” (s. 48). *Press* filmi travmatik olaylar karşısında iktidarın manipülasyon gücünü basın üzerinden irdeler. İletişim kanallarına müdahale ile gerçek sadece engellenmez, aynı zamanda çarpıtılır ve değişime uğratılır. *Press* de tanıklık stratejisini kullanarak Güneydoğu’da yaşananları gazetecilerin bakış açısıyla sunar. Basının sunduğu olanaklar ile hem belge ve arşivleri görünür kılar hem de kurbanların bir araya gelip iletişim kurmasıyla paylaşılan belleğin güçlendirilmesini sağlar.

*Işıklar Sönmesin* filminde “diyalog mümkün mü?” sorusunun cevabı, filmin anlatı ve söyleminde aranmaktadır. Var olan çatışmanın kişilere indirgenmesiyle hikâyenin ve karakterlerin ne söyledikleri önem kazanmaktadır. Tedavi stratejisinin kullanıldığı filmde barış söylemi vurgulanmakta ve izleyici rahatlatılmaktadır. Buna karşın anlatı ve biçemde göze çarpan farklılıklar vardır. Film gerçekçi bir yüzleşme sağlayamaz. Fail-mağdur ikilemi ya da diyalog çabasının yerine resmi ideolojiyi yerleştiren *Nefes: Vatan Sağolsun* filmi ise şok etme stratejisini kullanarak şiddeti ön plana çıkarır. İlk bakışta amaç, şiddet üzerinden izleyiciyi şaşırtmak ve var olan travma üzerinden sarsmaktır. Şiddeti bir araç olarak kullanmaktan ziyade var olan şiddeti imlemek amacıyla kullanmak, akla eleştirel imge kavramını getirir. “İmgeyi egemenin elinden ve dilinden kurtararak eleştirel bir alımlamaya kapı açacak yeni bir temsil oluşturma niyetine sahip şiddet imgeleri de sinemada çokça karşımıza çıkar” (s. 91). Buna karşın filmdeki şiddet imgeleri, ötekileştirmeyi güçlendiren unsurlara dönüşür.

Tomris Giritlioğlu’nun yönetmenliğini yaptığı ve azınlıklarla ilgili farklı iki dönemi inceleyen *Salkım Hanımın Taneleri* ve *Güz Sancısı* filmleri, farklı stratejiler izler. Ulus devlete geçiş sürecinde azınlıklara yönelik ayrımcı politikaların ortaya çıkardığı “Varlık Vergisi”nin yaşattığı sıkıntıları anlatan *Salkım Hanımın Taneleri*, özellikle Nora Hanım’ın travmatik geri dönüşleri üzerinden acının günlük yaşama olan etkisini gösterir. Fakat tedavi stratejisi izleyerek bir ölçüde yaşanan acıları yumuşatması ve Hollywood sinemasına öykünen sinematografisiyle hikâyeyi ilginçleştirmeye çalışması, konunun yüzeysel biçimde ele alınması ile sonuçlanır. 6-7 Eylül olaylarını bir aşk hikâyesi üzerinden anlatan *Güz Sancısı* ise şok etme stratejisini uygulamasına karşın benzer bir yüzeyselleştirme çabası içermektedir. Var olan şiddetin daha çok izleyiciyi bilgilendirme düzeyinde kalması ve ideolojinin bireyler üzerinden temsil edilmesi gerçeğin manipülasyonuna ve arka plana atılmasına neden olmaktadır.

12 Eylül darbesine şok etme stratejisi üzerinden bakan *Eve Dönüş* filmi, sıradan bir karakter olan ve dönemin politik ikliminden mümkün olduğunca uzakta kalmaya çalışan Mustafa karakterinin örgüt üyeliğiyle suçlanıp işkence görmesini anlatır. İşkence sahnelerine

uzunca bir süre yer verilmesiyle film, sıradan insanların bile iktidara tehdit olarak görülmesi halinde başlarına neler gelebileceğini anlatarak korkutucu bir uyarı işlevi edinir. “Böyle bir atmosferde filmin şok etkisiyle sarsacağı kitle hem o gün sessiz kalarak travmanın bir tarafında olan hem tüm travmayı doğrudan yaşayan hem de bugünün olayları deneyimlememiş ve hiç bilmeyen kitleleridir” (s. 126). Eleştirel imgenin bu film bağlamında sessizlik sarmalının bir sonucu olarak doğması, ilginç bir yaklaşımdır. Kitapta incelenen son film olan *Sonbahar* ise hastalığı nedeniyle hapisneden tahliye edilen Yusuf’un eve dönüş öyküsüdür. Kullanılan çekim açıları ile eve dönen Yusuf’un sıkışmışlığını yansıtan film, tanıklık stratejisini kullanarak iktidarın baskısının psikolojik ve fiziksel boyutlarını izleyiciye aktarır. Cezalandırma sisteminin işlevsizliği ve beden üzerindeki tahakkümü tartışmaya açılırken, kapalı alanlar ile doğa ikilemi aracılığıyla da mahpusluk ile özgürlük arasındaki zıtlıklar perdeye yansır.

İncelenen tüm filmler bir arada ele alındığında bazı ortak noktaların dikkat çektiği görünmektedir. Genelde biz ve öteki arasındaki çatışmanın yer aldığı; çoğunluk-azınlık, devlet-terörist, Türk-Kürt gibi ikilemleri konu alan filmlerde travmanın ancak konuşularak, yası tutularak ve paylaşılarak aşılabileceği vurgulanmaktadır. Tedavi stratejisi izleyen filmler genel olarak ele aldıkları konuyu yumuşatma yolunu izlerken şok etme stratejisini izleyen filmlerin ise eleştirel imge oluşturma konusunda zorlandıkları ve hâkim ideolojiye karşı bir mesafe koyamadıkları göze çarpmaktadır. Toplumsal bellek üzerinden işlenen filmlerin on yıllara dayanan bir geçmişi olmadığı düşünülürse biçem ve içerik açısından çok yetkin örneklerle karşılaşmamamız anlaşılabilir bir durumdur. Fakat bunun bir yöntem olarak kullanılması ve olayların tam bir cesaretle ele alınamaması, Haneke’nin işaret ettiği tehlikeyi bize hatırlatmaktadır. Bir film, yetkin bir sinema örneği olarak tasarlansa bile izleyicilerine karşı sorumluluklara sahiptir.

### **Nasıl Bir “Yeni Dönem Türkiye Sineması?”**

Türkiye sinemasında toplumsal olayları konu edinen filmlerin başlangıcı şüphesiz ki 90’lı yılların öncesine dayanır. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren, 1961 Anayasası’nın da sağladığı görece özgürlük ortamında ideolojik konuları içeren filmlerin sayısında bir artış olmuştur. Politik içerikli kitapların basılmasının hız kazanmasının da etkisiyle bu dönem yetişen yönetmenler, “toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla yansıtırken özgün bir sinema dili oluşturmaya çalışmışlardır” (Dalda, 2005: 58). 12 Mart muhtırası sonrası daha çok belli yönetmenlerin kimliğinde cisimleşen bu ideolojik yaklaşım, zamanla ortadan kaybolmuş ve yer yer komedi filmlerinde politik taşlamalar aracılığıyla var olmuşlardır.

Bu noktada sorulması gereken en önemli sorulardan biri; 1990’lı yıllardan itibaren sinemamızı geçmişle yüzleşmeye yönlendiren ve “Yeni Dönem Türkiye Sineması”nın yeni anlatılara yönelmesine sebep olan unsurların neler olduğudur. Sönmez, kitabında bu gelişmelerin arka planını tam anlamıyla doldurmamakta, aynı dönemde tüm dünyada benzer bir yaklaşımın olduğunu belirtmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren toplumsal bellek konusunun verimli bir çalışma alanı doğurduğu vurgulanmaktadır. Buna karşın Türkiye’de bu yüzleşmeye neden olan yerel nedenlerin varlığı belirsiz bırakılmıştır. Özellikle Türkiye

sinemasının içerisinde yer alan politik içerikli değerli filmlere, isimlere ya da akımlara değinilmemesi, başlangıç noktası açısından bir muğlaklık yaratmaktadır. Kitap, bu eksiğine karşın son yıllarda genellikle yönetmen sineması bağlamında ele alınan ve Türkiye Sineması'nın farklı isimlerine ve yönelimlerine yer vermeyi başarmaktadır. Toplumsal bellek-iktidar-medya ilişkisinin en uç noktalarda duyumsandığı bir dönemde sinemanın geçmişle yüzleşmesi ve "sessiz olaylar" olarak adlandırılan; yani herkesin bildiği ama kimsenin konuşmadığı olayları yansıtması şüphesiz çok değerlidir. Konu sessizlik olduğunda ise genellikle susturulanların -ya da madunların- kadınlar ya da farklı cinsel tercihleri olan bireyler olduğu gözden kaçmamalıdır. Nadir örnekleri bir kenara bırakırsak sinema da zaman zaman iktidarın dilini kullanmakta ve bahsi geçen bireylere söz hakkı tanımamaktadır. Toplumsal olayların sadece nasıl yansıtılacağı değil; kimlere söz hakkı verileceği de önemli bir sorun teşkil etmektedir.

Sonuç olarak; toplumsal belleğe dair bilinçdışına itilen gerçeklerin su yüzüne çıkarılmasında, sinemacıların da çaba göstermesi zaruridir. Ancak bu çaba, Sönmez'in kitabında da belirttiği gibi insanları tanıklık stratejisi üzerinden gerçeklerle yüzleştirerek ve derine gömülen acıların yasının tutulmasıyla; kısacası "travmayla barıştırarak" gösterildiği takdirde değerli olacaktır.

### Kaynakça

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Calhoun, D. (2009). "Michael Haneke discusses The White Ribbon",  
<https://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-discusses-the-white-ribbon-1>. Erişim Tarihi: 04.05.2018.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi

*Edebiyat ve Film – Ersel Kayaoğlu*

*İnceleyen: Fırat Osmanoğulları*

Edebiyat ve Film

Yazar: Ersel Kayaoğlu

Hiperlink Yayınları, İstanbul: 2016, 221 s.

ISBN: 978-605-9143-18-9

Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu'nun *Edebiyat ve Film* başlıklı kitabı 'Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş' alt başlığını taşıyor. Kitabın adından ve yazarın Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olmasından da anlaşılacağı üzere, daha çok film çözümlemesinde 'edebiyat bilimciler'e yönelik bir kaynak kitap olmayı amaçlıyor. Bununla birlikte kaynakçanın büyük bir bölümünü Almanca kaynakların oluşturduğu görülüyor. Yazar her ne kadar film çözümlemelerine edebiyat kuramları üzerinden yaklaşan film çalışmalarının Almanya'da uzun süredir devam etmesinden dolayı Almanca literatüre ağırlık verdiğini belirtse de, bu durumun aynı zamanda yazarın öğrenim ve öğretim hayatının Alman Dili ve Edebiyatı bölümü dâhilinde sürmüş olmasından kaynaklanabileceğini de akıllara getiriyor.

Kayaoğlu, kitabının ilk bölümünde edebiyatın disiplinlerarası niteliği üzerinde duruyor. Burada edebiyatın sosyal bilimler ve fen bilimleri ile ilişkisine değinen yazar, ardından diğer sanatlarla olan ilişkisini ele alıyor. Edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkisini aynı zamanda medyalararasılık terimi bağlamında değerlendiriyor.

'Edebiyat ile film arasındaki sembiyotik ilişki' başlığını taşıyan ikinci bölümde ise yazar sinemanın doğuşundan itibaren edebiyat ile film arasındaki etkileşimi inceliyor. Ona göre;

*"Film ile edebiyatın temel benzerliği, ikisinin de kurmaca öyküler anlatması ve insanın temel gereksinimlerinden biri olan öykü anlatmaya ve dinlemeye/fizlemeye karşılık vermeleridir. Fakat bu noktada bu iki medyadaki anlatma olgusunun birbirine ne kadar benzediği ve hangi ölçülerde karşılaştırılabileceği sorusu akla gelebilir. Edebiyat anlatmak için dilin göstergelerini kullanırken, film resim dilini, konuşulan dili ve beden dilini kullanarak anlatır. Farklı göstergelerden yararlınsalar da, bu iki medya arasında çok sayıda benzerlik ve çok yönlü etkileşimler bulunuyor" (24).*

Yazarın bu ifadelerinden hareketle onun filmi bir dil olarak kabul ettiği ve göstergeler sistemine indirgediğini; dolayısıyla geleneksel ve kısmen de yüzeysel bir yaklaşım sunduğunu söylemek mümkün. Dahası, yazarın bölümün ileriki sayfalarında bir filmin tıpkı bir edebiyat eseri gibi metin olarak okunabilir olduğu yönündeki ön kabulünün de sorunlu olduğunu belirtmek durumundayız. Filmin bu şekilde ele alınması her şeyden önce filmde alınacak haz duygusunu, hissedilen coşkuyu en aza indirmekte ve onu salt bir veri kaynağına dönüştürmektedir. Dolayısıyla imajların etkisini - bazı klasikleşmiş şablonik anlatım biçimleri (alttan bakış, üstten bakış gibi kamera hareketleri) haricinde - göz ardı edip filmin içeriği ve

bu içeriğin nasıl bir 'sinemasal dil' ile anlatıldığı ile ilgilenmenin ötesine geçmeye izin vermez. En önemlisi de filmin başlı başına bir düşünme/düşünce tarzı olduğunu ve okunmak yerine bu düşüncenin yarattığı hakikati deneyimlemenin esas olduğunu hepten yok sayar. Yine de burada uzun uzadıya bir tartışma yürütmek yazının kapsamını çok aşacağı için, meseleyi bu kısa hatırlatmalarla sınırlı tutmak zorundayız.

Kayaoğlu, sinemanın başlangıçta edebiyatı örnek aldığını belirtir. Sinemanın ilk zamanlarında yaşadığı anlatım zorluklarından, henüz keşfedilmeyen birçok anlatım teknikleri bir tarafa hali hazırda oturmuş olan edebi anlatım tekniklerinin bulunmasından, geniş kitlelerin haberdar olduğu edebiyat eserlerinin uyarlanmasıyla seyircinin olay akışını daha rahat kavraması amacı güdüldüğünden ve hazır senaryolardan yararlanmak istenilmesinden dolayı böyle bir yola başvurulmuştur. Bununla birlikte, montaj tekniklerinde de yönetmenler edebiyattan yararlanmıştır. Yazara göre Griffith paralel montaj için Charles Dickens'ı, Einsteinstein ise çapraz montaj ve dönüşümlü montaj için Flaubert'in Madame Bovary'sini örnek alırken, flashback tekniği de sinemaya edebiyattan geçmiştir. Ancak sesli film ile birlikte sinema artık tiyatro ve edebiyatın olanaklarını aşabilmiştir. Bu andan sonra edebiyatın etkisi ancak uyarlamalarla sınırlı olmuştur. Edebiyatın filmi etkilemesi gibi, film de edebiyatı etkilemiştir. Birçok yazar filmin görselliğinden yararlanarak tasvirlerinde sinematografik bir bakış ortaya koyuyormuşçasına anlatım biçimleri oluşturmuşlardır.

Film ile edebiyat arasındaki ilişki artık büyük ölçüde uyarlamalarla sınırlı olmakla birlikte, uyarlamamanın da farklı biçimlerde yapıldığını söylemek mümkündür. Balazs'ın da belirttiği gibi, edebiyat eserinin sinemaya uyarlanması söz konusu olduğunda sahip olduğu bütün sanatsal ve şiirsel öz, düşünsel derinlik yok olur ve geriye sadece bir iskelet kalır: içerik. İçeriğin sinemasal düzlemde hayat bulabilmesi için yeni ve edebi estetikten farklı bambaşka bir ete bürünmesi gereklidir (Balazs, 2013: 42). Dolayısıyla bir uyarlama orijinal metinle birebir örtüşmeyebilir; bir edebi metnin farklı uyarlamalarda farklı filmlere dönüşmesi kaçınılmazdır; aynı edebi metnin farklı zamanlarda uyarlanması tarihsel ve toplumsal değişimlerden ötürü farklı olacaktır. Bu sebeple yazar genel olarak üç farklı uyarlama sınıflandırması üretir: 'aslına uygun olmaya çalışan', 'yorumlayıcı' ve 'serbest' uyarlama. Burada uyarlama filmlerinin çözümlenmesi için bir dizi soru seti öneriyor. Ona göre,

*"İçerik incelemesi bakımından yaygın uygulama, uyarlamamanın içeriğinin çıkış metninin içeriğiyle hangi ilişkileri kurduğunun karşılaştırılmalı bir inceleme çerçevesinde ortaya konulmasıdır. Bunun için çıkış metninin ve filmin içeriğinin (...) incelenmesi gerekir. Ardından bu içerikler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek yönetmenin filmini nasıl bir yaklaşımla çektiği (...) "metne dair filme yöneltilecek"<sup>1</sup> sorularla ortaya konulabilir" (52).*

Bu açıklamaların ardından gelen bölümde ise yazar 'sistematik film çözümlemesi' adı altında bir film çözümlemesi biçimi ortaya koyuyor. Bu çözümlemeyi ise sırasıyla 'çalışmanın amacını belirlemek', 'çalışmanın kapsamını ve adımlarını belirlemek', 'araştırma nesnesini sınırlandırmak', 'kaynak taraması yapmak', 'araştırma hedefinin yeniden gözden geçirilmesi', 'soruların hazırlanması', 'film tutanağının hazırlanması', 'çözümleme' ve 'yorumlama'

<sup>1</sup> Tırnaklar bana aittir.

başlıkları altında aşamalandırıyor. Bu aşamalara bakıldığında aslında yazarın sunduğu çözümlenmenin büyük ölçüde herhangi bir akademik çalışmanın/araştırmanın aşamalarından çok da farklı olmadığını söylemek mümkün. Bir filmi çözümlmek kuşkusuz aynı zamanda bir araştırma/çalışma yapmak olsa da, yazarın önerdiği oldukça analitik ve pek de orijinal olmayan bir yol haritası olmaktan öteye geçemiyor. Kayaoğlu, 'çözümleme' aşamasında iki yöntem olduğunu belirtiyor: ampirik çözümlleme ve hermenötik çözümlleme. 'Yorumlama' kısmında çözümlleme sonuçlarının psikanalitik, toplumsal, feminist, yapısalcı, biyografik, tarihsel vb. kuramsal verilerle ilişkilendirilmesinin gerekliliğini savunuyor<sup>2</sup>. Yazarın 'film tutanağı'ndan kastettiği ise filmi parçalarına/bileşenlerine ayırarak 'sekans' tutanağının ve 'sahne' tutanağının hazırlanmasından başka bir şey değil. Burada bir filmin önce baştan sona sekans sekans (sekansın başlangıcının ve bitişinin zaman kodları, sekansın süresi, sekansta anlatılan zaman ve sekansın konusu) bölünerek bir tablo oluşturulduğu görülüyor. Ardından bir sahnenin mekânı, filmin hangi zaman aralığını işgal ettiği ve sahnenin süresi bilgilerinin not edilip, zaman, konuşan, konuşma metni, olay ve görüntü/ses verilerinin belirtildiği ikinci bir tablo geliyor. Her ne kadar tabloda film biçimine dair çekim ölçekleri, kamera hareketleri gibi bilgiler yer alsada ne yazık ki bir filmi parçalara ayırarak çözümllemek deneyimlemeyi imkânsız kılması, bir sanat eserini analitikleştirilmesi, filmsel bütünlüğü ve imajlar arası ilişkiselliği büyük ölçüde göz ardı etmesi gibi durumlardan ötürü artık büyük ölçüde terk edilmiş, sorunlu bir çözümlleme biçimidir. Yine de bu tabloların, çalışmayı yapanın 'kendisi' için tuttuğu notlar olması kaydıyla, bir hatırlatıcı görevi üstlenmesi açısından faydalı olduğu da söylenebilir.

Kitapta yazarın önerdiği film çözümlmesi biçiminden sonra, görece uzun bir 'film türleri' başlığı yer alıyor ve alfabetik bir sırayla çoğu film türü inceleniyor. Film türünün, türün temel niteliklerinin bir filmin ele alınması için önemli olduğundan hareketle yer verilen bu bölümün, herhangi bir 'genel' ya da 'temel düzeydeki' sinema kitabında yer alan tür bölümünden fazlası ya da eksikliği bulunmuyor. Film türlerinden sonra ise 'film anlatım araçları' başlığı altında mizansen, plan, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, ışık ve renk kullanımı, ses ve müzik kullanımı, mekân kullanımı gibi görece teknik bilgiler ve bu araçların bir filmde ürettiği/üretmeyi amaçladığı anlamsal unsurlar yer alıyor. Ardından ise montaj ile ilgili temel bilgilere değiniliyor. Bu bölümler büyük olasılıkla film çalışmalarına pek aşina olmayan, yazarın 'edebiyat bilimciler' olarak adlandırdığı kesim için temel bilgiler niteliğinde yazılmış.

Kayaoğlu'nun özgün bir bakış açısına yerleştiği anlar ise buradan sonra başlıyor; 'anlatım' bölümüyle. Bu bölümde yer verilen, edebi bir metne yaklaşırken başvurulan kavramların, film çözümlmesi açısından oldukça kullanışlı olduğu söylenebilir. Yazar kavramların filmsel uygulamalarını da örnekendirerek okuyucunun işini de kolaylaştırıyor. Gerard Genette'den ödünç aldığı kavramlar ile bir anlatıcı perspektifi ya da *odaklanma* belirleniyor: 'sıfır odaklanma', 'iç odaklanma' ve 'dış odaklanma'. Sıfır odaklanmada söz konusu olan anlatının tamamına hâkim olan, üstten bakışa sahip anlatıcıdır. İç odaklanmada figürlerin birinin gözünden, iç dünyasından olaylara bakan bir anlatıcı mevcuttur. Dış

<sup>2</sup> Ancak hem çözümlleme hem de yorumlama kısmında yazarın kısıtlı bir alanda hareket ettiğini söylemek zorundayız. Bu durumun - önceden de değinildiği üzere - bir filmin tıpkı bir edebi eser gibi metin olarak görülebileceği/okunabileceği algısından kaynaklandığı iddia edilebilir.

odaklanmada ise figürlere yalnızca dışarıdan bakan bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı sıfır odaklanmadaki gibi anlatının tamamına hâkim değil, aksine karakterlerden daha az bilgi sahibidir. Odaklanma türleri bir filmi çözümlerken anlatıcının rolünün ne olduğuna ihtiyaç duyulursa faydalanılabilecek edebi kavramlar olarak düşünülebilir.

İkinci olarak, 'anlatının zamanı' üzerine Günther Müller'in edebi metinler ürettiği kullanışlı kavramları açıklıyor ve film çözümlerinde nasıl kullanılabileceğini belirtiyor yazar. Burada üçlü bir kavram seti karşımıza çıkıyor: 'anlatma süresi', 'anlatılan süre' ve 'anlatma hızı'. Anlatma süresi bir olayı anlatmak için geçen süre (filmin süresi) iken, anlatılan süre filmin öyküsünün başından sonuna kadar geçen süredir. Anlatma hızı ise bu iki sürenin birbirine oranıdır. Burada ana akım Hollywood filmlerindeki anlatma hızının yüksek olduğunu, bağımsız filmlerin (ya da kimilerinin 'sanat filmi' de dediği filmlerin) anlatma hızının ise düşük olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca söz gelimi Hitchcock'un *Rope*'u gibi tek planmış gibi çekilen ya da Sokurov'un *Russian Ark*'ı gibi tek plan filmlerinde anlatma süresi ile anlatılan sürenin eşit olduğunu görebiliriz. Bunlar da bir film çözümlenmesi yaparken yeri geldiğinde işe yarayabilecek kavramlardır.

Üçüncü olarak, hem edebiyatta hem de sinemada anlatının yapısal bir özelliği denebilecek dramaturji üzerinde duruyor ve iki tip dramaturjiden söz ediyor: 'kapalı dramaturji' ve 'açık dramaturji'. Kapalı dramaturjide öykünün sonunda tüm çatışmalar çözülür ve kafalarda soru işareti kalmaz. Ana akım sinemada sıkça başvurulan kapalı dramaturjidir buna göre. Açık dramaturjide ise öykünün sonunda hala çözüme ulaşmamış çatışmalar mevcuttur ve izleyicinin kafasında film bittikten sonra hala soru işaretleri vardır. Bağımsız filmlerde (ya da kimilerinin 'sanat filmi' de dediği filmlerde) çokça bu dramaturji tarzını görebilmek mümkün.

Anlatım bölümünden sonra figürleri ele aldığı bölümde de özgünlüğünü ve katkısını sürdürüyor yazar. Edward M. Forster'in roman karakterlerini tanımlamak için ortaya attığı kavramların film karakterlerine uyarlanabileceğini söylüyor. Burada iki ayırım söz konusu: 'yuvarlak karakter' ve 'düz karakter' ayırımı. Düz karakter tek boyutlu, "bir fikre ya da sığara indirgenebilen", genelde yan karakterlere karşılık gelebilecek yalın bir figür iken, yuvarlak karakter çok boyutlu, "basit bir tanımlamaya indirgenemeyecek", başrol karakterlere karşılık gelen figürdür. Pfister ise aynı karakter konumlarına denk düşecek, ancak biraz daha kapsamlı iki karakter ayırımına gidiyor: 'statik' ve 'dinamik' karakter. "Statik olarak tasarlanmış bir figür izleyicinin kafasında adım adım oluşup ancak öykünün sonunda tamamlansa da ilke olarak öykünün tamamı boyunca aynı kalır. Buna karşın dinamik biçimde tasarlanmış figürlerin ayırt edici özellikleri sabit kalmamaları, öykünün içinde sürekli ya da atlamalarla oluşmaları ya da değişime uğramalarıdır" (172).

Bazı sorunlu yaklaşımları ve kısıtları içinde barındırsa da genel olarak, Ersel Kayaoğlu'nun kitabının iki açıdan önemli olduğu söylenebilir. İlk olarak okuyucunun pek aşına olmadığı Almanca kaynaklara çokça yer vermesiyle Türkçe film çalışmalarına bir katkı sunuyor. İkinci ve daha da önemli olarak ise film çalışmaları için kullanışlı olabilecek, edebiyat çalışmaları dâhilinde yaratılmış kavramları oradan çekip çıkarıyor ve film çalışmalarının hizmetine sunuyor.

### Kaynakça

Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. Çev. Oya Kasap. İstanbul: Say.

Kayaoğlu,E. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink.





## Sinematek/Sinema Evi'nin Haberi Gelen Heyecanı

Jak Şalom

25 Mayıs 2018 gecesi Kadıköy Belediyesi'nin Caddebostan Kültür Merkezi'nde yapılan Sinematek/Sinema Evi'nin Ön Tanıtım gecesi ve yankıları ortaya üstünde durulması gereken önemli değerlendirmeler çıkardı.

Önce bu gecenin neyi bildirmek için düzenlendiğini belirteyim. Kadıköy Belediyesi, Yoğurtçu Parkı'nın semtinde, baştan sona bir Sinematek/Sinema Evi olarak çalışacak yeni bir bina inşa ediyor. Ülkemizde bir belediyenin bu alanda ilk ve tek girişimi! Bu yılın sonuna doğru açılacak olan kurum bütün benzerleri gibi film kültürünü yaymak üzere gösterimler yapacak, sergiler, konferanslar, atölyeler, seminerler düzenleyecek, sinema kitaplığı oluşturacak, DVD kitaplığında filmler film izleme köşelerinde izlenebilecek... Yazlık ve kışlık iki kafesi sinema içi ve dışı sohbet ve tartışmalara açık olacak.

Sinematek/Sinema Evi aynı zamanda bir arşiv olacak. En başta filmler olmak üzere, sinema ile ilgili her şey, her türlü belge, afiş, fotoğraf, çizim, aygıt, aksesuar, giysi... bir

koleksiyon oluşturmak üzere bir araya getirilecek. Bu yolda bu gibi eşyaya sahip olanlar nezdinde geniş bir bağış kampanyası başlatılacak. Ülkemizin sinema mirasının - hem de kaç kez - başına gelenler düşünüldüğünde, sistematik bir araştırma ile girişilecek bu çabanın önemi kolaylıkla anlaşılacaktır.

Üçüncü olarak Sinematek/Sinema Evi, meslekleri sinema olanların Evi olarak çalışacaktır. Kurmaca, belge, kısa, deneysel filmlerin yönetmenleri, oyuncularını, yapımcıları, sanatçıları ve teknik çalışanları burada toplanabilecek, filmlerini basına tanıtabilecek, ilk gösterimlerini düzenleyebilecek. Koşulların giderek acımasızlaştığı bir ortamda, sinemacılara biraz nefes aldirmayı amaçlayan bir mekân olacak, Sinematek/Sinema Evi.



Görsel 1: Sinematek Derneği

1965'te Onat Kutlar, Hüseyin Baş, Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan ve arkadaşları tarafından kurulan Sinematek Derneği'nin amacı neydi? Onat Kutlar derneğin ilk tanıtım broşüründe bunu şöyle dile getiriyordu:

*"İstedığınız kitabı, divana uzanıp okuyabilirsiniz. İsteddiğiniz müzik eserini, pikaba bir plak koymakla dinleyebilir, sevdiğiniz tabloları satın alarak ya da röprodüksiyonlarını edinerek, canınız çektikçe seyredebilirsiniz. Ama yeni bir sanat olduğu halde, ötekiler kadar, belki daha da fazla sevdiğiniz sinema eserlerini, her istediğiniz anda görmek elinizde değil. Bir film görmek için sinema salonuna gitmek zorundasınız. Gördüğünüz film de sizin istediğiniz değil, işletmecinin getirdiğidir. Her film, bir veya birkaç hafta gibi belirli bir süre gösterilir. Bu arada fırsat bulup gidemezseniz, bir daha bu imkânı elde etmeniz, hemen hemen imkânsızlaşır.*

*Her şehirde birçok kitaplıklar, müzeler kurulmuştur. Evinizde bulunmayan eserleri, tabloların asıllarını, heykelleri orada bulabilir, tekrar tekrar yararlanabilirsiniz. Tek olan sanat eserleri, bu yerlerde korunur, kaybolmaları, bozulmaları önlenir. Öbür yandan eski kitapların yeni baskıları yapılır, bestecilerin eserleri basılarak ya da plağa alınarak ölümsüzleştirilir. Böylece en eski uygarlıklardan bu yana bilinen bütün sanat eserleri,*

*şiiirler, romanlar, oyunlar, resimler, heykeller, besteler yeni kuşaklara, eksiksiz devredilir. Oysa bir film ne bir kitaptır ne de bir resim. Kitaplara alınmaz, müzelerde korunmaz. Filimler, bir süre işletmecilerin elinde kaldıktan sonra yok edilir, asılları da yapımcıların depolarında tozlanır, hatta yok olurlar. Eski filmlerin ticari değeri azaldığından yapımcılar bunları korumakta gereken titizliği göstermez olurlar. Kimi zaman bu filimler, gerekli teknik koşulları bulunmayan yerlerde saklandığından bozulur, kimi zaman da küçük bir dikkatsizlikle, birçok Türk filmlerinin başına geldiği gibi yanar. Bütün koşullar yerine getirilmiş olsa bile, yeryüzünün dört bucağına dağılmış olan sinema sanatının bu geniş kalıtından kimse yararlanamaz. İşte bu güçlükleri yenmek için yeryüzünün birçok sanat merkezlerinde, adına Sinematek denen sinema müzeleri kurulmuştur. Bu kurumlarda, sinemanın icadından bu yana yeryüzünde çevrilmiş olan sinema eserleri ve sinema ile ilgili belgeler, yayınlar araştırılır, toplanır, tasnif edilir, teknik koşullara uygun depolarda saklanır, korunur ve ilgi çekici programlar düzenlenerek seyirciye sunulur. Sinematek bir sinema kulübü değildir. Sinema kulüpleri ticari değeri az, buna karşılık sanat değeri yüksek filmlerle, sinema tarihinin önemli filmlerini yalnızca göstermek amacı ile kurulurlar. Çeşitli yollarla elde ettikleri filmleri bir veya birkaç defa gösterir, sonra iade ederler. Oysa film gösterme Sinematek'in amaçlarından yalnızca biridir. Sinematek'in asıl amacı, sinema kulüplerinin ilgi alanına giren veya girmeyen bütün filmleri elde ederek, onları sürekli bir biçimde korumak, saklamaktır.*

*Sinematek Derneği'nin kuruluşu ile ülkemiz, yıllardır özlenen ve Henri Langlois'nin\* da işaret ettiği sağlam, sürekli bir kuruma kavuşmuş olmaktadır."*

O günden bugüne teknoloji devrimleriyle çok şey değişti: görüntüler evde, işyerlerinde, sokakta, her yerde izlenebiliyor artık ama Kutlar'ın yazdıklarının özü bugün de değerini koruyor: her toplumun en değerli mirası olan kültür birikimleri insanların ilgisizliği hatta bazen vahşeti ile yok ediliyor. Sinema alanında o gün sayıları 50'ye varmayan Sinematekler bugün Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nda 89'u asli üye, 75'i ortaklık üyesi olarak toplam 164 Sinematek oldular. Amaçlar değişmedi: **Sinema ürünlerini korumak ve film kültürünü yaymak.**

Yeterince açık olan bu ifadelerin hangi bağlamda yer aldığına gelince, 60'lı yıllara kısaca dönmek yerinde olacaktır. 1961 Anayasası'nın mümkün kıldığı görece ifade özgürlüğü çerçevesinde (unutulmasın, TCK'nın 141, 142 ve 146. maddeleri, grev yasağı gibi hükümler yerli yerindeydi) TİP'in kurulması, YÖN dergisinin yayın hayatına girmesi, yeni tartışma ortamlarının oluşması Sinematek Derneği'nin kurulur kurulmaz, bir Aydınlanma hareketinin parçası olarak görülmesi gereğini de beraberinde getirir. Sinematek'te filmler gösterilirdi ama Sinematek bir sinema salonu değildi. Filmlerin, giderek sanatın, siyasetin, felsefenin, kısaca yaşamın özgürce konuşulup tartışıldığı bir ortamdı. Yayın organı aylık Yeni Sinema dergisi 30 sayılı kısa ömründe bile bugün de kabul gören bir referans dergisi olmayı başarmıştı. Bir ara sayıları 6000'e ulaşan üyelerini orta yaşlı orta sınıf mensupları ile öğrenciler oluşturdu. Sinematek'in gösterimleri düzenlediği ilk salonu İstanbul Şişli'de 600 kişilik Kervan Sineması

\*Dünyanın en önemli Sinemateklerinden biri olan Fransız Sinemateki'ni 1936'da kuran ve yöneten, filmleri korumak ve film kültürünü yaymanın aynı derecede önemli olduğu fikrini bütün dünyaya kabul ettiren, 1914'te İzmir'de doğan efsanevi kişilik (1914-1977).

idi. Ulaşımı zor bir yerde olmasına rağmen salon dolardı. Sıraselviler Caddesi'ndeki kendi yerine 1971 yılının sonunda yerleşmeden önce Mis Sokağı'ndaki merkezinde Türk sineması üzerine ateşli tartışmalar yapılırdı.

Sinematek bir yandan dünya sinema mirasının klasiklerini o günkü olanaklar içinde, sansür belasına rağmen sunmaya çalışırken, Türk sinemasının yarınları ile ilgili görüşlerini de radikal bir biçimde dile getiriyordu. Sinematek için Yeşilçam sineması duygusal ve ideolojik bir sömürü sinemasıydı. Düzelmeye olanaksızdı. Onun yerine başka bir sinemanın, Genç Sinema adını alarak ortaya çıkan gençlerin bu girişimini bir zaman destekledi. Yılmaz Güney'in Lütfi Ö. Akad'la birlikte attığı Hudutların Kanunu (1966) ve Kızılırmak Karakoyun (1967) adımlarını, dergisinde önemli yer ayırarak, Güney'in ilk yönetmenlik denemesi Seyyit Han'ı (1968) aynı derginin kapağı yaparak destekledi. Umut'un (1970) ilk özel gösterimlerinden biri Mis Sokağı'ndaki merkezde yapıldı.

Sinematek'in Türk sineması ile ilgili yaklaşımı Yeşilçam sinemasının kendisine sert biçimde cephe almasına yol açtı. Sinematek 12 Eylül 1980'de, Yeşilçam sineması aynı yıllarda bambaşka nedenlerle ömürlerini tamamladılar. Onat Kutlar ve arkadaşlarının öncülüğünde İstanbul Sinema Günleri Sinematek'in misyonunu devraldı. Ardından İstanbul Film Festivali, birkaç yıl sonra uluslararası bir kimlik kazandı. Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Erden Kıral gibi yönetmenler 70'li yılların sonlarında ilk filmlerini çevirdiler, başarılı oldular. Sinematek ruhu dinamik bir süreç içinde yaşamaya devam etti.

Yazının başında sözünü ettiğim değerlendirmelere geçmek istiyorum. Sinematek/Sinema Evi'nin Ön Tanıtım gecesi 1980'de 12 Eylül'ün kurbanı oluncaya kadar Türkiye'de sinema kültürünü yaymada « çılgın bir efsane » oluşturan Türk Sinematek Derneği'nin, aradan geçen bunca yıla karşın, « marka » değerinden hiç bir şey kaybetmediğini ortaya çıkardı. "Teşbihte hata olmaz" derler ya, bir çeşit Köy Enstitüleri'nin "marka" değeri gibi. Kuruluş yıllarını benim yaşımdaykiler anımsıyorlar, bizden sonraki kuşaklar ve bugünkü gençler ise, okuduklarıyla, kendilerine anlatılanlarla, Onat Kutlar, Hüseyin Baş, Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan ve arkadaşlarının zamanla film yapımını da etkileyecek bir sanat sineması heyecanının öncüleri olduklarını biliyorlar.

Aynı zamanda, her türden görüntüye boğulan günümüz toplumlarında sinema, gittikçe küçülen ekranlara sığışan, estetik yanı bulanık, sosyalleşme aracı olma özelliği kişisel izleme ticari uygulamaları yüzünden yok olan bir vakit geçirme aracı biçimini alırken film kültürünün yayılması, bir sanat olarak sinemanın varlığını duyurmaya devam edebilmesi için Sinematek/Sinema Evi'nin katkısının da önemini bilincinde olduklarını söylüyorlar.

Üzerinde durulması gereken ikinci nokta, bu kadar uzun zamandan beri ortadan kaybolmuş bir etkinliğin yeniden kurulmakta olduğunun haberinin çok geniş bir biçimde hem yazılı hem görsel basında, hem de sosyal medyada yankılanmış olması.

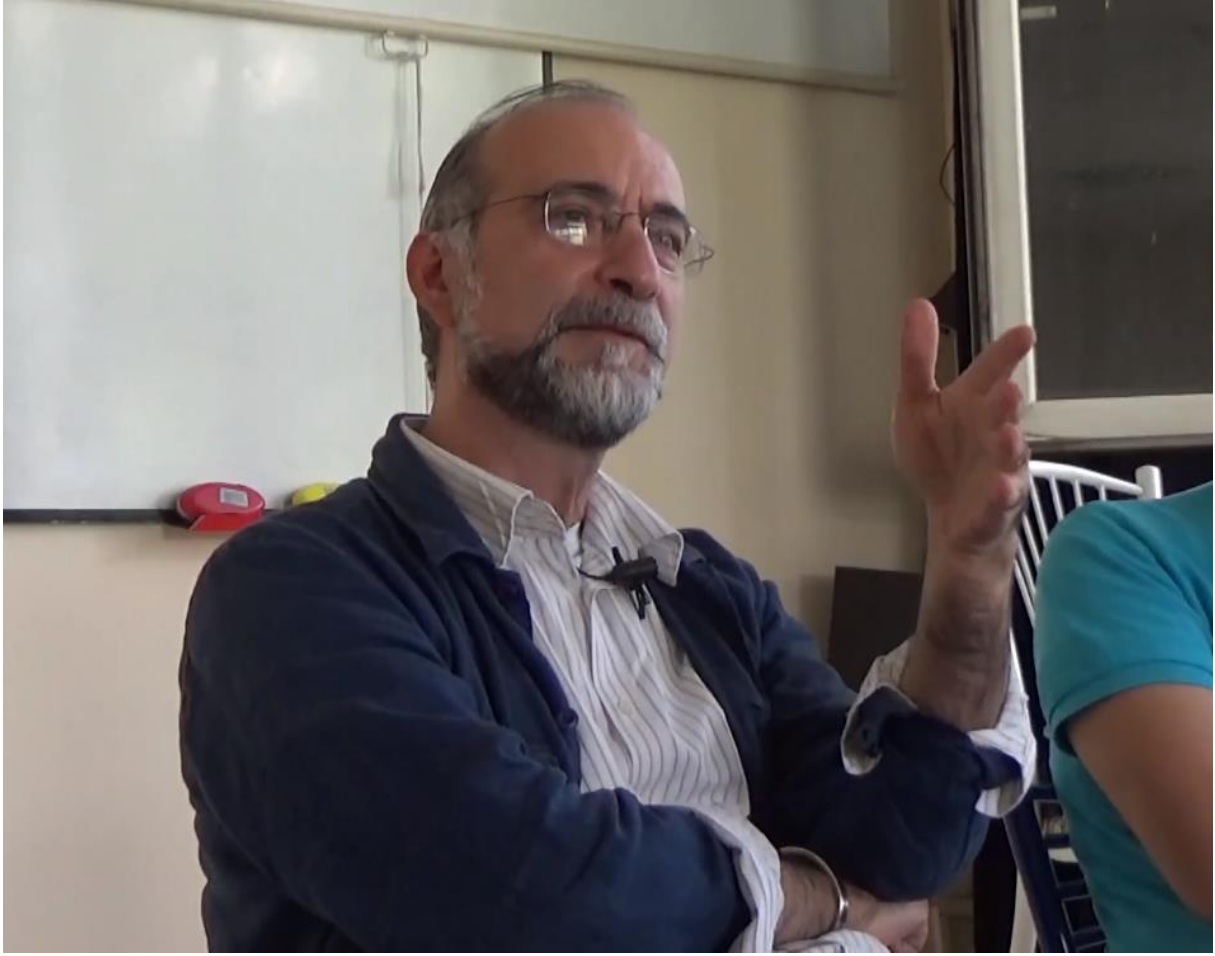
Sonuçta, bugün dünyada sayıları 170'e yakın olan sinematek ve film arşivleri başka dallarda olduğu gibi sinema sanatını ve ürünlerini korumaya ve yaymaya yönelik, kâr amacı gütmeyen işletmeler, müzelerdir. Resim ve heykel müzeleri, buldukları kentin çirkin

« eser »lerini, bunlar hakkındaki değerlendirmeler zaman içinde değişebilse de, sergilemezler... « Bütün » kitaplar ancak devlet kütüphanelerinde yasal gerekçelerle korunur. Öbür kütüphanelerde kitap seçimini kütüphaneciler yaparlar... Günümüzün görüntü enflasyonunda, amaçlarının bu olduğunu ifade etseler de arşivler bütün sinema ürünlerini koruyamazlar, bütün filmleri gösteremezler... Bu bir **kültür politikası** işidir.

Kadıköy Belediyesi, profesyonel anlamda yetkin, sinema sanatının mirasını hem ülkemiz hem dünya temelinde sahiplenen, yeniliklere açık bir sinema kurumunu bir **kamu hizmeti** olarak bu önemli bekleyişlere cevap vermek iddiasıyla gerçekleştiriyor.



**SİNEMATEK**  
**sinemaevi**  
**KADIKÖY BELEDİYESİ**



### **Yol Kenarı Filmi Üzerine Yönetmen Tayfun Pirselioglu ile Söyleşi\***

**Serdar Öztürk:** Hoş geldiniz. Tayfun Pirselioglu'nun *Yol Kenarı* filmi üzerine bugün tartışma, konuşma yapacağız. Muhtemelen klasik söyleşi formatımızın dışında olacak. Yani bir yöntem önerisi, film hakkında ne düşünüyorsak, film hakkında ne yorumluyorsak, Tayfun beyin de yorumlarını dinleyelim diyoruz. Yani biz bir yorum yapalım, belki merak ettiğimiz hususları Tayfun Bey'e soralım meraklı bir şekilde, Tayfun Bey de kendi dünyasını kendi evrenini bize anlatsın. Biz kendi evrenimizi anlatalım, Tayfun bey de kendi evrenini anlatsın ve böylece evrenler arasında bir karşılaşma olsun. Bu karşılaşma uyumlu olmasın, çatışmalı da olsun, önemli değil. Önemli olan sinema imajları üzerine gerçekten bir kritik yapalım, gerçekten bir tartışma yapalım diye düşünmekteyim. *Yol kenarı* filmi halen gösterimde. Biz sinema salonlarında filmi izledik. Şimdi ilk soracağım soru şu olacak; yani ben bu filmi izledikten sonra, bir kıyamet nasıl anlatılır? Bir kıyamet, Hollywood filmlerinde olduğu gibi hareket imajla bize anlatılabilir. Kıyamet gelmektedir, kıyameti önlemek için uğraşırsınız.

\* Bu söyleşi 9 Haziran 2018 tarihinde SineFilozofi dergisinin bir etkinliği olarak gerçekleştirilmiştir. Söyleşiyi aşağıdaki bağlantı üzerinden izleyebilirsiniz:

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2174&v=HdqpNM\\_6DzE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2174&v=HdqpNM_6DzE)

Devlet yetkilileri, politikacılar, askerler devreye girer ve biz hareketin içerisinde hareket ederiz ve film bittikten sonrada hiç bir şey kalmaz. Film bizi katarsise eriştirir, ondan sonrada hiç bir şey hatırlamayız. Fakat biz SineFilozofi toplantıları ekseninde bir filmi tartışmıştık, belki hatırlarsınız; *Last Night*'di. Bu Kanada yapımı bir film. Bu biraz farklı bir kıyametti, kıyameti coşkuyla karşılayan insanlar. Bu farklı bir kıyamet filmi, bir de Lars Von Trier'in *Melancholia* var biliyorsunuz. *Melancholia* da farklı biraz, biraz farklı bir kıyamet filmi. Tayfun Pirselimoglu'nun filmi ise, bambaşka farklı bir kıyamet filmi. Yani bunların içerisinde müstesna bir yere sahip bana göre. Niye kıyamet? Bunun üzerine belki konuşmak gerekiyor. Bir, zaten film başladıktan sonra kıyamet borusu çalıyor ve bu kıyamet borusu çaldıktan sonra filmin sonuna kadar boru sesi halen devam ediyor. Yani bir ses evreni yaratmış Tayfun Pirselimoglu, bu ses evreni dairesel bir çevrim gerçekleştiriyor ve bu evren imajları, karakterleri, kendi içerisinde ne yapıyor, kendi içerisine alıyor, yani kristal bir evren kuruyor, sesin kendisi. Biraz önce kendisiyle de yemekte konuştuk ama bu sesin yanı sıra başka bir ses daha var yani geminin içerisinden gelen bir ses var. İlginç bir kıyamet ile karşı karşıyayız, gemi içerisinde akordeon sesleri ile karşılaşmaktayız. Bir tarafta akordeon sesi, öbür tarafta kıyamet borusu. Şimdi yani ben burada, bu sesleri işittiğimde, Deleuze'ün iki kavramı aklıma geldi. O da nedir? Dörtöl ve nakarat. Kendisine de biraz önce bunu söyledim. Ne demek bu; dörtöl ölüme doğru gider, kıyamete doğru gider depremlere, felaketler doğru gider. Dörtöl, dörtöle doğru hareket edersiniz ve bunu da ses sağlar. Yani sinemada, Deleuze'ün "Cinema 2" kitabında söylediği şeylerden birisi; ses. Fakat akordeon sesi orda tam tersine sanki durdurmaya çalışıyor. Yani dünyanın ölümsüzlüğünü durdurmaya çalışıyor, ikisi arasında sanki bir mücadele var. Bir taraftan ölüme doğru çağıran ses, diğer tarafta akordeon sesi. Akordeon sesi nakarattır. Bir tarafta dörtöl, öbür tarafta nakarat ve ses kendi dünyası içerisinde ne yapıyor; bize sinematik bir evren sunuyor diye düşünmekteyim. Karakterlere bakıyorsunuz; yani herkesin duyum-motor mekanizması bozuluyor. Biz, klasik filmlere alışkın olan bizler, hatta modern filmlere alışkın olan bizler, anlamsızlığın evreninde, yani karakterlerin konuşmaları, hareketleri ve iletişimsizlikleri üzerinde bir evrenle karşılaşmaktayız. Yani bu karakterler birbirlerini de anlamıyorlar, sözcüklere yüklenen anlamlar farklı. Herkes birbirini duyduğunu zannediyor ama aslında ciddi bir yabancılaşma, ciddi bir iletişimsizlik var; bir anlamsızlık evreni. Acaba kıyametin göstergelerinden birisi bu değil mi? Fakat acaba sorulacak sorulardan birisi, bu kıyamet bizi gelecekte bekleyen bir kıyamet mi? Yoksa şu anda var olan bir şey mi? Dolayısıyla bana göre, kristal imaj; yani geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçiyor filmde. Geçmiş, ne demek? Dikkat ederseniz bir yer var, deniz kıyısında bir yer. Dikkat ederseniz hemşirenin başlığında bunun aslında geçmişte bir yer olduğunu düşünüyorsunuz belki 60'lı yıllar, 70'li yıllar bilemeyiz ama yani şu ana ait bir alan değil, mekân değil diyorsunuz, zaten kullanılan araçlara bakıyorsunuz mekânlara bakıyorsunuz, bunlardan da hissediyorsunuz. Ama diğer taraftan sözü edilen meselelere girdiğinizde yani nedir o? Çocuk tacizi. Nedir o? Şüphe, herkesin birbirinden şüphelenmesi ve aynı zamanda cinayetler, sebepsiz yere cinayetler. Düşünüyorsunuz, yani bu acaba şu anda var olmayan şey mi? Dolayısıyla şimdiki anlatan, her gün karşılaştığımız, her gün gazetelerde, medyada karşılaştığımız, sözünü ettiğimiz bir evren var, aynı zamanda şimdiki anlatıyor. Aslında gelecek değil, distopik bir evren değil sadece. Hem distopya, hem şimdi, hem geçmiş iç içe geçmiş. Dolayısıyla böyle bir kristal imajdan da söz ediyorsunuz. Belirsizlik söz konusu

ve bu da bizim ne yapıyor, düşünmemizi zorluyor. Ve bu noktada yani ben fazla sözü uzatmadan, acaba Tayfun Pirselimoglu'nun kurduğu evren benim burada tahayyül ettiğim evrene benziyor mu? Ya da sizin düşünenciz bu evreni kurarken neydi? Sizin de dünyanızı biraz öğrenme imkânımız var mı?

**Tayfun Pirselimoglu:** Siz hepsini anlattınız zaten...(gülüşmeler). Şöyle, öncelikle burada olmaktan dolayı çok keyifli ve mutluyum onu belirtmek isterim. Kıyamet. Bir kıyamet filmi yapmak istedim evet. Çünkü dünyanın gidişatının bir kıyamete doğru bir menzilde olduğunu düşünüyorum ve bununla alakalı bir hikâye çok uzun zamandır kafamın içerisinde dönüp duruyordu ve benim daha önce yazdığım bazı hikâyelerde de bu tema çok belirgin olarak var. Fakat esas benim motivasyonum, bu filmi yapmaktaki motivasyonum sahiden sizin anlattığınız gibi; bu, şu anda yaşadığımız hikâyenin bizatihi aynen bunu işaret ediyor olması ile alakalı ve zamanla ilgili söylediğiniz şey de çok doğru, yani biraz Bergssonvari bir şey bu; şu an ama geçmiş ama geleceğin iç içe girdiği bir zaman, tanımlanamaz bir zaman içerisinde yapmak istedim bunu. Dolayısıyla, bu zamanın belirsizliğine eşlik eden bir de mekânın belirsizliği var ve bu her yer olabilir. Ben bunu Trabzon'da çektim ama o dünyanın herhangi bir yerinde bir kasabada da olabilirdi. Bu bütün bu belirsizliklerin amalgaması olarak, yine sizin kullandığınız kelimeyi kullanacağım, bence filmin esas üzerinde durduğu şey, bir sıfat arayacak olursak; manasızlık. Yani bir anlam veremiyoruz. Şu anda yaşadığımız hiç bir şey yani rasyonun kaybolduğu, dolayısıyla izanın buharlaştığı bir zaman. Filmin içerisinde olan bitenleri de konvansiyonel bir sinema içerisinde anlamlandıracağımız şeyler olarak karşılaşmıyorsunuz. Dolayısıyla bu, tabi ki oradaki, film içerisindeki her bir nesnenin, her bir karakterin benim dimağında bir karşılığı var ve temsil ettiği bir şey var. Olan bitenlerle alakalı benim tasarladığım bir takım hikâyeler var, lakin benim yapmak istediğim sinema benim kendi tasarladığım bu dünyanın seyircideki karşılığının ne olduğuyla alakalı. Yani, ben daha önce de bunu çok tekrarladım, şöyle bir sinema yapmak istiyorum ben; bir takım sorular, seyircinin izleyicinin sorularla ayrılması gerektiği bir sinema deneyimi. Burada, bu, herkesin kendi hakikatini kendi bilinci üzerinden inşa etmesiyle alakalı; yani burada bir benim söylediğim ve işaret ettiğim şeyin sadece seyircinin kendi zihninde ne oluşturacağıyla alakalı açıkçası ve bunu çok kıymetli buluyorum. O yüzden şey bir sinema peşindeyim, izleyicinin zihninde birtakım tohumlar atmaya çalışan bir sinema yapma peşindeyim. Dolayısıyla bu filmde bunlar had safhada var. Belki de bu işin, kendi sinema kariyerim içerisindeki şahikasıdır bu anlamda. Yani benim sinema anlayışım, böyle konvansiyonel, sizde çok iyi biliyorsunuzdur, konvansiyonel sinemayı çok tehlikeli bulduğum için kendimce böyle bir yoğurt yemeye çalışıyorum. O zaman da ortaya böyle bir karmaşa çıkıyor seyirci adına.

**Lale Kabadayı:** Ben de, yeni tanıştığımız arkadaşlarımız var, izninizle önce kendimi tanıtayım. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Başkanım. SineFilozofi dergisinin de iki yıllığına editörüyüm. Henüz ilk altı ayımızı tamamlamak üzereyiz. Ben de misafirinizim bugün Ankara'da. Tayfun hocanın filmini izlerken belleğimde oluşan birkaç imaj var, onlar üzerine kısaca bir değerlendirme yapıp sonra hocaya sorumu sormak istiyorum. Biraz önce kendisinin de belirttiği gibi rasyonel olanın kaybını anlatırken usu harekete geçirmeye çalışan bir sineması var. Bu bir çelişkiymiş gibi gelebilir ilk başta ama aslında zor bir yoldan aslında aktif bir izleyiciyi hedefliyor olduğunu gösteriyor çünkü siz



artık her şeyin anlamını yitirdiği bir evrende anlam ya da anlamsızlık üzerine düşündürmeye çalışarak bile bir anlam arayışını tanımlamış olursunuz. Bunun farkına varıyor mu her izleyici, bundan emin değilim ama hiç olmazsa hissediyor olabilmesi bence bir sinemacının görevini tamamladığını gösteriyor. Yani görev atfı da böyle bir görevi vardır, bunu yapmalıdır gibi bir şey değil, sanatın paylaşılması anlamında bunu dile getiriyorum. Bu nedenle bilinçli ya da bilinç dışı olsun olmasın, izleyicinin oradaki sıkılma hissi belki, dışa vurduğu bir hareket, onun üzerine geliştirmiş olduğu bir düşünce, bunların hepsi Yol *Kenarı* ile hareket geçen, bu nedenle de aktif izleyiciyi tanımlayan, isteyen, o talepte bulunan bir sinema. Bu yüzden ben filmi çok olumlu değerlendirdim. İçine kapanmış bir kasaba var. Normalde biliyorsunuz ana akım sinemada, eğer deniz kıyısındaysanız bir ferahlama olacaktır, ya da işte yeniden doğuşun bir simgesidir. Suyun içinden biri çıkar falan ki burada da öyle bir karakterimiz var sonra suya geri dönmek istiyor ama nasıl içine kapanmışsa, o “introvert” mi diyoruz hocam? O nasıl bir çıkışsızlık duygusuysa o su o ferahlamayı asla burada getirmiyor. Bizim şiiirden alışık olduğumuz ve belleğimizde yer alan giden ve geri dönmeyen gemi benim için o anlamdaydı. Biraz önce dediğiniz gibi sıradan bir izleyici olarak ben o anlamı aldım; giden hiç bir geminin geri gelmemesi. Ama Serdar hocamızın dile getirdiği gibi sürekli o sur borusunun çalınması ama gemide hiç kimseyi görmüyor olmamız sonun geldiğini çok güzel çağırıyor. Bununla birlikte anlamsızlığa alışmamızla ilgili çok güzel bir gönderme var. Filmin açılışından itibaren gördüğümüz şey, geminin orada sabit durması, ona bakan insanlar.. Bir süre sonra o kadar alışık hale geliyorlar ki, yine gemiye bakıyorlar ama gerçekten artık gemiyi görüp görmediklerine bile inanmıyoruz. Çünkü bu anlamsız yapı kendi kendine bir anlam üretiyor, o andan itibaren geminin orada ertesi gün ve ertesi gün de kalıyor olması bir güven duygusu yaratıyor oradaki insanlarda ya da bir anlam haline dönüşüyor. Ne zaman ki o gemi ortadan kayboluyor ya da batıyor dediğiniz gibi ya da başka bir biçime forma giriyor, artık bizim için görünmez hale geliyor. Belki sis iniyor ya da işte ufuk çizgimizin tamamıyla kaybı nedeniyle gemi orada olsa bile biz artık onu göremiyoruz. Yeni bir anlamsız evreniyle tanışıyoruz. O halde katmanlı ilerleyen bir yapısı var filmin ve hep anlamın peşinde koştuğu bir yapı bu. Çok tekinsiz bir yapı, insanı endişelendiriyor sıradan bir izleyici olarak. Nasıl tanımlamalıyım? Çünkü kendimi o evrende o gemiye bakan o erkeklerin yanında duran biri gibi hissettim. Onların eril bakış açısından okunması gerekip gerekmediğini belki tekrar sormam mümkün olabilir. Kadın temsilleri üzerine konuştuğumuzda yeri gelebilir. Ama bakılmanın verdiği etkenliğin dışında aslında o geminin bize baktığı duygusunu hissettim, bu yüzden de kendimi edilgen hissettim ama biraz önce çelişkide olduğu gibi, aynı zamanda düşünmemi sağladığı için (çok karmaşık anlatıyorum, kusura bakmayın) etken bir izleyici konumuna geldim. Doğru mudur? (gülüşmeler)

**T.P:** Burada yanlış yok zaten. Yani demin de onu anlatmaya çalıştım. Bu benim yapmaya çalıştığım sinema, izleyici ile kurduğum bağın sezgisel bir düzlemde oluşmasına çabalıyorum. Dolayısıyla her izleyici için buradan üretilecek anlamlar var sezgisel olarak. Yani bu, sizin anlattığınız gibi filmin hikâyesinin içerisindeki belirsizlikler, her izleyici için kendince anlamlandıracağı bir mana taşıyor. Dolayısıyla söylediğiniz her şey doğru, söylediğiniz her şey yanlış. Bu, demin de altını çizmeye çalıştığım gibi, bu izleyicinin kendi hakikat tasavvuru ile alakalı bir şey. Benim izlediğim bir film var, kendi yaptığım filmi izlediğim zaman

gördüğüm bir şey var fakat bunun karşılığı sizde aynısı olmayabilir. Bu, bazılarına anlaşılmaz gibi geliyor fakat bence kıymetli sinema da bu. Yani bizim bir filmin iyi olduğuna ya da kötü olduğuna karar vermemiz sadece kişisel bir tecrübedir, o da ancak sezgisel olarak varılabilecek bir noktadır diyebilirim. Yani bunun birçok örneği var, dünyada. Hiç bilmediğimiz bir hikâye anlatan ama bize çok çarpıcı gelen birçok film var, benim var mesela çok. Buradaki şey o filmin bana anlattığı hikâyenin bendeki karşılığının benim için çok kıymetli ve değerli olmasıyla ilgili bir şey. Dolayısıyla sizin de soracağınız sorular varsa, hiçbir şekilde benden tam bir karşılık alamayacaksınız. Yani ben kendi hikâyemi kendimde saklıyorum, benim için kıymetli olan şey sizin bu filmi izledikten sonra bunun üzerine bir tefekkürde bulunmuş olmanız ve bunun üzerine düşünmüş olmanız, bununla ilgili bir fikir üretmiş olmanız. Ama bence sanatta doğru ya da yanlış diye bir şey yok. Kıymetli olan bir şey var kıymetsiz olan bir şey var ve ben bu kıymeti de kendi sinemam içerisinde, işte deminden beri anlatmaya çalıştığım şekilde, ben sadece böyle bir şeyler ortaya atarak, kendimce çok anlamlı şekilde doğru yerlere attığımı düşünerek, bir takım fikirler atıyorum ve bu da seven için bunu aldığı zaman bununla alakalı bir heyecana kapılıyor, bir haz doğuyor. Dolayısıyla bu film içerisindeki çok informatik de gelebilir, birçok bilmeceler sorabiliyor olabilir ama işin iyi zamanda çok bilmece soran ve izleyicisinden onun cevabını talep eden sinema olduğunu düşünüyorum. Durup durup hep aynı şeyi anlatıyorum ama bu filmle alakalı dediğim gibi, şunun manası aslında buydu ama siz onu böyle anlamışsınız diye bir şey söylemeyeceğim ben. Bunu hem size hem kendime haksızlık sayarım ama böyle bir filmle alakalı herkesin hikâyesini dinlemek isterim tabi ki. Ve belki sizin hikâyeniz muhtemelen benim kurmak istediğim hikâyeden de daha enteresan da olabilir. Benim yapmaya çalıştığım sinema böyle absürt tuhaf bir şey yani... O yüzden... Doğru yerdeyim herhalde (gülüşmeler).

**S.Ö:** Yani sizin söyleminizle gidelim, doğru ya da yanlış yoktur...(gülüşmeler). O zaman bu hikâye parçalarını biraz bir araya getirmek için acaba konuklarımız ne düşünüyorlar? Onların bu hikâye parçalarına yönelik katkıları ne olacak?

**T.P:** Ya da ben biraz daha bir şeyler açıklamaya çalışayım en azından. Yani bu dünyanın sonu hikâyesi, bu eskatolojik edebiyatı çok seviyorum ben çünkü bir sona gelmekle ilgili bir derdim var benim. Yani bu bütün filmlerimde de olan, ölümle alakalı ilişkilendirilebilecek bir şey bu. Bir sona geldiğimizi düşünüyorum hakikaten. Fakat bunun, beni karamsar bulanlar var bu konuda, bir sonu işaret ettiğim için. Fakat ben bunu çok olumlu buluyorum, çünkü bunu da defalarca anlattım ama bir sona gelmemiz gerekir ki yeniden başlayabilelim diye. Bu bir çemberin üzerinde yol almakla alakalı. Bu çok determinist bir bakışmış gibi görünebilir, bence son derece diyalektik bir şey çünkü bir sona gelmemiz gerekiyor ki yeniden başlayabilelim. Bu da benim kendi dünyamda son derece olumlu bir yere tekabül ediyor ve bu kıyamet filmi bence olumlu şekilde bitiyor. Yani filmin işaret ettiği finaldeki son sahneyi de koymama rağmen, yine de bu çember tamamlandı ama tekrar başlıyor, başlayacak ya da gibi bir şeyi de işaret ediyor. Yani anlatmaya çalıştığım, bu, bir çemberi tamamlayarak yolun sonuna gelme hali, bütün filmlerimde var benim. Bütün filmlerim benim nasıl başlıyorsa öyle biter. Bu film de öyle oldu ki bu film bizatihi bunu anlatan bir film ve ısrarla da ben bunu anlatmaya devam ediyorum yani obsesif bir şekilde bir son ve başlangıçla alakalı bir derdim var muhtemelen.

Bu hayat ölümle ilgili de açıklanabilir belki de. Böyle bir üçleme de yaptım bunun üzerine.. Öyle.

**L.K:** Bu her zaman bahsedilen işte mağara duvarlarına çizilmiş olan mesela İsmail Gezgin'in bu konuda güzel bir kitabı var, "Sanatın Mitolojisi" diye. Oradaki boynuzlu hayvanın aslında ava çıkıldığında avlanacak değil, ölümle mücadele eden insanlar olduğunu tanımıyor İsmail Gezgin. Bu ölüme karşı aynı zamanda merak duymak, ona direnmek, kalıcı olmayı düşünmek, bunun için bazen çocuk doğurmak, bazen sanatı eseri bırakmak. Galiba bütün bu sorular felsefenin yüzyıllardır tartıştığı ve bizim de yalnız olmadığımız sorular ve siz de hem resim sanatınızda hem edebiyatınızda hem sinemanızda bununla ilgili, tabiri caizse kendi payınıza düşenin hakkını veriyorsunuz diye düşünüyorum. O yüzden bu kıyametin yaklaşmış olması ama hala yeniden doğacak olmanın ya da yeniden hayatta kalacak birilerinin olmasının bir umut olarak okunması gerektiğini düşünüyorum. Doğru mu?(gülüşmeler)

**S.Ö:** Ben de orada bir şey söyleyebilirim belki. Filmde umutla ilgili bir kaç imaj da var zaten..

**T.P:** Bir kaç tane de olsun... (gülüşmeler)

**S.Ö:** O distopik denilen dünyanın içerisinde, o çember dünya, bengi dönüşüm içerisinde, çocuğun gülümsemesi. Yani temizleyici 1 diyorum ona, siyahlar giymiş olan, derin devleti belki temsil eden kişi, temizleyici 1. Temizleyici 2 de yerleri süpüren kişi. Temizleyici 1, temizleyici 2 tarafından vurulduktan sonra, dikkat ederseniz eve gelir ve çocuk ona gülümser. Bu gülümseme filmde gördüğümüz tek gülümsemedir. İstisnadır, filmde istisnadır ve çocuk tarafından sergileniyor. O istisna bize gelecek toplumun nasıl olabileceğine dair ipuçları vermesi açısından önemli. Bengi dönüş nasıl olacak? İki, temizleyici 2 ne yapıyor, yerleri süpürüyor. Diğerleri vicdanlarını rahatlatmak için sürekli varoluşsal konuşmalar yapıyor ve eylemleri onlara hiçbir şekilde uymuyor ama temizleyici 2 aslında neyse o şekilde konuşuyor. Yani "bilmiyorum" diyor. Bilmiyorsa bilmiyorum. Diğerleri anlam biçiyor, yani hikâyeler yaratıyor. Yani temizleyici 2 hiçbir zaman vicdanını rahatlatmak için konuşma sergilemiyor. Bir de ona dikkat etmemiz gerekir diye düşünmekteyim. Üçüncüsü akordeon sesi. Yani son derece yaşamı olumluyucu bir ses ve bu ses de yine nakaratı sağlayan, direnen bir ses, üç. Belki bir tane daha söyleyebilirim; denizden gelen kişi. Denizden gelen ama hiçbir şekilde konuşmayan, konuşamayan çünkü demek ki var olduğu dünya o kadar bir dibe inmiş ki çukur haline gelmiş ki, o anda artık konuşamıyor, zaten öldürülüyor, daha sonra diriliyor ve tekrar yaşama dönüyor. Yani bengi dönüş. Yani doğru olabilir, yanlış olabilir, sadece bana, siz sezgisel sinema yaptığınızı söylüyorsunuz, bana da sezgisel olarak şunu hatırlatıyor; gemi var, Zerdüş'tün gemisi, geminin içerisinde gelen bir karakter var, bana sanki geleceğin toplumunu anlatan üst insan gibi geldi bana ve sonra tekrar denize gidiyor çünkü Zerdüş'te insanların halini gördükten sonra zor konuşuyor, yani onlara hitap etmek istiyor. Yani bunlar hep umut. Deniz keza. Bir taraftan kara var, öbür taraftan deniz. İkisi arasında da bir çatışma var çünkü karasal birim serttir. Deniz ise bize ütopyayı anlatır. Zaten Thomas More'un "Ütopya"sını biliyorsunuz. Yani ilk defa kara ile deniz yan yana geliyor, ütopyayla distopya da yan yana geliyor. Yani böyle bir kristalleşme de söz konusu orada. Bengi dönüşü de rahatlıkla görüyorsunuz. Nietzsche'nin zaten felsefesinde de biliyorsunuz bir şeyi yıkmak gerekiyor önce. Yeni yaratmak için önce bir şeyi tamamen yıkmak gerekiyor. Bu da bu

açıdan önemli diye düşünmekteyim. Bu noktada ne yapalım? Seyircilere hikâyelerini tamamlamaları için...

**T.P:** Sizin hikâyelerinizi merak ediyoruz.

**S.Ö:** Sizin hikâyelerinizi merak ediyoruz evet.

**Aysu Uğur:** Hoş geldiniz öncelikle. Emeğinizi sağlık. Ben filmi izlerken gerçekten de o kasabada sıkışık kalmış gibi hissettim ve aslında nerede olduğumu da tam olarak bilmiyordum. Ben biçimle ilgili bir şey soracağım. Filmin kurgusu da çok alışık olduğumuz türden değildi, daha deneysel bir kurguydu. Acaba sürekli ekranın sekanslar arasında kararıp tekrar açılması seyirci için bir nefes alma mı yoksa durum ve insanlar arasındaki kopukluğu sergilemek mi? Siz bunu nasıl düşünerek böyle bir kurguyu tercih ettiniz, bir anlamı var mı?

**T.P:** Şöyle bir anlamı var. Bu hikâye aslında lineer bir hikâye değil ve bu biçim olarak da, nasıl üslubu biraz aykırı duruyorsa biçim olarak da, bu hikâyenin beni zorladığı bir şey var, ifade etme biçimi var. Dolayısıyla bu hikâyeyi kurarken, yani şöyle bir hikâyeyi tasarlıyorsunuz, senaryo haline getiriyorsunuz, sonra çekiyorsunuz, sonra elinize bir malzeme geliyor ve o zaman görüyorsunuz ki, bu hikâye ancak böyle anlatılabilir. Yani sizin kurguladığınız başta bir hikâye var fakat sonra onları, o sekansları yan yana getirdiğiniz zaman o sizi bir şeye doğru zorluyor. Tabi kendi üslubunuzun limitleri içerisinde. Dolayısıyla bu kararma açılmaların, siyaha düşmelerin, bu hikâyenin bizatihi zorladığı bir ifade biçimi olduğunu düşündüm. Kurgusunu Ali ile yaptık, Ali Aga. Çok yetenekli bir arkadaşım. Bunun çok üzerinde yani, bunun bizi zorlamasını birlikte tartıştıktan sonra, bu hikâye böyle ancak gösterilebilir diye bir karar aldıktan sonra böyle yaptık. Demin de onu anlatmaya çalıştım, yani bir yönetmen olarak ürettiğiniz filmin aslında bir yerden sonra sizi elinizden tutup, edebiyat da böyledir aslında bir şey yazarsınız, başladıktan sonra o sizi alır bir yere doğru götürür. Benim yaptığım sinemada da bunu çok yaşıyorum ben, yani bütün incelikleriyle tasarlıyorum fakat sonra, bir yerden sonra o sizi tasarladığınız yoldan çıkartmadan başka bir yoldan bir yere doğru götürüyor. Dolayısıyla bu filmin biçimi de kendisini icra ettiği şekilde oldu. Onu söyleyebilirim.

**Esra Güngör:** Tekrar hoş geldiniz öncelikle. Kıyametle ilgili ben o umut hakkında olabileceğine dair bir soru soracaktım size, ama biz sormadan siz cevaplamış oldunuz. Ama bizde de, mesela arkadaşlarımızla konuştuğumuzda, onu belirtmek isterim ki nihilist bir tutumdan çok umutvari bir dünya inşasına dair bir tasavvur olduğunu biz zaten düşünmüştük. İkincisi, filmde bir kaos ortamı var ve dışarıdan gelen, sonradan o kasabaya dahil olan kişiden bir medet umma ya da sorunlarının kaynağında onu görme var. Aslında benim dünyamda, benim algı inşamda bu şöyle; biz toplumsal olarak sorunlarımızın kaynağını dışarıdan gelen olarak gördükçe ya da yine keza bir çare, dert, deva arayışımızı yine kendi içimizde değil de dışarıdaki kişide aradığımız müddetçe bu sorunların sanki hiçbir zaman çözüme ulaşamayacağını ancak bunun sona ermesiyle beraber yani toplum kendi içine dönüp kendi sorgusunu bireyden başlayarak yapabilirse ancak biz gerçekten bu toplumsal yapıdaki sorunlara, görünür kılınan sorunlara çözüm bulabiliriz gibi bir algı inşası oluştu.

Sizin bu dışarıdan gelene toplumun bakışı hakkındaki görüşleriniz neler olabilir, onu merak ediyorum?

**T.P:** Şöyle kurmaya çalıştım açıkçası burada, aslında Tansu'nun (Tansu Biçer) oynadığı o karakter sonradan kasabaya gelen, aslında bütün hikâye onun etrafında dönüyor. Şöyle bir oyun, gerçek anlamda teatral bir oyun kurmak istedim orada. Dolayısıyla oyunculuklarda dikkat ederseniz ona uygun bir şekilde aktarılıyor. Bizim, en azından bu toplum için söyleyebilirim, insani iffetlerimizden bir tanesini birine bir şey atfetmekle ilgili ve ona atfedilen, onun talep etmediği halde atfedilen bir kimlikle karşılaşılıyor ve aslında film biraz da hikâyenin burasıyla da gedikliyor diyebilirim. Bu sizin söylediğiniz gibi toplumsal problematiği ile ilgili de bir şeyler söyleyebilirim. Ben daha çok orda daha deruni bir şeyi anlatmaya çalıştım, bir problemi. Yani Mehdi Deccal hikâyesi aslında bir yer de, Kim Mehdi, kim Deccal? Ve bizim ısrarla bir kurtarıcı beklememiz ile ilgili ve bizi ancak birinin kurtarabileceğini ama aslında o, gerçekten o mu ondan çok emin olmadığımız bir hikâye devamında. Yani bir kaç katman var sahiden ve onlardan bir tanesi de sizin söylediğiniz gibi bir şeye işaret ediyor, böyle bir hikâyeyi anlatıyor.

**Süleyman Duyar:** Ben öncelikle yazar olan Tayfun Pirseli moğ lu'nu, yönetmen olan Tayfun Pirseli moğ lu'ndan önce tanıdığım için film beni açıkçası çok şaşırtmadı. Daha önce okuduğum şeyleri tekrar izliyormuşum gibi geldi bana.

**T.P:** Film aslında benim yazdıklarım, daha önce yaptığım filmlere göre daha yakın duruyor.

**S.D:** Şeyi düşündüm ben film boyunca, filmdeki bütün karakterler birbirlerinin yerine ikame edilebilir şekilde filmin içerisine dahil oluyor ve hani karanlığın, aydınlığın, karanlıktan, aydınlıktan tam emin olamıyoruz. Hatta ana karakter gözünü ışıkların gidip geldiği zaman açıp kapatıyor ve ona alışmaya çalışıyor ama yine de ışıklar gidiyor. Film içinde ışıklar söndüğü anda aslında film bitiyor. Filmin olup olmadığından bile emin olamayabiliriz yani aslında bu noktada ve ilk bakan adamlarda açıkçası ben ilk sahnede açıkçası kör olabileceklerini düşündüm çünkü hani cezmi karanlık şeyinden dolayı, nasıl diyeyim? Tanık olduğu olaylar, kan davası olduğu adamın kör olması gibi falan...

**T.P:** Bu kör takıntım da var benim evet... (gülüşmeler)

**S.D:** Evet, o adamında kör olabileceğini düşündüm, bir gözü şeydi.

**T.P:** Bu arada söyleyeyim, Deccal'ın sol gözü körmüş.

**S.D:** Evet, onlar aklıma geldi. Ayrıca televizyonda bir şey var, millet, devlet propaganda, görüntü gidip geliyor ve eğlence ile iç içe gelmiş. Bir eğlence devam ediyor ama ideoloji ile iç içe geçmiş.

**T.P:** Daha doğrusu orada mesela televizyonun işlevi biraz benim tasarımda şöyle bir şey, o hep açık ve aslında kimsenin seyretmediği, ya da baktığı ama seyretmediği diyebilirim ve tam da belli olmayan, sadece bir noise dediğimiz var ya, belirsiz bir görüntünün nerdeyse hipnotize ettiği ve böylece alışkanlık yarattığı bir medium. Bu televizyon benim bütün filmlerimde vardır, çünkü bir de mesela bu filmde de var, bana soruyorlar, her seferinde

soruyorlar, mesela çok sigara içiliyor. Bu filmde yine o kadar yok ama çok yemek sahnesi severim ben çünkü bu üç şey yani; sigara içmek, yemek yemek ve televizyon izlemek şehvi bir şekilde insanoğlunun aşağılık bir tarafını gösteriyor, yani tüketmek üzere, başka bir yere atladım ama şimdi sırası geldiği için söyleyeyim. O yüzden bu üç eylemi, bütün filmlerimde altını çize çize kullanmamın bir nedeni de bu. Buradaki televizyon, dediğiniz için söylüyorum, buradaki televizyon ama daha önce kullandıklarımın biraz daha farklı bir şekilde, ideolojik bir aygıt olduğunu iyice belirleyen bir şekilde kendini gösteriyor.

**S.D:** Ayrıca hamam sahnesinin, hamamın,

**T.P:** Bir takıntım da hamam evet... (gülüşmeler)

**S.D:** Tek gerçek mekân olarak kurguladığınızı düşündüm çünkü kamusal bir alan ve kamusal temizlenme alanı ve idea isimli süpürgecin orada işlememesi nedeniyle onun diğer bütün gerçek yaşam mekânlarının gerçek değil ama sadece hamam mekânının gerçek olduğunu düşündüm.

**T.P:** Hamam şöyle, hamamı böyle temizlenme, arınma mekânı olarak tasavvur ediyoruz. Bunun sahte bir şey olduğunu da göstermek istememle de ilgili bir şey, Yani böyle temizlenemeyiz aslında, benim özellikle Saç filmimde bunun fazlasıyla altını çize çize gösterdiğimi düşünüyorum ama madem takıntılara geldi sıra bir de biliyorsunuz otel takıntım var. Bu filmde de var otel, bütün filmlerimde var otel. Otellerden çıkamıyorum ben, bilmiyorum niye.. "Otel Odaları" diye de bir hikâye kitabım var benim. Sadece otellerde geçen hikâyeleri yazdım. Galiba şey gibi geliyor, daha ileri gidemediğimiz bir kompartıman ve bu bana çok trajik geliyor. Buradaki otel de biraz onu çağrıştırıyor evet.

**Fırat Osmanoğulları:** Ben biraz aslında şeye benzettim, ikinci yeni şiirin akış biçimine benzettim filminizi. Özellikle Ece Ayhan şiirinin akış biçimine. Ece Ayhan şey diyordu sanırım, günlüğünde ya da denemesinde, yeni bir düşünce için yeni bir dille de ihtiyaç vardır. Hani bunun sinemada karşılığını da Godard'da gördük, Godard'da görüyoruz hala. Bu filmin ben Türkiye sinemasında da, dünya sinemasında çok benzerini görmedim. Evet, parçalara bölersek; kurgu benim için yeniydi, değişikti, artık siyah beyaz film çeken de çok yok, oyunculuk kullanımımız keza, biraz daha farklıydı, daha tepkisiz, belki bir derece Bressonvari bir oyunculuk vardı, ses kullanımınız yine farklıydı ve yeni bir düşünce biçimini zaten az önce fazlasıyla konuştunuz. Ben burada yeni bir dille, yeni bir düşünce biçimini, bir düşünce biçimini yeni bir dille anlatış çabası gördüm şahsen ve bununla paralel olarak şu da aklıma geldi filmi izledikten sonra. Bir arkadaşım yine Ece Ayhan şiiri üzerine şöyle demişti; Ahmet Arif'in ya da Nazım Hikmet'in şiirini söyle sana ezbere okuyayım ama Ece Ayhan'ın bir şiirini söylediğin zaman ismini, şiiri biliyorum ama tek kelimesi aklıma gelmiyor, sadece imajlar gözümün önüne geliyor. Bende de aslında benzer bir şey oldu. İnsanların birbirlerine ne dedikleri, nasıl davrandıklarından ziyade, sadece imajlar geliyor kafama ve imajlarla ilerleyen bir biçim tahayyül ediyorum sadece. Bana çok farklı geldi bu açıdan, bilmiyorum

**T.P:** Çok kıymetli bu söylediğiniz. Ece Ayhan benzeşmesinden onur duyarım. Evet, doğrudur, yani bir ölçüde Ece Ayhan'ın cüretini sahiplenmek istiyorum bu anlamda çünkü sinemanın gittiği yeri çok sakat ve manasız, olumsuz anlamda manasız buluyorum. Yani bizim sinemada

da dünya sinemasında da çok konformist bir sinemanın egemenliğinin olduğunu düşünüyorum. Bundan kastım şu; yani bize bildiğimiz hikâyeleri, bildiğimiz şekilde anlatan, bildiğimiz yönetmen sinemaları böyle ibadullah gibi üzerimize döküyorlar bunları. Bir de bunun bir nedeni de zannediyorum çok fazla film üretiliyor olması. Yani dijitalize olduktan sonra sinema, çok kolay çekiliyor olmasından dolayı. Bu bir tuhaf, kötü bir yeknesaklık, bir vasat oluşturdu ve burada boğulduğumu hissediyorum, o yüzden çok film seyretmiyorum açıkçası. Yani bu bir kibir ifadesi değil asla, sahiden, edebiyatta da öyle, yani elim gitmiyor. Dolayısıyla kendi seyretmek istediğim filmi yapma peşindeyim ve bunun da sinemanın geldiği yerden biraz daha ileriye gitmeyi göze aldığı bir cüretle yapılması gerektiğini düşünüyorum. O yüzden yeni bir dil belki fazla iddialı olabilir ama yeni bir zihin muhakkak olması lazım. Yani bu, bilmiyorum ne diyorsunuz bu dünya sinemasının gittiği yerle alakalı ama benim izlenimim kıyamet alameti olduğu görüşü sinemanın geldiği yer.

**Hayriye Özel:** Aslında bunu da, şöyle bir şey, şu an biz hani distopyanın içindeyiz. Yani aslında film yani yaşadığımız dünyayı estetik düzeyde tekrar aslında ustadan ustaya bir aktarım diye görüyorum ben sizin filminizi çünkü hani belirli bir şeye sahip olmayan veya şu anki durumu içinde mutlu, sadece seyreden olarak hani bakar ve sıkılır çıkar. Ama hani belirli bir üslubun içindeki bilinçli ve farkında olan kişi evet ya şimdi burada bu dünyada yaşıyoruz zaten şimdinin içindeyiz ve bu hani izliyoruz diye düşünür. Yani filmin zamansız, mekansız, isimsiz olması da aslında tüm dünyanın hani evrensel bir şey yani bence hani haddim olmayarak söylüyorum, başarmışsınız yani evrensel bir şeye getirmeye. Her yerde geçer yani zamansızdır.

**T.P:** Evet öyle bir şey yapmaya çabalıyorum. Yani şunu biliyorum, bu sinemanın tüketiciyle kuracağı, kurduğu ilişki daha önceki tecrübelerimden de ne olduğunu bildiğim için, mesela bu filmi işte 2500 kişi gördü.

**H.Ö:** Ustadan ustaya mektup diyorum, hani bilenlerin anlayacağı ve fark yaratacağı.

**T.P:** Böyle elitist bir sinema yapma peşinde değilim asla ve kat'a fakat bu sinemanın, deminden beri anlatmaya gereksindiğim şey böyle bir sinemayla, yani bu da fazla iddialı bir ifade olacak diye korkuyorum; fakat sinemanın ancak böyle kurtulacağını, edebiyatın, sanatın bizatihi kendisinin böyle ancak yol alabileceğini düşündüğüm için bunu yapıyorum yoksa bunun karşılığı olmadığını biliyorum. Tabi şurada bunu konuşuyor olmak benim için çok değerli ve sırf bunun için bile bu filmi yapmaya değer benim için. Fakat onun da ötesinde ben bir tane seyirci bile olsa, o da olmasa kendime, seyrettikten sonra benim için bir haz vesikası olarak tanımlayabileceğim, memnun olacağım bir film yapmak bile sadece benim seveceğim bunu yaparım. Bu seyirciyi kaile almıyorum anlamında değil fakat sırf seyircinin isteğine uygun bir sinemayı asla yapmayı düşünmedim hiç.

**E. G:** Zaten seyircinin belki de beklentileri uzun yıllardır inşa edilmiş olduğu için bu, hep o imajları görmeye alıştırdığı için...

**T.P:** Bu çok uzun değil, onu söyleyeyim size, bu seyircinin zihninin buraya gelmesi çok uzun zaman almadı, bence 15-20 yıllık bir hikâye.

**E.G:** Bence yine değişebilir böyle filmler sayesinde diye düşünüyorum. Böyle filmlerle karşılaşmalar arttıkça. Yani belki bir anda iki milyonun beğenisi, ya da işte izleme alışkanlığında bir değişim olmasa bile zamanla iki milyona da ulaşacağını umut ediyorum ben şahsen.

**T.P:** İnşallah öyle olur ama...

**H.Ö:** İnsanlığın da değişmesi gerekiyor herhalde değil mi? Çünkü haberlerde tecavüz olayları şunlar bunlar o kadar normalleştirildi ki ve kanıksandı. Hadi sizdeki o sadece konuşup ama eyleme geçmeyen insanlardan oluşan çoğunluğun olduğu iki milyona erişirse eğer hani çok güzel bir şey o zaman demek ki zihinsel ve...

**T.P:** Yani olur mu olma mı bilemem ama bana şeyi hatırlattı; Hegel ve Schopenhauer aynı üniversitede ders veriyorlarmış, Hegel’in dolup taşmış, Schopenhauer’a kimse gitmezmiş, o dersini anlatmaya devam edermiş. Ben asla kendini öyle ifade etmeye çalışan Schopenhauer değilim gayet tabi fakat onu anlayabiliyorum yani.

**S.Ö:** Hegel’in ideasını o yüzden mi süpürge yaptınız? (gülüşmeler)

**T.P:** Aşırı yorum diye bir şey de var biliyorsunuz... (gülüşmeler)

**L.K:** Schopenhauer da inatla Hegel’in saatine koyarmış özellikle hani ana akım sinema anlatılışı.

**H.Ö:** Yine bir umudu var, artacak mı?

**T.P:** Schopenhauer umutsuzluk ve kötümserlik anlamında bana uyuyor doğrusu...

**Esra Keloğlu İşler:** Biz filmi akşam yorgun argın, müthiş bir yağmurdan sonra zorlukla sinema salonuna ulaşarak seyrettik. Ben varoluşçu felsefeyi çok severim ve filmi de çok varoluşçu buldum. Jean Paul Sartre’ın *Bulantı*’sındaki gibi yoğun bir “angoisse” (sıkıntı) hissi var filmde, içinden çıkılamayan o sıkışmışlık hissini “angoisse”ı film veriyor bize. İkincisi de “autri” (diğerkâmlık) yani diğerine bakıp kendini var etmek ve diğeri üzerinden anlamlandırmak. Çünkü birisi sana anlamlısın dediğinde anlamlı değilsin ama kendi anlamlarını çözmek için de başkasının aynalık işlevine ihtiyacın var. Bu iki şekilde oluyor; ya kötülük ya iyilikle. Mesela hemşirenin diğerinden kurtulmak için o yeni gelene onu bıçaklatma talebi olabilir mi? Ya da sarılma olabilir mi? Çünkü Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk anlayışında hep başkasının gözünden kendini görebilmek var. Eğer başkasının gözünden kendini göremiyorsan bunu bir din kitabının veya bir başka kişinin şöyle var olacaksın demesi gerçek bir varoluş değil. Bu hikâye de görülüyor filmde bence, tek umut ve kurtuluş sevgi.

**T.P:** Bu sonsuz bir döngü. Dolayısıyla hep umut var, hep umutsuzluk var. Yani hep yenileceğiz ve sonra tekrar yeneceğiz. Bu devamlı sonsuz bir tekrarın içerisindeyiz diye düşünüyorum ben. Ama bu beni rahatsız eden bir düşünce değil açıkçası, ölüyoruz ama tekrar diriliyoruz. O yüzden benim birçok filmimde, kitaplarımda da var, ölümler geri döner. Yani, mesela buna inanıyorum evet bir şekilde döneceğiz evet geliyoruz. O döndüğümüz, belki biz olduğumuzu anlamayacağız ama o bizim.



**L.K:** Sondaki karakterin denize atlayıp atlamama kararını veremeyip geri dönüp bize bakması da galiba.

**T.P:** İşte son, gene seyirciye bıraktığım bir şey. Acaba atlıyor mu? Atlayacak mı? Yoksa ne yapacak ve size soruyor belki.

**L.K:** Bir de biz ne yapacağız...

**T.P:** Ben ne yapayım diyor?(gülüşmeler)

**Aydan Özsoy:** Hoş geldiniz tekrar. Ben iki üç kişiyle bir deneyimimi anlatayım ki size de buradan feedback olsun. Büyülü Fener’de izlemiştim filmi, yine böyle Esra’nunkine benzer bir deneyimdi, bolca Ankara’nın sağanaklarından sonra sağanaklı ve bol kasvetli bir günde. Aynı şeyi düşündük.

**T.P:** Ama filmlerin bu kadar az seyirci almasında sağanağın hiç bir kusuru yok. (gülüşmeler)

**A.Ö:** Sonra o iki kişi de çıktı ben tek başıma filmi seyrettim. Fakat bana baştan itibaren, zaten uzun zamandır böyle bir siyah beyaz film, biz tabi derslerde izliyoruz ama seyirci olarak bir siyah beyaz film ile karşı karşıya kalma hissini yaşamamıştım. Sanki böyle sinemanın o ilk haline dönüş gibiydi. Görsellerin bu kadar etkileyici olması yani, görüntü yönetmenimizin biliyoruz maharetlerini, tıpkı kurguda olduğu gibi... O görüntüler bana saf sinemayı çağırıyordu. Ben biraz da kendi deneyimlerimi size aktarmak istiyorum ki size de belki biraz katkısı olsun diye. Zaten o sur borusunun çalınışıyla birlikte, yani bir uyanış, seyirciyi dürtme hali, seyirciye kendine gel deme hali, baştan beri konuşmalarınızda da söylüyorsunuz ya, seyircinin de soru sorma hali, ben hep böyle sinemanın o ilk halini bu görüntü ve ses üzerinden.. Ses üzerinden de kurduğunuz bir dünya var, *Surla* başlayan. Neredeyse üçümüz birden salonda rahatsız olduk aslında. Yani bu tümüyle refleksif bir şeydi ki alışık olmamıza rağmen. Bizler de farklı filmler izliyoruz çoklukla, sıklıkla. Yani onu soracaktım. Bu sinemanın da, çağdaş sinemanın, modern sinemanın bir krizinden bahsediyoruz ya, acaba sinemanın ilk yılları, var mı ipuçları, mesela seyirci açısından da soruyorum. Vertov’dan başlayarak, kameralı adamdan başlayarak, bir onu soracağım. Bir de ikincisi Tayfun Bey, bazı filmlere göndermeler yakaladım kendimce, pastişler vardı. Sanki böyle, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*’den ki o filmde Onur Ünlü’nün filmi, Tarkovski’dan, Bela Tarr’dan bazı kareler hissettim. Hani böyle mutlaka film çekerken öncesinde sonrasında mutlaka sevdiğiniz yönetmenler vardır. Böyle bir hani, sinemanın kendisine de, ben Türkiye’de oyuncularını da sıklıkla hep aynı kişilerden seçiyor olmanız sanki o evreni tekrar başka öykülerle yeniden kuruyor olmanızı, bile kendinize gönderme olarak da okuyorum bir tarafta. Onu merak ediyorum. Bu göndermeler bilinçli mi? Yoksa benim yorumum mu?

**T.P:** Göndermeler var ama sizin saydığınız isimlerle alakalı değil. Ama bence kıymetli olan bu. Belki ben bunu bilmeden yapmışımdır, o mümkün. Yani bilinçaltımda sakladığım ve farkında olmadığım birçok şey var ve bir şey yazarken, çizerken sahiden bazen çıkıyor fark ediyorum bazen fark etmeden o oraya akıyor. Yani film yapmak aslında ruhunuzu akıtmak eylemi. Ya da gerçek anlamda bir sanatı oluşturmak, yazmak, çizmek, her ne yapıyorsanız. Sizin kontrol edemediğiniz bir şekilde ne üretiyorsanız ona ruhunuz akıyor. Bu böyle çok

romantik bir ifadeymiş gibi ama gerçekten en azından benim düşüncem bu yönde, böyle olduğuna inanıyorum. Bu filmde de evet bazı göndermelerim var bir takım isimlere. Ama benim çok sık başıma gelen bir şey yani, başka daha önceki filmlerim de, benim şu sinemacı, bu edebiyatçı filan diye, şuradan gelmiş falan diye böyle çok şeylerle karşılaştım hatta bunu anlatmıştım, belki bilenleriniz vardır. Bir keresinde *Ben o Değilim* filmi ile Japonya'daydım, bir festivalde, festival başkanı benimle görüşmek istedi. İşte bir saat falan böyle konuştuk, çünkü ısrarla benim yaptığım filmin Kobo Abe'nin dünyası olduğunu söylüyor. Kobo Abe ben hiç okumamıştım doğrusu. Türkçe'ye çevrildi iki kitabı var, bir de seyretmediyseniz mutlaka seyredin, *Woman in the Dunes* diye bir film var, 60'larda. Onun romanından çekilmiş bir film. Bilmiyordum ben Kobo Abe'yi ama Kobo Abe yapmışım meğer. Dolayısıyla bu sanatın, bizim görmediğimiz başka bir perdenin arkası var, orada biz karşılaşıyoruz muhtemelen. Öyle. İkincisi, ilk sorduğunuz soruyla alakalı, saf sinemaya inanıyorum ben. Yani numara yapmayan, seyirciyi avlamak için çaba göstermeyen sinemayı çok kıymetli buluyorum. Belki sinemanın o ilk yıllarındaki o safiyet de buna tekabül ediyor olabilir, o yüzden planlı hareketi olabildiğince yapmıyorum, işte müzik çok az kullanıyorum, bazen hiç kullanmıyorum. Bütün bunlar, bir çerçeve var ve çerçevenin içerisi bile değil onun dışında da bir şeyler oluyor, onu da bir şekilde ima eden bir sinema kurmaya çalışıyorum ve bunun ancak namuslu bir şekilde bu işi yaparsanız çalışacağına inanıyorum. Seyircinin de zaten sıkıntı çektiği şey bu çünkü günümüz seyircisinin zimmi bir ilişkisi var, seyrettiği, tükettiği filmle. O da karşılıklı beni eğlendirecek sinema, bak ben senden şunu talep ediyorum diyen bir sinemaya gidiyor, sinema da ona istediğini veriyor zaten. Bu ilişkiyi çok hastalıklı buluyorum ve bugün sinemanın geldiği, benim şikâyet ettiğim şeyin bu anlamda seyircinin fazlasıyla şımarık hale dönüştüğünü, bu talebini yerine getirmek için de sinemanın kıvranıp durduğunu görüyorum. Bu büyük festivallerde de böyle. Yani hani sinemayı sanat olarak gören insanların da dahil olduğu bir dejenerasyon var diye düşünüyorum. Bunun da nedeni; bu seyirci-film ilişkisinin masumiyetini kaybetmiş olmasıyla ilgili gibi geliyor. O yüzden eğer böyle bir izlenim bırakmışsa benim filmim, yani sinemanın başlangıcındaki o safiyeti işaret etmişse çok mutlu olurum ben.

**Kadriye Baran:** Ben de bir şeyler söyleyeyim. Öncelikle hoş geldiniz. Burada sizi görmek çok güzel. Ben de filmi çok beğendim, özellikle görüntü yönetmenliği, o ışık huzmeleri arasındaki o sahneler de müthişti ama ben umut da gördüm. Mesela o gemiden gelen seslerde bence evet kıyamet kopacak ama bu çok da kötü bir şey değil, güzel bir şeyler de var hani. Korkmayın anlamında o müzik sesleri, ben öyle algıladım. Artı mesela sudan gelen ve tekrar denize giden çocuğun son bakışı, hani bu bir döngü, yani hani bundan öleceğiz ama tekrar dirileceğiz. Tekrar bu hayat devam edecek, korkacak bir şey yok, ben gidiyorum gibi, ben orada öyle bir şey algıladım. Tabi, arkadaşlarımız hep değindiler de, genelde insanların buldukları ortamdaki sorunlara çözüm bulmak yerine sürekli onu başka yerlerde araması, işte başka insanlara, olaylara atıfta bulunması ve bu adam gelir gelmez sırtında o işareti görür görmez onu mehdi olarak algılamaları ama o yine de filmde sanki mehdi olmasına da yönelik bir iki ipucu var gibi geldi bana bilmiyorum.

**T.P:** Hiç o lekeyi görmüyoruz mesela...

**K.B:** Görmüyoruz. Mesela o kızın kafamda yara var bak, çok bariz falan diyor, hala duruyor kurşun diyor ama adam epey bir saçını kurcalıyor ama hiç bir şey yok diyor. Sanki orada ben şey gibi mi? Evet o yara geçti gibi bir algı mı yaratılmak istenmiş.

**T.P:** Öyle bir şey kurmak istemedim açıkçası orada. Bu kasabaya sonradan gelen kişinin sırtında bir leke olduğu söyleniyor. Biz görmüyoruz çünkü. Belki de şöyle bir şey de var, hikâyeyi buradan da kurabilirsiniz; belki de orada bir leke olmasını istiyorlar ve dolayısıyla o ister istemez hiç aklının ucundan geçmeyen bir kimliğe bürünüyor, o da hatta acaba mı diye soracağı bir yere gidiyor.

**K.B:** Otel sahibi de mesela o çocuğa diyor ki mesela süpürge yaparken; durduruyor makineyi o zaten sen olamazsın hiçbir işaret yok diyor, tam esnada makine çalışıyor. Fakat orada da olabilir yani ne diyorsun gibi adamın kafasındaki...

**T.P:** Sürekli acabayı havada tutan bir şekilde tasarladım. Dolayısıyla bunun da cevabını kimse tam olarak veremez doğru. Yani belki de mehdiydi, belki de değildi bilmiyoruz.

**K.B:** O da öyle sanki askıda kalmış gibiydi.

**T.P:** Ama bu tam da günümüzün şeyi, peygambere atfettiğimiz kimliklerin aslında peygamber olmadığını biliyoruz biz ama inananlar var. Dolayısıyla aslında filmin böyle bir okumaya da açık bir tarafı olduğunu düşünüyorum. Bugün yalnız bizim topraklar değil, genel olarak dünyanın gidişatıyla ilgili de birtakım işaretler taşıyor bence.

**S.D:** Benim sormak istediğim bir şey var. Fragmanda üzeri yanarak koşan bir adam vardı. Filmden çıkarıldı mı o daha sonra?

**T.P:** Yoo var. Siz orada uyudunuz...(gülüşmeler)

**S.D:** Emin değilim diyecektim o yüzden.

**T.P:** Hiç şey yapmam, ben de birçok filmde uyuyorum zaten...(gülüşmeler)

**S.Ö:** Kendi filminiz de mi? (gülüşmeler)

**T.P:** Kendi filmlerimde de uyuyorum (gülüşmeler)

**S.D:** Ben o sahneyi görmek istedim ama demek ki...

**T.P:** Size ben link atayım, sadece onun yerini

**L.K:** Ercan Kesal'ın oynamış olduğu ve deri ceketi ve tavrı nedeniyle benim biraz bu 80 darbesi ve sonrasına adreslenebileceğini düşündüğüm karakterle ilgili olarak işte kızının evlendirilmesi, orada bir...

**K.B:** Ama orda düğün sahnesinden kimse yoktu, böyle sanki Balkan düğünü gibi de algılanıyordu.

**T.P:** İçeriden sesler geliyordu.

**K.B:** İçerden bir sesler geliyor sanki bir bant kaydı mı acaba? İyi zamanı da yaşamak mı istiyorlar...

**T.P:** Oradaki şey işte düğün bitmiş, çalgıcılar da artık pasta yiyorlar falan, içeriden de bir takım sesler geliyor. Yani düğün sonrası gibi.

**L.K:** Bu işte gerçek ve gerçek olmayan arasındaki bağ gibi galiba. Yani tuhaf bir benzetme olarak algılayabilirsiniz ama hatırlarsanız Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda, kendi düğününden kaçmadan önce arkada işte o gölgeler halinde dans eden insanlar görülür. Bende bu izlenimi yarattı. Kamera çok dışarıda kaldı ve bir haber geliyor işte iş arkadaşından ve birlikte gitmeleri gerekiyor. Sanki bu kendi ailemi bağımsız tutuyorum ya da böyle bir özel alanı bağımsız tutuyorum ama ne olacak şimdi sorusunu tamamlayamamış ve 80'e göndermede bulunan bir karakter olarak nitelendirdim çünkü o yıkılmış evde de sorduğu şey: "şimdi ne olacak?" ne olacak? Yani anlamı ya da anlamsız günlük dilde karşılığını bulabilse rahatlayacak.

**T.P:** Acıklı bir şekilde o bir anlam vermeye çalışıyor çünkü oradaki sizin de belirttiğiniz gibi muhtemelen bir polis ve karanlık. Bu ülkenin tarihini biraz bilenler için anlamlandırması zor olmayacak bir karakter ama bütün çabası ne olacağını öğrenmek. Aynı zamanda sıradan bir karakter, kötü de aslında. Yani öldürdüğünü, insanları öldürdüğünü görmüyoruz ama işitiyoruz. Matbaada, kağıthanede.. Bu kötünün dahi bile anlam veremediği bir zaman ve onun da derdi, kızını evlendirecek, kıyamet kopacaksa bunun ne anlamı var. Bari masrafa girmeyim der gibi yani. Bu kadar aptalca, bu kadar süfli ve bu kadar manasız bir şekilde çırpınıp duran bir grup insan. Yani bizatihi bugün bizim bulunduğumuz hali işaret ediyor diye düşünüyorum. Yani bu bir, korkanlar bile kaçmak için normal bir çaba gösteremiyor. Bir çaresizlik hali ve manasızlık ve çaresizlik hali. Dolayısıyla bunun neye tekabül ettiği aşağı yukarı bu.

**L.K:** Rıza Akın çok sevdiğim bir oyuncu. Burada sanki arafta biraz daha net gibi. Gidebiliyor ve geri dönebiliyor ve sembolik düzeni tamamıyla yıkıp bunu dile de dökemiyor çünkü yaşadıkları muhtemelen çok ağır görmüş oldukları ama burada da o anlamsızlığın yaratmış olduğu bir hava var.

**T.P:** O kullanılan birisi. Bürokrasinin kirli işlerde kullandığı bir adam ve o her tarafta dolaşabilir.

**L.K:** O yüzden mi fare benzetmesi ve fare zehriyle ilişkilendirilmesi?

**T.P:** Bu filmde hep kadınlar öldürülüyor fakat onu öldüren kadın. Dolayısıyla onun cezasını da bir kadının vermesini istedim doğrusu. (gülüşmeler)

**K.B:** Ben o küçük kızın denizkızı olmasını çok anlayamadım açıkçası.

**T.P:** Şimdi size bir şey itiraf edeyim, madem bu kadar şey yaptınız. Benim yine çocukluğumdan bir obsesyonum var. Ben Trabzonluyum, Trabzon'da fuar kurulurdu yaz günü çocukluğumda küçücük bir alanda. Onun bir lunaparkı olurdu, lunapark işte bu kadar bir alandı. Orada her sene bir denizkızı gelirdi. Denizkızı dediğim bir akvaryum, akvaryumun içinde bir çocuk, çocuk böyle yatmış size bakardı, muhtemelen önünde bir cam var, arada bir

su olan bir cam daha var. Herkes bilirdi bunun sahte olduğunu ama gider bakardık böyle. O resmi hiç unutamadım ben. Bir bu beni çok etkilemiş olduğu için çocukluğumdan gelen birisi, ikincisi denizkızına atfedilen masumiyetle ilgili bir şey yani oradaki filmin en masum karakteri hem bir çocuk hem de denizden gelmiş bir balık. Yani o ikisi böyle bir safiyet işaretidir diye.

**E.G:** Benim de 80'le ilgili yani her ne kadar deneyimlemesek de post bellek inşamızda belki o kadar derin yer etmiş ki, ben de aynı okumayı şimdiden yapabiliyorum aslında. Bir kaç yerde daha ben o duyumu çıkardım, örneğin matbaacının öldürülmesi.

**T.P:** Doğru.

**E.G:** Filimde gemiden gelen müzik sesi dışında bir müzik sesiyle karşılaşmadığımız gibi bandocuların sadece bir devlet yöneticisi oraya gelecekse bir müzik duyabileceğimiz, o da gelmedikçe bandocuların da hiçbir şekilde hani müziğe dair, onlardan bir tını duyamıyoruz. Yani sanki müziğin de, matbaanın da bir bürokrasi tarafından sürekli kontrol altında tutuluşu, dönemsiz bir şekilde verilmiş.

**T.P:** Bütün kasaba tutuluyor aslında.

**E.G:** Yani bir dönem de olabilir.

**T.P:** Yani bütün kasaba, görünmez bir baskı var bu çok belli ki oranın yöneticilerinin kurduğu bir baskı ve bu işte matbaa basmak, adam öldürmek, kitap yakmak falan filan vaka-i adliye şeklinde herkesin çok etkilenmediği bir şekilde oluyor. Bunun nereyi gösterdiği bence çok belirgin. Yani, biraz katmanlı bir hikâye bu. Yani aynı andan bir kaç şey anlattığım için bunların her birini tek tek ifade etmek güç.

**K.B:** Bir de ben hani şey derler ya, karamsar bir roman okuduğunuzda ya da film izlediğinizde siz de o filmin içerisine girince sıkılırsınız, bir an önce bitsin, onlarla birlikte aynı stresi yaşarsın ya, ama ben sizin filmlerinizi izlerken onu çok yaşayamadım açıkçası sadece filme odaklandım, sanki böyle şey, filmde sonra daha çok izleyicinin düşünmesine yönelik yani filmin içine almayan, dışarıdan bir gözle bakan ama filmde sonra da mesela bu *Yol Kenarı* filmi izledikten sonra ben epey böyle kavramları inceleme araştırma ihtiyacı hissettim ama o mesela kıyamet filmi, sıkılmadım yani o strese girmedim. Dışarıdan bir gözle gördüğümü hissettim, ama sadece bir sahnede o belediye başkanı gibi olan adam telefonla konuşurken ki o kamera hareketinde inanılmaz böyle bir sanki filmin içerisine aldı beni o, çok enteresan. Mesela onu sevdim yani, başındaki sahne.

**T.P:** Şöyle kurmaya çalışıyorum açıkçası. Yani filmle seyircinin arasında bir mesafenin olması gerektiğini düşünüyorum. Yani soğuk bir alan. Onun filmle kurulan ilişki sonucunda izleyiciyle filmin yaklaşması talebim var. Bu da ancak demin söylediğim gibi seyircinin algısı, sezgisiyle kat edilebilir bir mesafe. Aksi takdirde zaten film burada başlıyorsa, ana akım sinema burada başlatıyor zaten, sizin hiç şansınız yok. Kaçamazsınız bu filmin size anlatmaya çalıştığı şeyden kaçamazsınız. Ben işte seyirci ile araya bir mesafe koyarak mesafenin başlıklı olarak yaklaşmasını yapmaya çabalıyorum. Bu da gerçekten size soru sorduruyorsa ve siz de bu soruları cevaplamak için bir çabanız oluyorsa, isteğiniz oluyorsa daha doğrusu, o zaman

içine giriyorsunuz. O zaman evet bu, zaten anlamıyorum, sinemanın ya da edebiyatın bu şekilde adlandırılması. Mesela, müzik marketlerde de var ya easily slow diye yazıyor, yani o ne demek, orada dinlediğin zaman rahatlıyorsunuz size hoş melodiler çalıyor, çok güzel evet ama müzik bundan ibaret değil ki. Ama bu alan o kadar genişledi ki easily slow denen, bütün marketi kaplıyor şu anda. Dolayısıyla siz yattığınız yerden sizi uyutacak melodiler, şahane evet, ben de çok seviyorum ama müzik bu değil, sanat bu değil. Bence sanat tüketicisiyle karşılıklı dans etmeyle bir haz nesnesi haline gelebilir.

**K.B:** Bir de bir röportajınızda şey demişsiniz; “huzuru bulabilmek için dibe batılması gerekiyor” ama filmlerinizdeki karakterler hepsi dibe batmış ama bir türlü huzuru bulamıyorlar ya, huzuru bulacak bir film olacak mı acaba? (Gülüşmeler)

**T.P:** Olmayacak galiba... (Gülüşmeler)

**S.Ö:** Umutsuzluğun kendisi düşünceye baskı yaptığı için, yani siz umutsuz kaldığınız da düşünmek zorundasınız. Dolayısıyla o negativity dediğimiz şeye de biraz önem vermek gerekiyor. Mesela Sokrates’in felsefesinde uçurumun kenarına getirip sizi bırakma vardır. Bu aporia durumu. Aporia durumunda ancak, uçurumun kenarında düşünmeye başlıyorsunuz. Bazıları hep umut, umut, umut diyor ama umut nerede ne kadar olmalı, bence çok önemli. Filmde onun dozajını vermek önemli. Tamamen umut verdiğinizde de film kendi içerisinde her şeyi çözüyor zaten. Filmde sonra hiçbir şey düşünmek zorunda değilsiniz ama mutsuzluk durumunda biz sürekli düşünmek zorunda kalıyoruz. Filmde sonra da zaten sürekli düşünüyoruz. Bu ne demek, şu ne demek? Bunun üzerine kavga ediyoruz, imajlarla savaşıyoruz. Mesela ben sonradan düşündüm, bu elektrik süpürgesi var ya, mermi şeklinde ve idea, üzerine de idea konmuş ve sonra yerleri süpürüyor. Şimdi yani demek ki düşünce o kadar ayaklar altında ki, ya savaşla meseleleri çözüyorsunuz, ya da çöpler düzeyinde, kanaatler düzeyinde bir düşünce. Düşünce ayaklar altında. Yani benim düşündüğüm hissettiğim şeylerden birisi buydu, bunu yönetmen belki böyle düşünmek zorunda değil ama sonuçta filmdeki imajlar size bunu düşündürüyor. O karakterler arasındaki yabancılaşma, iletişimsizlik. Acaba gerçekten uzayda mı gerçekleşiyor bunlar, şu anda biz bunları yaşamıyor muyuz? Yani medyaya baktığımızda, kendi aramızdaki konuşmalara baktığımızda bunlar da biraz bu hatta girmedi mi? Yani bu aslında gerçeküstü bir sinema mı? Yani başka bir yerde mi gerçekleşiyor? İçinde yaşadığımız ilişkiler böyle değil mi? Dolayısıyla o anlamda bize düşündürüyor. Ama özdeşleşme, hayır. Özdeşleşmeye imkân vermiyor, zaten özdeşleşme gerçekleşse, klasik bir ana damar, konvansiyonel sinema izlemiş oluruz. O da çok anlamlı değil. Abbas Kiarostami kendisi ile yapılan bir röportajda öyle diyor; “benim en çok seyrettiğim film, sıkıldığım filmidir. Sıkıldığım filmler sayesinde geceleri o film rüyalarımın girmekte ve onlarla buluşmaktayım” diyor. Dolayısıyla sıkıldığımız filmler, bazen iyi filmler olabilir. Hani bazen diyorlar ya “biz bu filmde sıkıldık” ama geriye doğru baktığımızda bizi sıkı filmleri biz hatırlıyoruz. Fırat’ın deyimiyle bizi çarpan imajlar ancak orada bulunuyor. Yani meselenin bir de bu yönü var.

**K.B:** Bir de filmlerde genelde aynı oyuncularla çalışıyorsunuz, onun nedeni ne?

**T.P:** Benim öyle bir demirbaş kadrom var.

**K.B:** Ercan Kesal mesela. İyi yönetmenlerin kendisi mi ona gidiyor, yönetmen mi ona gidiyor?

**T.P:** Yönetmenler ona gidiyor tabi ki. Ercan şimdi filme başlayacak Temmuz'un ortasında, dolayısıyla artık ona gidecekler yani. Giden çok var. Ben de auditionlarına yardımcı oluyorum. Yani o başka bi.ben mesela hiç audition yapmıyorum. Söylediğinizle de alakalı. Demin anlattığım şeyden dolayı. Yani audition yaparken, oyuncuyu çağırmak ve ona al şunu oyna demek bence çalışan bir sistem değil. Yapmadım mı? İlk başta yaptım ve hiç bir faydasının olmadığını gördükten sonra bir kere yaptım ve vaz geçtim. Benim için önemli olan, demin anlattığım şeyden de dolayı, işin samimiyetini, işin hakikatini kurmakla ilgili olarak, oyuncunun da numara yapmayacağını anlamam lazım. Sanki oyunculuk sadece iyi numara yapmış gibi geliyor ama değil. Onun da trikleri var, onun da numaraları var. Konuşarak ben oyuncuyla bunu anlayabiliyorum, mimiklerini falan. Dolayısıyla bu kadronun dışındakileri tanıyorum biliyorum yani onların oyunculuk kapasitelerini, samimiyetlerini, her şeylerini bildiğim için o hem beni rahatlatan, hem onları rahatlatan bir şey. Yani mesela bu filmi de yalnız, tabi bu kalabalık bir kadro, başka oyuncular da vardı, ilk defa çalıştığım oyuncular. Ben bir de oyuncunun biraz tedirgin olmasını istiyorum. O yüzden bazı oyunculara senaryoyu vermedim. Sadece onların olduğu kısmı verdim. Yani ne olduğunu tam olarak anlamadan, onun tedirginliği ile oynasınlar istedim. Arka planda çalışan, yani her zaman olmayabilir ama iyi kontrol edilebilir. Bu filmde bazı oyuncular, ne oynadıklarını bilmeden oynadılar. O size yönetmen olarak, işte orada esas o hamuru nasıl yoğuracaksınız, orada yoğurmanız lazım.

**K.B:** *Ben O Değilim* filminde mesela halktan insanlar da var mıydı? Mesela otel sahnesinde falan?

**T.P:** Vardı.

**K.B:** Oyuncular çok iyi oynamışlar, yönetmenin gücü...

**T.P:** Bu bir risk tabi ama ben en büyük riski en başında aldım. Mesela, *Rıza* filmindeki Rıza Beyi ben bir kahvede gördüm Adana'da. Oradan aldım. Hiç oynamamıştı hayatında bir sinema filminde.

**F.O:** Filmdeki sokaktaki kalabalık da daha grotesk tiplerdi.

**T.P:** Aynen

**F.O:** Brueghel'in bir tablosundan çıkmış gibi ya da Pasolini'nin filmlerinde arkadaki karakterler gibi.

**T.P:** O Trabzon'un lokal...(gülüşmeler). Trabzon'a giderseniz sokaklar öyle... Onlar evet, Trabzon'dan aldım.

**L.K:** Sinemada çift-gezer dediğimiz şey genellikle işte diğer filmlerinizde de var, hep başka bir karakterin yerine geçme ya da o karakterin kimliğine bürünmeyle ilgili. Bu filmde biraz kırıldı mı bu ya da işte tırnak içindeki "mesih" göndermesi, suyun içinde daha sonra yataкта gördüğümüz, herkesin "Bacağı var mı?" ya da "Bacağında leke var mı, yok mu?" diye baktığı

kız ve mesih sanılan karakter arasında, isimleri olmadığı için, sürekli benzetmeler üzerinden gidiyorum. Bu sefer o çift-gezerliği farklı bir anlamda mı kullandınız?

**T.P:** Şöyle kullandım, burada da bir kimliğin atfedildiği karakterler var ama bu o mudur değil midir onu bilemiyoruz. Dolayısıyla bu kimlik problematiği bence burada da var. Burada birinin yerine geçmek yerine, onu temsil ettiğini ısrarla iddia edenler, hayır olmadığını söyleyenler çerçevesinde oluyorlar. Ben bu birinin yerini almak, birey olmak şeyini çok seviyorum. Bir başka obsesyonum daha varmış...(gülüşmeler).

**F.O:** İkizini arayan vardı mesela.

**T.P:** Evet. Orda evet ikizini arayan var. Biraz bu yine eskatolojik edebiyatı bilenler için, onunda temsil ettiği bir şey var.

**L.K:** Bir de, eğer bir ismi olsaydı kadın karakterin ismi Leyla olacaktı galiba, *Malihulya'*daki gibi. Doğru mu okuyorum? Sürekli çünkü bir kadın gibi, Leyla'nın aranışı vardır o romanda. Burada da hep bir takip var. Hemşire takip ediliyor gittiği yere kadar, daha sonra işte "Ben uyuyacağım git artık" deniliyor. Sanırım oradaki tematiklik de romanlarla ilintili.

**T.P:** Evet romanın bir... Başka kitaplarımda da var bu kadın karakter, böyle gizemli ve takip edilen, aslında sonradan mesafe koyan, uzaklaştıran kadın... İsmi evet Leyla olabilir (gülüşmeler)

**K.B:** Elma ve göz, bu sahneyi ilk başta görüyoruz, sonra yine elma ve gözü hemşirenin evinde görüyoruz. Bu başta planladığınız bir şey miydi?

**T.P:** Filmin en başından beri atmosferle, mekânla ilgili böyle şeyler koymak istedim. Bu hikâyeyi burada seyredeceksiniz, bunları göreceksiniz gibisinden.

**S.Ö:** Evet, yorgun mekânlar, yorgun insanlar, karakterler, yorgun bir dünya... Ve nihayetinde SineFilozofi Dergisi'nin bir etkinliğinin de sonuna gelmiş bulunmaktayız. Sona mı geldik yoksa başlangıca mı? (gülüşmeler)

**T.P:** Başlangıç (gülüşmeler)

**S.Ö:** Tayfun Bey'in filminden esinlenerek söylersek, umarım bu tür yeni yapımlarla bizi meşgul etmeye devam eder, yeni sorular sorarız, hiç olmazsa sinema felsefesi dergimize yeni yeni malzemeler, yeni yeni konuşma konuları... Tayfun Bey, buraya geldiniz ve bize son derece değerli bilgilerinizi aktardınız, görüşlerinizi aktardınız. Güzel bir tartışma olduğunu düşünmekteyim. İlk defa belki yönetmenin dünyası ve seyircilerin dünyası böylesi bir sinema kritiğinde bir araya geldi. Belki de ilk defa size seyirciler burada bunu mu anlatmak istedin diye, size filmi anlattırmak zorunda kalmadılar.

**T.P:** Evet, bundan dolayı müteşekkirim.

**S.Ö:** Farklı bir seyirci kitlesi. Belki de gözlerimizi bu şekilde geliştirebilirsek, değiştirebilirsek, Türkiye'de yepyeni, pedagojik anlamda yeni bir sinema seyircisi de inşa edilebilir. Bu meseleler biraz daha çözülebilir. Ben bu her zaman söylüyorum ama bir tek örnek vereceğim. 1914 yılıydı zannedersen, biz bunu bir kitapta da okumuştuk hatta. Stravinski'nin "Bahar



Resitali" bestesi. O gösterildiğinde izleyiciler yuh alıyor. Yani bu nasıl bir şey, sadece gürültü diyorlar. Dört yıl sonra, dört yıl içerisinde tartışmalar oluyor, müzik eseri üzerine yoğun yoğun alımlama çalışmaları. En sonunda varılan nokta Stravinski el üstünde taşıyor. Yani çünkü öznenin kendisi dönüşüyor. Yani bizim aslında sormamız gereken soru; nesnede mi sorun var? Öznede mi sorun var?

**T.P:** Bununla ilgili çarpıcı bir örnek var. Meşhur Antonioni'nin *L'avventura* sı, 1960 yılında, Cannes'da yuhalanıp, yarıda kalıyor film. Ağlayarak kaçıyor Antonioni ve sonra oradaki diğer yarışmacılar, imza topluyorlar ve film bir daha gösteriliyor. Bir ödül de veriyorlar, yan bir ödül. Fakat seyircinin, bu acımasızlığı *L'avventura* gibi bence sinemanın şahikalarından bir filmin seyircinin algısındaki karşılığının, üstelik de Cannes'da böyle olması inanılacak bir şey değil ama bence işte sinema ancak böyle cesur hamlelerle bir yere gidebilir.

**S.Ö:** Demek ki böyle hamlelere ihtiyacımız var, sizin filminiz de cesur bir hamle.

**T.P:** Ben cesaret örneği olarak kendimi göstermek için söylemiyorum.

**S.Ö:** Umarım devamı gelir. Bir sonraki görüşmemizde tekrar bir araya geliriz, tartışırız.

## *Ahlat Ağacı: "Yüce Dış Ses" in Kuşattığı Film*

Serdar Öztürk

Türkiye’de 1 Haziran’da gösterime giren Nuri Bilge Ceylan’ın son filmi *Ahlat Ağacı* sinemaya dair konumlanma noktamıza göre değişik boyutlarıyla kritik edilebilir. Örneğin sinemaya bir hikaye anlatımı, mesaj iletme sanatı olarak bakan bir eleştirmenin ya da izleyicinin *Ahlat Ağacı*’na yönelik fikri ile sinemayı filozof Gilles Deleuze’ün tanımladığı üzere hareket-zaman blokları, imajlar modülasyonu olarak gören bir eleştirmen veya izleyicinin düşüncesi farklı olacaktır. İlkinde hikâyeye, hikâye içindeki diyaloglara daha fazla yoğunlaşırken ikincisinde sinematik operasyonun içkin durumundan yola çıkılacak ve düşüncenin bu kompozisyonlardan nasıl üretildiğine odaklanılacaktır. İkinci konumu benimsediğimizde hikâyenin kendisinin de sinematik operasyonlarla ortaya çıktığı, sinemanın özünün hareket-zaman bloklarından oluştuğu savunulacaktır. Bu bağlamda Deleuze’ün yine sık sık vurguladığı aslında bilimin de, felsefenin de, sanatın da hikâyeleri olduğu ancak bu hikâyelerin kendi araçlarıyla ortaya çıktığı hatırlanacaktır. Örneğin resmin hikâyesi çizgi-renk bloklarından, felsefenin hikâyesi kavramlardan ve bilimin hikâyesi fonksiyonlardan üretilecektir. Bir filmin kritiği ya da filmle girilecek diyalog sinemaya dair yukarıda belirttiğimiz benimsediğimiz konumlanma noktalarına göre değişecektir.

Bu kısa değini yazının konusu genel olarak sinema eleştirisine dair olmasa bile (Türkiye’de ve belki dünyada sinema eleştirisi ilginç bir yazı konusu olabilir) *Ahlat Ağacı*’na dair eleştirilerde özellikle ilk konumlanma noktasının biraz daha ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Bu, sadece kurumsal medya içindeki yazılarda değil, sosyal medyanın değişik platformlarında da geçerlidir. Böyle bir duruş ise sinemanın belirttiğimiz asli özelliğini, hareket ve zaman imajlardan oluşan özelliğini geriye itmekte ve film tıpkı bir kitap veya sözlü anlatı gibi değerlendirilebilmektedir. *Ahlat Ağacı*’nın daha afişlerinde ve fragmanlarında bile yapılan yorumlarda “roman gibi”, “tablo gibi” ifadeleri vurgulamak istediğimiz noktayı iyi özetlemektedir. Oysa sinema ne romandır, ne de tablodur; sinema sinemadır ve sinemaya dair değerlendirme her bir sinema filmini bir “birey” olarak kendi içkin düzeyinden ve sinematik imajlardan yola çıkarak yapılabilir.

*Ahlat Ağacı*’na yönelik belirttiğimiz ikinci konumlanma noktasından, yani sinemaya bir modülasyon, bir kompozisyon, hareket-zaman bloklarından oluşan bir sanat olarak baktığımızda ilk vurgulanacak nokta değişik tohumların hazırlandığı ancak bu tohumların birkaç yerde filizlenebildiği, çoğu yerde yeşermek üzereyken aşağıda ayrıntılı belirteceğim diyalog operasyonları ile yeşeremediğidir. Tohumun en sinematik tarzda yeşerdiği yer son

sahnedir. Kuyu kazma sahnesi, Voltaire'in *Candide* romanının kahramanı Candide'nin söylediği "bahçemizi yeşertmeye devam edelim" felsefesinin sinematik araçlarla ifadesinin etkili örneğidir. Her şeye rağmen kitabını bastırmayı başaran Sinan kitabını okuyan kişinin babası olduğunu öğrenmiştir. Babası ise kuyu kazma işini bırakmıştır, artık suyun çıkacağına inanmamaktadır. Bundan sonra artık saf görsel ve işitsel imajlarla karşılaşırız. Diyalog yoktur. Odak kuyudadır. Sinan ortada yoktur. Kamera yavaş yavaş kuyuya yaklaştığında kısa süreliğine Sinan'ın kendini astığı imajla karşılaşırız. Daha sonra babanın meraklı gözlerle kuyuya bakan algılanım-imaj ve kuyudan aşağı baktığında Sinan'ın kuyu kazma eylemi. Her şeye rağmen hayat devam ediyorsa, tüm umutsuzluğa karşın Spinoza'nın Conatus'u, "çabası" devam etmelidir. *Candide*'de "bahçe ekmeğe devam", Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ında "pirinç ekmeğe devam" ve *Ahlat Ağacı*'nda "kuyu kazmaya devam." Kuyu kazma sahnesi, bir başka açıdan değerlendirildiğinde hangisinin edimsel hangisinin virtüel olduğuna karar veremediğimiz bir kristal-imajdır. Bunun yanısıra birazdan eleştireceğim "Yüce Dış Ses"ten gelen diyalogları saymaz isek, özellikle köylü kız ile Sinan'ın ormanda bir araya geldiği sahnede yüzlerdeki duygulanım-imajın tutkuyu saf halde gösteren ve zaman zaman kameranın Kracauer'ın "gelip geçici" olarak kavramsallaştırdığı ağaçların arasındaki ışık huzmelerini yakaladığı imajlar ile tutkunun saflığını ve kudretini yan yana getirmesi etkilidir.

Gelgelelim *Ahlat Ağacı*'nın esaslı bir sorunu bulunmaktadır. Bu sorunu tespit etmede ilk adım, Klasik Sinema'nın Rancier'in "temsili rejim" adını verdiği klasik öyküyü üretmek için montaj başta olmak üzere diğer sinematik araçları nasıl seferber ettiğini hatırlamaktan geçer.

Klasik Hollywood filmlerinin ya da daha genel tabirle Deleuze'ün Klasik Sinema dediği sinemanın belirgin özelliği montaj yoluyla sağlanan harekettir. Bu hareket, günlük yaşamda varlıkları görüşümüzü paralyze etmeyen bir algı üzerine kuruludur. Duyu-motor mekanizmamız arızaya geçmez, çünkü filmdeki dünya klasik bir öykü kalıbına göre inşa edilir. Montaj, günlük yaşamdaki algımıza uyar tarzda klasik öyküyü üretmeye yönelir. Bu çerçevede duyu-motor mekanizmamızı bozmayacak bir anlatı ortaya çıkar. Ana merkezde montajın olduğu bu sinemada diğer sinematik araçlar da keza klasik öykü sinemasının hizmetine koşular. Kadrajın, çekim açısının, kamera hareketinin, rengin, sesin hep birlikte gerilim yaratmaya ve gerilimi çözmeye çalışacak tarzda seferber edilmesi gereklidir. Günümüzde klasik sinemanın merkezde olduğu hareket-imaj örnekleri üretilmeye devam etmektedir. Artık en belirgin özellik bu filmlerde hızlı kurgudur. Sonu genellikle "man"ler ile biten kahramanların dünyayı kurtarması, uzaylılara ve kendinden olmayan ötekilere karşı savaş için kurgu olağanüstü hızlandırılır. Günümüzde hızlı kurgunun geldiği boyut, hareket-imaj sinemasının hâkim olduğu Klasik Sinema geleneğini en uç hatlara taşımıştır. Hızlı kurgunun tüm hedefi bir an önce izleyiciyi gerilimin içine atmak, izleyicinin sıkılmasına müsaade etmemek, fazla düşünmesi için bir boşluk yaratmamaktadır. Hayatlarımız gerçek yaşamda hızlandırılmışsa, sosyal medya dahil görsel ürünler hız ve hareket üzerinden işlemekteyse artık gözleri değişen izleyicinin hızlı kurgudan kaynaklanan aksiyonun peşinden gitme dışında bir seyre tahammülü yoktur. Boşluk varsa bazen diyalog, bazen dramatik bir müzik göreve çağrılır. Özetle kurgu, aksiyonun hizmetindedir; amaç aksiyonsa kurgunun görevi aksiyonu yaratmaya çalışmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi *Ahlat Ağacı* her ne kadar Klasik Sinema'nın bu saydığımız araçlarıyla belirgin bir ilişki içinde olmasa bile, sinematik araçların diyaloglara hizmet etmesi noktasında Klasik Sinema ile ilginç paralellikler taşır. *Ahlat Ağacı*'nda kamera hareketi ve açısı, kurgu, ışık, renk, kadraj gerçekleşecek diyalogların hizmetine sokulur. Amaç bir an önce, iki kişinin karşılaştırılması ve onlara Tolstoy'dan, Dostoyevski'den, varoluşçuluktan, aşkın felsefeden alıntılar yaptıracak bir "İdeal Konuşma" sergiletmektir. Bu nedenle filmdeki karakterlerin yürüyüşleri, bakışmaları, kuyu kazmaları, ağaca çıkıp elma toplamaları ve filmin tümüne hâkim olan diyalogları "kendinde/kendi içinde" eylemler olmak yerine, kitabi, yüce, ideal ve aşkın diyalogların araçları haline gelirler. Sinematik araçlar idealize edilmiş diyalog sahnelerine adanır. Karakterler bir aciliyet halinde bu idealize edilmiş diyalogların sahnelerine hazırlanırlar ve bir an önce kendilerinden beklenen konuşmayı sergileyerek sahneden ayrılırlar.

Montajın ve sözün hâkim olduğu Klasik Sinema geleneği *Ahlat Ağacı*'nda böylece sözlü kültürün hikaye anlatıcılığının hakim olduğu bir modern bir masal anlatısına dönüşür. Anlatılan masallar, yazılı edebiyat ve felsefe anlatılarının illüstre edilmiş formlarıdır. Diyalogların sinematikleşmesi, her biri kendi için değerinde diyalog adına değil, filmi de kapsayan "Yüce Bir Dış Ses" in onaylanması adınadır. Nasıl Klasik Sinemada montaj düşünmeye fırsat vermiyorsa, *Ahlat Ağacı*'nda da Yüce Ses adına sergilenen diyalog düşünmeye, soluklanmaya izin vermez. Biz, nasıl Klasik Sinemada hareketin peşindeyse *Ahlat Ağacı*'nda da diyalogun peşinden gideriz. Diyaloglar adına seferber edilen film ekibi ve filmdeki karakterlerle birlikte biz de diyalogları takip etmeye seferber ediliz. Bu aciliyet halindeki seferberlik Türkiye'nin sayılı görüntü yönetmenlerinden Gökhan Tiryaki'ye de fazla alan bırakmaz. Yüce Dış Dış sesi nakarat halinde tekrarlayan karakterlerin konuşmalarını çekmek adına tohum halindeki yaratıcı denemeler bir kenara bırakılır; ya da tam olacak derken yine o Aşkın Ses tekrar devreye girer ve saf imajlar yeşermeden büzülür. Böylece film, Yüce Diyalogların aracı haline gelir.

Bunun anlamı diyalogların filmde kullanılmaması demek değildir. Tam tersine filozof Stanley Cavell, Hollywood'un 1930 ve 1940'lı yıllardaki evlilik komedilerindeki diyalogun kadın ve erkek evlilik ilişkilerinin nasıl kurumsal bir evlilikten bireyin fail olduğu bir evliliğe nasıl evrildiğini göstermesi açısından önemli olduğunu çarpıcı anlatır. Keza, Tarantino'nun filmlerinde diyalog, filmin içinde kendi başına bir "birey" gibi kendi evrenini açar, kurulacak anlatının ulaşılması gereken ideal, yüce sesi olmaz. Kurasawa'nın *Ran*'ının girişindeki uzun diyalog ile *İkiru*'sunda Watanabe'nin ölümünden sonra cenaze evindekilerin hafıza ile Watanabe'ye ulaşmaya çalışırken yaptıkları diyaloglar keza kendi başına sinematik evrenlerini açarlar. Yine Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da Ercan Kesal'ın oynadığı muhtar sahnesindeki diyaloglar, sanki filmde ayrı bir entite gibi durur, dışardan alınma kitabi sözlerin taşıyıcısı değildir buradaki diyalog. Hatta diyalogun bolluğu nedeniyle kritik edilen *Kış Uykusu*'nda bile diyaloglar oldukça sinematik verilir ve film bu diyalogların üretimi için bir mizansen gibi geride kalmaz. *Ahlat Ağacı*'nda ise yazar olmak isteyen ana karakterin film boyunca yaptığı yolculuk, diyalog sahnelerinin bir an önce gerçekleşmesi ve içinde Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Nietzsche'nin ve İslami düşünürlerin Yüce Sesleri'nin filme taşınması dairesinde gerçekleşir. Deleuze'ün modern sinemayı anlatırken belirttiği zaman

imajın saf görsel ve işitsel imajları ve kristal-imajları ile bazı sahnelerde bir an karşı karşıya kaldığımızı düşünürken birden yine aciliyetle diyaloglara yönlendiriliriz. Tohum halinde var olan ve tam olgunlaşacakken Yüce Dış Ses'in objektivasyonu işitiriz. Film başladıktan bir süre sonra izleyici filmin nasıl akacağını hesap etmeye başlar. Böylece Klasik Sinema'da montaj başta olmak üzere tüm sinematik araçların öyküyü nasıl inşa edip ilerleteceğini tahmin eden izleyici, *Ahlat Ağacı* gibi modern bir sinemada bile aşağı yukarı nasıl bir filmle karşılaşacağını tahmin eder. Böylece duyu-motor mekanizmasının arıza durumuna geçmesi zorlaşır. Düşünce, arıza durumunda, duyu-motor mekanizmanın bozulması halinde ortaya çıkacağına göre, tüm sinematik araçların uzun ve Yüce Dış Ses'in işitildiği diyaloglar hattında inşa edileceğini sezen izleyici sadece bu seslerin içeriğine yoğunlaşır. Sinematik deneyim imajlarla doğrudan kurulan bir yaşantıyken, artık bir kitap okuyor ya da üniversitede ya da entelektüeller arasında vuku bulan entelektüel bir tartışmanın içeriğini tahayyül eder hale geliriz.

Klasik sinemada öyküyü kuran montajı, burada artık diyalog sağlar; ama kendi içkin değeriyle kendi sinematik evrenini kuran bir diyalog değildir artık burada söz konusu olan, daha ziyade Yüce Dış Ses'in karakterleri seslendirdiği monolojik tarzda bir diyalog. Film, böylece filmin en kötü karakterlerinden birisi olarak sunulan (gerek duygulanım imajdan, gerek konuşmanın içeriği ve ses tonundan rahatlıkla sezilmektedir) karakteri, Nutuk ile aynı kadraja alarak kendi eleştirmek istediği çizgiye kendisi düşer. Filmin kendisi bize nutuklar anlatır, sinematik araçlardan üretilen diyalojik imajlar değil. Filmin kendisi bizatihi Yüce Dış Ses'in bir nutkudur. Her şey Yüce Dış Ses'in aracı haline geldiğinde ise diyalogların kendisi bile araçlaşır. Filmin temel sorunu asıl olarak budur.

## Ayna Adam (Mirror Man)\*

Eda Çalışkan Arısoy

*İzlemek ya da İzlenmek...*

*Sahici bir yolun tam da ikinci yarısı,*

*Gözetlenen bir dünyanın kendisi olan herkes tam da gerçekliğin ortasına düşmüş, .düşürülmüş...*

*Karmaşanın öteki yüzü gibi sanki...*

*Birbirimizi merak etmeler, insanı merak etmeler, sahici olanı arayış duvarları etrafında konuşlanan düşlemeler gibi...*

*Tam da orada işte, insanın varlığı noktasında insan.*

*Görünen insan, var olan, kendini yeniden inşa eden insan...*

*Başka bir dünyada yaşamaktasın sen artık. Duvarları teknoloji ile örülü, kaçamadığın kendin olamadığın, izleyen, kendini izletmek isteyen insan...*

*Başka dünyada yaşamaktasın sen...*

*Yok sayamadığın, küreselleşen, aynılaştan bir dünya*

Çevre toplum bilincinin ağırlığının fazlaca hissedildiği, “çağdaş” ya da diğer adıyla “güncel” sanatın, tohumları 1960, 1970 yıllarında atılmaya başlanmıştır. Tüm sanat akımlarında olduğu gibi gününü, zamanını önemseyen bir yapı ile çevresindekileri önemseyen bir sanat türüdür güncel sanat. Birçok sanat akımına kıyasla özgür alanlarda kendini var eden çağdaş sanat, gününün çağının olanaklarını ve temsil yeteneklerini en yüksek düzeyde kullanmayı hedefler. Her ürün kendi dönemi için günceldir, yenidir ve çağını yansıtır. Buradan hareketle tam anlamıyla bir kalıp içerisine sokarak, duvarlar içinde kalan bir tanım yapılması zor bir iştir esasında. Çağdaş sanat bu yönüyle tarihsiz bir çalışma prensibi içerir. Zira üretimleri, içinde bulunduğu zamanın kendini yeşerttiği dinamiklerin diyalektiği ile oluşur (Cauquelin, 2016, s 9)

İşte “Ayna Adam” (Mirror Man), bu tür bir diyalektiğin sonucu olarak ortaya çıkmış bir projedir. Çağdaş sanatın, zamanının tüm sunum tekniklerini özgürce kullanabilmesinin avantajı ile üretilmiştir. Bu nedenle iki temel parçadan oluştuğunu söylemem yanlış olmayacaktır. Aslında deneysel kısa film olarak planlamış olduğum projenin, sunum şekli ile

\* Mirror Man (Ayna Adam) erişim: <https://youtu.be/UXZu2IoU0H0>

bir bütün oluşturduğunu önemle vurgulamam gerekir. Zira kanımca yapılan işin izleyici ile buluşma anı ve buluşma şekli son derece önemlidir. Proje; 1.70 boyunda, boynundan aşağısı ayna ile kaplı bir insan gövdesi ve kafası yerinde bulunan bir ekran ve ekranda sürekli başa dönen 4,50 dakikalık bir deneysel filmden oluşmaktadır. Bir insan temsili olarak planlanmış olmasının en temel sebebi doğanın, boşluğun ve kendisine dayatılan bir dünyanın ortasında, zaman zaman kendi iradesi dışında bir başına kalan insanı anlatıyor olmasıdır. İzleyici, ayna adam ile ilk karşılaşmasında, adamın gövdesinde yer alan ayna ile izlenme deneyimine ortak olur, bu sarmal içinde kendini buluverir. Ancak hemen hazırlandığı şey ise, kulaklıkları takıp izleme eylemine iştirakidir. Kafamda tartışıp durduklarımın bir ayna gövdede ve kafayı temsil eden bir ekranda hareketlenmesi izleyicinin bu deneyimlerini birleştirmek isteğimden doğmuştur. İnsan, başlı başına bir materyaldir. Varoluşu, kendini var etmeye çalışması, yeniden oluşan insanın, toplum ve toplumun evrilmesi ile geldiği nokta projenin çıkış noktasıdır. Biraz da içinde bulunduğumuz toplumun ne denli sahici olduğunu sorgulayan bir önemseme ile. Peki, artık kalabalık bir dünyanın ürünü haline gelen insan mevzu bahis olursa? Beni en çok heyecanlandıran nokta burası oldu. Teknolojinin ve toplumsal unsurların insanı getirdiği ya da belki de insanın kimi zaman üst bilinci ile gelmeyi kabul ettiği nokta da diyebilir.

Projenin taslak halini alması ortalama 2,5 ay kadar sürdü. Filmin vurucu bir adam karakterine ihtiyacı vardı. Oyuncu tercihimde elbette ki en önemli kriter gözler oldu. Filmin geneline sirayet eden insanın bakışları bu film için çok önemliydi. Kendimizi saklayamadığımız tek gösterge bakışlarımızdır. Bakışlar ve gözler aynı zamanda izleme ve izlenme için ön koşul yaratmanın da temelini oluşturuyor. Bu nedenle filme, gözleri içine alan yakın plan ama alt ve üst taraflarından siyah bantlarla sıkıştırılmış kadrajın hâkim olması anlatıyı destekleyen yegâne unsurlardan. Temelinde bir deneysel film olan "Ayna Adam" sunumuyla izleyiciyi içine almalıydı. Filmi tasarlayıp oluştururken aynı zamanda sunumu için düşünmeye başladım. Deneysel film, adamın zihnindekilerin canlandırması ve aynı zamanda ayna metaforu ile karşılaşan bir yansıması olarak senaryolaştı. Yani izleyicinin yer yer kendini adamın zihninde hissederken, aralarda geri çıkıp adam ile bakışıyor olması izleme, izlenme diyalektiği arasındaki dansı temsil etti. Burada vurgulamak istediğim insanın izlenirken, izliyor ve bundan kaçamıyor olmasıdır.

İçinde yaşadığımız yeni dünya, seçimlerimiz dışında da bizlere bunu hedef gösterecek denli cüretkâr hale gelmiştir. Kimi zaman bunun yeni medya pratikleriyle bir seçim olduğu varsayımı izletmenin de bu sarmala dâhil olduğunu vurgulamaktadır. Sosyal medya başta olmak üzere, insanın toplum içerisinde yaşarken, yeniliklere ayak uydurma zorunluluğu ile bir bütün oluşturmaktadır. Sosyal ağların hayatımızdaki yeri, insanı içinden çıkılması güç ve zorlayıcı bir sarmalın içine çekmektedir. "Ayna Adam" sarmalı oluşturan tüm bu öğelerin ortasında kalan insanı temsil etmesi adına önemlidir. Öte yandan, filmde yer alan ikinci karakter, aslında izlenme sarmalı içinde kendimizi konuşturduğumuz ve kimi zaman bunu toplumun bir parçası olarak görerek bundan kaçmak istemediğimiz düşüncesini ortaya konmak üzere var edilmiştir. İzleyicinin filmde bu duygularla ayrılabilmesi elbette varış noktam olmalıydı. Filmin bu anlamda en destekleyici unsuru şüphesiz sinematografisidir.

Zira sıkışmışlık, daralma, toplumda kendisini baskı altında ve kalabalığın kaçamadığı bir parçası haline gelme hisleri bu filmin ana fikriydi ve sinematografinin duygular üzerindeki etkisi bir filmin en önemli dayanağıdır. Filmin siyah beyaz ve aslında kontrast tonlarda olması bu düşünceyi destekleyen, anlama sürrealite katan bir yardımcı oldu. Filmde doğal sesler hâkimken, baskılanan gürültülü ve ısrarcı şehir ve trafik sesleri, aslında günlük hayatta maruz kaldığımız, rahatsızlığımızı dile getiremediğimiz ve çoğu zaman yok saydığımız bir anlamı hedeflemektedir. Bu sesler toplum yaşamının baskıcı kimliğini de izleyici ile buluşturmayı planladığım bir nokta oldu. Filmin sıkışık kadrajları, genel planlara açılmayı reddeden tavrı izleyiciyi bu sıkışmışlık hissiyle baş başa bırakma arzundan kaynaklandı. Filmin gökyüzü ve gün doğumuyla açılan sahneleri insan yaşamının en temel anının bir temsilidir. Her yeni gün insan hayatının bir ivme daha alarak evrilmesinin başlangıcıdır. Filmin bu bağlamda finali, ani ve tükenmişlikle bağdaşmaktadır. Finale kısa bir süre kala, bir nevi zorunlu ve finale götüren kahramanlar olarak planlanan kuşların varlığı, biraz klişe de olsa hedefe giden en kestirme yol olma özelliğinden ötürüdür.

Bu projenin beni en çok heyecanlandıran kısmı şüphesiz izleyici ile buluşma anıdır. Zira sunumunda planlamış olduğum detaylar o buluşma anına adanmıştı. Beklentim izleyicinin farkındalık hissi duyması, kendini sıkışmış, rahatsız duyguların içinde bulmasıydı. Filmin içinde kalıp, gerekli yerde dışına çıkabilmesiydi. Filmim eleştirel bir bakış açısı ile planlandı, bu nedenle neyi eleştirdiğimin izleyicideki yansıması son derece önemli bulduğum bir detay. Sergilendiği süre boyunca, izleyen kişilerin birer küçük anket doldurmalarını planladım. Tüm izleyicilerden anket sonucu elde edememiş olsam da yine de sergiden, elimde hatırı sayılır bir anket topluluğu ile döndüm. Anket sonuçları beklentime çok yakındı. İzleyici ile “Ayna Adam” ın karşılaşması tahmin ettiğim gibi oldu. İzleyicilerin büyük bir çoğunluğu filmi izlerken, gerginlik, huzursuzluk, gözetlenme ve sıkışmışlık duygularında birleşmişti. En çok eleştiriyi filmin süresi ile ilgili aldım. Film 4,50 dakikalık performansıyla uzun bulanlar fazlaydı. Bu aslında anlatının insanlar üzerinde yaratmış olduğu baskıyı destekledi, zira bu yanıtları verenler sıkılıp filmi yarım bırakmamış, aksine sonuna kadar kalarak anket doldurmuşlardı.

İnsan yaşadığı toplumda kendini her gün yeniden inşa etme çabası içindedir. Toplumsal ve sosyal olguların varlığı insanı her gün biraz daha kamçılarsa da sonunda bir sarmala dönüşmesi engellenemez, zira insan yaşamını evirerek yeni hedefler belirlemeye kodlanmıştır. Sahici bir dünya yaratarak, kendini bu dar evrende var etme çabası taşımaktadır. Çevresinde olup bitenlere duyarsız kalamayan insan kendini bir süre sonra bu sarmalın tam ortasında bulacak olsa da, sarmalın duvarlarını belirleyecek olan yine kendisidir...

*Başka dünyada yaşamaktasın sen..*

*Yok sayamadığın, küreselleşen, aynılaşan bir dünya...*

### **Kaynakça**

Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat*, Ankara:Dost





### Ercan Kesal ile Söyleşi\*

**Serdar Öztürk:** Ercan Bey hoşgeldiniz, *Sinefilozofi* dergimizin Haziran sayısı için Kadir Has Stüdyoları'ndayız şu anda Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nün. Güzel bir Mayıs sabahı birlikteyiz. Öncelikle ilk sorudan başlamak istiyorum. Filozof Alain Badiou bize sinemanın bir kompozisyon olduğunu söyler; içerisinde renk, kamera hareketi, kamera açısı, oyunculuk, montaj, pek çok öge bulunmakta. Sizin hayata bakışınız ya da saatle ilişkiniz de sinematik bir kompozisyona benziyor. İlgisizmiş gibi görünen öğeler arasında bir ilinti kuruyormuşsunuz gibi görünüyor. Ercan Kesal'ın hayatla ilişkisi sinematik kompozisyona benziyor gibi, acaba bu konuda neler söyleyebilirsiniz?

**Ercan Kesal:** Evet... Lütfi Akad da sinemayı, daha doğrusu film yapmayı yemek pişirmeye benzetiyor. Sadece diyor; malzemeleri nasıl karıştıracağımız ve onların sırası önemli. Çünkü biliyorsunuz o da, rahmetli, iyi sinemacıydı ve enteresan bir şekilde 60'lı yıllardaki birçok iyi sinemacı gibi, ustasız, yani setin içinden gelmeyen birisi. Bu tür insanlar sanki bir tarafıyla çok acımasız bir müfredatın içine düşmek durumundalar, bir sürü şeyi öğrenmekle mükellefler ama bir tarafıyla da sanki turnak içerisinde kirlenmemişler gibi gelir bana hep. Çok yıllar sonra

\* Bu söyleşi 03.05.2018 tarihinde Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleştirilmiştir. Söyleşinin videosuna aşağıdaki bağlantıdan erişebilirsiniz.

<https://www.youtube.com/watch?v=QVKF4v4yWmc>

Cahiers du Cinéma'nın yayınlanmış sayılarını okuduğumda, "Bütün bunları zaten Fransızlar biliyormuş ya!" diyor Lütü Bey. Sonra da diyor ki "Ama iyi ki onları erken okumamışım". Yani bir sürü şeyi kendi el yordamıyla, hayatın içinden, sinemada, sette öğrenmek-yapmak zorunda kalmasının daha kalıcı, daha farklı, daha güçlü bir ilham kapısı açtığını söyler. Lütü Bey'den başladık, belki de oradan bir cümle ile bitirmeliyim. Film hazırlığına gireceği zaman altı ay boyunca kendisini perhize sokuyor hiç bir film seyretmiyor, hiç bir senaryo okumuyor, sadece kendi çekeceği filmle ilgili bir süreç yaşıyor. Bunu şunun için söyledim, yemek pişirmekle ilgili şey hakikaten enteresan. Yaptığımız şey ne olursa olsun; ister oyuncu, ister senarist, ister hekim, ister bir aile babası, sonuçta hepsi, varoluşla ilgili sürdürdüğümüz bir çabanın sanki rastladığımız kilometre taşlarından farklı değil. Yarın sabahleyin hiç oyunculuk yapmayabilirim. Yarından itibaren hiç artık hayatımda senaryo da olmayabilir. Ama bu benimle, hayatla kurduğum ilişkiye dair, kaygılarımı, kederlerimi, anlam çabalarımı bitirmez. Sinema benim dünya ile kurduğum ilişkide, erken fark ettiğim ama geç duhul ettiğim son derece kıymetli bir hoca. Ben onun içerisinde o kadar çok sorunun cevabını buluyor ve bundan o kadar memnunum ki bütün derdim galiba yapmaya çalıştığım yemeği sırasıyla ve zamanında yakmadan, kıvamında birbiriyle buluşturmak bütün yapmaya çalıştığım bu ve kendi tadımı vermek. O da herhalde üslup denilen şey.

**S.Ö.** : Yemek yapmaktan bahsederken aklıma Antonio Gramsci'nin bir sözü; "Herkes yumurta pişirebilir ama herkes aşçı değildir" der. Belki de vurgulamak istediği profesyonelleşme ile amatör ruh arasındaki fark. Edward Said de zaten *Entelektüel* kitabında bu meseleye değinir. Yani hiçbir şekilde tam profesyonelleşmenin entelektüel olma anlamında yarar sağlayamayacağını belirtir ve amatör ruh kurmanın değerine ve önemine vurgu yapar. Sizde de bir amatör coşku görmekteyim ben. Bu amatör coşku, amatör ruh yaşamı olumlamak anlamında belki de sizin biraz önce belirttiğiniz yemek yapma sanatını geliştirmek ve çeşitlendirmek anlamında. Amatör ruhu koruduğunuzu izlenimliyorum, yani siz Ercal Kesal olarak bunun üzerinde düşündünüz mü yoksa bilinçaltında böyle bir yönün olduğuna yeterince kafa yordunuz mu? Sadece merak ediyorum, amatör ruhla ilgili.

**E.K.** : Doğru söylüyorsunuz. Yani, bunu da şuna bağlıyorum; insan hani yaşadıkça kendi başına gelenlerin adını bazı şeylerle karşılaştıkça koyabiliyor. Gençken pek mümkün olmayan bir şey bu. Yaşlılığın böyle bir faydası var. Ben de kendimdeki bu yaşam oburluğumu, iştahı yine temelde bir varoluşsal meselenin, içimdeki bitmeyen şu tuhaf kederin bir cevabını bulma çabası olarak görüyorum. Kiyarüstemi okuyorum bu günlerde, bir kaç yerde de söyledim, orada rastladığım bir İran masalından söz ettim. Bir adam var, vahşi bir aslanla karşılaşıyor, arkasını dönüp kaçmaya başlıyor. Aslan kovalıyor ve parçalayacak yakalasa. Uçurumun kenarına geliyor, aşağıya düşse parçalanacak, geriye dönse aslan yiyecek... Atlıyor, bir dala tutunuyor, "Oh!" diyor "Kurtuldum", tepede aslan bekliyor öfkeli, aşağıya bakıyor uçurum. Fakat dalın dibinde iki kemirgen dalı kemiriyor, birazdan dal kopacak. Bir bakıyor, böyle yamaçta hemen dalın yakınında bir çift böğürtlen, dağ çileği açmış meyve vermiş uzanıyor koparıyor ve yiyor, şimdi şu, bence aslan parçalayacak korkusuyla aşağı düşeceğim kaygısı arasında gidip geldiğimiz bir hayat var. Bu hayatın kederini ölünceye kadar sürdürmek yerine uzanıp o çileği yiyeceksin kardeşim! Ve şöyle bir cümleyle bağlamış Kiyarüstemi; "Dünya'nın

ömrü sizin kaderinizden uzundur” diyor. Bu biraz varlık ve hiçlik meselesiyle de ilgili gibi geliyor bana. Kendimizi bu kadar önemsememizin ya da kendimize hiçbir kıymet biçmememizin arasında gidip geliyoruz. Bu iki sınırın dışında bir şey arıyorum ben. Hem çok kıymetliyim, hem de benden önce dünya vardı, benden sonra da var olacak. Hem bu dünyayı hak etmeliyim, ne ise içini doldurmaya çalışmalıyım, ölümü hak etmeliyim belki ama bir yandan da hiçbir işe yaramayacağımız duygusunun verildiği, bu postmodern çağın hiçbir şeyi değiştiremeyeceğime dair olan tuhaf inancın empoze edilmesi, bu hastalıklı şeyden de azade olmak istiyorum. Hem çok işe yarayabilirim, kıymetliyim, ben de bu dünyanın bir parçasıyım. Ama kardeşim, benden önce de bu dünya vardı, belki defalarca da uygarlıklarını tüketti yeniden başlattı. Benden sonra da olmaya devam edecek. Aslında bu kadar da kendime tuhaf önem de atfetmemin anlamı yok, manası yok. Aradaki boşluğu, amatörce dediğiniz şey, tam da o, büyük bir neşeyle, büyük bir keyifle doldurmak istiyorum ben. Bu bazen metin yazarak, bazen kameranın önünde bazen arkasında bir hayata şahit olarak, bir hayatı icat ederek yeniden. Çünkü sinemanın ben aslında gerçeğin yeniden icat edilmesinden başka bir şey olmadığını fak ettim. Lafı uzatıyorum ama *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmi için 1984 yılında mecburi hizmet yaptığım köye gittik, 25 yıl sonra... 25 yıl sonra gittiğimiz köy, bu önünüzdeki, evvel zamandaki hikâye biraz böyledir, kasaba daha doğrusu ki ilk kez köye gitmiştik, o zaman 25 sene önce bir köy sağlık ocağıydı ama daha sonra kasabada yaptım yani 25 sene önce başımdan bir gecede geçen olayı 70-80 kişi 2-3 yıl boyunca epeyce bir para harcayarak, çok fazla emek sarf ederek taklit etmeye çalıştık tırnak içinde. O geceyi sanki yeniden, ne derler, yâd ettik ve hiçbir şeyin tekrar edilemeyeceğini, zamanın nasıl kıymetli bir şey olduğunu, anın ne kadar önemli olduğunu ben o 25 sene sonraki sinema deneyinde yaşadım. Geçip giden zaman o kadar kıymetliymiş ki, 23-24 yaşında çocukken, genç bir hekimken başımdan bir gecede geçen bu ceset arama yolculuğu, 25 sene sonra o kadar kıymetli bir halde sinemaya kendini ifade ediyor ve yerleşiyor ki, işte BBC alıyor onu, 21. Yüzyıl’ın en önemli 100 filmi arasına koyuyor. Taşrada 24 yaşında bir çocuğun başından geçen bir hikâye niye 21. Yüzyıl’ın, dünyadaki film auteurlerinin sinema auterlerinin kabul ettiği en önemli film haline geliyor. Bu kendi başına üzerinde konuşulması gereken bir şey gibi sanki. Tek başına bile. Yani bir İngiliz’i, Fransız’ı, İtalyan’ı niye ilgilendirir arkadaş Keskin Devlet Hastanesi’ndeki otopsi hikâyesi? Demek ki insanlığın kaderiyle, insanlığın kederiyle, insanlığın sorunlarıyla ilgili bir ortak ruhumuz var. Hepimiz bu yeryüzü sofrasının bir parçasıyız ve sanki bin yıldır hep aynı sorunlarımızı hep aynı cümlelerin peşindeyiz gibi.

**S.Ö.** : Yaşama dair bakışınızda nihayetinde değişik sanat eserleri üretilmekte, sizin belirttiğiniz *Bir Zamanlar Anadolu’da* bu eserlerden birisi. Ama diğer taraftan, örneğin *Çukur* gibi diziler de üretilmekte. Bunlar da kitle ile organik bağınızı geliştiren en önemli sanat türlerinden birisi. Bir taraftan diziler, diğer taraftan düşünce düzeyi biraz daha yüksek düzeyde olan filmler. Acaba Ercan Kesal bu Gramsci’nin tanımını yaptığı organik entelektüel ve geleneksel entelektüel ayrımında içinden çıktığı sınıfları daha farklı bir aşamaya taşıyacak organik bir entelektüel konumda kendini mi hissetmekte? Acaba entelektüel olarak kendi dünyanızı bir miktar bize açmanız mümkün müdür?

**E.K.** : Tabii. Bir kaç gün önce Dardenne Kardeşlerin bir filmiyle ilgili açık radyoda bir programa katıldım. Jak Bey'le birlikte. Orada da iki gün bir gece filmde işini kaybetmekte olan Sandra'nın mesai arkadaşlarını ikna çabası vardı, filmin sonun kadar. Onlar 1000 Euro'dan vazgeçerse kadının işe dönme şansı artacaktır. Şimdi orada da şunu, filmi bir kez daha seyrettiğimde, yeniden gördüm ki kötülük sadece kötülük yapmamak değil aslında. Hiçbir şey yapmamakta aslında bir kötülükten farklı değil. "Ben kimseye kötülük yapmıyorum ki!" cümlesi kadar bence, soğuk mesafeli ve altında fazlasıyla kötülük barındıran bir cümle olamaz. İyi insanlar da çoğu zaman hiç bir şey yapmamakla aslında kötülük yapıyorlar. Bu dünyaya sessiz kalmanın en büyük kötülük olduğunu düşünüyorum. Bu dünya ile ilgili sürekli mesafe koymanın, sınırlar koymanın, izole etmenin, kendini yalnızlaştırma çabalarının, tek başına kötülüğün bir parçası haline gelmek olduğunu düşünüyorum. Diğerkâm olmaktan başka hiç bir şansımız yok. Bu bir kötülüğe katılmamak, bir kötülüğü eleştirmek, bir kötülüğe itiraz etmek falan, bütün bunların yetmediğini düşünüyorum ben. Bizatihi orada olmam gerektiğini, onun bir parçası olmak gerektiğini, o mazlumun diğerkâm olmak gerektiğini düşünüyorum. Bu yüzden hayatın hiçbir alanına yabancı, bigâne kalamayız. Politik bir şey de değil bu. Bundan emin olun. Yani bir yerde bir hata varsa, yanlış varsa ve ben oradaysam bunun müsebbiplerinden biriyim ben kardeşim! En azından bunlara dair, bir değiştirme, itiraz etmeyi de aşan bir eylemde bulunmadığım için bu böyle diye düşünüyorum. Şimdi iki temel sinema akımı kendini var ediyor. Bir anaakım bir de bizim içinde yer aldığımız arthouse sinema. Kendimizi iyi hissettiğimiz, kalıcı olanın o olduğuna inandığımız ve sinemanın felsefesinin de kendine hayat bulduğu bir yer. Eyvallah... Ama bir tarafta bu giderek sinema yapamaz hale de dönüştüğümüz bir alana dönüşmüş. Para bulamıyoruz, pahalı bir iş yapıyoruz çünkü. Salon bulamıyoruz, salon bulsak seyirci bulamıyoruz. Kendi seyircimizi de giderek sanki kaybetmişiz. O zaman kendi yaramızı kaşıtmaktan başka bir işe yaramalı yaptığımız şey. Bir tarafta da akan koşan bir şey var, dinamik bir alan var. Benim oğlum, ben 47 yaşında baba oldum, çok geç baba oldum. Oğlumun kurduğu ilişki bile bana çok tuhaf geliyor bilgisayarla, dijital âlemlerle, cep telefonu ya da neyse... İpadle... Bunu takip etmek zorundayım. Bunun ne olduğunu anlamak zorundayım ben. Kötü bir örnek, bunu vermektense aslında hicap duyuyorum ama *Bir Zamanlar Anadolu'da* üzerinden konuşunca aklıma geldi, 180.000 ya da 190.000 civarında seyirci buldu *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi. *Çukur* dizisindeki bilmem kaçınıcı bölümün bir sahnesi, 7,5 milyon kişi tıklamış. Benim kahvedeki bir repliğimi 7,5 milyon insan, ziyaret etmiş, yorum yapmış, konuşmuş. Bir dinamik orada akıyor ve ben buna seyirci kalamam. Bana bu rol, daha doğrusu senaryo teklif edildiğinde, öncelikle senaryoyu okuduk, bu bir *Godfather* hikâyesiydi ama Türkiye'ye özgü bir *Godfather* hikâyesiydi. Hepimiz defalarca seyretmedik mi *Godfather*'ı? Bu akşam koysunlar önüme ben yine seyredirim *Godfather*'ı ellinci, altmışıncı kez. Bazı filmler öyledir. Bana da Marlon Brando'yu oynamam teklif edildi kardeşim, ne güzel işte! Ben Marlon Brando'nun rolünü oynayacaktım. Bu bir oyuncu için de iştahlandırıcı bir şey. Senaryo çok güçlüydü ve o seti, oradaki oyunculuk pratiğini, kameranın arkasını merak ettim. O ulaştığı kitleden geri dönüşlerini merak ediyorum. İsrarla senaristle konuşuyorum, yapımcılarla konuşuyorum. Ben sadece kameranın önünde elindeki metni oynayıp çıkan bir oyuncu hiç olmadım ki... Orada nasıl yer alabileceğimi arıyorum. Belki de bizim kendi sinemamıza dair kendi içinde yer aldığım bugüne kadar beni taşıyan sinemaya dair alternatif

bir dolaşım peşindeyim. Önerceğim şeyler olabilir, onları merak ediyorum. Bundan dolayı da hiçbir şey duymuyorum yani, kötü bir iş yaptığımı hiç düşünmedim başından beri. Çok şey öğreniyorum, bu öğrenmenin de devam edeceğini düşünüyorum, yani hikâyenin başına dönersek eğer, ben o çileği kopartıp yiyorum her seferinde... Aşağıya düşeceğimi de biliyorum bir süre sonra, eh aslan da parçalayabilir yani... Bu hep böyleydi zaten.

**S.Ö** : Bu anlatımlarınızda, sanki sizin felsefeye bakışınız da hayatın içerisinde ve hayatı deneyimlemek üzere gibi görünüyor. Sinemanın kendisi de bir deneyim nihayetinde. Hayata dair deneyimleriniz bir şekilde sizin deyiminizle sinemada kendisini yeniden icat ediyor. Açıkçası bu bizim dergimizin yaklaşımı ile de son derece ilintili, biz de felsefenin pazaryerinde doğduğunu, öncelikle pazaryerinin bir diyalojisi olduğuna inanmaktayız. Daha sonra yazılı felsefe ile tekrar gökyüzüne çıkıyor, kendi kısır ve sınırlı alanında üretim gerçekleşiyor ve sinemayla birlikte 19. Yüzyıl'da da tekrar pazara yöneliyor. Bir deneyim alanı inmekte. Sizin izlediğiniz, sizin oynadığınız ve içerisinde bulunduğunuz senaryosunu da yazdığınız filmler de pazaryeri ile entelektüelliğin en düşünce yoğun sahası arasında gidip gelmekte, deyim yerindeyse bir rakkas gibi sıralanım sergilemekte ve bir dans gerçekleştirmekte. Bilmiyorum daha önce düşündünüz mü? Sinema ve felsefe arasında bir ilişki var mıdır? Varsa nasıl bir ilişkidir? Düşüncelerinizi merak ediyorum

**E.K** : Birçok sanat dalının felsefe ile ilişkisi var ve belki de birbirini beslediği ve birbirini doğurduğu, tekrar birbirini içerdiği bir ilişki olduğunu düşünüyorum. Diyalektik de bir şey bu. Birbirinin sebebi ve sonucu olabilir anlamında söylüyorum bütün bunları. Sinema başka sanat dallarından çok daha hızlı koşuyor. Bence sebebi zamanla olan ilişkisi. Başka hiçbir sanat dalı- zamanı bizim hiçbir zaman sahip olamayacağımız, sonsuza kadar sahip olamayacağımız tek şeyi aslında donduruyor, durduruyor, sahip oluyor. Edebiyat zamana sahip olamıyor, resim zamana sahip olamıyor. Sadece yeniden, dediğiniz gibi, doğayı, sesi, kelimeleri, hayalleri belki yeniden bize sunuyor. Ama sinema başka bir şey yapıyor, zamanı mühürlüyor. Ve biz kaybettiğimiz zamanı sinemayla yeniden sahiplenme şansını görüyor ve bu yüzden çok kıymet veriyoruz. Bu zaman meselesi, bu anlamda sinemayı farklılaştıran ve sinemayı diğerlerinden ayıran çok önemli bir husus. Üzerinde düşünülmeli. Bellek bu yüzden çok önemli, hafıza çok önemli. Ve sinema, hafızayı da, belleği de bize her seferinde zamanı durdurabildiği, mühürleyebildiği için sanki bizim onunla hesaplaşmamızı yüzleşmemizi her seferinde defalarca tekrar edebilme hakkımızı da bize sunuyor ve veriyor. Bu çok acayip bir şey. Bu yüzden, zaten şunu, hani belki de şöyle söylemeliyim; bellek, hafıza bu anlamda çok önemli. Bütün bu hikâyeyi sürdürebilmemiz, içinde yer alabilmemiz için. Asıl girişte bir soru sormuştunuz ama o pazaryeriyle ilgili felsefenin pazaryerinden çıktığına dair bir mesele. Ben, bilgi ve bilgelik meselelerinin tartışılırsa eğer bu sorunun da ilham kapılarının oradan açılacağını düşünüyorum. Şimdi, annem benim hocamdı. Okuma yazması olmayan bir çiftçi kadın bu, bir köylü kadın, ümmi. Babam da ilkokul mezunuydu sonuçta. Ben annemdeki bu, hiçbir zaman sahip olamayacağım şeyin, anneme nereden gelip yapıştığını merak etmişimdir. Annem onunla nasıl hemhal oldu, annem bunu nereden buldu? Annem ona nereden sahip oldu ve ben niye ona sahip olamıyorum? Üniversite tahsil ettim, birkaç okul değiştirdim, master yaptım, doktora eğitimim var. Neden ben buna bir türlü sahip olamıyorum? Biz nerede

bu tuhaf ilişkiyi, daha doğrusu bu şeyi nerede kopardık? Ve annem bunu nereden edindi? Babaannem de dâhil. Babaannem son dönemde Alzheimer'dı kadıncağız ama annem hani avuçlarımın içinde son ana kadar hayata dair her zaman şaşırtan şeyler söylemiştir. Bütün yazılarımın finalini hemen hemen annemle yapardım ben, rahmetli olmazdan önce. Bitiremezdim yazıyı, annem söylerdi bana yazının nasıl biteceğini. Fakat öyle tuhaf bir şey ki bu, yazıyı tekrar ona okuduğum zaman ya da okuduğunda, karım ona okuduğunda annem "Oğlum sen bunları nereden biliyorsun?" derdi. Kendi sahip olduğunun da farkındalığı yoktu. Hâlbuki ben ondan dinledim onları. Ama ben ondan dinlediklerimi yazıya dökerken başka bir zanaat kullandığım için annem onu bilmiyor. Aslında ilham ve esin kaynaklarımız aynı. Benim annemden farklı olan tek tarafım var, ben onlarla düzgün cümle kurmayı biliyorum. Bunu da ustalarımın öğrendim. Başka hiç bir şey yok. Bilgi coğrafyada, yeryüzünde, annemde, annelerde, toprakta, orada duruyor zaten bence ve onun adı bilgi değil bence, bilgelik. Bizim yaptığımız şey; onu yeniden sunulabilir hale getirmek ama düştüğümüz hata şu, bu başka bir âlemden biz yeni bir şey keşfetmişiz gibi bir zehaba kapılıyoruz. İşte bütün sıkıntı bu. Akademik yabancılaşma denilen şey belki de. O soğukluk, o kibir, belki de hep oralarda duruyor. Bilgelikte mücehhez olmayan, tamamlanmayan bilgi çöptür. Bu kadar kendimce net bir şeye varıyorum ben. Öfkeli bir kelime ama ne yapabilirim ki? İşte sokak belki bazen bizi bu kendi tuhaf kibrimizle yüzleştiren bir şey aynı zamanda. Hiç de öyle değil yani bazı şeyler. Onlar bazen, bazen değil çoğu zaman aslına o tuhaf sakinliğin ya da hiç bir şey yokmuş gibi görünen şeyin arkasında çok ağır bir bilgeliği, çok ağır bir hafızayı taşıyorlar. Her seferinde dönüp onlara bakmaktan başka hiçbir çaremiz yok. Çünkü bu kolektif bir bilinç. Kayanın, taşın, toprağın, suyun da hafızası var. Olmaması mümkün değil. Yani 650 yıl yaşamış bir ağaç, herhalde benden daha fazla şey biliyordur. O zaman çok o kendimize attığımız 70-80 yıllık ömür kibrinden başka bir şey değil ki! Edebiyata da, sinemanın zamanla olan ilişkisine de bu zaviyeden bakmaya çalışıyor. O zaman dediğim gibi o kibrin altında ezilme tehlikesinden biraz uzaklaşmış oluyorum aslında. Şimdi, annemi aradığım zaman rahmetli olmadan önce, telefonu kaldırırdı kasabada, çevirmeli bir telefon, "Ercan, kuzum sen misin arayan?". "Ercan kuzum" diye açardı telefonu, "Ya ana" derdim, "Sen böyle konuşma, nereden biliyorsun seni aradığımı? Başkası arar ayıp olur" falan deyince, "Yok kuzum senin telefonunun zili başka türlü çalıyor" derdi. Şimdi, bütün telefonların zilin aynı sesi çıkarttığına inandırıldığımız bir çağdayız. Hikâye bu bence. Aslında hiçbirimiz inanmıyoruz. Ama bence annem haklı. Herkesin telefonunun zili başka türlü çalar. Annem onu fark etmiş, sesi ayırt edebiliyor. Biz bu sesi niye ayırt edemez olduk diye düşünüyorum ben. Yoksa annemde bir tuhafılık var atfetmiyorum. Ben annemin haklı olduğunu düşünüyorum, benim telefonumun zilin ayrı çaldığını tahmin ediyorum, spritüel bir şey değil bu annemin o derinliği, farkındalığı, belki de bu çağın kıymet vermediği bir şey artık. Belki o farkındalığı yeniden dönüp fark etmeliyiz diye düşünüyorum. Hem annemi andık...

**Lale Kabadayı:** İzninizle Ercan Bey, bıraktığınız yerden devam etmek istiyorum. Bellek konuştuk. Özellikle kitaplarınızın kaynağında deneyimlerinizden çok fazla yararlanıyorsunuz ve ben bunları 'bütün-parçalı imgeler' olarak adlandırdım. Ve sormak istediğim, hem okuyucuların hem de filmlerinizde özellikle başrol oynadığınız *Ben O Değilim* filminde olduğu gibi, bir çift karakter olmasına rağmen, her anlamda özdeşleşebildiğiniz o parçalı imgelerle

nasıl buluşturduğunuza dair düşünceler. Bazen ebe, babaanne olabiliyor, bazen bir yenge olabiliyor, bazen bir peri gazozu olabiliyor, bir gazoz şişesine indirgenebiliyor. Ama okuduğum kitaplarınızda karşına çıkan şey, zamanı biraz önce söylediğimiz gibi kaybedilen bir şey gibi değil de, arada bir başımızı kaldırıp ileriye ya da geriye bakabildiğimiz, sonra mecburen olduğumuz yere geri çöktüğümüz bir şey gibi algılıyorum, özellikle edebiyat eserlerinizde. O yüzden sizin zamanınız bence kalıcı ve aynı zamanda farklı hayatları yaşamış olmamıza rağmen tamamıyla benim de hayatım, çünkü özellikle *Peri Gazozu*'nda her öyküde gözlerim doldu ya da ağladım. Baba kaybetme korkusu, babanın yokluğu-anneyle kurulan ilişki, evden çıkma olgusuyla olan ilişki, çelimsiz bir çocuk olup geleceğin olup olmamasıyla kurulan ilişki... Bence o yüzden sizin mekanik bir üretim değil yaptığımız, tamamıyla sanat olgusu. Karşıdan nasıl algılandığınızı düşünüyorsunuz, özellikle edebiyat eserlerinizde? Bu konudaki düşüncelerinizi merak ediyorum.

**E.K** : Çok teşekkür ediyorum. Kendimi dışarıdan seyrediyor gibi anlattınız ya, ne kadar, dedim ya ne güzel, bana deseler ki *Peri Gazozu* ile ilgili ne söylersin, bundan daha güzel şeyler söyleyemezdim. Emin olun. Ama çok farkında olarak başlamadığımı tahmin edebiliyorsunuzdur. Bazı şeyler zamanla ve el yordamıyla oluyor. Sinemadaki oyunculuğum gibi *Peri Gazozu* da öyle. Edebiyattaki halim o benim. Bana bazen hani nasıl film çekmek istiyorsun falan deyince *Peri Gazozu* gibi bir film çekmek istiyorum diyorum. Yani kameranın arkasında da *Peri Gazozu*'ndaki reflekslerimle, *Peri Gazozu*'ndaki haletiruhiyemle yer almak istiyorum. Ve beni hakikaten biraz daha belki farklılandırarak ya da yolculuğumun daha pozitif olmasını sağlayacak olan şeyin de bu olduğunu düşünüyorum. *Peri Gazozu* biraz da babamın vefatıyla, ölümüyle denk gelen bir şeydi ve bir yas, bir hesaplaşma bir yas duygusunun yaşanması süreciydi. Bu yüzden çok yakıcı bazı hikâyeleri biliyorum. Ama asıl mesele şu sanki; zaman kaybedilen bir şey değil, geçip gitmiş bir şey değil. Onu değerli kılan anı olması. Biz ancak o zaman farkına varıyoruz, anı olduktan sonra. Zaman içinde yaşanan her şey, geçmişte yaşanan her şey gelip ruhlarımıza yerleşiyor. Ruhlarımıza yerleştiği için biz o gerçekliği, görünmez bağlarla Tarkovsky'nin değimiyle sürekli ona bağlandığımız için o gerçekliğe, geçmiş diye bir şey yok o zaman. Aslında biz zannediyoruz sadece. Bugünün içinde duruyorsa, şu an, duruyorsa zaten geçip gitmiş bir şey değil, kaybedilmiş bir şey değil. Şimdinin içinde duran bir şey ve geleceğe dair kehanetlerde içeriyor sanki. Şimdi, imgelerden daha çok metaforları fark ettim ben. Çünkü sinemanın da edebiyatın da metaforlarla yapıldığını, hikâyenin metaforlar üzerinden anlatıldığını ve ancak böyle tarif edilebildiğini fark ettim, yani pazaryerinde bile salatalık badem yazar, salatalığım badem yazar, yani salatalığı badem üzerinden tarif eder. Salatalığın tazeliğini yenilebilirliğini salatalık üzerinden yazmaz pazarcı, badem der buna. Bademden yola çıkarak siz salatalığın nasıl çıtır çıtır olduğunu nasıl tazelik hissi verdiğini ancak o zaman anlarsınız ya da hissedersiniz. Aslında basit anlamıyla edebiyatta da bunu yapmaya çalışıyorum ben. Bir şeyi, metaforları, asıl derdimi metaforlar üzerinden ama yanından geçip gittiğimiz fark etmediğimiz kıymet vermediğimiz metaforlar üzerinden tarif etmeye çalışıyorum, anlatmaya çalışıyorum. Benim için mühür -*Peri Gazozu*'ndaki hikâyelerden biridir biliyorsunuz- sıradan bir kaşe, sıradan bir kâğıdın üzerine basılmış bir mürekkep değil. Ama baktığınızda mühür böyle tuhaf bir nesne aslında. Ama mühür ensest ya da taciz edilmiş bir çocuğun sol bileğinin içine basılmış bir

adliye nişanesidir aslında. Onu mühür basarlar bileğine ve size gönderirler. Şimdi ben genç bir hekim olarak bileğinin içindeki mühürle gelen bir çocuğun taciz hikâyesini dinlediğimde artık bu mühür benim için mühür olmaktan çıkıyor. Tam derdim bu benim işte. Ben artık bu mühüre mühür olarak bakamıyorum.

**L.K.** : Düşünceye dönüşüyor.

**E.K.** : Ben mühüre baktığım zaman aklıma ya da bilincime o üşüşüyor. Bizi bu çağın hasta ettiği yer buralarda diye düşünüyorum. Bu çağ diyor ki, bu mühür sadece. O kadar diyor sadece. Bu sadece mühürdür. Hayır, bu sadece bir mühür değildir. Bu yüzden geçmişimde çocukluğumda politik deneyimlerimi ilk yaşadığım üniversite yıllarımda hayatımdaki bu tuhaf nesnelere metaforik anlamda derdimi anlatmaya yol-yordam oluşturduğunu gördüm ve onlar bilincime üşüşmeye başladı. Ben çağırdım belki ama ondan sonra kendiliğinden geldiler. *Peri Gazozu* biraz öyle çıktı. Böylece bir turnusol kâğıdı, hani bir kimyasal deneyin içerisinde suyun içine bir şey attığınızda ayrışır ya vallahi ben onun içine attığım zaman anıların içerisinde bir şeyi, anılar tuhaf bir şekilde ayrışmaya başladılar. Hadi, balık tutmayla da ilgili yine metaforik bir şey olacak ama her oltayla her balığı tutamazsınız. Yani lüferin oltasıyla, palamudun oltası, çaparı vs. farklıdır, yani bir tane istavrit oltası atıp akşama kadar bir tane lüfer değmedi diyemezsiniz. Anlatabiliyor muyum? Benim metaforlarım da aslında anıların ortasına atılmış uygun balık oltası gibi. O olta baştan tercih edilmiş, bilinçli bir tercih zaten, metaforik anlamda. Kendi anısını kendisi seçiyor ve buluyor, yakalıyor yani. Bu yüzden sinemada da benzeri bir yolculuğu sürdüreceğimi tahmin ediyorum, en azından kamera arkası deneyimi yaşayacağız bakalım Temmuz'da. Öyle...

**L.K.** : Ercan Bey, zaman-imge kavramı ve sinema, biraz Deleuzeyen bir yaklaşım olarak sinemayı olgulardan ve bazen de metaforlardan uzaklaştırarak düşünceyle özdeşleştiriyor. Biraz önce bellekten bahsetmiştik ve zamanı siz de dikey değil de yatay, zaman zaman başımızı kaldırabilir bir olgu olarak ele alabileceğimizi söylemiştik. Son dönem Türk Sineması'ndaki auteur yönetmenlerin zaman olgusuna bakışı konusundaki düşünceniz nedir? Sizin projenizde zaman başat bir rol oynayacak mı?

**E.K.** : Biraz önceki soruya verdiğim cevapla da belki hatırlatma yaparak devam etmeliyim. Sinemayı bu kadar güçlü kılan şey de zaten onun zamana müdahale edebilme kudretinde olması. Bir çeşit mozaik. Zaman mozaigi ve mutlaka Türkiye Sineması'ndaki, özellikle benim yaş kuşağımın yönetmenleri 1958-1959 doğumlular, 90'lı yıllardan sonra film yapmaya başlayan sinemacılar, alaylı diyebileceğimiz, ustası olmayan yönetmenlerdir çoğu. Kuşkusuz bundan fazlasıyla okuduklarımdan, bu tartışmalardan, bu felsefi çıkarımlardan fazlasıyla etkilenmişlerdir ve bunu onların sinemasını mutlaka tanımlamıştır, belirlemiştir, etkilemiştir. Son dönemde Tayfun Pirselimoglu'nun, arkadaşım, sinemasındaki dönüşüm, arayış bence bu kaygıların sonucu. Benim yazdıklarım mutlaka yansıyor zaman meselesi. Özellikle *Peri Gazozu* ve *Cin Aynası*, birbirlerinin devamı gibi kitaplar. Kendi deneyimlerimden, kendi hafızamdan yola çıkıyorum çoğu zaman yazdıklarımla ilgili. En beslendiğim kaynağım o. Yönetmenlik deneyimi yaşayacağım ilk filmim, uzun metrajlı filmim, projemde *Nasipse Adayız*. *Nasipse Adayız* daha önce bir novelle olarak yayınlanmıştı. Ben bunu senaryo haline getirdim



daha sonra ve bir gecelik bir hikâyeye dönüştürdüm senaryoda. Bunu da Temmuz ayında sete çıkararak çekeceğim. Şöyle bir şeyin peşindeyim, belki *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin deneyimini sürdüreceğimi zannediyorum. Biz *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin mekânlarını seçerken 1984 yılında benim gerçekten de görev yaptığım hastaneyi, kendi odamı, otopsi yaptığımız salonu, o cesedi aradığımız çeşmeleri, bizatihi kendi gerçek mekânlarında bulduk ve yaptık, çektik. Bu çok kıymetli bir şey. Belki de bu kadar gerçekçi sahici ve seyirciye geçen hali bundan kaynaklanıyor diye düşünüyorum. Bu bizim çoğu zaman elimizde de olmayan bir şey. Yani onun yaratıcısı, üreticisi olarak o mekânların yeniden bir kez daha 25 yıl sonra benim hayatıma bu sefer sinema ve film olarak giriyor olması tam da benim zamanla, sinemanın zamanla olan ilişkisinin arandığı yerlerdi. Bu garip bir şeydi. Bunu bir hikâyemde yazdım aslında. Setin bir tarihinde 25 sene önce benim şoförlüğümü yapan ağabey geldi. Emekli olmuş. Artık 70 yaşına gelmiş. Kırıkkale'ye yerleşmiş. Benim orada film çektiğimi duyunca beni ziyaret etmek istemiş. Geldi kucaklaştık, öpüştük falan... Adı Gazi. Senaryodaki adı, Arap Ali. Arap Ali'yi oynayan Ahmet Mümtaz Taylan. "Gazi Ağabey, yemek yer misin?" dedim, oturduk sette yemek yiyeceğiz. Set yemekleri kalabalık olur. Sağ tarafımda Mümtaz Taylan oturuyordu, sol tarafımda da Gazi Ağabey. Ben de hikâyenin sahibiyim ve işte onun senaristlerinden biriyim ve aynı zamanda oyuncularından da biriyim. Gazi Ağabey bilmiyordu kendisinin 25 sene önceki halini yan taraftaki bu şişmanca adamın oynadığını. Ahmet Mümtaz Taylan da bilmiyordu bu adamın yeniden hayatını bir kez daha icat ettiğini. Bu bana sinemanın muazzam gücünü, ilham veren halini ve bizim bu dünya ile olan ilişkimize dair de bir fırsat kapısı açtığını gösteriyor. Bunlar beni çok etkiliyor sinemada. *Nasipse Adayız'* da 2000'li yıllarda bir belediye başkanı adayı olmak üzerinden kurdum. Senaryosunu öyle yazdım. Oradaki adam benim demeyeceğim ama hikâyedeki adam, ilhamı benim başımdan geçenler. Elbette kurmaca. Bütün senaryolar kurmaca ama gerçeğe yaslanan gerçekten beslenen ve ondan ilham alan bir kurmaca. Başka ne olabilir ki? İnsan yaşadıklarından başka neyi uydurabilir, bulup çıkartabilir? Yaşadıkları, gördükleri, duydukları kendisinin zannettikleri üzerinden yapabilir. Ben 2000'li yıllardaki düğün salonunu istedim ve Temmuz ayının on gününü o düğün salonunun parasını vererek kapattık biz. Bir başka yeri düşünmedim. O salonu istedim, o koridoru istedim. Yani bunu bir sinemasal takıntı halinde de söylemiyorum ama belgeselle kurmacanın bir yerde, bir momentte, buluşabileceğine ve buluşması gerektiğine dair bir inancım var benim. Yani bu gerçeklikle, gerçekliğin yeniden icat edilmesi arasında bir çizgi var ve biz o çizginin etrafında geziyoruz her seferinde. Tarkovsky'nin ideal sinema tarifi, ideal film tarifi bir adamın doğumdan ölümüne kadar bütün hayatını filme çekmek ve oradan bir buçuk saatlik bir kurmacayla ideal bir film yapmaktır der, ideal filmi tarif ederken. Kiyarüstemi, Tahran sokaklarında cebinde düğmesi açık teyple geziyor. Hayatın seslerini toplamaya çalışıyor. "Onları dinlediğim zaman hiç bir zaman o mükemmelliğe ulaşamayacağımızı görüyorum, anlıyorum" der. Bu yüzden, sorunuzun cevabı sanki buralarda geziniyor. Zaman, geçmiş, ruhumuza yerleşen halleri ve bunları bizim yeniden bir kez daha ortaya çıkartma sunma çabamız ve sinemanın buna vesile olması.

**L.K.** : O halde oyunculuğunuzu besleyenlerin tüm yaşam, bellek, anılar, sosyoloji, edebiyat, doktor olmanızın bedenle kurulan ilişkisi belki, bazen romanlarınızda o bedenin giydirilişi, babanızın son derece şık giyinmesi gibi, bazen ateşin önündeki bir yengenin beden-ateş ilişkisi

ile karşımıza çıkması, biraz önce bahsettiğiniz gibi mühür-beden ilişkisinde olması. Bunların hepsi oyunculuğunuzu etkiliyor, tıpkı Yılmaz Güney'in porsantaj memuru olarak işe başlayıp özellikle ilk dönem sinemasında nerede kimin alkışladığını, nerede perdeye herhangi bir şey fırlatıldığını fark edip sinemayla ilgili genel fikrinin oluşması gibi. Bu noktada söyleyebileceğiniz son, oyunculuğa katkıda bulunan şeyler olabilir mi?

**E.K.** : Oyunculuk eğitimi almadım, oyunculuk eğitimi almadığım için rol yapmayı bilmiyorum. Rol yapmayı bilmemek, meğer aslında kamera önünde bir avantajmış. Belki tiyatro için söz konusu bile olmaz benim tarzım. Beceremeyeceğim aşikâr, bir sahnede kendi kendini yöneterek 1,5-2 saat performans göstermek. Ama kameranın önünde bir yönetmene emanet etmekten başka hiçbir çıkar yolunun olmadığını, her şeyimle, ona kendimi, anılarımı, bildiğim, hissettiğim her şeyi başımdan geçenleri, bütün hikâyemi, o kahramanın mizacında, canlandırdığım, oynadığım kahramanın mizacına yerleştirerek, yönetmene onu sunmak, onun içinden yönetmenin beni yönetmesine müsaade etmek, ona güvenmek, emanet etmek, başka bir şey değil aslında kamera önü oyunculuğu. Çünkü enstrümanlardan birisiniz ve sizi yöneten biri var orada. Bu yüzden, yazarların bir editör ihtiyacı gibidir, editöre emanet etmeleri gibidir aslında oyuncunun yönetmene kendini emanet etmesi. Tiyatro oyuncusu sahnede kendini emanet ediyor, kendini. Durduramayacağı bir akış var çünkü orada. Bizde öyle değil. Yönetmen "Kestik" diyor, bir daha istiyor. Tekrar bir daha istiyor. İstedığı neyse, filmin ruhuna yarayabileceği, ruhundan ayrı düşmeyecek bir oyunculuğu senden alıncaya kadar uğraşır. Bu yüzden aranızdaki ilişki çok kritik bir ilişki, yönetmenle oyuncu arasındaki ilişki. Bertolucci diyor ki, Marcello Mastroianni'ye, istediği bir gülüş var, o gülüşü bir türlü vermiyor, o gülme hoşuna gitmiyor. Diyor ki; "Dün akşam otelde yemek yerken, set yemeğini, garsondan bir şey istedim, o da sana bir şey söyledi ve sen garsona güldün, ben izliyordum seni. O gülüşü istiyorum!" diyor. Şimdi, Mastroianni'nin akşam, bir gece önceki akşam garsona başka bir sebeple yönelttiği gülüş biçimi niye ertesi gün Bertolucci'nin istediği sahnedeki plandaki gülüşe denk geliyor? Demek ki burada hâkim olan mesele filmin ruhu ve yönetmenin hayali, yönetmenin düşü. O yüzden oyuncu yönetmenin düşüne hizmet etmekle mükellef. Baştan bu emaneti bir teslim ederseniz, kendinizi yönetmekten bir vazgeçerseniz, kamera önünde sinemanın filmin doğru bir parçası olursunuz. Kötü film içinde iyi oyunculuk olmaz. Kötü oyunculuk belki iyi filmin içinde tahammül edilebilir ama ben iyi oynadım, film kötüydü demek kimseyi kurtarmaz, çok ayıp bir şeydir zaten. Bu yüzden oyuncu yerini ve yurdunu iyi bilmeli kamera önünde ve kendi yolculuğunu kendi hayati deneyimlerini, o güne kadar kendisini var eden neyi varsa onu haşır etmekten çekinmemeli. Ben normalde kendi hayatımda tamam rahat konuşurum muhabbeti severim falan ama vallahi utangaç bir adamım yani. O kadar kolay her şeyi de paylaşmam yani. Çekinirim, korkarım, utanmaktan yani hicap duyarım falan... Ama kamera önünde yönetmenin dünyasına hizmet etmekten başka hiçbir şey olmadığına inanıyorum. Oyunculuğa böyle bakıyorum. Yani Kabuki Tiyatrosu'ndaki oyunculuk gibi. En ön sırada kendisini seyretmeyi becerebiliyorsa bir oyuncu, sahnede kendisini seyretmeyi becerebiliyorsa iyi oyuncudur Kabuki'de. Ben de kendimi kamera önünde sanki dışarıdan birisi seyrediyormuş gibi bir duyguyla oynamaya çalışıyorum. Bu yüzden kendi gerçek hayatımdan başka besleneceğim, deneyimlerimden, okuduklarımdan, duyduklarımdan, gördüklerimden, hekim hikâyelerimden, taşra

hikâyelerinden, hala sürmekte olan hikâyelerimden başka bir şeyim yok. Ne derler, kaynağım yok. Oralardan besleniyorum, oyunculuğa da öyle bakıyorum. Bu yüzden biraz belki de kamera öntü oyunculuğunu tiyatro oyunculuğundan ayırt ederek başlamak gerektiğini düşünüyorum.

**S.Ö** : İzninizle ben bir soru sormak istiyorum. Bugün Kadir Has Üniversitesi'nde Sinema Konferansı var ve konusu Yeşilçam. Yeşilçam üzerine değişik görüşler bulunuyor, eleştirmenler arasında, sanatçılar arasında. Bazıları romantik ve nostaljik bakışla Yeşilçam'ı olumlarken koşulsuz, diğerleri Yeşilçam'ı tamamıyla görmezden gelmekte, belki yerin dibine indirmekte. Bu görüşler ortasında sizin Yeşilçam'a bakışınızı merak ediyorum açıkçası. Yeşilçam Sineması hakkında neler düşünüyorsunuz?

**E.K** : Yeşilçam çok kıymetli bir hafıza. Ben böyle bakıyorum, çünkü benim sinema tutkum, sinemayla ilişkimin sebeplerinden birisi. Avanos kapalı sinemasına ilk gidip seyrettiğim siyah-beyaz filme benziyor. Bir başka dünya, zaman meselesini iyi kötü oradaki filmler üzerinden kurdum başlattım. Bu çok önemli, kıymetli. Biraz önce sohbette çok kısa bahsettim, 1880'li yılların sonunda eğer sinema sanatının hızını, hızlandığını görmeye başladığını düşünürsek, Türkiye'nin de 1900'li yılların başında zaten Osmanlı'nın son dönemiyle birlikte sinemayla tanışıklığını düşünebiliriz. Manaki Kardeşlerin çektiği ilk belgeselle başlatabiliriz bunu. Bu kadar erken tanışmış olmamıza rağmen, niye daha verimli bir mesafe alamadık diye en fazla yakınabilirim. Ama Muhsin Ertuğrul'un da Eisenstein'in asistanı olmaya kalkışması, gidip onun yanında uzunca bir süre kalıp sinemayı öğrenmeye çalışıp geri gelmesi ve bunun pratiğini de hayata geçirmeye çalışması da son derece kıymetlidir. 1900, el yordamıyla gidilmiş, ilk senaryo, ilk oyunculuklar, mutlaka hepsi tiyatrodan beslenmiş. Tiyatronun bu yüzden şeyi hep, ne derler, gölgesi hep sinemanın üzerinde olmuş. Olumlu ya da olumsuz. Türkiye ne yaşamışsa, bu sinemasına da bir şekilde sirayet etmiş. Yani yaşadığımız çağın, yaşadığımız coğrafyanın, her anlamda, hem kültürel, hem politik, hem sosyal, hem ekonomik anlamda bütün etkilerini kendi hayatımızda nasıl yaşıyor görüyorsak, sinemamızda da görmüşüz, yaşamışız. Yani 60'lı yıllardaki Metin Erksan'ın, "Her mahallede bir milyon yaratma" cümlesinden yola çıkarak film çekmesi bunun en güzel örneği değil mi? Toprağın, suyun, kadının mülkiyeti üzerine *Kuyu'yu*, *Yılanların Öcü'nü*, *Susuz Yaz'ı* çekmesi, bizatihi bu hayattan beslendiği anlamına gelmez mi? Lütfi Bey'in -Lütfi Akad- keza... Arkasından 60'lı yılların belki de görece demokratik habitatının besi yerinin Yılmaz Güney gibi bir ismin önünü açması, *Umut* filmiyle bizi, 70'li yılların hemen başında karşılaştırması, bu ülkeden azade, bu ülkede yaşananlardan farklı bir şeyin de başımıza gelmeyeceğini gösteriyor bir yanıyla. Bunun farkında olmamızı ve bunu bilerek hareket etmemiz gerektiğini düşünüyorum. 80 darbesi, sadece bir faşist askeri darbe olmasının dışında, olmasıyla birlikte birçok insanımızın ölümüne, sürgününe, yok edilmesine faili meçhulleriyle birlikte sebep olmuş ama bir yanıyla da bu ülkenin entelektüel birikimini yok eden, aklını alan da bir darbedir. O yüzden 80'li yıllardan sonraki sürecin çok daha ağır, çok daha acımasız, çok daha kısır olduğunu düşünmüşümdür hep. 90'lı yıllar belki de Yeşilçam'ın artık, belki de 76'dan sonra 77'den sonra savaş koşullarının bildiğimiz Yeşilçam seyircisini de, Yeşilçam algısını da tükettiğini, yok ettiğini, kendisini o seks avantür filmlere terk ederek zaten ipini çektiğini düşünüyorum ben.

Ondan sonraki süreç bir Yeşilçam süreci değildi bence. 90'lı yıllar, bizim yaş kuşağının insanların daha çok Avrupa Sineması'ndan, auteur sinemadan belki de, Fransız Sineması'ndan etkilenerek yazdıkları senaryolardan yola çıkarak yaptıkları filmlerle gelişti ve sonrasında bence çok daha verimli, çok daha zengin çok daha üretken bir yolculuğa da kavuştu diye düşünüyorum. Onun bir parçası olduğumuzu düşünüyorum ben hala. Üzerine belki çok şey söylenebilir ama 60'lı yılların, bir parantez açarak belki de kapatmak isterim bunu, 60'lı yılların dergilerini vermişti bana Metin Erksan. *Yeni Sinema Dergisi*. O zamanlar *Sinematek* hareketi var, Onat Bey'in, Onat Kutlar'ın başını çektiği. Bir de Yeni Sinemacı diye tarif edebileceğimiz, Halit Refiğ, Metin Ağabey -Metin Erksan- vs. Birbirleriyle nasıl ağır bir tartışma yaşamışlar, biliyor musunuz? Yani o konuşmalara, o coşkuya, o heyecana baktığımızda "Ya bu adamların bütün dünyaları sinemaymış" dedirten bir ciddiyetleri vardı o dergideki makalelerde, tartışmalarda. Kullandıkları üslup bazen çok sert olsa da, onların sinemayı nasıl ciddiye aldıklarını, nasıl hayatlarının orta yerine koyduklarını gösteren makaleler, tartışmalardı ve o yüzden Erksan'ın, Halit Bey'in, Lütfi Akad'ın, Memduh Ün'ün, Atıf Bey'in, hepsinin de sinemamız için vazgeçilmez şeyler ürettiklerini ve çok kalıcı biçimde yerlerini aldıklarını düşünüyorum.

**S.Ö** : Peki bundan sonraki projeleriniz acaba nedir? Bunu bizimle paylaşma imkânınız var mı?

**E.K.** : Sinema hep hayatımda olacak. Kitap da tabii ki yazmak istiyorum. Her yıl en azından bir kitabım çıksın istiyorum. Bu sene *Evvvel Zaman*'ın yeni baskısı çıktı. Ama 2018 bununla kalmayacak, 2018 Ekim-Kasım ayında inşallah İletişim Yayınları'ndan bir Metin Erksan kitabı bitmek üzere, o çıkacak. Ve Temmuz ayında kamera arkasında olacağım bir uzun metrajlı için. Yakın zamanda bir belgesel çekmişim, o yönetmenlik koltuğuna beni belgeselci olarak oturttu, ne yapalım, iyi de oldu çok sıkı bir antrenman oldu benim için. İçime sinen bir çalışma oldu. Temmuz'da da ilk uzun metrajlımızı çekeceğiz, biliyorsunuz 5-6 hafta sürecek, arkasından post-prodüksiyon... Yazmaya, çekmeye, çağırdıkça siz, konuşmaya devam edeceğim.

**L.K.** : Son olarak *Sinefilozofi* dergimiz hakkında düşüncelerinizi alabilir miyiz?

**E.K.** : Efendim, çok kıymetli işler yapıyorsunuz. Sürekli bellek ve hafıza lafları eden birisiyim ama aynı şeyleri söyleyeceğim. Yazmaktan daha çok konuşmayı seven bir coğrafyanın çocuğuyuz ya, yazarları falan gördüğüm zaman kucaklamak istiyorum. Benim için siz de öylesiniz. Bu dergi de bu işleri yerine getiren çok kıymetli bir çalışma, yolunuz açık olsun.



### Interview with Ercan Kesal\*

**Serdar Öztürk (S.Ö.):** Welcome, Mr. Ercan. We are in the Studios of Radio-Television and Cinema Department of Kadir Has University to conduct an interview with Mr. Ercan Kesal for our magazine Sinefilozofi's June issue. We are together on a nice May morning. May I start with my first question? Philosopher Alain Badiou indicates that cinema is a composition with lots of elements like colour, camera movement, camera angle, acting, and montage. Your relations with art or your perspective on life looks as a composition. It seems as if you correlate between irrelevant elements.

Ercan Kesal's relation with life is like a cinematic composition; what is your opinion on this?

**Ercan Kesal (E.K.):** Yes... Lütfi Akad drew parallels between film-making and cooking. He says that the way how you mix ingredients and its order is important. As you know, he was a good filmmaker, and interestingly somehow - just as many good filmmakers in the 1960s - he didn't come out from the movie sets and had no instructors to teach him. In that period, people

---

\* This interview was conducted on 03.05.2018 at Kadir Has University. You can access the video of the interview from the link below.

<https://www.youtube.com/watch?v=QVKF4v4yWmc>

Translated by Barışkan Ünal, proofread by Rufat Karımzade and Özer Ozkantar.

like him found themselves in brutal film procedures, so that they had to learn many things. But still, they seemed succeeding to keep as quoted "clean."

Years later after reading *Cahiers du Cinéma*'s early editions, Akad said, "Oh, the French already knew everything about it!" and added, fortunately, I hadn't read them in my early times". So, he means that the requirement of discovering, learning and conducting a lot of things in life and cinema or through hands-on experience on film sets open much more different, strong and long-lasting inspiration doors. Since we started from Mr. Lütfi, maybe I have to finish this topic by giving one more example from him. Before starting preparations for a new movie, he sits on a diet for six months by abstaining himself from any movies he can watch and any screenplay he can read. He totally focuses on his own film process. I said it because his comparison of cooking and movie making is really interesting. Whatever we do, as an actor/actress, or screenwriter, or may be a doctor, or family man, after all, all of these are nothing more than milestones we met during our efforts on the way of our existence. From tomorrow on, I may stop acting or have no film scripts in my life, but it never stops my efforts on meaning, concerns and sorrow regarding my relation with life. From tomorrow on, I may stop acting or have no film scripts in my life but it will never end the worries and sorrow regarding my relation with the life and it will never stop my efforts on a search for the meaning. And in my relationship with the world cinema is a highly precious "instructor" which I noticed early, but got involved lately. I can find many answers to my questions through cinema and I am very satisfied with it. For this reason, if we go back to cooking and film-making comparison, my utter concern, and efforts are to add ingredients in a correct order and time without burning it. This is all I try to do. Of course, finally, I like to add my own flavour to it. That is probably what is called "style."

**S.Ö.** : Speaking of cooking reminded me of Antonio Gramsci's saying: "Well, everybody can fry an egg but it does not make everybody chefs". Maybe what he wants to emphasize is the differences between professionalization and amateur spirit. By touching to this issue in his book *Representation of Intellectual*, Edward Said points out that full professionalization never means a contribution to an intellectualism. And he underscores the value and importance of creating the amateur spirit. I can see an amateur enthusiasm inside you. This amateur enthusiasm may be advancing and diversifying your cooking art on affirming the life, as you just mentioned. I get an impression that you keep that amateur enthusiasm. In other words, you as Ercan Kesal, have you ever thought whether you have the amateur spirit in you, in your subconscious?

**E.K.** : You are right. Sometimes you can truly understand what has happened to you once you encounter with something that strikes you. When you are young, that is unlikely. It is the advantage of aging. Due to this, my hunger for the life is an effort to find answers to my *raison d'être*, to a never-ending odd sorrow in my heart. I have recently read Abbas Kiarostami's book. It is an Iranian fairy tale where a man encounters with lion. The man tries to escape and obviously lion starts to chase him. If he is caught, of course the lion will eat him. While running, the man comes to a verge of a cliff. He has two choices. If he jumps over the cliff, he dies and if he went back, the lion would eat him. After deciding to jump, he finds a tree branch

to hold at the edge of the cliff. He relieved and said, "Oh! I'm saved". But, the angry lion was still waiting at the edge. That moment he noticed the branch was about to break in because some two rodents were chewing it. Then, he saw wild strawberries and blackberries nearby. He reached out, picked and ate strawberries.

I believe that we swing between a risk of falling and a fear of being brutally killed by a lion in life. So, my brother, we should eat those strawberries, instead of holding on to the sorrow of life until death! Kiarostami concluded this story by saying "earth's lifespan is longer than your fate". In connection with this conclusion, I guess the story reflects the dilemma of existence and nothingness as well. We usually alternate between two opposite sides of having extreme self-esteem and of not giving any esteem to ourselves. I'm looking for something apart from these two approaches. Because I believe I am so worthy, but at the same time, I am aware of the fact that the earth was here before me; and will be here even after me. So, I should deserve to live in this world and try filling it. Besides, I should deserve the death when the time comes. That means I prefer to be free from the sick belief that imposed us that the postmodern era changes nothing and that we are worthless. I can be so beneficial and precious, and I am a part of this world. However, my brother, since the earth has been here long before me and has created and consumed many civilizations many times, I know this will occur after me, too.

Actually, it is meaningless to give myself so much credit. I want to fill the space between life and death with a big joy. Maybe that means to be an amateur. I can do this sometimes by writing texts, sometimes by witnessing or recreating one's life in front of or behind the camera. In the end, I realized that cinema is nothing more than a recreation of the facts and life.

I know I am belabouring the point but let me elaborate on this. We went to a village where I did my compulsory service in 1984 to shoot the movie *Once Upon a Time in Anatolia* in 2009, 25 years later. The story in my book *Evvvel Zaman* is a little bit like this. We went to a town rather than a village. 25 years ago, there was a small village clinic where I worked. What I want to say is that 25 years ago, during 2-3 years by spending lots of money and putting huge efforts for the film 70-80-person team tried to portray the events which I witnessed in one night. We recreated that night and what I learned from this film experience is that we cannot live any moment in the same way again. Time is so precious, special, and treasured, moments are so significant.

That is to say, my corpse search journey when I was a young man, 23-24 years old physician, expressed itself in the cinema after 25 years so worthwhile that BBC named it as one of the 100 films in the 21st century. The question is why a young man's rural experience has become as one of the important movies recognized by the world-known cinema "authers". It is something that we can talk on, even as a main topic. Why is English, French, Italian interested in an autopsy story happened in some Keskin State Hospital somewhere in Turkey? So it means that we all have something in common regarding to the problems, sorrows and fates of human beings. As if we are all around the earth's dining table, and we pursue the same questions, the same sentences for thousands of years.

**S.Ö.** : Your life view has led you to create different artworks. *Once Upon a Time in Anatolia* is one of them. You play in TV series such as *The Pit*, as well. These TV series are also one of the most important art genres that develop an organic bond between you and the masses. TV series are in one side and on the other side are films that lead to deep thinking. Does Ercan Kesal see himself as the organic intellectual, who can carry the classes to a high level, regarding to the Gramsci's description on the organic and the traditional intellectual? Could you mind open your world to us as an intellectual?

**E.K.** : Of course. A couple of days ago, I attended a radio program at *Açık Radio* to talk on the movie *Two Days, One Night* of Dardenne Brothers with Mr. Jack. In the film, the protagonist Sandra has a risk of losing her job. She tries to convince her colleagues until the movie ends. If the colleagues agreed on giving up from 1,000 Euro, it would increase her chance to get back to the job. When I watched the movie again, I have seen that the evil act is not only about doing harm. Doing nothing does not differ from evil. There is no other sentence more selfish than "I do no harm to people" which is reserved, colder and encapsulating the greatest darkness underneath. Actually, good people do evil many times by not stirring a finger against wrongdoings. I believe that the worst act in this world is to stay silent. In other words, isolating yourself and always keeping a distance and border with the world mean you are becoming a part of evil. So, we have no chance than being altruistic for goodness. Avoiding harm, objecting to it or criticizing it is not enough. Instead, I should be there in a favour of those who oppressed and be altruistic. In fact, we cannot be indifferent or alien to any part of life. It is not a political act. If there is a wrongdoing somewhere and I am also there, I am responsible for it my brother. At least, unless I go beyond that and take any steps to change it.

There are two main approaches in the cinema. One is the mainstream cinema; the other one is Arthouse cinema, which we have involved in. The Arthouse is a film genre and place where we feel better and believe as more lasting, and where the philosophy of cinema finds a life. But the Arthouse comes to a point where we cannot make movies gradually due to the fact that it is an expensive job. It is hard to find money and a movie theatre. Even if we overcome these problems, there are no audience of this genre. I think we have been losing our audience. In this case, what we are doing should serve more than just stretching our wounds.

Besides, we witness another movement, a dynamic field. I became a father late, at the age of 47. My son's relation to computers, digital world, cell phone or others seems strange to me but I should follow and understand it. It will be a bad example; I'm an in a bit of shame to share this, however it came to my mind when we spoke of *Once Upon a Time in Anatolia*. Just 180-190 thousand audiences watched the movie, however one scene in an episode of *The Pit* clicked on by 7,5 million audiences. One of my lines in a coffee-house in that TV series got 7,5 million watches, lots of comments and people discussed on it. There is a leaning in that direction and I cannot be just a mere spectator.

When they offered me the role at *The Pit*, I first read the script. It was a story of *Godfather* in which has characteristics of Turkey. We all watched *Godfather* many times, right? If it screens on TV this evening, I can watch it again without a second thought, even it means watching the



film 50th or 60th times. Some films have this effect on you. Anyway, in that scenario, they offered me to play the similar/exact role Marlon Brando played in *Godfather*. My brother what delight! What an appetite for an actor! The script was so powerful. I am wondered to see the film set, behind the scene and the acting performances there. I am always curious to get feedback from the audience. I talk with scenarists and producers persistently because I am never a kind of an actor who only plays the role and leaves the sets. I always seek a way to involve in it. Maybe, I am in search of an alternative in our cinema. I wonder whether I may offer new things. For this reason, since from the beginning, I have never considered that I do a bad job. I have learned many things, and it will continue. If we turn back to the Iranian fairy tale, I grab and eat those wild strawberries every time. I am aware that I will fall after a while or lion will brutally kill me, but it has always been that way.

**S. Ö.** : When listening to your expressions, it looks like your view on philosophy is based on experiencing the life. After all, cinema also is an experience. As you told before somehow your experience of life reinvents itself with in the cinema. Frankly, this view is highly related to our magazine's approach. We believe philosophy was born in the "bazaar" -marketplace. Then, it ascended to the sky by written philosophy, generated ideas in a vicious circle in limited space and once again turned its face to "bazaar" within the cinema in 19th century. Movies, which you played, or wrote their scripts or you watched, swinging between the marketplace - "bazaar" and the most intense thinking areas of intellectualism. I mean they dance like a dancer. Have you ever thought this way? Do you think there is a correlation between cinema and philosophy? If there is, what kind of relation do they have? I wonder your opinion on this issue.

**E. K.** : Many art fields have relations with philosophy. I think they nourish from each other and then incorporate to each other. This is also something dialectical. I mean there is a cause-effect relation among them. From my perspective, cinema is up front than the other art fields because of its connections with time. None of other art fields is able to hold froze and own the only thing we can never possess-time. Literature, painting cannot possess the time, they can only, as you said, imitate the nature, voice, words, and dreams. On the contrary, cinema does a different thing; it seals the time. And we get a chance to own the time, which we had already lost in life via cinema. For this reason, we highly value the cinema. This is very important characteristic of cinema - the matter of possessing time distinct cinema from other art forms. We need to ponder on this. That is why memory is so important. By withholding and sealing the time, cinema seems to give us the privilege to repeat, face and settle with it again and every time. This is really strange. And, memory is so crucial to continue this whole story, and to be part of it.

You asked about the born of philosophy in the bazaar at the beginning. If we discuss the knowledge and wisdom, I guess it may open new inspiration doors on this question as well. My tutor was my mother. She was an illiterate farmer in a small village. My father graduated from primary school. I always wonder how my mom got such knowledge, wisdom that I have never had. How and where did she get it? Why am I absent from it? I graduated from the college, changed couple of colleges, finished the master and Ph.D., but yet I do not

have it somehow? Where did we cut this strange connection? And how did my mom get it? So, did my grandma. My grandma had Alzheimer in her last days, but my mother always surprised us with her words about life. She held these words in her palms until her last moment and used it whenever needed.

Before she passed away, I finished my whole writings almost with my mother's support. Whenever I couldn't complete my writings, she was telling me how I should finish it. Interestingly, every time my wife or I read my writings to her, she said, "My son, how do you know all about them?" She was not aware that all of my writings are about what I heard from her. I only used different methods while writing them down. We both had the same inspiration sources. The only difference I have apart from my mom is to know how to set up proper sentences. I have learned it from my tutors. There is nothing more. Knowledge comes from mothers, the earth and geography, lands we live. And actually, I should name it as wisdom, not knowledge. What we do is a reproduction of it and mistakenly we are under the assumption that we discover something new from another universe. That is the question. This can be called "academic alienation." That coldness, arrogance may be always stay there. An incomplete, unsophisticated knowledge is garbage for wisdom. I know this is a sharp and angry claim, but I believe it. Maybe, the street is something that leads us to confront with our strange arrogance. Streets often carry a good deal of heavy memory and wisdom behind the scene of that bizarre tranquillity or behind a surface which looks like nothing is going on. We have no choice other than turn back and look at them every time; because this is a collective consciousness. A stone, rock, soil, water has a memory. There is no question on this. A 650-year-old tree has more knowledge than me. Then, a 70-80-year life we attribute to ourselves is nothing more than being arrogant. I try to look at the time-cinema and time-literature relation from this perspective. With this, I can escape from the risk of being surrendered by arrogance.

Whenever I called my mom, almost every time she was answering her dial phone and saying my name like "Ercan, my sweet are you calling?" I was warning her that she should not answer the phone call like that because it can be someone else. But she always responded by saying "I know when you call, it rings differently." We live in an era that we are convinced on that every phone rings the same. For me the story is this. My mom was not odd; she was right; the phone rings differently for each call. She realized that fact, and spots the differences, even if none of us believes this fact in this era. Why don't we do it? What keeps us away from this fact? This isn't about being spiritual; it is about her awareness, deepness that this era gives us no value. We should regain that awareness.

**Lale Kabadayı (L.K.):** I would like to continue talking about memory. You make use of your experiences a lot as sources, especially for your books. I named this as "whole-fragmented images." I would like to ask how you meet with whole-fragmented images, and how you identify with them in every way, even though both in your films and books, there are dual-characters like in *I am not Him* that you played. They sometimes can be a midwife, grandmother, aunt, or a Peri Gazozu (Fairy Soda). What I get from your book is that as you said before, you consider time as something to what we turn our head, look backwards-forwards and collapse back into the present again, and not something we lost. Therefore, time

in your description is lasting, and although we live in different lives, it seems like my life, as well. Because when I watched *Peri Gazozu*, I cried. Connections with fear of losing his dad, lack of father, relationship with mother and its connection with leaving home and a feeble child not knowing whether there is any future or not. Due to these reasons, your work is not a mechanic production; it is full of art. How do you see yourself from outside, especially in your works in the literature?

**E. K.** : It is so beautiful to see myself from your description and perspective. If they asked my opinion on *Peri Gazozu*, I couldn't explain it more beautiful than you. Believe me. I didn't start it with high awareness, as you can guess. You learn something through time or on the way. This is valid for my film acting, as well as for my works in literature and for *Peri Gazozu*. When they asked me what kind of movie I would like to shoot, I say movie like *Peri Gazozu*. I would like to be behind the camera with the same reflex, mood and state of mind I had when we shot *Peri Gazozu*. I believe these can lead my journey and me further in a positive way. *Peri Gazozu* coincided with my dad's demise. It was a time I was mourning for my dad and reckoning. The book has some gut-wrenching stories, I know.

But the main issue is that time is not something that is lost, gone or passes by. What makes it precious is the memory. However, we realize it after it passed, and became a memory. Everything happening through the time, or happened in the past, comes and settles in our souls. Since those facts settle in our souls, we always connect with them by invisible bonds, as Tarkovsky said, so, actually there is no past; we only assume it. If they stay in the present, they are not lost or passed by. It is something that stays at present and has prophecies for the future as well.

Now I have realized the importance of using metaphors more than images because cinema and literature tell stories through using metaphors and that is the only way to do it. Remember the "bazaar"; sellers describe a freshness of cucumber through an almond by writing "almond cucumber" on the counter. Once you read, you don't question why words "almond" and "cucumber" are together. You immediately get the sense of cucumber's freshness. I try doing the same in a basic way in the literature. I try depicting issues with the metaphors that we have never noticed or valued while passing by.

The seal which is one of the stories in *Peri Gazozu*, is not an ordinary stamp or ink imprinted on the paper. But when you look at it, it just looks like a strange object. It is on the other hand a courthouse mark on a left arm of a child who was raped or forced to incest. They (the courthouse) seal children's arm and send them back to you. While I was a young doctor I was examining the children, who had the seal on their arm and was listening to their stories. From that moment the seal has not been just a seal for me. I cannot look at it the same way anymore, it started representing something else. Whenever I see a seal, those meanings come to my mind.

**L. K.** : It became a notion.

**E. K.** : I think the point where this era makes us sick is here. This era claims, "It is just a seal, that's all". No, in fact, it is not. That's why these strange things were helping me to express my

thoughts with the context of metaphor in my childhood when I was having my first political experiences. And they started to make a certain way to my consciousness, streaming into my mind. So, somehow *Peri Gazozu* turned out this way.

My thoughts are like the litmus paper. After throwing memories into my memory pool, they decompose. It will be metaphoric, but let's explain it with fishing. You cannot catch all kind of fishes with the same fishing line. My metaphors are like a proper fishing rod thrown into my memory pool. That fishing rod, in a metaphoric way, was chosen consciously from the start. It catches its own reminiscences in the memory pool. I presume I will pursue similar journey in cinema, at least I will have behind-the-camera experience in July.

**L. K.** : Mr. Ercan, time-image concept and cinema, as the Deleuzian approach, identifies cinema with thought by estranging it from metaphors and phenomenon. We talked about the memory shortly before and mentioned that you consider the time as horizontal, not vertical, phenomena which sometimes may lift our heads up. What is your opinion about the view of "auteur" directors on time phenomena in Turkish cinema? Will time be a dominant part of your project?

**E. K.** : I may connect it with the question you asked before. After all, what makes cinema so powerful is the ability of intervening time. Directors in my generation in Turkish cinema were born in 1958-1959, and many of those who start filming after the 1990s were the ones who had no tutors to lead them, like "lay scholars". They were self-taught directors. For this reason, no doubt they read, researched a lot and they were influenced immensely by these philosophical approaches. Certainly, these approaches have affected and shaped their cinema. I think in the recent period, the search and transformation we see in Tayfun Pirselimoglu's cinema is a result of these concerns.

The time issue certainly affects my writings, as well. *Peri Gazozu* and *Cin Aynası* are the main examples. I head out from my experiences, my memories. They are my main and primary sources. The first feature film I will experience as a director will be *Nasipse Adayız*. It had published as a novella first. And then, I worked up it into a scenario – a story in which events happen in one night. I will shoot the film in July. I am planning to pursue something like this; in that movie, I guess I will pursue the experience I had in *Once Upon a Time in Anatolia*. We found the real places to film at *Once Upon a Time in Anatolia*, like the hospital I worked, my room there, the autopsy room, fountains where we searched the corpse in 1984. That is so valuable. The film's reality and deep effects on the audiences may come from that.

This is not in our hands many times. Those places entered my life again after 25 years, but this time I met them in a movie, in cinema. This was where exactly I look for the time and cinema relation. It was a marvellous experience. In fact, I wrote it in one of my stories. There is a character, driver Arap Ali, in *Once Upon a Time in Anatolia*. Ahmet Mümtaz Taylan portrayed that character in the film. One day while we were on the set of the film, Gazi ağabey-the real-life counterpart of the character Arap Ali, came to visit us. He was my driver 25 years ago, and now became retired 70 years old man living in Kırıkkale. After hearing that we were in Kırıkkale for movie, he wanted to visit me. We embraced each other on the set, had a supper

together, and there, on the table, Gazi ağabey was on my left while Mümtaz Taylan sat on my right. As the story's owner, screenwriter, and the actor, I was in the middle. Neither Gazi figured out that Mümtaz was portraying his own version of 25 years before nor Mümtaz realized that Gazi was the real-life-counterpart of Arap Ali. This showed me the power of cinema, its inspiration and how it opens a door of opportunity with our relations to the world. All these affect me in cinema.

I lived through the events of *Nasipse Adayız* in person during 2000's as a presumptive nominee for major election. I wrote the script based on that. I won't say that the protagonist in the film reflects me, but what I lived inspired me to create that character. It is of course fiction. In the end, all scenarios are fictional, but it is based on, nourished, and inspired by real events. What else can it be? What else can people create than the illustration of their lives? One can only write what he/she has witnessed, lived, heard and presumably owns. I preferred to shoot the film *Nasipse Adayız* at the real wedding ballroom in the 2000s. We rented it for the last 10 days of July. Other places never crossed my mind. I only imagined that ballroom, that hallway for the film. I don't say it with cinematic obsession, but I believe the fiction and the documentary can and should come together in one place. In other words, there is a line between the reality and the recreation of the reality and we walk on that line.

Tarkovsky describes an ideal cinema or movie as a filming a man from the beginning to the end of his life and as a result creating an hour and a half feature film from that. Kiarostami walked on the streets of Tehran with the tape recorder on his pocket and tried to record the sounds of life. Then he said, "When I listen to them, I discovered we can never reach to that perfection". So, I guess, we need to seek the answer of your question right here; time, past, their places in our soul and our effort to bring them to light and contribution of the cinema to that.

**L. K.** : We can see that life, memory, sociology, literature, being a doctor and its relationship with the body additionally the body dress up, your father's passion for fashion and description of the body and fire relations via a woman in your novels; all these nourish your acting, and it is similar with what Yılmaz Güney experienced. Güney working as an officer especially during his first years of cinema discovered in which part movie got applauses or people threw garbage on the screen. What do you think, can it be contributed to the acting?

**E. K.** : I didn't have an acting training, so I do not know how to pretend, but to my surprise, it has become an advantage in front of the camera. My style is not convenient for the theatre; I cannot perform at the stage in 1,5-2 hours with self-determination. You don't have any other way than to surrender yourself to the director when it comes to cinema. Playing in front of the camera, however, means surrendering yourself to the director with all your memories, knowledge, feelings, experiences and stories by portraying the character and allowing the director to lead you. That is all. On-camera acting is all about that. In fact, you are one of the instruments of the film and there is someone who directs you. Just as a writer needs to consign her writings to an editor, the actor or actress needs a director to be directed.

Stage actor directs himself on the stage because there is an irreversible flow in the theatre. In the cinema, however when the director says “cut”, flow stops. The director has a right to shoot scenes again and again until she/he feels that your play reflects the exact spirit of the character or the world the director imagines. Therefore, the relationship between the actors/actress and director is so critical.

When Marcello Mastroianni couldn't smile as Bertolucci wanted, Bertolucci told Marcello, “You asked something from the waiter at the hotel last night. When he responded, you smiled back at him, so I want that smile”. Why did Bertolucci want to see in the film the same smile Marcello did at the hotel last night? It means that what really matters is the director's imagination; the soul of the film. So, the actor must serve director's imagination. If you accept this fact from the beginning and give up from self-directing in front of the camera, you can be the right component of the film.

There is no good acting in a bad movie. Bad acting may be tolerated in a good movie, but there is no way of saying, “I played well, but the movie was bad”. That cannot save anyone, and it is shameful. To this respect, actors/actresses should know their places and limits when it comes to the cinema. They shouldn't refrain from revealing everything that has made them; their experiences and journeys.

Even if I talk easily and like chatting, I am really a shy person in my daily life. I cannot share everything, I hesitate, feel ashamed of. But, when it comes to on-camera acting my perspective is that I must do whatever the director's world demands from me. I see the acting from that point of view like acting in Kabuki Theatre. If a performer achieves to watch himself/herself from the eyes of first-row audiences, then he/she is a good performer in the Kabuki Theatre. I act like that, I mean, in front of the camera I try acting with the sense of that I watch myself from outside. So, because of that, I have no other sources to nourish my acting from than my life, my experiences, books I read, things I hear, my observations, my rural area stories or stories from my period when I was a doctor. I nourish my acting from them and see the acting in that way.

**S. Ö.** : May I ask one more question? There is a conference at Kadir Has University on “Yeşilçam”. There are different approaches to Yeşilçam among artists and critics. Some see this period as a romantic and nostalgic time, while some others completely ignore it or maybe disgrace with it. How do you see Yeşilçam?

**E. K.** : Yeşilçam is so valuable memory for Turkish cinema and is one of the reasons of my passion for the cinema. My Yeşilçam is “Yeni Sinema (New Cinema/New Movie Theatre)” in Avanos, Nevşehir. The idea of creating another world or my approach about the time was shaped somehow with the movies that I watched there. The art of cinema speeded up in the late 1880s, Turkey met cinema in the early 1900s, the late period of the Ottoman Empire. We can say it all started with the documentary on Manaki Brothers.

I may criticize why we haven't had a good progress in cinema even though we met it that early. It is, however, so precious that Muhsin Ertuğrul took a step to be Eisenstein's assistant, he went and tried to learn cinema from him and after turning back to Turkey he

worked to adopt what he had learned from Einstein. The 1900s... The hands-on experience of first screenplay, first acting; everything learned by trial-and-error. They certainly inspired from the theatre, so, the theatre's shadow was always on the cinema, positive or negative. Whatever happened in Turkey reflected itself in the Turkish cinema. Just as our life affected by cultural, political, social and economic processes and geography where we live in influence our daily life, we find the impact of them on cinema as well.

Isn't it Metin Erkan's attempt to shoot a movie in the 1960's based on "creating a millionaire in each neighbourhood" the best example on these efforts? Does not it mean that he nourished from life when he shot films like *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Kuyu*, on the subject of a woman, soil, and water? Likewise, Lütfi Akad. After that period, the relatively democratic environment in the 1960's opened a way for Yılmaz Güney. Didn't he show with his movie *Umut* in early 1970's that what only happens to us is what we face or witness in this country? We should be aware of and act with this knowledge. The military coup in 1980 was fascist, and caused the death, exile, unidentified murder of our many people, as well as it wiped out the intellectual accumulation. Which is why I always think that the period after 1980's was much more difficult, merciless. In the 1990's, our cinema improved by films which based on screenplays of our generation written with the effect mainly by European cinema, "auther" cinema, more of a French cinema. And then, our cinema has gained much more robust, productive and richer journey. From my perspective, we are still part of that journey.

We may add many things on this issue but I may conclude it by saying this, maybe in a bracket, Metin Erksan gave me cinema magazines of the 1960s. There were *Yeni Sinema Dergisi* (New Cinema Magazine) and also *Sinematek* movement leading by Onat Kutlar in that period. There was also a group named *Milli Sinemacı* (National Film-Maker) supported by Halit Refiğ, Metin Erksan, etc. Do you know how they challenged to each other? When you look at those discussions, enthusiasm, excitement there, you can say, "These men's entire world was cinema". They were that much serious about the cinema in their articles, discussions in those magazines. Even their styles sometimes were so tough, those articles show how much they took cinema seriously and put it in the middle of their life. So, the contributions of Erksan, Refiğ, Akad, Memduh Ün, and Atif Yılmaz are indispensable and lasting.

**S. Ö.** : Well, what are your next projects? Do you mind sharing with us?

**E. K.** : Cinema will always exist in my life, so will literature. I would like to keep writing. I would like to publish at least one book in a year. The book *Evvvel Zaman* was republished this year, but we won't be limited just by that in 2018. Hopefully, a book on Metin Erksan will be published by *İletişim Yayınları* in October-November 2018. Also, I will be behind the camera for the feature film in July. I have filmed a documentary recently. I was a director on that project. It was a good practice and tough training for me. I will make my first feature film in July. Filming will last 5-6 weeks and then the post-production phase will start. I will continue writing, shooting a film and talking.

**L. K.** : As the last question, could you please share your thought on our magazine SineFilozofi?

**E. K.** : You are doing a precious job. I always like talking on the memory, but I will say the same thing again. Since we are the children of geography where people like to talk rather than write, I would like to embrace those who prefer writing whenever I meet with them. For me, you are one of them, too. This magazine is a valuable work in accomplishing this job. Bon voyage.





CİLT/VOL. 3

SAYI/NO. 5

HAZ./JUNE 2018

# sineFILOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ | INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL

