

CİLT 3

SAYI 6

ARALIK 2018



sineFILOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFILOZOFI

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör / Editor

Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Arş. Gör. Esra Güngör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli, Türkiye

Fırat Osmanogulları, Ankara Hacı Bayram Veli 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, Ankara Hacı Bayram Veli 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. Aslıhan Doğan Topçu, Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia

Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Doç. Dr. Aydan Özsoy, Ankara Hacı Bayram Veli 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, Türkiye
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye
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 Serarslan, 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
Prof. Dr. M. Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez, Ankara Hacı Bayram Veli 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. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli 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. Emrah Ayaşlıoğlu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

Dr. Öğretim Üyesi Behiç Alp Aytekin, Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

Arş. Gör. Emrah Ayaşlıoğlu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Redaksiyon / Proofreading

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

Sosyal Medya Sorumlusu

Mert Can Arık

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 orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yaylandıktan 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 - 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: Yoğun geçen bir yılı tamamlarken... 1

- Makaleler Articles -

- İşe Yarar Bir Şey*'de Yolculuk, Hareket ve Zaman
Journey, Motion and Time in *Something Useful*
Özge Güven Akdoğan 3
- Göstergebilimsel Film Çözümlerinin Bergsoncu Eleştirisi
Bergsonesk Critique of Semiotic Film Analysis
Mustafa Kemal Sancar 23
- M.Butterfly* Filminin Yapı Sökümcü Analizi
The Deconstruction Analyses of *M. Butterfly*
Zühre Canay Güven- Meral Serarlan 39
- Richard Linklater'ın *Uyuşuk* Filmi ve Antik Yunan Perspektifinden Bir Kamusal Alan Çözümlemesi
Richard Linklater's *Slacker* Film and a Public Space Analysis from Ancient Greek Perspective
Özge Nilay Erbalaban Gürbüz 57
- Don Kişot*'tan Züğürt Ağa'ya Aşkın Yurtsuzluk
Transcendental Homelessness From *Don Quixote* to Züğürt Ağa
Arus Yumul 75
- Lars von Trier Sinemasında Muhalif Duruş ve Yapı Karşısında Failliğin Sinematografik İzleri "*Dancer in the Dark*" Müzikali Örneği
Opposing position in Lars von Trier Cinema and Cinematographic Traces of the Perpetrator in front of the Structure *Dancer in the Dark* Musical Example
Gamze Yılmaz Güntay 91
- Eleştirel Teori Açısından Hümanizm ve Mekanik: Alex Murphy Nasıl Robocop Olur
Humanism and Mechanics in Critical Theory: How Alex Murphy Becomes RoboCop?
Deniz Kurtyılmaz 115

- Çeviri Translate -

- Patricia Pisters, Sonuç: Nöro-İmge Gelecekte Beyin Ekranlar
Ömür Şölen Soykan 135
- Anneke Smelik, Siborg-Oluş'a Dair Sinematografik Fanteziler
Deniz Kurtyılmaz 142

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

<i>Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları - Erdem İlic Eser Aygöl</i>	156
<i>Komedi İçin Yeni Bir Alt Tür Önerisi: Melankolik Komedi -Katja Hettich Sarper Bütev</i>	159
<i>Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000) - Ali Karadoğan Sezen Gürüf Başekim</i>	165

- Değini Views -

<i>Sinema Felsefe Sempozyumu Üzerine Eda Çalışkan Arısoy, Esra Güngör Kılıç, Işkın Özbulduk Kılıç</i>	172
---	-----

Yoğun geçen bir yılı tamamlarken...

2018 yılının sonuna ulaştığımız bu günlerde, SineFilozofi Dergisi'nin 6. Sayısı ile tekrar "Herkes merhaba!". Yoğun geçen bir yılı tamamlarken, dergimizin Aralık sayısı ile karşınızdayız.

Yılda iki kez sizlerle bulduğumuz dergi yolculuğuna bu yıl farklı bir çalışma ekledik ve dergimizin sahibi Prof. Dr. Serdar Öztürk'ün öncülüğünde, ilk kez sinema ve felsefe ilgisi üzerine bir *Sempozyum* gerçekleştirdik. 23-25 Kasım 2018 tarihleri arasında İstanbul Akbank Sanat Merkezi'nde düzenlediğimiz *1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu*, akademi dünyası ile önemli filmler üreten birçok yönetmeni bir araya getirdi. Yoğun katılımlı *Sempozyum*, sinema ve felsefe alanında konuşulacak ne kadar çok şey olduğunu ve bu alandaki boşluğun doldurulmasına yönelik ihtiyacı hepimize gösterdi. Başarıyla tamamlamış olmanın gurur ve mutluluğunu duyduğumuz *Sempozyum* sayesinde yaratılan mükemmel enerji, katılımcılarımızın içten ve yapıcı önerileri ile umuyoruz ki seneye daha da güçlenerek devam edecek. Sürekliliği için elimizden geleni yapacağımız *Sempozyumumuzun* ilkinde yönelik özel sayı ya da sayıları ise, önümüzdeki yıl bahar aylarında çıkarmayı planlıyoruz. Böylelikle, *Sempozyuma* katılan bildiri sahiplerinin çalışmalarını yine hakem değerlendirmeleri ardından yayınlayarak, üç günlük etkinliğimize katılma şansı bulanlar kadar, dinlemeye gelememiş olanlar için de değerli bir sinema-felsefe kaynağı oluşturmayı umuyoruz.

Uluslararası hakemli SineFilozofi Dergimizin bu sayısına döndüğümüzde, makaleler bölümü, Özge Güven Akdoğan'ın son dönem ülke sinemasının önemli örneklerinden *İşe Yarar Bir Şey* Filmi'ni irdelediği "Sinemada Gerçekçilik-Tren ve Yolculuk Açısından İşe Yarar Bir Şey Filmi Üzerine Bir Değerlendirme" yazısı ile başlıyor. Mustafa Kemal Sancar'ın "Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi" makalesi, sezgi ve filmsel akış ilişkisi üzerinden göstergebilime dayalı çözümlemeleri irdeliyor. Zühre Canay Güven ve Meral Serarslan'ın ortak çalışması "M. Butterfly Filminin Yapı-Bozumcu Bir Analizi" makalesi ise, ikili karşıtlıklar üzerinden hiyerarşik söylemin ters yüz edilmesini işliyor. "Uyuşuk Filminde Kamusal Alanın Antik Yunancı Bir Perspektifle Kurulması" makalesi, Özge Nilay Erbalaban Gürbüz'e ait. Makalede, bağımsız yapımları ile tanınan yönetmen Richard Linklater'ın filmi özelinde, iktisadi üretim ve bireylerin kamusal alan ve gündelik hayat etkinliklerini kullanışı çerçevesinde Antik Yunan toplumu ile bağ kuruluyor. Aras Yumul'un "Don Kişot'tan Züğürt Ağa'ya Aşkın Yurtsuzluk" çalışması, parçalanmış bir dünyanın iki erkek karakteri arasında bağ kuruyor. "Lars von Trier Sinemasında Muhafif Duruş ve Yapı Karşısında Failliğin Sinematografik İzleri "Dancer in the Dark" Müzikali Örneği" ise Gamze Yılmaz Güntay'ın makalesi. Çalışmada, film, toplumsal yapının özelliklerine karşı duran bir sinema örneği olarak irdelenmekte. Makaleler bölümünün son çalışması "Eleştirel Teori Açısından Hümanizm ve Mekanik: Alex Murphy Nasıl RoboCop Olur" başlıklı yazı ile Deniz Kurtyılmaz'ın. Makalede

RoboCop filmi üzerinden bireyin bir işleve indirgenmek suretiyle makineye dönüştürülmesine yönelik felsefi bir tartışma yürütülüyor.

Bu sayımızda ayrıca üç kitap incelememiz var. İrdelenen birinci kitap Eser Aygül'ün değerlendirmesiyle Erdem İlic'in *Film Atölyesi-Sinemanın İmgelem Araçları*. İkinci kitap *Komedi İçin Yeni Bir Alt Tür Önerisi: Melankolik Komedi*. Katja Hettich'in yazarı olduğu kitabı Sarper Bütev inceledi. Ali Karadoğan'ın *Modernist Estetik Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* başlıklı kitabını ise Sezen Gürüf Başekim değerlendirdi.

Sayımızda iki de çeviriye yer verdik. Bunlardan ilki Ömür Şölen Soykan'ın çevirisi "Sonuç: Nöro-İmge Gelecekte Beyin Ekranlar", Patricia Pisters'in çalışmasından. İkinci çeviri Deniz Kurtyılmaz'ın gerçekleştirdiği "Siborg Oluş'a Dair Sinematografik Fanteziler" ise Anneke Smelik'in aynı adlı makalesine dayanıyor.

Değini bölümümüzde ise yukarıda belirtilen *1. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumumuzun* mutfağına dair bir yazı var. Bu yazı, dergimizin editör yardımcıları Işkın Özbulduk Kılıç, Eda Çalışkan Arısoy ve Esra Güngör Kılıç'a ait.

Son olarak dergimizin çıkmasını sağlayan; tüm hakemlerimize, kitap eleştirisi yapan akademisyenlere, kapak tasarımını gerçekleştiren Dr. Öğretim Üyesi Behiç Alp Aytekin'e, sayfa tasarımcımız Arş. Gör. Emrah Ayaşlıoğlu'na, yazarlarımıza ve siz okuyucularımıza teşekkür ediyoruz. Ayrıca bu sayının çıkmasında en önemli isimlerden biri olan Işkın Özbulduk Kılıç'a özel olarak teşekkürümü iletmek istiyorum. Işkın'ın bir gün yıldığını ya da yorulduğunu görmedim.

Yeni yılda Prof. Dr. Serdar Öztürk'ün başında olduğu SineFilozofi ile Doç. Dr. Aydan Özsoy, Dr. Öğretim Üyesi Kurtuluş Özgen, Arş. Gör. Sarper Bütev, Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Öğr. Gör. Eda Çalışkan Arısoy, Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç ve Fırat Osmanoğulları ile her gün daha da gelişen şekilde karşınızda olmayı ümit ediyoruz. Sinema-felsefe yolculuğumuzu 2019'da da sürdürmek dileğiyle; keyifli okumalar...

Lale Kabadayı

Editör

İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman

Özge Güven Akdoğan*

Özet

Bu çalışmada, İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2017) filmi, Deleuze'ün sinemada irdelediği hareket ve zaman imgesi kavramlarından yararlanılarak analiz edilmektedir. Çalışmanın amacı, Pelin Esmer'in filminin hareket imge ve zaman imge sineması sınıflamaları içerisindeki yerini irdelemektir. Yolculuk, zaman ve hareket arasındaki ilişkiyi güncel Türk sineması örneklerinden biri çerçevesinde ele alan bu çalışmada, filmin Deleuze'ün görme sineması olarak tanımladığı sinemasal yapının özelliklerini taşıdığı ve aşkın ve içkin felsefi gelenek arasındaki bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilecek alanlar sunduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca filmde kahramanın aktif bir yaşamsal evreye geçerek yardım etme ve çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi nedeniyle dönüşümsel bir gerçekçilik ortaya konduğu belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Tren Yolculuğu, İmge, Zaman İmgesi, Hareket İmgesi, Deleuze.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>
E-mail : ozgeguvenakdogan@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.402294

Geliş Tarihi - *Recieved*: 06.03.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 06.05.2018

Journey, Motion and Time in *Something Useful*

Özge Güven Akdoğan*

Abstract

*In this study, the movie *İşe Yarar Bir Şey* (Something Useful, Pelin Esmer, 2017) is analyzed by using the concepts of Deleuze's motion and time image in film. The purpose of the study is to examine the place of Pelin Esmer in the classifications of motion picture and time image cinema. In this work, which deals with the relationship between journey, time and motion, within one of the examples of contemporary Turkish cinema, it is emphasized that Deleuze offers links that can provide the characteristics of the cinematic structure that he defines as a visual cinema and enable us to explore the connection points between the transcendental and the subcultural philosophical tradition. It is also stated that in the film, the heroin has transformed into a realistic reality because he is actively involved in helping to pass through an active life stage and producing solutions.*

Keywords: Cinema, Train Journey, Image, Time Image, Motion Image, Deleuze.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>
E-mail : ozgeguvenakdogan@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.402294

Recieved - *Geliş Tarihi*: 06.03.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 06.05.2018

Giriş

“Hem geleceğe hem de geçmişe yapılacak gece yolculuğu için iki seçeneğim var: Gemi ya da tren” (Eroğlu, 2006).

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*'nde “neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz?” (1995: 10) diye sorar. Yanıtı, kendini aşmaya, tüm olmaya çabalayan bireyin niyetlerinde arar. Onu tüm olmaktan uzaklaştıran, yoksun bırakan bu yokluk içinde birey, sezinlediği ve özlediği bir anlamlar dünyasına geçmek için çabalamaktadır. Buna, gerçekliği yakalama, işe yarar bir şeyler görme, özlediği anlamlı bir dünyayı izleme isteği denebilir. Özlenen şey, bireysel yaşamın sınırlılıkları, aşınmaları ve zorluklarını sanatta toplu bir duygulanımla birleştirmektir. Fischer'in bireyselliği toplumsallaştırma isteği (1995: 10) olarak tanımladığı bu duygu, bütünlüğe ancak başkalarının yaşantılarındaki acıları ve özlemleri kendinin kılmakla varabileceğini sezen ve bu sezgiyle eyleme geçmek isteyen insanların duygusudur. Toplumsal durumlar değişse bile, sinema, bu duyguların yansıtıldığı önemli bir alandır.

Sinema ve imge ilişkisinin kurulmasında akla gelen ilk imgelerinden biri trenlerdir. Sinemanın başlangıç filmi olan Auguste ve Louis Lumiere'in *Trenin Gara Varışı*'nda (1895), westernin öncülerinden olan *Büyük Tren Soygunu*'nda (Edwin S. Porter, 1903), Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam*'ında (1929), Vittorio De Sica'nın son randevusuna tanıklık etsin diye kendine Roma Garı'nı seçen yasak bir aşkı anlattığı *Termini Stazione*'de (1953) tren, hareket imgesini somutlaştıran anahtar bir işlev görür. Modernliğin erken döneminin bir parçası olan trenler, bugün kaybolan geleneksel yaşamın bir parçası olarak algılanmaktadır. Gelişen yüksek hızlı tren teknolojisiyle yıldırım hızıyla ilerleyen trenler mekanların algılanmasını engelleyerek bu nostaljik imgeyi bozsa da, eski garlarda ve trenlerde yapılan yolculuklar, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni arasındaki bağın hissedildiği zamanlara gönderme yapmaktadır. Bu çalışma sanat, sinema ve imge ilişkisini irdeleyen kuramsal alandan yola çıkarak, mekân ve zaman kavramları eşliğinde *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filmi incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kuramsal alanını, Gilles Deleuze'ün sinema imge ilişkisini irdeleyen hareket ve zaman imgesi kavramları oluşturmaktadır. Çalışmada bu kavramlar aracılığıyla *İşe Yarar Bir Şey* filmi olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekân kurgusuna odaklanılarak araştırılmaktadır.

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener (2010: 27), “(s)inema dünyayı yeni bir biçimde anlayabilmenin dışında, dünyada var olmanın yeni bir yolunu sunabilir mi?” biçimindeki ontolojik soruyu yöneltirken sinemanın duyularla olan ilişkisine dair bir kapı aralar. Andre Bazin'in yaklaşımında böyle bir dünya, yönetmenin duyarlılığından süzülenlerin filmde bütünlük içinde verilmesi ilkesiyle olanaklıdır (2011: 226). Elsaesser ve Hagener'in vurguladığı gibi, Deleuze'ün yaklaşımının etkisi ile duyular ve gerçekçi kuram yeniden gündeme gelmiştir (2010: 66-67). Deleuze'e göre, İtalya'da doğan ve toplumsal sorunlara eğilen Yeni Gerçekçi akım, sinemada yeni bir imgenin doğmasını sağlamıştır. Bu yeni imge, anlatıda karakterlerin etkileşimlerinin kasıtlı olarak zayıf olduğu, duyular-motor eylemin ya da durumun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişlerin aldığı bir sinemasal anlatı yapısında somutlaşmıştır (2014: 266-270). Yolculuk, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi güncel Türk sineması örneklerinden biri çerçevesinde ele aldığı için önem taşıyan bu çalışmada, filmde yalnızlık, çaresizlik ve ölme isteği gibi insana ilişkin dramaların yakın çekim, yansımalar, uzun doğal planlar ve derinlik etkisi gibi sinema dilinin gerçekçi olanaklarıyla verildiği belirtilmektedir. Çalışmada, filmin

Deleuze'ün görme sineması olarak tanımladığı sinemasal yapının özelliklerini taşıdığı ve aşkın ve içkin felsefi gelenek arasındaki bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilecek alanlar sunduğu vurgulanmaktadır.

Varlığın Görünümü Olarak İmge

Sanatın ne olduğuna ilişkin verilecek kuramsal yanıtlardan ilki sanatın görüngü dünyasının yansıması olduğudur. Felsefede aşkın bakış açısı olarak tanımlanan bu anlayışta, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı ve hayatı yansıtmak olduğu belirtilir. Gerçekliğin sanat ile yansıtılması genellikle şu üç görüş çerçevesinde ele alınır: Sanatın görüngüyü olduğu gibi yansıtması, geneli ya da özü yansıtması, sanatın ideal olanı yansıtması (Moran, 1981: 12). Platon'un temsilcisi olduğu ilk durumda, sanatçının gördüğü dünyayı ona sadık kalarak yansıtması gerektiğine inanılır. Ona göre insanların beş duyu ile algıladıkları ancak birer kopyadır. Algılanan maddesel dünya aslında idealar âleminin yansımasından, kopyasından ibarettir. Platon, gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden aşağıda olan şeyler olduğunu söyler. Parlak yüzeylerde gerçekleşen yansımalar bunlardandır. İki kez yansımaya uğramış bu görüntülerin gerçeklik dereceleri de azdır. Platon, sanatı da bu bağlamda bir yansıtma (mimesis) olarak değerlendirir. Onun düşüncesinde yansımaların yanıltıcılığından kurtulmak için bilgiye ve erdeme ihtiyaç vardır (1995: 199-225). İkinci durum, Aristoteles'in öğretilerine dayanarak sanatın insan tabiatındaki tutkular ve acılar gibi ortak duyguları yansıtmasının gerektiği düşüncesine dayanır. Üçüncü durumda, yine Aristoteles'in düşüncelerine dayanan sanat ideal olanı yansıtır düşüncesi, hayal edilen ideal bir dünyanın yansıtılması gerektiğini vurgular. Dolayısıyla sanatı yansıtma olarak değerlendirenler, yansıtılan gerçekliğin farklı yönlerine odaklanmışlardır. Benzetme anlamına gelebilecek bir dış gerçekliğe, her dönemde rastlanabilecek insani duyguların yansıtılmasına, idealleştirilmiş bir gerçekliğin aktarılmasına ve toplumun günlük yaşayışına eleştirel bakan bir aktarıma odaklanan farklı kuramsal yaklaşımlardan söz edilebilir.

Yansıtma kuramları iki döneme ayrılabilir. On sekizinci yüzyılın ortalarına değin geliştirilen yaklaşımlar ile on dokuzuncu yüzyıldan bu yana geliştirilen yaklaşımlar birbirinden farklıdır. Bu dönemsel kırılma, devrimden sonra Sovyetler Birliği'nde geliştirilen sanatın idealleştirilmiş bir gerçekliği yansıtması gerektiği anlayışıyla ilişkilidir (Moran, 1981: 12). İdealleştirilmiş gerçeklik bağlamında geliştirilen toplumcu gerçekçi kurama göre, sanat görüngülerin yansıtılması olarak ele alınır ancak bu gerçeklik tarihi bir art alanda işçi sınıfının bilinçlenmesi göz önüne alınarak betimlenmelidir. Georg Lukacs'a göre toplumcu gerçekçiliğin en belirgin özelliği, yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacında olmasıdır (1979: 108).¹ Gerçekliği yansıtma amacındaki gerçekçi sanat, insanların hem soyut hem de somut gizliliklerini göstermelidir. Soyut gizlilik, öznellik alanında yer alırken, somut gizlilik bireyin öznelliği ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektikten doğar. Bu ikisinin bir arada olması, elle tutulabilir, tanınabilir bir dünyada yaşayan gerçek insanların betimlenmesiyle gerçekleştirilir (Lukacs, 1979: 26-27). Gerçekçiliğe

1 Lukacs, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik ayrımını yapar. Her iki yaklaşım da aynı malzemeyi kullanır. Bununla birlikte, toplumsal gerçekliği incelerken değişik yöntemlere başvurur. Kuramsal bakımdan ayrılırsalar da aynı eserde görülebilirler. Toplumcu gerçekçilik, somut bir toplumsal gerçekliğe dayanır ve toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimler. Toplum, hem o andaki bütünlüğü içinde hem de gelişme çizgisine göre yansıtılır (1979: 131-132). Eleştirel gerçekçiliğin tutumu Aristoteles'in düşüncelerine benzer biçimdedir. Sanat tarafsız kalır ve gerçekliği bize gösterir.

karşı olsa bile bütün üsluplar ya toplumsal ve tarihsel gerçeklikten çıkarlar ya da bu gerçekçiliği bağılıdır (Lukacs, 1979: 54).²

Bu bütünsel çaba ekseninde sanatta gerçekçiliği belli bir yöntem olarak sınırlamanın doğru olmadığı da vurgulanmaktadır. Bu kavrayışta, gerçeklik özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamından oluşmaktadır. Sanatçının düş gücünü de gerçekçiliği tanımlarken işin içine katan Fischer'in ifadesiyle böyle bir gerçeklik, "yalnız geçmişteki değil, bireysel yaşantıların düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" (Fischer, 1995:104). Toplumcu gerçekçilik yerine toplumcu sanat kavramını kullanan Fischer'e göre, sanat eserinin tüm çelişkileriyle toplumcu düzeni anlatması toplumcu bir tutumdur (1995: 108).

Spinoza, Nietzsche, Bergson ve Deleuze gibi filozoflar, yukarıda belirtilen aşkın felsefi geleneğe karşı içkinlik olarak tanımlanan bir başka geleneğe yönelmişlerdir. Bu anlayışa göre, kavramlar karşıtlık ilişkisi içinde değil, varlığın değişik görünüşleri biçiminde değerlendirilirler (Öztürk, 2017: 244). Deleuze, sinemada imge ve düşünce bağlantısı kurar. Bu bağlantıda imge, gerçekliğin gölgesi olarak değerlendirilmez. Örneğin sinemadaki hareket imge bireyi, homojenleştirici bir bakış açısından uzaklaştırarak, farklılaşan sürelerle götürmektedir. Aşkın ve içkin felsefi geleneğin epistemolojik ve ontolojik farklılıklarına rağmen, Öztürk'ün belirttiği gibi iki gelenek arasında bazı bağlantı noktaları bulunabilir. Sinema filmleri imajlarıyla felsefe yapımına katkı sağladıkları için bu bağlantı noktalarını keşfetmemizi sağlayabilirler (2017).³ Bu çalışmada da, *İşe Yarar Bir Şey*'in içkin ve aşkın felsefi geleneği bir araya getirebilecek imkânlar sunduğu vurgulanmaktadır.

Türk Sinemasında Tren Yolculuğu

Her sanat kuramı bir önceki kuramsal alanın eğildiği ancak tatmin edici biçimde açıklayamadığı sorunlara yönelir (Elsaesser ve Hagener, 2010: 18). Bu yönelim, insana ve topluma dair yeni soruların üretilmesini sağlar. Batı sanatında romantizm akımından gerçekçilik akımına geçilmesi, endüstriyel gelişmelerin ve toplumsal sınıf mücadelelerinin insanları toplumsal gerçekler dünyasına götürmesi ile ilişkilidir. Türk sineması da 1960'larda tüm dünyada ortaya çıkan siyasal ve toplumsal atmosferin etkisi ile benzer süreçlerden geçer. 1960'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında belirginlik kazanan toplumcu gerçekçilikle birlikte sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç ve gelir dağılımı

2 Sanatı toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak ele alan ancak ona görece özerk bir alan atfeden Althusser'in ideoloji yaklaşımı bu alanda yeni bir dönemsal kırılma olarak nitelendirilebilir. Louis Althusser'e göre sanat gerçekliği görmemizi, algılamamızı ve duyumsamamızı sağlar. Bu nitelikleriyle sanat ideolojinin içindedir ancak ondan ayrılır (2004: 104). Althusser ekonomik, politik ve ideolojik olarak tanımladığı toplumsal gerçekliği oluşturan düzeylere görece bir özerklik atfeder (2003). Üst yapılar emeği 'yetiştirerek' yeniden üretir. Althusser, ideolojilerin ortaya çıktığı yeri, esasta dil olarak görür. Dil ve davranışın temelindeki ideolojik düşünce örüntüsünün yapı bozuma uğratılması gerekir. Althusser'e göre, bir insanın fikirleri eylemlerine yansır, eylemler de pratiklere sokulur. Dolayısıyla, Althusser için ideolojiler, fikirler değil pratiklerdir. Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasını geliştiren Terry Eagleton da her dönemde ekonomik bir temelin üst yapıyı oluşturduğunu; üst yapıda yer alan ideolojinin işlevinin toplumdaki egemen sınıfın gücünü meşrulaştırmak olduğunu söylemiştir (2012: 19-20). Burada, bir sanatçının eserini incelerken eserin dâhil olduğu toplum bilimsel olgulara eğilen bir eleştiriden çok daha fazlası söz konusudur. Eser ile içinde ikamet ettiği ideolojik dünyalar arasındaki karmaşık ilişkileri hem temalar bağlamında hem de biçim, ritim, imge, nitelik ve biçim bağlamında ortaya çıkaran bir yorumlama çabası vardır (Eagleton, 2012: 21).

3 Bu bağlamda, *Otomatik Portakal* (Kubrick, 1971) filminin iki felsefi geleneği bir noktada birbiriyle titreştiren bağlamı olduğunu vurgulayan bir çalışma için bkz. (Öztürk, 2017). Çalışmada, filmin hem mağara alegorisinin hem Deleuze'ün hareket-imaj kavramını tartışırken sık sık kullandığı duyu motor şemasıyla mağara alegorisi arasındaki paralelliğin ve Bergson'un otomatik tanıma ve odaklayıcı tanıma arasındaki ayırımın farklı bir tarzda görülmesini sağladığı belirtilmektedir.

eşitsizlikleri gibi konular anlatılarda belirgin olmaya başlar (Daldal, 2005: 131-132; Suner, 2006: 219). 1960'ların ortalarından itibaren toplumsal gerçekçiliğin eksenini İstanbul'a dışarıdan gelenlerin yabancı bakışlarına kayar. İstanbul'a giriş noktası olan Haydarpaşa Garı, 1960'ların ortalarından itibaren Türk toplumsal sinemasında önemli bir mekân haline gelir (Suner, 2006: 219). Türk toplumsal gerçekçiliği, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği gibi bir gelenek yaratamasa da Lukacs'ın eleştirel gerçekçi olarak tanımladığı kategoride değerlendirilmektedir (Daldal, 2005: 134). Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Görec, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gerçekçi akımın özelliklerini taşıyan filmler üretir. Türk sinemasında 1990'lı yıllardan bugüne değin, yapım şirketlerinin hegemonyasından kurtulup özerk hareket edebilen bağımsız yönetmenler sayesinde gerçekçi filmler üretilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoglu, Ahmet Uluçay, Pelin Esmer, Ulaş İnan İnanc, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi yönetmenler gerçekçi sinemanın önemli isimleri olarak ürün vermektedirler.⁴

1930-2010 yılları arasında 67 filmde Haydarpaşa Garı görüntüsü tespit eden Kondur, bu filmlerdeki kahramanların, garın kapısından çıktıktan sonra ilk defa karşılaştıkları bu yeni dünyaya verdikleri tepkilerin ortak yanlarını olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle taşradan İstanbul'a göç eden kahramanlar, heyecan, şaşkınlık, korku ve telaş içinde davranırlar (Demirtaş, 2017). Türk sinemasında Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı günlerinde bir tren istasyon şefi, karısı ve makasçının öyküsünü anlattığı *Yolcu* (Başar Sabuncu, 1993) adlı oyunu, Nazım Kurşuncu'nun *Dumanlı'da Telaki Var* oyunu filme çekilmiştir (Abacı, 2010: 8). İzinle cezaevinden çıkan beş mahkûmun evlerine gitmek isterken yolda yaşadıklarını anlatan Şerif Gören'in *Yol* (1982) filmi gerçekçi üslubun yolculuk teması üzerinden gösterildiği çarpıcı bir filmidir. Necati Cumalı'nın öyküsünden uyarlanan *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), Eğirdir Garı istasyon şefi eşinin maruz kaldığı taşra baskısı ve erkek tacizini anlatırken, istasyona varan trenin, bir kadının yaşamındaki tek merak ve heyecan kaynağı olduğu bir anlatı sunar.

Koleksiyoncu (2002), *Oyun* (2005), *11'e 10 Kala* (2009) *Gözetleme Kulesi* (2012)⁵ filmlerinin de yönetmenliğini yapan Pelin Esmer, belgesel kurmaca veya kurmaca türündeki bu filmlerde sinema tekniğini gerçekçi bir üslupla kullanmaktadır. Esmer, *İşe Yarar Bir Şey*'de anlatıya Haydarpaşa Garı'ndan başlamaktadır.

***İşe Yarar Bir Şey*'de Yolculuk: Filmsel Anlatıya Haydarpaşa Garı'ndan Başlamak**

Film, yirmi beş yıldır hiç bir lise mezun buluşmasına gitmeyen Leyla'nın Haydarpaşa Garı'ndan bir trene binerek İzmir'deki lise yemeğine gitmesini konu alır. Leyla, trenin kalkış saatini bir banka oturmuş beklerken, aslında oyuncu olmak isteyen hemşirelik son sınıf öğrencisi Canan ve Canan'ın babası ile tanışır. Babası, Canan'ın bir iş görüşmesine gideceğini sanmaktadır. Leyla'dan yolculuk boyunca Canan'a göz kulak olmasını ister. Aslında Canan, hasta olan Yavuz'un acılarını dindirmeye, ölmek isteyen bir adamın isteğini yerine getirmeye; onu bildiği yöntemlerle öldürmeye gitmektedir. Yavuz, İzmir Kordon'da bütün gün penceresinin önünde seyyar satıcıları, faytonları, geçip giden insanları izler. Canan aracılığıyla seyirciye de bir soru sorar film: "Siz olsanız ne yapardınız?". Ölümü yaşamla ilgili konuşabilmenin en iyi yolu olarak tanımlayan Pelin Esmer, anlatımındaki bu karşıtlık ilişkisi ile filme derinlik kazandırır.

4 Gerçekçilikten yola çıkan belgesel sinema ise, 2000 sonrasında, anımsama ve geçmişle hesaplaşma gibi konular ekseninde gelişme göstermektedir (Akbulut, 2010: 124).

5 Esmer'in *11'e 10 Kala ve Oyun* filmlerini inceleyen bir çalışma için bkz. (Emirönel, 2016). *Gözetleme Kulesi*'ni Deleuze'ün minör sinema kavramı ile inceleyen bir çalışma için bkz. (Avcı, 2017).

Gerçekçi sinemanın temel belirleyenleri; gerçekliğin zaman, mekân ve aydınlatma bakımından doğal akışı, kurgunun imkânları yerine geniş alan derinliği ve kameranın çevrinme hareketi ile olayları aktarma, öykünün toplumsal gerçeklikle estetik bağ kurması, yıkıcı bir hümanizma içermesi ve doğal bir oyunculuk anlayışıdır. Bazin'in sinema estetiğinde kurduğu imge ile gerçek arasındaki varoluşsal bağın önemine değinen Peter Wollen, Bazin'in ruhsal durumları ifşa eden bir sanatsal yansımayı desteklediğini belirtir: "Bazin için görüntüyü elde etmenin, bunu kalıba döküp baskı haline getirmenin iki süreci vardı: önce içsel, ruhani acılar dışsal fizyonomiye yansıyor, ardından dışsal fizyonomi duyarlı filme yansıyor ve böylece baskı elde ediliyordu" (Wollen, 2008: 121). *İşe Yarar Bir Şey'e* bu ilkelerin yöntem olarak kullanıldığı bir film olarak bakılmalıdır. Filmdeki gerçekçi yöntem düş gücünü de içermektedir. Barış Bıçakçı ile birlikte yazdıkları senaryoda Pelin Esmer'in, normal yaşamda bir araya gelemeyecek üç kahramanı bir araya getirdiklerini belirtmesi bu eklemelenmeyi açıklar.⁶ Ancak düş gücünün kullanılması, gerçekçilikten bir kopuş değil, bilakis Fischer'in söz ettiği gibi, dışımızda var olanların ancak bizim yaşantı ve anlayış yeteneğimizle var olan bir gerçeklik kazanmasıyla ilgilidir. Fischer'e göre, bir ressam ya da yönetmen, kendi duyularının aracılığıyla dışarıdaki doğaya baktığında oluşturduğu gerçeklik, özne ve nesne ilişkilerinin bütünüdür; salt olayların değil, bireysel yaşantıların düşlerin, sezgilerin, heyecanların ve hayallerin yansımasıdır (1995: 104). Nitekim Esmer'in "(...) içinde bulunduğumuz o anın, o mekânın, o anki bakış açımızın ve en çok da kendimizin farkına varmamıza yardımcı olan bir şey sanat" (2017: 163) biçimindeki tanımlaması bu süreci ortaya koyan bir hikâye anlatmasına neden olmaktadır.

Yolculuk, edebiyatın ve sinemanın temel konularından biri olmuştur. Kutsal metinler, masallar, romanlar ve sinema filmleri bir kahramanın çeşitli engellerle karşılaşp amacına ulaştığı anlatılarla doludur.⁷ *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında mitler üzerine yazan Joseph Campbell, kahramanın yolculuğunun benzer süreçlerden geçerek tamamlandığını anlatır. Bu çözümlenmeye göre mitler, insanı kendisi olacağı bir yolculuğa hazırlayan anlatılar içerirler. Campbell, James Joyce'tan aldığı monomit kavramıyla kahramanın mitolojik macerasının standartlarını formüleştirir. "Ayrılma, erginleme ve dönüş" biçimindeki sınıflandırmaya göre: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner" (2010: 42). Yol ve yolculuk ruhun arınmasını sağlayan bir metafor olarak teolojik metinlerde kullanılmıştır. Aslan'ın (2013: 118) belirttiği gibi, modern dönemlere gelindiğinde, yolculuk kutsal anlamından uzaklaşır ve bireyin kendi iç dünyasına ve bilinçaltına doğru yaptığı bir yolculuk ön plana çıkar. Aydınlanma ideallerinin tam tersi bir dünyanın varlığı, savaşın ve şiddetin sürmesi nedeniyle insanın sahip olduğu dünya tasarımları parçalanmış, bunun neticesinde de insan dünyadaki yerini, zaman ve mekânla ilişkisini yeniden sorgulama ihtiyacı duymuştur. Bu süreçte yolculuk, artık insanın kendisini sorgulamasına yöneliktir. *İşe Yarar Bir Şey'in* açılış sahnesinde Haydarpaşa Garı'ndaki hareketliliğe sorgulayıcı ve sezgisel bir durağanlık eşlik eder. Başlangıç sahnelerinde gardaki koşuşturmalar ve özellikle gelinin ve damadın fotoğraf çekimi Leyla'nın bir yolculuğa çıkmadan önce geçirdiği zamanı izleyiciye tanıtır.

Haydarpaşa Garı, filmde kahramanın yolculuğunun başlangıç noktasıdır. Gerçeğe yaklaşmak, izleyiciye gerçeklik duygusunu vermek için seçilebilecek en isabetli mekânlar

6 Esmer, normal yaşamda bir arada göremeyeceğimiz üç karakteri; şair bir kadını, hemşire genç bir kızı ve ölmek için yardım isteyen bir adamı bir araya getirdiklerini söylemektedir (Liventaal, 2017).

7 Bkz. (Propp, 2008; Campbell, 2010).

garlardır. Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları'na (1966) Haydarpaşa Garı'ndan başlar.⁸ Sinema filmlerine ve romanlara yansıyan tren istasyonları kalabalıkların telaş içinde geçip gittiği mekânlardır. Vagonlar ve kompartımanlar, içinde öykülerin taşındığı, varoluşun sorgulandığı yerlerdir. Tarıman'ın belirttiği gibi sinema "(...) dünyaya gözlerini açtığında karşısında treni bulmuştur" (2010: 19).⁹

Anlatıyı Gar'dan başlatmak, filmin gerçekçi dokusunun ilk işaretidir. Tarihsel süreç içinde araçlar, imgesel işlevler yüklenmiştir. Örneğin kara tren, salt trenlerin rengine değil imgesel işlevlerine de göndermede bulunan bir tanımlamadır. Narlı'nın belirttiği gibi, Sirkeci'den Balkanlara doğru yol alan kara trenler, ayrılığın, acının, ölüme atılır gibi gurbete atılmanın da adıdır (2002: 20). Garlar, farklı sınıfsal yapıdan gelen insanların bir araya geldiği ve hızla geçip gittiği mekânlardır. İnsanlara bakma, gözetleme ve dışarıdaki dünyayı hızlıca izleme olanağı verirler. Farklılıkları, zorlukları ve sorunları uzaktan ve daha iyi görme, çağrışımsal düşünebilme olanağı sunar; uzaktakilere bakarken içimizdekileri görmemizi sağlarlar. Sinemacıların ve edebiyatçıların trenle ilgilenmeleri trenin bu özelliklerinden kaynaklanır. Tunç'un sorguladığı gibi treni ilginç kılan şey,

(d)doğanın birbiriyle uyumlu hatlarını koyu gri rengi ve beyaz çizgileriyle bozan, kimya kokan bir asfalt yerine; kendini belli etmeyecek kadar mütevazı çelikler, doğanın bir parçası olan kırık taşlar ve tahta kalaslardan oluşan raylarda gitmesi midir? (...) Yolcuların karşılıklı oturabilmesi treni daha ilginç kılıyor olabilir mi? Tren yolcusunun oturduğu yer ferahdır. Dışarı bakmak istemiyorsa, karşısında oturan yolcuların yüzlerine bakabilir, yol arkadaşları hakkında fikir yürütebilir. Bir trende bir yolcu isterse bütün kompartımanla arkadaşlık edebilir (...) Sonra tren, yolculuk içinde yolculuk yapabilme imkânı tanır. Kompartıman arkadaşlarınızdan sıkılırsanız, uyuyor numarası yapmanız ya da elinizdeki sıkıcı kitabı kendinizi zorlayarak okumanız gerekmez. Vagon vagon dolaşabilir, restorana gidip çay içebilir, bir şeyler atıştırabilirsiniz (2007: 36).

Filmin kahramanının şair bir kadın olması, şiirsel gerçekçi bir üsluba yönelmeyi imler. Pelin Esmer'in bu filmdeki sinema dili, şiirsel gerçekçi olarak nitelendirilebilir. Nitekim Pelin Esmer, bir röportajında "(ş)iiirin başıbozuk haline, yan yana gelmez kelimeleri yan yana getirme özgürlüğüne, anlamasan da olur, sen hissettiğine bak tavrına özenip bu filme kalkıştım biraz da. Şiir yazamıyorum, bari filmi şiire benzetelim dedim. Şiirin üzerimizde bıraktığı o tanımlaması zor etkiyi sinemadan çıkan insanın üzerinde deneme arzusu biraz" demektedir (Bora, 2017).

Yolculuğun ve "Karşılaşma Dostluğu" nun Filmsel Anlatımı

Leyla ile Canan'ın garda tanışarak yolculuk boyunca ve sonrasında sürdürdükleri arkadaşlığın "karşılaşma dostluğu" denilen kavram ile açıklanabilir yönleri vardır. Kendisinden yaşça küçük olan bu hemşirelik öğrencisinin aniden anlattığı bir hikâyeye, Leyla'yı

8 Türk edebiyatında anlatıya tren istasyonundan başlayan metinler vardır. Reşat Enis'in *Yolgeçen Hanı* romanı, Refit Halit Karay'ın *2000 Yılın Sevgilisi* romanı, Atilla İlhan'ın *O Karanlıkta Biz* romanı tren istasyonlarındaki bekleyişleri, koşuşturmaları yansıtan bir atmosferde başlar (Abacı, 2010: 8). Haydarpaşa Garı, taşradan İstanbul'a göçün yoğunlaştığı dönemlerin mekânıdır. Edebiyatta olduğu gibi, sinemada da önemli bir imgedir. Tren, Anadolu'dan İstanbul'a uzanan umutlar tükenince, Almanya'ya gitmek isteyenlerin kullandığı araçtır. Fakir Baykurt'un *Duisburg Treni* ve Ayşe Kilimci'nin *Treni Beklerken* eseri, bu umut yolcularının yolculuklarını anlatır.

9 Auguste ve Louis Lumiere'in *Trenin Gara Varışı* (1895), westernin öncülerinden olan *Büyük Tren Soygunu* (Edwin S. Porter, 1903), Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam'ı* (Dziga Vertov, 1929) filmi sinemanın ilk yıllarındaki hareket imgesinin somutlaştığı önemli filmlerdir.

meraklandırır. Bu cezbedilme anı, iki farklı insanı birbiriyle daha fazla ilişkilendirir. Canan kendisinden yaşça büyük bu hoş avukat kadına ve yanlarına gelen diğer iki kadına onlara yakın olduğu bir anda gizli hikâyesini anlatır. Bir arkadaşından bahseder gibi aktardığı hikâye ölüme; artık ölmeyi arzulayan, kendisini öldürmesi için yalvaran birini öldürmekle ilgilidir.

Deleuzecü düşüncede karşılaşma dostluğu, dostluk ve cömertlik kavramları kullanılarak tanımlanmıştır. Buna göre insanlar, diğer insanların yaşamsal süreçlerine alan açarak, onlara kaynaklar yaratarak ve onlarla ilgili olumsuz söylenenlere kulak tıkayarak cömertlik gösterirler. Bu tür bir etik iyimserlik, dostluğun gelişmesini sağlar ve karşılıklı sorumluluk esasına göre ilerletilir. Kişilerin ortak paylaşımlarının olduğu bu ilişkilerden farklı olarak Deleuze'e göre sorumlu olmadığımız dostluk durumları da vardır. Bunlardan biri olan karşılaşma dostluğu şöyle açıklanmaktadır:

Kişinin ortak bir şeyi paylaştığı ötekilerce cezbedildiği, temsiliyet içinde yürütülen dostluktan ayrı olarak, bir karşılaşma dostluğu, farklı olanı farklı olanla ilişkilendirir. Kişi, farklılık taşıyan bu karşılaşmadan çok derinden etkilendiği zaman, davranış artık, nasıl ilerleyeceğini keşfetmek için alışkanlıklara ve belleğe başvuramaz – kişi, kendisinin sahip olmadığı ya da anlamadığı bir şeyi görmüştür. Belki de insan olanı aşan bir şeydir bu; elbette örtüktür, bir yaşam biçiminin düzenine dair bir şeydir, tüm temsiliyeti aşan öteki sayesinde hareket eden bir kuvvettir. Bu yaşam biçimiyle bir şeyler yapmak için onu öğrenme umuduyla kişi heyecanlanır (Deleuze, 1991b: 171'den aktaran Goodchild, 2005: 327).

Reşat Nuri Güntekin, Anadolu Notları (2002) adlı gezi kitabının “Trende” bölümünde, trenlerde kurulan samimi arkadaşlıklardan söz eder. Yolculuğun başında uzak bulunan kişilere “(y)ıllarca her gün yüz yüze yaşadığınız, bir masa başında çalıştığınız bir arkadaşla söylemeyi aklınızdan geçirmediğiniz şeyleri, ruhlarınızın en mahrem ve zayıf tarafları” (2002: 12) açılır. Güntekin, yolculuğun başında boğazını sıkılamak istenilen kişilerin ayrılık dakikasında eski bir dosta dönüştüğünü vurgular: “Bazen ayrılırken kucaklaşırız, birbirimize randevular, adresler verir ve daha garibi bir yahut iki gün evvel kinimizde ne kadar samimi isek, bu sevgi ve bağlılığımızda da o kadar samimi ve insan oluruz” (2002: 13).

Trenin arızalanıp bir taşra istasyonunda durması, filmsel anlatıda dramatik gerilimi sağlayan öldürme zamanını sekteye uğratabilir. Beklendikçe geciken trenler, insanlarda sıkıntı ve karamsarlığa neden olur. Bu nedenle tren geciktikçe, Canan'ın sıkıntısı artar. Üstelik taşra kahvehanesine sığınan yolcular, belediye başkan adayının propaganda çalışmaları ile karşılaşır. Taşrada tren istasyonunun bambaşka bir anlamı vardır. Anadolu kentlerinde hükümet meydanlarını istasyona bağlayan İstasyon Caddesi aksı ve üzerindeki kamusal yapılar kentlerde modernliğin vazgeçilmez unsurları durumundadır. İstasyon Caddelerinin ortaya çıkışı demiryolunun kentlere gelişine bağlı olarak Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde kentin gelişme yönünü belirlemiş ve modernleşen kesimi temsil etmiştir. Kentlerdeki demiryolları ve istasyon caddeleri kent kimliğinin algılanabilmesinde önemli mekânlardır (Arıtan, 2008). Demiryolları, Türk resim sanatında gurbete gönderme yaparken, batı sanatında modernizmin simgesi olmuştur (Sönmez, 2016: 1158).

Leyla ile Canan'ın karşılaşmaları izleyiciyi sanatı kapsayan bir boyuta taşır. Leyla avukatlıktan kaçış hattını şiirler yazma, Canan hemşirelikten kaçış hattını oyuncu olma isteğiyle kurar. Her iki kahramanın yaşamındaki bu tür bir bölünmenin erkek egemen toplumun çerçeveyici yapısından kaynaklandığı belirtilmektedir (Öztürk, 2018: 287).

Filmde İmge-Gerçek İlişkisi: Hareket, Zaman ve Optik Ses İmgesi

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklığı ve bunalımlar neticesinde yükselen faşizmle gelen tahribat, sinemada hareket imgesinden zaman imgesine geçişe neden olur. Bu, doğrudan zaman imgesinin ortaya çıktığı saf optik ve sesli durumları ortaya çıkarır. Deleuze'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası "hareket-imesi" sineması kendini tekrar eder ve bir tıkanma içine girer. Bu büyük savaşın ardından, hareketin yerini aslında bir görme sineması olan "zaman-imesi sineması" alır. Deleuze'e göre hareket-imesinin duyuşsal motor durumlarından farklı olarak neo-gerçekçilikte saf-optik durumlar bir araya getirilmiştir (1989: 2). Her iki imge de gerçeği ortaya çıkarır sadece, Deleuze'ün modern sinemadan çıkardığı zaman imgesi, modern düşünce'nin önemli sorunlarına da yeni bir bakış açısı getirir (1989, s. xv).¹⁰

Gerçekçi kuramın imge gerçek ilişkisi Bazin'in vurguladığı geniş alan derinliği, kameranın çevrinme hareketi ile olayları aktarma, öykünün toplumsal gerçeklikle estetik bağ kurması, yıkıcı bir hümanizma içermesi ve doğal bir oyunculuk gibi ilkeler üzerine kurulmaktadır (2011: 184-185). Bu ilkeleri fotografik-belirtisel göstergesel gerçeklikle sınırlamayan Deleuze'ün yaklaşımının etkisi ile gerçekçi kuram yeniden gündeme gelmiştir.

Sinema tarihinde biçimci kuram ve gerçekçi kuram şeklinde klasikleşmiş bir ayırım yapılmaktadır (Bazin, 2011: 31; Andrew, 2007; Wollen, 2008: 113; Elsaesser ve Hagener, 2010: 12). Bazin sinema dilinin evrimini anlatırken sinemada 1920 ve 1940 yılları arasında birbirinin karşıtı olan böyle bir sinemasal ayırımdan söz eder. Ayırım, görüntünün üzerinde yoğunlaşan ve gerçekliğin peşinde koşan yönetmenler üzerinden yapılmaktadır. Görüntüye yoğunlaşan yönetmenler Griffith'in montaj ilkesinden hareket eden Kuleşov, Eisenstein ve Gance gibi yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, gerçeklik içinden seçtikleri elemanları kurguyla birleştirip kişisel gerçekliklerini yaratmaktadırlar. Bazin'in sözleriyle, biçimci filmlerde "anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir" (1966: 46). Diğer taraftan 1930'lu ve 1940'lu yıllarda özellikle Jean Renoir'nun çalışmalarında geniş alan derinliğinin çokça kullanılması ile film dilinde değişimler yaşanır (Bazin, 2011: 41). *Kuzeyli Nanook* filmini (Flaherty, 1922) gerçek zamana uygun görüntüler/çekimler içerdiği için öven Bazin (2011: 36-37), doğaya bağlılıktan uzaklaşan *Dr. Caligarinin Muayenehanesi* (Fritz Lang, 1920) ve *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) adlı filmleri gerçeklikten uzak biçimde dışavurumcu olarak niteler (2011: 107).¹¹

Bazin, sinemada gerçekçi geleneğin Feuillade ile başladığını, 1920'lerde Flaherty, Von Stroheim ve Murnau'nun filmleri ile geliştiğini ve 1930'larda Jean Renoir tarafından yaşatıldığını vurgular (2011: 63-82). Wollen'ın belirttiği gibi Jean Renoir, Eisenstein'in montaj kuramına karşıt olarak, Bazin'in yeniden çerçeveleme (re-cadrage) adını verdiği yanal kamera hareketinin sürekli olarak bir gerçekliği bırakıp yeniden yakaladığı bir yöntem geliştirdiği için Bazin tarafından övülmektedir. Böylelikle, sinema perdesini çevreleyen karanlık, imgeyi

¹⁰ Deleuze, insanlarda duygulanım yaratan ve insanları dönüştüren sanat yapıtına ilgi duyar (2001: 157). Ona göre sanat yapıtı düşünüşsel ve kuramsal sorular sormalıdır (Goodchild, 2005: 97). Deleuze, insanın içinde sıkıştığı yaşamı özgürleştirmek için sanata duyulan ihtiyacı vurgular (1993: 14). Ona göre, sinemadaki imgeler, bir 'düşünce' düzlemi üzerinde yeniden yer-yurt edinirler (Deleuze, 1989: 168). Böylelikle sinema bir düşünceyi ya da düşünülemez olarak nitelendirilen bir şeyi gösterir (Deleuze, 1989: 165-168). İnsanlar duyuşsal-motor işleyle bir takım anlamlar ile düşünerek eylemde bulunurlar ancak Yetişkin'in (2011: 125) de belirttiği gibi, Deleuze'ün düşünüşünde insanın dünyaya inancını yenileyebilme işlevi gerekir. Sinemanın bu inancın oluşturulmasında önemli bir işlevi vardır.

¹¹ Bazin, dışavurumculuğu adeta bir sapıklık olarak nitelendirir ve sinemanın dışavurumcu dönem dışında her zaman gerçekliğe yöneldiğini belirtir (2011: 205).

çerçevelemekten ziyade, dünyanın maskesini düşürmektedir (Wollen, 2008: 115). Biçimci yönetmenlerin montaj tekniği, 1930 ile 1939 yılları arasında, Orson Welles ve William Wyler'ın filmlerinde hareketi kesme yapmadan uzun çekimlerle ve derinlik etkisine önem vererek göstermeleriyle sarsıntıya uğramıştır (Bazin, 2011: 47-48). Wollen'ın belirttiği gibi gerçekçi yönetmenlerin en önemli özellikleri sahnelerin uzamsal bir bütünlük içinde çekilmesini sağladığı için gerçekçi etkiyi arttıran alan derinliğini kullanmalarıdır(2008: 115). İtalyan sineması, Welles ve Wyler gibi gerçekçi yaklaşımı benimsemiştir. Bazin'e göre, Rosellini'nin *Hemşehri* (Paisa, 1946) ve *Almanya Yıl Sıfır* (Germany Year Zero, 1948) ve Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) montajın etkisine karşı birer başkaldırı filmleridir (2011: 52).¹²

Herbier, *Roma Açık Şehir* (Roma, Citta Apperta, R. Rosselini, 1945), *Bisiklet Hırsızları* ve diğer ilk filmler ortaya çıktığı zaman "bu gerçeğin bir ihtilalidir" der (aktaran Verdone, 1967: 18). Ancak bu gerçekçi sinema, salt bir entelektüel hareketin ürünü değil, Rönesans'tan beri süregelen derin bir insancıl kültürün, yazın alanında güçlü bir geleneğin yüzyıllar boyu var olduğu, Mussolini faşizminin hiçbir zaman ortadan kaldıramadığı derin bir toplumcu kuramın da ürünüdür. İtalyan resminde gerçekçilik, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında işçilerin, tarlada çalışanların ve kenar mahallelerin resmin konusu olması ile ortaya çıkmıştır. Endüstriyel gelişmeler ve toplumsal sınıf mücadeleleri sanatı duygular dünyasından toplumsal gerçekler dünyasına taşımıştır. Bu kuramın dile getirdiği, toplumların ancak aralarından yükseldikleri siyasal ve sivil toplum kesitlerinin bir ürünü olabilecekleridir (Gevgili, 1989: 82). Bu bağlamda yeni gerçekçi sinema, belgesel olmayan ancak gerçeğin verilerinden yola çıkan hayali tarafı güçlü bir sinema akımıdır. İtalya'nın II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sıkıntılarla yoğrulduğu bir dönemde ortaya çıkan akım, somut tarihsel koşulların kaçınılmaz çağrısından doğmaktadır. Bazin'in yeni gerçekçi akımın tüm unsurlarını içerdiğini söylediği *Bisiklet Hırsızları*, oyuncularının profesyonel olmayan kişilerden seçmesi, yapay bir mizansene ihtiyaç duymaması ve olay örgüsündeki esneklik nedeniyle gerçekliğin estetik bir yanılması sunmaktadır (Wollen, 2008: 117).

Deleuze'ün ortaya koyduğu hareket-imgesi, savaş sonrası bu imgenin krizi ve zaman-imgesinin ortaya çıkışı sinematografik düşüncede imgenin aldığı yolu tanımlamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşananlar eylem imgeden kopulmasına ve gerçekçiliğe yaklaşan yeni bir anlatı tipinin ve imgenin doğmasına neden olur. Eylem imgeyi sarsan kriz, öncelikle İtalya'da ortaya çıkar. İtalya'da, Almanya'dakinin aksine görece özerk bir sinema kurumu ve

¹² Kraucer'e göre sinema gerçekliği keşfetmemizi sağlayan bir araçtır ve onun merkezinde insana ilişkin dramalar olmalıdır (aktaran Andrew, 2007: 123; 135). Bazin de sinema ile gerçekçilik arasında basit bir eşitlik kurmaz. Ona göre sinemanın ham maddesi gerçekliğin bıraktığı izdir (Büker, 1989: 20). Sinemanın gerçeklikle ilişkisini sonuçsuzluk kavramı dolayısıyla açıklar; bu, birbirine yaklaşan iki eğrinin asla birbirine temas etmediği bir ilişkidir (Monaco, 2001: 386). Sinemanın konu, mizansen ve plan-sekanslarla gerçekliğe yaklaştığını, bunun en iyi örneğinin de II. Dünya Savaşı'nın ardından gelişen İtalya'daki Yeni Gerçekçilik hareketi olduğunu belirtir (Bazin, 1966: 66). Bazin'e göre Yeni Gerçekçilik'in özellikleri, filme gerçeğin ikizliliği anlamını vermeye yönelmek, gerçekliğin asıl sürekliliğini geçirmek, alan derinliği ve kameranın çevrinme hareketi, kurgunun dışavurumcu ilkelerine başvurmama, senaryonun toplumsal gerçekliğin içinden kök salması, devrimci bir hümanizma içermesi, kahramanların izleyiciyi sarsan bir doğrulukla hareket etmesi, yıldız ilkesinin reddi, meslekten oyuncular ile diğer oyuncuların eşit olarak kullanılması, estetik bir gerçekçilik ile sinema dilinin fethedilmesidir (1966: 66-159). Sinema akımları tarihi bir gereklilikten doğduğu için İtalyan sinemasının en önemli dönemi olan yeni gerçekçilik de, savaş sonrası sorunlar içinde yeni bir doğuşun sancılarını yaşayan, sorunlarını daha bir açıklıkla ortaya koyan İtalya'nın bu tarihi dönemde gerçekçi filmlere ihtiyacı sonucu doğmuştur. II. Dünya Savaşı sonrası sinemanın çıkış noktası daha Mussolini faşizmi günlerinde başlayan yeni gerçekçiliktir. Bu bağlamda Verdone'nin belirttiği gibi, "yeni gerçekçilik gerçekten doğan bir sinemadır ve bu gerçek de tarihi bir gerçeğin olağan sonucudur" (1967: 18).

siyasal faşizme karşı bir direniş vardır. Tüm bunları sezgisel ve eleştirel biçimde kavrayan yeni bir anlatı tipinin doğması ise sinematografik imgenin dönüşümü ile gerçekleşir (2014: 265-272). Deleuze'e göre bu yeni imge kapsayıcı değildir, anlatıda karakterler çokludur ve karakterlerin etkileşimleri ve bağlantıları kasıtlı olarak zayıftır. Anlatıda duyu- motor eylemin ya da durumun yerini gezinti, yolculuk ve sürekli gidiş gelişler almıştır. Yolculuk, Amerikan sinemasında yenilenme, içsel ya da dışsal bir kaçış ihtiyacı anlamına gelmesine rağmen, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde kentsel gezintiye dönüşerek ona yön veren etkin ve duygulanımsal yapıdan uzaklaşmıştır. Sinemasal yolculuk artık, raslantısal mekânlarda, garlarda ve terkedilmiş mekânlarda yapılmaktadır. İnsanlar, kendilerini saran görsel ve işitsel klişelerin farkına varmışlardır ve sinema bu klişelerin ifşa edildiği bir alan haline gelmiştir. Bu bağlamda Deleuze'e göre yeni imgenin özellikleri dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış ve komplonun ifşasıdır (2014: 266-270).

İşe Yarar Bir Şey, aslen şiirsel bir bakış ve Deleuzecü anlamda zamanın vurgulandığı görme sinemasıdır. Bir hareket imgesi olarak tren istasyonunda başlayan film, tren camından geçip giden imgeler ve yansımalarla birlikte sezgisel zamana ve duygular evrenine açılarak bir "görme sineması"na dönüşür. Nitekim bu bağlantıyı Esmer, "görmek, duymak gibi, hızla yitirmekte olduğumuz duyularımız ancak o yavaşlıkta yeniden işlemeye başlıyor çünkü" diyerek açıklar (Bora, 2017). Leyla'nın yaşamında da bir kriz anı söz konusudur. 25 yıldır lise yemeğine gitmeyen Leyla, geçmişine dönüp bakma, ona tutunma ve bilinmezliklere rağmen iyi hissetme ümidi ile bir yolculuğa çıkar. Film boyunca başvuru Leyla'nın yakın plan görüntüsü ve bu görüntünün çeşitli yansımaları, giderek izleyiciyi içine alan bir anlatım biçimine dönüşür. Deleuze, kameranın akış halindeki gerçeklikten aldığı imgelerle bir hareket ve zaman yaratıldığından söz eder. Trenin akışı ve yansımalar gerek akıp giden zaman imgesine gerekse büyük kentlerde yaşayan insanların karşılıklı ilişkilerinin belirleyici bir özelliği olan görme etkinliğine vurgu yapar. Simmel, kent yaşamında gözün etkinliğinin kulağın etkinliğinden daha fazla olduğunu söyler. Ona göre bunun temel nedeni insanların toplu taşıma araçlarında birbirlerine bakarak zaman geçirmek zorunda kalmalarıdır (aktaran Benjamin, 2004: 242). 20. ve 21. yüzyıldan önce böyle bir deneyim yaşamak zorunda kalmamış insanlar için gözün etkinliği baskın hale gelmiştir. Savaş sonrası imgenin hareket imgeden zaman imgeye kayması gibi ve bunun bir kriz ve travmayla ilişkili olması gibi Leyla'nın da mesleği ve yaşamı ile ilgili yaşadığı içsel kriz de onun hareketten zaman imgesine kaymasına neden olur. Leyla bir avukattır ama mesleğine ait değildir. Leyla'nın zaman, sezgi ve ilişkilerle ilgili sorgulamalarına, Canan'ın yaşamsal istekleriyle ilgili çatallanmalar eklenir. Böylelikle anlatı, eylem içinde varolan ancak kararsızlık, şüphe ve doğru-yanlış ayrımlarıyla bölünen bir zaman-imesi sineması sunar (Öztürk, 2018: 355).

Deleuze, sinematografik düşüncede zaman olgusunu Bergson'un 'süre' ve 'sezgi' kavramlarını kullanarak irdeler. Bergson'un düşüncesinde süre, uzam ile ilgilidir ve homojen bir ortam biçimini varsaymaktadır (1950: 124-125).¹³ Onun için süre "benin kendini yaşamaya bıraktığında bilinç durumlarımızın art arda gelişlerinin oluşturduğu formdur" (aktaran Bozkurt, 2012: 208). Bergson insanların aynı zaman aralığı ile ilgili olarak farklı zaman deneyimlerine sahip olmalarına sezgi kavramını kullanarak açıklamalar getirir. Ona göre sezgi, hem deneysel bilginin hem de aşkınsal bilginin sunduklarını kapsayan üçüncü bir yöntemdir (1959: 159-162). Deleuze'e göre Bergson'un düşüncesinde zaman, içinde olduğumuz, içinde

13 Bergson'un düşüncesinde sanat, hakikati tanımamızı sağlar. Onun düşüncesinde sanat yapınının "(...) gerçekliği de tam olarak verdiği dersin etkililiği ile ölçülür (...) Yapıt ne kadar büyük, sezilen gerçek ne kadar derin olursa, o ölçüde etki beklenebilir, o ölçüde de bu etki evrensel olmaya yönelecektir" (2011: 94-95).

hareket ettiğimiz yaşadığımız ve değiştirdiğimiz içselliktir (1989: 82). Sezgi ise gerçekliğin yeniden keşfedilmesini sağlayacak bir yöntemdir (Deleuze, 2009: 41).

Deleuze, metaforları duyuusal-motor kaçışlar olarak nitelendirir. Ona göre deneyimlerimiz yoluyla, yaşamın zorluklarıyla başa çıkmak için duyuusal motor şemalarımızı kullanırız. Durumumuzu, yeteneklerimizi ve zevklerimizi göz önünde bulundurarak, karar vermek, kararımızdan dönmek veya çok güzel bir şeyi övmek için bu şemaları kullanırız. Çünkü duyuusal motor şemalarımız birer klişeye dönüşmüşlerdir. Deleuze, Bergson'un düşüncelerinden yararlanarak şöyle der,

(...) bir şeyi ya da imgeyi bütünüyle algılamaz, onu daima daha az algılayız; yalnızca ilgi duyduğumuz şeyleri algılayız ya da ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız psikolojik talepler ve imkânlarımızdan dolayı algıladıklarımızı algılayız. Bu nedenle normalde yalnızca klişeleri algılayız. Ancak, duyuusal motor şemalar sıkışır ya da koparsa, farklı bir imge türü ortaya çıkabilir: Saf bir optik ses imgesi, metafor içermeyen bütün görüntü, tek başına, kelimenin tam anlamıyla, korku ya da güzelliğin üstündeki bir şeyi ortaya çıkarır, radikal veya mazur görülemez karakteriyle, daha iyi veya daha kötüsü için artık 'doğrulanabilir' olması gerekmez (1989: 20).

Buna göre, duyu-motor sistemden kopmak, metaforlardan ve klişelerden uzakta saf optik bir ses imgesinin algılanmasını sağlar. Optik ses-imge sadece bilişsel süreçlerle algılanmaz; bunun yanında düşünsel bilincin yoğunlaştığı bir fark etme anından söz edilir. Bu bağlamda optik imge, "eylemin ileri doğru hareketini değil, zamansallığı belleğin devrelerinde sarmal bir yol izleyerek zihinde çağrışımlar uyandıran bir tefekkür sürecini kışkırtır" (Deleuze, 1989: 46'dan aktaran Suner, 2006: 123). Filmde, trenin raylarda çıkardığı tıkırtılı ses, Deleuzecü anlamda saf optik ses imgesidir. Bu imge kapalı bir mekândaki yüz çekimlerine, kompartıman camındaki yansıma yüzlere ve geçip giden manzaranın görüntüsüne eşlik eder.

İşe Yarar Bir Şey'in biçimsel özellikleri düşünüldüğünde, filmin gerek gerçekçiliğin estetik ve biçimsel özellikleriyle, gerekse Deleuze'ün sinema kuramıyla ilişkilendirilerek tartışılabilir önemli kesişme noktaları olduğu fark edilmektedir. Anlatıda tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde olduğu gibi ince bir duyarlılıktan süzölmüş bir gerçeklik hissedilir. İnsana ilişkin konular, doğal mekânların pencereden geçişli görüntüsü eşliğinde tren kompartımanlarında verilir. Leyla'nın yakın çekim yüz görüntüsü filmdeki temel imgelerden biridir. Kompartıman penceresinden gördüğümüz çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle ekranı kaplayan dışarının akıp giden görüntüsü ikinci bir imgedir. Diğer bir görsel imge ise grafiti karga çizimidir. Filmde, bu yasa dışı eylemi gerçekleştiren erkeği Leyla, kompartımandaki pencere camını açıp uyararak kurtarmaktadır. Lavabo aynasında gördüğü karga çizimine eklemeler yaparak aktif olarak değişimin parçası olur. Grafiti, duvara yazı yazma ya da resim yapma, insanın kendinden bir iz bırakma isteğinin sonucudur. Grafiticiler için tren istasyonlarındaki duvarlar verimli alanlardır. Mesajlarını yayabilecekleri bu alanlara hareket ve özgünlük katan grafiticilerin bu girişimleri pek çok ülkede illegal sayılmaktadır. Kamu binalarına graffiti yapmak ülkemizde de yasak bir eylemdir. Pek çok insan için şehre olan aidiyet duygusunu artıran bu resim, yazı, şablon ve çıkartmalar sokak sanatı olarak tanımlanan etkinlik, söyleyecek sözü olanların kamusal alana katılımı olarak tanımlanabilir. Artık "hiç kimseye ait olmayan bir kentte insanlar sürekli olarak kendilerinden, hayat hikâyelerinden bir iz bırakmaya" (Sennett, 1999: 231-232) çalışmaktadırlar.

Leyla, şair olduğu için görme ve işitme duyularını oldukça yetkin biçimde kullanır. Deleuze'ün zaman-imesi sineması tasvirlerine benzer biçimde Leyla, gören ve izleyen bir kadındır. Yansımalar, yönetmenin ilgisini çeker. Filmin görsel yapısı, dar bir alanda hız-akış ve

hareket üzerine kuruludur ancak film duygu, zaman ve süreye ilişkindir. Trenin geçtiği yerler, ovalar, dağlık bölgeler ve kenar mahalleler geniş açı ile gösterilir ve bu görüntüye eşlik eden bir yansıma vardır çoğu kez. Mekânlardan geçip gidilir ama sanki mekânlara ilişkin duygular Leyla'nın bakışlarında kalır. Sahnelere, trenin tıkırtılı sesi eşlik eder. Müzik son sahnede öne çıkar. Bu imgeler aracılığıyla anlatı filmin bütünü üzerindeki saf-optik durumlara açılır.

Sanatın kendine özgü bir dünyası olduğundan söz eden Plehanov'a göre hakikati mantıksal yoldan değil imgeler vasıtasıyla dile getirmesi sanat eserini bilimsel eserden ayıran bir özelliktir (aktaran Moran, 1981: 39). Sinemayı gerçeğin ya da herhangi bir görüşün doğrudan yansıması olarak görmediğini söyleyen Pelin Esmer, "(s)inema tespitin ötesinde bir şeyler veriyorsa beni heyecanlandırıyor. Burada şair bir kadının peşine düşmek heyecanı ile yola çıktım. Sonunda izleyene böyle bir dayanışma duygusu da geçtiyse ne güzel ama bunu hedefleyerek, buna dair bir film yapacağım diyerek yola çıkmadım" demektedir (Sert, 2017). *İşe Yarar Bir Şey*, öyküleme biçimi, diyalogları ve gözlemci bir kadın kahramandan yola çıkması bakımından şiirsel bir gerçekçiliğin kapılarını estetik açar.¹⁴ Öztürk'ün vurguladığı gibi gerçekçi, estetik ve estetik gerçekçi filmlerin nerede başlayıp bittiğine ilişkin ölçütler sonuna kadar tartışılabilir. Ancak gerçek olan bir şey vardır ki, o da gerçekçiliğin estetikle daha bir güçlü, kalıcı ve varıl olduğudur (Öztürk, 1996: 16).

Yolculuk İçindeki Yansımalar: Dışarıya ve İçeriye Aynı Yüzeyden Bakmak

Arnheim (2009: 104) sinema tekniğinin kapasitelerini açıklarken yansıma görüntülerden söz eder. Filmde, nesnenin kendisi yerine yansıtıcı bir materyal üzerindeki görüntüsünün izlendiği bu tekniğe sıkça yer verilir. Sinema kuramlarında gerçekçilik ile yansımalar arasındaki ilişkinin aşkın felsefi boyutu ise Platon'un mağara benzetmesine dayanır. Platon, insanların yaşam alanları ile bir mağara arasında eğretilen bir ilişki kurar. Buna göre bazı insanlar karanlık bir mağarada bedenleri mağaranın girişine bakmayacak şekilde oturmaktadır. Mağaranın dışında başlangıçsız, sonsuz ve mükemmel bir idealar âlemi vardır. İçeridekiler mağaranın kapısından giren ışığın aydınlattığı duvarda kapının önünden geçenlerin gölgelerini izlemektedirler (1995: 199-225).

Filmde Leyla, Canan'a eşlik etmeye karar vermesi ile salt yansımaları/gölgeleri izleyen biri olmaktan çıkmakta, kendi rızası ile etkin bir rol oynamaktadır. Tren yolculuğu boyunca yansımaları izleyen Leyla, kendinden yaşça küçük bir kadına yardım etme isteği duyması, Canan'ın anlattığı hikâyenin ilginç ve nihai sonla yani ölümle ilgili olması gibi nedenlerle pasif bir izleyici/tanık olmaktan çıkıp etkin bir konuma geçmektedir. Esmer, anlatıdaki bu gelişmeyi şöyle anlatır: "(...) Ama Canan'a eşlik etmeye karar verdiği andan itibaren sadece tanıklıktan bahsedemeyiz artık. Hayatı boyunca onun peşini bırakmayacak oldukça hayati bir durumun tam göbeğinde kendi rızasıyla etkin bir rol oynuyor. Tanık değil, müdahil oluyor. (...) Burada genç ve korkunç bir stres altında kalmış bir kadını kollama isteği de var, merak da var 'peki, kendini böyle bir durumun içine gerçekten yerleştir de gör bakalım' diyerek kendi kendine bir meydan okuma, bir sınama da var, böylece işe yarar bir şey yapmış olur muyum acaba sorusu da" (Sert, 2017).

14 Gerçekçiliğin ve estetikçiliğin birbirine karşı olmadığını vurgulayan Bazen'e göre yaratıcı, özgün sanatsal biçimiyle kendi estetiğini yaratarak gerçekçi olabilir. Öyküleme biçimi, doğaçlama söylem, gözlemci bir belgencilik ve yazınsal görsellik estetik gerçekçiliğin etkenleridir (Bazen 1995a,b'den aktaran aktaran Öztürk, 1996: 15).

Böylelikle film, Platon'un mağara alegorisi ile sinema arasında kurulacak ilişkide gölgeler eğretilmesini tersinden işleten açılımlar sunar. Platon'un savunduğu düşüncede gölgelere bakanlar aslında gerçekliği kaçırmaktadırlar. Oysa Leyla'nın bakış açısı, yansımaları izlemenin de değişime, dönüşüme ve aydınlanmaya yol açabileceğini izleyiciye gösterir. Filmde, yansımaları izlemenin idrak yeteneğini artırdığı, bu idrakin gölgeler sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi belirir. Aşkın ve içkin felsefenin epistemolojik ve ontolojik farklılıklarına rağmen sinemada bir araya gelebileceğini vurgulayan Öztürk'ün belirttiği gibi, "Platon'un mağara alegorisindeki imajlar Platon'un düşündüğünün tersine mağaradan kurtulmamıza yol açacak boyutlara sahiptir. Ancak (...) duyu-motor şeması bozulmadığı sürece mağaraların farkına varmak zordur" (2017: 260).

Trene bindiğimizde dışarıya bakarız. Filmde, bizim kameradan sıklıkla gördüğümüz şey ise dışarıya bakan bir kadının camdaki yansımasıdır. Deleuze'e göre duygulanım imgenin yani yüzün, kameradan başka bir yöne baktırılması ve bu şekilde izleyicinin ekranın yüzüne çarpıp geri sıçrayan bir görüntüyle karşılaşması ile kısmi bir yansıma sağlanır. Böyle bir mekânda görülen yüz ışığın bir kısmını yansıtırken bir kısmını kırar. Böylelikle yansımali imgeden yeğinsel bir imgeye dönüş sağlanır (2014: 129-130). Gerek yansıma görüntüler gerekse Leyla'nın yakın plan çerçevelenmesi yani yüz çekimi ile psikolojik ifadeleri vurgulanır. Yansımalarla birlikte çerçeveleme, görüntünün ilginçliğini artırırken, dış ses kullanımı dramatik yapının derinleşmesine olanak verir. Bu duygulanım imgeler yoluyla Elsaesser ve Hagener'in ifadesiyle, "artık geçişli bir kuvvet kazanmış olan kendi bakışımıza bakarız" (2010: 153).

Deleuze'e göre, söz ve iletişim doğaları gereği bozulmuştur. Bu nedenle "(k)onuşmayı kaçırmak zorundayızdır. Yaratmak her zaman iletişim kurmaktan farklı bir şey olmuştur. Önemli olan iletişim olmayanlar, devre kesici boşluklar oluşturmak olabilir, böylece denetimden kurtulabiliriz" (1995: 175). Sözden ve iletişimden kaçan bir yaratma eylemi olarak sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle kavramlaştıran ve yeni yaşam olasılıklarını arayan bir üretim etkinliğidir. Film, "ilişkiler"le ilgilidir. İzleyicisine bu meseleyi, yansımalarla, yakın planlarla ve Leyla'nın yüz çekimleri ile aktarır. Yakın çekim Balazs tarafından ilk kez kuramsal olarak ifade edilir. Ona göre "(g)erçekten sanatsal bir filmde, iki insan arasındaki dramatik doruk her zaman yüz ifadelerinin yakın çekimdeki diyaloguyla gösterilecektir" (aktaran Elsaesser ve Hagener, 2010: 112). Yakın çekim, Deleuze'a göre hareket imgenin 3 baskın eklemlenme biçiminden biridir. Hareket imgeyi, algı imge, aksiyon imge ve duygulanım imge olarak ayıran Deleuze'e göre duygulanım imge, yakın çekim yani yüzdür (Deleuze, 2014: 120; 135). Deleuze, yüzü duyumsanabilir, okunabilir ve çözümlenebilir bir metin olarak görür.¹⁵ Eisenstein'in yakın çekimlerin filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığı düşüncesinden yola çıkarak yakın planları inceleyen Deleuze'e göre yüz, yakın çekimdeki en belirgin duygulanım imgedir.¹⁶ Bununla birlikte, yakın planda gösterilen tüm objelerin "yüzleştirildiğini" vurgular. Bu gibi çekimlerde, izleyici objeye bakarken aynı anda obje de izleyiciye bakmaktadır (Deleuze, 2014: 121). Doane'ye göre de, izleyiciler yakın çekim ile devasa ayrıntıları, olasılıkları ve özellikleri incelemeye davet edilirler. Yakın çekim izleyicide, hayranlık, sevgi, korku, empati, acı ve huzursuzluk gibi duyguların doğmasını

¹⁵ Deleuze'e göre hareket imgelerin her biri yakın çekimde duygulanımsal, orta çekimde etkin, uzak çekimde algılanımsal durumdadır (2014: 100).

¹⁶ Eisenstein duygulanımsal bir kazanım olarak tanımladığı yakın çekim bakımından Griffith ile kendisi arasındaki farkı açıklar. Buna göre Griffith'in, yakın çekimi çağrışımsaldır, izleyiciye önceden bir şeyleri tahmin ettirmeye yöneliktir. Eisenstein'in yakın çekimleri yeni bir nitelik ürettikleri için diyalektiktir (Deleuze, 2014: 125).

sağlar (2003: 90). Filmin temel öğeleri korku ve güvensizlik değil, güven ve inançtır. Yakın plan yüz çekimleri ile verilen bakışlardaki derinlik, bu duyguların sinema perdesinden izleyiciye yansımaları sağlar. Filmin farklılığı, Gülten Akın'ın "böyle bir ortamda şiir umuttur" (2001: 123) sözlerinde olduğu gibi, insanın, zorluklar karşındaki güçsüzlüğünü değil, umudunu sunmasından ileri gelir.

Filmdeki aynanın en belirgin kullanımı, Leyla'nın Canan ile birlikte Yavuz'un evine giderken duvar grafitisinin bir parçası olan kırık aynaya baktığı sahnededir. Aynanın kullanımına ilişkin ilk egemen sinematografik nosyon, Elsaesser ve Hagener'in belirttiği gibi, aynaya bakışın bilinçdışı açılan bir pencereye ve benliğin ayna tarafından ifşa edilebilecek bir aşırılık taşımasına işaret etmesidir. İkinci nosyon ise, aynadan gösterilen şeyin düşünsel olarak mislileşmesi ile ilgilidir (2010: 122). Genellikle psikanalitik teoride Lacan'ın ayna evresi ile sinemadaki ayna kullanımı ilişkilendirilir. Lacan, ayna evresinde çocuğun altı aylık olduktan sonra aynada kendi yansımaları gördüğünde yaşadığı özdeşleşmeden söz eder. Bebek aynada gördüğünün kendisi olduğunu fark eder. Bu evre aydınlanma evresidir. Bebek bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesi ile özdeşleşir (1995: 2). Deleuze'e göre ise modern anlatılardaki imgeler açıkça sunulan bir kesinlik içinde var olmazlar. Modern çağda, organik stratejilerle işleyen anlatı yapıları yerine başlangıç ve bitişleri kesinlik arz etmeyen hikâyeler vardır. Böylelikle izleyici başı sonu belli bir hikâyeyi izlemez; farklı düşünsel bağlantıların olabileceği kesitleri izler (Deleuze, 1997: 26). Zaman-imge kavramı, bu çokluğu kavramsallaştırması bakımından önem taşır. Zaman-imge ile sinema, ışığın kristalleşmesi gibi, renklerin/imgelerin birbirinden bağımsız da olabileceği, her imgenin başka bir imgeye dönüşebileceği bir evren sunmaktadır.

Ölme Arzusu ve Ölümü Sonraya Bırakma Zamanı

Hastalık ve tıbbi süreçler Yavuz'un hareketlerini sınırlandırır ve onu psikolojik olarak yıpratır. Bu noktada Yavuz'un dünyasında ölüm isteği belirir. Kendisi yapamadığı için bir başkasından kendisini öldürmesini ister. Böylelikle acıları da kendi varlığı içinde yok olacaktır. Ölüm ve zamanın ilişkisi Heidegger tarafından ortaya konulmuştur. Yavuz'un her şeye hazır olması, kendi ölümüne karşı kaygı ve korku duymaması onun içsel bir rahatlama hissettiği anlamına gelir. Heidegger'e göre ölüme hazır olmak pasif biçimde ölümü beklemek demek değildir. Ona göre ancak ölüme yönelik yaşayan insanlar gerçekte oldukları kişi haline gelebilirler; bu bilinç onların tutkulu biçimde kendi özgürlüklerinin farkına varmalarını da sağlar (Critchley, 2016). Levinas'a göre de "(...) ölüm, zamanın kesintisiz akışı içerisinde bir varlığın süresinin bitmesidir, *sonu'dur*" (2014: 41). Yavuz'un ölme isteği doğrultusunda belirlediği senaryo, varoluşunu sorgulayan bir erkeğin kendine özgü bir ölüm biçimi yaratmasıyla ilişkilidir. Sorgulama sonucunda ölümünü üstlenecek birini arar. Ölüm kaygısı ve yaşantıyı bitirme korkusu olmayan Yavuz, Leyla ile şiir dolayımıyla kurduğu bağ neticesinde bu korku ve kaygı evrenine geri döner ve Heidegger'in belirttiği gibi insan bu durumda ancak "gevezelik" edebilir (aktaran Levinas, 2014: 58). Böyle bir durumda gevezelik, kendini unutma ve ölümden kaçma anlamına gelir. Yavuz ve Leyla arasındaki bağın kurulduğu andan sonra ölüm, Yavuz için de olabilen, ama şu an için henüz gelmemiş olandır. Levinas bu durumu "insanlar ölür ama ben değil, henüz değil" biçiminde açıklar (2014: 58). Yavuz, Leyla ve Canan ile sohbet ederken, gündelik yaşamın heyecanlarına yeniden eklenir. Leyla ile Yavuz'un sohbeti uzayıp gittikçe ölüm randevusunun zamanı da ötelenir. Çünkü sohbet, Yavuz'u kendi ölümünün kesinliğinden uzaklaştırır, en azından onun ölme isteğini "sonraya bırakmasını" sağlar. Sezgisel zamanın gerçek zamandan çok daha farklı bir şey olduğunu hissettiren bu

uzayıp gitme anı, kişinin kendi yaşamındaki boşluğu değer verdiği bir insanla konuşarak doldurmasından türetilir.

Bergson'un ve Deleuze'ün zaman kavrayışında olduğu gibi film, böylelikle zamanın değişik düzeyleri olduğunu izleyiciye aktarır. Batı düşüncesinde zaman ölçülebilir mekanik bir şeydir. Ancak Bergson "süre" kavramını kullanarak, insan zihninin geçmişin yükünü içinde taşıyıp algılayabildiği bir zamandan söz eder. Bu kavrayışta her an zihnimiz geçmişten yeniden yapılandırılır.¹⁷ Yavuz'un ölme isteğinin karşısına yaşam isteğinin yerleşmesi Bergsoncu anlamda "süre"nin öne çıktığı bu sahnelerde gerçekleşir. Bergsoncu anlamda süre, yaşamsal atılım anlamına gelir (Bergson, 2017: 153; Deleuze, 2009: 46). Bu bağlamda Yavuz'un, Canan'ın ve Leyla'nın birbirlerinin yaşamına içsel olarak katılması Bergsoncu anlamda yaşamsal bir atılım anına gönderme yapar.

Lukacs, sanat ve gerçekçilik ilişkisi üzerine yazan eleştirmenlere bir tavsiyede bulunur. Buna göre eleştirmen, eseri inceleyerek bir yazarın dünya görüşünün yaşama ilişkin bir sorunun (boğuntu diye adlandırır Lukacs) benimsenmesine mi yoksa reddine mi dayandığını ortaya koymalıdır. Ona göre eleştirmenin asıl sorunu, eseri ortaya çıkaranın görüşünün toplumsal ilişkileri devingen, karmaşık ve çözümsel bir açıdan yansıtıp yansıtmadığı olmalıdır (Lukacs, 1979: 94). *İşe Yarar Bir Şey*, yaşamsal bir atılım anını ve umudu ortaya koyması, yaşamın zorluklarını sanatsal bir duygulanımla aktarması bakımından dönüşümsel bir gerçekçi filmidir.

Sonuç

Pelin Esmer'in hastalık, çaresizlik, yalnızlık, ölüm isteği ve yardım isteği gibi öğeler barındıran insana ilişkin dramları yakın çekim, yansımalar, uzun doğal planlar ve derinlik etkisi gibi sinema dilinin sağladığı gerçekçi olanaklar aracılığıyla filmleştirdiği görülmektedir. Filmde şair bir kadın kahramanın tren yolculuğu gerçekçi üslubun estetik bir yansımaları sunmaktadır. Film, Deleuze'ün "görme sineması" olarak tanımladığı sinemasal üsluba yakındır ancak yeni gerçekçiliğin belgeselci tavra yaklaşan kişilerarası ilişkilerin ve olay örgüsünün zayıf bağlantılar içinde olması biçiminde tanımladığı özelliklerini taşımamaktadır. Filmin temel öğeleri korku ve güvensizlik değildir; güven ve inançtır. Yakın plan yüz çekimleri ile verilen bakışlardaki derinlik, bu duyguların sinema perdesinden izleyiciye yansımaları sağlamaktadır. Filmde kahramanın sadece yansımaların pasif izleyicisi olmaması, aktif bir yaşamsal evreye geçerek yardım etme ve çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi anlatıyı dönüşümsel, mücadeleciler bir gerçekçiliğe götürmektedir. Bu anlamda filmin farklılığı, dünyanın kötücüllüğünü ve insanın bunun karşındaki güçsüzlüğünü değil, umudunu sunmasından ileri gelmektedir. Film, şiir ve müziği bu umudun imgeleri olarak kullanır. Film, toplumsal anlam ve ilişkilerin yapıcı biçimde oluşturulabileceği bir çerçeve sunmaktadır.

Kaynakça

- Abacı, F. (2010). "İmgeden Trene, Trenden Gerçeğe", *Varlık Dergisi*. 1236: 25-27.
- Abacı, T. (2010). "Trenlerin Ardından", *Varlık Dergisi*. 1236: 4-10.
- Akbulut, H. (2010). "Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Belgesel Sinemasına Bir Bakış", *Sinecine* 1(2). Güz 119-124.
- Akın, G. (2001). *Şiiri Düzde Kuşatmak*, İstanbul: YKY.
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.

17 Deleuze'ün belirttiği gibi Bergson için "süre farklılaşan ya da doğasını değiştirendir, niteliktir, heterojenliktir, kendisinden farklılaşandır" (2009: 41)

Althusser, L. (2004). "Sanat Bilgisi Konusunda Mektup", *Felsefi ve Siyasi Yazılar. Cilt 1. Sanat Üzerine Yazılar*. Çev. Alp Tümertekin ve Zühre İlkelen. İstanbul: İthaki.

Andrew, J.D. (2007). *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm

Aritan, Ö. (2008). "Modernleşme ve Cumhuriyetin Kamusal Mekân Modelleri", *Mimarlık*, 342, 49-55.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*, (Çev. Rabia Ünal Tamdoğan), İstanbul: Hil Yayınları.

Aslan, B. (2013). "Belleğin Kış Uykusu Romanında Ruhsal Arınmanın Yöntemi Olarak Yolculuk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 10: 115-132.

Avcı, İ. B. (2017). "Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi", *SineFilozofi*, 2 (4), 7-24.

Baykurt, F. (2015). *Duisburg Treni*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bazen, E. (1995a). "Estetiğin Ötesinde Bir Gerçekçilik", *Siyah Beyaz*, 22 Eylül.

Bazen, E. (1995b). "Estetiği Gerçeklikte Arayanlar", *Siyah Beyaz*, 29 Eylül.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Ankara. Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk.

Benjamin, W. (2004). "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY. 202-252.

Bergson, H. (1950). *Time and Free Will, an essay on the immediate data of consciousness*. Translated by F. L. Pogson. London: George Allen, Unwin Ltd. (6. Impression). (Orijinal eser 1888 tarihlidir).

Bergson, H. (1959). *Düşünce ve Devingen*, (Çev. Miraç Katırcıoğlu), İstanbul: Maarif Basımevi.

Bergson, H. (2011). *Gülme. Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*, (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı.

Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev. Ş. Şekip Tunç), İstanbul: Dergâh.

Bora, T. (2017). "Ölüm Varsa Ne Yok...", Yönetmen Pelin Esmer'le 'İşe Yarar Bir Şey' Üzerine Kısa Bir Söyleşi. (<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/8605/olum-varsa-ne-yok-yonetmen-pelin-esmer-le-ise-yarar-bir-sey-uzerine-kisa-bir-soylesi#.WofrSedRXIU>).

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Critchley, S. (2016). "Varlık ve Zaman, Bölüm I: Heidegger Neden Önemlidir?", *ViraVerita. Disiplinlerarası Karşılaşmalar*. Çev. Sinem Önem Uçkan. Erişim Tarihi: 17. 04. 2018. https://viraverita.org/yazilar/varlik-ve-zaman-bolum-i-heidegger-neden-onemlidir#_edn1.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer.

De Sica, V. (1948). *Bisiklet Hırsızları FİLM*

Deleuze, G. (1995). "Control and Becoming", *Negotiations, 1972-1990*. Colombia University Press. 169-176.

Deleuze, G. (2009). "Bergson, 1859-1941", *İssız Ada ve Diğer Metinler. Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*. (Yayına Hazırlayan David Lapoujade), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 35-51.

Deleuze, G; Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: YKY.

Deleuze, G. (1989). *Cinema II The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket İmge*, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk.
- Demirtaş, E. (18 Mayıs 2017). *Gazete Kadıköy*. Filmlerin Dilinden Haydarpaşa. (Şükran Kondur ile Röportaj). Erişim Tarihi: 17.04.2018. www.gazetekadikoy.com.tr/.../filmlerin-dilinden-haydarpaşa-h1058.
- Dumanlı'da Telaki Var FİLM*
- Doane, M. A. (2003). "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema", *The Journal of Feminist Cultural Studies*. 14(3): 89-111.
- Eagleton, T. (2012). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, (Çev. Utju Özmakas), İstanbul: İletişim.
- Elsaesser T., Hagener M. (2010) *Film Kuramı. Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (Çev. B. Soner, Barış Yıldırım), Ankara: Dipnot.
- Emirönel, B. (2016). Belgesel ve Kurmacanın Ötesinde Eşikteki Gerçekçilik: Pelin Esmer Sineması. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Enis, R. (1979). *Yolgeçen Hanı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erdoğan, A. Ö. (2010). "Düşlerimizin Raylarında Kıvrılan Trenler", *Varlık Dergisi*. 1236: 11-17.
- Eroğlu, M. (2006). Vatan Kitap Röportajı. <http://www.mehmeteroglu.info/?p=437>. Erişim Tarihi: 10.10. 2018.
- Esmer, P. (2002). *Koleksiyoncu FİLM*
- Esmer, P. (2005). *Oyun FİLM*
- Esmer, P. (2009). *11'e 10 Kala FİLM*
- Esmer, P. (2012). *Gözetleme Kulesi FİLM*
- Esmer, P. (2017). Pelin Esmer ile Röportaj. *Sinefilozofi* 4: 161-172.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel.
- Flaherty, R.J. (1922). *Kuzeyli Nanook FİLM*
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari. Arzu Politikasına Giriş*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı.
- Güntekin, R. N. (2002). "Trende", *Anadolu Notları*. İstanbul: İnkılap. 8-13.
- Gören, Ş. (1982). *Yol FİLM*
- Hikmet, N. (2016). *Memleketimden İnsan Manzaraları*. İstanbul: YKY.
- İlhan, A. (2003). *O Karanlıkta Biz*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karay, R. H. (2009). *2000 Yılın Sevğilisi*. İstanbul: İnkılap.
- Kilimci, A. (2010). "Treni Beklerken", *Kadın Öykülerinde Avrupa*, (Yay. Haz. G. Emre), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kondur, Ş. (2017). *Anadolu'dan İstanbul'a Açılan Gizemli Kapı: Yeşilçam'da Haydarpaşa Garı* (Belgesel Film).
- Lacan, J. (1995). "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits*,(s. 1-7). Londra: Routledge.
- Lang, F. (1920). *Dr. Caligarinin Muayenehanesi FİLM*
- Lang, F. (1924). *Nibelungen FİLM*
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*, (Çev. Nami Başer), İstanbul. Ayrıntı.

- Liventaal, L. (2017). Erişim Tarihi: 16. 04. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=qQQsXJ0FThY>.
- Lukacs G. (1979). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, (Çeviren Cevat Çapan), Payel Yayınevi. İstanbul.
- Lumiere, A.; Lumiere, L. (1895). *Trenin Gara Varışı* FİLM
- Monaco, J. (2001). "Dışavurumculuk ve Gerçekçilik", *Bir Film Nasıl Okunur?* 373-394. İstanbul: Oğlak.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Narlı, M. (2002). "Araba Sevdaları", *Türkbilig*, 4: 19-28.
- Özsoy, A., Öztürk, S. (2017). "Pelin Esmer ile Söyleşi", *Sinefilozofi*. Cilt 2 sayı 4. 161-172.
- Öztürk, R. S. (1996). "Rossellini'den Loach'a Gerçekçi Sinema", 25. *Kare*. 15: 10-20.
- Öztürk, S. (2017). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. 45: 243-262.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Platon, (1995). "Yedinci Kitap", *Devlet*. (Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, M. A. Cimcoz), İstanbul: Remzi Kitabevi. 199-225.
- Porter, E. S. (1903). *Büyük Tren Soygunu*. FİLM
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*, (Çev. M. Fırat ve S. Fırat), İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rosellini, R. (1946). *Hemşehri*. FİLM
- Rosellini, R. (1945). *Roma Açık Şehir*. FİLM
- Sabuncu, B. (1993). *Yolcu* FİLM
- Sert, S. (28 Ekim 2017). "Pelin Esmer: Sinemanın Cinsiyeti, Milliyeti, Sınıfı Olmaz", *Gazete duvar*. Erişim Tarihi: 16. 04.2018. <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2017/10/28/pelin-esmer-sinemanin-cinsiyeti-milliyeti-sinifi-olmaz/>
- Sönmez, H. (2016). "Sanatçıların Tuvalinden Geçen Trenler: Resimde Tren", *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 24: 1153-1162.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.
- Tarıman, B. (2010). "Tren Gelir Hoş Gelir Vagonları Boş Gelir", *Varlık Dergisi*. 18-24.
- Tunç, A. (2007). "Yolculuk", *Harflere Bölünmüş Zaman*, Edebiyat Haritasında Gezintiler. Ed. Cem Uçan. 35-38. İstanbul: Altkitap. Erişim Tarihi 17.02.2018. <http://www.altkitap.net/wp-content/uploads/Harflere-Bolunmus-Zaman-Ayfer-Tunc.pdf>
- Verdone, M. (1967). "Yeni gerçekçilik: Mirası ve Sinema Düşünceleri", *Yeni Sinema Dergisi* 13: 18-24.
- Vertov, D. (1929). *Film Kameralı Adam* FİLM
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'un Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (40), 123-141.
- Yılmaz, A. (1982). *Mine* FİLM.

Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi

Mustafa Kemal Sancar*

Özet

Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından temelleri atılan göstergebilim çalışmaları, Christian Metz tarafından sinema analiz yöntemi olarak kullanılmıştır. Sinemayı bir dil olarak niteleyen Metz; filmlerin en küçük gösterge birimi olan çekimlerin toplamından ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre göstergeler arasındaki yapısal ilişkileri ortaya koyarak filmin içindeki gizli anlamları açığa çıkarmak mümkündür. Bu çalışmanın amacı, göstergebilimin filmlere yönelik ortaya koyduğu varsayımları ve filmleri çözümleme yöntemini eleştirmektir. Bu eleştiri için Henri Bergson'un felsefi argümanlarından yararlanılmıştır. Bergson'a göre insan zihni şeyleri iki farklı yolla algulamaktadır: Zekâ ve sezgi yoluyla. Zekâ, hayatın içinde sabit olan şeyleri algılama kabiliyetine sahiptir. Bu nedenle hayatın akışı içinde gerçekleşen şeyler zekâ tarafından ancak durdurularak ve kavramsallaştırılarak algılanabilir. Sezgi ise şeyleri akış içinde algılama yetisine sahiptir. Bir sinema filmi de zekânın algıladığı sabit şeylerin yanında ancak filmsel akış içinde idrak edilebilecek sezgisel anlamlara sahiptir. Göstergebilimsel film çözümlemeleri, bu sezgi ile kavranabilecek anlam düzeylerini analiz dışında bırakmaktadır. Bir film çözümlemesinde filmin tüm anlam evreni ancak edebi bir dil ile mümkündür. Çünkü filmi izleme akışı içinde gerçekleşen anlamlar yalnızca edebi bir üslupla tarif edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Film Eleştirisi, Sezgi, Henri Bergson.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-0163-4163>
E-mail : mkemalsancar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.416987

Geliş Tarihi - *Recieved*: 19.04.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 25.06.2018

Bergsonesk Critique of Semiotic Film Analysis

Mustafa Kemal Sancar*

Abstract

The semiotics studies based on Ferdinand de Saussure and Charles Sanders Peirce were used by Christian Metz as a method of cinema analysis. Metz, who described cinema as a language, it is the sum of the shootings, which is the smallest sign unit of the films. Accordingly, it is possible to reveal hidden meanings in film by revealing the structural relations between the indications. The aim of this study is to criticize the assumptions of the semiotics for films and the method of analyzing the films. Henri Bergson's philosophical arguments were used for this critique. According to Bergson, the human mind perceives things in two different ways: through intelligence and intuition. Intelligence has the ability to perceive what is constant in your life. For this reason, things that happen in the flow of life can be perceived only by being stopped and conceptualized by intelligence. Intuition has the ability to perceive things in the flow. A film has intuitive meanings that can be perceived only in the film flow, as well as the constant things perceived by intellect. The semiotic film analysis leave out the meaning levels that can be comprehended by this intuition. In a film analysis, film is all possible in the universe but in a literary language. Because the meanings of the film in the flow of watching can only be described in a literary style.

Keywords: *Semiotics, Film Criticism, Intuition, Henri Bergson.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-0163-4163>
E-mail : mkemalsancar@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.416987

Recieved - *Geliş Tarihi:* 19.04.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 25.06.2018

Giriş

Film eleştirisi, sinemanın doğuşu ile aynı tarihlerde ortaya çıkmış edebi bir tür ve bilimsel bir analiz biçimidir. Kökenleri yüzyıllar öncesine dayanan edebi eleştiri geleneğinden beslenen film eleştirisi, 20. Yüzyıl boyunca farklı alanlardaki kullanımları çerçevesinde tanıtım amaçlı eleştiri, bilimsel veya felsefi film eleştirisi gibi çeşitli alt-türlere ayrılmıştır. Film eleştirisini bilimsel bir temele oturtma gayreti Saussure ve Peirce'in temellerini attığı göstergebilim araştırmalarının etkisi ile ortaya çıkmış ve film eleştirilenleri ve analizcileri tarafından özellikle 1960'lı yıllardan 20. Yüzyılın sonuna dek yaygın bir yöntem olarak kullanılmıştır. Günümüzde her ne kadar göstergebilimsel yöntemin kullanımı azalsa da (İnceoğlu, 2014) film analizi için taşıdığı tarihsel önem tartışılmazdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri göstergebilimsel çözümleme yöntemlerinin ideolojik, ekonomi politik veya felsefi eleştiriler olsun diğer tüm eleştiri biçimlerini beslemesinden ileri gelmektedir.

Bu çalışmada göstergebilimsel film çözümleme yöntemi, filmlere yaklaşımı ve analiz biçimi açısından ele alınmıştır. Göstergebilimsel yöntem ile amaçlanan eleştiriye bilimsel-bilimselci bir temele oturtma gayreti, bir sanat olarak sinemayı değerlendirmede bazı sorunları da beraberinde getirmektedir. Bunun en önemli nedeni, bir sinema filminin çekilen her bir sahnenin toplamından daha fazlası olmasıdır. Bu nedenle bir sinema filmini incelemek için parçalara bölmek, bu fazlalığı ortadan kaldırmakta ve eleştiriye, analizi eksik kılmaktadır. Bu çalışmada, ileri sürülen bu varsayımı savunmak için Henri Bergson'un felsefesinden yararlanılmıştır. Bergson, insanın zamanı ve uzamı algılayış biçimini ikiye ayırmıştır. Bir insan, dış dünyasını zekâsı ile durdurarak, sabitleyerek ve sezgisi ile oluş, akış içinde algılayabilir. Bu iki farklı algılayış biçimi, sinema deneyimini açıklamak açısından oldukça elverişli imkânlar sunmaktadır. Çalışmada öncelikle göstergebilimin temelleri ve bu yöntem ile sinemanın ilk karşılaşmaları kısaca ortaya konmuştur. Göstergebilimin temellerini atan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in göstergeler ve göstergebilim ile ilgili temel argümanları ile özellikle Christian Metz ve Yuriy M. Lotman'ın sinema göstergebilimi hakkındaki görüşlerinden bahsedilmiştir. Daha sonra Henri Bergson'un felsefi argümanları ile temel dayanakları belirtilen göstergebilimsel yöntemin eleştirisi yapılmıştır. Sinema bir kitle iletişim aracıdır, fakat bundan da öte sinema, hayatı ve gerçekliği akışı içinde ele alma kabiliyetine sahip bir sanat dalıdır. Bu kabiliyeti yansıtmadan sinemayı ele almak, o eleştiriye veya analizi eksik kılar.

Sinema Göstergebilimi

Göstergebilim, bilimsel bir yöntem olarak yapısalcılığın temel ilkelerinden doğmuştur. Fakat sıklıkla bu iki kavramın özdeşleştirildiği görülmektedir (Yücel, 1982). Burada göstergebilim olarak adlandırılan yöntem, aslında "dilbilimsel yapısalcılık"tır. Çünkü göstergebilim, dilbilimin yaptığını, dilin dışındaki gösterge dizgelerini (yazın, resim, sinema, müzik, toplumsal ilişkiler vb.) ele alarak çözümlemeye çalışır (Rifat'tan akt. Birkiye, 1984: 17). Dil dışındaki gösterge dizgelerinden ilk kez söz eden ve bu dizgeleri analiz etmenin temel prensiplerini ilk kez ortaya koyan kişi Ferdinand de Saussure'dür. Ölümünün ardından 1916'da ders notları düzenlenerek basılan "Genel Dilbilim Dersleri" adlı eserinde Saussure, göstergebilim (sémiologie) adını verdiği bilimin ilkelerini ortaya koymuş ve dilbilimin ancak bu bilim dalının bir bölümü olabileceğini öne sürmüştür. Dilin toplumsal bir olgu olduğunu ileri süren Saussure, göstergebilim yöntemini toplumbilimden hareket ederek inşa eder. Saussure göstergenin de kültürel süreçlerin sonucunda ortaya çıktığını belirtir, çünkü göstergeyi

meydana getiren gösteren ile gösterilen arasındaki bağ uzlaşımaldır (Şendur Atabek ve Atabek, 2007: 69). Göstergebilimsel yöntemi Saussure'le hemen hemen aynı dönemde ortaya koyan bir diğer önemli düşünür de Charles Sanders Peirce'dır. Mantık bilimini temel alarak bir göstergebilim yöntemi yaratan Peirce, göstergeyi şu şekilde tanımlamıştır: "Bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir" (Şendur Atabek ve Atabek, 2007: 70). Peirce'ın gösterge tanımı dahi, kuramındaki mantık bilimi etkisini açıkça göstermektedir.

Göstergebilimin konusu, tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere ve törenlerde görülen tözlerin karmaşaları (Barthes, 1997: 23)... Göstergebilimin amacı, bu sonsuz çeşitlilikteki göstergeleri ortaya çıkararak yapıların görünen yüzünün altında yer alan gizil anlamları ortaya çıkarmak ve bu vesileyle "yapıları" anlamaktır. "Göstergebilim, kimi kullanımlarda, anlambilimin bir başka adıdır; ancak bu anlambilim, salt sözcüklerin anlamını inceleyen bir bilim dalı olarak düşünülmemelidir. Tüm gösterge dizgelerindeki anlamsal katmanları yapılaştırmayı amaçlayan bir anlambilimdir" (Rifat, 1990: 9).

Göstergebilimsel bir çözümlemenin en önemli ögesi göstergedir. Her göstergebilimsel çalışma, öncelikle ana yapıdaki göstergeleri ortaya çıkarır ve onları tanımlar. "Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı göstergedir" (Erkman, 1987: 10). Saussure'e göre dildeki göstergeler nedensizdir. "Sözel gösterge nedensiz olduğundan, anlam ile içsel veya sabit bir bağlantısı yoktur" (Piaget, 1999: 74). Peirce ise göstergeleri üçe ayırır: Görüntüsel-ikonik göstergeler, belirtisel göstergeler ve simgesel göstergeler. Görüntüsel göstergelerde gösterenle gösterilen arasındaki bağ görüntüsel-benzeşimseldir. "Görüntüsel göstergeler de kendi aralarında iki alt sınıfa bölünebilirler: imgeler ve diyagramlar. İmgelerde 'basit özellikler' birbirine benzer; diyagramlarda ise 'parçalar arasındaki ilişkiler' birbirine benzer" (Wollen, 1989: 124). İkinci gösterge biçiminde ise gösteren ile gösterilen arasındaki nedensellik bağı belirtiseldir, mutfaktan ağır kokular gelmesinin çöpleri atmaya unutmanın belirtisi olması gibi. Son olarak gösteren ile gösterilen arasında uzlaşımından başka bir bağ olmayan göstergeler ise simgeseldir. Gösterenin üçüncü türü olan simge Saussure'ün rastlantısal göstergesine denk düşer. Saussure gibi Peirce de simgeyi bir gösterge haline getiren bir 'anlaşmadan' söz eder (Wollen, 1989: 125).

Burada dilde veya insan yaşamının kendisinde yer alan göstergeler ile sinemasal göstergeler arasındaki farkı ortaya koymak gereklidir. Sözcükler çift eklemleme gücünü sahiptirler. Dildeki göstergelerin sahip olduğu imaj ve göstergelerin işaret ettikleri imaj bir aradadır. Fakat sinemadaki göstergeler ile gösterilenler arasındaki ilişki hemen hemen aynı düzlemde yer alır. Perdede gösterilen bir obje ile objenin kendisi -nadiren aynı boyutlarda olsalar da- hemen hemen aynıdır. Sinemasal gösterge ile gösterilen şeyin aynı boyutta olması gerekmez. Önemli olan bu iki imajın içinde buldukları uzamda tutarlı olmalarıdır. Sinema perdesine yansıtılmış dev bir kaleme şaşırırız, ta ki o kalemin içinde bulunduğu oda veya üzerinde bulunduğu masa ile olan görsel ilişkisini görünceye kadar.

Yukarıda kısaca çerçevesi çizilen göstergebilimsel yöntemi yıllar içinde Claude Levi-Strauss antropolojiye, Fernand Braudel tarihe, Jacques Lacan psikanalize, Roland Barthes edebiyata ve Christian Metz de sinemaya uygulamıştır. Metz kısaca göstergebilimsel yöntemi, sinema filmlerindeki gizil anlamları ortaya çıkarmak için kullanmıştır. "Semiyojoloji, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema

türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam ve kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar” (Andrew, 2010: 324). Bu amaç doğrultusunda göstergebilimci, öncelikle sinemanın kendisine yönelmek ve ondan yola çıkmak zorundadır. “Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir” (Andrew, 2010: 325). Bu çekirdekteki en küçük yapı, tek tek sahnelerdir. Göstergebilimci, çekilen her bir sahne ve sahneler arasındaki anlam ilişkisi içinden genelleştirilebilecek bilimsel veriler elde eder. Sinemanın bir dil (langue) değil, dilyetisi (langage) olduğunu ileri süren Metz (2012: 66), “*Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*” adlı eserinde, yalnızca genel dilbilim ve genel göstergebilimin sinematografik dilyetisinin incelenmesi konusunda uygun yöntemsel ‘modeller’ sunabildiğini ortaya koymaktadır (Metz, 2012: 131).

Çoğu sinema tartışması ve film eleştirisi, bir filmin ne söylediği (mesajları) üzerinde yoğunlaşır. Semiyotik ise, sinemanın kendi olanakları ölçüsünde, bu mesajları yöneten yasaları keşfetmeyi amaçlar. Semiyotik metnin (filmin) söylediğini tekrar etmez. Bunun yerine ham maddeden mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar (Andrew, 2010: 332).

Christian Metz, film eleştirisini bilimsel bir temele oturtmak iddiasındadır. Amacı filmlerin tek tek çözümlemesi neticesinde tüm filmlere uygulanabilecek yasalar ortaya koymaktır. Bu nedenle göstergebilimin dilbilim içinde gerçekleştirdiği bilimselci tavrın sinema filmlerinde de uygulanabileceğini ileri sürer. Çünkü sinema da bir dildir. Sinemanın diğer dillerden tek farkı iletişimsel yönünün ikinci planda olmasıdır. Bu nedenle insanlar arasında konuşulan dilin taşıdığı tüm yapısal özellikler sinema dilinde de vardır. Metz’e göre sinemanın ham maddesi asla gerçekliğin kendisi veya montaj oyunları gibi özel anlam araçları değildir. Filmin ham maddesi, filmi seyrederken dikkat ettiğimiz bilgi kanallarıdır. Bu kanalları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Fotoğrafik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler.
2. Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler.
3. Kaydedilmiş konuşmalar.
4. Kaydedilmiş müzik.
5. Kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri

Sinema göstergebilimcisi, yalnızca bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenen bir analizcidir (Andrew, 2010: 325). Bu beş ham madde çeşitli anlamlamalar ortaya çıkarır. Seyircinin bu ham maddelerden aldığı veri, kendi kültürel arka planı ile karşılaştığında anlam ortaya çıkar. “Metz’e göre görüntü anlamını kültürel kodlardan ötürü ya da bağlamdan ötürü edinir. Her görüntü tek başına bir anlam taşır, ama başka görüntülerle birlikte olduğunda yeni yan anlamlar edinir” (Büker, 2012: 42). Bir göstergebilim çözümlemesinin temel hedefi bu anlamları ve yan anlamları ortaya çıkarmak ve buradan genelleştirilebilecek verilere ulaşmaktır. “Metz, normal kurgu sinemasında, çekim-sekans, değişen syntagm (dizim, sentagma), sahne ve benzeri olaylar arasında olası sekiz ana bağlantı türü saptamıştı. Tek tek türler, auteurs veya dönemler arasındaki bağlantıların özel kullanımını inceler ve sinemanın anlatı kapasitesinin verili koşullar altında gerçekleştirildiğini anlatır” (Andrew, 2010: 343).

Yan anlam, göstergebilimsel bir analizde filmin derinlerine inmek için gereken en önemli verileri sunar. Çünkü filmin kültürel veya toplumsal bağlamını yan anlamlar ortaya çıkarır. Örneğin *Vizontele* (2001, Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak) filminde Nazmi Doğan (Altan Erkekli) adlı karakterin çocuğu öldükten sonraki uzun sakallı görüntüsü, ancak Türkiye kültürü içinde anlaşılabilir bir yan anlamsal imgedir. Bir filmin, seyircinin zihninde oluşturduğu anlamları ortaya çıkarmak, yukarıdaki örneğe benzer yan anlamların açılmasını ile mümkün hale gelir. Fakat bir filmin yarattığı anlamlar yalnızca yan anlamlar aracılığıyla gerçekleşmez. Dildeki parçaüstü birimlere benzer anlam yapıları da sinemada anlamı yaratan etmenler arasında sayılabilir. Dildeki parçasal birimler tek tek harfler iken; parçaüstü birimler, konuşurken bu harflere yaptığımız vurgulardır. Örneğin “efendim” kelimesini telaffuz ediş biçimimiz, bu kelimenin bir hitap kelimesi olarak veya “Ne dediğinizi anlamadım.” olarak anlaşılmasına neden olabilir. “Metz’e göre sinema dilinde de parçasal ve parçaüstü birimler vardır. Sinema dilinin parçasal birimleri çekim, ayırım vb. gibi uzamda yer kaplayan öğelerdir. Sinemanın parçaüstü birimleri ise renk, alıcı devinimleri, geçişler gibi uzam ve zamanda yer kaplamayan öğelerdir” (Metz’den akt. Büker, 2012: 56). Bir sinema filminin her bir sahnesi veya sekansların her biri o filmin parçasal birimlerini meydana getirir. Bir de filmin parçaüstü birimleri vardır. Örneğin filmin bir bölümünde renk siyah-beyaz veya sepya tonlarına geçtiğinde, filmsel zamanda bir flashback yaşandığı anlamını çıkarabiliriz. Veya filmin bir bölümünde kamera bir karakterin baktığı yönü bulanık gösteriyorsa, buradan o karakterin gözlerinin bozuk olduğu veya sarhoş olduğu anlamı çıkabilir. Göstergebilimsel bir analizde, parçasal birimlerin incelenmesi kadar, parçaüstü birimlerin de analize konu edilmesi gereklidir.

Metz, sinemayı iki bölüme ayırır: Filmsel olan ve sinemasal olan. “Filmsel ile kastettiği, sinemanın diğer etkinliklerle ilişkisini ele alan soruların sınırsız alanıdır. Bir film yapılmasının içine giren her şey (teknoloji, sınırlı örgütlenme, yönetmenlerin hayat öyküleri vb.) ve filmlerinin varlığının bir sonucu olarak düşünülebilen bütün boyutlar (sansür yasası, izleyici tepkisi, star kültürü) buna dahildir. Sinematografik alan ise daha dardır; hem kendisini yaratan karmaşıklıkları hem de kendisinin ürünü olan karmaşıklıkları dışta bırakır” (Andrew, 2010: 324). Bu ayrımın genel olarak sinema anlatı anlamındadır, fakat filmin ayırt edici niteliği sarıh değildir (Ehrat, 2005: 172). Bu nedenle Metz, sinema göstergebiliminin “sinema” ile yani anlatının kendisi ile ilgilenmesi gerektiğini öne sürer. Göstergebilimsel film çözümlemelerine getirilen en popüler eleştiri, bu yöntemin metnin kendisini merkezine alarak, metin dışı faktörleri göz ardı ettiği yönündedir. “Göstergebilim (semyoloji) filmsel alanın, filmin dışsal yanlarının araştırılmasını, sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik ve kimya gibi başka ilgili disiplinlere bırakır. Metz ve izleyicilerinin ele almayı seçtiği konu, filmin mekaniğinin içsel araştırmasıdır” (Andrew, 2010: 324). Burada dikkat edilmesi gereken iki önemli husus bulunmaktadır. Öncelikle Metz’in film-sinema ayrımı, sinema veya anlatı dışı disiplinlerin araştırma konusu edilmemesi gerektiği sonucuna vardırılmamalıdır. Göstergebilimci; sosyoloji, psikoloji, estetik, tarih vb. gibi bilimlerden aldığı verilere dayanır, bu bilimlerden aldığı yöntemlere değil (Özden, 2004: 153). Bir diğer önemli husus da Metz’in bu ayrımının; sinemanın ekonomik, sosyal ve politik bir yapı olarak eleştiri dışı olduğu anlamına gelmediğidir. Metz, sinemanın bir kurum olarak irdelenmemesi gerektiğini asla tartışmaz; o yalnızca böyle bir çalışmanın film dilbilimi açısından olmazsa olmaz bir niteliği olmadığını belirtir (Stam, 1986).

Göstergebilimsel film çözümlmelerine getirilen bir başka yaygın eleştiri de yöntemin uygulaması zor ve karmaşık olduğu yönündedir. Göstergebilim terminolojisinin, yöntembiliminin zorluğu ve filmleri en küçük parçalarına ayırarak inceleme yönteminden ötürü göstergebilimin bize zaten bildiğimiz şeyleri hiç anlayamayacağımız bir dille anlattığı dillendirilmektedir (Özden, 2004: 138). Bir filmi izlediğimizde, zihnimizde bazı açık ve örtük anlamlar ortaya çıkar. Bu film ile ilgili göstergebilimsel bir analiz yapıldığında, izleyicinin hangi anlamları çıkardığı sorusuna verdiği yanıtlar, gerçekten de zaten bilinen birçok olguyu karmaşıklaştırdığı anlamına gelebilir. Fakat göstergebilimsel bir analiz yalnızca bununla yetinmemelidir. Yapılan analiz neticesinde filmin yarattığı bu anlamlamaların hangi süreçlerden geçerek nasıl gerçekleştiğini de ortaya çıkarmalıdır. Tüm bu sorulara yanıt veren göstergebilimsel bir film çözümlmesi, yapılan eleştirileri haksız çıkaracaktır.

Göstergebilimsel çözümllemenin en önemli katkılarından biri, hiç kuşkusuz bir sinema filminin analiz edilebilir doğasını öne çıkarma başarısıdır. “Hiçbir yaklaşım tek başına verili bir metin içindeki anlam noktalarını tüketemezken, bu formal içerik çözümlmesi, bulgularının tekrarlanması sağlayacak kadar büyük bir kesinlik içinde eleştirmenlerin filmleri anlam düzeyinde tartışmalarına ve kıyaslamalarına olanak tanımaktadır” (Özden, 2004: 138). Sinema filmlerinin formal yönünü çözümlleme nazarında ortaya çıkarması, sinema çalışması yapan profesyoneller kadar seyircinin de seyir teamüllerini dönüştürmüştür. Göstergebilimsel eleştiri, pasif bir anlam tüketicisi olarak seyirci ya da profesyonel bir seyirci olarak film eleştirmeni kavramı yerine, aktif bir anlam üreticisi olarak film seyircisi ya da eleştirmeni düşüncesinin geliştirilmesini sağlamıştır (Özden, 2004: 140).

Yukarıda saydığımız tüm bu inkişafa rağmen göstergebilimin sinema eleştirisine katkısının sınırlı olduğunu söylemek gerekir. Bir filmi bilimsel metodlarla çözümlmek, ister istemez o sanat yapıtının insanda bıraktığı aşkın durumu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. “İmajlar bizlere çarptığında oluşan duygulanım, sadece bilgi düzeyinde anladığımız fikri bize imgesel düzeyde hissettirebilir ve fikir değişik çatallanmalarla yeni fikirlere yol açabilir” (Öztürk, 2018: 53-54). Bu çatallanmalar ve ortaya çıkardıkları fikirler, imgelerin yan yana gelerek oluşturduğu sözdizimsel formüllerin ötesinde belirli felsefi sorgulamalar ile ortaya çıkabilir. Bir sonraki bölümde Henri Bergson’un sezgi felsefesinden yararlanarak bir filmin kurgu yolu ile bitştirilmiş imgelerden ibaret olmadığı ve bu nedenle bir filmi anlamak için göstergebilimsel yöntemin ötesine geçmek gerekliliği üzerinde durulacaktır.

Bergson’un Sezgi Felsefesi

Henri Bergson (1859-1941), ortaya koyduğu felsefesi ile yaşadığı dönemden günümüze kadar gelen birçok felsefi düşünceyi bir biçimde etkilemiş önemli bir düşünürdür. Önce döneminin yaygın düşünüş biçimi olan bilimselci-pozitivist bir anlayışa sahip olan ve Herbert Spencer’in evrim anlayışını benimseyen Bergson, daha sonra bu düşüncesini terk etmiş ve kendi “yaratıcı evrim” düşüncesini geliştirmiştir. “Bir bütün olarak gözden geçirildiğinde Bergson’un felsefesi bir düalizm olarak karşımıza çıkar: Madde-Hayat, İçgüdü-Zekâ, Mekân-Zaman, Ruh-Beden, Statik Toplum-Dinamik Toplum, İnsani Ahlak-Toplumsal Ödev Ahlakı” (Gündoğan, 2013: 52). Söz konusu ikilikler içinde bu çalışmanın özellikle üzerinde duracağı konular zaman-mekân ve sezgi-zekâ ikilikleridir.

Gilles Deleuze, sezgiyi Bergsoncu bir yöntem olarak addeder. “Sezgi bir duygu, bir esinleniş ya da belirsiz bir duygudaşlık değildir. O, gelişmiş bir yöntemdir, hatta felsefenin

en gelişmiş yöntemlerinden biridir” (Deleuze, 2014: 53). “Deleuze’ün Bergsonculuğun anlaşılmasına yaptığı en büyük katkılardan biri, Bergson’un sezgiyi nasıl yetkin bir felsefi yöntem haline getirdiğini kusursuz bir yorumla gözler önüne sermesidir” (Yücefer, 2014: 18). Deleuze’e göre sezgi, Platoncu ruha sadık bir bölme yöntemidir. Deneyimi, deneyimin koşulları yönünde aşmamızı sağlayan bu yöntem ile olanı yalnızca olması gereken düzeyinde varolan eğilimlere ya da saf mevcudiyetlere bölme işlemidir. Böylece deneyim, deneyimin koşulları bakımından aşılmış olur (Deleuze, 2014: 62-63). Burada aslında Bergson’un açık bir biçimde belirtmekten imtina ettiği felsefi yöntemi Deleuze’ün açıkladığını görmekteyiz. Fakat Deleuze bununla da yetinmez ve *Bergsonculuk* adlı eserinde bu yöntemin aşamalarını gözler önüne serer. Deleuze’e göre Bergson’un sezgi yöntemi şu aşamalardan oluşur: 1. Problemler ortaya koymak (yanlış problemlerin eleştirisi ve doğruların icadını içerecek biçimde) 2. (Parçalara bölmek ve kesip çıkarmak anlamında) farklılaştırmak 3. Zamansallaştırmak (yani sürenin terimleriyle düşünmek) (Deleuze, 2014: 75). Bu yöntem ile ulaşılmak istenen gaye, dolaysıza ulaşmak için, kendini doğrudan sunan nesnenin ötesine geçmek ve nesnenin ardında nesneye özgü olan dolaysız farkı aramaktır. “Sezgi, nesnenin kendisinden nesnenin farkına, doğrudan verilenden dolaysız verilere, deneyimden deneyimin koşullarına dönüştür” (Yücefer, 2014: 18).

Bergson’a göre insanın algılayışı iki farklı vasıtayla gerçekleşir: Zekâ ve sezgi. Zekâ, oluş içerisindeki duraklar vasıtasıyla algılamayı gerçekleştirir. Bu duraklar hemen hemen hiçbir zaman algılayış alanımızda var olmadıkları için oluş-akış sırasında zekânın algıyı yaratabileceği duraklar öngörmesi gerekmektedir. Bergson felsefesinde bu duraklar, zamanın zekâ marifetiyle mekânsallaştırılması anlamına gelmektedir.

“Zamanın anları ve devingenliklerin konumları sadece, müdrikemizin hareketin ve sürenin sürekliliği üzerinden çekmiş olduğu birtakım enstantane fotoğraflardan ibarettir. Birbiri üzerine yığılmış olan bu manzaralarla zaman ve hareketin, hesabın zaruretlerine uygun geleceği âna kadar dilin zaruretlerine boyun eğen bir mütenebbi elde edilmiş olur; fakat elde edilen şey sadece uydurma bir yeni baştan yapılan tertiptir. Zaman ve mekân başka şeydir” (Bergson, 1959: 10-11).

Bergson felsefesinde zaman, yaygın bilimsel kanaatin aksine çizgisel, dairesel veya sayısal bir nitelik taşımaz. “Dışımızda yani mekânda tasarladığımız zaman matematik zamandır. O gerçek zaman değildir, bizim tarafımızdan uydurulmuştur” (Topçu, 2015: 37). Zamanın en önemli niteliği devingenliğidir ve bu sonsuz hareketi hiçbir biçimde bölü(m) lenemez. “Ölçülen çizgi devinmez, zaman devinir” (Bergson, 1959: 5). Zamanı sayısallaştırmak, öngörülebilir olması beklenen dünya tahayyülümüz için son derece elzemdir. Fakat bu işlem, zamanın izafi yönünü karanlıkta bırakmakta ve zamanı algılayış biçimimizi bozmaktadır. “Biz zamanı, bir çizgi veya çember olarak ifade ettiğimiz anda zamanın hareketi sonlanır. İstemediğimiz zamanı mekânsallaştırmış oluruz” (Guerlac, 2006: 1). Elektronik bir saat yardımıyla ölçtüğümüz bir dakikalık zaman dilimi, zamanın ve uzamın içinde tam olarak ne kadar yer kaplamaktadır? “Zaman son derece hızlanabilir ve hattâ sınırsız bir şekilde hızlanabilir: Matematikçi için, fizikçi için, astronomi için hiçbir şey değişmiş olmaz” (Bergson, 1959: 6). Matematikçi veya fizikçinin zamanı ele alış biçimi, Bergson felsefesinde zekânın algılayış biçimine denk düşer.

Bergson’a göre insan ruhu ve şuuru için söz konusu olan zaman ile insanın dışında ortaya çıkan zaman diye bir ayırım vardır ve bu ayırım, süre ile zaman ayırımına da denk düşer. Süre kavramı, insan ruhu ve şuurunda cereyan eden zaman kavramı için kullanılırken; insan dışında maddi

evrende geçen zaman için kullanılmamaktadır (Gündoğan, 2013: 74).

Zekâ; durdurarak, sayısallaştırarak ve mekânsallaştırarak algılar. Sezgi ise oluş-akış içinde algılar. “Sezginin bize gösterdiği ilk şey, yaygın zaman kavrayışımızın aslında zamana yabancı olan, uzama ait ölçütlerle belirlendiği, ama bilincimizin bu zamanın ötesinde kendine özgü içsel bir zamana ait olduğudur” (Yücefer, 2014: 26). Zekâ; algıladıklarını kavramsallaştırabilir, betimleyebilir veya analiz edebilir. Sezgi ise algıladıkları çerçevesinde kendisini dönüştürebilir, fakat bunu kavramlarla ifade etmesi veya betimlemesi oldukça güçtür.

“Zekâmuz, kendi doğal akış yönünü takip ettiğinde, bir yandan kalıcı algılarla, diğer yandansa yerleşik/stabil kavramlarla iş görür. Hareketsiz olandan yola çıkar ve hareketi sadece, hareketsizlik bakımından kavrar ve açıklar. Hazır kavramların içine yerleşir ve geçip gitmekte olan realiteden bir şeyleri sanki bir ağ ile toplamaya çabalar” (Bergson, 2013: 75).

Bergson’un burada ortaya koyduğu “sanki bir ağ ile toplamak” benzetmesi, zekânın algılayışını somutlaştırmamız için oldukça önemli bir imkân sunar. Zekâ, gerçekliğin içinden, o gerçekliği kavrayabileceği bazı enstantaneleri “sanki bir ağ ile” toplar. Bu enstantaneler, akışın içinden çekilen fotoğraf kareleridir. “Gerçek olan, bizim çektiğimiz birtakım basit enstantane fotoğraflar olan ‘durumlar’ değildir; bu dahi değişiklik dilidir; tersine olarak gerçek olan şey akıştır, intikal sürekliliğidir, değişikliğin kendisidir” (Bergson, 1959: 11). Sezgi ise gerçeği akış içinde algılar, bu nedenle sezgi vasıtasıyla gerçeğin su yüzünde görünmeyen boyutuna erişilir. “Sezi devimden işe başlar, devim vazeder veya daha doğrusu onu gerçeğin kendisi olarak sezer ve devingensizlikte ise ancak soyut, zihnimizce bir devingensizlikten çekilmiş enstantane bir lâhza fotoğrafı görür” (Bergson, 1959: 37). Sezgi ile zekâ arasında Bergson’un dikkat çektiği farkı ortaya koymak için hakkında bilgi-enformasyon edindiğimiz bir şey ile aynı şeyi deneyimlememiz arasındaki farkı düşünebiliriz. Şüphesiz bir şehri deneyimlemek ile o şehrin fotoğraflarını görmek veya o şehir hakkında bilgi edinmek arasında büyük bir uçurum vardır. “Bir şehri gören bütün mümkün noktalardan çekilmiş bütün fotoğraflar sonu gelmez bir şekilde boş yere birbirini tamamlayacak, dolaştığımız şehir olan bu üç boyutlu ilk örneğe hiç mi hiç denk olmayacaktır” (Bergson, 2013: 42). Bir şehirde belirli bir süre geçirmek, o şehre özgü otantik bir duygu bırakır. Yemek yemek veya bir şeyler içmek hissi bile o şehirde var olmanın parantezi içinde kalır. Bu hissi hiçbir bilgi veya fotoğraf tam olarak yansıtamaz. Bu duygu ancak başarılı bir sanat eseri vasıtasıyla -kısmen de olsa- yansıtılabilir. Bunun en açık örnekleri Fyodor Mihayloviç Dostoyevski (Petersburg), James Joyce (Dublin) ve Orhan Pamuk’un (İstanbul) yaşadıkları şehirler ile özdeşleşmiş romanlarıdır. Bu yazarlar, romanlarında -ele aldıkları konular her ne olursa olsun- kendileri ile özdeşleşen şehirlerin otantikliğini yeniden yaratmayı ve okuyucuya aktarmayı başarmışlardır. Bir şehrin deneyimini edinmek, o şehirde geçirilen zamanın akışı içinde mümkündür. Sanat yapıtları da aynı deneyimi kendi yarattıkları zaman akışı içinde taklit edebilirler. “Bergson, durgun olmayan, akıcı ve yaratıcı bir durumu, olmuş bitmiş olanı değil de oluşmakta olanı anlatmaya çalıştığı için, hayata dışarıdan değil, içeriden bakarak konuşmaktadır” (Gündoğan, 2013: 20). Sanat yapıtları da Bergson’un felsefede yaptığı gibi hayata içeriden bakabilirler.

Bergson, zamanı çizgisel olarak düşünmeyi reddeder. Onun düşüncesinde zaman; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek adlı noktalardan oluşmaz. Bergson’a göre zaman sonsuz şimdilerden meydana gelmiş bir bütündür. “Burada sadece, değişikliğin aralıksız bir ilerleyişi vardır, sonsuzcasına uzayıp giden bir sürede daima kendi kendine uygun ve bitişik bir

değişikliğin aralıksız bir ilerleyişi vardır” (Bergson, 1959: 11). Fakat bu akışı adlandırmak ve üzerine bir şeyler inşa etmek mümkün olmadığı için insan zekâsı zamanı bölümlenmek arzusu içindedir. “Bizim faaliyet ve etkimiz ancak sabit noktalarda kendini gösterir; demek oluyor ki zekâmızın araştırdığı sabitliktir; zekâmız devingenin nerede olduğunu, devingenin nerede olacağını, devingenin nereden geçtiğini sorar” (Bergson, 1959: 9). Zekâ, algılamak ve yeniden yaratabilmek için durdurur ve parçalara ayırır. Bergson, “Düşünce ve Devingen” adlı eserinde bu meseleyi müzik örneğinden yola çıkarak şu şekilde açıklar:

Bir melodiyi, kendimizi onun peşine salıvererek dinleyelim: Bir devingene bağlı olmayan bir hareketin, kendisini değiştirecek hiçbir şeysiz bir değişikliğin apaçık kavranılışına varmış olamaz mıyız? Bu değişiklik kendi kendine yeterli gelir, şeyin tâ kendisidir. Hem onun zaman alması boşunadır, o bölünemezdir: Melodi daha önce duruverseydi artık aynı sesli yığın olamazdı; yine bölünmez başka bir sesli yığın olurdu. Şüphesiz biz onu bölmeye ve onu, melodinin kesiksiz sürekliliği yerine, ayrı ayrı birtakım noktaların üst üste gelişi diye tasarlamaya meyledeceğiz. Ama niçin? Çünkü, dinlenen sesi kendimiz çıkararak şöyle böyle yeni baştan yapıvermek için yapacağımız çabaların sürekli dizisini düşünürüz ve çünkü bizim işitme kavrayışımız, görüm hayalleri ile senli benli olmak alışkanlığını edinmiştir (Bergson, 1959: 199).

Bu örnekten çıkarabileceğimiz iki önemli husus var. Birincisi, zekânın yeni şeyler yaratması için akışı durdurması ve noktalara ayırması gerekir. İkincisi, bir şey bölündüğünde -o şey her ne ise- o olarak kalmaya devam etmez. Zekânın anlamlandırmak için yaptığı durdurma ve parçalara ayırma işlemi, o şeyin formunu değiştirmiş olur. Anlamlandırma tamamlandığında o şeyin yerinde yalnızca onu temsil eden bir simge kalır. “İçsel hayatımıza da baktığımızda onun, niteliklerin çeşitliliği, gelişimin sürekliliği ve yönelimin birliğinin bir toplamı olduğunu görürüz. Böyle bir hayat, simgelerle temsil edilemediği gibi kavramlar tarafından da temsil edilemez. Çünkü kavramlar, nesnenin yapay bir yeniden yapımından başka bir şey değildir” (Gündoğan, 2013: 35). Bergson’un zekâ ve sezgi ikiliğini simge ile mutlak biçiminde okumak da mümkündür. “Sabit olandan hareket edene doğru giden hazır kavramlarıyla simgesel bilgi izafîdir, yoksa hareketin içine kendini yerleştiren ve bizzat şeylerin hayatına kendini uyarlayan içgörüselt¹ bilgi değil. Bu içgörü bir ‘mutlak’a erişir” (Bergson, 2013: 79). Yani zekâ durağanlığa, sezgi ise harekete referans verir. “Kavramlar realiteyi bize ancak dışarıdan temaşa ettirir, onun içerisine sokamazlar. Realitenin kabuğunu delip içine nüfuz ettiren dinamik hayallerdir” (Topçu, 2015: 84). Zekânın işlevi gerçeğin kendisini bir noktada yakalamak ve onu elverişli bir koda dönüştürmektir.

Zekânın esaslı işi kavram (concept)lar ve tahliller yapmaktır. Kavram asla realiteyi tanıtıcı değildir. O ancak (elverişli bir sembol)dür. Bir tercüme, bir nokta-i nazar, realitenin bir gölgesi veya esas itibarıyla pratik bir şemadır. Herhalde kavram, realitenin bütününden koparılmış bir parçadır; fotoğrafik veya daha ziyade sinematografik bir görüştür (Bergson’dan akt. Topçu, 2015: 78-79).

Zekâ tarafından yaratılan kavramlar, gerçeğin başka bir düzleminde kullanılmak üzere kodlanırlar. İnsan, hayatın akışı içinde bazı duraklara ihtiyaç duyar. Kavramlar bu amaçla yaratılır, fakat hiçbir zaman akış içindeki gerçeğin yerini alamazlar. “Belirli bir bakış açısından meydana getirilmiş bir temsil, birtakım simgelerle yapılmış bir tercüme, görünüşünün elde edildiği nesneye/konuya veya onu ifade etmede kullanılan simgelere kıyasla daima gayrimükemmel kalır. Buna karşılık mutlak olan, her ne ise mükemmelen o

1 Çevirmen, Türkçede yaygın bir biçimde “sezgi” olarak kullanılan “intuition” kelimesini “içgörü” olarak çevirmiştir.

olması bakımından mükemmeldir” (Bergson, 2013: 42). Karşılaştığımız bir problem, hayatımız boyunca yaşlanacağımız bir deneyime dönüşür. “Her deneyimimiz, örtük olarak bütün geçmişimizi içinde taşır, bütün geçmişimizce belirlenir, ama öngörülemez biçimde yeni olmayı da bırakmaz” (Yücefer, 2014: 30). Bir başkasının deneyimi, kavramlar aracılığıyla ne kadar etkili bir biçimde aktarılsa da kendi deneyimimizin yerini tutmayacaktır. Gerçeği yalnızca kavramlar çerçevesinde düşünmek, gerçek algısını sarsar. “Gerek dış gerekse iç dünya daimî akış ve hareket halinde olduğu halde onu sabit kelimelerle ifade etmek, durağan kavramlarla anlamaya çalışmak, düşüncenin önünde bir engeldir” (Altınörs, 2013: 33).

Dil, Peirce’in simgesel gösterge adını verdiği göstergelerden meydana gelen kavramlar bütünüdür. İnsan iletişiminin yapı taşıdır. İnsanlar içgüdüsel olarak dil öğrenmeye meyillidirler, çünkü dil işlevselliği bakımından eşsizdir. Fakat Bergson’a göre dil, tüm yararlı işlevleri bir yana, insanların algı dünyasını sınırlandıran bir işleve de sahiptir. Çünkü dil yapısı gereği sınırlandırıcıdır. “Kavramsal düşüncenin soyutlamaya ve genelleştirmeye dayalı yapısı, Bergson’un dili bir engel olarak değerlendirmesinin başlıca sebebidir” (Altınörs, 2013: 30). Bir duyguyu dil aracılığıyla aktarma çabası, Bergson’un ifade ettiği sınırlılığı anlatmak için iyi bir örnek teşkil eder. Bu bakımdan Bergson, analiz ve tercümeyle de bazı eleştiriler getirmektedir. Ona göre analiz hareketsiz olan üzerinde işlem yaparken sezgi, hareketlilikte veya aynı manâda sürede konumlanır (Bergson, 2013: 65). Tahlil veya analiz, bir dilden başka bir dile yapılan tercümeyle benzer, aslında fikrin semboller halinde inkişaf ettirilmesinden başka bir şey değildir (Topçu, 2015: 79). Bu inkişaf, bizi asıl olana doğru götürür, ancak asla aslına vardırılmaz.

Bergson’un dile ve tahlile getirdiği tüm bu eleştirileri, onun zekâ ve sezginin birbirinden ayrılmaz bir biçimde çalıştığı ve birbirlerinin yerine geçemeyeceği düşüncesinden ayrı ele almamak gerekir. Felsefesini dilin tüm zenginliklerini kullanarak aktaran ve felsefi eserleriyle Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülen Bergson’un dile getirdiği eleştiriler, dilin imkânlarını hafife aldığı anlamına gelmez. “Dil kavramları, kalıpların ve kuralların alanıyken, Bergson’un kendi felsefi söyleminin de en mânidar örneklerinden biri olduğu gibi, bir yandan da yerleşik kalıpları kırmaya ve yeni üslûplar yaratmaya imkân tanımaktadır. Böylece dil, muhafaza etmek kadar yaratmanın da aracıdır” (Altınörs, 2013: 36). Bergson’un dile ve kavramlara getirdiği eleştiri, aynı doğrultuda göstergebilimsel film çözümlemelerine de getirilebilir.

Göstergebilimsel Yönteme Eleştirel Bir Bakış

Film eleştirisini bilimselleştirme iddiasında olan göstergebilimsel çözümleme, bir filmi en küçük parçalarına (göstergelere) bölerek, filmin gizil anlam yapılarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bölme işleminin gerekçesi, bir filmde göstergeler dışında herhangi bir anlam yaratma biriminin olmadığı yönündeki düşüncedir. “Semiyojoloji (Göstergebilim), bir metin kodu aracılığıyla sistematik biçimde taşınan mesajlar dışında bir anlam türünü ele almayı reddeder. Böylece dolayimsız (immediate) anlam kavramını reddeder. Sinemada mümkün olan her olası anlam (meaning) bir kodla aracılık edilmiş (mediated) olmalıdır” (Andrew, 2010: 332). Bu düşünceye göre bir film, o filmin içinde bulunan tüm çekimlerin toplamına eşittir. Sayısal olarak doğru olan bu önerme, gerçeği ne kadar yansıtmaktadır? Kek yapımında kullanılan un, şeker gibi malzemeleri ayrı ayrı yemek, kek yemek anlamına gelir mi? Ya da bu malzemelerden ayrı ayrı yola çıkarak keki tarif etmek, keke dair zihinde oluşması gerekenleri tamamen kapsayabilir mi? Karanlık bir sinema salonunda, sesler ve görüntüler vasıtasıyla yaratılan atmosferin içinde izlenen filmin insan zihninde yarattığı algı ile her bir sahnesi

ayrı ayrı izlenen filmin insan zihninde yarattığı algı aynı olabilir mi? Veya her bir sahneyi ayrı ayrı düşünüp analiz etmek, o filmin filmsel gerçekliğini anlamamıza ve aktarmamıza ne kadar imkân sağlayabilir? Yusuf Atılgan, “*Aylak Adam*” adlı romanında “sinemadan çıkmış insan” olarak adlandırdığı bir insan türünden şöyle bahseder: “Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film onlara bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayan insanlarla dolu...” (Atılgan, 1985: 20-21). Burada Atılgan’ın betimlediği üzere bir sinema filmi seyretmek insan üzerinde göstergelerle veya yapılarla açıklanamayacak etkiler uyandırabilir. “Göstergebilimciler, bir filmi çözümlenmek amacıyla ele aldıkları zaman, zamanın akışını durdurur ve doğada bir nesne gibi olan film üzerinde çalışma riskini göze alır” (Andrew’den akt. Özden, 2004: 141). Bu yöntemle filmdeki bazı şeyler açığa kavuşabilir, fakat bu şeylerin açığa kavuşması için yapılan durdurma, bölme ve kavramsallaştırma işlemleri, filmin büyük bir bölümünün analiz dışında kalmasına neden olur. Bu büyük bölüm, insan zihninin filmin akışı içinde algılayabileceği sezgisel anlam evrenidir. “Film yapan kişi, sözel bir dilin kullanıcılarından farklı olarak bir anlamı parça parça inşa etmez. Doğal dünyadan çıktığı gibi bir anlatım akışını organize eder, buna işaret eder ve serbest bırakır” (Andrew, 2010: 330). Bu nedenle sinema filmlerinin sözel diller gibi çözümlenmeleri birçok sorunu da beraberinde getirir. Bergson’a (1959: 13) göre “bizim toptan kavrayacağı yerde filmi hayal mayal teferruatlandırmaya mahkûm olan kendi kabiliyetlerimizin sakatlığını ifade eder”. Aslında “kabiliyetimiz”, filmi bir bütün olarak izlediğimizde toptan kavramaya imkân verir. Fakat kavradığımız şeyi durdurarak, parçalayarak veya kavramsallaştırarak aktarmamız mümkün değildir.

Lotman, “Sinema Göstergebilimi” adlı eserinde *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, Michelangelo Antonioni, 1966) filminin öykü gelişimi ile göstergebilim yöntemi arasında bir analogi ilişkisi kurmuştur: Öncelikle filmin ilk dakikalarında parktaki mekânsal süreklilik, yerini fotoğrafın iki boyutlu yüzeyine bırakmıştır. Daha sonra filmin başkarakteri Thomas’ın (David Hemmings) çektiği fotoğrafları karanlık odada incelemesi ile sahnenin kesintisiz akışı gizli birimlere, tek tek çekimlere bölünmüş ve fotoğraf bölümlerinin büyütülmesiyle de daha küçük birimlere ayrıştırılmıştır. Böylece elde edilen gizli birimler, deşifre edilmesi gereken birer gösterge halini almıştır. Bu yöntemle Lotman (2012: 150), düzenlenmiş olguların gizlerini açığa vurduğunu ve yaşamı sadece saptamak yerine deşifre edilmesinin de gerekli olduğunu belirtmiştir. *Blow-Up* filmi burada göstergebilimi açıklamak ve savunmak amacıyla ele alınmıştır. Fakat Lotman’ın ele aldığı biçimiyle bu film, göstergebilim eleştirisi için de oldukça uygun bir örnektir. Filmin başkarakteri Thomas, bir fotoğrafçı olarak akış içindeki gerçeği durdurmuş ve çerçeve içine almıştır. Daha sonra çektiği fotoğrafları basması, onları büyütür ve parçalara ayırarak bağlamından koparması Lotman’ın belirttiğinin aksine Thomas’ı gerçeğe ulaştırmamıştır. Filmin birçok bölümünde ayrıntılandırıldığı üzere Antonioni’nin amacı, “gerçek” fikrinin izafi oluşunu izleyiciye aktarmaktır. Thomas, çektiği fotoğraflardan ve o fotoğraflara uyguladığı işlemlerden sonra gerçeğe ulaştığı kanısındadır. Fakat filmin tümünde, gerçeğin Thomas’ın fotoğraflarından yola çıkarak zannettiği şey olup olmadığı kasıtlı olarak muğlak bırakılmıştır. Filmin sonunda tenis kortunda hayali bir topla maç yapan pantomimcileri izleyen Thomas, sahanın dışına kaçan hayali topu sahaya geri atar. Bu hayali tenis maçı, film boyunca üzerinde durulan “gerçeğin göreceliği” meselesini somutlaştıran ve altını çizen bir metafor olarak kullanılmıştır.

Buraya kadar anlattıklarımızı somutlaştırmak için bir filmi ve o filmin göstergebilimsel olarak çözümlenmiş biçimini örnek olarak ele alalım. “Sinemada Anlamın Oluşma Sürecine Bir Örnek: Neredesin² Firuze” (Uluyağcı, 2006) adlı makalede göstergebilim, “film bir metin olarak okumanın yöntemi” olarak ele alınmış ve bu yöntemle *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004) adlı film “bir metin olarak” irdelenmiştir. Yazının ilerleyen satırlarında sinema filminin bir iletişim biçimi olarak ele alınması nedeniyle filmin bir metin gibi çözümlendiği anlaşılmaktadır. Sinema elbette görsel ve işitsel göstergeleri ileten bir işleve sahiptir. Fakat bu, sinemanın yalnızca bir niteliğinden ibarettir. Sinema her şeyden önce bir sanattır. Elbette anlamlar yaratır, fakat bir sinema filmi, yarattığı tüm anlam parçalarının çok ötesinde bir olgu olarak ele alınmalıdır. Yazar, filmde yer alan renkler ve sayıların anlamları üzerinden filmi çözümlene yoluna gitmiştir. Buna göre karakterlerin giydiği kıyafetlerin renkleri, o karakterler ve filmin tamamı ile ilgili çeşitli yan anlamların ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Yine yazara göre epizodik anlatımın tercih edildiği filmde yer alan her bölümün rakamı da filmle ilgili bazı örtük anlamların ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Film bu biçimde “okuma” tercihi, film ile ilgili birçok anlatsal olgunun çözümlenmeye konu edilmemesine neden olmuştur. Oysa filmi felsefi bir bakış açısı ile bütünsel olarak ele aldığımızda ilkin burada yönetmenin gerçek, gerçeklik ve gerçeklik inşası ile ilgili bir anlatımı tercih ettiğini görürüz. Tıpkı daha önce söz ettiğimiz *Blow-Up* filmi gibi *Neredesin Firuze* filmi de gerçek meselesini irdeleyen bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan iki film arasındaki temel fark, *Blow-Up* filminin modernist bir anlayışla çekilmesine karşılık *Neredesin Firuze* filminin daha çok postmodern kurgu ve anlatım tekniklerini kullanmış olmasıdır. Filmin görsel ve anlatı yapısına karnavalesk karmaşa hakimdir. Filmin kadın başkarakteri Firuze (Demet Akbağ), gerçeklik yanılısaması yaşayan bir paranoid şizofreni hastasıdır ve bu durum filmin sonuna kadar açıklanmaz. Filmdeki birçok erkek karakter de sürekli gerçeği çarpıtıcı davranışlar sergilerler. Burada filmin anlatsal yapısı ve gerçekliği ele alış biçimi aslında filmin ana meselesi olan İstanbul müzik piyasasının niteliğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden filmin tamamı bir şenlik havasında ve gerçeklik yanılması içinde geçer. Filmdeki görsel veya söze dayalı hiçbir kod, filmi bir oturuşta izleyen bir kişinin belleğinde yaratılan anlamı ve duygulanımı açıklamaya yetmez. Hatta filmin içinde barındırdığı kaos nedeniyle, film her izlendiğinde daha önceki anlam ve duygulanımlar birleşerek bambaşka anlamlar ortaya çıkar. Tüm bu anlam dünyası ise ancak filmsel zamanın Bergsoncu bir biçimde ele alınması ve sezginin devreye sokularak irdelenmesi ile serimlenebilir.

Yukarıda anlatmak istediğimiz aslında göstergebilimsel film çözümlene yönteminin bir filmin analiz edilmesi için yanlış bir yöntem olduğu değildir. Burada yalnızca Bergson felsefesi ile bakıldığında bu yöntemin kimi eksikliklere sahip olduğu ortaya konulmaktadır. İmgelerin yan yana gelerek çeşitli düz ve yan anlamlar yaratması matematiksel bir gerçektir. Bu gerçeği serimleyen en bariz örneklerden biri, Lev Kuleşov’un sinemada montajın gücünü ortaya koymak için gerçekleştirdiği deneylerdir. Kuleşov bu deneylerde, iki durağan imgenin yan yana yer alması ile bir anlam yaratıldığını ispatlamaktadır. Fakat üzerinde durduğumuz asıl mesele, bu matematiksel gerçeğin bir filmi açıklamak-açıklamak için yeterli olamayacağıdır. Örneğin Peter Weir’in yönettiği *The Truman Show* (1998) adlı filmin göstergebilimsel analizini yaptığımızı düşünelim. Başkarakter Truman Burbank nasıl bir illüzyon içinde yaşıyorsa, filmi izleyen seyirci de seyir sırasında benzer bir illüzyona kendini kaptırır. Daha sonra ise Truman ile film seyircisi, filmin anlatısı içinde gizlenmiş ipuçlarını eşzamanlı olarak fark ederek filmin sonunda gerçeğe ulaşmayı başarır. Film sekanslara ve hatta daha küçük parçalara

2 Filmin adı “*Neredesin Firuze*” olmasına rağmen, adı geçen makalenin tamamında “*Nerdesin Firuze*” olarak yazılmıştır.

bölerek aslında filmin sonuna kadar bu gerçeklik yanılısamasının nasıl inşa edildiğine dair ipuçlarına ulaşabiliriz. Fakat bunların hiçbiri, filmi izlerken gerçeklik ile ilgili içimizde yeşeren duygulanımı tarif edemez. Bu duygulanımın nedeni, gerçeklik ile aramızda var olan bağın film seyri sırasında sarsılmaya başlamasıdır. Filmin akışı içinde seyircinin zihninde oluşan bu problematik, aslında yan yana gelen imgeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Fakat bu problemiği irdelemek ancak filmin akışı içinde çalışan sezgiye başvurularak mümkün hale gelebilir. Bir filmin izlenmesi sırasında, izleyicinin içinde bulunduğu zaman akışına, filmin daha yoğun olan alternatif zaman akışı dâhil olur. Bu alternatif akış, gerçek zamansal akışı değiştirir ve seyircinin algılayışını etkiler. Bu nedenle bazı filmler izlendiği sırada çok uzun süredir devam ediyormuş gibi hissetmemize neden olabilir. Göstergebilimsel analiz, sadece filmin akışı içinde gerçekleşebilen bu değişimi irdeleyemez. Bu, ancak felsefi bir düşünme biçimi ve edebî tarif ile mümkündür.

Sonuç

Göstergebilim, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in öncü çalışmaları neticesinde sosyal bilimler alanında sıkça kullanılan bir araştırma yöntemi haline gelmiştir. Fransız sinema kuramcısı Christian Metz ise bu yöntemi film çalışmalarına uygulamış ve bu alanda önemli bir eğilime kapı aralamıştır. Bilimsel bir yöntem olarak göstergebilimin amacı, göstergeler ve göstergeler arasındaki ilişkilerden yola çıkarak anlamı yaratan yapıları ortaya koymaktır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde sinema göstergebilimi de filmlerin içinde yer alan göstergelerden yola çıkarak tüm sinema filmleri için geçerli olabilecek anlam prensipleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sinema göstergebilimi anlayışına göre sinemasal anlam, anlamı yaratan göstergelerin toplamına eşittir. Bu nedenle bir sinema filminin insan zihninde oluşturduğu anlamı ortaya koymak ve incelemek için anlamı yaratan gösterge birimlerinden ve bu birimler arasındaki yapısal ilişkiden hareket etmek gerekir.

Bergson, ortaya koyduğu felsefesi ile insan algılayışının iki kanalla gerçekleştiğini belirtmiş ve o dönemde yaygın olan insan aklını her şeyin önüne koyan rasyonalist ve bilimselci anlayışa karşı çıkmıştır. Buna göre insan, zekâsı ile durağan şeyleri algılayabilmektedir. Akış halinde olan, yani değişimin durmadan gerçekleştiği devinim halinde olan şeyleri ise ancak durdurarak algılayabilmektedir. Bir insan zihninin akış içinde algılayabilmesi için sezgiyi devreye sokması gerekir. Göstergebilimsel film çözümlemeleri, filmin akışı içinde gerçekleşen sezgisel anlamı analiz dışı bırakmaktadır.

İzleyici, bir sinema filmini hem zekâ yoluyla, hem de filmin akışı içinde sezgi yoluyla algılar. Kurmaca bir film bittikten sonra her seyircinin zihninde filmin öykü şeması az çok belirir. Filmle ilgili önsel bilgiler, karakterlerin adları, simaları veya konuşmaları da zekâ yoluyla algılanır. Tüm bunlar bilimsel bir çalışmaya konu da olabilirler. Fakat filmin anlam evreni bunlardan ibaret değildir. Film izleyen kişinin, filmin akışı içinde zihninde oluşan anlamlar da filmin anlam evrenine dahildir. Bu nedenle bir film çözümlemesi kaleme alan yazar, filmi izleme esnasında oluşan sezgisel anlamı da çalışmasına katmayı denemelidir. Bu nedenle her film çözümlemesi edebi olmak zorundadır. Böylece ele alınan filmin sezgisel anlamını yakalamak ve çözümlemek mümkün olabilir.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley, (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Altınörs, Atakan, (2013). *"Bergson ve Dil Anlayışı Üzerine"*, Henri Bergson (Önsöz), Metafiziğe Giriş, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Atılğan, Yusuf, (1985). *Aylak Adam*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, Roland, (1997). *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, Henry, (1959). *Düşünce ve Devingen* (Çev. Miraç Katırcıoğlu), İstanbul: Maarif Vekâleti Basımevi.
- Bergson, Henri, (2013). *Metafiziğe Giriş* (Çev. Atakan Altınörs), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Birkiye, Atilla, (1984). *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Büker, Seçil, (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ehrat, Johannes, (2005). *Cinema and Semiotic*, Toronto: University of Toronto Press.
- Erkman, Fatma, (1987). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles, (2014). *Bergsonculuk* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Guerlac, Suzanne, (2006). *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*, New York: Cornell University Press.
- Gündoğan, Ali Osman, (2013). *Bergson*, İstanbul: Say Yayınları.
- İnceoğlu, Çağrı, (2014). *"Türkiye'de Akademik Sinema Yazınının On Yılı (2002-2011): Bibliyometrik Bir Analiz"*, Selçuk İletişim Dergisi, 8(3), s. 182-200.
- Lotman, Yuriy M., (2012). *Sinema Göstergebilimi* (Çev. Oğuz Özügül), Ankara: Nirengi Kitap.
- Metz, Christian, (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öztürk, Serdar, (2018). *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özden, Zafer, (2004). *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Piaget, Jean, (1999). *Yapısalcılık* (Çev. Ayşe Şirin Okyavuz Yener), Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Rifat, Mehmet, (1990). *Genel Göstergebilim Sorunları*, İstanbul: Sözce Yayınları.
- Stam, Robert, (1986). *"Film and Language"*, Studies in the Literary Imagination, 19, s. 109-130.
- Şendur Atabek, Gülseren ve Atabek, Ümit, (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Topçu, Nurettin, (2015). *Bergson*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uluyağcı, Canan, (2006). "Sinemada Anlamın Oluşma Sürecine Bir Örnek: Neredesin Firuze", Selçuk İletişim Dergisi, 4 (2), s. 221-233.

Wollen, Peter, (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Zafer Aracagök), İstanbul: Metis Yayınları.

Yücefer, Hakan, (2014). "Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş", Gilles Deleuze, Bergsonculuk, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Yücel, Tahsin, (1982). *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları.

M. Butterfly Filminin Yapı Sökümcü Analizi

Zühre Canay Güven*
Meral Serarşlan**

Özet

Sinemada kadınlık ve erkeklik temsillerinin egemen söylemi ataerkil yapıyı devam ettiren bir biçimde olduğu ifade edilebilir. Yalnızca kadınlık ve erkeklik biçimleri değil, sinemadaki egemen söylemin bir diğer boyutu da Doğu/Batı toplumlarına yöneliktir. Bu söylemde Doğu eğitilmesi gereken bir toplum olarak tasvir edilirken, Batı güçlü ve iktidar sahibi olarak tasvir edilmektedir. Yine sinemanın egemen söyleminde karşımıza Doğu'nun kadınlık ve Batı'nın erkeklik hali ile ilişkilendirilmesi çıkmaktadır. M. Butterfly filmi ise bu hiyerarşik söylemi biçimsel olarak yıkıma uğratmaktadır. Bu araştırmada M. Butterfly filmi kadın/erkek, Doğulu/Batılı olma biçimlerini ters yüz etmesi iktidar/kimlik nedir sorusu üzerinden incelenmektedir. Bu araştırma anlamın ikircikliğinden yola çıkılarak, bir taraftan Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyasını sorgulamayı amaçlarken, diğer yandan karşı-hegemonya biçimlerini tartışmaktadır. Bunun yanı sıra M. Butterfly eserinin konu olarak dayandığı Madam Butterfly opera eserindeki kahraman ile incelenen eserdeki kahramanın intihar etmesi üzerinden kimlik ve cinsiyet rollerinin süreklilikleri, ikilemleri ve çıkmazları ortaya konulmuştur. Bu çalışma niteliksel olup, metnin analizinde yapı-sökümcü çözümlemeden yararlanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, filmde herhangi bir yapının nihai olarak inşa edilmediği, kurulan yapıların sürekli el değiştirdiği bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Oryantalizm, Film Çalışmaları, Toplumsal Cinsiyet, Temsil, M. Butterfly.*

ORCID ID : *: <https://orcid.org/0000-0002-3715-2089>, **: <https://orcid.org/0000-0003-2059-5585>
E-mail : *: canayguven@hotmail.com, **: mserarşlan@selcuk.edu.tr
DOI: [10.31122/sinefilozofi.358193](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.358193)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 27.11.2017
Kabul Tarihi - *Accepted*: 09.06.2018

The Deconstruction Analyses of *M. Butterfly*

Zühre Canay Güven*
Meral Serarslan*

Abstract

It can be claimed that the representations of femininity and masculinity in the cinema reinforce the dominant masculine discourse. Not only representations of femininity and masculinity, but also another dimension of the sovereign discourse about Eastern/Western societies in mainstream cinema. While East is depicted as powerful hegemonic, East is represented as a place that needs to be civilized. Furthermore, East is associated with femininity and the West with masculinity in the dominant discourse of the cinema. The film, M. Butterfly, reverses this hierarchical discourse formally. M. Butterfly was examined through the question of what power/identity is through taking into consideration of this reversed discourse of East/West and femininity/masculinity. The ambiguity of meaning was emphasized while questioning hegemony of West in this article. Moreover it was also aimed to analyze what forms of counter hegemony are while mentioning ambiguity of construction. The suicide of protagonist in M. Butterfly which is inspired of Madam Butterfly opera, was also taken into consideration while questioning what identity and gender are. This article is qualitative and deconstructive analysis was uses in the analysis of the film as a text. It was found that no structures were ultimately constructed in the film, and that the established structures were constantly changing.

Keywords: Orientalism, Film Studies, Gender, Representation, M. Butterfly.

ORCID ID : 1: <https://orcid.org/0000-0002-3715-2089>, 2: <https://orcid.org/0000-0003-2059-5585>
E-mail : 1: canayguven@hotmail.com, 2: mserarslan@selcuk.edu.tr
DOI: 10.31122/sinefilozofi.358193

Recieved - *Geliş Tarihi*: 27.11.2017
Accepted - *Kabul Tarihi*: 09.06.2018

Giriş

1993 yılında David Cronenberg tarafından yönetilen Jeremy Irons ve John Lone'nin başrolünü paylaştığı David Henry Hwang tarafından 1988'de yazılan aynı adlı tiyatro eserinin sinemaya uyarlaması olan *M. Butterfly* (M. Butterfly, David Cronberg, 1993) filmi sinemadaki egemen kadınlık/erkeklik rollerini yapı söküme uğratan bir anlatıma sahiptir. Bu açıdan filmin oldukça neo-formalist bir söyleme sahip olduğu iddia edilebilir.

Bu araştırmanın amacı kadınlık/erkeklik rolleri, Doğulu/Batılı olma biçimlerini ve tüm bu bağlamların oturduğu iktidarın nasıl oluştuğu sorununu ortaya koymaktır. Bu çerçevede çalışmada kimlik sorunu altında yapı-sökümcü okumaya başvurulacaktır. Böylece *M.Butterfly* filmindeki kadınlık/erkeklik hallerinin anlamının kayganlığı ve Doğu/Batı karşıtlığının birbirine bağımlılığı iktidar olma/olamama ekseninde tartışılacaktır. Böylece bu araştırma bir gösterenin anlam üretmesini tamamlanmış bir süreç olarak ele almayarak, anlamın diğer gösteren ile sürekli ilişki içerisinde olduğu ve ertelendiği bakış açısından yola çıkmaktadır. Film özellikle kadın ve erkek olma halini iktidar, Doğu/Batı sorunsalı üzerinden yansıtır. Bu sebeple filmde kadın ve erkek olma biçimi tanımlanmaz, bu anlam sürekli ertelenir ve kabuk değiştirir.

Kadın ve erkek olma biçiminin sinemadaki egemen söyleminin cinsiyet araştırmalarına nasıl yansıdığına bakmak *M. Butterfly*'ı incelerken bir yol haritası oluşturacaktır. Kadınlık ve erkeklik hallerinin biyolojik yahut kültürel bir inşa olduğu sorusu tartışılacağı bir konudur. 1970'li yıllardan itibaren cins (*sex*) ve cinsiyet (*gender*) arasındaki farklılık toplumsal cinsiyet kavramı etrafında sorgulanmaya başlanmıştır. Kadınlık ve erkeklik hallerinin biyolojik olarak belirlenmediği ve toplum tarafından yüklenen sorumluluk, roller çerçevesinde şekil aldığını işaret eden toplumsal cinsiyet kavramı biyolojik farklılığı nasıl adlandırdığımız ve bu farklılıkları hangi sıfatlar, roller gibi değişkenler ile ilişkilendirdiğimiz ile ilgilidir. Bu çerçevede cinsiyetin biyolojik farklılıklardan ve genlerden kaynaklandığı yaklaşımı ile cinsiyete dair rollerin kültürel inşaya tabi olduğunu içeren toplumsal cinsiyet kavramıyla farklılıklarına bakmak, film boyunca kadın ve erkek olma biçiminin sürekli el değiştirdiği *M.Butterfly* filminin analizinde temel oluşturmaktadır. Bu sebeple öncelikle *sex* ve *gender* kavramlarının farklılıklarına değinmekte fayda var.

İngilizcedeki *sex* ve *gender* arasındaki fark ilk olarak 1950 ve 1960'lardaki transseksüeller ile ilgili inceleme yapan İngiliz ve Amerikan bilim insanları tarafından ortaya konmuştur. 1950 ve 1960'lardaki o çalışmalardan bu yana ise *sex*'in kadın ve erkek olmayı cinsel organa göre belirlemede, *gender*'in ise kültürel olarak inşa edilen rollere denk düşecek şekilde kullanımı giderek artmıştır (Esplen ve Jolly, 2006: 2). 1972'de cinsellik bilimci John Money ve Anke Ehrhardt cins ve cinsiyeti farklı kategorize ederek bu iki yaklaşımın farklı kullanımını yaygınlaştırmada etkili olmuştur. Money ve Ehrhardt cinsi fiziksel ve anatomik özellikler olarak tanımlamış, cinsiyeti ise psikolojik bir dönüşüm olarak kategorize etmişlerdir (Fausto-Sterling 2000:3). Bu bağlamda cins kadınlığın ve erkekliğin biyolojik, sabit ve değişmez olduğu varsayımına dayanırken, bir anlamda biyolojik farklılığın tek belirleyici olduğunu iddia eder.

Öte yandan, sosyal davranışların temelinde biyolojik özelliklerin olduğu görüşünü savunan sosyobiyojik yaklaşım genlerin incelenmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Hayvanların ve insanların davranışlarında belirli bir evrimsel kökeni olduğunu, genlerin bu canlıların davranışlarını belirlemede önemli yeri olduğunu kabul etmekle birlikte, sosyobiyojik yaklaşım her şeyin nedeninin genlere bağlandığı ve açıklamaların sadece

genlere dayandığı determinist bir yaklaşımı içermez. Ancak yine de sosyobiolojik yaklaşım özellikle insanların çoğalmas ve çocukların yetiştirilmesi gibi konularda biyolojik ve sosyolojik durumların bir sentezinin yapılması gerekliliğini vurgulamaktadır (Burcu, 1998).

Cinsiyete dair rollerin bir ritüeller silsilesi olduğu ve biyolojik özelliklerin kadın ve erkek olma biçimlerinde bir anlam ifade etmediği görüşü ise toplumsal cinsiyet çalışmaları olarak ifade edilebilir. Toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde saptamaları bulunan önemli bir isim olarak karşımıza Judith Butler çıkmaktadır. Butler (1988) cinsiyetin sabitleştirilmiş, kutuplaştırılmış, kopuk ve uzlaşmaz hale getirilmiş olduğunu vurgulamakta ve toplumun istediği şekilde cinsiyetini yaşamayan insanların cezalandırıldığını ve insanların toplumun yerleşik kodlarına göre davranmaya zorlanıldığını ifade etmektedir. Butler kadın ve erkek olmanın değişken/akışkan (*fluid*) bir şey olduğunu iddia eder. Butler (1988 : 519) bu iddiasında Simon de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" sözünden hareket eder. Fenomonolojik gelenek çerçevesinde, cinsiyetin asla durağan bir kimlik olmadığını, zamanla ve kalıplaşmış bazı hareketlerin tekrarı ile fark edilmeden oluşan bir kimliğe dönüştüğünü söylemektedir. Butler'ın (1988) ifade ettiği görüşler biyolojik deterministlerin ve sosyobiolojik yaklaşıma sahip olan düşünürlerin savduklarından oldukça farklıdır. Bu bağlamda cinsiyet rolleri genetik kodlama sonucunda oluşan bir kimlik değil, aksine ritüelleştirilmiş toplumsal hareketlerin toplamıdır. Çocukluktan itibaren bu toplumsal roller benimsenmeye başlanır. Zaman içinde bu hareketler kanıksanmış rollere dönüşür. Böylece kadınlar ve erkekler toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamadan gerçekleştirirler.

M. Butterfly'da cinsiyete dair sorgulamanın toplumsal cinsiyet rolleri, ritüelleşmiş davranış kalıpları ile ilişkili olduğunu görmekteyiz. Bu çerçevede cinsiyet, kimlik ve iktidarın ne olduğu sürekli farklı bağlamlara tabi olur. Butler'ın (1988) ifade ettiği gibi bu roller tekrarlanır, iktidar el değiştirir ve cinsiyet asla durağan olmayan bir şekilde akışkan bir hal alır. Böylece filmde anlam devamlı bir yapı söküme uğrar.

Filmin Konusu

1993 yılında David Cronenberg tarafından yönetilen Jeremy Irons ve John Lone'nin başrolünü paylaştığı *M. Butterfly*, David Henry Hwang tarafından 1988'de yazılan aynı adlı tiyatro eserinin sinemaya uyarlamasıdır. Bu tiyatro eseri ise Giacomo Puccini'nin üç perdelik opera eseri *Madam Butterfly*'dan hem esinlenmiş hem de bu eserin ortaya koyduğu kadınlık/erkeklik rollerini ters yüz eden bir anlatım sunmuştur.

Puccini'nin *Madam Butterfly* adlı eseri Amerikalı Pinkerton ile Japon geyşa Cio Cio arasındaki aşkı konu alır. Amerikan deniz subayı Pinkerton hayatına heyecan katmak amacıyla, 15 yaşındaki geyşa Cio Cio ile evlenir. Ailesi tarafından reddedilen Cio Cio, bir diğer ismiyle *Madam Butterfly*, o zamanki Japon yasalarının erkeklere istedikleri zaman geyşaları bırakabilme özgürlüğü tanınması ve Pinkerton'unn bu hakkı kullanması sonucunda, Cio Cio büyük bir aşkla bağlandığı Pinkerton tarafından terk edilir. Cio Cio tüm bu travmaların sonucunda intihar eder.

Puccini'nin eseri kadınlık ve erkeklik rollerinin *bilindik* anlatımının ardında iki farklı kültürün kopukluğunu sergilemesi ve iktidar sahibi Batılıya göre keşfedilmesi gereken Doğuyu resmetmesi açısından önemli bir eserdir. Operada ilişkiyi bitirenin Pinkerton olması ve *aciz* bir insan olarak *Madam Butterfly*'ın intihar etmesi Doğunun ve kadının *ikincil* önemde bir yere sahip olduğunun gösterilmesidir.

David Cronenberg'in *M. Butterfly* adlı filmi ise Puccini'nin bu anlatımını adeta ters yüz etmektedir. Film Fransız diplomat René Gallimard ve Çinli opera sanatçısı Song Liling arasındaki aşkı konu almaktadır. 1960'larda geçen bu filmde, Gallimard sakin, huzurlu, itaatkâr ve bakire olduğunu düşündüğü Song'a büyük bir aşkla bağlanır. Rekabetin hakim olduğu bir iş ortamının getirdiği gerginliklerden arınmak ve huzur bulmak için gittiği Song'un evi René için oryantalist söylemin adeta bir yansımasıdır. Gallimard, Batı'nın gözünde egzotik ve gizemli bir yere sahip olan Doğu imgesini Song'un yanında keşfeder. Yirmi yıl kadar süren bu ilişkinin bir yanlısamadan ibaret olduğu filminin sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlar. Çinli bir casus olan Song'un biyolojik cinsiyeti erkektir. Filmin son sahnesinde, casusluk suçuyla hapse düşen René üst üste yaşadığı hayal kırıklıkları nedeniyle intihar eder. René'nin son sahnede Geysa kılığında olması ve kırık ayna parçasıyla intihar etmesi yalnızca Batılı gözünde oryantalizm algısının çöküşünü sergilemesi açısından önem arz etmez, aynı zamanda film boyunca sorgulanan kimlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar ilişkileri gibi meseleler de bu sahne ile sorgulanır.

Amaç ve Yöntem: *M. Butterfly* Filmi'nin Yapısökümcü Analizi

Yapısöküm, Jacques Derrida, tarafından ortaya konulan, bir metnin içindeki anlamları ortaya çıkarmak için kullanılan metin okuma stratejisidir. Yapısöküm, temel olarak metnin yapısal dokusunu parçalara ayırarak ele aldığı metin içerisindeki kavramlardan hareket eder. Bu kavramlar arasındaki ilişkide görünmeyeni ve örtük olanı yerinden söker ve ona yeni anlamlar kazandırır. Bu ters yüz etme işleminde hiyerarşik yapı bozulurken, yeni bir hiyerarşi ise kurulmaz (Akay, 1999:22). Derrida, *Japon Bir Dosta Mektup'*ta, dekonstrüksiyon sözcüğünün Batı'nın içinde tam olarak ne anlama geldiğini söylemenin olanaksızlığını belirtir (1999a: 187) ve Littré'de yapısökümün anlamının, -sözcüklerin dizilişini bozmak, -bir bütünü parçalarını birbirinden sökmek, -dilbilgisi terimi olarak dizelerin yapısını çözmek, -bir şeyin yapısını çözmek ve yapılanışını yitirmek olduğunu yazar (1999a: 188). Burada bir yapıyı sökme işleminde tamamen ortadan kaldırma amacı güdülmez, bundan ziyade metin içerisindeki ikircikli yapıların ve anlamların tespit edilmesi söz konusudur. Böylece yeniden ve sürekli inşa etme işlemi gerçekleşir. Diğer yandan, bir metin okuma tekniği olarak metin içerisindeki hiyerarşiyi yıkarken, yeni bir otorite alanı kurmaz. Dilin istikrarsızlığını, ikircikli yapısını ortaya koymak olarak da ifade edilen yapısöküm bir düşünce sistemi değildir (Sim, 2000:71). Metindeki kavramların tutarsızlığı ve ikircikli etkileşimi ortaya çıkarılması temel alınır (Sarup, 1997: 59). Fakat burada önemle belirtilmesi gereken şey yapısökümün bir şeyi yok etmek anlamında kullanılmadığıdır, bunun aksine sürekli bir inşa söz konusudur. Sözcüklerin tek bir anlamı olmadığını ve farklı şeylere de işaret ettiklerini ortaya koyan, metin içerisindeki kayganlığı ortaya çıkarmaya çalışan ve kavramların işaret ettikleri farklı bağlamlarını ortaya koyan bir metin okuma stratejisidir.

Yapısökümünden bahsederken Derrida'nın yapı ile neyi kast ettiğine kısaca değinmek anlamlı gözükmektedir. Derrida'ya göre yapı kavramı Batı bilimi ve felsefesiyle yaşıttır (1999b: 167). Burada yapı kavramı, bir merkez ve sabit nokta belirlemek anlamında kullanılmaktadır. Derrida'ya göre merkez "ard arda ve düzenli/kurallı bir tarzda farklı biçimler almıştır" (1999b: 168). Derrida temelin, ilkenin veya merkezin tüm adları (*eidōs, arche, telos, energia, ousia* [öz, varoluş, töz, özne] *aletheia*, aşkınlık, bilinç, Tanrı, insan vb.) daima sabit bir mevcudiyeti olduğunu belirtir (1999b: 168). Fakat merkez anlamını tarih içerisinde alır ve yapının yapısallığı

düşünülmeye başlandığı zaman kopuş söz konusu olur. Derrida bir merkezin olmadığını ve merkezin bir mevcut-olanın biçimi içinde düşünülemez olduğunu öne sürmüştür. Bu çerçevede merkezin doğal bir mahallinin olmadığını, sabit yer değil, bir işlev, içerisinde gösterge ikamelerinin sonsuza dek oynadığı bir tür yer-olmayan olduğunu ifade etmiştir (1999b: 168). Böylece Derrida (1999b) aşkın gösterilenin yokluğunun, anlamın oyununu sonsuza dek uzattığını ifade eder. Derrida'nın bütün göstergelerin bizi başka göstergelere götürmesine yaptığı vurgu, onun ünlü 'metnin dışında bir şey yoktur' (Derrida, 2010: 242) yaklaşımının zemini dir.

Metin içerisindeki anlam sürekli çelişkiler içerisindedir ve sabit bir noktadan uzakta, ikirciklidir. Anlam dolayısıyla belirsizlikler taşır ve Derrida'nın (1999b) merkezin olmadığını düşüncesi bu noktada anlam kazanır. Metnin anlamı metinde olmayan ve söylenmeyen ile bulunabilir ve bu hususta herhangi bir merkezden, diktonomiden bahsedilemez. Kısacası hiçbir metnin tek ve kesin bir anlamı yoktur. Anlam sürekli inşa içerisinde var olur. Burada metin ve filmde metin konusuna biraz açıklık getirmek anlamlı gözükmektedir. Metin kavramı, etimolojik olarak İngilizce 'de doku yahut dokuma fiilinden türemiştir. Barthes'a göre metin (1977:146) yazarın mesajını açığa çıkaran kelimeler dizisi değil, çeşitli yazımların harmanlandığı çok boyutlu bir uzamdır. Film de bir metin olarak ele alındığında farklı uzamları ve anlamları içerisinde barındırır. Böylece anlam inşa edilen bir süreci imler. Bu süreçte bir hiyerarşi yoktur ve anlam çok boyutludur. Bu yüzden, film metni yapısökümcü bir okumadan faydalanılmaya açıktır. Filmi bir metin olarak değerlendirdiğimizde metin sisteminden ne kastettiğimizi biraz açıklamak gerekmektedir. Metz'e göre (1974: 103) metin sistemi kodları yerinden eden, her bir kodu deforme eden, bu süreçte bu kodların birbirinin yerine geçtiği bir süreçtir. Kodların bu alışverişi, anlamın el değiştirmesi yine filmde yapısökümcü analizin kullanılmasında etkili olmaktadır.

Yapısökümcü çözümlene film analizinde sessiz ve karşı konulamaz bir varlık olarak süregelmiştir. Bu varlık Derrida'nın "iz, dağılma, logosantrizm, aşırılık," gibi kavramsal düzlemde film eleştirisi söyleminde dolaşıma girmiştir (Stam, 2014: 192). Esasen Derrida yazılarında ne film teorisinde yapısökümü, ne de bunun nasıl uygulanacağını tartışmıştır (Rajyavardhan ve Sharma, 2017 : 23), fakat film analizinde yapısöküm ileriki dönemlerde kullanılagelmiştir, çünkü film de bir metin olarak logosentrik bağlamda/temelde ele alınmaktadır. Peter Brunette (1986) film eleştirisinde bir araç olarak yapısöküme başvurulabileceğini vurgulamıştır ve tıpkı basılı bir metin gibi filme de yapısöküm okuma yapılabileceğinin üzerinde durmuştur. Bu çerçevede filmdeki diyaloglar, karakterler, müzik gibi öğeler bir anlam oluşmasında önemlidir ve bu anlam da yapısöküme tabi tutulabilir. Bu bağlamda yapısökümün sinema teorisinde ve analizinde, bir okuma biçimi olarak karşımıza çıktığı ifade edilebilir. Bu okuma biçiminde film metninin çıkmazları ve tüm metinlerin esasen çelişkili olduğu fikri dikkate değerdir. Bir metin olarak film yapısöküme tabi tutulduğunda, analizde film metnindeki kodlar eklemeli bir listeden ziyade, filmin kendi metnini yazdığı, değiştirdiği, kodların birleştiği ve bazı kodların diğerine karşı kullanıldığı yeniden yapılandırma çabası önem kazanır. Metinsel sistem böylece birbirini etkilemeleri ve birbirleri yerine geçmelerini içeren kodların sürekli değiştiği bir durumdur (Stam, 2014: 193). Nesnesinin kim olduğuna bağlı olarak politik bileşim değerini kaydırır ve sistematik bir biçimde -erkek/kadın, Batı/Doğu, siyah/beyaz gibi ikili hiyerarşilere meydan okur (Stam, 2014: 195).

M. Butterfly filminin yapısökümcü bir okumaya tabi tutulmasının sebebi filmdeki kadın/erkek ve Doğu/Batı ikiliklerinin sürekli bir zincirleme ile el değiştirmesidir. Filmde anlam ertelenir, göstergeler sürekli birbirleri sayesinde anlam kazanır, kadınlık/erkeklik ve Doğu/Batı kavramları muğlak kalır. Anlamın böylesi oynak olması ve hiyerarşik bir yapıdan ziyade, iktidar olanın ne/kim olduğunun askıda kalması filmin yapısökümcü bir analiz ile ele alınmasını gerektirmiştir. Bu çerçevede *M. Butterfly*'da Kimlik Sorunu, *M. Butterfly*'da Oryantalist Söylem, Erkeklik Mücadelesi ve İktidarın İkircikli Yapısı, *M. Butterfly*'da Haz ve Özdeşleşme Sorunu başlıkları birer parametre olarak belirlenmiş ve filmin yapısökümcü okuması yapılmıştır. Burada metin içerisindeki ikircikli hal ve el değiştiren anlamlar ile bunların yerinden ediliş biçimlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde iktidar, kadın/erkek ve Doğu/Batı ile filmdeki özdeşleşme sorunu incelenmiştir. *M. Butterfly*'da Kimlik Sorunu, *M. Butterfly*'da Oryantalist Söylem, Erkeklik Mücadelesi ve İktidarın İkircikli Yapısı, *M. Butterfly*'da Haz ve Özdeşleşme Sorunu birer alt başlık olarak belirlenmiş ve yapısökümcü okumayla sürekli el değiştiren yapılar/anlamlar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

***M. Butterfly*'da Kimlik Sorunu**

M. Butterfly'da kadın/erkek ve Doğulu/Batılı kimlikleri ters yüz edilerek sunulmaktadır. Filmin ismi *M. Butterfly*'da *M.* kısaltmasının mösyö mü, madam mı olduğu bu sorgulamamanın bir izdüşümüdür. Filmin başkarakterlerinden Song'un bir tiyatro sanatçısı olması ve René'nin geyşa kılığına girerek hapisanedeki intiharı izleyiciyi kimlik ve performans diyalektiğinde düşünmeye sevk eder. Film boyunca karakterlerin karşılıklı inşa ettikleri kimliklerinin yıkılması, kadınlık ve erkeklik rollerinin alt üst olması, Batılı bir erkeğin gözünde Doğulu bir kadın algısının yerle bir edilmesi filmin kimlik sorunsalı üzerinden incelenmesini gerektirmektedir.

Tıpkı yüzümüzü aynadaki yansımamız olmadan göremediğimiz gibi, bireysel ve kolektif kimlikler de farkına varma ve karşılıklı etkileşime muhtaçtır. Bu yüzden kimliğin oluşması için *ötekine* ihtiyaç vardır. Kimliği benzerlik, aynı olma haliyle ilişkilendirmek anlamsızdır. Böylesi bir yaklaşımdan ziyade kimlik özdeşleşme haliyle ilişkilidir ve asla tamamlanan bir süreç değildir. Öteki ile özdeşleme yahut kendini tarif etme biçimi olarak kimlik inşasında sınırlar belirsizdir (Hall, 1997: 47-48). Başka bir ifadeyle kimlikler sabit ve homojen bir yapıdan oluşmaz, kimliklerin oluşmasında/anlam kazanmasında karşılıklı etkileşim devamlıdır ve yeniden yaratılır.

Kimlik inşasının tek taraflı olmadığını *öteki* ile yaşanan etkileşimin bir süreç olduğu ve bu inşanın da performansa dayalı olduğunu ortaya koyan Goffman (2014) bu etkileşimi benliğin sunumu olarak tarif eder. Goffman (2014) bireylerin gündelik yaşamda belli kimliklere büründüklerini ifade eder. Goffman'ın yaklaşımı kendisinin geliştirdiği, hayatın bir tiyatro sahnesi olduğu ve herkesin bir rolü performe ettiği dramaturjik teoridir. Tiyatroda oyuncuların bir metni oynamaları ile gündelik yaşam arasında benzerlik kuran Goffman (2014) her gün sahnelenen gündelik yaşamdaki tekrarlanan toplumsal rolleri rutinler olarak ifade eder ve bu rutinlerin gerçekleştiği yeri ise sahne önü olarak adlandırır. Goffman'nun bir de sahne arakası olarak ifade ettiği bölge vardır ve burada insanlar kendi başlarındadır.

Bu kimlik inşasının tiyatro sahnesine benzediği performansa dayalı etkileşimli sistemde en temel meselelerden birisi kimliğin sahibinin kim olduğudur. Zira bu yaklaşıma göre kimlik aktörlerin tek başlarına ellerinde tuttuğu bir şey değildir.

M. Butterfly'da Song ve René'nin kadınlık ve erkeklik kimliklerinin birbirleriyle kurdukları etkileşimle gerçekleştiğini ve yıkıldığını görmekteyiz. Bu nokta ise kadın ve erkek olmanın biyolojik mi yoksa toplumsal mı olarak inşa edildiği sorusunu akıllara getirmektedir. Zira filmin sonunda Song'un bir erkek olduğunun ortaya çıkması ve René'nin kimono kıyafeti ile bir geysa kılığında intiharı bu sorgulamanın temelini oluşturmaktadır. Bu kıyafetler, hem kimliklerin değiş-tokuşunu hem de toplumsal cinsiyet rollerini sembolize etmektedir. Film boyunca biyolojik cinsel kimlik açısından kadın ve erkek olarak yansıtılan karakterler filmin sonunda bir birlerine dönüşür. Bu durum ise cinsel kimliğin etkileşime tabi, kültürel ve ritüelleşmiş davranışlar silsilesi olduğunu akıllara getirir.

Filmdeki cinsiyet rolleri ve kimlik sorunu Song ve René açısından incelenecek olunursa René ve Song bir fantezi dünyasında, yanılısamalarla yaşamaktadırlar. Bu noktada, kimlik krizi kişinin kendisinden beklenenleri gerçekleştirememesi ya da beklenenlerin dışında hareket etmesi durumunda gerçekleştiğini akılda tutmakta fayda var. *M. Butterfly* filminde görünen kimliklerle bu kimliklerin arkasındaki asıl kimlikler arasındaki gerilim oldukça dikkat çeker. Beyaz, Batılı ve heteroseksüel bir karakter olan René aslında birçok ikilemlerle doludur. René gerçekte eşine ihanet etmektedir. Doğulu, sakin ve uysal bir kadın olduğunu düşündüğümüz Song ise aslında bir casus ve erkektir. *M. Butterfly* filminde görünenin arkasında tamamen farklı bir tablo bulunmaktadır. Bu durum kişinin görünen kimliğinin arkasında başka bir gerçeklik yatabileceğini anlatır niteliktedir. Cronenberg'in bu filmde göstermiş olduğu şey toplumun René ve Song'dan beklediği kimliklerle aslında onların taşıdıkları kimliklerin ne kadar farklı olduğudur. Kişinin ondan beklenenleri gerçekleştirememesi ve yaratmış olduğu illüzyonunu fark etmesi karşısında aciz kalması sonucunda yaşadığı kimlik kriziyle René intihar eder.

Cronenberg'in filminde Song'un bir sahne sanatçısı olması toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili çağrışımlar yapar. Kadın olmanın biyolojik değil, toplumsal bir olgu olduğunu "Kadın doğulmaz, kadın olunur." sözü ile ifade eden Simon de Beauvoir gibi Butler (1988) da cinsiyeti determinist bir bakış açısıyla tanımlamaz ve cinsiyet rollerinin performe edilen bir olgu olduğundan bahseder. Cinsiyeti performe edilen bir şey olarak ele alındığında, bunun bir yapı değil karşılıklı roller ile inşa edilen bir süreç olarak değerlendirildiğinde, filmin analizinde Song'un bir müzikal sanatçısı olması ve René'nin hapisanedeki son performansı metaforik okumaya açık olduğu görülmektedir. Burada karşımıza kimliğe dair iki farklı performans çıkmaktadır. Song esasen olmadığı bir kişinin cinsiyetini performe etmektedir. Diğer bir taraftan Song'la yaşadığı aşkın gerçek yüzünün ortaya çıkmasının ardından vatana ihanetle yargılanan ve hapse mahkum edilen René'nin hapisanede "kariyerimin devamı" performansı dediği bir gösteri gerçekleştirmesi de bir diğer kimlik performansıdır. Peruk takan, oje süren ve kimono giyen René tamamen farklı bir kimliğe bürünür. Bu kimlik onun sahip olduğunu zannettiği Madam Butterfly imgesidir. Bu filmde olduğu gibi, hayat bir tiyatro sahnesidir ve bu sahnede kimlikler ve cinsiyet rolleri performe edilir. Tüm bunlar bize Goffman'ın (2014) sahne önü ve arkası davranışlarını anlatır niteliktedir. Filmdeki tiyatro sahnesi de bu yaklaşımın bir izdüşümü olarak okunabilir.

M. Butterfly'daki bir diğer kimlik bunalımının tezahür edişi ise René'nin fantezi dünyasıdır. Filmin başlarında Madam Butterfly adlı operayı seyretmeye giden René burada Song'un performansından oldukça etkilenir. Belki de hayatında bu operayı ilk kez izlediği için bu denli etkilenen René, oyunla kendisini özleştirir. Bir anlamda operadaki Pinkerton karakterine büründüğü yanılımasına kapılan René kendi fantezi dünyasını yaşamaya başlar. Hoffman (1997) da belirttiği gibi René yaratmış olduğu güvenli fantezi dünyasına bağlı kalır. Bir kadın tarafından koşulsuz olarak sevilerek, itaat edilmenin imkansız olduğu kendi kültüründen uzaklaşarak, görsel ve işitsel unsurlarla zenginleştirilmiş Madam Butterfly'ın aşkının anlatıldığı operanın büyümesine kapılır ve hikayedeki ütopyik ilişkiyi Song ile yaşayabileceğine inanır. Oysa Batıların tanımadıkları bir kültür hakkında gerçek olduğunu sandıkları gizemli ve egzotik masaldan haberdar olan Song, bir erkek olarak başka bir erkeğin zayıf noktalarını bildiği için René'yi duymak, inanmak ve yaşamak istediği illüzyonun içine dâhil eder. Eğitilmeyi beklediğini düşündüğü Çinli sevgilisi tarafından yüceltildiğine, sorgulanmadan kabul edildiğine ve itaat edildiğine inanan René kendi toplumunda yaşayamadığı *erkekliğini* var sandığı bir yanılısma içinde gerçekleştirdiğini zannederek, aslında Komünist rejimin casusu olan Song'a istediği bilgileri vermektedir. Song'un gerçekte bir Çin casusu çıkmasının ardından, cezaevi aracında üstündeki kıyafetleri çıkararak ve gerçek kimliğini gördüğü Song'a " Benim Butterfly'ım mısın?" diye sorar. "Bütün uzun giysilerin altında ben vardım. Beni gerçekten hiç sevmedin." diyen Song'a "Ben bir erkeğin yarattığı kadını sevmiştim. Ben bir yalanı sevmiştim" der. René'nin de dediği gibi kendisi aslında bir yalanı sevmiş ve kendisini kandırmıştır.

Filmin son sahnesindeki René'nin iç hesaplaşması ve toplumla yüzleşmesi çeşitli yönlerden irdelenebilir. Vatana ihanet suçundan hapse mahkûm olan René diğer mahkûmlara sunmak üzere bir gösteri hazırlar. Kariyerinin en büyük gösterisini hazırlamak üzere peruk, kimono, ruj ve ayna gibi kostüm ve aksesuarlarla sahneye çıkar. Parmakları ojelidir. Gösterisine erkek kimliğiyle başlar ve ünlü olduğunu çünkü tüm Fransa'yı güldürdüğünü söyleyerek yaşadıklarına dikkat çeker. Bu sahnede söylediği " Beni tanıyorsunuz değil mi? Neden? Çünkü ben ünlüyüm. İnsanları güldürüyorum. Bütün Fransa'yı güldürdüm. Ancak gerçekten anlasaydınız gülmezsiniz. Tam aksine sizin gibi erkekler kapımı aşındırmalı, sırlarımı öğrenmek için yalvarmalıdır. Bence René Gallimard mükemmel bir kadın tarafından tanındı ve sevildi." Burada René yaşadığının bir yanılısamadan ibaret olduğunun farkında değildir. Hala mükemmel bir kadın tarafından tanındığına ve sevildiğine inanmaktadır. Fakat diğer bir yandan ise tüm Fransa'yı güldürdüğü gerçeğiyle yüzleşmiştir. Ünlü tiradına şu şekilde devam eder.

Doğulu deyince aklıma gelen görüntüde kimono giyen değersiz yabancı şeytanların, aşkı için ölen mükemmel kadın olmak için doğan ve yetiştirilen, onlara verdiğimiz her cezayı kabullenip aşkın gücüyle tekrar yeniden ayağa kalkan ince kadınlar var. Bu hayatım haline gelen bir görüntü. Hatam basit ve kesindi. Sevdiğim adam değersizdi. İkinci bakışı bile hak etmiyordu. Ama bunun yerine ona aşkı verdim. Bütün aşkı. Aşk gözlerimi kör etti. Bu yüzden aynaya baktığımda gördüğüm tek şey Doğunun görüntüsü görüyorum. Badem gözlerinin derinliklerinde hala kadınlar. Bir erkeğin aşkı için kendisini feda etmeye hazır olan kadınlar. Aşkın hiçbir değerinin olmadığı adamlar için bile. Onurlu bir ölüm, onursuz bir yaşamdan iyidir. Sonunda Çin'den uzaktaki bir hapisanede onu buldum. Benim adım René Gallimard, aynı zaman da Madam Butterfly olarak da tanırım.

Bu tiradını gerçekleştirirken bir geysa gibi giyinmeye başlayan René, gözündeki Doğulu, uysal, itaatkâr ve egzotik kadın imajına dönüşmeye başlar. *Madam Butterfly* adlı opera eserini ilk kez izlediği gün bu eserdeki Pinkerton karakterine dönüştüğü yanılışına kapılan ve fantezi dünyasında yaşamaya başlayan René, karşılaştığı gerçeklerle mücadele edemez. Bu noktada hayalindeki mükemmel kadın olan *Madam Butterfly*'a dönüşür. René'nin yaşadığı bu kimlik bunalımı onun gerçeklerle mücadele edememesinden kaynaklanır. Hayatın gerçeklerine karşı sürekli başka bir karakterin özelliklerini edinir. İlk olarak Amerikan deniz subayı Pinkerton gibi yaşamaya başlar ve en sonunda ise *Madam Butterfly* olarak intihar eder.

Hoffman (1997) René'nin yaşadığı kimlik bunalımının Song'un yaşadığından çok daha fazla olduğunu belirtir. Hoffman'a göre René ve Song'un sergilediği roller ve aralarındaki sınırlar sadece onların birbirleriyle olan ilişkilerini belirlemekle kalmaz aynı zamanda bu iki karakterin kimliklerini oluşturur. Song'un aciz ve Doğulu bir kadın olması René'nin fantezi dünyasının vazgeçilmezidir. René'nin baskın Batılı erkek kimliği, Song'un Doğulu teslimiyetçi kadın kimliğiyle şekillenir. Song'un aslında Doğulu, egzotik, itaatkar ve uysal bir kadın olmaması ve bunun bilincinde olması onun daha az kimlik krizi yaşamasına neden olur. Song ne istediğini bilen ve bu doğrultuda hareket eden bir karakter çizmektedir. Yoldaş Chin'e Amerikalıların Vietnam'a ne kadar asker çıkaracağından bahsettiği sahnede, Chin ona René orada değilken bile neden bir rol yapmaya devam ettiğini sorar. Song ise ona "Yoldaş büyük proleter duruma daha iyi hizmet edebilmek için, sık sık yalancılığım ile ilgili pratikler yapıyorum. Bu kostümden nefret ediyorum. Başka birisi olmak için elimden gelenin en iyisini yapıyorum" Song'un bu cümlesinden anlaşılacağı üzere, Song ne yaptığını bilmekte ve rolünün farkındadır. Bu durum ise Song'un tüm yaşanan bu olaylardan daha az etkilenmesinin sebebidir, zira filmin sonunda René intihar ederken, Song bambaşka bir karaktere dönüşümünü gerçekleştirir. Bir anlamda kozasından çıkar.

M. Butterfly'daki erkeklik ve kadınlık kimlikler etken olma ve edilgen olma hali üzerinden yansıtmaktadır. Filmin sonuna kadar Song'u kadın ve edilgen (*passive*) olarak seyrederken, René etken (*active*) ve erkek olarak resmedilmiştir. Film, her ne kadar kadınlık ve erkeklik rollerini alt üst eden ve sıra dışı bir söyleme sahip olsa da filmin en sonunda basmakalıp roller yeniden inşa edilir. Filmin başında Doğulu, itaatkar ve edilgen olarak gösterilen Song, filmin sonunda bir Batılı gibi giyinen acımasız bir erkeğe dönüşür. Yine filmin başında başarılı, güçlü, Batılı, beyaz ve heteroseksüel olarak resmedilen René, filmin sonunda güçsüz, Doğulu, kandırılmış, edilgen ve zavallı bir kadına dönüşür. Kimono giyen Song'un takım elbise giymesi ve takım elbise taşıyan René'nin Doğulu bir kadın gibi giyinmesi cinsiyet rollerinin de tıpkı kıyafetler gibi değişken olduğuna gösterir. Biyolojik olarak erkek olan her iki karakterin tutumları sömürme, aldatma ve hükmetme duygularıyla şekillenir. Bu noktada Cronenberg toplumsal cinsiyet rolleri açısından umutsuz bir tablo çizmiştir.

M. Butterfly'da Oryantalist Söylem, Erkeklik Mücadelesi ve İktidarın İkircikli Yapısı

M. Butterfly sadece kadınlık ve erkeklik rollerini alt üst etmesi bakımından önemli bir eser değildir, aynı zamanda oryantalist söylemi de sorgulamaktadır. Batı ve Doğu neresidir? Uzakdoğu nereye göre uzaktır? Coğrafi konum olarak Batı ve Doğu durduğumuz yere ve aldığımız referans noktasına göre değişiklik gösterir. Uzak Doğu olarak adlandırdığımız yerin nereye göre uzak olduğu sorunsal bir alandır. Örneğin, Japonya Amerika'nın Batısında

yer alırken Doğu olarak tasvir edilen bir yerdir. Bunun ötesinde, Batı ve Doğu sadece coğrafi konumlar değildir. Batı ve Doğu kültürleri, insan topluluklarını ve farklı yaşam biçimlerini de temsil ederler. Coğrafi konum olmaktan daha fazla anlamlar taşıyan Batı ve Doğu *M. Butterfly* filminde bir söylem biçimi olarak oryantalist perspektifi hem yermekte hem de bir anlamda yeniden inşa etmektedir, bu yüzden söylem bir türlü inşa olmaz. Oryantalist söylemde, Batı kendisini öteki üzerinden yani Doğu üzerinden tanımlar. Öteki olarak tanımlanan Doğu bir anlamda Batı'nın varoluş sebebidir. Bu noktada kısaca oryantalist söylemin ne olduğuna değinmek faydalı olacaktır.

Oryantalizm etimolojik olarak Latince güneşin doğduğu yer anlamında kullanılan *oriens* teriminden türemiştir. On dokuzuncu yüzyılda gelişen bir bilim dalı haline gelen oryantalistizm, Doğu dilleri, dinleri, tarihleri ve kültürlerini inceleyen Doğu araştırmalarını kapsayacak şekilde kullanılmıştır (Uluç ve Soydan, 2007: 37).

Oryantalizmin felsefesi, ötekini tanımlayıp onun üzerinden kendisini tanımlama üzerine kuruludur. Bir anlamda, insan ne olduğunu söylerken, aslında neler olmadığını da söylemiş olur. Oryantalist söylem önce Doğuyu tanımlayıp onun üzerinden Batı tanımını gerçekleştirir. Bu söylemde Doğu mistik, itaatkâr, egzotik ve gizemlidir. Batı ise rasyonel, güçlü, medeni ve hükmedendir.

Oryantalizm ile ilgili düşünceleriyle oldukça önemli bir sosyolog olan Edward Said (2003) kitabında tek bir oryantalist tanım yapmaz. Said üç farklı şekilde oryantalistizmin çerçevesini çizer. Birincisi, Doğu'ya yönelik çalışmalardır. Bu tanım Doğu dünyasının dinlerini, kültürlerini, dillerini ve tarihlerini inceleyen Doğu araştırmalarıdır. İkincisi, Edward Said'in (2003) eserinde Batı'da Doğuyla ilgili fikir üretmelerin öykülerini, şiirlerini, yazılarını kapsayacak şekilde ele alınır. Bu tanımda oryantalistizm Doğu'yu konu edinen kurumların tümünü kapsamaktadır. Üçüncü tanıma göre Oryantalizm Doğu hakkında saptamalar yaparak, onu tanımlayarak eğiterek ve ona hükmederek Doğuyu yeniden yapılandırmayı hedefleyen bir Batı şekilciliğidir. Doğu ile kurulabilecek olanaklı ilişkiler içinde Doğu'dan üstün olduğu fikrine dayalı Batı hegemonyası Oryantalizmi oluşturmaktadır. Özetle, Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrımı kapsayan bir düşünce biçimi olduğu ifade edilebilir.

Oryantalizmin erkeklere özgü bir inceleme alanı olduğunu belirten Said, pek çok meslek topluluğu gibi Oryantalist düşünce de ele aldığı konuları cinsiyetçi ve ön yargılı incelediğine dikkat çeker ve edebi eserlerde kadınların eril bir hayal gücünden çıktıklarını ifade eder (Said, 2003: 220).

Oryantalist söylemde Doğu aciz, egzotik, keşfedilmesi gereken duygusal bir kadın ve Batı da hükmeden, medeni ve akılcı bir erkektir. *M. Butterfly*'da akılcıyı kullanan, Doğulu bir kadına hükmeden ve erkekliğini bu anlamda ispatladığını sanan René ile aciz, duygusal ve ilgiye muhtaç Song arasındaki aşk Batı'nın Doğu'yu keşfettiği bir tutkudan daha fazlası olarak yansıtılmıştır. René'nin kendini erkek gibi hissetmesini sağlayan şey onun Song'un efendisi olduğu yanılmasıdır. Kadın/doğu ve Batı/erkek karşıtlığıyla ilgili René ve Song'un arasında geçen şu diyalog ilgi çekicidir.

Bu en sevdiğiniz fantezilerden değil mi? Uysal Doğulu kadın ve kötü beyaz adam. Şöyle olduğunu düşünün, sarışın bir ponpon kız iş adamına aşık olsa ne dersiniz? Adam onunla evlenir ve sonra üç yıllığına memleketine gider. Bu süre içinde kız onun resmine bakıp dua etse ve genç bir Kennedy'nin evlenme teklifini reddetse, sonra kocasının yeniden evlendiğini öğrendiğinde kendisini öldürse, bu kızın bir akıl hastası olduğunu düşünürsünüz değil mi?

Song'un bu sözleri Batı'nın gözündeki itaatkar, teslimiyetçi ve sadık Doğu kültürü algısını oldukça net bir şekilde özetlemektedir. Rasyonel Batı ile uysal ve egzotik Doğu'nun karşılaştırıldığı bu sahne filmdeki oryantalist söylemin bir sorgulamasıdır. Filmde nerenin doğu ve batı olduğu iktidar kurma ve hükmetme üzerinden şekillenir. Doğu'nun gizemli, itaatkar ve sadık tasviri ile Batı'nın hükmeden, ukala ve rasyonel tavrı değiş-tokuş edilmektedir. Böylece bu kavramlar el değiştirerek bir hiyerarşi üzerinden tanımlanmaz. Bundan ziyade Doğu ve Batı bir biriyle ilişkili ve döngüsel bir zincir ile bağlıdır.

Oryantalist söylemde Doğu/kadın ve pasif, Batı/ erkek/ ve aktif olarak tasvir edilmektedir. Bu tasvirin ise egemen eril bakış ile oluşturulduğu ifade edilebilir. *M. Butterfly*'da sürekli René'nin bakışlarının Song'un üzerinde olduğu, onu baştan aşağı süzdüğü ve özetle ifade etmek gerekirse René'nin gözleriyle Song'un üzerinde bir tahakküm kurduğunu görmekteyiz. Filmde bu bakış Batı'nın Doğu kültürünü *yukarıdan* bir tavır ile incelediğini akla getirmektedir. Batı'nın Doğuya ve Doğu'nun Batı'ya dönüşmesi ile tahakküm ve bakış meselesinde farklı bir bağlam ortaya çıkar. René'nin Batılı kimliği Song'un Doğu'lu kimliği ile değişir. Song'un Batılı kimliğe dönüşmesi ile René'nin gözlerinin içerisine daha dik baktığı ve bakışlarını ondan kaçırmamaya başladığı görülmektedir. Song'un cezaevi aracında René'den gözlerinin içerisine bakmasını istemesi bir taraftan onun başka bir kimliğe büründüğünü gösterirken, diğer taraftan tahakküm ve iktidarın Song'un eline geçtiğini göstermektedir. Filmde kimliklerin dönüşmesiyle bakışların da değiştiği ve Batı/erkek ve aktif, Doğu/Kadın ve pasif rollerinin değiş tokuş edildiği görülmektedir.

Filmde Batılı, acımasız, beyaz ve heteroseksüel imgesinin kırılma süreci Song'un mahkeme salonuna takım elbise ile geldiği sahneyle başlar ve René'nin geysa kılığına girerek hapisanede intihar ettiği sahneyle son bulur. Yirmi yıl boyunca sadakatinden bir an bile şüphe etmediği, Doğulu, zayıf, güçsüz, korunmaya ve eğitime muhtaç, narin, kırılğan *kelebeğinin* aslında Çinli bir erkek casus olduğunu öğrenen René cinsel ve sosyal kimliğini sorgulama sürecine girer. Yaşadığı yanılmanın sebebinin bir kadın tarafından koşulsuz sevmek ve itaat edilmek arzusu olduğunun fark eden René, bu zayıf noktasının yine başka bir erkek tarafından kötüye kullanılmasıyla içine düştüğü durumu kabullenemez. Yaşadıkları onun Batılı kimliğini sorgulamasına yol açar. René kendi güçlü ve erkek kimliğini karşısındaki aciz kadın kimliğinden türetir. Yalnızca Batı değil, Batı kadar Şark da kendisine gerçeklik ve mevcudiyet kazandıran bir düşünme geleneğini ve ortak imge dağarcığı vardır. Bu şekliyle Batı ve Doğu birbirini destekler ve yansıtır (Said, 2003 :14). Sosyal ve cinsel kimliği sadece Doğulu Song'un yansıtıkları ile şekillenebilir ve sürdürülebilir olan René gibi Song da Doğulu ve sadık kimliğini René'nin varlığından alır. Aslında bu iki karakterin ontolojik alanları birbirlerine bağımlıdır. René'nin kimlik krizi içerisine girmesiyle o vakte kadar inşa ettiği tüm gerçeklikler birbiri ardına yıkılmaya başlar. Batılı, egemen, güçlü ve akılcı kişiliğinin özelliklerini yitirmeye başlar. İlk olarak erkek kimliğinden feragat eder ve bir kadın olur. İkinci değişim ise Batılı kimliğini terk edip bir geysaya dönüşmesidir. İhanete uğramasıyla sahip olduğunu zannettiği

gerçekliklerin yalandan ibaret olduğunu anlayan René aklını da yitirmiştir. René'deki tüm bu değişikliklerin zıttı Song'da tezahür bulur. Song'daki ilk değişiklik onun erkek kimliğine bürünmesi ve Doğulu geleneksel elbiselerini terk ederek takım elbise giymesidir. Song duygusal imajını terk eder ve rasyonel bir Batılı kimliğine bürünür. Said'in (2003:15) de dediği gibi Doğu ve Batı birbirini yansıtmıştır.

Said Doğu ve Batı arasındaki ilişkinin bir egemenliğe tabi olduğunu ve bu durumun derecesi değişen bir hakimiyeti kapsadığını ifade eder. Filmde, tıpkı Said'in (2003) Doğu ve Batı arasındaki egemenlik ilişkisini tanımladığı gibi karmaşık bir süreç gerçekleşmiştir. Kadın/Doğu ve Erkek/Batı arasındaki ilişki bir egemenlik ve hükmetme üzerinden anlatılmıştır. René ve Song'un kimlik değiş tokuşları bu iktidar ilişkilerini değiştirmemiştir. Doğu zayıflık, acizlik ve egzotiklik, Batı ise güçlülük, rasyonellik ve hareketlilik çerçevesi içerisinde ele alınmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Hoffman (1997) da belirttiği gibi *M. Butterfly* her ne kadar basmakalıp erkeklik ve kadınlık rollerini yapısöküme uğratan bir yaklaşım sergiliyormuş gibi gözükse de, filmin sonunda basmakalıp kadınlık ve erkeklik tekrar inşa edildiği iddia edilebilir. Fakat René'nin intiharı bir diğer yandan özgürleşme biçimi olarak da okunabilir. Bir yandan bu tavır toplumsal cinsiyet rollerinden bir çıkışı da temsil etmektedir.

Filmin başında Doğulu, durağan, itaatkar ve keşfedilmeyi bekleyen Song filmin sonunda Batılı ve acımasız erkeğe dönüşürken, René aklını yitirmiş, terk edilmiş ve hüznü dolu bir kadına dönüşür. Cronenberg, iktidar ve güç ilişkisi bakımından Doğu ve Batı'nın konumlarını değiştirir. Filmdeki bu oryantalist söylemin kendisini erkeklik mücadelesi olarak gösterdiği ifade edilebilir. *M. Butterfly* filminde erkekler iktidara, güce ve yönetmeye tapar gösterilmektedir. Hem René'nin hem de Song'un adeta yüzlerine takmış oldukları erkeklik maskesinin ardında, hükmetme, muhtaç etme ve işkence etme fantezileri yatmaktadır. Erkeklik dünyası bir anlamda oldukça acımasız yansıtılmaktadır.

M. Butterfly'daki egemen erkeklik yahut başka bir ifadeyle hegemonik erkeklik biçimine meydan okunmaktadır. Hegemonya kavramı iktidarın zorla dayatılmasından veya kaba kuvvetten ziyade insanların rızasına dayalı olmasını işaret eder. Hegemonya toplumdaki en görünür kültürel egemenlik biçimidir. Hegemonik erkeklik ise herhangi bir toplumdaki baskın erkeklik biçimidir. Fakat burada önemle belirtilmesi gereken nokta, toplumda birden fazla erkeklik halleri olduğu ve hegemonik erkekliğin bu biçimlerin içerisindeki kültürel olarak en baskını olduğudur. *M. Butterfly*'daki egemen beyaz, Batılı erkeklik hali olan hegemonik erkekliğe meydan okunmaktadır. Bu durum ise filmdeki diğer erkeklik halleri ile mücadele biçimini akla getirir. Bu noktada Foucault'un iktidarın ne/nasıl olduğu ve oluştuğu ile ilgili sorgulamasına kısaca değinmek gerekmektedir. Foucault iktidarın homojen bir egemenlik biçimi olmadığını ve dolaşımda olan bir ağ olduğunu ifade eder (2002: 42-43). *M. Butterfly*'da tıpkı Foucault'un (2002: 42- 47) tarif ettiği şekilde bir iktidar mücadelesi vardır. René'nin Batılı beyaz erkeklik halinin Song'un üzerindeki tahakküm mekanizması ters düz olur ve *aşağıdan yukarıya* doğru bir egemenlik biçimi kendisini gösterir. René'nin Song'u yönettiği ve egemenliğini Song'un Doğulu, egzotik kadın üzerinden kurguladığı hakimiyeti, Song'un Çinli bir casus erkek çıkması ve René'nin Madam Butterfly performansı ile intihar etmesi iktidar ilişkilerini ters yüz eder.

Song'un aslında bir Çinli casus olduğu gerçeğinin medyana çıktığı ve René'nin vatan haini olarak ceza aldığı hapisane sahnesinin ardından, cezaevi arabası sahnesine geçilmektedir.

Bu sahne René ve Song'un ayakkabılarına yakın çekim yaparak başlar. Her iki karakter de erkek elbiseleri taşımaktadır. Song kıyafetlerini çıkarınca karşısında güçlü ve Doğulu bir erkek gören René kahrolur. Gördüğünü reddeder ve Song'a "Sen benim Butterfly'ım değilsin. Bu kadar zamanı bir erkek için harcamış olmam çok komik" der. Mecazi anlamda Song'un çıkardığı kıyafetler aslında onun kimliğidir. Batılı kimliğini Song'un Doğulu kadınlığı üzerine kuran René, yıllardır bir yanulsama içerisinde olduğu gerçeğine katlanamaz. Bir anlamda kimliğini kaybeden René, kariyerinin en büyük gösterisi olacağını söylediği hapishanedeki *Madam Butterfly* performansında intihar eder.

Tüm bu oryantalist bağlam ve erkeklik mücadelesi M. Butterfly'daki iktidarın ne olduğu sorusunu akıllara getirmektedir. *M.Butterfly*'da René'nin intihar ettiği hapishane Panopticon mimarisine göre inşa edilmiştir Bu bağlamda hapishane metaforik olarak okunabilir. Michel Foucault (1992) Hapishanenin Doğuşu adlı eserinde modern dünyadaki iktidar olgusunu ve iktidarın kullandığı yöntemleri anlatmaktadır. Disiplin toplumu olan modern devletler iktidarlarını Aydınlanma Çağının öncesinde olduğu gibi zorbalığa başvurmakta, bireylerin kendi kendileri üzerinde denetim kurmasını bir anlamda onların iktidarı içselleştirmesi yoluyla sağlarlar.

Aydınlanma Çağına kadar, Batı'da infazlar halkın görebileceği yerlerde gerçekleştirilmekteyken, iktidarın yapısı veya denetim biçimi modern toplumlarda bireylerin kendi kendileri üzerinde denetim kurması ile dönüşüm geçirmiştir. Bu bağlamda Foucault Panoptikon¹ metaforunu kullanır. Jeremy Bentham'ın 18. Yüzyılda önerdiği hapishane modelindeki mahkûmlar gibi, modern devlette yaşayan insanlar kendilerini sürekli gözetim altında hissedeceklerdir. Kendisini sürekli gözetim altında hisseden insanlar ister istemez hareketlerine çeki düzen verecek ve gözetlenmedikleri anlarda bile aykırı hareketlerde bulunmayacaklardır. Foucault (1992: 252) Panoptikon mimarisinin etkisinin tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sürekli gözetleme ile ilişkisi ile ilişkilendirir. Böylece gözetim altında tutulmayla iktidar bir anlamda içselleştirilmektedir. Bu hapishanenin panoptikon mimarisine göre inşa edilmesini metaforik olarak okuduğumuzda René'nin mahkûm olduğu hapishane onun üzerinde baskı kuran topluma benzediğini ifade edebiliriz. Sürekli toplum baskısını üzerinde hisseden ve de buna göre davranan René aslında iktidarı içselleştirmiş kendisini sürekli kontrol altında tutmuş bir erkektir. Bu hapishane René'nin kimliği üzerinde baskı kuran ve onu kontrol eden bir mekanizmanın sembolü olarak görülebilir. René'nin bir geysa elbisesi giyerek ve geysa makyajı yapması onun erkek bedeninde başka bir kimlik taşıdığı olasılığına işaret eder. Diğer bir taraftan bu sahne René'nin beyaz, Batılı ve heteroseksüel erkek kimliği altında ezilmiş ve öfkesini bu şekilde yansıtmaya çalışarak da okunabilir. René'nin intiharı ise, hegemonik erkeklığe² karşı gösterdiği bir direniş biçimidir.

1 Latince her şeyi gören anlamına gelen panoptes kelimesinden türemiştir. İngiliz hukukçu, sosyal reformist utilitarizmin kurucusu kabul edilen Jeremy Bentham'ın hapishane modelinin ismidir. Bentham'a göre önemli olan bir suçun cezalandırılmasından önce suçun önlenmesidir. 18. Yüzyılın sonlarında hazırladığı hapishane modelinde cezaevi yuvarlaktır ve ortasında bir gözetleme kulesi vardır. Yuvarlak ceza evi parçalara bölünmüş ve hücreler hem içeriye hem de dışarıyı görmektedirler. Gözetleme kulesinde ise bir gardiyan bulunur. Tek gardiyanın bakışıyla tüm mahkûmlar gözetim altında tutulabilir. Gardiyan tüm mahkûmları rahatlıkla kontrol ederken, kendisini diğer mahkûmlar göremez.

2 Connell'e göre (2005) "hegemonik erkeklik" tek bir erkeklik biçiminden türemez. Bu bağlamda erkeklik sabit olamayan, akışkan ve her yerde tezahür eder. Gramsci'nin hegemonya kavramından yola çıkarak, Connell toplumlarda bu erkeklik hallerinden bir tanesinin kültürel olarak yüceltilmiş olduğunu ifade eder. Bu çerçevede de hegemonik erkeklığe bir cinsiyet pratiği olarak tanımlar ve bu pratiğin ne olduğunu

M. Butterfly'da Haz ve Özdeşleşme Sorunu

Klasik anlatıyı belli bir zaman aralığında geçen, neden sonuç ilişkilerine sahip olaylar zinciri olarak tanımlayabiliriz. Burada anlatı bir durum ile başlar ve neden-sonuç ilişkisi ile devam eder. Bu anlatıda rastgele olaylar dizisi bir öykü oluşturmamaktadır. Olaylar dizisinin anlatı olabilmesi için neden sonuç ilişkisi olması gerekmektedir. Neden sonuç ilişkisini oluşturan ve ilerleten karakterlerdir. Karakterler anlatsal olarak işlev gösteren bazı özelliklere sahiptir. Filmde bu anlatının başkarakteri ile izleyici kendisini özleştirir, karakterin başarıları ile bir katarsis yaşar. Fakat *M. Butterfly* filmine baktığımızda René'nin hikayesini dinlediğimizi sanırken, Song'un hikayesi ile bir özdeşleşme kurmaktayız. Film esasen René'nin başkarakter olarak sunulması ile başlar ve Song'un başarısı ile biter.

Film ana akım sinemanın ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılan karşı sinema (Gürkan, 2015:36) ile uyumlu gözükmemektedir. Peter Wollen (1972: 120-129) tarafından ortaya atılan karşı sinema kavramında belirttiği ana akım sinema ve karşı sinema arasındaki farklılıklardan bir tanesi Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma'dır. *M. Butterfly* filminde de özdeşleşme sorunu dikkat çekicidir.

Filmde, René'nin bir eylem planından ziyade, onun psikolojik bunalımlarına şahit olmaktadır. Böylece filmde başkarakter sorunu çıkmaktadır. Bu durum da özdeşleşme olgusunun ertelenmesine neden olmaktadır. Filmdeki bu durum akıllara izleyicinin bir anti-kahraman olan René ile mi yoksa kahraman olan Song ile mi özdeşleşeceği sorusunu akıllara getirir. Diğer bir yandan izleyicideki bilgi ile karakterlerin sahip olduğu bilgi arasındaki uçurum merak duygusunu tetiklemektedir (Oluk, 2013: 75). René'nin sahip olduğu bilgi ile izleyicinin sahip olduğu bilgi düzeyi arasındaki farklılık yine özdeşleşmede sorun yaratır. Bu bağlamda, René'nin intiharı ile izleyicinin özdeşleşmesi askıda kalır. Diğer bir yandan René'nin Song'un kadın olduğunu zannetmesi ile yaşadığı haz ve izleyicinin Song'un erkek kimliğine sahip olduğunu bilmesi izleyicideki hetero hazzı engeller. İzleyici bu bağlamda queer³³ bir haz yaşamaktadır. Başkarakterden farklı bir haz yaşamaya da yine özdeşleşme sorunu ile ilişkilidir.

Filmde ana karakter ve öteki sorunu da dikkat çeker. Bu bağlamda yukarıdan aşağıya bir iktidar ilişkisi yoktur. Filmdeki öteki olma biçimi sürekli bir değiş-tokuş ile inşa edilir. Bu yüzden herhangi bir cinsel ve coğrafi kimliğin üstünlüğü söz konusu değildir. *M. Butterfly* filminde bu söylemi sadece René'nin ağzından dökülen cümlelerle duymuyoruz. Filmdeki çarpıcı bir cümle René'nin eşi Jeanne tarafından söylenmektedir "Ne zaman kaldırıma sümküren birisini görsem aklıma hep babamın söyledikleri geliyor, Doğu doğudur, Batı batıdır. Umarım hiç biraraya gelmezler." Filmin başında Doğu ve Batı birbirinden ayrı yerler olarak sunulmasına karşın bu fark zamanla kapanır ve neresinin doğu/batı olduğu sorgulanmaya başlar. Bu çerçevede birbirine bağlı ve birbirini oluşturan, sürekli birbiriyle etkileşim ve değişim içerisinde olarak tasvir edilmiştir. Jeanne'nin sorgulamasının bir felaketin göstergesi olup olmadığı ve Doğu ile Batı'nın bir araya gelmesi bu gerilimi azaltan bir şey olarak adlandırılması gerekliliği sorunu filmde her ne kadar cevaplanmasa da, neticede karakterlerin Doğu/Batı toplumlarına dair fantezi dünyasında bir yıkım meydana gelir. Bunun bir felaket olup olmadığı sorusunun

sorusunun cevabı ataerkil toplumun meşruiyetini neyin oluşturduğunun arkasında yatar (2005: 77).

3 Queer kelimesi, Türkçe "acayip", "şüpheli", "rahatsız", "tuhaf", "iğreti", "kötü" gibi anlamlara gelirken, 1980'lerin sonunda eşcinselleri aşağılamak için kullanılmıştır. Kavram bir zamanlar eşcinsel bireyleri aşağılamak ve yalnızlaştırmak için kullanılırken, 90'lı yıllarla beraber politik bir bağlam kazanarak, cinsel ayrımcılığa karşı duranlar tarafından bir tepki olarak sahiplenilmiştir. Stratejik ve politik olarak kavramın barındırdığı olumsuz anlamların içerisinde boşaltılması amaçlanmıştır.

cevabı ise izleyiciye bırakılmaktadır. Said'in (2003: 14) dediği gibi "Bu iki coğrafi varlık birbirini destekler, bir ölçüde birbirini yansıtır." Bu açıdan bakıldığında izleyici kendisini ne doğuya ne de batıya ait hissetmekte ve özdeşleştirmektedir. Bu çerçevede izleyicinin konumu yalnızca cinsiyet rolleri açısından değil, aynı zamanda hangi coğrafyaya ait olacağı hususunda da askıda kalır.

Sonuç ve Değerlendirme

David Henry Hwang tarafından bir tiyatro eseri olarak yazılan,1993 yılında David Cronenberg tarafından sinemaya uyarlanan *M. Butterfly* isimli film, Giacomo Puccini'nin üç perdelik *Madam Butterfly* operasının basmakalıp karakterlerini ters yüz eden bir anlatıma sahiptir. *M. Butterfly* konu olarak Puccini'nin eseriyle benzerlikler taşısa da, anlatım olarak Puccini'nin eserinden ayrılır. Puccini'nin eseri kadınlık ve erkeklik rollerini *düz* bir şekilde anlatmaktadır. Bu anlatımda kadına ve erkeğe dayatılan roller vardır ve kadınlığın/erkekliğin biyolojik farklılıklar neticesinde bir üstünlük aracı olarak sunulur. *Madam Butterfly*'daki anlatım tam da bu noktadan şekillenmektedir. Batılı, beyaz bir erkeğin, Doğulu egzotik, pasif bir kadın üzerindeki tahakkümünü ortaya koyan bu söylem, Cronenberg'in filmi *M. Butterfly*'da adeta yapısöküme uğratılır. Filmin ismi olan *M. Butterfly*'daki *M.vurgusu* kadınlık ve erkekliğe dair sorgulamanın bir göstergesidir. Kimin mösyö, kimin madam olduğu yalnızca karşılıklı kimlik değiş-tokuşlarıyla belirlenebilir ve bu süreç yalnızca biyolojik bir aktarımdan ibaret değildir. 1960'larda geçen, Fransız diplomat René Gallimard ve Çinli opera sanatçısının aşkını konu alan film kadın ve erkek olmanın toplumsal olarak belirlendiğini ve performe edilen roller olduğunu ortaya koymaktadır. Film boyunca kadın olarak bildiğimiz Song ile erkek olarak gösterilen René'nin rolleri birbiriyle değiştirilirler. Filmin sonunda René'yi Doğulu bir kadın, Song'u ise Batılı bir erkek olarak görmekteyiz. Bu bağlamda film, kadın ve erkek olmanın toplumsal olarak inşa edilen ve performans dayalı olduğunu gözler önüne sererken, bir yandan da bu rolleri sorgulamamıza neden olmaktadır. Bu bağlamda film kadınlık ve erkeklik rollerini alt üst eden bir yerde durmaktadır. Bunun yanı sıra film, Doğulu ve Batılı olmayı da yapısökümcü bir söylemle ortaya koyar. Fakat her ne kadar film geleneksel rollere medyan okuyan bir atmosfere sahip olsa da, filmin sonunda geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşa edildiği ifade edilebilir. René'nin Batılı ve beyaz erkeklik kimliğinin krizinin sonucu olarak intiharı ise, toplumsal rollerden çıkışın imkansızlığını vurgular. Ayrıca, filmin sonunda değişen Doğulu/Batılı ve kadın/erkek rolleri de kadınlık ve erkeklik rollerine dair çizilen ilk tablo, filmin sonunda yeniden inşa edilir. Fakat bir diğer yandan René'nin intiharı oldukça varoluşçu bir eylemdir. Burada kendisine yeni bir yol seçmiş ve geleneksel rollerden sıyrılmaya biçimini bu şekilde performe etmiştir. Bu bağlamda intiharın filmde askıda kalan bir diğer eylem olarak yorumlanması daha doğru olacaktır.

Kaynakça

- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı, Sayı, 10*, 13-23.
- Barthes, R. (1977). *Image- Music- Text*. (S. Heath, Çev.). New York: Hill & Wang.
- Brunette, P. (1986). Toward A Deconstructive Theory of Film. *Studies in the Literacy Imagination, 19* (1), 55-71.

Burcu, E. (1998). Evrimci Teorinin Sosyolojik Düşünce Üzerindeki Etkileri ve Sosyobiyojoloji. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (2), 175-186.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology And Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40, (4), 519-531.

Connell, R., W., (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University California Press.

Cronenberg, D. (Yönetmen). (1993). *M. Butterfly*. USA: Warner Bros.

Derrida, J. (1999a). Japon Bir Dosta Mektup. (M. Atıcı ve M. Omay Çev.) *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, 10, 185-188.

Derrida, J. (1999b), İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun. (Ö. Gözel Çev.) *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, 10, 65-173.

Derrida, J. (2010). *Gramatoloji*. (İ. Birkan Çev.). Ankara: Bilge Su.

Esplen, E. ve Jolly, S. (2006). *Gender and Sex a Sample of Definitions*. U.K: Bridge.

Fausto-S.A. (2000). *Sexing the Body*. New York: Basic Books.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.

Foucault, M. (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. (Ş. Varaktaş, Çev.). İstanbul: Yapı kredi.

Gabriella Martinelli (Yapımcı) & Cronenberg, D. (Yönetmen). (1993). *M. Butterfly*. [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis.

Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es.

Hall, S. (1997). Old and New Identities, Old and New Ethnicities . A., D. King (Ed.), *Culture, Globalization And The World-System Contemporary Conditions for The Representation of Identity* içinde (40- 68). New York: University Minnesota Press.

Hoffman, H. (1997). Stereotypes As Reinforced Structure in *M. Butterfly*. *Undergraduate Review*, 10 (1), 53-60.

Hwang, D.H. (1992). *M. Butterfly*. (A. Taygun, Çev.). İstanbul: Can.

Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. (D. Jean, Çev.). Lahey: Mouton.

Oluk, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest.

Puccini, G. (1903). *Madam Butterfly*. [Opera].

Rajyavardhan, K. ve Sharma, S. (2017). Deconstruction as A Method of Film Criticism. *The Researcher- International Journal of Management Humanities and Social Sciences*. 2 (2), 21-27.

SSaid, W. E. (2003). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) Ankara: İmge.

Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (B. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.

Sayer, A. (1997). Essentialism, Social Constructionism And Beyond. *Sociological Review* 45 (3), 453-487.

Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Everest.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorsine Giriş*. (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Uluç, G. ve Soydan, M. (2007). Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare. *Türk Dünyası Sosyal Bilgiler Dergisi*. 42, 35-53.

Wollen, P. (1986). Godard And Counter Cinema: Vent D'est, Narrative. P. Rosen (Ed.), *Apparatus, İdeology: A Film Theory Reader* içinde (s.120 - 129). New York: Colombia University Press.

Richard Linklater'ın *Uyuşuk* Filmi ve Antik Yunan Perspektifinden Bir Kamusal Alan Çözümlemesi

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Antik Yunan toplumu, özellikle Atinalılar modern Batı uygarlığının önemseydiği değerlerden farklı bir yaşam felsefesine sahiplerdi. Başta aristokratlar ve filozoflar olmak üzere, toplumun ayrıcalıklı sınıfının ideal yaşam tanımı özgürlükle sıkı ilişki içindeydi. Özgürlük ise kent devletinin en önemli ayırt edici özelliğiydi. Özgürlük, yurttaşın hem insani hem de yurttaşlık niteliğini yüceltecek düşünsel etkinlikleri gerçekleştirebilmesi için imkân yaratıyordu. Bu nedenle özgürlüğü kısıtlayan üretim ve ekonomiyle ilişkili çalışma etkinlikleri kamusal alanın temel meselesi olmaktan, en azından 'ideal' olmaktan çıkarıldı. Kamusal alan, yurttaşlar için ideal kamusal yaşamı mümkün hale getirecek fikirsiz müzakere alanı olarak yorumlandı. Çoğunlukla kamusal alanda yapılan şölenler ya da yönetsel toplantılar bunu gerçekleştiren etkinliklerdi. Kent devletinde kamusal yaşam, yurttaşların birbirleriyle organik iletişim kurduğu, kanaatlerini paylaştığı, politika yapabildikleri gündelik hayat biçimiydi.

*Günümüzde ise kamusal yaşam çoğunlukla üretim ve tüketim ilişkilerince biçimlenmiştir, Antik Yunan'da özel alana ait ekonomi ilişkileri çağdaş kamusal alanın en önemli tartışması haline gelmiştir. Günümüz modern devletlerindeki kamusal yaşam, modern Batı toplumlarının model aldıkları Antik Yunan'dan tamamen farklı bir dönüşüme uğramıştır. Bu makale Antik Yunan'da benimsenen kamusal yaşam fikrinin Richard Linklater'ın *Slacker* (*Uyuşuk*, Richard Linklater, 1990) filminde benzer biçimde yer aldığını göstermeyi amaçlamaktadır. Öncelikle farklı şekillerde kavramsallaştırılan kamusal alan yaklaşımları ele alınacaktır. Daha sonra boş zaman ve özgürlük açısından Antik Yunan'da kent devleti ve kamusal alan arasındaki ilişki ortaya konulacaktır. Makalenin son bölümünde Antik Yunan'da ideal kamusal alan için gerekli görülen boş zamana sahip olma, çalışma ilişkilerinden azade olma, çalışma etkinliğinin hor görüsü ve kamusal yaşamla ilgili fikir üretme gibi öğeler yoluyla *Uyuşuk* filmi çözümlenecektir.*

Anahtar Kelimeler: *Uyuşuk* Filmi, Richard Linklater, Kamusal Alan, Antik Yunan'da Kamusal Alan, Çalışma Etkinliğinin Eleştirisi, Boş Zaman.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4199-3507>
E-mail : nilayerbalaban@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.423094

Geliş Tarihi - *Received*: 12.05.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 12.11.2018

Richard Linklater's *Slacker* Film and a Public Space Analysis from Ancient Greek Perspective

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

The ancient Greek society, especially the Athenians, had a philosophy of life that was exactly the opposite of modern Western civilization. The ideal life definition of the privileged class of the society, especially the aristocrats and philosophers, was closely related to freedom. Freedom was the most important commodity of the city state. Freedom enabled citizens to realize intellectual activities that would elevate the quality of both humanity and citizenship. For this reason, work activities related to production and economics, which restrict freedom, have been removed from public sphere at least as 'ideal' and main subject of daily life. 'Ideal' was the production of thought and philosophy. Festivals or administrative meetings, mostly held on the public arena, were activities that did this. Public spaces in the city state were seen as a goal for citizens to organically communicate with each other.

*Today, public life is mostly shaped by the relations of production and consumption. In Ancient Greek, the economic relations of the private sphere have become the most important discussion of the contemporary public sphere. Public life in today's modern states has undergone a completely different transformation from the ancient Greek that modern Western societies took as their model. This article aims to show that the idea of public life adopted in Ancient Greek is similarly included in Richard Linklater's *Slacker* (Richard Linklater, 1990). First of all, public space approaches that are conceptualized in different ways will be discussed. Then, in terms of free time and freedom, the relationship between the site state and the public space will be revealed in Ancient Greek. In the last section of the article, Ancient Greek will be able to analyze *Slacker* film through items such as having leisure time required for the ideal public space, being free from labor relations, working contempt, thinking about public life.*

Keywords: *Slacker, Richard Linklater, Public Space, Public Space In Ancient Greek, Criticism of Working, Public Space in Slacker, Spare Time.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4199-3507>
E-mail : nilayerbalaban@hotmail.com
DOI: [10.31122/sinefilozofi.423094](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.423094)

Recieved - *Geliş Tarihi*: 12.05.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 12.11.2018

Giriş

XVIII. yüzyılda burjuva sınıfının iktisadi konumunun garanti altına alınması siyasi ve hukuki olarak özerkleştirilmiş, şeffaf ve denetlenebilir bir devlet mekanizmasını gerektirmekteydi. Bu bakımdan yurttaşların siyasi, hukuki ve kültürel alanlar üzerine fikirlerini müzakere ettikleri ve bunu iktidarı denetleme mekanizması olarak kullandıkları bir kamusal alan ortaya çıktı. Dernekler, gazeteler, kulüpler ve benzeri araçlar yoluyla sivil yurttaşlar toplumsal yaşamı etkileyen resmi kurumlar ve onların bağlı olduğu yasalar ve uygulamalar hakkındaki görüşlerini paylaşabiliyor ve bir kamuoyu oluşturabiliyordu. Aslında Antik Yunan'da da kamusal yaşamın biçimlendirilmesine yön verecek fikirleri müzakere etmek anlamında kamusal alan M.Ö. V. yüzyılda mevcuttu. Ancak modern Batı siyasi tarihi içinde oluşumu bu dönemde başladı. Kamusal alanı kavramsallaştırma ise ilk olarak XX. yüzyılın ikinci yarısında Frankfurt Okulu geleneğinden Jürgen Habermas tarafından yapıldı.

Habermas, burjuva liberal kamusunun oluşumunu tarihsel bir inceleme ile yapmaktadır ve bunu araştırmasında açık bir biçimde belirtmektedir (Habermas, 2017: 11). Bu burjuva liberal kamusal alan burjuvazinin önceleri özel alanda yaptığı siyasi, kültürel ve edebi tartışmaların bir uzantısı olarak doğmuş olsa da Habermas'a göre kesin bir biçimde özel alandan ayrı olarak kavramsallaştırılır. Aleniyet durumu yani herkesçe görülebilir açık bir alan olması önemlidir. Herkese açık olan bu kamusal alan sivillerin belli bir kamuoyu yaratmak için oluşturdukları alandır (Habermas, 2004: 95). Habermas'ın özel alanı kamusal alandan keskin bir biçimde ayırmasına Nancy Frazer tarafından ikinci dalga feminizm örneği ile karşı çıkmıştır. Frazer, özel alandaki ataerkil şiddeti ve cinsiyetler arası asimetrik ilişkiyi kamuoyu yaratacak biçimde tartışan feministlerin, özel ve kamusal alan ayrımını ortadan kaldırdığını ifade eder (Frazer, 2004: 118).

Kamusal alanın kavramsallaştırılmasında farklı yaklaşımlar söz konusudur. Jeff Weintraub kamusal alanın kavramsallaştırılmasındaki yaklaşımları dört modele ayırır (Weintraub'dan Aktaran Özbek, 2004: 44). Buna göre kamusal alanın kavramsallaştırılması liberal ekonomiye, cumhuriyetçi erdeme, toplumsal ilişkilere ve feminist modele göre (Özbek, 2004: 44-46) şekillenmektedir. Habermas'ın burjuva sınıfını merkeze aldığı kamusal alan kavramsallaştırması liberal model yaklaşımına dâhil edilebilir. Cumhuriyetçi erdem modelinde kamusal alan Antik Yunan örneğinde olduğu gibi politikayı ve fikri müzakereleri yurttaşlıkla ilişkilendirmektedir. Bu kamusal alan kavramsallaştırmasında ekonomiyle ilgili ilişkiler özel alana aittir. Bu modele ilerleyen bölümlerde dönülecektir. Feminist model yukarıda da değinildiği gibi özel alanı kamusal alandan ayırmaz ve toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesinde görüldüğü gibi egemen iktidarın baskıladığı grupların kamusunu da tartışır. Bu doğrultuda bir başka kamusal alan kavramsallaştırması Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin proleter kamusal alanıdır.

Negt ve Kluge, Habermas'ın burjuva kamusunun oluşumunda değindiği ancak tartışma dışı tuttuğu (Habermas, 2017: 11) pleb kamusal alanı incelemişlerdir. Negt ve Kluge burjuva kamusunun egemenliği altında proletaryanın kendi kamusunu yaratmasındaki güçlülere odaklanır ve proleter kamunun tam da ona karşıt bir biçimde ve kendi dinamiklerini oluşturduğunu iddia eder (Negt ve Kluge, 2004:133-136). Negt ve Kluge'nin ifadesiyle;

"bizim mesele ettiğimiz alan burjuva kamusal alanının bir çeşidi olmayıp, tam da tersine tarihte kurulmuş ama kamusal alan teriminin parametreleri içine alınmamış olan, tamamıyla ayrı,

bütünlüklü bir toplumsal bağlam kavramsallaştırmasıdır. Böylece grevdeki bir işletme ya da işgal edilmiş bir fabrika, pleb kamusal alanının bir çeşidi olarak değil, üretim sürecinde temellenen bir kamusal alan kavrayışının öz çekirdeği olarak anlaşılmalıdır” (Negt ve Kluge, 2004: 134).

Kamusal alanın kavramsallaştırılmasıyla ilgili bakış açısı, zenginliği de göstermektedir ki toplumsal bir yapı içinde tek ve bütünlüklü bir kamusal alandan bahsetmek mümkün değildir. Toplumsal yapı içinde hem iktidar tarafından yukarıdan aşağıya doğru biçimlendirilen hem de madunlar tarafından ya da etnik, kültürel, politik, ekonomik v.b. kimlikleri nedeniyle periferide kalmışlar tarafından oluşturulan kamusal alanlar bulunmaktadır. Öte yandan birbirinden farklı olmalarına rağmen bu kamuların bazı ortak özellikleri de vardır. Örneğin her bir kamusal mutlak surette belirli konular etrafında fikri müzakere coğrafyası oluşturur. Habermas (2004: 95), “özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur” demektedir. Ayrıca her bir kamusal feminist ya da LGBTİ hareketinde olduğu gibi hakkında bir kanaat geliştirmek ya da bir kamuoyu oluşturmak istedikleri konuyu özel alanın dışında, herkesin haberdar olabileceği görünürlükte tartışmaktadır. Habermas’ın ‘kamusal gövde oluşturan her konuşma’nın kamusal alanı oluşturduğu saptaması uyarınca da; hayvan haklarından kentin toplumsal mimarisine, göçmenlerin çalışma ilişkilerinden sürdürülebilir enerji kaynaklarına kadar pek çok konu hakkında kamusal bir alan oluşturulabilir. Diğer bir deyişle ‘kamusal yaşam’la ilgili her olgu kamusal alanın oluşturulmasına neden olabilir.

Habermas ve Richard Senett’e göre kamusal alan çağdaş toplumlarda ciddi biçimde dönüşüme uğramıştır (Habermas, 2017 ve Senett, 2002). Habermas, iktisadi belirlenim altındaki kapitalizmin, liberal burjuva kamusal alanın işlevselliğini yok ettiğini, kamunun ‘özel çıkarları’ onaylatmak üzere ikna edilmesi gereken bir gruba dönüştürüldüğünü ifade eder (Habermas, 2004: 101). Senett de özel alana ait olguların kamusal alanı ihlal etmesiyle özel ve kamusal ayırımının ortadan kalktığını sosyal psikoloji disiplini üzerinden açıklar. Senett’e (2002: 36) göre, XVIII. yüzyıldan itibaren “kamusal ve özel alana dair fikirlerde temel bir değişim belirir.” Özel alanın XVIII. yüzyıldan itibaren burjuva sınıfının idealize ettiği bir yaşama dönüştürüldüğünü (Senett, 2002: 37) kişisele ait vurgunun öne çıkarılmasıyla kamunun yitip gittiğini (Senett, 2002: 336) ifade eder. Her iki araştırmacı da kuramını özel ve kamusal alan arasında Antik Yunan’da hâsıl olan ayırımın izini sürerek oluşturur. Habermas da kısmi bir biçimde, Senett de ise neredeyse kuramının bütünü ‘özel’ in kamusalı ilhak etmesi sonucu kamusal alanın krize girmesi üzerinedir.

Bu makalede kökleri Antik Yunan’a dayanan Cumhuriyetçi erdem modeline göre kamusal alanın yapısal bir değişime uğradığı bir veri olarak kabul edilmektedir. Buradan hareketle *Uyuşuk* (Richard Linklater, 1991) filminde kamusal yaşamın görünümünün çözümlenişinde Antik Yunan’ın kamusal alanı bir model oluşturur. Meral Özbek kamusal alanın iki anlam içerdiğini ifade eder (Özbek, 2002: 40). İlki toplumsal yaşamla ilgili fikri müzakerelerin yeşerdiği kamusal mekânlar, ikincisi ideal kamusal alan fikridir (Özbek, 2002: 40). *Uyuşuk* filminin neredeyse tamamı kamusal alanda geçer. Film karakterleri ise içinde yaşadığı evrene ve toplumsal yaşama dair fikirleri birbirleriyle paylaşır. Bu kişiler Antik Yunan’daki kamusal alana uygun bir biçimde düşünsel etkinlikleriyle kamusal varlık kurarlar. Onların, Antik Yunan filozoflarının belirttiği gibi evren hakkında düşünce üretmelerine neden olan özgür zamanları zorunluluklardan azade oluşlarıyla ilişkilidir. Antik Yunan’ın agorasından modern dünyaya gönderilmiş gibidirler. Antik Yunan’daki yurttaşlardan farkları ayrıcalıklı bir sınıfın üyesi

olmamalarıdır. Aksine pek çok karakter çağdaş yaşamın 'ötekisi' olarak görülebilir. Onların toplumun sıradan çoğunluğunun dışında yer almasından hareketle oluşturdukları kamusal alanı egemen kamusal alana karşıt bir kamusal alan olarak değerlendirmek mümkündür. Yine de bu karşıt kamusal alan Negt ve Kluge'nin proleter kamusal alan kuramında değindikleri gibi bir karşıt kamusal kavramsallaştırmasına benzemez. Çünkü Negt ve Kluge'nin proleter kamusal alanı üretim ilişkilerine odaklanırken özel alanı da üretim ilişkilerinin bir parçası gibi görür. Oysa Antik Yunan'daki kamusal alan anlayışında üretim ve ekonomi ilişkileriyle ilgili konular kesin bir biçimde kamusal alanın dışında tutulmuştur. Üstelik filmdeki karakterler de çalışma ve ekonomi konularında Antik Yunan'da ayrıcalıklı sınıfın üyelerinin gösterdiği gibi hor görü tepkisine sahiptir. Filmin bu perspektifte çözümüne geçmeden önce aşağıda Antik Yunan'da kamusal alanla ilgili anlayışın kökleri hakkında bilgi verilecektir.

Antik Yunan Toplumunda Kamusal Alandan Dışlanan Ekonomi ve Çalışma

Antik Yunan'da boş zamanın yerini (scholé'nin yerine ascholia) boş zamanın yokluğu aldığı anda özgürlükten kölelik sınırına geçilmiş kabul edilir (Ranciére, 2013: 25). Çünkü scholé kişiye Antik Yunan'ın ruhunu geliştirme ve sürdürme için imkân yaratır. Oysa ascholia durumunda kişi yalnızca temel ihtiyaçlarını giderme eğiliminde yaşamak zorundadır ve bu onun özgürlüğünü ortadan kaldırır. Nedir bu Antik Yunan ruhu? Bu ruh özellikle M.Ö. V. yüzyılda gelişen site-devletine yani *Polise* yüklenen değerlerle ilişkilidir. Aşağıda ayrıntılandırılacak Platon'un ve Aristoteles'in günümüze kalan metinlerinden, site-devletin Antik Yunan için ontolojik öneme sahip olduğu sonucuna varmak mümkündür. Bu yaklaşım sitenin iyiliğinin yurttaşın iyiliğinin temel dayanağı olduğu sonucunu doğurmuştur. Site devleti Antik Yunan için bir ilkedir. İyi yaşamın, insanca yaşamın ilkesidir. Bu nedenle sitenin iyi yönetimini sağlamak için politik faaliyetlerde bulunmak yurttaşın temel amacıdır. Bu ise özgürlükle ilintilidir. Sadece özgür yurttaş politik faaliyetlerde bulunma hakkına sahiptir. Çünkü ancak özgür yurttaş hem site hem de yurttaş için iyinin 'ne' ve 'nasıl' olması gerektiğini düşünebilmesine imkân veren zorunluluklardan kurtulmuştur. Özgürlüğün karşısında her türlü bağlayıcılığa yol açan zorunluluklar bulunmaktadır. Çalışma faaliyetleri de bu zorunluluklardan biri kabul edildiğinden, kamusal alanın ideal etkinlikleri olmaktan çıkarılmıştır.

H. Applebaum *The Concept of Work: Ancient, Medieval, and Modern* (1992) eserinde Homeric toplumun, yani Homeros'un metinlerinde anlatılan Yunan toplumunun çeşitli sınıflara ayrıldığını ifade eder. Bu sınıfların en üstünde olan soylular çoğunlukla kökleri atalara ya da Tanrılara dayalı, toprak parçasına, kölelere ve zanaatkârlara sahip kişiler olarak tanımlanır. Sınıflı bir toplumsal yapıda soylularla tamamen zıt olan diğer sınıf ise thetelerdir. (Applebaum, 1992: 3-7). Theteler, Hades'te Aşil'in kölelerden bile daha aşağı gördüğü bir sınıftır. Thetelerin kendilerine ait tek mülkleri temel ihtiyaçlarını karşılamak için kiralamak ya da satmak zorunda oldukları çalışma güçleridir. Applebaum, Homerik toplumda Tanrılar soyundan geldiğine inanılan soylular ve thetelerin ortak bir özelliğe sahip olduğunu yazar. Bu ortak özellik her ikisinin de elleriyle çalışmasıdır (Applebaum, 1992: 8).

Catharine Lis de zahmetli çalışmak anlamına gelen 'ponos' sözcüğüne olumlu bir niteliğin yüklendiğini ifade eder. Savaşçılara ait bir değer olan fiziksel dayanıklılıkla ponos arasında bir ilişki kurulduğunu açıklar (Lis, 2009: 34). Maurice Balme de Homeros'un metinlerinde *demiourgoilerin* yani toplumun çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla çalışan doktor, şarkıcı gibi kişilerin mesleklerinin Tanrılar tarafından desteklendiği fikrinin yer aldığını

ifade etmektedir (Balme, 1984: 142). Balme bu metinlerde “doktorların Paion, şarkıcıların Musalar, falcıların Apollo tarafından eğitildiğine” (Balme, 1984: 142) dair görüşlerin yer aldığını ekler. Homeros’tan sonra en önemli şairlerden Hesiodos’un *İşler ve Günler* (2014) kitabında da çalışmayla ilgili kavramsal bazı düşünceler bulunmaktadır. Hesiodos M.Ö. VIII. yüzyılda yazdığı bu eserde daha sonra Platon’da da vurgulanan insanları soy bakımından farklı niteliklere göre ayırmaktadır. Ancak Hesiodos’un sınıflandırması kronolojik bir dizge halindedir. Buna göre ilk soy altındandır ve en mutlu insan soyudur. Kendisinin de içinde olduğu ‘demir’ bu kronolojiye göre Zeus’un yarattığı beşinci ve en mutsuz soylardan biridir (Hesiodos, 2014: 13-22). Bu soy Zeus’un Prometheus’a öfkesi sonucu eziyet çekmektedir. Prometheus Tanrılardan ateşi insanoğlu için çalmış ve yasak olanı yapmıştır. Zeus da ceza olarak Pandora’yı elinde bir kutuyla insanlara göndermiş ve insanlardan bütün gıda maddelerini gizlemiştir. Daha önce çalışmak zorunda olmayan mutlu insanlar bu kutuyu açtığında türlü sıkıntılarla karşılaşmıştır. Bunlardan biri de ‘çalışmaktır’. Bu nedenle Hesiodos kendi soyundan kişilere “senin doğanda çalışmak var” (Hesiodos, 2014: 28) demiştir.

Hem Homeros’un hem de Hesiodos’un anlatılarında M.Ö. VIII. yüzyıla kadar Antik Yunan toplumunda çalışmayla ilgili olumsuz görüşlerin olmadığını çıkarmak mümkündür. M. Balme de Antik Yunan’ın günlük yaşamından çeşitli örneklerle çalışma olgusunun diğer etkinlikler kadar desteklendiğini göstermiştir. Bu noktada M.Ö. VI. yüzyılda yaşamış Thales ve M.Ö. V. yüzyılda yaşamış Sokrates gibi bazı filozofların da çalışma olgusuna Aristoteles ve Platon’dan farklı yaklaştığına kanıtlayıcı örnekler verir. Balme, Thales’ten “zengin olsan bile tembellik etme” (Aktaran Balme, 1984: 143) öğüdünü aktarır ve Sokrates’in çiftçilik konusundaki olumlu düşüncelerine yer verir (Balme, 1984: 146). Bununla birlikte Balme’nin makalesi Antik Yunan’da çalışma olgusuyla ilgili düşünceleri etkileyen kölelerin varlığı hakkında da pek çok örnek gösterir. Ve Antik Yunan’da kölelerin sayısının yurttaşların hayatını çalışma dışı etkinliklere adamaya imkân verecek boyutta olmadığı iddiasını taşır. Euripides’in *Elektra* adlı metninde, Elektra’nın bütün el işlerini kendisinin yaptığını ve hiçbir kölesinin olmadığını örnekler (Balme, 1984: 145). M. Balme’in bütün makalesi Antik Yunan’da çalışma olgusunun gündelik hayattaki ihtiyaçların giderilmesi aşamasında olumlandığı tezi üzerine kurulmuştur. Çalışma olgusunun Antik Yunan’da da Protestan çalışma etiğinde olduğu gibi ‘erdem’ olarak kabul edildiğine dair bir tarih okuması yapmıştır. Burada ‘ihtiyaç’ olgusu Antik Yunan düşüncesinde çalışma etkinliği üzerine felsefi boyutları olan fikirlerin üretilmesine imkân veren anahtar kavramdır. Ve kuramsal olarak çalışma etkinliğine yöneltilen olumsuz eleştirilerin nedenlerini ortaya koymaktadır.

Hannah Arendt çalışma konusunda Antik Yunan’da yukarıda da yer verilen fikirlerin M.Ö. V. yüzyılla birlikte değişmeye başladığını ifade eder (Arendt, 2006: 135). Bunun sebebi *Polis* adı verilen site-devletin büyümesi ve yurttaşların devlet işlerine daha fazla önem göstermesi ihtiyacının ortaya çıkmasıdır (Arendt, 2006: 135). Burada *polis* özellikle bir Atinalı için anlamını açıklamak gerekir. Çünkü kamusal alana dair en önemli ihtiyaç yani ‘iyi yönetme’ ve ‘iyi yaşama’ ihtiyacı bu olguyla sıkı ilişki içindedir.

Polis içinde yurttaşların yaşadığı coğrafi bir yönetim biçiminden öte, barbarlar ve özgür insanlar arasındaki nitelikleri ortaya koyan zihinsel bir olgudur. Değerlerin, fikirlerin, ahlaki yaklaşımların, iyi ve anlamlı yaşamın kaynağıdır (Sylvester, 1999: 4). Aristoteles site-devletin kendi örgütsel yeterliliğine erişip, “iyi yaşamın” kaynağı olduğunu ve bireyden önce geldiğini ifade eder (Aristoteles, 1990: 9-10). Buna site devletinden olmayan kişinin insanlığın

en altında ya da en üstünde olduğunu ekler (Aristoteles, 1990: 9). Egon Friedell de *polis*in Antik Yunan yurttaşı için anlamını şu şekilde ifade eder

“kapalı ve başına buyruk bir polis vatandaşı için her şey demektir (...) devlet işlerinde yer almak, vatandaşlık haklarından yararlanmak demektir; fakat basitçe ‘yaşamak’ anlamına da gelir, çünkü polis dışında bir yaşam düşünülemezdi (...) Her türlü varoluş salt onunla anlam kazanır, insani değerler onunla tamamlanır. Her kültürün, her etiğin, hatta her dinin taşıyıcısı odur (...) Polis taşınabilirdi; vatandaşlar nereye yerleşirse, orada yeniden oluşabilirdi, çünkü zamanın ve mekânın ötesinde bir idea’ydı o” (Friedell, 1999: 108).

Polisin böylesine değer atfedilen bir olgu olması ihtiyaçların niteliğini iki şekilde belirler. İlkinin Aristoteles’in insan “siyasal bir hayvandır” (Aristoteles, 1990: 9) saptamasıyla ilişkili olduğunu çıkarsamak mümkündür. Buna göre *polis*, devlet işleriyle ilgili yönetsel ihtiyaçları ve ideal bir toplumsal yaşamın ‘nasıl’ olması gerektiğiyle ilgili fikri müzakereleri kamusal alanın en temel sorunu olarak görür. Dolayısıyla Antik Yunan’da kamusal alan ve kamusal yaşamla ilgili meseleler özel alandan tamamen ayrı konumlandırılır ve önem sırasına göre daha önde yer almaktadır. Arendt “kamu alanının karakteri oraya girişine izin verilen etkinliklere göre değişmektedir” (Arendt, 2006: 88) demektedir. Antik Yunan’da da ekonomiyle ilgili etkinlikler modern kamusal yaşamdan farklı olarak kamusal alandaki tartışmalardan tamamen dışlanmıştır. Ekonomi işleri özel alana ait ihtiyaçlardandır ve zaten ekonomi sözcüğü “ev idaresi” (Buğra, 2005: 46) anlamına gelmektedir.

Bu yaklaşım *poliste* yaşayan özgür yurttaşların hangi etkinlikleri ‘değer’ olarak tanımladığında belirgin bir yol haritası sunmuştur. Özellikle Atinalılar için site-devleti insan olmanın sınırlarını da belirlediğinden bu site-devletin yönetimiyle ilgili meseleler tüm ihtiyaçların üstünde görülmüştür. Öte yandan bu ‘değerler’in oluşturulması çoğu zaman toplumdaki en üst sınıf kabul edilen aristokratlar ve soylu filozofların etkisi altındadır. Charles Sylvester Antik Yunan’da özgür yurttaşlarla aynı demokratik haklara sahip olan aristokratların hoşnutsuzluklarını ifade eder (Sylvester, 1999: 6). Ve aristokratların kendilerini sıradan özgür yurttaştan ayırmak için *eleutherios paideia* kavramını kullandıkları iddiasını taşır. Özgürlük anlamına gelen ‘eleutheria’ kelimesinden türetilen *Eleutherios paideia* “boş zaman, ağırbaşlılık ve entelektüel uğraşlarla yakından ilintili; dostlara ve kamu hizmetine adanmış aristokratik bir kavramdır. Eğitimsiz ve yetenekten yoksun beden gücüne dayalı işçilerin tamamen zıttı” dır (Sylvester, 1999: 6). Böylece boş zamana sahip olmayan yurttaş ile hem özgür hem de boş zamana sahip aristokrasi arasında, yurttaşın niteliğini etkileyen bir sınır çizilmiştir. Özgürlük, yaşamın sürdürülmesi için başkasının boyunduruğu altında olmaktan daha geniş bir kavramdır aristokrasi için. Özgür olmak boş zamana sahip olmayı engelleyen zorunlu ekonomik etkinliklerden azade olmaktır. Boş zamana sahip olmak kamu işleriyle ve entelektüel uğraşlarla ilgilenmeye imkân sunacağından hem kişinin kendisini geliştirmesini hem de devletin iyi yönetilmesini sağlayacaktır. Aristokrasinin iyi yurttaş olmayı devlet işlerine zaman ayırabilecek boş zamana sahip olmakla ilişkilendirmesi, ekonomi etkinliklerinin kamusal alanda tartışma dışı bırakılmasının nedenlerinden biri olarak yorumlanabilir.

Aristokratların kendilerini sıradan özgür yurttaştan ayıran önemli niteliklerden biri olarak ‘boş zaman’a sahip olma ayrıcalığı, M.Ö. VI. ve V. yüzyıllarda klasik felsefenin iki büyük ismi Platon ve Aristoteles’te de önemli bir nitelik olarak değerlendirilmiştir. Filozoflar tabiatın sahip olduğu yetenekler (Gürbüz, 2014: 199-202) nedeniyle kendi özgürlüklerini

kısıtlayan çalışma faaliyetlerinden uzak durmalıdır. Çünkü onlar doğuştan “bilime düşkün” (Platon, 2003: 158), “varlığı bütünüyle seven” (Platon, 2003: 158), “ruhun zevkini arayan” (Platon, 2003: 158), “Tanrı ve insan işlerini bütünlüğüyle kavramaya uğraşan” (Platon, 2003: 158), “düşünceleri yücelere yükselen” (Platon, 2003: 159), kolay öğrenip aklında tutabilen (Platon, 2003: 159) kişiler olduğundan, sıradan halkın tabi olduğu yasalardan ve işlerden uzak duracaktır (Gürbüz, 2014: 198-199). Onların görevi devleti yönetmektir. Çünkü “filozoflar devleti ele geçirmedikçe, ne devletin, ne de yurttaşların dertleri bitmez” (Platon, 2003: 172). Bu nedenle boş zamanı ortadan kaldıran çalışma etkinliği filozoflar için küçümsenmiştir. D. Méda da Antik Yunan felsefesinde çalışmaya yönelik hor görüyü yorumlarken şu ifadeleri kullanır:

Yaşamın saf maddi yeniden-üretimiyle ilgili işler özü gereği kölecedir, çünkü bizi zorunluluğa bağlar. İçimizdeki en insani yanı geliştirmek, tanrısal olana yaklaşmak istersek, bu görevlerden uzaklaşmamız ve bunları, aslında insan olmayan kölelere bırakmamız gerekir. Gerçekten insan olmak tamamen başka şey olacaktır: Felsefe yapmak, güzel olanı seyretmek, politik faaliyet yürütmek, her durumda aklını kullanmak; çünkü insan akıllı bir varlıktır (Méda, 2012: 42-43).

Thomson da M.Ö. V. yüzyılda bedeni yoran mesleklere yönelik hor görüye sahip bir sınıf doğduğunu söyler (Thomson, 1997: 226). O halde M.Ö. V. yüzyılda Antik Yunan’da ister aristokratik ister felsefi açıdan olsun en azından ‘ideal’ etkinlik bağlamında ‘çalışma’ kamusal hayatta bugünkü anlamından farklı değerlere sahip olmuştur. Çalışma, özgürlüğün ve düşünmenin önünde engeldir. Çünkü çalışan kişi öncelikle kendi özgürlüğünü para karşılığında bir başka kişiye devretmiştir ki Antik Yunan toplumu için özgürlük en önemli erdemlerden biridir. Öte yandan çalışan kişi Platon’un insan arzularının içinde en erdemli olarak kabul ettiği bilme arzusundan uzaklaşmış ve böylece en iyi yaşama biçiminden de uzaklaşmıştır (Platon, 2003: 247). Eğer Aristoteles’in kölelik üzerine düşünceleri hatırlanacak olursa, filozofun köleliği haklı ve yerinde bulmasının arkasında da bu nedenin olduğu görülecektir. Aristoteles, köleyi Atinalı bir yurttaşın asli faaliyetlerini yapmasına yani düşünceye dayalı etkinlikleri yerine getirmesine imkan tanıyan bir araç olarak görür (Aristoteles, 1990: 12). Üstelik aynı metinde Aristoteles yaşamın üretim değil eylem olduğunu vurgular (Aristoteles, 1990: 12). Hem Platon hem Aristoteles için iyi ve erdemli yaşam kişiyi özgür düşünmekten, bilgece yaşamaktan uzaklaştıran çalışma faaliyetlerinin dışlandığı, düşünme etkinliklerine yer verilen yaşamdır.

Modern toplumlardaki kamusal yaşam ise Antik Yunan’ın kamusal yaşam anlayışına tamamen terstir. Boş zaman ve özgürlük yerine iktisat, üretim ve çalışma olgusu getirilmiştir. Özel alana ait bütün meseleler “kolektifleştirilmiştir” (Arendt, 2006: 71). İnsani gelişim entelektüel uğraşlar yerine ekonomik üretimin verileriyle eş değer tutulmuştur. Bu noktada ticari filmler modern dünyaya ait bu dünya görüşünü çoğu örnekte sorgulamadan tekrar etmektedir. Filmlerde entelektüel etkinliklerden ziyade ekonomik üretime adanmış yaşamlar idealize edilmektedir. Oysa felsefi düşünceye yaslanan filmlerde ‘ideal’ olan sorgulanır ve yeni düşüncelerin gelişmesine yer açar. Üstelik S. Öztürk’ün de belirtmiş olduğu gibi filmler Antik Yunan’a özgü kamusal alan ve felsefe ilişkisini yeniden kamusal alana yöneltebilir (Öztürk, 2018: 8). Çünkü filmler, özellikle herhangi bir sorunsal üzerine çekilen filmler, o sorunsalı kamusal alanda görünür hale getirmeye, tartışmaya açmaya, kanaat geliştirmeye ve hatta kamuoyu oluşturmaya aracılık edebilirler. Dünya sinema tarihinde siyasal bir kamuoyu oluşturmaya doğrudan neden olmuş pek çok film bulunmaktadır. Öte yandan filmlerde

mevcut kamusal yaşamdan farklı kamusal yaşam örnekleri kurulabilir ve seyircinin bu kamusal yaşam üzerine düşünmesi motive edilebilir. Kurmaca, gerçekte olanla olması gereken arasındaki boşlukları, benzerlikleri ya da farklılıkları açığa çıkarabilir. Aşağıda R. Linklater'ın *Uyuşuk* filmi çözümlenirken Antik Yunan'da kamusal alanı oluşturan fikri müzakere, felsefi yaratıcılık ve çalışma etkinliklerinin hor görüsü gibi kavramlardan yola çıkılmaktadır. İzleyici ister sinema v.b. gibi kamusal alanda ister özel alanında filmi izleme fırsatı yakalasin, filmde sokak, kafe, kitabevi, park gibi kamusal alanlarda birbiriyle evren, toplumsal yaşam, bilim, sanat ve felsefe gibi konularda müzakere eden karakterler yoluyla film dünyası içinde akışkan bir biçimde aktarılan bir kamusal alan ve kamusal yaşam örneğini fikirsel düzeyde deneyimlemeye yönlendirilir.

***Uyuşuk* Film ve Antik Yunan Perspektifinden Bir Kamusal Alan**

Richard Linklater'ın *Uyuşuk'u* Amerikan Bağımsız Sinemasının doksanlı yıllarında, klasik anlatı sinemasından farklı olarak merkez bir hikâye, hikâyeyi devindiren ana karakterler ve giriş-gelişme-sonuç ögeleri kullanılmadan çekilmiş bir filmidir. Bu nedenle filmin belirli bir olay öyküsü yoktur. Filmin bütünü bir günlük zaman aralığında farklı insanların birbirleriyle yaptıkları yirmi beş karşılaşmadan oluşmaktadır. Her bir karşılaşma karakterlerin evren, toplumsal yaşam, edebiyat, kitle iletişimi, sanat gibi konular hakkındaki fikri müzakerelerini yansıtan sahnelerden oluşmaktadır. Ve bu sahneler özel alan olarak tarif edilen 'hane'nin dışında, kamusal alanda bulunan sokak, mahalle, kafe, sinema gibi mekânlarda çekilmiştir. Filmdeki karakterler ise kendilerini "takılmak" olarak adlandırdıkları durumun içinde tarif etmektedirler. Tüm bu nedenler filmdeki kamusal yaşamı Antik Yunan perspektifinden incelemeye zemin oluşturmaktadır.

Filmdeki karakterlerin ana dillerinde "hangout" olarak kendilerini ifade ettikleri durum Türkçeye "belirli yerlerde ve/veya belirli kişilerle uzun zaman geçirmek" (Hangout, Tarihsiz, Cambridge Dictionary Online) olarak çevrilmektedir. Fakat burada filmin anlamsal bütünlüğü düşünüldüğünde kelimeyi 'sabit bir işte çalışmadığından, sahip olduğu boş zaman içinde gündelik hayat üzerine belirli kanaatler geliştiren ve bu kanaatleri başkalarıyla paylaşan kişilerin günlük hayatlarını geçirme durumları' olarak almak mümkündür. Bu yönüyle karakterler Antik Yunan'da demokratik polis devletinin en üstün erdemi olarak kabul ettikleri özgürlük yani 'eleutheria'ya sahiptirler. Öte yandan karakterler demokratik polis devletinin bir diğer erdemi ve yasası olarak 'isēgoria' yani "herkesin aklına geleni özgürce söylemeye eşit hakkı olması" (Ste.Croix, 2013: 361) bakımından birbirleriyle yaptıkları sohbetlerde tam bir eşitlik halindedirler. Karakterlerin sahip oldukları boş zaman ile fikirsel üretimleri arasındaki ilişki düşünüldüğünde filmin isminin anlamı, kökleri Antik Yunan'da bulunan bir ironi içermektedir. Antik Yunan'da özgürlüğün ön koşulu olarak boş zamana sahip olmakla gezmek ve düşünmek arasında anlamsal ilişki bulunur. Sylvester'in aktardığı kadarıyla *Eleutherios paideianın* boş zaman ve entelektüel düşünceyle ilişkilendirilen 'aristokratik' bir kavram olduğuna yukarıda değinilmişti. Çağdaş dünyada Walter Benjamin flaneur kavramına da benzer bir anlamı atfetmiştir: "Flaneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder" (Benjamin, 2012: 148) demektedir. Öte yandan Antik Yunan'da düşünmek, fikir üretmek ve sohbet etmek anlamlarına gelen ve İngilizce 'school' (Türkçesi 'okul') sözcüğünün kökü olan scholē kelimesi böylesi etkinlikler için kullanılmaktadır (Ken, 2014: 286). Antik Yunan'da aylaklığın sohbet

etmeyi ve düşünmeyi içine alan entelektüel bir etkinlik olduğu da unutulmamalıdır (Friedell, 1999: 203). Bu açıdan film Antik Yunan'da kabul edilen çalışma etkinliğinden azade olmayla aylıklığın yaratıcı düşüncelere imkân veren potansiyelini göstermektedir. Film boyunca "en iyi eserler, en derin düşüncelerin yatağı olan en uzun tembelliklerin çocuğudur" (Dranas, 2000: 46) ifadesinde olduğu gibi, yaratıcı aylıklık fikri tüm karşılaşmaların ortak noktasını oluşturmaktadır. Filmin yönetmeni de filmdeki karakterlerin özellikle çalışma faaliyetleri tarafından ele geçirilmemiş ve kendi yaratıcı uğraşlarına zaman ayırabilen insanlar olarak gösterildiğini söylemektedir (Richard Linklater İle Söyleşi, 25.06.2012, Youtube). Kitap okumak, sinemaya ya da tiyatroya gitmek, gitar çalmak gibi yaratıcı üretkenliğe yönelen bu karakterlerden oluşan film, A.B.D'nin bazı şehirlerinde 'aylıklığı' özendirici bulunduğu için filmin yasaklanması talep edilmiştir (Richard Linklater İle Söyleşi, 25.06.2012, Youtube).

Film yukarıda da belirtildiği gibi klasik öykü anlatımının dışına çıkarak her bir karşılaşmayı kendi içinde bağımsız bir öykü oluşturacak şekilde sunmaktadır. Bu nedenle bir başlangıcı ve bir sonu yoktur. Karakterlerin durmaksızın yürüyüşleri ve hareketleri kesintisiz bir biçimde akmaktadır. Çerçeveye yürüyerek giren bir oyuncu bir başka oyuncuya yerini bırakıp çerçeveden çıkar. Kamera, sokaklar ve caddeler boyunca bu durmaksızın yürüyen ama bir yere yetişme telaşından uzak insanları takip etmektedir. David Le Breton'un ifadesiyle,

"çağdaş dünya bağlamında yürümek bir nostalji ya da direniş biçimini akla getirebilir (...) Yaşamın bir yığın önemsiz şeyi konusunda bir temel felsefenin geliştirilmesine elverişli bir etkinliktir, gezgini bir süre kendisi, doğayla ya da başkalarıyla ilişkisi hakkında sorular somaya, beklenmedik bir yığın soru üstüne düşünmeye götürür. Aylıklık, acelesi olan insanın hüküm sürdüğü dünyada bir terslik gibi gözükür. Zamanın ve yerin tadını çıkarma olan yürüyüş bir kaçış, modernliğe bir naniktir. Çılgın yaşam ritimlerimiz içinde bir kestirme yoldur, mesafe almaya elverişli bir etkinliktir" (Le Breton, 2007: 14).

Öte yandan Rob Stone'a göre bu durmaksızın yapılan gezintiler ve bir başlangıç ve sondan oluşmayan öyküler Richard Linklater'ın sinemasını Gilles Deleuze'ün kuramına yaklaştırmaktadır (Stone, 2013: 73-88). Deleuze için hareket bölünebilir değildir. Hareket durmadan oluş halinde olan şeydir. Deleuze filmler için "kendini yaratmayı hiç bırakmaz; tıpkı niteliksel bir durumun kümesini bir başkasına taşıyormuş gibi, tıpkı bu durumlardan geçen durmak bilmez, saf oluş gibi" (Deleuze, 2014: 22) ifadesini kullanmaktadır. *Uyuşuk* filminde olduğu gibi hareket, 'oluş' yönüyle kendi gerçekliğini kurmaktadır. *Uyuşuk* filminin sonuca bağlanmayan ama birbirini etkileyen karşılaşmalarında bir halden bir hale gelmek ya da akışkanlık diyebileceğimiz bu 'oluş' biçimi vardır. Bu durum filmin bütünü oluşturur. Yönetmen klasik sinema anlatımı olan giriş, gelişme ve sonuç duraklarından oluşan bir yapıyı tercih etmeyerek içerikte yer alan konuları ve karakterleri yaratan düşünceye sadık kalmaktadır. Öte yandan bu anlatım biçimi modern hayatın bütünleyici ve tek merkezden oluşan örgütlenişini de eleştirmektedir. Bu nedenle filmin biçimi de ticari ya da endüstriyel sinemanın majör estetiği yerine minör bir estetikle oluşturulmuştur.

Filmin anlatım biçiminde olduğu gibi filmdeki karakterler de özgündür. Stone'un da ifade ettiği gibi onların aylıklıkları "tembellik değildir ama gelenekçiliğe, tüketim kültürüne ve rekabetçiliğe bir karşı çıkış olarak hayal etmeyi, yansıtmayı, birlikteliği ortaya koyar" (Stone, 2013: 75). Bu nedenle çalışma hayatının ritmine göre belirlenmiş kişilikler tarafından oluşturulmuş kamusal yaşama alternatif bir kamusal yaşam örneği sunarlar. Piyasa toplumuna özgü kamu tarafından hor görülen bu sosyal tipler, çalışma ideolojisi tarafından gündelik hayatın görmezden gelinen ayrıntılarına inerler.

Bu sosyal tiplerin ilki filmin açılış sahnesinde gösterilmektedir. Sahne takside yolculuk yapmakta olan bir gencin felsefi sorgulamalarını içermektedir. Karakter (yönetmenin kendisidir) yaptığı işten başka hiçbir olaya odaklanmayan taksiciye dünyayla ilgili sorularını durmaksızın anlatmaktadır. Taksicinin son derece kayıtsız durumuyla yolcunun dünyayla ilgili sorgulamalarındaki ciddiyet ve ilgi, çalışma dünyasının araç haline getirdiği bir insan ile çalışma etkinliğinden kurtulmuş bir kişinin dünyayı seyre dalmadaki isteği arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Taksici aracını dikkatli bir şekilde sürmekle kendi görevini uygulamaktadır. Ancak en önemli insansal etkinliklerden biri olan 'iletişim' kurma zahmetine girmemekte ve yolcusunun anlattıklarına karşı hiçbir duyarlılık belirtisi göstermemektedir. Bu sahne Antik Yunan perspektifinden boş zamana sahip olan özgür kişi ile çalışan kişi arasındaki fark üzerinden, bu kişilerin hayat hakkında düşünce üretebilme potansiyellerine dikkat çekmektedir. Zaten Antik Yunan'da filozof tüm zorunluluklardan azade olması gereken bir kamusal figür olarak kendini kurar (Gürbüz, 2014: 202). Çalışmanın zorunluluklarından kurtulmak ve belirli bir zamansal düzenlemeye tabi olmamak dünyayı tefekkür etmenin ilk koşuludur. Yolcu, insanların yaptığı seçimlerle farklı hakikatlerin oluşmasına neden olduğundan ve seçmedikleriyle de başka gerçekliklere yol açtığından bahsetmektedir. "Yaptığın her tercih ve verdiğin her karar, yapmamayı seçtiğin şey parçalanır ve kendi gerçekliğini oluşturur" demektedir. Bu alternatif gerçeklikler teorisini Richard Linklater'ın filmlerinde alt metin olarak düşünmek gerekmektedir. Onun sineması verili modern piyasa toplumsallığının dışındaki yaşamları gösterme ve onların felsefesini izleyiciye aktarma amacını taşımaktadır. Bu nedenle sineması metinlerarasılıktan beslenmektedir (Stone, 2013: 2-4). Diğer taraftan filmdeki aylak karakterlerin film boyunca şiirden, edebiyattan, bilimsel çalışmalardan beslenmesi Simmel'in "tembelliğin zirvesi estetik hazdır" (Simmel, 2000: 88) önermesini haklılaştırırken Antik Yunan'a ait değerleri yeniden oluşturur. Çünkü sanat ve estetik gibi zihinsel uğraş gerektiren olgular üzerine düşünmek boş zamana sahip olmayı gerektirir.

Bir diğer sahnede yolcu iner ve indiği yerde bir trafik kazasına tanık olur. Trafik kazası sahnesi bizi bir başka sahneye yönlendirir. Kamera farklı bir karakteri takip ederek bir kafenin içine girer. Kafede kıyafet ve sakallarından herhangi bir kurumsal düzenlemenin içinde yer almadığını anladığımız bir grup genç, edebiyat üzerine tartışmaktadır. Bir başka masadaki karakter bir manifesto yazmaktadır ve yüksek sesle bu manifestonun dört numarasını açıklar: "Numara dört: tüm insan çabasından feragat!" Bu ilke, hem varoluşçu felsefeden hem de yabancılaşmış çalışmanın karşıtı olan kuramlardan beslenmektedir. "İnsan çabasından feragat"la başlayan manifesto dünyanın olduğundan daha kötü bir yere gitmesini, yıkımın kurtuluş olduğunu ve bu nedenle dünyanın bu kültürle devam etmesi için kullanılan çabaların gereksiz olduğunu savunmaktadır. P. Lafargue da *Tembellik Hakkı* (2014) metninde işçilerin çalışma istek ve çabalarını mevcut düzenin devam etmesine katkı sunması bakımından eleştirmektedir. "Kapitalist uygarlığın hüküm sürdüğü ulusların işçi sınıfları tuhaf bir deliliğin esiri olmuşlar. Kederli insanlığa yüzyıllardır işkence eden bireysel ve toplumsal sefaletler de bu deliliğin peşinden geliyor. Bu delilik, çalışma hakkıdır" (Lafargue, 2014: 9) diyerek işçilere bu sistemi devam ettiren çalışmaya dair istek ve taleplerinden uzaklaşmaları gerektiğini ifade eder. Bu açıdan manifesto mevcut düzenin değerlerinden kopuşu yansıtan içeriğiyle dikkat çekmektedir. Ayrıca çalışma fikriyle ilgili bir kanaat kamuoyu oluşturmak üzere dile getirilir. Bu arada kamera aynı kafenin içinde gezmeye devam etmektedir. Çağdaş bir düşünür olarak flaneur, kameranın gözüyle özdeşlik kurar ve izleyici sanki agorada gerçekleşen bir düşünsel

sohbetin içine yerleştirilir. Kamera Antik Yunan'ın agorasından XVIII. yüzyıl Paris kamusunun bir bileşkesi olarak kafenin içinde gezmeye devam eder. Bir masada edebi tahminler yapılır ve karakterlerden biri "yaratmamak için gereken muazzam çaba hakkında kim yazdı?" sorusunu diğer arkadaşlarına yöneltir. Ve devam eder "tümüyle pasif olanın saplantılı olması." Bu cümleler manifestodaki düşünceyi sürdürmeyi edebiyat yoluyla devam ettirmektedir. Bu noktada kendisine verilen görevleri ısrarla reddeden 'Katip Bartleby' karakterini anmak gerekmektedir. Herman Melville *Katip Bartleby*'yi XIX. yüzyılda yayınlamıştır. Proletarya ve burjuva sınıfının keskin karşıtlıklar içinde olduğu bu dönemde Melville, Lafargue'ın politik bir yöntem olarak düşündüğü 'tembellik hakkını' Bartleby karakteri ile somutlaştırmaktadır. Bartleby, bulunduğu çalışma ofisinin tüm görevlerini yerine getirebilecek niteliklere sahipken kendinden istenilen görevleri 'yapmamayı tercih etmektedir'. Böylece XVIII. yüzyıldan bu yana bir hakikat gibi görünen işçilerin görevlerine ve patronlarına bağlılık söylemi yıkılmaktadır. Bartleby kendine yüklenen işleri 'yapmamayı tercih ederek' özgürlüğünü kazanmıştır. Bülent Diken, *Katip Bartleby*'nin 'yapmamayı tercih etmesi'ni politik yollarını çeşitlendirmemesi bakımından nihilizm kavramı içinden okumaktadır (Diken, 2011: 164-168). Diken'e göre *Bartleby*'nin davranışları etkinlik ve edilginlik arasında bir yerde durmaktadır:

"hiç şüphe yok ki böyle bir hiçbir şey yapmama politikası güçlü edimler yaratabilir. Ama bunu ancak nihilizmden kurutulabilirse yapabilir. Bu yüzden, her edimin bir edilginlik biçimine, verili iktidar ilişkilerinden bir kopmaya bel bağlamak zorunda olduğu gerçeğine rağmen, etkinlikle edilginlik arasındaki ilişki sınırlandırılmalıdır" (Diken, 2011: 164).

Oysa masada sohbet eden gençlerin, sohbet etme etkinliklerinin piyasa toplumu açısından edilginlik olarak değerlendirileceği üzerinden bakıldığında etkinlik ve edilginlik olguları muğlaklaşmaktadır. Bu bağlamda 'yapmamayı tercih etmek' ve 'tümüyle pasif olanın saplantılı olması' nihilizmden çok minör bir politika haline gelmektedir.

Bu kez masadan kalkan kişiyi takip eden kamera yeniden sokaktadır. *Uyuşuk* filmi yukarıda da andığımız biçimiyle yürüyüşler, telaşsız karşılaşmalar ve gözlemlerden oluşmaktadır. Karakterler hem Antik Yunan'ın filozofları hem de XIX. yüzyıl modern kentinin yarattığı sosyal tip olan ama kentin akıp giden telaşına katılmayan flaneurler gibi şehri gözlemlemektedirler. Bu bağlamda karakterler şehri hızdan uzak bir biçimde gezerken, modern piyasa toplumunun akıcı trafiğini reddetmektedir. Şehrin hızı, kültürün geldiği biçim, bazı karakterlerde, yaşadığı uygarlığa yabancılaşan bireyin komplolara dayalı düşünme biçimi olarak yansımaktadır. Bu karakterlerde Deleuze'ün belirtmiş olduğu gibi "algıların halüsinasyonu altında, hatta düşüncenin sayıklamasının altında daha derin bir şeyler vardır, bir yoğunluk duygusu, yani bir oluş, bir geçiş" (Deleuze, 2009: 30) vardır. Piyasa toplumsallığına ayak uyduran bireylerin sahip olamayacağı düşünme biçimleri bu karakterlerde yeniden yansıtılmaktadır. Bu insanların zamansal özgürlükleri onlara ayrıntılar üzerine düşünme imkânı vermektedir. Genel için safсата, boş gevezelik adı altında sohbetten sürgün edilen konular, bu insanların temel meselesi haline gelmektedir. Genel için ayrıntıdan ibaret olan meselelerin minör sanat eserlerinde temel konu haline gelmesi türe özgü bir içeriktir. Herhangi bir zorlamayla kesilmeyen sohbetler, yalnızca başka bir karşılaşmanın yarattığı yeni bir fikir tarafından duraklamaktadır.

Bir başka karşılaşma ile kamera bir evin salonuna geçmektedir. Salondaki üç kişiden ikisi üzerlerindeki günlük kıyafetlerle bir tür el oyunu oynamaktadırlar. Çocuksu bir neşenin göze çarptığı bu kişiler, bir yandan da arkadaşlarının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki başkanlık

seçimleri üzerine olan fikirlerine kulak misafiri olmaktadır. Evin duvarlarında Marx'ın posterlerinin asılması bu karakterlerin popüler siyaset alanına eleştirel bir perspektiften baktığını göstermektedir. Popüler olanın dışına çıkabilecek fikirsiz zemine ulaşmak, popüler olanla sıkı bir ilişki içinde olan piyasa toplumsallığının dışına çıkmayla mümkündür. Zorunlu çalışmanın baskısından kurtulan kişiler, piyasa toplumsallığına ait kültürel söylemlerin de dışına çıkmaktadır. Böylece flaneur'ün kenti gezerken kentin değişimini fark edebilmesindeki olumlu yabancılaşma gibi, piyasa toplumunun dışında yer alan karakterler de toplumsal alanın değişimlerini ve gerçeklerini daha açık bir biçimde fark ederler. Ve konuşma ev arkadaşlarından birinin evi terk etmesinin fark edilmesiyle bir başka yöne geçmektedir.

Evi terk eden karakterin arkasında bıraktığı kartpostallar, bir çeşit foto-roman biçiminde aktarılır. Kartpostalların bütününden evi terk eden kişinin kendisi ve hayatıyla ilgili şu notlar okunmaktadır: "Juan Apagato şehirde gezinerek çok zaman harcar. Bir süre üniversiteye gitmeyi denedi ama üniversite çok fazla zaman harcadı. Bu yüzden şimdi çok fazla çalışma gerektirmeyen bir iş arıyor (...) Farklılıkların benzerliklere oranla daha az olduğunu düşünüyor. Her sabah 11 veya 12'de uyanıyor. Kapıdan bakıyor, kitap okuyor, dolaşıyor, gündüz film seansına gidiyor, radyo dinliyor. Uyumayı seviyor." Filmdeki işsiz flaneur teması, bu karakterin notlarında yeniden karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda karakterin piyasa toplumsallığının beğenmediği ve piyasa toplumsallığı için üretici olmayan tüm etkinlikleri yaptığı ve bunları yapabilmek için çalışma saatlerini en aza indirecek işi aradığını öğrenmekteyiz. Veblen *Aylak Sınıfın Teorisi* kitabında burjuva sınıfını oluşturan özelliklerden birinin boş zaman mülkiyeti olduğunu söylemektedir (Veblen, 2005). Onun için ancak sınıflı toplumda üretim araçlarını elinde bulunduranlar böyle bir imkânı sahiptir. O halde günlerini çalışarak geçirenler için bir lüks olarak kabul edilen boş zaman mülkiyeti, bu kavram etrafındaki imgeler ile piyasa toplumunda çalışma eleştirisinin bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu çerçevede karakterin boş zamanla yapabileceği tüm aktiviteler ile zamanını ve emeğini bir başkasına belli bir ücret karşılığı kiralamak arasında bir tercih yaptığını söylemek mümkündür. Karakterin sinemaya ve tiyatroya gidebilmeyi, kitap okuyabilmeyi ve fiziksel olarak dinlenmeyi tercih etmesi Maleviç'in "hem sanatta hem de dinlenmede özel bir çeşit tembellik gizlidir" (Maleviç, 2015: 20-21) saptamasını hatırlatmaktadır. Öte yandan insan yabancılaşmış çalışmayla ulaşamayacağı entelektüel farkındalıklara, sanat ve dinlenme yoluyla ulaşmaktadır. Karakterin kendi hikâyesini anlatmak için tasarladığı foto-roman, boş zaman ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır.

Kamera yine yürüyen bir karakteri takip etmektedir. Yürümek, filmdeki flaneur, aylak karakterlerin, fikirlerden fikirlere atlayışlarının bedensel bir ritmi olarak temsil edilmektedir. Çünkü telaşsız yürüyüşler şehrin akıp giden hızından belli parçalar yakalamak ve bunlar hakkında düşünmek imkânı vermektedir. James Joyce'un *Ulysses*¹ romanı da tek bir kişinin şehri yürüyerek dolaşırken oluşturduğu gözlemlerini anlatarak, sanatsal yapıtlardaki yürümek ve fikir üretmek ilişkisini örneklemektedir. David Johnson, filmin Joyce'un adı geçen romanıyla bir akrabalık ilişkisinde olduğunu ifade etmektedir (Johnson, 2012: 6). Aynı şekilde Dobbins, İrlanda edebiyatı içindeki aylak karakterleri incelediği çalışmasında, James Joyce'un eserlerinde de aylaklığın bir olgu olarak görüldüğünü ve bu nedenle anti-kapitalist bir yönü olduğunu vurgulamaktadır (Dobbins, 2010: 64). Öte yandan Deleuze ve Guattari *geofelsefe* kavramında bir düşünme etkinliği olarak felsefenin "ortam, dost, görüş" (Deleuze

1 Modern edebiyatın en önemli örneklerinden olan *Ulysses* romanı için: James Joyce; *Ulysses*, Çev: Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, 17. Basım, 2015, İstanbul.

ve Guattari, 2013: 87) kavramlarıyla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Antik Yunan'da bu üç kavramın yan yana gelmesi felsefenin doğuşuna imkân vermiştir. Yürümek ve boş zamana sahip olmak, düşüncenin yeni bir bakış ararken bir halden bir hale gelmesi için gereklidir. Filmdeki karakterler Deleuze'ün ve Guattari'nin Antik Yunan'da felsefenin doğuşunun motivasyonu olan "ortam, dost, görüş" üçlüsünü, durmaksızın değişen mekânlarda, sözün eşitliğine dayalı fikri müzakereler biçimiyle somutlaştırmaktadır.

Bu anda film, birkaç kişinin sohbeti üzerinden, sinemaya gitmek için buluşan bir çiftte geçer. Elinde çocuklardan yarı fiyatına aldığı kola ile yürümekte olan çiftte, bir dilenci "Hey gelişmekte olan kapitalist gençlik bozuk paranız var mı?" diyerek seslenir. Çiftten kadın olan kolayı dilenciye vermeyi tercih eder. Adam ise "Bu yaptığın yanlış çünkü bunlar ona yardım etmeyecek. Küçümseme ve acıma arasında bir ilişki gelişmeye neden olacak. Birine acıdığı anda onun potansiyellerini göremezsin. Birine yardım etmek fikri belli bir güçsüzlükten çıkıyor. Bu senin mükemmelleşmene ve gelişmene engel olmaktadır!" diyerek kadının eylemini eleştirmektedir. Kadın ise adamın bu fikrinin özgün olmadığı kanaatindedir. Adam "En azından ben senin bağlandığın şu köle ahlakına sahip değilim!" cevabıyla Nietzsche'nin felsefesinden etkilendiğini ortaya koymaktadır. Nietzsche "kişi, acıma duyduğunda, gücünden yitirir. Acıma yoluyla, zaten acı çekmenin kendisinin yaşama getirdiği güç eksilmesi, yoğunlaşır, çeşitlenir. (...) Acıma nihilizmin pratiğidir" demektedir (Nietzsche, 2003: 13- 14). Öte yandan 'köle ahlakı' kavramı Bertrand Russell'ın çalışma ideolojisi eleştirisi için kullandığı kavramlardan biridir. Russell'a göre; çalışma faaliyetleri, insanın kişisel gelişimini mümkün kılan boş zamanı ortadan kaldırdığı ve insanları çalışmaya bağımlı kıldığı için insanları köleleştirmektedir. Burada Antik Yunan'ın zihin dünyasının izlerini görmek mümkündür. Bu nedenle; çalışma ahlakı "köle ahlakıdır" (Russell, 2013: 13). Çalışma ahlakından kaçınmak ve çalışma sürelerini kısaltmak özgürlük için elzemdir. Bu nedenle Russell'ın çalışma sürelerinin kısaltılmasını olanaklı hale getirecek önerisi, üretimin ve tüketimin dengelenmesidir. Herkesin ancak tükettiği kadar çalışması fikri hem çalışma ideolojisinden kurtulmuş bir toplumu mümkün hale getirecektir hem de kişilere yeterli boş zaman bırakacaktır. Russell (2013: 16) bu konuda,

"Çalışmanın genellikle tatsız bir şey olduğunu kabul edersek, insanın kendi ürettiğinden fazlasını tüketmesi adaletsizliktir. İnsan doğallıkla, mesela hekimlikte olduğu gibi, mal yerine hizmet sağlayabilir, ama ne olursa olsun, yediğine ve başını bir çatı altına sokmasına karşılık bir şey sağlamalıdır. Çalışmanın ancak bu kadarı bir görev sayılmalıdır; ama ancak bu kadarı"

demektedir. Filmin bir sonraki sahnesi çalışma ideolojisi eleştirisini kuramsal olarak tartışmaya devam etmektedir. Otostopla yolculuk yaptığı arabadan inen karakter anket yapmakta olan bir çiftle karşılaşır. Sorulardan ilki adamın en son yapılan genel seçimde oy kullanıp kullanmadığıyla ilgilidir. Adam "Hayır, daha önemsiz işlerim var!" cevabıyla işler ve uğraşlar hiyerarşisini ters yüz etmektedir. İkinci soru olarak sorulan "Geçiminizi sağlamak için ne yapıyorsunuz?" sorusuna ise, "İşi mi kastediyorsun?" "Geçiminizi sağlamak için yapmak zorunda olduğunuz işin canı cehenneme. Tek yaptığı bizi kullanan domuzların karınlarını doyurmak. Bana bak, ben yapmıyorum. Kötü bir şekilde yaşıyor olabilirim ama en azından yaşamak için yapacak şeyim yok!" yanıtını verir. Polanyi, başta emek olmak üzere, toprak gibi temel üretim güçlerinin satılır hale gelmesinin piyasa toplumunda olduğunu söylemektedir (Polanyi, 2013: 119- 121). Bu nedenle sadece piyasa ekonomisine dayalı bir toplumda temel gereksinimler için çalışmak bir zorunluluk halini almıştır. Karakterin verdiği yanıt temel gereksinimler için çalışmayı zorunlu hale getiren piyasa ekonomisine dayalı sınıflı

toplumun tarihini yansıtmaktadır. Anketi yapanlar, karakterle mülakata devam ederek “Bir iş bulmanıza ne vesile olabilir?” sorusunu sorarlar. Adam “Gerçek çağırıyor duyduğumda iş bulacağım!” cevabını vermektedir. Sonra mülakatı yapanların kamerasına dönerek “İşçilere sesleniyorum: ürettiğiniz her bir parça ölümünüzün bir parçası!” Bu ifade bir kez daha Marx ve Lafargue’ı hatırlamamıza yol açmaktadır. Marx yabancılaşmış çalışma içinde insanın türsel olarak yok olduğunu yazmıştır. Lafargue ise çalışmayı üretim paradigmasına dayalı sistemin devam etmesine yol açtığı için eleştirmektedir.

Hikâye bir başka tuhaf karaktere kayar. Televizyon dolu bir oda içinde bir adam elinde kumandasıyla görünmektedir. Bu adamın sırtına açık bir televizyon bağlanmıştır. Karakter elektronik imajlarla kurulan bir gerçekliğin eleştirisini temsil etmektedir. Kendi teorisini şu şekilde açıklamaktadır: “Gerçek bir görüntüden video görüntüsü çok daha gerçektir. En son dışarı çıktığımda bir adam bardan dışarı sırtında bıçakla düştü. Bu olayı geri saramam, duraklatamam ve ayrıntılarına bakamam. Kan bile gerçek kan gibi değildi. Renk tonu bile doğru değildi. Bana gerçek gibi gelmedi!” Televizyondaki işlenmiş ve kurgulanmış dünyanın gerçekliğiyle muhatap olan karakter için artık kurgulanmamış ve işlenmemiş gerçek, kötü bir kopya haline gelmiştir. Bu çerçevede, çalışma ideolojisini radikal bir sistem eleştirisi üzerinden yapan Jean Baudrillard’ın “ekrana baktığımızda doğrudan sanal görüntü evrenine yerleşiyoruz. Ekrandaki görüntünün içine sanki yaşamın içine girercesine dalıyoruz. Yaşantımızı üstümüze bir tür dijital tulum gibi geçiriyoruz” (Baudrillard, 2012: 71) sözlerini anmak gerekmektedir. Gerçekliğin oluşturulmasında ve piyasa toplumsallığının yeniden üretilmesinde televizyon, önemli bir kitle iletişim aracıdır. Teknolojik ortamda oluşturulan imajlar yoluyla toplumsal hayatın somut gerçekliği örtülür ve ona yön verilir. Bu noktada gerçeklik ile sanalın yer değiştirmesi piyasa ekonomisiyle ihtiyaçlara dayalı ekonominin yer değiştirmesinde görülen etkiyi yaratmaktadır. Bireyler kendilerinden başlayarak tüm toplumsal olaylara ve olgulara yabancılaşmaktadır.

Film birkaç ‘tuhaf’ karakterin yaşam ve kültür üzerine görüşlerini yansıttıktan sonra filmi çeken kameranın, yolculuk yapmakta olan genç bir grubun öznel çekimlerine geçmesiyle sona yaklaşır. Anlatım biçimi, karakterler ve karakterlerin tartıştıkları meseleler ticari sinemada sıkça izlediğimiz kamusal yaşam temsilinden farklı bir kamusal yaşamı kurmaktadır. Filmdeki kamusal alanlar Sehla Benhabib’in “agonistik” (Benhabib, 96: 238) ifadesiyle H. Arendt’in kamusal alan kavramından hareket ettiği ya da Weintraub’un Cumhuriyetçi erdem modeli olarak sunduğu kamusal alanla benzerlikler taşımaktadır. Her iki kamusal alan kavramsallaştırması da Antik Yunan’ın kamusal alanından doğar. Bu kamusal alanda ekonomi gibi zorunlulukların belirleniminden kurtulmuş, çalışma etkinlikleri tarafından kuşatılmamış yurttaşlar, öz yaşamlarının biyolojik sınırlılıklarını düşünsel etkinlikler yoluyla aşmaya çabalarlar.

Sonuç

Uyuşuk aylıklık, boş zaman ve kamusal alan olgularının Antik Yunan perspektifinden oluşturulduğu bir filmidir. Antik Yunan’da özellikle M.Ö. V. yüzyıldan itibaren boş zamana sahip olmak bir erdem olarak algılanan özgürlüğün ön koşuludur. Ve ancak özgür insan sitedeki kamusal yaşam etkinliklerinin en önemlisi kabul edilen politika ve felsefe yapma etkinliğini gerçekleştirebilir. Çalışma faaliyetleri ise özellikle çalışmanın başkası için yapıyor olması durumunda, kişinin boş zamanını elinden alacağından hor görülmüştür. Bu düşünce biçimi modern dünyada tamamen değişerek, yüceltilen ve hor görülen etkinlikler birbirinin

yerine geçmiştir. Çalışma ve ekonomiye ait etkinlikler, kamusal yaşamın en temel ve en değerli pratikleri olarak kavranmıştır. Entelektüel, sanatsal ve yaratıcı düşünsel faaliyetler, iktisadi üretimin dışında görüldüğü için kamusal alanda marjinalleştirilmiştir.

Richard Linklater'ın *Uyuşuk*'unda mekânlar ve karakterler aracılığıyla, Antik Yunan'daki kamusal alana özgü bir perspektif oluşturulmuştur. Film boyunca çoğunluğu kamusal alanda geçen sahnelerde çalışma etkinliğinin zorunluluğu altında olmayan farklı karakterler yer alır. Bu karakterlerin hepsinin sahip olduğu boş zaman, onlara dünya, toplum ve sanat üzerine düşünme fırsatı tanır. Karakterler birbirleriyle kamusal alanın çeşitli yerlerinde; sokaklarda, kafelerde, parklarda karşılaşarak fikri paylaşımlarda bulunur. Bu karşılaşmalarda kamusal alan Antik Yunan dünyasının agorasına benzer. Karşılaşmalarda ortaya çıkan sohbetler yine Antik Yunan'ın 'ideal' olmaktan uzak tanımladığı ekonomik gereksinimlerin belirleniminde değildir. Çeşitli kuramlar ve kavramlar, bu fikir paylaşımlarının bir parçası olmuştur. Bu noktada karakterler, üretim olgusunu modern dünyadaki ekonomi merkezli yaklaşımdan çıkartıp Antik Yunan'a özgü bir biçimde yeniden düşünmemiz için kapı aralarlar.

Kaynakça

Applebaum, H. (1992). *The Concept of Work: Ancient, Medieval, and Modern (Suny Series in the Anthropology of Work)*, New York: Sunny.

Arendt, H. (2006). *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yay.

Aristoteles (1990). *Politika*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: 1990.

Balme, M. (1984). *Attitudes to Work and Leisure in Ancient Greece, Greece & Rome*, Cambridge University Press, Vol.31, No:2, s:140-152.

Baudrillard, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay.

Benhabib, S. (1996). Kamu Alanı Modelleri, *Cogito, Yaz, Say: 8*, ss: 238-259.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, çev: A. Cemal, İstanbul: YKY.

Buğra, A. (2005). *İktisatçılar ve İnsanlar Bir Yöntem Çalışması*, İstanbul: İletişim Yay.

Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yay.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yay.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). *Felsefe Nedir?*, çev. T. Ilgaz, İstanbul: YKY.

Diken, B. (2011). *Nihilizm*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Dobbins, G. (2010). *Lazy Idle Schemers, Irish Modernism and The Cultural Politics of Idleness*, Dublin 2: FieldDay Publications.

Frazer, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan içinde* (s.103-133). İstanbul: Hil Yay.

Friedell, E. (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, çev. Necati Alça, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

Gürbüz, A. (2014). Filozof ve Yurttaşları ve Zamansal Düzenleme, *Özne Felsefe*, 21. Kitap, Güz, ss: 197-210.

Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Mithat Sancar, Tanıl Bora, İstanbul: İletişim.

Hesiodos, (2014). *İşler ve Günler Tanrıların Doğuşu*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yay.

Johnson, D. T. (2012). *Richard Linklater Contemporary Film Directors*, Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.

Ken, R. (2014). Sociology of Leisure and The Wars of The Lifestyle Gurus. Monika Fludernik, Miriam Nandi (Ed.), *Idleness, Indolence, and Leisure in English Literature* içinde (s. 273-293) England, New York: Palgrave Macmillan.

Lafargue, P. (2014). *Tembellik Hakkı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kırmızı Kedi Yay.

Le Breton, D. (2007). *Yürümeye Övgü*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yay.

Lis, C. (2009). Perception of Work in Classical Antiquity: A Polyphonic Heritage. Catharina Lis, Josef Ehmer (Ed.), *The Idea Of Work In Europe From Antiquity To Modern Times* içinde (s.33-71) Burlington: Ashgate Publishing Limited.

Maleviç, K. (2015). *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*, çev. Ender Keskin, İstanbul: Sel Yay.

Méda, D. (2012). *Emek Kaybolma Yolunda Bir Değer Mi?*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay.

Negt, O. & Kluge, A. (2004). Kamusal Alan ve Tecrübe'ye Giriş. Meral Özbek (Ed.) *Kamusal Alan içinde* (s.133-141) İstanbul: Hil Yay.

Nietzsche, F. W. (2003). *Deccal*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: İthaki Yay.

Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil Yay.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş- Film Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yay.

Platon (2003). *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cımcöz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Polanyi, K. (2013). *Büyük Dönüşüm Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri*, çev. Ayşe Buğra, İstanbul: Birikim.

Ranciére, J. (2013). *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yay.

Russell, B. (2013). *Aylaklığa Övgü*, çev. Mete Ergin, İstanbul: Cem Yay.

Sennett, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Abdullah Yılmaz, Serpil Durak, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Simmel, G. (2000). *Öncesizliğin ve Sonrasızlığın Işığında An Resimleri Felsefi Minyatürler*, çev. Alican Taşpınar, Ankara: Dost Yay.

Ste.Croix, G. (2013). *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*, çev. Çağdaş Sümer, İstanbul: Yordam Kitap.

Stone, R. (2013). *The Cinema Of Richard Linklater: Walk, Don't Run*, London, New York: A Wallflower Press, Columbia University Press.

Sylvester, C. (1999). The Classical Idea of Leisure: Cultural Ideal or Class Prejudice?, *Leisure Sciences*, 21 (1), s: 3-16.

Thomson, G. (1997). *Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler İlk Filozoflar*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yay.

Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Zeynep Gültekin, Cumhuriyet Atay, İstanbul: Babil Yay.

Filmler

Detour Filmproduction (Yapımcı), & Linklater, R. (Yönetmen). (1991). *Slacker* [Sinema Filmi]. A.B.D: Stüdyo Yok.

İnternet Kaynakçası

Hang Out (tarihsiz). Cambridge Dictionary Online, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/hang-out> [Erişim: 18.01.2015].

Richard Linklater İle Söyleşi, 25.06.2012, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=T6t_f_aWd_4 [Erişim: 13.01.2015].

Don Kişot'tan Züğürt Ağa'ya Aşkın Yurtsuzluk

Arus Yumul*

Özet

Hem Don Kişot hem de Züğürt Ağa, kendilerine aşına dünyayı kökten değiştirip istikrarsız hale getiren sosyo-ekonomik ve tarihsel süreçler karşısında derin bir yabancılaşma, şaşkınlık ve yönünü şaşırma duygusu yaşayan karakterlerdir. Her ikisi de, ahlaki kesinliklerin ve geçmişin ezeli ve hazır anlamlarının büyük ölçüde ortadan kalktığı yeni bir sistemde şaşkına dönmüş bulurlar kendilerini. Toplumsal konum, şeref, karşılıklı yükümlülükler yerini bireysel çıkar ve paranın aracılık ettiği ilişkilere bırakmıştır. Bu; aşkın yurtsuzlukla tanımlanan parçalanmış bir dünyadır. Hem Don Kişot hem de Züğürt Ağa bir toplumsal düzenden diğerine geçişi simgelerler. İki karakter gerçeklikle farklı şekillerde uzlaşır. Don Kişot tutkuyla savunduğu ve uğruna savaştığı şövalyelik değerlerini reddeder ve ölür. Her şeyini kaybetmiş ve karısı tarafından terk edilmiş Züğürt Ağa ise, hayata seyyar satıcı olarak yeniden başlar.

Anahtar Kelimeler: Don Kişot, Züğürt Ağa, Aşkın Yurtsuzluk.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7783-2652>
E-mail : arus.yumul@bilgi.edu.tr
DOI: [10.31122/sinefilozofi.423755](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.423755)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.05.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 11.07.2018

Transcendental Homelessness From *Don Quixote* to *Züğürt Ağa*

Arus Yumul*

Abstract

Both Don Quixote and Züğürt Ağa are characters who experience a thoroughgoing sense of alienation, bewilderment and disorientation in the face of socio-economic and historical processes that have fundamentally altered and thus destabilized the world familiar to them. They are both lost in a new system, in which the moral certainties and the ready-made ever-present meanings of the past have been largely swept away. Rank, honour, mutual obligations have given way to self interest and relationships mediated by money. This is a fragmented world characterized by transcendental homelessness. Both Don Quixote and Züğürt Ağa mark the transition from one form of social organization to another. The two characters come to terms with reality in different ways. In the end, Don Quixote forswears all chivalric values that he defended and fought for so passionately and dies. Züğürt Ağa, on the other hand, having lost everything and abandoned by his wife, restarts life as a street seller.

Keywords: *Don Quixote, Züğürt Ağa, Transcendental Homelessness.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7783-2652>
E-mail : arus.yumul@bilgi.edu.tr
DOI: [10.31122/sinefilozofi.423755](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.423755)

Recieved - *Geliş Tarihi: 15.05.2018*
Accepted - *Kabul Tarihi: 11.07.2018*

Giriş

“Don Kişot gezginci şövalyeliğin her türlü ekonomik tarz ile bağdaşacağını varsaymakla düştüğü hatanın cezasını uzun zaman önce ödemişti.”

Karl Marx (1977: 176, n. 34)

“Tarihsel sürecin, zamanın geçişinin derin kederi seslenir bize bu yapıttan; ebedi bir içeriğin ve ebedi bir tavrın bile zamanları dolduğunda anlamlarını yitirmek zorunda olduğunu söyler: Zaman, ebedi olanı bile silip süpürür.”

Georg Lukacs (2017: 108)

George Lukacs'ın, Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* (1605; 1615) romanı için yaptığı bu tespit, Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa* (1985) filmi için de geçerlidir. İki yapıtın kahramanlarının temsil ettikleri toplumsal konumun vakti geçmiştir/geçmektedir. Her ikisini de bekleyen Lukacs'ın modern dünyanın temel niteliği olarak gördüğü “aşkın yurtsuzluk” deneyimidir. Aşkın yurtsuzluk, “kendisini ve arzularını tek sahici gerçeklik sanan” ruhun “ütopik kusursuzluğa” duyduğu nostalji ve bir zamanlar ait olduğu yere duyduğu özleme işaret eder (Lukacs, 2007: 77). Ahlaki keskinlikler, ezeli ve ebedi hazır anlamlar (Lukacs, 2017: 42) geçerliliğini yitirmiş, “Yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların haritası olduğu çağlar – yolları yıldızların ışığıyla aydınlanan çağlar” (39) geride kalmıştır. A priorik aşkın düzenin yol gösterici ilkeleri tedavülden kalkmıştır. “Hayatın kapsamlı bütünselliğini yitirdiği” (Lukacs, 2017: 66) yeni bir sistemde şaşkına dönen ruh, sığınmak için bir “ev” bir “yurt” ararken, kendi özüne yabancı bir dünyada hapsolup tahrip olmaya mahkûm olur (Lukacs, 2017: 114).

Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nın temel kavramı olan “aşkın yurtsuzluk” modern deneyime atfen üretilmiştir (Boym, 2001: 22). Levee Blanc'a göre bu kavram “bütüncül cemaatlere (*Gemeinschaft*)” duyulan ütopik özlemi dile getirir (1997: n.28). Tönnies'in nitelemesiyle organik -Lukacs'ın tanımlamasıyla “kendiliğinden anlamlı bir somut bütünsellik” oluşturan topluluk (2017: 75)- *Gemeinschaft* (cemaat) modernleşme ile yerini anomik *Gesellschaft* (cemiyet) bırakmıştır. Geleneksel normlar sorgulamaya açılmış, toplumsal dayanışmayı önceleyen davranış kuralları zayıflamıştır. “Olayların dünyasını, ruhun yabancı olduğu bu dünyanın muazzam karmaşıklığını, içerden gelip de aydınlatan bir ışık yoktur artık (Lukacs, 2017: 46). Dünya ve benlik birbirine büsbütün yabancılaşmıştır. Bütünlüklü dünyanın -barındırdığı tüm farklılıklara rağmen- “içsel türdeşlik” üzerine kurulu dengesi bozulmuş, “insanlar arasındaki farklılıklar aşılabilir bir uçuruma dönüşmüştür” (Lukacs, 2017: 73). Bu da Tönnies'in “cemaat tüm bölücü etmenlere karşın esas olarak birleşik kalan, cemiyet ise tüm birleştirici etmenlere karşın esas olarak bölünmüş olandır” (2001: 116-117) tespitine tekabül eder. Bütünlüklü dünya onu oluşturanların “kendi içine kapanıp kendine bağımlı hale gelmesine ve böylece kendini bir içsellik olarak bulabilmesine – yani, bir kişilik olabilmesine- izin vermeyecek ölçüde organik bir bütün oluşturur” (Lukacs, 2017: 74). Cemaat hayatında insanlar kendilerini birey olarak değil de bütünün parçası olarak addederken, cemiyet hayatında herkes yalnız ve tek başınadır (Tönnies, 2001: 117). İlkinde ontolojik varlık grup, ikincisinde ise bireydir.

Tönnies'e göre modern öncesi kırsal/geleneksel topluluklar doğal ya da bütünleştirici iradenin ürünüyken, modern toplumlar rasyonel iradenin eseridir. Gelenek ve töreye dayanan doğal irade, sezgisel, kendiliğinden ve organiktir; hesap ve menfaate dayanan rasyonel irade ise soyut, yapay ve önceden tasarlanmıştır. İradenin kullanımı özgürlük gerektirir, ancak, özgürlük doğal iradede bir iş veya vazifeyi, önceden verili bir toplumsal bağlamda, bilinçsizce yerine getirmek anlamına gelirken, çıkar ve amacı önceleyen rasyonel iradede sınırsız seçenek ve otonom bireyin kendi üzerindeki mutlak egemenliğini ima eder. Doğal irade insanın bir benlik geliştirmesine, rasyonel irade ise bir kişilik geliştirmesine yol açar. Benlik; insan "öznelerinin" yaşam ortamları ile uyum içinde yaşadıkları ve diğer insanlarla kendi aralarında ayırım yapmak yerine onlarla kendilerini özdeşleştirdikleri bir kimliğe işaret eder; kişilik ise insan "öznelerinin" kendi kimliklerini yarattıkları, ancak bu süreçte doğal benliklerinden soyutlanıp ona yabancılaştıkları ve diğer insanları ve dış dünyayı sırf şeyler veya nesnelere olarak algıladıkları durumda ortaya çıkar (Harris, 2001: xvii). Bütünleşmiş, dengeli bütünlüğü örseleyen rasyonel irade, Lukacs'ın ikinci doğasını yani "insan elinden çıkma yapıların doğasını" (2017: 71) çağırıştır. İkinci doğa, "katı ve yabancı hale gelmiş ve artık içsellik uyandırmayan bir anlamlar bütünüdür; çoktan ölmüş içselliklerin mahzen mezarıdır; (71) insan için "kendi eliyle yarattığı" çevresi "bir aile yuvası değil de bir hapisane" (72) haline gelmiştir.

Aşkın yurtsuzluk, bütünlüğünü kaybetmiş dış dünya ile dünyanın yeni özüyle çelişen kahramanın ruhu arasındaki uyumsuzluğunun sonucudur. Bireysel bilinç ile nesnelleşmiş anlam, hayat ile öz, insan ile dünyası, öznellik ile gerçeklik arasındaki mesafe açılmış, anlam hayata içkinliğini kaybetmiştir. Öznellik ve gerçeklik arasındaki "en büyük uyumsuzluk zamandır" (Lukacs, 2017: 124). Yozlaştırıcı bir özelliğe sahip olan (Lukacs, 2017: 126) ve "özneliğin sahip olduğu her şeyi yavaş yavaş" elinden alıp, "yabancı içerikleri" hissettirmeden ona katan (Lukacs, 2017: 124) zamanın-"o ele geçirilemeyen ve görünmeden ilerleyen tözün-" kurucu bir öge olarak ortaya çıkması ancak "aşkın yuvayla bağ koptuğunda" (Lukacs, 2017: 125) gerçekleşir. Zira "anlam hayattan ayrılmış, dolayısıyla öz de zamansal olandan kopmuştur"; bu yüzden tüm içsel eylemler "zamanın gücüne karşı girilen bir mücadeleden" ibarettir (Lukacs, 2017: 126).

Don Kişot'un en belirgin temalarından biri şövalyelik döneminin artık geçmişe ait olduğudur. Gezginici şövalyelik İspanya'da bir yüzyıl önce yaygın iken, şövalyelik ruhu Cervantes'in devrinde artık çoktan zayıflamıştır (Zioklowski, 1991: 19). Temizleyip giydiği "büyük dedelerinden kalma, paslanmış küf tutmuş" zırhı (Cervantes, 1996 I, 1: 72),¹ okuduğu şövalye kitaplarının etkisiyle kullandığı eski Kastilya diliyle Don Kişot "yaşayan bir kalıntıyı andırır" (de Riquer'den Aktaran Zioklowski, 1991: 19). Karl Marx'a göre Don Kişot, gelişmekte olan burjuva dünyasında, erdemleri alay ve küçümsemeye maruz bırakılan şövalyeliğin çürümesinin destanıdır (1933: I, 85). Ne hayali devri öldürmek, ne de hayali prensesi kurtarmak için saldırırken Don Kişot'un davranışlarında burjuva ihtiyatlılığından eser yoktur. O ortaçağ şövalyesi kimliğiyle feodal değerler ve şövalyelik ruhu adına konuşup davranırken, "modern dünyanın temsilcisi olan Sancho," Don Kişot'un hesap bilmezliğinden şikayet eder (Mc Closkey, 2016: 163-164). "Don Kişot feodalizme ve aristokrasiye karşı verdiği savaşta burjuvazinin en güçlü silahıydı" der Georgi Dimitrov (Aktaran Lukacs, 1980: 28). Zira şövalyelik, şan, şeref, soyluluk, mertlik, yiğitlik, kahramanlık, cesaret gibi aristokratik ve askeri değerleri yüceltenler, kapitalizm için sorun oluşturur. Bu kişilere göre "Don Kişot'un şövalyelik adına yaptığı ahmaklıklar" sonu belli olmayan, irrasyonel, "hesaplanmamış ancak

1 *Don Kişot* romanından yapılan alıntılar Cervantes (1996) kitabından yapılmıştır.

asil" davranışlardır; ve "hesap kitaba karşı tahammülsüzlük şövalyelik efsanesinin alametidir (McCloskey, 1994: 189). Don Kişot'un delilikle yaftalanması bu durumda şaşırtıcı değildir. Lukacs'a göre bir eylemin delilik olarak tanımlanması aşkın yurtsuzluğun nesnelleşmiş halidir: "toplumsal ilişkilerin insani düzeninde bir eylemin yurtsuzluğunun, kişiler üstü bir değerler sisteminin ideal düzeninde ise bir ruhun yurtsuzluğunun nesnelleşmesi" (2017: 69).

Haraptar Köyü'nün ağası Züğürt Ağa da (Şener Şen) hesap kitaptan hoşlanmaz. Köyden kente göçüp orada benzincilik ve tefecilik yapan Abuzer Ağa'nın (Kemal İnci) "İşler nasıldır ağam?" sorusuna, "Ya bırak şimdi işi, mişi, kırk yılda bir..." diye cevap verir. Abuzer Ağa, Züğürt Ağa'ya şehre gelmesini tavsiye eder: "Ya ağa be, ne diye bu rezilliği çeken be. Sat sav gel benim gibi şehre. Yağmur yağmaz dert, ekin çürür dert, hayvan hastalanır dert, boş ver be, bir sürü de başına maraba belası." Züğürt Ağa hak verse de köyü terk etmeye yanaşmaz: "Doğrusun, yukarda Allah. Ama işte biz bu topraklarda doğduk. Allah kahretsin! Adımız ağaya çıkmış bir kere. Bırakıp gidersen dost düşman ne der? Maraba ne der? Bunca insan elimize bakıyor. Biz biraz da şan olsun diye yaşarız be ağa" der. "Şehirde iş beklemez" deyip kalkmak isteyen Abuzer Ağa'ya itiraz eder: "Yoo iş de neymiş, rakıları açarız, sana bir de çiğ köfte yaparım." Ağa'nın dünyasında sadece iş değil, yaşam da Weberyen anlamda bir "meslek" yani ilahi bir görevdir. Bu *Gemeinschaft*'ın dünyasıdır. Oysa *Gesellschaft*'ın dünyasında yaşamın kendisi hipotetik bir "mutlu sona" ulaşmak için teşkil edilmiş şirket anlayışını yansıtır (Harris, 2001: xviii). Ağa, İstanbul'a göçünce, "hazıra dağ dayanmaz" deyip iş kurmaya karar verdiğinde, hiçbir ön araştırma yapmadan tesadüfen girdiği marketin satılık olduğunu görüp almaya karar verir. Bu kararı vermesinde, marketçinin işlerin iyi olduğunu söylemesi yeterli olur: "İşler nasıldır?" diye sorar marketçiye. "Çok şükür" cevabını alınca, "E, niye satıyorsun peki?" diye sorar. O da Boğaz'ın karşısında bir ev aldığını, gidiş gelişin zor olduğunu, orada bir dükkan açacağını söyler. Umutla bir kez daha sorar market sahibine "Ama satışlar iyi diyorsun." Bu konuşmadan sonra adamın elini kavrayıp sıkar ve marketi satın alır. Söylenen söze güven esastır. Ne rayiç bilir, ne de marketçilikten anlar. Araştırmak, soruşturmak, öğrenmek aklına dahi gelmez. Ayırt edici özelliği amaç ve araç üzerine "nesnel bilgiye" dayalı (Tönnies, 2001: 164) akılcı bir değerlendirme, hesap kitap olan rasyonel iradeden Don Kişot gibi Züğürt Ağa da nasibini almamıştır.

Don Kişot'un parayla ilişkisi yoktur. Gittiği handa parası olup olmadığını soran hancıya, hiç parası olmadığını, çünkü gezgin şövalye hikayelerinde para taşıyana rastlamadığını söyler (I, 3: 87). Bu görüşünü daha sonra yine tekrarlar: "Hangi gezgin şövalye ... karada veya nehirde geçiş vergisi vermiştir? Hangi terzi, bir şövalyeye diktiği kıyafetin faturasını çıkarmıştır? Hangi şato sahibi, şatosunda ağırlayıp ücret almıştır?" (I, 45: 721). Onu en çok şaşırtan silahtarı Sancho'nun hizmetleri karşılığında kendisinden belirli bir maaş talep etmesidir: "Zat-ı âliniz bana, size hizmet edeceğim her ay için belli bir ücret tespit edin; aylığım sizin gelirinizden ödensin. Ne zaman, nasıl verileceği, verilir verilmeyeceği belli olmayan lütuflara bağımlı olmak istemiyorum ben; Tanrı yardımcım olsun. Az da olsa, çok da, ne kazandığımı bilmek istiyorum" (II, 7: 99). Oysa Don Kişot'un okuduğu kitaplarda şövalye ile silahtarı arasındaki ilişki farklıdır: "Bak Sancho, gezgin şövalye kitaplarının herhangi birinde, silahtarların aylık veya yıllık kazançlarının ne olduğuna dair en ufak bir ipucu veren bir örneğe rastlamış olsam, seve seve bir maaş tayin ederdim sana. Ama ben gezgin şövalye hikâyelerinin hepsini olmasa da çoğunu okuduğum halde, herhangi bir gezgin şövalyenin, silahtarına belli bir maaş tayin ettiğini hatırlamıyorum. Benim bildiğim, hepsi lütuf karşılığı hizmet ederdi. ... [B]enim köklü gezgin şövalyelik geleneğini tepetaklak edeceğimi düşünmek, abes olur" (II, 7: 100-101). 1600'lerin İspanyasında karşılıklı yükümlülüklerle dayalı feodalizm ile paranın aracılık

ettiği insan ilişkilerine dayanan yeni ekonomik sistem, yan yana bazen de örtüşerek bir arada bulunuyordu (Charles Aubrun'dan Aktaran Johnson, 2000: 22). Bir kez daha maaş konusunu açan Sancho, "Ben, zat-ı âlinizin gayet iyi tanıdığı, bakalorya sahibi Sansön Carrasco'nun babası Tomé Carrasco'nun hizmetindeyken, yemek haricinde ayda iki duka altını kazanırdım. Zat-ı âlinizin hizmetinde ne kazanabileceğimi bilmiyorum" (II, 28: 333) der. Sancho'nun Tomé Carrasco ile yaptığı anlaşma işveren ve işçi arasındaki iş akdine işaret ederken, Don Kişot ile yaptığı anlaşma lord ile vassal arasındaki karşılıklılık esasına dayalı hak ve görevlere işaret etmektedir. (Auburn'dan Aktaran Johnson, 2000: 23). Bu kez de Don Kişot Sancho'ya "Söyler misin, ey gezgin şövalyeliğin silahtarlık yasalarının saptırıcısı, sen herhangi bir gezgin şövalye silahtarının, efendisiyle, ayda şu kadar para verirseniz hizmet ederim pazarlığına giriştiğini gördün mü, okudun mu?" (II, 28: 335) diyerek çıkışır. Her şeyin değişim değerine indirgendiği bir dünyaya ilerlerken Don Kişot karşısındakinin dilini anlamayacaktır.

İstanbul'da tuttuğu eve köyden getirdiği eşyalarını taşıyan eski marabaları bu iş için Züğürt Ağa'dan para isterler. Ağa "Ne parası" diye şaşkınlıkla sorunca, aldığı cevap "E, bu işler burada böyle oluyor ağam" olur. Oysa marabanın görevi ağaya karşılıksız hizmet etmektir. Ağa para isteyen köylüye kızgınlıkla "Git kahyaya versin" der. Don Kişot da hancının ikazı sonucunda yanında para bulundurmaya karar verir, ancak parayı taşımak da, yol boyunca her türlü ödemeyi yapmak da Sancho'nun görevidir. Bir kez daha maaş talep eden Sancho'ya: "Param sizde; köyümüzden bu üçüncü ayrılışımızdan bu yana ne kadar zaman geçti, hesaplayın, her ay ne kadar kazanabileceğinizi, kazanmanız gerektiğini de düşünün ve kendiniz yapın ödemeyi" (II, 28: 333) der.

Tönnies'in terimleriyle söyleyecek olursak, *Gemeinschaft* ilişkileri sadakat ve şahsi ilişkilere dayanırken *Gesellschaft* (toplum) ilişkileri -özellikle nakit veya maaş- paranın aracılık ettiği rasyonel, çıkara dayalı gayri şahsi ilişkilere dayanır. Hem Don Kişot hem de Züğürt Ağa eski dayanışma, yardımlaşma temelinde gelişen ilişkilerin yerini alan "rasyonel irade"nin hüküm sürdüğü yeni düzene ayak uydurmakta zorlanırlar.

Don Kişot'un ait olduğu *hidalgolar*, soylular sınıfının alt tabakasını veya "proletaryasını" oluşturuyordu. Mütevazı kırsal mülklerinden elde ettikleri cüzi kiralarla geçiniyorlar, bazen de toprağı kendi elleriyle ekiyorlardı (Ortiz, 1971: 113). 16. yüzyılda İspanyol toplumunun modernleşmesinden olumsuz etkilenen bir sınıfa aittir Don Kişot. Güçlü bir merkezi monarşinin yükselişi ve ateşli silahların keşfi savaşın dönüşümüne yol açmış ve gezgin şövalyelerin gerçek bir işlevi kalmamıştı. (Hart, 2014: 49). Don Kişot "Şimdiki şövalyelerin çoğunu, örme zırhlarının halkaları değil, giydikleri damasko, brokar ve diğer zengin kumaşlar okşuyor" derken aslında "kılıç soylularının" yerine getirdiği, zamanı geçmiş bir askerlik anlayışına duyduğu özlemi dile getirir (II, 1: 43). Bu konuda kendisine biçtiği bir misyon vardır: "Dostum Sancho şunu bilmen gerekir ki, Tanrı beni bu demir çağında, "altın çağ" dediğimiz çağı geri getirmem için yarattı" (I, 20: 277). Züğürt Ağa da geçmişe özlem duyar. Kuraklıktan çatlamış toprağı bakıp, "Eskiden rahmetli dedem anlatırdı. Buraları bambaşkaymış. Bir yeşil ki bildiğin gibi değil. Çok cömertmişsin. Hayvanlar yemekten çatlamış. Her taraf ekin, ha bu boy. İyi ama ne oldu da değiştin? ... Niçin hiçbir şey eskisi gibi değil?" diye sorar Tanrı'ya. Köyü bırakıp şehre yerleşen kan kardeşi Behram'ın söylediği gibi "artık toprakta iş kalmamıştır". Zira Don Kişot'un İspanyasının yaşadığı dönüşüm gibi Züğürt Ağa'nın Türkiye'si de bir dönüşüm yaşamakta, tarım sektörünün ekonomideki payı azalmakta, destekleme araçları kısıtlanmakta, devlet desteği giderek azalmakta, serbest piyasa ekonomisi eski düzeni temelinden sarsmaktadır. Yeni düzene ayak uyduramayan Züğürt Ağa, yitik bir geçmişin ihtişamı ile günün endişeleri

arasındaki gerilimde sıkışıp kalmıştır. Ya da Lukacs'ın sözleriyle söyleyecek olursak, zaman kurucu bir öge olarak ortaya çıkmıştır, her iki eserde de “zamanın gücüne karşı mücadele” (2017: 126) kahramanların eylemlerini tanımlamaktadır.

Düzen Değişirken Değiş(e)meyenler

Ne Don Kışot, ne de Züğürt Ağa kendi işiyle ilgilenir. Aylak sınıfının üyeleri olarak, ikisinin de daha önemli uğraşları, hatta tutkuları vardır. Thorstein Veblen'e göre ekonomik açıdan aylaklık tembellik ya da asudeliğe değil, zamanın üretken olmayan kullanımına işaret eder (1995: 53). Don Kışot bütün vaktini ve servetini, öykündüğü şövalyeliğe ilgili kitaplar okumaya harcar: “Şunu söylemek gerekir ki, sözünü ettiğimiz asilzade, boş zamanlarında (yani yılın büyük bölümünde) şövalye romansları okumaya o kadar merak saldı ki, avlanmayı ve çiftliğini yönetmeyi neredeyse tamamen unuttu. Merakı ve bu konudaki aşırılığı öyle bir noktaya vardı ki, dönümlerce arazi satıp, okumak üzere şövalyeliğe ilgili kitaplar aldı; bu konuda ne kadar kitap varsa evine yığıdı” (I, 1: 70). Züğürt Ağa'nın tutkusu ise güreş tutmaktır, o da bu uğurda para harcamaktan, malını mülkünü satmaktan çekinmez. Karısı Zeliha (Fusun Demirel) onun bu tutkusundan hiç hoşnut değildir: “Babamın düğün hediyesi üç köyü sattık.”; “Başlık parasını sattın yedin. Öbür köyler de gitti. Bir Haraptar kalmıştır. Sen güreştikçe yakında o da gider.” Züğürt Ağa kazandığı her güreş müsabakasını ağalığın şanına uygun bir ziyafetle taçlandırır: Karısı, “Paralar su gibi gidiyor. Hadi güreş tuttun, her seferinde ziyafet ne oluyor ha?” diye çıkışınca, “Lan karı, köylüm ağasını seyretmeye gelmiş, bir ikramda bulunmayak mı?” der. Saygınlık kazanmak için servetin yeterli olmadığını, servetin “pahalı rahatsızlıklar, soylu günahlar ve müsrif eğlencelerle” (Mills, 1995: xvii) yani, “gösterişçi aylaklık” yoluyla sergilemesi gerektiğinin (Veblen, 1995: 49) farkındadır. O her şeyden önce ağalığın şanını korumaya çalışır. Köyünde ziyafet verirken de, köyden kaçıp geldikleri İstanbul'da işlettikleri kahvehanede, kendisine çay ısmarlamaya kalkışan köylüsü Hırpıt Ali'ye, “Lan Hırpıt (Atilla Yiğit), ne zamandan beri ağanın olduğu yerde marabalar çay ısmarlar oldu, herkese çay benden” deyip marabaya çay ısmarlarken de amacı budur. Don Kışot da şövalyeliğin ruhuna, davranış kodlarına uygun davranmak için çabalar durur. Onun rehberi kitaplarıdır. Ne yapacağını ya da ne söyleyeceğini öğrenmek için bu abartılı macera romanlarına danışır. Şövalyelik maceraları kendi maceraları için yazılı bir reçete sağlar. Züğürt Ağa'nın da rehberi gelenektir. O, “asırlık kuralların ve yetkilerin kutsallığına dayanarak” meşruluk talep eden geleneksel otoriteyi temsil eder (Weber, 2012: 346). Okuduğu kitapları birer tarihsel belge olarak gören Don Kışot'un aksine Züğürt Ağa geleneği kitaplardan değil hayattan öğrenmiştir ve ona uygun davranmaya çalışır. Şehirde paralar suyunu çekerken, köye, anasına uzun zamandır para gönderemediğini ve köydeki anasının hasta olduğu haberini aldığını utana sıkıla söyleyen kahyasına çakmağını, yüzüğünü, tespihini ve tabakasını verir. “Ne yapayım bunları ağam?” diye soran kahyasına “Sat, hepsi kıymetlidir, anana para yolla” der. “Alamam ağam, öldür beni ama al deme” diyerek itiraz eden kahyaya (Can Kolukısa), “Müsellim Efendi, seni sevdiğim için yapmıyım bunu. Ben bir ağayım, kimseye borçlu kalamam, başım eğik gezemem” der. Ve onu azat etmeye karar verir: “En iyisi sen artık başının çaresine bak. Koca adamsın. Benimle kaldıkça durumun daha da bok olacak. Seni azat etmişem, gidebilirsin.” Kendisine “Ağam sen beni öldürmek mi istiyen?” diye soran kahyaya “Ulan oğlum, lafımı dinle. Burada ağalık bitmiştir. Köylünün bana nasıl baktığını bilimiyem mi sanırsın? Ama ben gene bir ağayım. Sen hamallık yaparsın, ekmeğini taştan çıkarırsın, ama ben yapamam. Sana yazık olmasın, git kurtar kendini” der. Bu onun son ağalık gösterisidir. Müsellim Efendi'nin gitmesiyle ağa yazgısıyla tek başına kalır. Oysa ikisinin aşına olduğu dünyada yaşamın “izleğini kişisel bir yazgı değil topluluğun yazgısı oluşturur” (Lukacs, 2017:

73-74). Yazgının taşıyıcısı kendisi olsa da tek başına değildir; zira “bu yazgı onu çözülmez bağlarla kaderi kahramanınkinde billurlaşan topluluğa bağlar (Lukacs, 2017: 74). Oysa artık ağanın yazgısını bir bütünle iliştiiren bağlar tamamen kopmuştur.

Geleneksel otoriteye karşı çıkan Sancho, kendisini kırbaçlamak isteyen Don Kişot’a “şu anda kırbaç yemek istemiyor canım” der, kendisini kırbaçlamakta ısrar eden “efendisinin üzerine atılıp boğuşmaya” başlar; ve bir çelmeyle onu yere devirir “ve sağ dizini göğsüne yapıştırıp ellerini iki eliyle” tutar; ne kıpırdamasına ne de nefes almasına izin verir. Don Kişot’un “Seni hain! Efendine, senyörüne nasıl karşı gelirsin? Ekmeğini verene saldırmaya nasıl cüret edersin?” sözlerine, kendi efendim olarak “sadece kendi başımın çaresine bakıyorum” cevabını verir ve Don Kişot’tan kendisini o anda kırbaçlamayacağına dair söz almadan onu bırakmaz (II, 66: 665). Sancho, statü ve otoritenin geleneksel temellerine, feodal toplumun belkemiğini oluşturan davranış kodlarına açıkça meydan okurken çıkar ve bireysel özgürlüğün hakim olacağı yeni bir dünyanın haberini vermektedir. Züğürt Ağa’nın marabaları da onun istediği partiye oy vermeyerek, deposundan buğdayını çalarak, iznini almadan köyü terk edip şehre yerleşerek onun otoritesini temelden sarsarlar. Sancho, Dulcinea’ya yapılan sözde büyüü bozmak uğruna kendisini kırbaçlamak için para almayı kabul etmekle kalmaz, pazarlık da eder bu iş için: “Söyleyin efendim, vurduğum her kırbaç için ne vereceksiniz bana?” (II, 71: 775). İşe başladıktan sonra anlaştıkları fiyatı -kırbaç başına çeyrek riyal- az bulur. Kendisini kırbaçlamaya ara verip, Don Kişot’a hata yaptığını, “o kırbaçların her birinin çeyrek değil, yarım riyale bedel olduğunu” söyler (II, 71: 777). Her şey gibi kırbaçın acısı da değişim değerine indirgenir. Şehirde taşıdıkları eşya için Züğürt Ağa’dan para isteyen marabası gibi Sancho da artık efendisiyle olan feodal bağın geçerliliği yitirdiğini, bundan böyle bu ilişkinin çıkar ve para ilişkisine dayanacağını açıklamaktadır. Karşılıklı görev ve sorumlulukların çağı kapanmaktadır. Henry Maine’in (2006: 55) sözleriyle söyleyecek olursak statüden sözleşmeye, karşılıklı hak ve görevlere dayalı feodal düzenden, birbirlerine sözleşmeler aracılığıyla bağlı bireyler arasındaki piyasa ilişkilerine geçişir yaşanan. Ancak statü düzeni içinde serpilebilen davranış kodları “statü ilişkisinin bir ifadesi, bir tarafın üstünlüğünü diğerinin ise boyun eğişini simgeleyen” kurallar önemini kaybetmiştir. Şehirde ağanın uzattığı sigarayı yakan köylüye kahya “Sen ağanın uzattığı cigarayı nasıl alırsın lo” diye çıkışınca, köylü “Ağalık, beylik köyde kaldı kahya, burası şehirdir, burada ağalık başka türlü olur, öğren bunu ha” cevabını verir. Burada ağalık çeşitli menfaatlerin sağlanmasına bağlıdır. Züğürt Ağa’nın ise artık bunu yapacak ne gücü ne de parası vardır. Soy ve statü temelli hiyerarşi yerini paraya ve onunla elde edilebilen saygınlığa bırakmaktadır. Sancho’nun tespitiyle “Bugünkü günde Bilen’in değil, Olan’ın nabzı yoklanır. Altınla kaplı eşek, semer vurulmuş attan gösterişlidir” (II, 20: 246). Sancho bu sözleriyle feodal toplumun hiyerarşik düzenine meydan okur, paranın soya üstünlüğünü onaylayarak saygınlık sıralamasını tersyüz eder. Her ne kadar hayal dünyasında yaşasa da Don Kişot da olan bitenin farkındadır: “Şunu bilmeni isterim ki Sancho, dünyada iki tür soy vardır: Bazılarının kaynağı prensler ve hükümdarlardır; zaman onları yavaş yavaş çökertmiş ve tıpkı ters bir piramit gibi sipsivri bir noktayla son bulmuşlardır. Bazılarıysa alçak tabakadan insanlarla başlar, kademe kademe yükselirler ve sonunda büyük hükümdarlar olurlar. Yani fark, bazılarının eskiden olup şimdi olmaması, bazılarının da şimdi olup eskiden olmamasıdır” (I, 2: 269). Soya ve statüye dayalı hiyerarşik düzen artık çözülmektedir. Eskinin marabası Kekeç Salman hurda alım satım işine girmiş ve Salman Ticaret adlı bir şirket kurmuştur. Annesi ve karısının Kiraz’a sürekli eziyet ettiğini gören Züğürt Ağa Kiraz’a “Ağlama Kiraz Hanım. Gel seni ağabeyine yollayalım. Artık eli para tutuyor. O da bir ağa sayılır” der. Oysa işsiz güçsüz, evsiz barksız kalmış bir maraba

olarak Züğürt Ağa'ya sığındığında ona ağanın çizmelerini parlatma işi verilir. Marabalıktan patronluğa atlayan Kekeç Salman (Erdal Özyağcılar), işleri iyi gidince şehirde her şeyini kaybetmiş olan Züğürt Ağa'ya yanında münasip bir iş teklif edecek "cüreti" de bulacaktır kendisinde. "Sen kimsin bana iş verecek?" diyerek kendisine saldıran Ağa'ya "Ağayımış, kıçımın ağası, hıyarağası" diyecek kadar yeni statüsünün farkındadır. Züğürt Ağa, Max Weber'in tanımlamasıyla "sosyal itibar üzerinde etkili bir hak iddiası" (2012: 427) anlamına gelen statü konumunu kaybetmektedir. Köydeki feodal ilişkiler şehirde kırılmakta yerini para ekonomisi almaktadır. Toplumsal tabakalaşmanın temeli değişmekte, doğuştan verili olan toplumsal konumlar yerini sınıf yapısı içindeki aşağı veya yukarı hareketliliğe yani toplumsal akışkanlığa bırakmaktadır.

Yeni Düzenle Yüzleşme

Kekeç Salman gibi Sancho da kapitalist toplumun kendi çabasıyla yoksulluktan üst sınıflara terfi eden insan fikrini temsil eder. Sancho evliliğin de para için yapılmasına karşı değildir. Güzel Quiteria ile Zengin Camacho'nun evlenmelerini -Quiteria ile köyün çobanı Basilio'nun birbirlerini sevmelerine rağmen- doğru olmasa da akılcıca bulur. Oysa Basilio insanın hayatında görüp görebileceği "en çevik delikanlıdır; müthiş cirit atar, çok iyi güreşçidir ve mükemmel top oynar; tazi gibi koşar, keçiden iyi atlar, gülleyle çomak devirirken mucizeler yaratır. Ayrıca bülbül gibi sesi vardır, gitarı konuştururcasına çalar ve her şeyden önemlisi, kılıç oyununda rakipsizdir" (II, 19: 228). Bütün bu meziyetler Don Kişot'un gözünde Basilio'nun "değil Güzel Quiteria'yla, bugün sağ olsa, Lancelot'la ve engellemek isteyen herkese rağmen, Kraliçe Guinevere ile evlenmeye layık" kılar (II, 19: 228). Ancak Sancho farklı düşünmektedir: "Quiteria, Camacho'nun kendisine hiç şüphesiz verdiği, verebileceği mücevherleri, süsleri reddedip Basilio'nun cirit atmasını, kılıç oynatmasını seçseydi, büyük bir aptallık yapmış olurdu. İyi cirit attı, güzel kılıç oynattı diye adama meyhanede bir bardak şarap vermezler. Satılmayan beceriyle yetenek Kont Dirlos'un olsun; ama böyle yetenekler, bol parası olan birine nasip olmuşsa, o zaman diyeceğim yok işte. İyi bina iyi temelin üstüne kurulur; dünyada en iyi, en sağlam temel de paradır" (II, 20: 237).

Sancho kızı Mari Sancha'yı soylu biriyle evlendirmek niyetindedir. Karısı Teresa ise buna karşı çıkar: "Olmaz Sancho" der, "kendisine denk biriyle evlendir; öylesi daha iyi. Kızı çarıktan iskarpine, çuldan atlasa, ipeğe, *Marica*, *sen'den*, *Dona Filanca'ya*, *Senora'ya* geçirirsen, kız ne yapacağını bilemez; adım başı bin tane kusur işler; kendi kaba dokuması ortaya çıkar" (II, 5: 80). Sancho ise bunun önemsiz olduğunu, iki üç yılda yeni durumuna alışıp "doğuştan soyluymuş gibi" olacağını söyler. Olmasa da bunun bir önemi yoktur Sancho için: "O *Senora* olsun da, sonra ne olursa olsun" (II, 5: 81). Karısı "Sancho, mevkiin kadar konuş. Senden üstün mevkilere ulaşmaya çalışma" diyerek itiraz edince "ben şipşak, kaşla göz arası kıza bir Dona, bir Senora yapıştırıyorsam, sefaletten kurtarıyorsam, tahtlara, ... atlas minder üstüne oturtuyorsam, sen neden razı olmayasın, benim isteğime boyun eğmeyesin?" sözleriyle şaşkınlığını dile getirir. Teresa kızının statü tutarsızlığı yaşayacağından kaygılanır; statü göstergelerinden paraya sahip olsa da, nesep bağına dayanan soyluluk ölçüsünden yoksundur. Böyle bir tutarsızlığın sonucunda kızının da kendini şaşıracağını söyler (II, 5: 81). Yukarı doğru toplumsal hareketliliği kendisi için de arzulamaz, zira bu başkalarının "çekiştirmelerini", "beddualarını", "dedikodularını" davet edecektir (II, 5: 84). Ben [kendi ismimle] yetinirim, tepesine *Don* koymalarına lüzum yok; ben onun ağırlığını taşıyamam. Beni kontes, vali karısı kıyafetinde görenlere sonra arkamdan, "Şu bitli karının kibrine bakın! Daha dün, iplik eğiriyor, kiliseye giderken başını eteğiyle örtüyordu; bugün jüponlarla, broşlarla,

kibirle gidiyor, sanki onu tanımıyoruz dedirtmem. Tanrı, yedi, beş veya kaç tane varsa o kadar duyumu korusun; kendimi bu duruma düşürmeye niyetim yok” (II, 5: 82-83).

Kekeç Salman da kız kardeşi Kiraz’ın (Nilgün Nazlı) ona göz koyan Züğürt Ağa’nın babası Abdo Ağa (Bahri Selin) ile evlenmesine para için razı olur, ağayla Kiraz için pazarlık yapar. “Söyle ne kadar istiyen?” diyen ağaya “Vallahi bilersen mal eyidir. Kiraz gibi karı dünyada az bulunur. Başlık parası da ona göre olmalı” der. Ağa’nın, “Ben Kiraz’ı alacağım. Kiraz’ın şanına göre bi layık düğün yapacağım” sözlerine, “Şanı şöhreti bırak şimdi. Sen bana ne vereceksin onu söyle” cevabını verir. Ekonomik rasyonalitede kendine pek yer bulmayan şan, şeref gibi kavramlar Salman’ı ilgilendirmez. O paranın peşindedir. Parayı alınca Abdo Ağa’ya “Hadi hayrını gör. Karı eyidir. İyi alışveriş olmuştur, öyle mi?” diye sorar. Abdo Ağa’nın gerdeğe girmeden ölmesinin ardından Züğürt Ağa’ya “Baba kızı elini değdirmeden ölmüştür. Yahu istersen sen al kızı, başlık parasında nasıl olsa anlaşırız” diyecek kadar para canlıdır. Kekeç Salman, Züğürt Ağa’nın yanına başka bir ağanın yanından hırsızlık yaptığı için kovulduktan sonra gelmiş, tabiri caizse sığınmıştır. Züğürt Ağa’nın hasadın iyi olmaması nedeniyle marabanın mahsuldeki payını üçte ikiden üçte bire düşürmesinin ardından köylüleri hakları olan buğdayı ağanın deposundan çalmaları için teşvik eden, hatta örgütleyen, onlara çaldıkları buğdayı satın alacak kişiyi ayarlayan ve onları ağadan izin almadan köyü terk edip İstanbul’a gitmeye razı eden de Kekeç Salmandır.

Buğdayı çalan marabanın köyden kaçtığını anlayan Züğürt Ağa, “Kaçtınız değil mi. Beni ortada bıraktınız Allahsızlar. Ulan marabasız ağa olur mu heç?” diye köyde elinde silahu etrafa ateş eder. Marabanın olmaması süregiden dengeyi bozmuştur. Bütünlüklü dünya “ben” ve “sen” arasındaki ayrıma rağmen “türdeş bir dünyadır.” Keskin çizgiler çizip, görelilik olarak ayırması “türdeş bir yeterli dengeler sistemi oluşturmak” amacını taşır (Lukacs, 2017: 42). Marabasız ağa olmayacağından köyü satıp İstanbul’a gitmeye karar verir. Köyü satılığa çıkarır. Kendisine oy karşılığı kredi sağlayan siyasetçi köyü satın alır. Daha sonra ağa bu alışverişte kandırıldığını, baraj yapılacağı için sattığı toprakların değerlendirildiğini, köyü kendisinden satın alan siyasetçinin bunu bildiğini ve bir şirket adına toprakları ucuza kapattığını öğrenecektir. Karısı, çocukları ve kendisine “ağam ayağının altını öpem beni ağabeyime geri verme yoksa sonum kötüdür” diye yalvaran Kiraz ile birlikte İstanbul’a kan kardeşi Behram’ın evine gelir. Behram gururla nasıl başarılı olduğunu anlatır Züğürt Ağa’ya: “Durmadan çalış, çalış, çalış. İnan be kan kardeş, bu İstanbul kolay değil. Buradaki her evde benim harcam, benim tuğlam vardır. Ter vardır. ... Ama ne oldu? İki oğlumu da adam ettim. Mobilya dükkanı birinde, öbürü de AEG bayi. Hayatları kurtuldu.” “Şimdi sıra bende” diye hevesle cevap verir Züğürt Ağa, “İkimiz bir olduk mu. He hey. Adam görsün İstanbul!” Kendisine ortak bir işe girmeyi teklif eden Züğürt Ağa’ya Behram, “Valla ortaklık başa beladır. Kardeşi kardeşe bile düşürür” der. “E peki ben ne edem? Hiç olmazsa akıl ver sende başka kimim vardır ki?” diye soran Züğürt Ağa’ya “Valla ne desem? Bu işin akıllı da olmaz ki. İstanbul bir alem. Herkes kendi bacağından asilii” cevabını verir. Haklıdır, zira cemiyet hayatında “herkes yalnız kendi içindir” (Tönnies, 2001: 52). Behram, Tönnies’in sözleriyle söyleyecek olursak “Gesellschaft sakinlerinin somutlaşmış halidir (2001: 169); sonuçları önceden hesaplanmış kelimelerden oluşan dili, rasyonel iradenin açık bir ifadesidir. Behram, Lukacs’ın sözleriyle söyleyecek olursak “hayatla girdiği hiyerarşi mücadelesini” kazanmıştır. Züğürt Ağa’ya kalan “kendi cılız ipliğiyle” bu mücadeleye girmek, “bütün öbür yalnız yaratıklar arasında, onulmaz bir yalnızlık içinde” (2017: 53) hayatla savaşımdır. Züğürt Ağa, kan kardeşinin kendisini yük olarak gördüğünü fark edince hemen bir ev tutar. “E ömür boyu kan kardeşe yük olacak değildik ya” sözlerine “Lafı mı olur be ağa” cevabını veren Behram’a, “Öyle deme burası

İstanbul'dur. Herkes kendi bacağından asılır. Sen beni kendine dert etme kan kardeş" diyerek kırgınlığını dile getirir. Kan kardeşliğinin gerektirdiği yardımlaşma, birbirini destekleme gibi ortak yükümlülüklerin önemini yitirdiğinin, şehirde kişiler üstü bir değerler sisteminin işlediğinin farkına varmıştır.

Bundan sonrası hızlı bir düşüştür Züğürt Ağa için. Zira giriştiği hiçbir işte başarılı olamaz. Marketçiliğin yolunu yordamını, ticaretin kural ve kurnazlıklarını bilmediği için marketi kapatmak zorunda kalır. Oysa köylüler rüşvet vermeyi, "iyileri öne, çürükleri çaktırmadan alta koymayı" çoktan öğrenmişlerdir. Marketçiliği beceremeyen Züğürt Ağa köylülerin de teşvikiyle domates satmaya başlar. "Milleti rahatsız etmiyek" diyerek önce megafondan kısık sesle kibar kibar "domates domatees" diyerek mal satmaya çalışırken, zamanla işi öğrenir ve "domatees, domatees, haydee domatees" diye bağırmaya başlar. Yavaş yavaş alışacaktır yeni hayatına belki, ancak bu kez de içinde domates sattığı kamyoneti polisler tarafından çekilir. Arabayı bulduğunda domateslerin çoğu çürümüştür; "iyileri öne, çürükleri arkaya" koyup satacağına çürükleri ayıklayıp atar. Kalanları satıp sermaye yapacaktır ki külüştür kamyonet yanar. Ama yılmaz, vazgeçmez, iyimserliğini, umudunu kaybetmez. Geçinmek için eşya satmaya başlarlar: "Eşya satmaya da başladık. Hepsi buba yadigarıdır. Allah sonumuzu hayır etsin" diye çıkışan karısına da; "Ağam darılma ama sen bu domates işine girmeyecektin" diyen köylüsüne de içtenlikle "Bizi mahveden arabanın telefidi" der. Ama gittikçe işe alıştığına inanır: "Şimdi kafamda çok iyi bir fikir vardır"; "Esaslı düşünceler vardır bende. Gene ticaret yapacağız." Ancak yeni bir işe atılmadan önce kahyasını azat eder. Artık hayat kavgasında tek başınadır. Seyyar satıcılığa başlar, sebze, balon, limon satar. Sonuç hep hüsrandır. Ama hayatın bir parçası olarak umut hep vardır. "Hayatı kuşatıp bezeyerek fethetmeye çalışır, ama yine de hayat tarafından tekrar tekrar geri püskürtülür" (Lukacs, 2017: 129).

Don Kişot da sürekli yenilmesine rağmen maceradan maceraya atılmaktan çekinmez. Olaylar hazin, anlamsız ve bölük pörçük olabilir, "ama daima bir umut parıltısı" taşır. "Burada umut, hayattan tecrit edilmiş, hayat karşısında yenik düştüğü için bozulmuş veya bayatlamış soyut bir ürün değildir. Hayatın bir parçasıdır" (Lukacs, 2017: 129). Don Kişot, giriştiği, kendi sözleriyle, "imkansız" işleri gezgin şövalyeliğin "başlıca ve asıl" görevi olarak görür (II, 17: 210). Yaptığı işe inancı tamdır. Tanrı'nın onu bu demir çağında, altın çağı geri getirmesi için yarattığını düşünür. "Benim kaderim tehlikeler, büyük kahramanlıklar, yiğitliklerdir" (II, 20: 277) der. Sürekli dayak yer, yaralanır, hırpalanır ama tehlikeye atılmaktan, meydan okumaktan vazgeçmez. Yine böyle bir dayaktan sonra şikayet eden Sancho'ya "Talih her felakette, çare olarak açık bir kapı bırakır"; "Savaşta alınan yaralar insana şeref verir, şerefsizleştirmez" der. Azman devler olarak tahayyül ettiği yel değirmenlerine "Bu kötü tohumları yeryüzünden silmek hayırlı bir savaştır, Tanrı'ya büyük hizmettir"(I, 8: 132) diyerek saldırır. Bu saldırı mızrağının parçalanması ve kendisinin de fena halde yaralanarak yere yuvarlanmasıyla son bulur. "Efendim, ben zat-ı âlinize söylememiş miydim, iyice bakın diye, onlar yel değirmeni diye; bunu ancak başında kavak yelleri esen biri fark etmezdi" diyen Sancho'ya büyücü Freston'un, kendisinin onları yenme şansını elinden almak için, o devleri değirmene çevirdiğini söyler: "Bana olan düşmanlığı bu kadar büyük işte. Ama eninde sonunda, onun fesat ilmi benim kılıcımın iyiliği karşısında yenik düşecektir." O atıldığı her macerayı iyilikle kötülüğün karşılaşması olarak görür ve iyiliğin sonunda galip geleceğine kalpten inanır. Yolda rastladıkları koyun sürülerini birbirine saldıran iki ordu olduğuna inanır: "Muhtaç olanlara ve zavallılara yardım etmemiz lazım" diyerek saldırıya hazırlanır. Koyunların meleminde, "Atların kişnemesini, borazanların sesini, trampetlerin gürültüsünü" (I, 18: 255) duyar.

Sancho'nun ikazlarına aldırmadan koyunlar ordusunun ortasına dalar ve "sanki gerçekten can düşmanlarını mızraklar gibi, cesaret ve atılganlıkla mızrak sallamaya başlar" (I, 18: 256). Sürüyü güden çobanlar önce Don Kişot'u durdurmak için haykırırlar, ancak bunun işine yaramadığını görünce "bellerindeki sapanları çözüp ...yumruk büyüklüğündeki taşlarla" saldırılar Don Kişot'a. Taşlara aldırmayıp, dört bir yana koşan Don Kişot taşların kaburgasına isabet etmesiyle yaralanır, atından düşer. "Ben size dönün demedim mi? Saldırdığınız ordu değil, koyun sürüsü demedim mi?" diye söylenen Sancho'ya düşmanının o kurnaz büyücü olduğunu söyler: "Peşimi bırakmayan o açık göz, bu savaşta kazanacağım galibiyeti görüp kıskandı ve düşman ordusunu koyun sürüsüne dönüştürdü." Bu söylediğine o kadar inanır ki "İnanmıyorsan, yalvarırım dediğimi yap Sancho, o zaman söylediklerimin doğru olduğunu göreceksin. Eşeğine bin ve usulca peşlerinden git; göreceksin, buradan biraz uzaklaşınca eski hallerine dönecekler, koyun olmaktan çıkıp sana tarif ettiğim gibi, etten kemikten adam olacaklar" der. Kral'a hediye olarak gönderilen iki vahşi aslanın kendisine saldırmaları için gönderildiğine inanan ve aslanlarla savaşmayı kafasına koyan Don Kişot aslan bakıcısına hayvanları dışarı salması için ısrar eder: "Tanrı hakkı için, bunları gönderenler görecekler, benim aslandan korkacak adam olup olmadığını Aşağı inin arkadaşım; ... şu kafesleri açıp o hayvanları dışarı salın. Onları bana gönderen büyücülere inat, bu kırım ortasında, La Mancha'lı Don Quijote'nin kim olduğunu göstereyim şunlara" (II, 17: 200). Don Kişot'un ısrarına dayanamayan aslan bakıcısı kafesin kapısını sonuna kadar açar. Etrafta kim varsa korkudan kaçır. Don Kişot ise aslanın arabadan atlayıp yakınına gelmesini ister; "niyeti onu elleriyle paramparça etmektir" (II, 17: 205). Ancak aslan başını kafesten dışarı çıkarmakla yetinir ve "büyük bir tembellik ve sükunetle tekrar kafesine girip yatar" (II, 17: 206). Bunun üzerine bakıcı Don Kişot'u mücadelenin galibi ilan eder: "Aslanın kapısı açık; çıkıp çıkmamak onun elinde. ... Zat-ı âliniz yürekliliğinizi açıkça ortaya koymuş oldunuz, benim bildiğim kadarıyla hiçbir cesur savaşçı, düşmanına meydan okuyup açıkta beklemekten fazlasını yapmaya mecbur değildir; rakibi boy göstermezse, o rezil olur, meydan okuyan ise, galibiyeti kazanmış sayılır" (II, 17: 206). Don Kişot gözlerinde yaşlarla kendisine bu işten vazgeçmesini için yalvarmış olan Sancho'ya gururla "Ne diyorsun buna Sancho? Gerçek cesaretin karşısında durabilecek bir büyü var mıymış? Büyücüler talihimi elimden alabilir, ama gücümü ve cesaretimi asla" (II, 17: 208) der.

Yeni Düzenin Zaferi

Don Kişot romanın sonunda ölür. Ölürken akli başına gelmiştir. "Artık şuuruma kavuştum" (II, 74: 798), "tek üzüldüğüm gerçeği görmekte bu kadar gecikmiş olmam" (II, 74: 799); "Beni tebrik edin sevgili dostlarım; ben artık La Mancha'lı Don Quijote değil, Alonsa Quijano'yum" (II, 74: 799); "Şu ana kadar saçmalıklarım bana ciddi zarar verdiler (II, 74: 800); "Ben deliydim, artık akıllıyım" (II, 74: 802) der. Şövalyelik kitaplarını lanetler. Vasiyetinde yeğenin evleneceği kişinin, şövalyelik kitaplarının ne olduğunu bilmemesini şart koşar (II, 803). Herkesten af diler. Son olarak da "hiç düşünmeden kendisine onca saçmalığı yazma fırsatı vermiş" olduğu için kitabın yazarından af diler (II, 74: 803). Cervantes ikinci kısmın sonunda Don Kişot'u "ölü, mezarında" sunar "ki, hiç kimse kendisine yeni olaylar atfetmeye kalkmasın" (II: 33); "yorgun, artık çürümüş kemiklerini mezarında rahat bıraksın, ölümün bütün yasalarını çiğneyip onu Eski Kastilya'ya götürmeye kalkmasın. Gerçekten, üçüncü bir sefere çıkmasına imkan olmadan, boydan boya uzanmış yatmakta olduğu mezarından onu kaldırmamasın" (II, 74: 806). Don Kişot'un temsil ettiği çağ Cervantes tarafından bu şekilde kapatılmış olur. Ölümü yeni düzenin zaferidir.

Züğürt Ağa'nın düzene boyun eğip kabullenışı ölümle değil -bir kez intihara yeltenmiştir- düzenin bir parçası olmakla tezahür eder. Kiraz'ın "Hiç bildiğin bir iş yoktur?" sorusuna "Yoktur. Ben ağayım" cevabını verir. O kendi statü grubunun yaşam tarzını düzenleyen gelenekleriyle hayatını sürdürmüş, herhangi bir meslek edinmemiştir. Sonra düşünür "Vardır, çiğ köfte" der. Köyde dostlarını ağırlamak için yoğurduğu çiğ köfte -kar getirmeyen beceriler edinmek aylak sınıf için değerli bir uğraştır (Veblen, 1995: 59)- şehirde geçim kaynağı olacaktır. Kiraz'ın önerisiyle çiğ köfte satmaya karar verir. Eti, bulguru almak için körüklü çizmelerini eskiciye satar. Ayağında plastik tokyosu, elinde tepsi çiğköfte satmaya başlar. Marabalarının kendisini bu halde görmesine aldırılmaz. Kent yaşamı onu da değiştirmiştir, doğal iradeden kaynaklanan utanma duygusunu (Tönnies, 2001: 162), "ben ağayım, bana yakışmaz" zihniyetini terk etmiştir. Yaşamı, ağalık onuruna tercih etmiştir. Önemli olan ekmek parasını kazanmaktır. Filmin başında ağalığın bütün işaretlerini üzerinde taşıyan "değer ve şeref somutlaştığı bedeninin" (Veblen, 1995: 60-61) aynadaki yansımaları gururla seyreden ağanın imgesiyle, filmin sonundaki ağalığa dair tüm gösterenlerden arınmış, adeta "çıplak" kalmış hali tam bir tezat teşkil eder. Köydeki kıyafetlerini şehre gelince "İstanbul'a ayak uydurmak için" kan kardeşi Behram'ın tavsiyesine uyarak değiştirir. Pusisini çıkarıp kasket takar, şalvarını çıkarıp pantolon giyer. Ancak körüklü çizmelerini neredeyse tüm film boyunca çıkarmaz. Çizmelerin gidişi ağalığın nihai gidişini temsil eder.

Don Kişot için de kıyafetin sembolik önemi büyüktür. Şövalye olmaya karar vermeden önceki kıyafetleri "bayramlık parlak siyah kumaştan ceket, kadife pantolon ve kadife ayakkabı" ve hafta içleri giyindiği "sağlam kumaştan boz renkli giysilerden" ibarettir (I, 1: 69). Şövalye olmaya karar verdiğinde ise ilk yaptığı atalarından kalma "yüzyıllardır bir köşede unutulmuş" eski zırhı temizleyip onarmak olur. Yola, zırhını kuşanmış, "başında iğreti miğferi, elinde kalkarıyla mızrağı" (I, 1: 72) ile çıkar. İkinci bölümün başında Don Kişot'u yatağında "üzerinde yeşil, kısa kollu bir fanila, başında kırmızı bir Toledo beresiyle" (I, 1: 34-35) görürüz. Bu onun "çılgnlık"tan vazgeçtiğinin bir göstergesi olarak algılanır, ancak o vazgeçmemiştir. Yine zırhını kuşanacak, yine yollara düşecektir. Don Kişot, zırhlarını bırakıp süslü kıyafetler giyen giyim soylularının kılıç soylularına karşı kazandığı statüye içerler. İkinci bölüm boyunca bu iki tip soylu arasındaki fark kıyafet üzerinden dillendirilir. Giyim, farklı statüleri görsel olarak somutlaştırır. Kılıç soylularının statü kaybı kıyafetlerine yansımıştır. Sancho, "şövalyelerin küçük asilzadelerin, özellikle pabuçlarını isle parlatıp siyah çoraplarını yeşil ipekle onaran silahtar asilzadelerin, kendileriyle rekabete girmelerini istemediklerini" söyleyince "Bunun benimle ilgisi yok" der Don Kişot. "Ben her zaman iyi giyinirim; katiyen yamalı giymem; yırtık olabilir tabii, o da zamanın değil, zırhların aşınmasından" (II, 2: 54). Oysa yırtık çorap giymesinin asıl nedeni ortaya çıkmasını istemediği fakirliğidir (II, 44: 490-492). Don Kişot'a yanlarında kaldığı Dük ve Düşesin şatosunda kendisine kendisini saray soylusu olarak hissetmesini sağlayacak süslü kıyafetler sunulur. Ancak o sonunda bu hayatı terk edip kılıç soylusu olmaya devam eder.

Sonuç

Hegel'e göre Cervantes bu eserinde şövalyeliğin kendini tasfiyesini emsalsiz bir ustalıkla gözlerimizin önüne serer (1920, II: 373). Don Kişot feodalizm ile kapitalizmin arasındaki sınırda, feodal toplumdaki modern dünyaya geçişi simgeler. "Kapitalizm sosyoekonomik işlevler yerine getirebilen özgür bireyleri ortaya çıkarır; ancak bu bireyler ne zaman ki kişisel duygularını ve iç dünyalarını keşfedip geliştirmek için özne benliklerine yönelirler, şeyleşme ve standartlaşma üzerinde yükselen bir dünya ile çelişkiye girerler" (Löwy ve Sayre, 2001: 25),

bu, Hegel'in sözleriyle "bir yandan rasyonel olarak kurulmuş bir dünya, öte yandan yalıtılmış bir ruh arasındaki mizahi çelişkidir" (Hegel, 1920, II: 374). Züğürt Ağa da "ne ağa elbisesine sığacak kadar gaddar ne de acımasız modern dünyaya uyum sağlayabilecek kadar çirkef olmayı beceremeyen biridir, velhasıl bir uyumsuzdur. Ağanın bu uyumsuzluğu aslında bir trajedi olan bu anlatıya acımasız bir mizahı da katmanın zorunluluğunu dayatır" (İlgin, 2016). Don Kişot'u okumak nasıl ağızımızda acı bir tat bırakıyorsa (Nietzsche, 2003: 46), Züğürt Ağa da mizah ve hüznü bir arada barındırır.

Don Kişot bir anti kahramandır. Anti kahraman -yetersiz, şanssız, patavatsız, beceriksiz, sakar, aptal ve soytarıdır ve Don Kişot anti kahramanın Avrupa edebiyatındaki erken ve seçkin bir örneğidir (Cuddon, 2013: 41). *Züğürt Ağa* filminin senaristi Yavuz Turgul'un tanımlamasıyla "Karikatür Ağa" olarak nitelendirilebilecek (Sonok, 2016) Züğürt Ağa da bir tür anti kahramandır. Başlık parası vermek yerine başlık parası almış, malına mülküne sahip çıkamamış, ne iş yapsa tutunamamış, güreştiği kişileri kendi gücüyle değil de, marabalarının rakip güreşçiye para vererek yenilmelerini sağlamalarıyla kazanmıştır. Don Kişot da kendisini düzmece bir törenle şövalye ilan eden hancıdan, Dulcinea'nın büyü ile bir köylü kızına dönüştürüldüğüne kendisini inandıran Sancho'ya, kendisine gerçek bir şövalye gibi davranıp onunla alay eden Dük ve Düşes'e kadar çeşitli kişilerce hayalleri doğrultusunda kandırılır. Züğürt Ağa'ya dönecek olursak; Yeşilçam filmlerinin ekmeğini taştan çıkararak, her türlü zorluğun üstesinden gelen, bir yumrukta birkaç kişiyi birden deviren "esas oğlanlara" benzemez. Karısının sözleriyle "başlık parası vereceğine, başlık parası alan ilk erkektir". Bu anlamda egemen erkekliğin sorgulamaya açıldığı erken filmlerdendir *Züğürt Ağa*. Don Kişot gibi Züğürt Ağa da hem bir kahraman hem de anti kahramandır, ya da bir "anti kahraman kahramandır" (Szakolczai, 2016: 14).

Don Kişot'la Züğürt Ağa ilk bakışta karşılaştırmaya uygun kahramanlar gibi durmayabilirler, farklı tarih ve coğrafyalar söz konusudur. Ancak her ikisi de modernin geleneksel karşısındaki zaferinin kurbanıdır. Her ikisi de yaşadığı çağla uyuşamayan, hayatı kendi doğru bildikleri yolda yaşayabileceklerine inanan ama yenilmeye mahkum karakterlerdir. Her ikisi de yaşadıkları toplumsal statü kaybından muzdariptir. Eski ahlak sistemleri aşınırken yeninin karşısındaki kırılanlıkları traji-komik bir temsile dönüşmüştür. Geçmişteki sosyal farkların belirsizleşmesi, hiyerarşik normların sarsılması, inandıkları değerlerin artık insanlar için taşınması zor bir yüke dönüşmesi her iki kahramanı da içinden çıkamayacakları zorluklara sürüklemiştir.

Don Kişot'un yeni olana uyum sağlama çabası şöyle dursun, tüm amacı "altın çağ" canlandırmaktır. Züğürt Ağa ise İstanbul'a geldikten sonra yeni olana yavaş yavaş uyum göstermeye çalışsa da, Ağa aslında baştan kaybedeceği bir oyunun içindedir. Bu nedenle Züğürt Ağa'nın son deneyimleri acıklı bir ironinin daha da belirgin kılınmasından, onun yeni karşısında gururunu bir yana bırakarak değişmesinin aynı Don Kişot'un ölüm döşegindeki değişimi gibi kendisinden vazgeçmiş olduğunun sahnelenmesinden başka bir şey değildir. Yine de bu süreçte mizah her ikisine de hakim olan unsurdur. İkisi de -biri ölü, diğeri canlı- yeni düzene katılmış, onun bir parçası olmuştur. Züğürt Ağa, Don Kişot kadar hayalperest değildir. Fakat büyük şehre göç etmeye karar vermesi ve şehrin insafsız maddeciliği ve vurdumduymazlığı karşısında tutunmaya çalışması yel değirmenleriyle savaşmaktan farksız bir deneyimdir. Her ikisinde de komik unsurlar nesnel gerçekliğin bireysel öznelliğe karşılık gelmemesinden doğar. Don Kişot'da bariz, Züğürt Ağa'da ise örtük olan bir oyunsallık onların bütün deneyimlerine nüfuz etmiştir. Çünkü oyunsallık esnasında dış dünyanın bir nebze

olsun “var olmayı bırakması” söz konusudur, oyunsal mizahın öncesinde ve sonrasında ise dış dünya “bütün ciddiyeti ve burkutuculuğu ile” karşılarında durmaktadır (Coşkun, 2011: 28). Her iki kahraman tiplmesi de “soylu kişinin maddi olan her şeyi küçümsemesi” (Huizinga, 1995: 130) anlayışına uygun davranır. Her ikisi de “ancak özgür insanın çalışmak zorunda olmadığı” (Huizinga, 1995: 130) eski bir yapının içinden çıkmıştır.

Aşkın yurtsuzluk kavramını hem sanatın hem de toplumsal yaşamın tarihi gelişimi bağlamında kullanır Lukacs ve romanı “aşkın yurtsuzluğun” bir ifadesi olarak görür (2017: 50). Roman, “hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği” (Lukacs, 2017: 66) “aşkın yönelimden yoksun” (Lukacs, 2017: 107), “post-teolojik” (Bowie, 2003: 178) bir dünyada, “insanın tek başına kalıp anlam ve tözü ancak kendi ruhunda, bir yuvadan yoksun ruhunda bulabileceği” (Lukacs, 2017: 107) anlam arayışının odağı haline gelir. Aşkın yurtsuzluğun cisimleşmiş hali olan Don Kişot bu anlam arayışını, büyüsü bozulmuş dünyayı “yeniden büyülü bir bahçeye dönüştürmeye”(Lukacs, 2017: 107) çalışarak simgeler. Züğürt Ağa da özellikle İstanbul’a göçtükten sonra yuvasızlık durumunu yaşar. Köydeki, “ezeli ve hazır anlamlar” (Lukacs, 2017: 42) üzerinde temellenen “güvenli” “ahenkli” varoluşunu çerçeveleyen değerler, yönünü kaybetmiş dünyanın muazzam karmaşıklığı karşısında anlamını yitirmiştir. Geleneğin zamansal sürekliliği ortadan kalkmış, içsel deneyim dış dünyanın gidişatından ayrılmıştır. Don Kişot gibi Züğürt Ağa da eski normların, kategorilerin yol gösterici olma özelliklerini kaybettiği bir dünyada bulur kendisini. Züğürt Ağa yaşadığı yabancılaşmayı, “Ya bu dünya ne dünya olmuş” sözleriyle dile getirir. Anlamın dünyası artık kavranabilir, bir bakışta anlaşılabilir değildir. Don Kişot gibi Züğürt Ağa da modernitenin göreliliği ve belirsizliği karşısında özgün değerleri aramanın hikayesini anlatır. Aşkın bir yuvanın arayışındır iki eserin de ana teması. Don Kişot bu yuvaya ölümden kavuşacaktır, Ağa ise Kiraz’la yaşayacağı aşkta.

Kaynakça

Blanc, Levee. (1997). “George Lukacs: The Antinomies of Melancholy”, *Other Voices: The (e)Journal of Cultural Criticism*. (1)1, <http://www.othervoices.org/1.1/blevee/lukacs.php>. Erişim Tarihi: 3 Haziran 2018.

Bowie, Andrew. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press.

Boym, Svetlana. (2001). *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.

Cervantes, Miguel de Saavedra, (1996). *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Coşkun, Ali. (2011). “Peter Ludwig Berger’in Din Sosyolojisindeki Yeri ve Önemi”, Peter L. Berger, *Kutsal Şemsiye: Dinin Sosyolojik Teorisinin Ana Unsurları*, İstanbul: Rağbet, s. 7-45.

Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Foucault, Michel. (2002). *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Londra ve New York, Routledge 2002), 51-52.

Harris, Jose. (2001). “Introduction”, Ferdinand Tönnies, *Community and Civil Society*, Jose Harris (der.), çev. Jose Harris ve Margaret Hollis, Cambridge: Cambridge University Press.

- Hart, Thomas R. (2016). *Cervantes and Aristo: Renewing Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hegel, G. W. F. (1920). *The Philosophy of Art*, c. 2, Londra: G. Bell & Sons.
- İlgin, Özgür, S. (2016). "Körüklü Çizmeden Tokyo Terliçe: Züğürt Ağa (1985)", *öteki Sinema*, 17 Kasım 2016, <http://www.otekisinema.com/zugurt-aga-1985/>. Erişim Tarihi: 22 Nisan 2018.
- Johnson, Carroll B. (2000). *Cervantes and the Material World*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.
- Löwy Michael ve Robert Sayre. (2001). *Romanticism Against the Tide of Modernity*, çev. Catherine Porter, Londra: Duke University Press.
- Lukacs, Georg. (1980). "Realism in the Balance", *Aesthetics and Politics*, çev. Ronald Taylor, Londra: Verso, 28-59.
- Lukacs, Georg. (2017). *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Maine, Henry S. (2006). *Ancient Law*, Londra: Book Jungle.
- Marx, Karl. (1933). *Selected Works*, V. Adoratsky (der.), New York: International Publishers.
- Marx, Karl. (1977). *Capital, I*, çev. Ben Fowkes, New York: Vintage Books.
- McCloskey, Deirdre. (2016). *Bourgeois Equality: How Ideas, Not Capital and Institutions Enriched the World*, Chicago: University of Chicago Press.
- McCloskey, Donald. (1994). "Bourgeois Virtue", *American Scholar*, 63(2), s. 177-191.
- Mills, Wright, C. (1995). Veblen, Thorstein, *Aylak Sınıf*, çev. İnci User, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Nietzsche, Friedrich. (2003). *On the Genealogy of Morality*, Keith Ansell-Pearson (der.), çev. Carol Diethe, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortiz, Antonio, Dominiguez. (1971). *The Golden Age of Spain, 1516-1639*, çev. James Casey, Londra: Weidenfeld & Nicolson.
- Szakolczai, Arpad. (2016). *Novels and the Sociology of the Contemporary*, New York: Routledge.
- Sonok, Hakan. (2016). "Şener Şen'in en çok güvendiği yönetmen hangisi?", <https://www.dunya.com/kultur-sanat/sener-senin-en-cok-guwendigi-yonetmen-hangisi-haberi-303397>, Dünya, 4 Ocak 2016. Erişim 18 Nisan 2018.
- Tönnies, Ferdinand. (2001). *Community and Civil Society*, Jose Harris (der.), çev. Jose Harris ve Margaret Hollis, Cambridge: Cambridge University Press.
- Veblen, Thorstein. (1995). *Aylak Sınıf*, çev. İnci User, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Weber, Max. (2012). *Ekonomi & Toplum*, çev. Latif Boyacı, İstanbul: Yarı Yayınları.
- Zioklowski, Eric. (1991). *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.

Lars von Trier Sinemasında Muhalif Duruş ve Yapı Karşısında Failliğin Sinematografik İzleri: *Dancer in the Dark* Müzikali Örneği*

Gamze Yılmaz Güntay*

Özet

Toplumsal yapı, onu bileşenleriyle yeniden üreten alanların yanında, ona muhalif, direnç alanlarını da kapsamaktadır. Güçlü bir ifade biçimi ve anlam yaratma sanatı olarak görülen sinema ise, mevcut güç/iktidar ilişkilerini yeniden üretmesinin yanı sıra, bu ilişkilerle toplum genelinde normalleştirilen tahakküm biçimlerine muhalefet etmesi ya da direniş göstermesi bağlamında, hem üst politika hem de alt politika alanı olarak kullanılabilir. Kameranın konumlandırılışından, merkezine aldığı karakter ya da objeye hangi perspektiften baktığına, çekim tekniklerinden tercih edilen renk ve ışık filtrelerine, kurgu biçimlerinden çerçevede oluşturulan kompozisyona kadar pek çok sinematografik yaklaşım, yönetmenin ortaya koyduğu anlamı, karakterlerin oluş biçimlerini üretmekte, dolayısıyla yönetmenin hayata karşı duruşunu betimler nitelik kazanabilmektedir. Bu çalışma çerçevesinde Lars von Trier'in filmleriyle ortaya koyduğu failliği, toplumsal yapı karşısındaki muhalif tutumu, *Dancer in The Dark* müzikal filminin dans sekansları üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Yapı, Bireyin Failliği, Lars Von Trier Sineması, Müzikal Film, Dans Sekansları.

* Bu makale, Gamze Yılmaz Güntay'ın Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda 2017 yılında tamamlanan "Müzikal Filmlerin Dans Sekanslarında Bedenin ve Sinematografik Yapının Anlatıyı İnşası" yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1763-5208>

E-mail : gamzeguntay@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422167

Geliş Tarihi - *Received*: 09.05.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.08.2018

Opposing position in Lars von Trier Cinema and Cinematographic Traces of the Perpetrator in front of the Structure: *Dancer in the Dark* Musical Example*

Gamze Yılmaz Güntay*

Abstract

*The social structure includes areas that reproduce it with its components, as well as areas of opposition and resistance. The cinema, which is seen as a form of strong expression and art of creating meaning, can be used both as a top policy and a sub-policy field in the context of rebuilding current power / power relations, as well as opposing or resisting the forms of domination normalized by society with these relations. A great deal of cinematographic approaches, from the positioning of the camera, to the perspective of the character or the object it takes to the center, to the color and light filters preferred from shooting techniques, from editing modes to composition created in the frame, are produced by the director, it produces the forms of character formation, therefore the director's attitude towards life can be characterized by the scripts. In the context of this study, the analysis of Lars von Trier's films, his opposition to the social structure, and the dance sequences of *Dancer in The Dark* musical film's have been tried to be analyzed.*

Keywords: Social Structure, The Perpetrator of an Individual, Lars Von Trier Cinema, Musical Film, Dance Sequences.

This article was produced from the master thesis of Gamze Yılmaz Güntay, at Gazi University Institute of Social Sciences Radio Television and Cinema Department in 2017, titled "Construct Narrative of the Body and the Cinematographic Structure in the Dance Sequences of the Musical Films.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1763-5208>

E-mail : gamzeguntay@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.422167

Recieved - *Geliş Tarihi*: 09.05.2018

Accepted - *Kabul Tarihi*: 27.08.2018

Giriş

Sosyolojide kilit bir rol oynayan toplum-birey, yapı-faillik, makro-mikro düalizmleri çalışmamızın çerçevesini belirlerken yol gösterici olarak baktığımız kavramlardır. Ancak bu kavramlara ayrıştırıcı bir perspektiften değil, tam tersine iç içe geçmiş, girift kavramlar olarak yaklaşılmaktadır. Layder, bu kavramların her zaman bir ölçüde uzlaşmaz, bağımsız ve karşıt şeyler olarak düşünülmemesi gerektiğini söyleyerek, kendilerine has özelliklere sahip olmalarının yanı sıra, toplumun iç içe geçmiş ve karşılıklı bağımlı özellikleri olduğunu vurgulamaktadır (2010: 2). Sinema anlatısıyla toplum içindeki bireye odaklanan bir görme biçimi oluşturmaya çalışırken, ayrıştırıcı değil bütünleyici bir yaklaşım geliştirmek bu çalışma için tercih edilmektedir.

Yaşadığı toplumdan bağımsız bir birey düşüncesi yanıltıcı olabileceği gibi, toplumu oluşturan bireylerin yapı üzerindeki etkisini gözardı etmek de olanaksızdır. İçinde yaşadığı dünyada değişiklik yaratabilme içgüdüleriyle hareket eden bireyin "failligine" işaret edebilmek için çalışmamızda sıklıkla toplumsal yapı kavramı kullanılacaktır. Bireyi diğerleriyle hem yüz yüze durumlarla hem de daha uzak toplumsal ilişki ağlarının koşullarıyla ilişki içinde görmenin önemine işaret eden Layder, 'faillik' sözcüğünün insanların ancak toplumsal dünya içinde failler olduklarına işaret ettiğini söyleyerek insanların basitçe toplumsal baskılar ve koşulların pasif kurbanları olmadığını altını çizmektedir (2010: 3-4). Marx ve Engel'in de ifade ettiği gibi *İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yapar, ancak kendilerince seçilmiş koşullar altında değil, geçmişten gelen, verili, doğrudan doğruya karşılaştıkları koşullar altında.* (Bottomore, 1991: 75). Bu bağlamda bireyin içinde bulunduğu toplumsal yapı, onun siyasal, ekonomik, kültürel vb. koşullarını etkileyen bir ölçekte değerlendirilmelidir. Güç/iktidar ilişkileri bağlamında çerçevelenen bu yapı bireyin kendini varetme sürecinde etkilidir. Ancak bu güç/iktidar ilişkileri sadece makro düzeyde değil mikro ölçekte de ele alınması gereken unsurlardır. Foucault, güç ve iktidara toplumun her düzeyinde bakılması gerektiğini söylemektedir. İktidar ilişkileri, devlet aygıtlarının bireyler üzerinde uyguladığı ilişkiler olmasının yanı sıra aile babasının karısı ve çocukları üzerinde uyguladığı, patronun fabrikasında işçileri üzerinde uyguladığı iktidardır (2012: 161).

İnsan, yaşamının her alanında iktidar/güç ilişkileriyle karşılaşabilmektedir. Sahip olanla yoksun olan arasındaki tahakküm ve hükmetme oyunu, insanlık tarihinden bu yana keskin bir alanda sürmektedir. Bu tahakkümün sürdürülmesi ise ideolojik olanın toplum genelinde doğallaştırılması ile mümkün olabilmektedir. Pierre Bourdieu, *"Her kurulu düzen kendi keyfiliğinin doğallaştırılmasını -çok çeşitli düzeylerde ve çok çeşitli araçlarla- sağlama eğilimindedir."* demektedir. Paul Willis ise *"İdeolojinin en önemli genel işlevlerinden biri, şüpheli ve kırılabilir kültürel çözümleri ve sonuçları her tarafa yayılan bir doğalcılığa dönüştürme biçimidir."* ifadesini kullanmaktadır. Scott'un belirttiği gibi, kaçınılmaz görülenin, böylelikle haklı hale geldiği savunulmaktadır (1995: 115).

Bu doğallaştırma yoluyla ideolojinin sürdürülmesi oyunu her zaman düz bir çizgide, akış halinde ilerlemez. Her yapısal form, içinde karşı bir form barındırır. Bu karşı formlar açıkça ve net biçimlerde olmasa da örtük bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Ancak zaman içinde uygun ortamların oluşmasıyla görünürleşebilmektedir. Bazı durumlarda ise yapı ve belirlenmiş formlar üzerinde dinamik karşı koyuşlar gözlenebilmektedir. James Scott'a göre, elitlerin hakimiyetindeki kamusal senaryo tahakkümü doğallaştırma eğilimindeyse, karşıt bir etkinin sık sık tahakkümü doğallıktan uzaklaştırmayı başardığı görülecektir (1995: 120).

Üstpolitika, iktidarın alanıdır ve iktidarın egemenlik ve hegemonya alanını içerir. Altpolitika ise bunun tersine, toplumsal olanın, aşağıdakilerin alanıdır ve mücadeleyi, direnişi içerir. Tahakküme karşı girişilen her pratik kaçınılmaz bir şekilde altpolitikanın alanına girer. (Öztürk, 2012: 28). Altpolitika aynı zamanda üstpolitika içinde sıkıştırılan bireyi işaret eder. Bireyin varoluş hallerine ve amaçlanan varoluş biçimlerine göndermeler içerir. Hayali kurulan bu varoluşun izleri, toplumsal değişimin zeminini hazırlama potansiyeline sahiptir. Toplumsal yapının değişiminde ve katılımının esnemesinde iktisadi, siyasal ve hukuksal etmenlerin yanı sıra iletişim güçlerinin de etkili olduğunu söyleyen Öztürk, iletişim güçleri ile toplumsal yapı arasında, uyum ve çelişkinin yan yana olduğu bir ilişki bulunduğuna işaret etmekte ve iletişim güçlerinin içinde hem toplumsal yapının belirgin özelliklerini hem de toplumsal muhalefetin izlerini görebileceğimizi vurgulamaktadır (2010: 142). Medya ve sanatı, iletişim güçleri olarak değerlendirdiğimizde her iki alanı da kapsayan sinemaya, bu anlamda toplumsal yapının değişimi konusunda etkili bir güç olarak bakılabilir. Elbette aynı ölçüde yapının sürdürülmesi amacıyla kullanıldığı gerçeği gözardı edilmemek koşuluyla. Bu bağlamdan analizle, sinema filmlerindeki anlatıların, toplumsal söylemi hangi noktalarda yinelediği, hangi noktalarda kırılmalara uğratarak sisteme direnç gösterdiği önem kazanmaktadır.

Marxist estetiğin temel konuları arasında yer alan sanatın, toplumun doğru, eleştirel bir anlatımı mı, yoksa taşıdığı devrimci potansiyeli bakımından mı değerlendirileceği konusu (Bottomore, 1991: 204) sanat eserlerine hangi bağlamlarla bakıldığına göre şekillenmektedir. Ken Baynes'a göre her çeşit sanat, toplumun bireyi, onun eylemlerindeki anlamı yorumlamasına katılır. Sanatın toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkilediği gibi toplum da, sanatın olası içeriğini ve işlevini belirlemektedir. Alain Robbe-Grillet'e göre ise, sanatın görevi önceden bilinen bir doğruyu -ya da bir soruyu- betimlemek değil, henüz kendilerince bilinmeyen belli soruları (ve belki zamanla belli yanıtları da) dünyaya getirmektir (Baynes, 2008: 18-28). Bu bağlamda genel anlatılardan uzaklaşıp bireye odaklanan, insan oluşun hallerini göstererek duyguları ön plana çıkaran filmler, makro içinde mikronun görünebilir hale gelmesi için bazen sinemanın kendi içinde inşa ettiği düzeni de yapı bozumuna uğratabilmektedir. Her sanat akımı, bir önceki akıma eleştirel bir bakışla oluşurken bu bakış aynı zamanda sistemin eserin varoluşu üzerine kurduğu tahakkümedir de. Ancak hayal gücünün, tahakküme karşı koyan bir yapısı vardır. Sinema filmlerinde senarist ve yönetmenin hayal gücü, zaman ve mekan algısı üzerinde oynayarak zihnimizde yeni düş alanları oluşturabilmektedir. Öztürk'e göre filmler, nasıl düşler, hafıza, ima edilmiş düşler ve mevcut dünya arasında çatallanmalar yaratıyorsa; sinema genel olarak bizzat hayat ve aynı zamanda hayattan taşan unsurlar arasında çatallanmalar yaratarak yaşamda yeni olanaklar üzerinde düşünmemize ve hissetmemize imkan veren bir sanattır (2018: 24).

Sütçü'ye göre, sinema sanatı, süregelen anlamda 'düşünme' kavramını içerik bakımından bozar ve zaman imgesi dolayısıyla rasyonel düşünmenin dışına taşar (2005: 146-148). Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder (2005: 163). Çözümlemeye çalıştığımız *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans, 2000) müzikalinde olduğu gibi bazı müzikal filmlerin dans sekansları Deleuze'ün işaret ettiği düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve imajların rasyonel olmayan bir biçimde biraraya getirildiği yapısıyla sinemada farklı oluş hallerini göstermektedir izleyicisine. Deleuze'ün "kristal imajlar" kavramıyla ifade edebileceğimiz bu sekanslar film içinde kendi gerçekliklerini inşa etmektedir. Deleuze'ün "*Zaman-imajda, gerçek ve hayali olan arasındaki bağlantının artık*

olmadığı, ikisinin ayırt edilemediği derecede bir edimsel imaj ve onun kendi virtüel imajının durumu içindeyizdir." sözleri üzerinde duran Öztürk, bu noktada artık zamanın kristalleşmesine doğru yol alındığını belirtmektedir (2018: 362). Rodowick'e göre kristal hikâyelemede filmin mekânı somut bir yer olmaktan çıkar, kronolojik zaman yerine zihinsel zamanda yolculuk yapılır. İrrasyonel düşüncü mümkün kılan bir hikâyeleme tarzıdır bu (Öztürk, 2016: 48).

Müzikal filmlerin dans sekanslarında, kristal rejimde olduğu gibi zaman ve mekan kavramları değişime uğramaktadır. Hayallerde yaratılan mekan üzerinde danseden beden, zamanda kırılmalar yaratarak çok boyutlu bir zaman algısı yaratmaktadır. Kendi akışı içinde önce, şimdi ve sonradan oluşan zaman kavramı bu dizimin dışına taşmaktadır. Antikçağ filozoflarının yaklaşımından alışık olduğumuz hareketle ilişkilendirilen, "değişenin değişmesini ölçmeyi" sağlayan ve aynı zamanda hareketin sonucu olarak ele alınan zamanın dışında bir zamansal anlatıya sahiptir müzikal filmler. Bu dans sekansları genellikle Bergson'un "kronolojik olmayan bir zaman" kavramı üzerinden inşa edilmektedir. *Dancer in The Dark*'ın müzikal dans sekanslarında Lars von Trier, sözü edilen kronolojik olmayan zamanda anlatır hikayesini ve Selma karakterinin hayali dünyasında yarattığı gerçekliği, onun hayatındaki gerçekliğin yerine koyar. Böylece farklı bir varoluş gösterir izleyicisine.

Sanat işte tam da bu farklı varoluş biçimlerinin dünyasıdır. Resmin, müziğin, dansın, heykelin, mimarinin, fotoğrafın, sinemanın varoluşu; insanın ve toplumun varoluşunda yeni izler bırakma biçimidir. Bu bağlamda sanat eserlerine nereden baktığımız, nasıl gördüğümüz ve bu görme biçimini nasıl ortaya koyduğumuz önemlidir. Her bakış kendi konumlandığı noktanın izlerini taşır üzerinde, o nedenle sanatçı ve eseri kadar, o eseri yorumlayanın da nesnel bakışından söz edemeyiz. Özne bir perspektiftir bakan da bakılan da ve hatta bu bakışı alımlayan da. Bu nedenle çalışmamızda kesin yargılara varılmayıp olasılıklar üzerinden okumalar yapılarak farklı olasılıklar birarada değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Lars von Trier Sineması

Filmlerinin hikayelerini kendisi yazan Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, "Film dediğin ayakabının içine kaçmış bir taş gibi olmalıdır." (Stevenson, 2005: ix) sözleriyle seyirciyi hikayeleriyle rahatsız, huzursuz etme amacını ortaya koymaktadır. Sinematografik imajları bu yolla inşa ederek izleyicisini toplum ve insan doğası üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu nedenle onun filmleri keyifle izleyebilececek filmler arasında değildir. Bu filmlerde planlanmış sorular vardır. Sinematografik anlatısında seyirciyi bu soruları sormaya yönlendirecek imajlarla karşılaşırız. İzleyiciye bir oyun alanı yaratır ancak bu alanın sınırları net değildir. Oyunun izleyeni götüreceği anlam çok seçeneklidir.

Toplumsal kodlarımızla "normal" olarak nitelendirdiğimiz birey davranışları dışında hareket eden ve hislerini, duygularını, davranışlarını sınırlamadan ortaya koyan karakterler izleriz onun filmlerinde. Uç noktalarda karakterlerini inşa eden yönetmen, genel geçer kabullerin sorgulanması gerekliliğini karakterlerin rahatsız edici yaşamlarında okunur hale getirmektedir. Toplumsal hayatta ahlak dışı olarak nitelendirilebilecek pek çok durumu, bireye ve duygularına yoğunlaşarak anlatan yönetmen, filmlerinde iyi-kötü, doğru-yanlış, suç-ceza (adalet), kadın-erkek gibi sınıflandırdığımız kavramlara, olgu ve durumlara farklı sorularla yaklaşmamıza zemin hazırlamaktadır. Öztürk'ün aktarımıyla, Deleuze'ün ölümünden sonra zaman-imaj sinemasında Lars von Trier, Richard Rushton'un tabiriyle, "etiğe karşı bir sinema" üretmeye başlamıştır. Deleuze'ün dediği gibi hareket-imaj sineması iyi ve kötü arasındaki farkı

bize açıkça gösteriyorsa; Von Trier bize yargılamadan uzak örnekler sunar. Bu, Trier filmlerinin hiçbir yargılama yapmadığı anlamına da gelmez; daha ziyade yargılamayı yapanları yargılar (2018: 354).

“İnsan doğası” üzerine düşünen yönetmen, insan oluşun içinde barındırdığı deformasyonları çarpıcı bir dille anlatmayı tercih etmektedir. “Bazı filmlerimde seyircilerin çılgına dönmemiş olmaları beni çok rahatsız ediyor. Oysa sarsmadan, huzur bozmadan, putları kırmadan bir şey anlatmam nasıl mümkün olabilir ki?” (Lumholdt, 2015) sözleriyle filmlerindeki aykırı tutuma dikkat çeken yönetmen, yarattığı karakterler üzerinden sistem eleştirisi yapmakta ve pek çok şeye muhalif bir tavırla yaklaşmaktadır. “Benim açımdan bir filmde önemli olan, insanlara kendilerine anlatılmasını istemedikleri bir hikayeyi anlatmayı sağlayan kusursuz bir teknik kullanmaktır.” (Michemsen, 1982: 9-10) ifadesini kullanan Trier filmlerinde, toplumsal yaşam içindeki pek çok yapı, bireyi çerçeveleyen ve içinde eriten bir kara delik gibi yansıtılmaktadır. İktidarların biçimlendirdiği algılarımız üzerinde deformasyonlar açan yönetmen, sinematografik diliyle bireyi ötekileştiren sistemi ısırp kanatmaktadır izleyici gözünde. Bunu yaparken zihinlerimizde sorularla dolu kara delikler açmakta ve zihnimizi karşı bir tez geliştirerek aydınlatmak yerine bizi sorularımızla baş başa bırakmaktadır. Olması gerekeni değil karanlık oluş halini göstermeyi tercih etmektedir. O bu durumu, “Benim filmlerimde son sözü her zaman kara delik söyler.” (Lumholdt, 2015) sözleriyle ifade etmektedir. Bu kara delik hem karakterlerin içine düştükleri karanlık alan, hem de izleyicinin zihninde oluşan kara delik olarak çift yönlü değerlendirilebilir.

Trier, genellikle kadın karakterleri filmlerinin merkezine almaktadır. Erkek karakterler ise çoğu zaman hikayede edilgen bir rol üstlenmektedir. Yapı karşısında fail olan kadınlardır. Yapıyı ve üzerlerindeki etkisini (baskısını) değiştirme çabası içinde gördüğümüz kadınlar, bu etkin olma halinin bedelini ödemektedir. Farklı olanı isteyen ve bu duygusunu ortaya cüretkarca koyan bu karakterler, arzularının ve ruh hallerinin onları götürdüğü yere giderler, ancak varılan noktada umut yoktur. Yönetmen umudu değil, varolanın karanlığını gösterir izleyicisine. Trier’in kadın karakterleri toplumsal düzeni bozan olarak konumlandırılmaktadır. Dünyevi meselelerden uzaklaşarak uhrevi olanla ilişkilendirilen kadınlar, aynı zamanda insanın duygulanım hallerinin gösterildiği oluş biçimleriyle, normal olana aykırı tutumlarıyla huzuru bozan, putları yıkandırlar. Ancak bu tutumları nedeniyle cezalandırılanlar yine kadınlardır. “Ne zaman başrolde bir erkek olsa, belli bir noktada bu adam idealin devam etmediğini görüyor. Fakat o kişi kadın olduğunda, ideal devam ettiriliyor. (...) Erkek idealin uygun düşmediğini gördüğünde, onu işe yarar hale getirecek bir adım atma eğilimi gösteriyor. Sanırım bir kadın duygusal çözüm bulma eğilimi gösteriyor.” (Smith, 2000: 187). Trier bu sözleriyle kadın karakterleri neden filmlerinin merkezinde konumlandığını açıklasa da, ideal olanı sürdürmeye devam eden kadın karakterlerin bu oluş halinde yitip giderken idealin simgesine dönüştürülmesi paradoksal görünmektedir. Kaldı ki yönetmenin her filmi için bunu söylemek mümkün değildir. Filmlerdeki kadın oluş halleri ideal olan mı, sorgulanması gereken midir (?) sorusunun yanıtı yönetmenin filmlerine ve bakış biçimine göre –hem yönetmenin hem de izleyicinin- değişime uğramaktadır. Trier filmlerindeki kadın oluş biçimlerini, mevcut sistemdeki ikincileştiren, ötekileştiren yapıyı yeniden ürettiği düşüncesi üzerinden eleştiren ve yönetmeni “kadın düşmanı” ilan edenler de vardır; toplumsal yapıda varolanı çarpıcı ve rahatsız edici bir dille ortaya koyarak eleştirel bir yaklaşımla olması gerekene işaret ettiğini ve dolayısıyla kadın oluşu olumladığını ifade edenler de. Ancak bu çıkarımları filmleri ayrı ayrı değerlendirerek yapmanın daha yerinde bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. Çünkü her iki durumu da onun filmlerinde görmek mümkün olabilmektedir.

Lars von Trier filmlerinde kahraman karakterlere pek sık rastlanmamaktadır, en azından Hollywood filmlerinden alışık olduğumuz parlatılmış kahramanlara. Genellikle sıradan görünümlü insanlar, sıradan işlerle ilgilenirken oluşturulur mizansenler ve karakterlerin iç dünyasındaki gel gitleri, sıkıntıları, çözüm arayışlarını yansıtır beyaz perdeden. “*Beni ilgilendiren şeyin daima kaybedenler olduğunu söylemeliyim.*” (Michelsen, 1982: 5) ifadesinden yola çıkarak yönetmenin karakterlerin kaybediş hikayelerini anlattığı düşünülebilir. Nitekim onun filmleri mutlu sona ulaşmaz, bu müzikal film bile olsa. Ruhumuzu ve zihnimizi sıkıntıya sokacak hikayelerdir anlattıkları. Filmin sonunda avucumuza bıraktığı sorularla ve bu sorular karşısındaki iç sıkıntımızla kala kalırız.

Filmlerinde kendi üslubunu inşa eden yönetmen, sinemanın klasik anlatı yapısına karşı çıkan aykırı bir tutum geliştirmiştir. Nigel Andrews, onun için “*film geleneğinin altına bomba yerleştiren adam*”, “*sinema geleneğinin manyak put kırıcısı*” ifadelerini kullanmaktadır (1991: 99). Yönetmen aynı zamanda kendi oluşturduğu film yapımına ilişkin yaklaşım biçimlerini de kırmaktadır. Bunu 1995 yılında, Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen ile birlikte oluşturdukları ve yayımladıkları, alternatif bir sinema akımı olarak ortaya çıkan ‘Dogma 95’ manifestosunun maddelerine aykırı filmler çekerek göstermektedir.¹ Dogma 95 manifestosunu kendi yaptığı filmlerle yıkan yönetmen, “*Ne kadar modaya uygun hale geldiyse o kadar da sıkıcı oldu.*” İfadesini kullanarak neden bu manifestoya uymadığını açıklamaktadır. “*Benim yapım kolektif çözümler içinde yer almaya kesinlikle uygun değil.*” diyen yönetmenin kollektif olana yaklaşımı, genel geçer algılarımız üzerinde oynayıp anlaşılır kılmaktadır (Jensen, 1998: 162-163).

Trier’in sinematografik açıdan yansıttıkları da parlatılmış imajlar değildir. Özellikle müzikal filmlerde alışık olduğumuz renkli dil kırılmıştır onun müzikalinde. Aslında müzikal filmlerin kalıplaşmış, içselleştirilmiş pek çok argümanını kullanmak yerine tam tersini yapmak tercihi, biçimlendirir onun müzikalini. *Dancer in the Dark*’ta, müzikallerin her zaman mutlu sonla bitmesi, özellikle dans sekanslarında parlak ve canlı renklerin kullanılması ve bakmadaki estetik hazzı vaat etmesi gibi içkin yapısı kırılmaya uğratılmaktadır.

***Dancer in the Dark* Filmi Dans Sekanslarının İncelenmesi**

Dancer in the Dark, yönetmenin kendi deyişiyle “*kötü dünya tarafından boğulmuş iyi kadın*”ı anlatan, *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak-1996) ve *Idiots* (Budalalar-1998) filmlerinin de yer aldığı “*Altın Kalp Üçlemesi*”nin son filmidir. Lars von Trier’e Cannes Film Festivali’nde “*Altın Palmiye*” ödülü getiren filmin hikayesi 1940’lı yılların Amerika’sında geçmektedir. Çekoslovakya göçmeni olan Selma Jezkova, kendindeki genetik hastalığı taşıdığı için tedavi edilmezse kör olacak olan oğlunun ameliyat masraflarını karşılamak için fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Oğluna daha iyi bir hayat sunabilmek adına Amerika’ya

1 Dogma 95 manifestosunun maddeleri aşağıda belirtildiği şekilde sıralanmaktadır: 1- Çekimler yerinde gerçekleştirilmeli. Set dekorları kullanılmamalı (Eğer hikaye için özel eşyalar gerekiyorsa, çekimler bu eşyaların olduğu yerde yapılmalı). 2- Kaynağı belli olmayan, görüntüden bağımsız müzik kullanılmamalı (Eğer sahnenin çekildiği yerde gerçekleştirilmiyorsa müzik kullanılmamalı). 3- Omuzda kamerayla çalışılmalı (Film, kameranın yerleştirildiği yerde çekilmemeli. Çekimler, filmin geçtiği yerde yapılmalı). 4- Film renkli çekilmeli. Özel ışıklandırma kabul edilemez. 5- Optik çalışmalar veya filtre kullanımı yasaktır. 6- Film sahte olaylar içermemeli (Cinayetler gerçekleşmemeli, silah kullanılmamalı vs.) 7- Zaman ya da mekan konusunda seyirci şaşırtılmamalı (Filmde olanlar şu anda ve burada gerçekleşiyor.) 8- Tür filmleri kabul edilemez. 9- Film 35mm. formatında çekilmeli. 10- Yönetmenin adı jenerikte geçmemeli. Ayrıca bir yönetmen olarak kişisel beğenilerimden uzak duracağıma söz veriyorum! (Özgiden, 2010).

göç etmiş; sistemin çarklarının işlemesi için görme sorununa rağmen gece gündüz çalışan bu göçmen kadının, aynı zamanda ev sahibi olan ve biriktirdiği tüm parayı çalan komşusunu öldürmesi –komşusunun zorlamasıyla gerçekleştirilen bir eylem olarak sunulmuştur- ve idam edilmesinin hikayelendirildiği filmde, suç-masumiyet ve ceza, adalet, iyi-kötü, doğru-yanlış, tüketici toplum ve tüketen yaşam gibi kavramlar üzerinde düşündürmektedir yönetmen. Toplumsal yaşamdaki bazı değerleri sorgulatmakta ve toplumsal düzenin sürdürülebilmesi masalına binaen zihinlerimizde inşa edilen iyi, doğru, suç ve ceza, adalet gibi kavramları sekteye uğratmaktadır.

Senaryosunu da Lars Von Trier'in yazdığı filmde, yaşamın zorluklarını hayallerindeki müzikallerde şarkı söyleyip dans ederek aşmaya çalışan bir kadın betimlemesiyle müzikal dans sekanslarına geçiş sağlanmıştır. Müzikal filmleri çok seven Selma, görmekte zorluk çekmesine rağmen sinemaya gidip arkadaşı Cvalda'yla müzikal film seyretmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda müzikal bir gösteride rol almak için geceleri sahne provalarına katılmaktadır. Selma'nın müzikal filmleri bu kadar çok sevmesi kendi repliklerinden birinde "*müzikaller hep mutlu sonla biter*" ifadesine bağlanmaktadır. Ancak *Dancer in the Dark*, saf ve temiz ruhlu bir karakter olarak betimlenen Selma'nın idamıyla son bulur. Müzikal bir dram olarak sınıflandırılan film, kendi hecelemeyle müzikal filmlerdeki bu mutlu son söylemini de yerle bir etmektedir. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediğini, Selma'nın "*Bir müzikalde korkunç hiçbir şey olmaz*" sözlerini örnek göstererek ortaya koymaktadır. Yazar'a göre *Dancer in the Dark* elbette kasıtlı olarak bu mutlu sona muhalefet etmektedir:

Müzikal türe özgü kodları yıkmak için her fırsat kullanılmıştır. Sonuçta ortaya çıkan Amerika'nın siyasi eleştirisidir. Sadece nazik ve doğa dostu olan Selma'nın komşuları ve işyerindeki üstleri bir vahşeti maskeleymiştir. En sonunda savunmasız bir yabancı ölüme mahkum edilmiştir. Müzikal benzerlik fonksiyonları, acımasız Amerikan dış politikasına karşı ideolojik bir cephe (Norðfjörð, 2013: 251).

Karşısına çıkan zorlukları hayallerinde inşa ettiği müzikallerle hafifleten ve zihninde aşılabilir hale getiren Selma'nın bu müzikalleri kurgulayabilmesi, filmde hayatın içindeki seslerin zihninde yeni varoluşlar yaratması anlayışına yaslanmaktadır.

"Makineleşen Bedenler": Sistemin Çarkları Arasına Sıkışmış İnsan Betimlemesi

Filmin bu ilk müzikal dans sekansı; gözleri artık göremez hale geldiği için biran önce oğlunun ameliyatında gerekli olan parayı biriktirebilmek adına gece vardiyasına kalan Selma'nın hayalinde, yorgunluktan bitkin düştüğü bir an fabrikadaki makinelerden gelen ve insanların çalışmaları sırasında çıkan seslerin çağrışımıyla kurgulanmaya başlanır. Onun zihnindeki müzikal dansın can bulması için müziğe gerek yoktur. Hayatın içindeki her ses dudaklarının ve adımlarının melodisini dansla buluşturması için yeterlidir. Filmin diğer dans sekanslarında olduğu gibi bu sekansta da, duyduğu sesleri zihninde melodiye dönüştürerek kendi müzikalini oluşturur. Selma'nın duyduğu sesleri anlamlandırıldığı, kameranin tebessüm eden yüzünü yakın planda göstermesiyle anlaşılır. İşçilerin işlerini yaparken çıkan sesler senkronize bir bütünlük içinde yansıtılırken Selma'nın yüzündeki bu tebessüm, seslere farklı bir anlam yüklediğinin işareti olarak görülmektedir. Selma başını kaldırdığında etrafındaki işçilerin yaptığı işler art arda gösterilir. Müzikalin enstürümanlarını çalar gibi belli bir ritimle işlerini yapmaktadır artık işçiler. Duyduğu bu sesleri tekrarlayarak şarkısına başlar Selma: "*Tıkır, güm, gıcirt, güm, bam, pat, çın, tın, çat*". Bu sesleri şarkısında yinelerken seslerin geldiği makineleri işaret etmektedir. Ardından işçiler gelerek onunla dans etmeye başlarlar. Kamera bu koreografiyi makinelerin arkasında konumlandırılarak yansıtmaktadır. *Makinelerin*



arkasında sıkışmış insan betimlemesi kamera perspektiflerinden görünür kılınmaktadır.

Görsel. 1. Trier, fabrikada geçen müzikal sekansa seçtiği imajlarla, Selma ve diğer işçilerin dansını makinelerin arkasından yansıtarak ekonomik sistem içerisinde sıkışmış insan betimlemesi yapmaktadır

Yönetmenin bilinçli olarak koreografiyi müzikal filmlerin pek çoğunda olduğu gibi eğlencelik bir seyir olmaktan soyutladığını düşündüren bir yaklaşım sergilenmektedir sekansların sinematografik dilinde. Başrolde estetik değil anlatı vardır. Koreografiye dahil olan bedenlerin hareketleri estetik görünme amacına değil, anlatıyı inşa etme hedefine yöneliktir. Bu sekans biçimlendirilirken müzikal filmlerin dans sekanslarında görmeye alışık olduğumuz hayali, masalsi dünya yaratılmaz. Sekansın Selma'nın hayalinde var olduğunu biliriz ancak bu hayali, kompozisyonun tasarımına taşıyabiliriz Trier. Ne abartılı kostüm ve makyaj kullanılır ne de mekanın renkleri müzikalin başlamasıyla değişime uğrar. Selma'nın çalıştığı fabrika aynı karamsar görüntüsünü korur, sadece sarı ışığın ve parlaklığın çok az artırılmasıyla belli belirsiz bir değişim yaşanır. Aslında değişen tek şey makinelerin ve çalışma seslerinin yarattığı müzikle bedenlerini dans eder gibi kullanarak çalışmaya başlayan işçilerin koreografiyi oluşturmaları olur. Ancak filmin genelinde müzikallerdeki bu yaklaşım da sorgulanmaktadır. Norðfjörð, filmin özdüşünümsel bir yaklaşım sergilediği fikrini ortaya koyarken Selma'ya aşık olan Jeff karakterinin "Müzikalleri anlamıyorum, niçin aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlıyorlar? Demek istediğim ben aniden şarkı söyleyip dans etmeye başlamıyorum." sözleri üzerinde de durmaktadır (Norðfjörð, 2013: 251). *Dancer in the Dark* müzikal bir film olsa da yönetmenin filmi işleyiş biçimi klasik müzikal filmleri sorgular nitelik de taşımaktadır.

Sekansın devamında dans ettiği adamların salonun tam ortasında yalnız bıraktıklarında genel çekimle gösterilir Selma ve "Bu müzik! Danset!" diyerek, gece vardiyasında olmamasına rağmen onu yalnız bırakmayıp yardıma gelen arkadaşı Cvalda'ya yönelir. Arkadaşı ona şaşkın ve anlamlandıramaz bakışlarla karşılık verdiğinde yineler: "Şimdi danset, dinle Cvalda, sen dansçısın, gözlerinin içinde parıltı var" onu dans etmeye ikna etmek için şarkı söylerken aynı zamanda dans etmektedir Selma. Onun bu dansına fabrikadaki diğer işçiler de dahil olur ve hep beraber Cvalda'yı dans etmeye davet ederler, beden dilleriyle söylemlerini destekleyerek. "Şimdi bana bak ve aş kendini" derken Cvalda'yı elinden tutup oturduğu yerden kaldıran Selma, fabrikada çıkan sesleri tekrarlayarak şarkısına devam ederken artık tüm işçiler onun bu dansına eşlik ederek çalışmaktadır. Makinelerin sesleri müziğin büyük bir bölümünü oluştururken, işçiler çalıştıkları makineleri aynı zamanda enstürüman gibi kullanarak ellerindeki aletlerle onları çalmaktadırlar. Süpürgeler ise bazı işçilerin dans partnerleri halini almıştır. Selma, Cvalda'nın elinden tutmayı sürdürür ve dans ederek fabrikanın içinde ilerlerler. Cvalda bu dans sırasında memnuniyetsiz bir yüz ifadesi takınmaktadır. Selma dışındaki karakterlerin film boyunca çok fazla gülümsedikleri söylenemez. Donuk suratlar görürüz genellikle.

Yönetmen hayatın bütün ağırlığını filmlerindeki karakterlerin yüzlerinden yansıtmaktadır. Ancak Selma filmdeki dramın tam merkezinde olmasına rağmen, zihnindeki mutluluğun kaynağı müzikaller onun tebensümlerini belirginleştirmekte ve okunur kılmaktadır. Dansları devam ederken Selma elini bıraktığında Cvalda, öylece olduğu yerde kalır ve beden diliyle bütün bunların çok saçma olduğunu ifade ederek geri döner. Selma peşinden gider ve onu ikna etmeye çalışarak dansını ve şarkısını sürdürür: *"Makinelerin gürültüsü seni selamlıyor ve diyor ki: Bir ritim yakalarız, seni senden alırız. Bir makine gürültüsü ne sihirli bir sestir. Odada öyle sesler var ki seni döndürüyor."* diyerek Cvalda'yı tekrar danslarına dahil eder. Diğer işçilerle birlikte dans ederek fabrikanın ortasındaki büyük makinenin olduğu yere götürürler onu. İşçiler makinenin etrafını sarar, hatta bazıları üzerine çıkar. Selma'nın dans eden işçilerden birinin elindeki demir çubuğu makinenin çalıştırma kolu gibi kullanıp indirmesiyle hepsi birlikte makinenin bir parçası gibi hareket etmeye başlarlar. Makineyle tek vucut olurlar ve bedenlerini makinenin dişlileri gibi hareket ettirerek çarkların dönmesini sağlamak için dans etmeye başlarlar. Öztürk'e göre bizim dışımızda üretilmiş bir nesneyi, bir mekan işlevlerinin dışında çıkarımıza göre kullanmak ve ona göre dönüştürmek bir tür taktiksel mücadele olarak çerçevelenmiş yapısal dünyaya yanıt vermek anlamına gelebilir. Makro yapısal dünyayla mücadele etmenin bir yöntemi olarak kullanım üzerine taktiği sadece akademik yazında değil, sanatsal ürünlerde de görülür (2018: 288). Sekansta kullanılan mekan, nesnelere ve çıkardıkları sesler, film içinde yeni boyutlar kazanarak anlamın merkezine yerleştirilmekte ve yapı içinde çerçevelenmiş bireyleri işaret ederek Öztürk'ün deyişiyle yönetmenin sistemle taktiksel mücadelesinin belirleyicileri haline almaktadırlar. Tam da bu noktada Deleuze'ün *"ima edilmiş düş"* ve *"dünya hareketleri"* kavramları üzerine düşündürmektedir sekans. Deleuze, algı ile eylem arasındaki arayı dolduran unsurlar arasında zaman-ima verene dünya hareketini ve dünya hareketine giden ima edilmiş düşleri de saymıştır. Gerçekte bir düş olmasa bile dünya içinde gerçek hareketin virtüel boyutuna gönderme yapan bir harekettir bu (Öztürk, 2018: 321). Selma içinde bulunduğu ampirik andan zihnindeki müzikalde yeni bir varoluşa evrilmiştir. Dansın başlamasıyla virtüel bir zamana geçilir ancak edimsel dünyanın gerçekliğinden tamamen kopulmaz, danseden işçilerin yanbaşı, donuk hareketlerle işini yapmayı sürdüren işçiler de dahil edilmiştir sahnelere. Virtüel ve edimselin iç içe geçtiği, kristalleştiği sekansta, fabrika işçileri içinde kendine virtüel bir alan açan Selma edimsel olanla bağını korur. Virtüel olanda edimsel dünyanın işleyişine göndermeler yapılarak sisteme direniş gösterilmektedir. İncelediğimiz sahnede merkeze alınan makine anlatının temel birimi



halini alır ve makinenin eklentisi olarak konumlandırılan işçiye ve toplumsal yaşamdaki rolüne işaret edilir.

Görsel 2. İşçileri makinenin eklentisi gibi yansıtan imajlarla yapılan sistem eleştirisi

Tiyatroda en önemli öğenin insan olduğuna ancak sinemada oyuncu olmadan da dramın gerçekleştirilebileceğine işaret eden Bazin, bir kapının çarpması, rüzgarda

savrulan bir yaprak ya da sahile vuran dalgaların dramatik etkiyi yükselten olgular olarak kullanılabilirdi; bazı filmlerde insanın sadece bir yardımcı öge gibi konumlandırılırken doğanın baş role geçebileceğini belirtmektedir (2011: 104). Sekansın bu sahnesine Bazin'in yaklaşımıyla baktığımızda insan bedeninin yardımcı ögeye indirgenirken bedenlerin dahil olduğu büyük makinenin ise baş role evrildiğini görürüz. Makine ile insanı bir armoni içinde sunan yönetmen, kollektif bir özneye dönüştürdüğü bireyi makine ile bütünleştirir. Sekansın alt metnini okumaya çalıştığımızda makineleşmiş insan bedenlerini yansıtan imajlar çıkar karşımıza. Karl Marx'ın, "*Komünist Manifesto*"da proleterya olarak tanımladığı işçi sınıfının makineleşimin gelişimi ile "*makinenin bir eklentisi*" olduğu (Marx & Engels, 2008: 24) söylemini yinelemektedir sekansın göstergeleri. Toplumsal sınıflar ve toplumsal düzenin işleyişi üzerinde düşündürmektedir izlediğimiz kompozisyon. Sosyal sistemin devamlılığını sağlayabilmek için tıpkı bu sahnedeği gibi kullanılmaktadır birey ve işçi sınıfı gibi alt sınıf mensupları. Onlar sistemin işleyişini sürdürürebilmek adına var güçleriyle çalışırlar ancak sistemin sağladığı avantajların uzağındadırlar. Makinenin çarkları gibi hareket ederler ve makine işleyişini sürdürür. Üstelik bu sistem gönüllülük ilüzyonuyla devam ettirilir; *kendileri ve aileleri için çalışmak ve sistemin bir parçası olmak zorunda olunduğu* mitine inandırılmışlardır. Barthes, mitlerin normal işlevinin, egemen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek olduğunu ortaya koymaktadır (Fiske, 2003: 143). "*Mit, birbirleriyle bağlantılı kavramlar zinciridir: insanlar bu zincirin anlamlarının farkında olabilirler, ancak mitsel niteliğinden haberdar değillerdir. Mit, kendi işleyişini gizler ve anlamlarını doğalmış gibi sunar. Kapitalist toplumlardaki mitler ise birkaç istisna dışında başat sınıfların çıkarlarını ilerletmekte ve bu çıkarlara hizmet etmektedirler.*" ifadelerini kullanan Barthes, mitlerin sınıf-temelli olduğunu ileri sürmektedir: "*Anlamlar toplumsal açıdan başat olanlar tarafından ve onlar için inşa edilmiştir, ancak ikincil sınıflarca kendi çıkarlarına karşı olsa da kabul edilirler, çünkü doğallaştırılmışlardır.*" (2003: 170-171). Foucault'nun bakış açısından baktığımızda ise "*toplumsal bedeni ortaya çıkaran şey konsensüs değildir, bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliğidir.*" (2012: 39). Toplumsal düzenin gönüllü ya da zorunlu hizmetkarlarıdır işçi sınıfı ve emek sömürsünün merkezindedirler. Sekansın özellikle bu sahnesi; siyasal, ekonomik ve toplumsal sistemin çarkları arasına sıkışmış insan betimlemesi olarak durmaktadır izleyici karşısında.

Cvalda koreografide bu çarkın merkezindedir ve yüzü artık tebessümünü yansıtır. İşleyişin bir parçası olmak, eğlenceye gönüllü katılmasını sağlamıştır! Makineden ayrıldıklarında şarkıyı Cvalda sürdürür. Danseden diğer işçilerin onu götürdüğü yük taşıma vincinin sepetini salıncak gibi kullanarak şarkısını söylemeye başlar: "*Sevgili Selma, bak kim kayan bir yıldızdan da hızlı dans ediyor.*" O şarkısını söylerken bazı işçiler de dans ederek ona eşlik etmektedir. Ancak arka planda memnuniyetsiz yüz ifadelerini koruyarak bu eğlenceye katılmayıp sadece işini yapan işçileri de çerçeveye dahil etmiştir yönetmen. Hayallerde bile tümüyle mutluluğu çağrıştıran bir müzikalden söz etmek mümkündür Trier'in filminde. Selma'nın zihnindeki müzikaller, hayatın sıkıntılarında kaçış alanları olsa da, realist bir karamsarlık sekansın bir parçasında saklı kalmaktadır. Ayrıca pek çok müzikal filmde olduğu gibi müzikal sahne başladığında mekan ve oyuncuların görüntüleri değişime uğramamakta, yansıtılan hayatlardaki karanlık renkler korunmaktadır. Genellikle müzikal filmlerin dans sahnelerinde karşılaştığımız, *bedenin cinsel metaya dönüştürülerek sunumuyla, seyirciye bakmaktaki hazzın yaşatılması* yaklaşımına bu filmde rastlanmamaktadır. Selma çözümlediğimiz sekansların hepsinde ve film genelinde bakımsız ve dağınık saçlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu dağınık saçlar, yönetmenin karakteri oluştururken çizdiği çocuğunun tedavi edilmesini herşeyden,

kendinden bile çok önemseyen anne imajını desteklemektedir. Sinema filmlerini incelerken yönetmenlerin seçimleri kadar seçimleri dışında kalan detaylar da çözümlemenin oluşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda Trier'in bu tercihi, müzikal filmlerin dans sahnelerinde beden meta haline getirilişine eleştirel yaklaşımı olarak da yorumlanabilir. Ancak bu noktada yönetmenin pek çok filmde kullandığı beden sunumunun bu filmde çok farklı bir üslupla inşa edildiğini de belirtmemiz gerekmektedir. Trier, bazı filmlerinde sert bir sinematografik dille cinsellik vurgusu yapmaktadır. Örneğin, *Nymphomaniac* (İtiraf, 2013) filminde yönetmen kendi bedeni ve ruhuna cinsel tecrübeleriyle acı çektiren mazoşist bir kadın betimlemesi yapmaktadır. Filmlerinin pek çoğunda oyuncular çıplak bedenleriyle estetik çerçevelerde kadraja alınarak izleyiciye bakmadaki haz vaat edilmektedir. Fakat bu filmde bu yaklaşımdan özellikle uzak durularak müzikallerdeki –özellikle dans sekanslarındaki- abartılı görsel dili kırılmaya uğrattığı görülmektedir. Müzikallerdeki gerçek dışı anlatıya, gerçeklik öğeleri özellikle korunarak gönderme yapıldığı da düşünülebilir.

Tüm işçiler alkışlar eşliğinde hep birlikte “*dans et*” diye bağırırken “*Cvalda burada*” sözcüklerini söyleyerek Selma'yı kendisini izlediği merdivenin üzerinden indirir Cvalda. El ele tutuşup fabrikanın koridorunda işçiler arasında koşar adımlarla ilerlerken “*dans et, dans et*” sözcüğü, bedenlerini onlara yönelten ve kollarıyla onları işaret eden işçiler tarafından tezahürata dönüşerek tekrarlanır. Ardından herkes birarada fabrikadaki makinelerden çıkan sesleri “*Tıkır, güm, gıcirt, güm, bam, pat, çın, tın, çat*” tekrarlayarak ve aynı figürlerle dans ederek koreografiyi hızlandırır. Seçilen imajlar yine çoğunlukla makinelerin arkasından yansıtılmaktadır. Koreografiyi tam olarak izlemek mümkün değildir. Selma'nın, Cvalda'nın ve diğer işçilerin dansları kesintiye uğratarak aktarılır beyaz perdeye. Zaman zaman genel çekimler verilen imajlar koreografiye daha geniş bir çerçeveden bakılabilmesine izin verse de genellikle koreografi farklı planlarla yansıtılan imajlarla kesintiye uğrar. İşçilerin belli bir bütünlük içinde dans ettiklerini de söylemek mümkün değildir. Koreografinin bazı bölümlerinde senkronize hareketler tercih edilirken, bazı bölümlerde ise herkes kendi halinde dans ediyor izlenimi verilmiştir.

Norðfjörð, postmodern müzikal filmler içinde gösterdiği *Dancer in the Dark* üzerine yazarken, filmin biçimsel olarak gerçekçi oyunculuklar ve Trier'in öncülüğünü yaptığı Danimarka Dogma hareketini hatırlatan mobil kamera çekimleriyle karakterize olduğunu söylemektedir (2013: 251). Filmin müzikal sekansları, mümkün olduğunca farklı açılardan çekim yapacak yüz tane küçük dijital video kamera kullanılarak çekilmiştir. (Stevenson, 2005: 147) Norðfjörð, bu nedenlerden dolayı konu ve temsili ile *Dancer in the Dark*'ın, müzikal film türünün geleneksel işleyişine aykırı olduğunu ifade etmektedir. (...) Bununla birlikte çok sayıda dansçının yer aldığı açık renkli alanlardaki müzikal numaraların Hollywood kalıplarından etkilendiği yorumunu da yapmaktadır (2013: 251). Norðfjörð'un altını çizdiği gibi filmin genel dilinde sıklıkla karşılaştığımız mobil kamera kullanımına rağmen müzikal dans sekanslarında sabit kamera çekimlerinin farklı pekçok alandan ve uzaklıktan yapılarak koreografinin çok çeşitli perspektiflerle yansıtıldığı gözlenmektedir.

Koreografi devam ederken, Selma'nın hayalinden çıkıp filmin realitesine dönen anlar verilir. Filmin realitesine dönen anların verilmesi koreografinin sonuna gelindiğinin işareti olarak görülmektedir. Bu kesmelerin hemen ardından koreografinin doruk noktasına ulaştığı, havada taklalar atılarak dans edildiği ve herkesin Selma'nın şarkısına eşlik ettiği müzikal sekans tamamlanmadan bitirilir. Selma'nın fabrikada hayal kurarken dalgınlıktan iki levhayı

üst üste yerleştirdiği için çalıştığı makineyi bozduğu sahneye dönülerek kesilir sekans. Müzikal, bilinçli bir tercihle, enerjinin en yükseğe ulaştığı noktada kesintiye uğratılmıştır. Selma'nın hayallerinde yaşadığı haz alanları bile sınırlandırılmıştır yorumu da yapılabilir. Bununla birlikte yönetmen, filmdeki bazı dans sekanslarını bilinçli bir tercihle kesintiye uğratmakta ve sekans tamamlanmadan sonlandırmaktadır. Aslında bu yaklaşım film içindeki sekanslardan birinde Selma'nın söylemiyle anlaşılır kılınmaktadır. Selma işler kötü gittiğinde oynadığı oyunlar olduğunu söyleyerek duyduğu sesleri müziğe dönüştürdüğünü anlatır. Sonra müzikal filmlerde son şarkıyı söylediklerinde sınırları bozulduğunu çünkü, sahne büyüdüğünde ve kamera çatıdan çıkacak gibi yükseldiğinde biteceğini anladığını söyler. Bundan gerçekten nefret ettiğini ve bu yüzden Çekoslovakya'da küçük bir kızken hile yaparak son şarkıdan hemen önce sinemadan çıktığını belirtir. Böylece film Selma için sonsuza dek sürmüş olur. Yönetmen bu söylemi görünür kılmak için filmdeki bazı dans sekanslarını tamamlanmadan kesintiye uğratarak sonlandırmaktadır.

"Duruşma": Güven ve Adalet Kavramlarının Sorgulanması

Selma idam isteğiyle yargılandığı duruşma sekansında çaldığı iddia edilen parayı çocuğunun ameliyatı için biriktirdiğini söylemek yerine, parayı Çekoslovakya'daki babasına gönderdiği yalanını söylemiştir. Babasının ismi sorulduğunda ise hayranı olduğu ve Çekoslovakya'da ünlü bir müzikal oyuncusu olan Oldrich Novy'nin ismini verir. Savcı Novy'i tanık olarak mahkeme salonuna çağırır ve onun Selma'nın babası olmadığı ortaya çıkar. Selma bu gelişmeleri mahkeme salonunda izlerken bakışları duruşmayı resmeden ressamın yaptığı resime takılır. Ressamın kaleminden çıkan sesler Selma'nın zihninde belirginleşerek duruşmayı bir müzikale dönüştürür ve filmin dans sekansına geçilir. Selma'nın yüzünde diğer dans sekanslarına geçişte olduğu gibi yine huzurlu bir tebessüm belirir. Filmde Selma'nın müzikleriyle zihninde kendine hayali bir oyun alanı açması, başka bir ifadeyle içinde bulunduğu durumların onu sıkıştırdığı dar anlardan uzaklaşıp fantazilerinde kendi gerçekliğini yaratması, onun hayatın karanlık sokaklarında, bu failliğiyle keline renkli bir dünya kurgulama çabası olarak okunabilir. Selma daha sonra çözümleyeceğimiz idam yolu yürüyüş dans sekansında da kendini o yolu yürüyecek kadar güçlü hissetmediği zaman, gardiyan kadının adımlarından çıkan sesle zihninde oluşturduğu müzikalinde idam yolunu dans ederek tamamlama gücüne kavuşmaktadır. Kendine yarattığı fantezi dünyasında gerçeklerle başetmek onun için daha kolay hale gelmektedir. Tıpkı idam sahnesinde olduğu gibi. Bu geçişlerde Selma'nın yüzünde beliren tebessüm ve huzur ifadesi ise kendi gerçekliğini yaratacak olmanın yüzünde görünürleşen rahatlama hali olarak düşünülebilir. Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder. Sinemanın daha saf bir noktaya ulaşmasını sağlayan, gerçek ile düşün ve aktüel ile sanalın birbirini kovulması, birbirlerinin yerine geçmesi ve artık bunların birbirinden ayırt edilemez hale gelmesi, zaman imgesinin işleyişinin bir sonucudur. (Sütçü, 2005: 163-4). Bu bağlamda Selma'nın kendi gerçekliği, edimsel dünyasının yerine konumlandığı virtüel dünyasında inşa edilmektedir diyebiliriz. Deleuze'e göre, artık hakikat bir geçicilik olarak varolmaktadır. Sabit bir varlık olmaktan ziyade, zamansal bir oluşum olarak anlam kazanmaktadır. Böylece kristal rejimde somut ve statik olarak varolmayan, fakat oluş olarak varolan bir düşünme söz konusudur (2005: 168). Hayatın onu hapsettiği karanlık alanlardan müzikleriyle kaçış alanı yaratan Selma, bu dans sekanslarında Öztürk'ün ifadesiyle "*varolma kudretini*" artırmanın yollarını aramakta ve kendi gerçekliğini bu yolla inşa etmektedir.

Kendisini ve duygularını sorgulayarak şarkısına başlayan Selma'nın bedeni Novy'ye yönelirken "Seni niye bu kadar seviyorum? Ne tarz bir büyü bu? Nasıl oluyor da bu hayranlığa engel olamıyorum?" sorularını sıralar şarkısında. O, duruşma salonunun mobilyalarının üzerine çıkarak bedeninin doğal salınımıyla şarkısını söyleyerek Novy'e doğru ilerlerken duruşma salonundaki diğer kişiler (avukatı, jüri üyeleri, savcı, öldürdüğü arkadaşının karısı, amiri ve duruşmayı dinleyen diğer katılımcılar) ciddi yüz ifadelerini ve bedenlerinin resmiyetini koruyarak hareket etmeye başlayıp dahil olurlar Selma'nın müzikaline. Bakışlarıyla Selma'yı takip ederken başlarını aşağı yukarı sallayarak onun söylediklerini onaylar gibidirler. Selma, Novy'nin yanına iyice yaklaşır "ve bir müzikaldehydin" dediğinde onun yanıtı "ve pek önemsemedim benim müzikalimde fazlasıyla eğlenmeni... ve seni yakalamak için oradaydım" olur. Ancak bu olumsuz söylemi öyle bir beden diliyle ortaya koymaktadır ki, hayatın güzelliklerinden bahseder gibi gülümseyerek tamamlar şarkısını. Aynı tebessümle yaklaşarak arkasından sarılır Selma'ya. Birlikte huzurlu bir ifadeyle salınır bedenleri. Selma yüzünü ona dönerek "Beni yakalamak için hep oradaydın!" diyerek onu tanık sandalyesine geri götürür ve kucağına oturur. Müzikal gösterisine devam eden Selma koreografinin devamında, coşkuyla sandalyelere, masalara çıkarak söylemini yineler. Onu dinleyen gazeteciler ise ellerinde not defterleriyle not almayı sürdürürken gittiği her yere peşinden giderler. Farklı planlardan verilen koreografi sırasında Selma gösterisini sürdürürken salondaki herkes merakla ayağa kalkıp bedenlerini ona doğru eğer. "Beni yakalamak için oradaydınız!" dediğinde müziğin kısa bir süreliğine kesilmesiyle herkes yerine oturur ve Selma söylemini "düşüğüm zamanlarda" diyerek tamamlar. Müzikteki bu boşluk son ifadeye dikkatleri çekmektedir. Pek çok farklı açıdan yansıtılan koreografide Novy masaya çıkıp Selma'nın o çok sevdiği ayak dansını yapmaya başladığında çerçevede Selma ile birlikte merkeze alınmış olsa da kamera açısı nedeniyle Selma'nın bakış açısındaki "yüce görüş" vurgulanır. Bu vurgulamada Selma'nın öznel bakış açısı yerine onu da kapsayan alt açı kullanılarak sinematografinin grameriyle Selma'nın Novy'e yüceleştiren bakışı çerçevede netleştirilir. Corrigan, kamera açıları ve hareketlerinin farklı filmlerde farklı anlamlara geliyor olabileceği üzerinde dururken, ne alt açı çekimlerinin her zaman üstünlük, ne de üst açı çekimlerinin her durumda baskı altında bulunma anlamına gelmeyeceğini söylemektedir. Alt açı çekimi, bir filmde güçlü bir karakterin bakışı altındaki güçsüz bir karakteri çağrıştıran, başka bir filmde sevdiği kişiye bakan bir çocuğun hayranlığını yansıtabilir (Corrigan, 2007: 89). Sekansın yansıttığı bu perspektifte alt açı, Selma'nın Novy'e olan hayranlığının göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Duruşma salonundakiler parmaklarını şıklatarak, alkışlarla, el ve vücut hareketleriyle çıkardıkları seslerle Novy'nin dansına eşlik ederler. Yönetmen herkesin ilgiyle izlediği bu dansı, genel açıyla yansıtmak yerine pek çok detay görüntüyü art arda kullanarak kesintiye uğratır. İzlemenin keyfine varmak mümkün kılınmaz. Alt açı, üst açı, yakın plan, baş plan, göğüs plan gibi farklı çekim ölçekleriyle salonda onu ilgiyle izleyen kitle de kesmelerle yerleştirilir kompozisyona. Ancak yönetmen bu açılarda çerçeve kenarlarında verilmesi beklenen boşlukları kullanmayarak imajları da kesintiye uğratmaktadır. Bazı çerçevelenmelerde oyuncuların baş boşlukları ya da bakış boşlukları verilmemekte hatta başların bir bölümünü kesen görüntüler kullanılmaktadır. Bu kesmelerin filmde "sosyal yapı içinde sıkışmış, ezilen birey" vurgusuna hizmet ettiği düşünülmektedir. Benzer şekilde bazen masanın altına konumlandırılan kamera ile seyircinin bakışı sıkıştırılır. Bu sıkıştırılmışlık, toplumsal düzeni devam ettirmeye yönelik işletilen "adalet" kavramı üzerinden bireyi istenilen kalıplara sokmak için sürdürülen düzen karşısındaki çaresizliği simgelerken izler kitlenin de benzer bir durumla karşılaşarak aynı

hissi yaşayabileceğine bir gönderme olarak yorumlanmaktadır. Yönetmen aynı zamanda sinematografi literatüründe yer alan baş plan, göğüs plan, boy plan gibi çekim ölçeklerinin dışında kendi öznel planlarını da kullanmakta ya da akışı kesintiye uğratan imajları anlatıya



dahil etmektedir.

Görsel 3. Kameranın konumlandırılmasıyla seyircinin bakışını sıkıştıran sinematografik betimleme örneği

Koreografi sırasında Selma ve Novy'nin danslarına, salonda olan diğer kişiler de belirli senkronize hareketlerle aynı zamanda aynı hareketleri yaparak eşlik ederler. Sekans Novy'nin masadaki dansına Selma'nın da katılmasıyla devam eder. Selma'nın müzikali sürerken zaman zaman geniş açı objektif kullanılarak koreografiye genel bir bakışla bakılması sağlanmaktadır. Koreografinin en yükseldiği kısma gelindiğinde, başta donuk yüz ifadeleriyle dansa eşlik eden kişilerin yüzlerinde tebessümlerini görürüz. Salondaki herkes coşkuyla dansa dahil olarak koreografiyi şekillendirmektedir. Koreografinin sonuna yaklaşırken salondaki herkes Selma'nın çıktığı masada yaptığı hareketleri tekrar eder. Herkes hep bir ağızdan "*seni yakalamak için orada olacağız*" derken farklı açılardan dansları yansıtılır. Sekansın sonunda Selma'nın hayatına dahil olan kişiler tek tek onunla dans eder. Bu dans Selma'nın hayatındaki insanlarla arasındaki tüm olumsuzlukları zihnindeki müzikalde çözme amacına işaret eder niteliktedir. Önce yakın arkadaşı Cvela, sonra öldürdüğü komşusunun karısı, onu seven Jeff ve işyerindeki amiri sırasıyla gülümseyerek Selma'yla dans ederken salondaki herkes hep bir ağızdan şarkılarında "*seni yakalamak için orada olacağız*" sözlerini tekrar tekrar söyler. Selma tamamlar sözleri: "*düştüğüm zamanlarda*". Bu tamamlayışla bedenini güvendiği ve sevdiği bu insanların kollarına bırakır ve yine dans sekansı Selma'nın düşüşü tamamlanmadan filmin gerçeğiyle kesilir.

Sekansta "*Yakalamak*" kelimesine yüklenen anlamlar çok boyutludur ve paradoksal nitelik taşır. Kullanılan işitsel ve görsel imajlarla "*yakalamak*" ifadesi olumlu ve olumsuz anlamlarını içinde barındıran bir usluyla kullanılmıştır. Selma "*Beni yakalamak için oradasın!*" derken bedenini güvendiği insanlara bırakır ve düşmesine izin verilmemesine olumlu bir gönderme yapar. "*Seni yakalamak için orada olacağız*" ifadesi ise "suçlu?" olan Selma'yı yakalayıp "adalete?" teslim etmek yaklaşımıyla en azından Selma adına olumsuz bir gönderme oluşturur. Aynı söylem, Selma'nın polis tarafından yakalandığı müzikal dans sahnesinde de kullanılmaktadır. Selma onu tutacaklara zarar görmesine izin vermeyecekleri inancıyla bedenini bırakırken aynı söylemi kullanır ve onu koruyacağını düşündüğü kişiler tarafından polisler teslim edilir. Genel bir değerlendirme yapacak olursak toplumsal kurallar ve yasalar da zaman zaman filmdeki bu örnekte olduğu gibi bireyi koruyacağı vadiyle ona en büyük zararı veren olabilmektedir. Yönetmen sekanstaki mizansenini oluştururken bu bakış açısını izleyicilerin zihninde netleştirerek, "adalet" ve "güven" kavramları üzerine yüklenen

anlamları sorgulatan bir izdüşümde heceletmektedir sinematografik söylemini. Aynı zamanda denetim toplumuna bir gönderme görürüz. Birey yapının farklı araçlarıyla ve diğer bireyler tarafından sürekli bir gözetime tabi tutulmaktadır ve hata yapması halinde onu yakalamak için orada olacak olan insanlar, medya, devletin polis, yargı gibi güç araçları hep oradadır. Birey bu kuşatılmışlık halinde, onu gözetleyene, düştüğü zamanlarda onu kaldıracak ve koruyacak olan olarak baksa da içinde bulunduğu koşulların onu götürdüğü noktada onu yakalayıp yok edecek olana dönüştüğünü görürüz. Sözü edilen her iki dans sekansında da Selma'nın bedenini diğerleri dolayımında sisteme bırakış hali, tutulacağına olan güveni beden dilinde hecelemektedir. Ancak Selma'nın bedenini bıraktığı kişiler tarafından tutulmadan sekans kesintiye uğratılmaktadır. Beden dili anlatısında zihnimize kodladığımız bedeni bırakış, teslim oluş halini vurgulayan yönetmen, bu algılayışı paradokslarıyla göstererek, sisteme gözü kapalı kendini bırakan bireye ve bu durumun bireyde bıraktığı tahribata işaret etmektedir.

“İdam yolu (107 adım)”: Yapının Yüzümüze Kapattığı Kapı Metaforu

Bu müzikal dans sekansına geçiş, idam odasına giden yolu yürüyebilecek durumda olmayan Selma'ya daha önce kaldığı hücredeki kadın gardiyanın, yürüyebilmesi için yardım etmesiyle yapılmaktadır. Gardiyan kadın, Selma'nın duyduğu sesleri zihninde müzikale dönüştürdüğünü bildiği için onu ayağa kaldırır ve *“şimdi biraz ses çıkaracağım, dinleyecek birşeylerin olsun”* diyerek güçlü ve sesli adımlar atmaya başlar. Selma'nın ağlamaklı bir ifadeyle söylediği *“107 adım var”* cevabına karşın gardiyan kadın *“ayak seslerimi dinle, yapabilirsin”* der ve güçlü adımlar atmaya sürdürür. Selma ağlayarak *“yapamam”* dese de gardiyan *“dinle Selma, bir adım atmanı istiyorum, hadi, dinle”* diyerek adım atmaya ve attığı adımları saymaya başlar 1, 2, 3... Selma ilk adımlarını zorlukla atsa da gardiyanın ayak sesleri ve adımları saymasıyla 4. adımdan sonra müzikal dans sekansına geçiş yapılır. Bu geçişin yapıldığını ancak hafifçe arttırılan sarı ışıkla ve müziğin başlamasıyla anlayabiliriz. Sinematografik açıdan geri kalan her şey aynıdır. Aslında ışığın değişimi de, izlendikleri gardiyan odasındaki masa lambasından yansıyan ışığın görüntüsüyle normalleştirilmiştir. Selma'nın yüz ve bedenindeki huzur ifadesi gerçek hayatındaki korkulu ifadenin çok uzağındadır artık. Sinemada yüz ifadeleri, duyguların dışavurulmasında önemli bir materyal olarak kullanılmaktadır. *“Beden dilimizin en belirgin ve en keskin anlamları yüzümüzdedir.”* diyen Belkaya, yüzümüzde yüzlerce anlamın gizli olduğunu ve yüz ifadesine en derin anlamı göz çevresinde bulunan kas gruplarının verdiğini söylemektedir. Yazara göre *“Her bakış, sahibinin iç dünyasını yansıtır.”* (2001: 139-142-3). Filmin dans sekanslarında yönetmen, Selma'nın zihninde müzikallerin oluşmaya başlamasıyla iç dünyasında ortaya çıkan değişimi, yüz ifadelerine yoğunlaşan yakın plan çekimlerle göstermektedir. Selma'nın, zihninde müzikalini kurgulamaya başladığı zaman yüzünde beliren tebessüm ve huzur, müzikalin ritmi yükseldikçe büyük bir gülümseyişe dönüşmektedir. Bu gülümseyişin, onun hapsoldüğü karanlık alana yeni bir zaman ve mekanda direnişini ve failliğini simgelediği söylenebilir.

Sekansın devamında bir kadın ve bir erkek gardiyan uygun adımlarla ritmi bozmadan önden gitmektedirler. Selma ise önce ona yardım eden kadın gardiyana teşekkür eder gibi huzurlu bir gülümsemeyle bakıp karşılığında gardiyanın gülümsemesini aldıktan sonra kelepçeli elleriyle gardiyanların yanında dans etmeye başlar Demir parmaklıklara elleriyle dokunurken kelepçelerinin parmaklıklara çarpma sesi de müziğe dahil edilir. İdam yoluna giden 107 adım, Selma'nın müzikal şarkısı olmuştur artık. Kadın gardiyanla birlikte adımlarını

sayarak şarkısını söyler. İdamı bekleyen diğer mahkumlardan birinin hücresine geldiklerinde önce siyahi mahkumun parmaklıklardan uzanan ellerine dokunur, sonra demir parmaklıkları usulca açarak hücresindeki yatağına oturan mahkumun yanına oturur ve bir çocuk gibi usulca başını Selma'nın kucağına koyan adamın başını, anne şefkati ve kelepçeli elleriyle okşar. Sekansta karşımıza çıkan mahkumlar, genellikle masum ifadeleriyle çerçeveye dahil edilmişlerdir. Erkek gardiyanlardan biri dans ederek hücreye girer ve Selma'yı idam yoluna geri götürür. Diğer erkek gardiyan ise onu omuzlarından tutarak çevirir, bedenine yarım daire çizdirerek onu gitmesi gereken yöne yönlendirir. Gardiyan, onunla dans ederken bile bedenine hükmetmekte ve gerekeni yapmasını sağlamaktadır. Bu his izleyiciye sadece gardiyanların Selma ile dans ederkenki beden dilinden değil jest ve mimiklerinden de geçmektedir. Gardiyanların yüzündeki ciddiyette hiçbir değişiklik yoktur. Ciddi ve donuk yüz ifadelerini koruyarak Selma'nın müzikaline dahil edilmişlerdir. Yönetmenin herkesin gülücükler saçarak çok eğleniyor görüldüğü müzikal dans sahnelerini kırılmaya uğratma biçimi olarak okunabilir, kompozisyona donuk yüz ifadeleriyle eklenen gardiyanlar. Aslında filmin tüm dans sekanslarında benzer bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Filmde sıklıkla duygudan yoksun ifadelerle dans eden insanlara rastlanmaktadır. Selma ise dans sekanslarının tebessüm eden yüzü olarak çıkar karşımıza. Selma yüzünden yansıyan huzur ve mutlulukla dans ederek idam yolunda ilerlerken arkasında bıraktığı mahkum ona bakmayı sürdürür, gardiyan ise dans ederek geride bıraktıkları hücrenin kapısını kapatır. Selma beş erkek mahkumun birarada olduğu koğuşun önüne geldiğinde ona yönelen mahkumların durdukları yerdeki demir parmaklıklara dokunur gibi yaparak kollarıyla yarım daire çizer. Ancak parmaklıklara dokunmaz. Dairesini tamamlamadan koğuşa ve mahkumlara sırtını dönerek yanlarından uzaklaşır. Mahkumlar ona dokunmaya çalışır gibi uzanarak Selma'nın beden hareketleriyle uyumlu olarak bedenlerini hareket ettirirler. Ancak yönetmen neredeyse hiçbir hareketi tam olarak göstermez, çekim açılarını değiştirerek hareketleri kesintiye uğratır ve koreografinin izleyenlerin gözünde tamamlanmasına izin vermez. Öğrenilmiş görsel algı kaynakları zihnimizde tamamlar koreografiyi. Selma koşarak uzaklaştığında mahkumlar onun gittiği yöne yaklaşarak ardından bakarlar. Yönetmen bu bölümde Selma'nın koğuşlar arasındaki dansını parmaklıklar arkasından verir. Kamera dolayımıyla izleyicilerin bu konumlandırılışı, hapsedilme hissi uyandırır ve karakter ile kurulması istenen empati duygusuna hizmet eder.



Görsel.4. Kameranın konumu dolayısıyla hapsedilen seyirci

Diğer koğuşa geldiğinde parmaklıklar ardından Selma'nın yöneldiği koğuş genel çekimle arka planda yansıtılır. Dikkatli bakıldığında bu koğuş içindeki Meryem Ana posterini ilgi çekicidir. Kamera açısı değiştiğinde poster daha net görünür. Selma kelepçeli ellerini

koğuş parmaklıklarından içeri uzatır. Elinde kitabıyla ona yönelen mahkum, Selma'nın uzattığı ellerini öper. Kamera bu görseli mahkumun koğuşundan yansıtmaktadır. Açık değişip yanından uzaklaşan Selma'ya bakan mahkum yan perspektiften verildiğinde, elindeki kitap daha net görünür kılınmıştır. Kitap üzerinde herhangi bir ibare görülmemesine rağmen zihinlerimizde kutsal kitap olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Bu düşünce, toplumsal yapıların oluşumu ve sürdürülmesi için inanç, değer gibi kavramlar üzerinden düzenin ve bireyin uyumunun sağlanabildiği değerlendirilmesiyle normalleşmektedir. Çünkü bu yapı içindeki birey, korkularını yenmek için inanca sığınmaktadır. İdam mahkum edilmiş bir kişinin elindeki kitap, bu nedenle görselin izleyenlerine kutsal kitap çağrışımı yapmaktadır. Elbette kompozisyon içindeki kitap ve Meryem Ana posterini birarada kullanıldığında bu düşünce pekiştirilmektedir. Sinemada mekan düzenlemesi ve dekor kullanımında her detay anlama hizmet etmektedir. Film izlerken dekor, kostüm, makyaj, ses gibi sinematografik öğelere tek tek dikkatimizi yoğunlaştırmamış olsak da görsel ve işitsel algımız biz farkında olmadan zihnimizdeki işlevini yerine getirmekte ve bilinçaltındaki anlamları yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda yönetmenler perspektife dahil edilen veya bilinçli olarak perspektif dışında bırakılan her şeyi anlamın inşası için önemli bir argüman olarak kullanmaktadır.

Selma koreografinin devamında diğer bir koğuşun kapısını açıp içeri girerken erkek gardiyanlardan biri de koğuşun önünde dans etmeyi sürdürmektedir. Açık değiştiğinde yine Selma'nın girdiği koğuşun karşısındaki koğuşun parmaklıkları ardından dahil edilir izleyici filme. Hapsedildiğimiz yerden gardiyanın dansını ve Selma'nın koğuşa girip yatağında yatan erkek mahkumun yanına uzanmasını izleriz. Ardından merdivenleri çıkan diğer gardiyanların bacaklarından detay görüntü verilir ve koğuşun içine giren kamera, gardiyan gelip uzaklaştırana kadar Selma'yı ve yatağında ona sarılan mahkumu yansıtır. Selma yanından uzaklaştığında mahkum arkasından kolunu uzatarak onun gidişini izler. Sekans boyunca Selma'nın iletişim kurduğu mahkumların hepsi, Selma yanlarından ayrıldığında bir müddet arkasından bakarak gidişini izlemektedir. Yönetmenin bu mizansenin tekralaması, izleyici olarak filmin sonunda Selma idam edildiğinde yaşadığımız hissi -"bakakalmak"- görünürleştirmektedir.

Sekansın sonunda Selma ve gardiyanların vardıkları kapı çıkar karşımıza ve yüzümüze kapanır. "Yüze kapanan kapı" metaforu "çaresizlik" vurgusu yapmaktadır. En azından kapının ardındaki yapı, kapıya bakışı geri çevirmektedir. Bu yapıdan olumlu bir yaklaşım beklenemeyeceğine işaretler karşılaştığımız mizansen. Filmin imajları üzerinde düşündüğümüzde yönetmenin şiddetin farklı biçimlerini kendi perspektifinden gösterdiğine dair emareler buluruz. Filmin sonunda varılan nokta "idam ediliş", toplumsal yaşamda iktidar şiddetinin gözler önünde sergileneni olarak tarihsel yapıdan bir iz düşmektedir zihinlerimize. Benzer şekilde iktidarlar tarafından sosyal yapının vazgeçilmezi gibi sunulan sınıfsal hiyerarşi; alt sınıflar olarak tanımlanan bireyler için her türlü şiddeti (psikolojik, fiziksel, ekonomik, cinsel vb.) normalleştirmektedir. Filmde görünür kılınan bu şiddetin izleri eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konulmaktadır.

Filmin son sahnesinde idam edilmeden önce çok korkan Selma'nın korkusu, oğlu Gene'in gözlüğünü ellerine tutuşturan arkadaşının sözleriyle geçer. Oğlunun ameliyat olduğunu öğrenen Selma'nın kalp atışları, Cvela'nın "Haklıydın Selma, kalbini dinle!" sözcüklerinin ardından duyulur hale gelir. Bu son sahnede kendi kalp atışları müzikalin sesi olur ve Selma yeniden şarkı söylemeye başlar: "Sevgili Gene, elbette buradasın, ve şimdi

korkacak hiçbir şey yok. Bilmeliydim ki, hiç yalnız değildim. Bu son şarkı değil. İçinde keman yok, koro çok sessiz ve kimse bir dönüş yapmıyor, bu sondan bir önceki şarkı. İşte bu kadar..." Selma son şarkısında, gözlerini gerçekliğe kapatarak "Bu son şarkı değil" derken yakın çekimlerde acıyı ve korkuyu örten gülümseyişi perspektiften yansıtılmaktadır. Aslında bu gülümseyiş film boyunca karşımıza çıkan dans sekanslarında Selma'nın sistem karşısındaki failliği olarak işler zihnimize. Selma gülümseyerek şarkısını söylerken idam edilir. İdam gerçekleştirildiğinde Selma'nın elinde tuttuğu oğlunun gözlüğü yere düşer. Kameranın odaklandığı gözlük, sonunda kendi yaşamını feda etmiş bile olsa Selma'nın amacına ulaştığını göstermenin aracı haline gelir. Ardından perdede yönetmenin sözcükleri yazılı olarak karşımıza çıkar: "Bu son şarkı diyorlar, bizi tanımıyorlar, ancak izin verirsek son şarkı olur." Filmin sonunda yönetmenin sözcükleri zihnimizde açılırken kendine yarattığı oyun alanı halini alan filmlerinde direnmeyi,



toplumsal düzene ve kalıplaşmış yapılar karşı duruşunu sürdüreceğini hecelemektedir.

Görsel 5. Selma'nın bireyi sıkıştıran toplumsal sistemler karşısındaki failliği, yaşadığı bütün dırama rağmen müzikallerinde yüzünde beliren huzurlu gülümseyişinden okunmaktadır

Mike Wayne, "Sinemayı Anlamak, Maksist Perspektifler" kitabında Herbert Marcuse'dan alıntı yaparak, "Sanatın hakikati, gerçeğin ne olduğunu tanımlamak için yerleşik gerçekliğin (ve onu yerleşik hale getirenlerin) tekeli kırma gücünde yatar Estetik dönüşüm, farkına varmanın ve suçlamanın bir aracı haline gelir." demektedir (Wayne, 2005: 11). Trier de sinema sanatını araç olarak kullanarak toplumsal yapıların işleyişine "adalet", "suç ve ceza", "hukuk sistemi" "toplumsal sınıflar" ve "emek sönürüsü" gibi perspektiflerden bakarak kanıksadığımız sosyal gerçekliğin tekeli kırılmaya çalışmaktadır. Trier'in filmi egemen sosyal düzene meydan okuyarak düzenin araçlarını (hukuk sistemi, adalet anlayışı, cinsiyetçi bakış vb.) yapıbozumuna uğratmaktadır.

Hollywood sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan devamlılık kurgusu, izleyiciyi anlatının akışına bağlayarak bir film izlediğini unutturur yapıdadır. Trier'in filmlerinde ise yapıt bir film olduğunu izleyenine her fırsatta hatırlatır. Aslında bu durum genel olarak müzikal filmlerin dans sekansları için de benzerlik gösterir. Film akışı içine yedirilmiş olsa da bu sahneler bize abartılı sunumlarıyla gerçek dışı ve hayal ürünü olduklarını hissettirmektedir. Ancak *Dancer in the Dark*'ın dans sekanslarında diğer müzikal filmlerden alışık olduğumuz abartılı dekor, renk ve ışık seçimleri, kostüm, makyaj, jest ve mimikler, beden dili gibi karakterin hayal dünyasında olduğumuzu gözümüzün içine sokan bir yaklaşım sergilenmemektedir. Tam tersi filmin dünyasındaki gerçeklikle uyum içindedir bütün bu seçimler ve abartıdan uzak bir anlatı çizilmiştir. Mizansen oluşturulurken filmin genelinde kullanılan aktüel kamera çekimleri, film izlediğimizi hatırlatırken yönetmen dans sekanslarında farklı pek çok açıdan çekilmiş kamera görüntülerini art arda getirirse de sabit kamera çekimlerini tercih etmektedir. Klasik müzikal filmlerde dans sahneleri anlatıyı bölerek yapıyı sürdürürken bu filmde genel anlatı dans

sahnelerini bölerek kesintiye uğratmaktadır. Bu ters düz etme yoluyla filmin kurmaca yapısı izleyiciye gösterilmekte aynı zamanda “gerçeklik?” kavramı üzerinden sorgulayıcı bir anlatım sergilenmektedir. Gerçek olan nedir? İçinde yaşamlarımızı sürdürdüğümüz sosyal, siyasal, ekonomik yapılar, hukuk kuralları, ahlaki değerler ve bütün bunları kapsayan sistem içinde çerçevenilmiş bireyin gerçekliği nerede başlar, nerede biter? Sistemin gerçekliği ile bireyin gerçekliği çatıştığında izlenebilecek yollar çok seçenekli ve değişken olabilir mi? Herkes için tek bir gerçekten sözedebilir miyiz? Zihnimizde kurduğumuz dünya kendi gerçekliğini yaratabilir mi? Duygu ve düşünce yoğunluğunun ürünü olan sanat eserleri gerçekse, sanatçının zihninde kurguladığı hayallerin, düşlerin dışavurumu olarak sanat yapıtları hayalleri gerçek olana dönüştürebilir mi? Gerçeklik değişkense hayal olan gerçeğe evrilirken gerçek olan bir yanılırsa olabilir mi? Mevcut katı gerçeklik bir tarafta, o gerçekliğin dışında alternatif düşsel gerçeklik diğer tarafta diyen Öztürk, bu düşsel gerçekliğin de en az mevcut katı gerçeklik kadar gerçek olduğunu ve bir illüzyondan ibaret olmadığını altını çizmektedir. (2018: 13): *“Virtüel ve edimselin kendine ait bir hakikati vardır, aralarında aşkınsal veya hiyerarşik bir ilişki bulunmamaktadır.”* (Öztürk, 2017: 275).

Selma, içinde yaşadığı dünyanın gerçekliği tarafından kuşatıldığı zamanlarda, kendi virtüel gerçekliğini inşa eder. Görme yetisini kaybetme noktasına geldiğinde, arkadaşını öldürmeye zorlandığında, polisler tarafından yakalandığında, cinayetle yargılanırken, idam yolunda yürüyerek idama adım adım ilerlerken ve sonunda idam edilirken edimselin en ufak sesini melodiye dönüştürüp şarkısını söylemeye başlar. Müziğin ritmiyle bedeninin doğal salınımı onun müzikaline hayat verir. İçinde bulunduğu mekan ve zamanda çevresinde olan kişilerin şarkı ve dansına eşlik edip müzikaline dahil oluşları ‘ima edilmiş düş’e dönüştürür bu müzikal sekansları. Mekan ve zaman algısı değişime uğrayarak potansiyel varoluşlarla yeni hakikatler inşa edilir.

Sonuç

Trier filmlerinde yapının işleyişinden duyulan hoşnutsuzluk hissedilir bir öğedir. İnsanlara kaçınılmaz olarak gösterilen düzenin ve iktidarın “doğallaştırılmış” tutumunun, her zaman “haklı” olmadığını kullandığı imajlarla hissettiren yönetmen, filmleri aracılığıyla toplumsal yapı karşısında failliğini ortaya koymaktadır. Yönetmenin yapı karşıtı duruşu filmlerinde okunabilmektedir. Bu, zaman zaman toplumsal etik değerlere, normlara, ekonomik, siyasal ve kültürel sistemlere, hukuk kurallarına, tabulara ve toplumsal sistemin işleyişine ya da bireyin sistem içinde eritilişine karşı duruş olarak görülürken; zaman zaman inanç sistemlerine, özellikle Hristiyanlık inancının toplumsal işleyişine ve bireye uyguladığı şiddete, kadının toplum içinde sınıflandırıldığı konuma ya da sinemanın kendi yapısına bir karşı duruş olarak görülmektedir.

Trier filmlerinin genelinde mevcut sosyal yapının işleyişine olan bu karşı duruş hali, sistemi tüm aksaklık, eksiklik ve çarpıklıklarıyla göstererek netleştirilmektedir. Yapının bireyi kuşatması fail bir tutum geliştirilmesi olarak okunan bu yaklaşımda, varolan sistemin karşısına yeni ve farklı bir sistem inşa edilmemektedir. Farklı bir önerme getirmek yerine mevcut durumun paradoksal yapısı ve bireyi hapsedişi yansıtılarak bireyin toplumsal yapı içinde konumlandırıldığı çıkmazlar, farklı perspektiflerle resmedilmekte ve zihnimiz sistemi sorgular hale getirilmektedir. Farklı bir ifadeyle Trier, filmlerinde izleyicisini yaşadığımız evrenin kesici gerçekliğiyle yüzleştirmektedir ve çoğu zaman bu gerçekçi bakış, dahil olunan sosyal yapının bireyi nasıl kanatarak acıttığını yüzümüze çarparak izleyiciyi içinde yaşadığı dünyadan uzaklaştırmakta, Deleuze’un ifadesiyle yersiz-yurtsuzlaştırarak aidiyetsiz bir

bakışla sistemi sorgulamaya zemin hazırlamaktadır.

Trier filmlerinde ütopyacı bir yaklaşım yoktur. Yönetmen, geleceğe umutla bakmak yerine varolan düzenin karanlık yanlarına işaret eder. Karakterler mutlu sona değil, kendi karanlıklarına yürürler. Trier filmlerinin sinematografik sularında yüzen izleyiciler, karakterlerin karanlıklarında gezinirken içinde yaşadıkları toplumun ve kendi iç dünyalarındaki kötünün izlerine rastlayabilir. Karakterlerin karanlıkları toplumunkine ışık tutar. Onun filmlerinde şiddetin farklı türlerini aynı anda görmek mümkündür. İnsanın içindeki kötünün, uygun ortamların oluşması durumunda gün yüzüne çıkıp şiddetle kendini hissettirdiğini farklı yollarla gösteren yönetmen, bazen iyilik olarak tanımladığımız duygu ve davranışların da kötü sonuçlar doğurabileceğini hecelelemektedir filmlerinde.

Amerikan filmlerinden alışık olduğumuz parlatılmış karakterlerle karşılaşamayız onun filmlerinde; sıradan, içine dönük, silik ve karanlığın içinde debelenen karakterler görürüz. İçselleştirdiğimiz iyi-kötü, doğru-yanlış, suç-ceza gibi kavramlar bu filmlerde üzerlerine tekrar tekrar düşünmemiz ve sorgulamamız için önümüze sürülür.

Trier filmleri mutlu sonla bitmez, bu müzikal film bile olsa. *Dancer in the Dark*'ta, hem gelenekselleşen sinematografik yaklaşımlara hem de müzikal film yapısının kendisine muhalif bir tavır gözlenmekte ve bu anlamda yapıbozucu bir yaklaşımın geliştirildiği düşünülmektedir. Postmodern bir müzikal film olarak değerlendirilen *Dancer in the Dark*'ı klasik dönem müzikallerinden ayıran yönlerine baktığımızda, en başta filmin bir dram oluşu ve mutlu sonla bitmeyişi üzerinde durmak gerekmektedir. Filmin içinde de klasik müzikallerde hiçbir zaman kötü bir şey olmayışına gönderme yapılmaktadır. Aynı zamanda sosyal meselelere temas eden yönetmen, bu yaklaşımı dans sekanslarıyla beslemektedir. Müzikal dans sekanslarında alışık olduğumuz ışıltılı renkler kullanılmaz. Kostüm, makyaj ve diğer sinematografik tercihlerde abartılı dil tercih edilmez. Koreografilerde teknik mükemmelliyetçilik yoktur. Dans sekansları sinematografik tercihlerle, bütünlük içinde değil, kesintilere uğratarak sunulur. Bu sekanslarda seyirciye izlemedeki haz vaat edilmez, çekim açıları, yöntemleri ve kurgu teknikleriyle sık sık kesintiye uğrayan koreografi, keyifli zaman geçirtmeye değil, derdini etkili bir üslupla anlatmaya odaklanmaktadır.

Müziklerde ortamdaki diegetik sesler, ön plana çıkartılmaktadır. Bu sesler, müzik ve şarkının ana yapısını oluşturarak merkezi bir anlatıcıya dönüştürülmüştür. Selma'nın ima edilmiş düşlerine geçiş, yüzüne odaklanan kameranın yansıttığı huzurlu tebessümüyle ve çevrede varolan seslerin Selma'nın zihninde öznel anlamlarına kavuşmasıyla gerçekleşmektedir. Bu sesler onun müzikalinin temelidir artık. Şarkılarının ritmini, fabrikada makinelerden çıkan sesler, mahkeme salonunu resmeden ressamın kaleminden çıkan sesler, gardiyan kadının adımlarından çıkan sesler ve idam öncesi kalp atışlarından çıkan sesler oluşturur. Trier diegetik sesleri anlamın inşasında belirleyici bir öge olarak kullanmıştır.

Dancer in The Dark Türkiye'de *Karanlıkta Dans* olarak gösterime girmiştir. Ancak film karanlıktaki dansa değil, dansçıya işaret etmektedir. Bu yaklaşımla bakıldığında, dans sahnelerinin estetik kaygılardan öte dansedenin içinde, bulunduğu durumu ve ruh hallerini ortaya koyabilmek için düzenlendiği ve dansa değil dansedene odaklanıldığı düşünülmektedir. Bu nedenle makale içinde film orijinal ismiyle belirtilmiştir. Film klasik müzikal filmlerden ayıran yanlarından biri de, gösteri toplumunun izlerini görmeye alışık olduğumuz dans sekanslarından farklı bir üslupla, mekanın, diğer sinematografik tercihlerin ve dansın kendisinin, danseden bedeninin estetiğinden sıyrılarak, ruhundan taşan duyguları

ortaya koymaya yönelik kurgulanışıdır.

Filmde, Selma'nın göçmen bir işçi olarak fabrikadaki, mahkeme salonundaki ve hapisanedeki tahaküme karşı geliştirdiği direniş, zihnindeki müzikallerle gerçekte olandan farklı bir dünya kurgulamak şeklinde belirginleşmektedir. Selma, işçi oluşunun, kör oluşunun, suçlu oluşunun ve son kertede idam mahkumu oluşunun yaşamındaki sert izlerini müzikalleriyle yumuşatma çabası içindedir. Onun yaşama karşı duruşu, kendine sanatsal bir gerçeklik yaratarak, varolan gerçeklikle mücadele alanı oluşturmasında saklıdır. Selma'nın kendi adına daha iyi bir dünyayı hayal etmesine yarayan müzikalleri, onu hapseden zincirleri kırar ve farklı bir varoluşa taşır ruhu ve bedenini. Zihnindeki müzikallerinde zamanı ve mekanı yeniden kurgulayan Selma, mekanikleşerek gittikçe acımasızlığını arttıran dünyadan uzaklaşır ve virtüel dünyasında yeni bir gerçeklik yaratır.

Dancer in The Dark'ta, Selma, zihninde kurguladığı müzikallerde bir nevi Deleuze'un yersiz yurtsuzluk haline sokmaktadır kendini. İçinde bulunduğu ortamdan kendini soyutlayarak yapıdan kopuşlarla iç dünyasında bir yolculuğa çıkış hali görülmektedir. Ancak farklı bir okumayla bu müzikal zamanlara, Selma'nın yer yurt edinme çabası olarak da bakılabilir. Ait olmadığını hissettiği dünya durumlarından, zamanın akışını kesintiye uğratarak uzaklaşmakta, yeni oluşlar ve aidiyetler yaratmaktadır. Kendini, sosyal yapı içinde anlamsız ve kaybolmuş hissettiği anlardan soyutlayarak başka bir aleme bir kapı aralamakta ve olumsuz tecrübeleri olumluya dönüştürerek yeniden deneyimleyebileceği bir zamansal kopuş ve yeni bir zamansal oluş hali geliştirmektedir. Şarkı söyleyip dans ederek kendine yeni bir zaman ve alan yaratmaktadır.

Selma virtüel dünyasının müzikalleriyle mevcut dünyaya meydan okur ve onu aşmaya çalışır. Şarkı ve dansları Selma'yı kuşatan hayatı sanatsal ve estetik bir formda yeniden inşa etmektedir. İçine düştüğü edimsel dünyasıyla müzikalleriyle inşa ettiği virtüel dünyası arasında gidip gelen Selma'nın içsel dünyası üzerine odaklanan film, ani kesmelerle bu virtüel dünyadan edimsel dünyaya geçer. Edimsel dünyadan virtüel dünyaya geçiş ne kadar yumuşaksa, virtüel dünyadan çıkış hali de o derecede hızlı ve keskindir. Edimsel ve virtüel olanın iç içe geçtiği filmde Selma'nın hayal gücünün imgeleri, edimsel dünyasını kuşatarak sistemin üzerinde kurduğu baskı ile mücadele yolunu inşa etmektedir. Deleuze'un ifadesiyle 'ima edilmiş düş' 'dünya hareketi'ne dönüşmektedir. Filmin dans sekansları ima edilmiş bir düş gibi işler. İzlediğimiz imajlar, Selma'nın müzikallerindeki hayali aleminde içinde yaşadığımız dünyanın örtük, soğuk gerçekliğini işaret etmektedir; toplumsal sistem içinde ekonomik, sosyal, hukuksal işleyişin kendi çarkları içinde bireyi sıkıştırdığı hatta yok ettiği gerçeği gibi. Ama aynı zamanda dansın şiirsel diliyle mevcut dünyada bireyin özgürleşebilmesi potansiyelini de açığa çıkarmaktadır.

Selma'nın ruhunda dalgalanan ve zincirlerini kıran müzik ve dans, düş ve fantazilerinde "daha iyi bir dünya" hayalini gerçekleştirmesi için yeni kapılar aralamakta ve onun bu hayali dünyası, failliğinin gösterildiği alanlar olarak inşa edilmektedir. Karakterin failliği, yaşadığı bütün dırama rağmen, diğer bütün karakterlerin asık suratlı yüzlerinin karşısında duran aydınlık gülümseyişinde saklıdır. Yönetmenin failliği ise seçtiği imajlarla bunu hecelemesinde. Selma'nın müzikalleri, iktidarın tahakkümüne karşı geliştirdiği bir direniş biçimi olarak da okunabilir. Aynı okuma biçimiyle Trier'in muhalif sesi daha net duyulur hale gelir.

Kaynakça

Andrews, Nigel (1991). *Sinema Geleneğinin Manyak Put Kırıcısı. Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 99-102). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Baynes, Ken (2008). *Toplumda Sanat*. (Çev: Yusuf Atılgan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 3. Baskı.

Belkaya, A. Gülümser (2001). *Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar*. İstanbul: Der Yayınları.

Bottomore, Tom (1991). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. (Çev: Mete Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Corrigan, Timothy (2007). *Film Eleştirisi El kitabı*. (Çev: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.

Donen, Stanley ve Kelly, Gene (Yönetmen). (1952). *Singin' in the Rain* (Yağmur Altında) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).-

Fiske, John. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Foucault, Michel. (2012). *İktidarın Gözü*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jensen, Jorn Rossing (1998). *Dogma Öldü! Yaşasın Şarkı ve Dans. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 162-165). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Layder, Derek (2010). *Sosyal Teoriye Giriş* (Çev: Ümit Tatlıcan). İstanbul: Küre Yayınları.

Lumholdt, Jan (2015). *Sinema Tutkusu-Lars von Trier*. (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2008). *Komünist Manifesto*. (Çev: Mustafa Suphi ve Şefik Hüsnü). İstanbul: Aydınlık Yayınları.

Michemsen, Ole (1982). *Tutku, Sinemanın Can Damarıdır. J. Lumholdt içinde, Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 3-12). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Minnelli, Vincente (Yönetmen). (1953). *The Band Wagon* (Asrı âsiklar) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Vincente Minnelli (Yönetmen). (1951). *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı) [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Norðfjörð, Björn (2013). *The Post-Modern Transnational Film Musical. C. k. Mokdad içinde, The International Film Musical* (s. 241-255). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Özgidem, Hatice (2010). *Sıra Dışı Yönetmen: Lars von Trier*. <http://www.on5yirmi5.com/haber/sinema/filmler/19960/sira-disi-yonetmen-lars-von-trier.html> (15.01.2018 tarihinde erişilmiştir)

Öztürk, Serdar (2010). *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Öztürk, Serdar (2012). *Mekan ve İktidar, Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Öztürk, Serdar (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.

Öztürk, Serdar (2017). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı 45. (s.243-262)

Öztürk, Serdar (2018). *Sinema Felsefesine Giriş, Film - Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar*. (Çev: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, Gavin (2000). Karanlıkta Dans. J. Lumholdt içinde, *Sinema Tutkusu-Lars von Trier* (s. 181-191). (Çev: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stevenson, Jack (2005). Lars von Trier. (Çev: Begüm Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları.

Trier, Lars von (Yönetmen). (1996). *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak) [Film]. Danimarka: Argus Film Produktie, Arte, Canal+.

Trier, Lars von (Yönetmen). (1998). *Idioterne* [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Danmarks Radio (DR), Liberator Productions.

Trier, Lars von (Yönetmen). (2000). *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans) [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst.

Trier, Lars von (Yönetmen). (2013). *Nymphomaniac* (İtiraf) [Film]. Danimarka: Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Heimatfilm.

Wayne, Mike. (2005). *Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler*. (Çev: Ertan Yılmaz). Ankara: DeKi Basın Yayım.

Eleştirel Teori Açısından Hümanizm ve Mekanik: Alex Murphy Nasıl RoboCop Olur?

Deniz Kurtyılmaz*

Özet

Adorno ve Horkheimer, beraber kaleme aldıkları Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserlerinde modern çağda insan ve doğa denklemine bir eşitlik oluşturacak şekilde kurulduğunu vurgulamaktadırlar. Üstelik söz konusu eşitliğin her iki tarafı, devamlı olarak, birbirine uyacak şekilde daralır. Araçsal rasyonalite ile doğa metalaşırken, metalaşma da insanın üretime katılan makine elemanlarına dönüşmesine sebep olur. Böylece, var oluş açısından bakıldığında, insandan geriye salt rasyonel bir zihinden ve seri üretim yapan işlevsel bir el'den başka bir şey kalmaz. İki felsefecinin bu görüşlerini, yönetmenliğini José Padilha'nın üstlendiği, serinin 4. filmi olan 2014 yapımı RoboCop filminde görmek mümkündür. Filmde, bir sibernetik organizma hâline gelen polis memuru Alex Murphy'nin insan yanından geriye yalnızca kafasının ve sağ elinin kalmış olması düşündürücü bir ayrıntı olmaktadır. Çalışmamız, RoboCop filmi eleştirel teorisinin düşünceleri bağlamında analiz etmeyi amaçlamaktadır. Modern dönemle birlikte, insanın bir işleve indirgenmek suretiyle bir çeşit makineye dönüşmesine dair felsefi tartışmalar filmin metonimik olarak okunmasıyla irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Hümanizm, Mekanizm, Robocop, Eleştirel Teori.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-8123-8034>
E-mail : denizkurtyilmaz@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492143

Geliş Tarihi - *Received*: 04.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 23.12.2018

Humanism and Mechanics in Critical Theory: How Alex Murphy Becomes RoboCop?

Deniz Kurtyılmaz*

Abstract

Adorno and Horkheimer, in their book Dialectic Of Enlightenment, emphasize that the equality of man and nature has been established to form an equality in modern ages. Moreover, mentioned parity is narrowed persistently, so that both sides fit together in precision. While nature is commodified with instrumental rationality, commodification also causes the human to turn into machine elements involved in production. Thus, from the point of view of existence, there is nothing but a rational mind and a functional hand that makes mass production are back from humankind. It is possible to see these views of two philosophers in Robocop, 4. film of the series, directed by José Padilha in 2014. In the film, it is a thought-provoking detail that only the head and right hand are left behind from police officer Alex Murphy who will transform into a cybernetic organism soon. Our work, aims to analyze the RoboCop in the context of the thoughts of critical theory. The philosophical debates about the transformation of man into a machine by a process and reduction of modern era will be examined by a methonimic film reading.

Keywords: Humanism, Mechanism, Robocop, Critical Theory.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-8123-8034>
E-mail : denizkurtyilmaz@hotmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492143

Recieved - *Geliş Tarihi:* 04.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 23.12.2018

Giriş

Amerikalı bilimkurgu yazarı Isaac Asimov'un (1920-1992), ilk kez 1942 tarihli *Runaround* adlı hikâyesinde ortaya koyduğu ve sonrasında kaleme aldığı diğer eserlerinde de atıf yaptığı için giderek popüler hale gelen "Üç Robot Yasası" şöyledir:

"1. Bir robot, bir insana zarar veremez ve bir insanın zarar görmesine seyirci kalmaz. 2. Bir robot, ilk yasayla çelişmediği sürece bir insanın emirlerini uygulamak zorundadır. 3. Bir robot, ancak ilk iki yasayla çelişmediği sürece kendi varlığını devam ettirmek durumundadır" (Asimov, 1950: 26).

Asimov'un kuralları, insanın kendi yarattığı aygıtlar karşısında yaşayabileceği acziyete üstü kapalı biçimde değinmekteyken böyle bir şeyin vuku bulmasına dair kolektif korkumuzu da bertaraf etmeye çalışmaktadır. Ne de olsa, Çekoslovak yazar Karel Čapek'in (1890-1938) *R.U.R.* [1921] adlı tiyatro oyununda ilk kez gördüğümüzden beri, robotları, isyan etmeye yatkın varlıklar olarak tasavvur etmek genel bir eğilimdir ve kurallar, gelişmiş makinelerle bir arada yaşama ütopyasının aniden bir distopyaya dönüşmemesi için rasyonel biçimde kotarılmış birer emniyet mandalıdır¹.

Burada, *Robot Anatomisi* [2014] kitabının yazarı Despina Kakoudaki'nin "[y]apay insanı nasıl hayal edersek edelim, bu hayal kendimiz hakkında bildiklerimiz ya da şüphelerimize karşılık gelmektedir." (2017: 228) sözünden cesaret alarak yeni bir yolculuğa çıkabiliriz. Eğer robot, insanın varoluşsal durumunun alegorik bir tasviri olarak öne çıkıyorsa, insan ve makine ilişkisinin temelde farklılık ve karşıtlık üzerine kurulan bir öykü değil, palindromik² bir hikâye olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. O zaman, varsayımda bulunmanın rahatlığı içinde, makine ve insanın yerlerini değiştirerek Asimov'un yasalarını tersyüz etmek üzerine kurulu bir fantezinin peşine de düşebiliriz ki o zaman ortaya şöyle bir şey çıkacaktır:

1. Bir insan, bir makineye zarar veremez ve bir makinenin zarar görmesine seyirci kalmaz. 2. Bir insan, ilk yasayla çelişmediği sürece bir makinenin emirlerini uygulamak zorundadır. 3. Bir insan, ancak ilk iki yasayla çelişmediği sürece kendi varlığını devam ettirmek durumundadır.

Şimdi dikkat çekici olan, yeni yasaların garip biçimde bize tanıdık gelmesidir ve bu aşinalık, yalnızca, makinelerin Spartacüsvari bir başkaldırıdan sonra dünyayı ele geçirdikleri zaman insanlara yapacaklarını konu alan bilim kurgu literatüründen alışık olduğumuz karanlık bir geleceği anımsatmasıyla açıklanamaz. Türettiğimiz yeni kuralların şu anki gerçekliğimize matuf bir mantığı taşıdığı da görülür. Fark edileceği üzere yeni kurallar üretim yapan makinelerle onları kullanmak durumunda kalan insanlar arasındaki ilişkiye dair, özellikle Sanayi Devrimi'nden bu yana kavileşen zımnî kurallardır -hatta kimi zaman bu kuralların fabrikalarda yürürlükte olan benzer talimatnameler yoluyla tam anlamıyla resmiyet kazandıkları da bir gerçektir. Dahası, yeni kurallarda beliren mantık yalnızca üretim

1 Bugün, kusursuz çalışan mekanik aygıtları imleyen "robot" kelimesi, Čapek tarafından, Slavcaya uzanan etimolojik kökeniyle "robota"dan türetilmiştir ve sözcük "kölelik" ya da "ağır çalışma" gibi anlamları karşılamaktadır. Buna uygun düşecek biçimde, Çekoslovak yazarın eserinin konusu da bir fabrikada üretim yapan robotların ağır çalışma koşulları sebebiyle insan efendilerine isyan etmesinde düğümlenmektedir. Oyunun ilk kez sahnelenmesinden bu yana yaklaşık yüz yıl geçmesine ve bu süre zarfında sayısız eser verilmesine rağmen, köleliğe ya da ağır biçimde çalıştırılmaya karşı giriştikleri bir isyan hareketi sonunda, makinelerin insanlardan acımasızca öç alması temasının neredeyse her robot anlatısında değişmeden karşımıza çıkması kolektif kaygımızın derinliğini ele vermesi açısından son derece ilginçtir.

2 Palindrom, "Pay ederek iki kerede yap." örneğinde olduğu gibi, tersinden de aynı şekilde okunan ve aynı anlama gelen sözcük ya da tümcelere verilen isimdir.

süreçleriyle sınırlı kalmaz. Teknik uygarlığımızın makineyi yaşamımızın her anında tâbi olmak zorunda olduğumuz bir üst-varlık'a dönüştürdüğü kabul edilirse, ilk bakışta son derece abartılı görünen üçüncü yasanın dahi sandığımızdan daha etkili olduğu meydana çıkar.

Esasında, teknik meselesiyle arasında belli bir mesafe olan herkes, fakat özellikle eleştirel teori mensupları³, yukarıdaki yer değiştirmenin uzunca bir süredir farkındadır. Örneğin Herbert Marcuse (1898-1979), *Tek Boyutlu İnsan* [1964] adlı eserinde, çağdaş insanın kendi ürettiği yapıların tahakkümü altında ezilerek yaşamaya mahkûm olduğunu anlatmaya çabalar; teknik de bu yapılardan biridir. Marcuse, “[t]eknik gelişimin belirtisi olarak, ileri endüstriyel toplumlarda, rahat, akla yakın, pürüzsüz, demokratik bir özgürlük hüküm sürer.” (1968: 27) diyerek insanın varoluş daralmasının evvela ve her şeyden çok teknik ilerlemeyle alakalı bir mesele olduğunu ifade etmektedir. Gelişmiş teknik uygarlığın köleleri, yüksek bir düzeye getirilmiş endüstriyel yaşam tarzına sıkı sıkıya bağlı olarak yaşayan insanlardır. Üstelik refah ya da teknolojiye ulaşma imkânlarının bolluğu açısından yüksek bir düzeyde olmak köleliğin kusursuz biçimidir: insanın üretim cihazlarına tabi kılınması; “bir araç olarak, bir şey olarak yaşaması”⁴ (Marcuse, 1968: 65-66).

Bununla beraber, ilk iki yasanın nispeten baskın olduğu geleneksel *paleoteknik* evre ile şu an yaşadığımız ve üçüncü yasanın ağırlığını giderek daha çok hissettiğimiz çağdaş *neoteknik* evre arasında bir fark da vardır⁵. Makinelerle geleneksel ilişkimizde insan, makine tarafından devamlı yabancılaştırılır ve bu yabancılaştırma bile esasında insan olmanın önemini imlemektedir. Oysa yeni teknolojiler ve yeni makineler, insana yabancılaşabileceği bir ontolojik boşluk bile bırakmamaktadır (Crary, 2015: 62-63). Yeni tip ilişkide, insan ve makine entegre bir devre oluşturmaktadır: Artık insan-makine hâline gelinir; bu noktada insan mı yoksa makine mi olduğumuz sorusu antropolojik bir problem olmaktan çıkar ve felsefi bir muammaya dönüşür (Baudrillard, 2012: 58-59). Fakat şurası açıktır ki “makinelerimiz rahatsız edici şekilde hayat doluyken bizim korkutucu ölçüde atıl olmamız” (Harraway, 2010: 50), tıpkı türettiğimiz üçüncü yasanın öngördüğü gibi, varlığımızın ancak makinenin bünyesine katılması oranında değer bulabildiğini anlamına gelmektedir.

Kaldı ki, teknik gereklilikler tarafından yönlendirilen sistemimiz, varlığını insani ihtiyaçları tatmin ederek sürdürmez, tam tersine, insan davranışları makinenin ihtiyaçlarına

3 *Eleştirel teori* sözcüğü 1923 yılında kurulan *Frankfurt Toplumsal Araştırma Enstitüsü*'nün Adorno, Horkheimer, Marcuse ve Benjamin gibi üyelerinin ve haleflerinin fikirlerini karşılamak için kullanılırsa da, çalışmamızda bu isimlerle sınırlı kalınmamıştır. Eleştirel teoriye mensubiyetin soyut ve olabildiğince geniş bir çerçevede ele alındığı bildirimizde, kaygılarının ortaklığından hareketle, kapitalizm-endüstriyalizm-mekanizm-hümanizm bağıntısına karşı sorgulayıcı bir tavır takınan her düşünür bu kurgusal çerçeveye dâhil edilmiştir. (Frankfurt Okulu ve görüşleri ile ilgili temel bir inceleme için bkz. Raymond Guess, *Frankfurt Okulu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları; daha geniş bir çalışma içinse bkz. Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.)

4 Vurgular tarafımızdan eklenmiştir.

5 *Paleoteknik* ve *neoteknik* kavramlarını Amerikalı tarihçi ve bilim felsefecisi Lewis Mumford'a (1895-1990) borçluyuz. Mumford, ilk kez 1934 yılında yayınlanan *Teknik ve Uygarlık* adlı yapıtında tekniğin üç dönemli bir gelişim geçirdiğini vurgulamaktadır. Tedrici dönüşümleri içerdiği için dönemleri birbirinden kesin tarihlerle ayırmak mümkün olmasa da, Mumford'un “güç ve karakteristik materyallerle ilişkili olarak ele alındığında, eoteknik evre bir su ve tahta bütünü, paleoteknik evre bir kömür ve demir bütünü, neoteknik evre de bir elektrik ve alaşım bütünüdür” (2017: 114) ifadesi kabaca bir dönemlendirme yapmayı mümkün kılar. Buna göre, eoteknik dönem ilk aletlerin yapımından yaklaşık olarak 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürmüştü ve yerini 19. yüzyılın ortalarına kadar devam edecek olan paleoteknik döneme bırakmıştır. O tarihten itibaren neoteknik dönemin hükmünü icra ettiği söylenebilir.

uyacak şekilde değiştirilmektedir (Kacznsky, 2013: 54). İnsan, makinenin öğütücü mantığından yine makineyle birleşmek suretiyle kurtulmaya çabaladıkça siborglaşmaktadır. Bu, klasik manada insanın ölümü olsa bile gidilecek başka bir yol yoktur; makineye zarar vermeden ve onun emirlerine uyarak varlığımızı sürdürebilmenin tek yolu budur (Batukan, 2017: 31). Böylece bir kez daha yapay insanlara dair temsillerin özünde insana dair tahayyüller olduğu savına ulaşılmakta; edebiyat yahut sinemadaki robot temsillerinin, insanın seri üretime katılmak durumunda olan bir “araç” ya da yine seri üretimin sonucu olarak vücut bulan bir “şey” olmasının hikâyesi olarak irdelenmesinin yolu açılmaktadır. Farkında olsun ya da olmasın, uzunca bir zamandır insan kendine baktığında bir robotu, bir robota baktığında ise kendini temaşa etmektedir.

Vardığımız yere çıkan yolun başlangıcını ise modern dönemin doğuşuna; hümanizmin yalnızca sanatta bir eğilim olmaktan çıkarak kuramsal bir kimliğe sahip olduğu Kartezyen dünya tasarımına dayandırmak mümkündür. Söz konusu tasarım, insan aklına ayrıcalıklı bir konum vermiş, aklın karşısında konumlandığı doğayı da matematik yasaların kesinliğinde çalışan zihin tarafından anlaşılmaya uygun salt mekanik ilişkiler bütünü olarak değerlendirmiştir. Böylece zihin ve dünya arasında belli oranda eşitlik kurulabilecek bir denklem oluşturulmuşsa da, bu, aynı zamanda insanın da mekanik bir tasarıma dönüşmesinin; kesinlik üreten zihnin kendisinin de ürettiği kesinliğe tâbi olması zorunluluğunun ilk adımıdır. İlâveten, insanlık tarihi açısından son derece büyük olan Kartezyen sıçramanın, eoteknik evreden paleoteknik evreye geçişi mümkün kıldığı gibi, akılcılaştırmanın standartlaşma fikri ile el ele vererek ilerleme ülküsüyle birleşmesi neticesinde Sanayi Devrimi’ne ve en nihayetinde endüstriyel kapitalizme de vücut verdiği ortadadır. Teorik ve pratik uygulamaların bütünlüğü içinde ortaya çıkan çağdaş sistem, “bugün tüm yerküreyi içine alacak biçimde genişlemiş olduğundan” (Wallerstein, 2012: 99) kaçılacak bir yer de bulunmamaktadır.

Bu çalışma, yukarıda değinilen kavramsal çerçeveden hareketle 2014 yapımı *RoboCop* filmini felsefi açıdan irdelerken makinenin insanlaşmasını değil de, insanın makineleşmesini mercek altına almaktadır. Hümanizmin, 17. yüzyılda felsefi bir temele oturarak günümüze kadar süren tarihi yolculuğunu ancak mekanizmle birlikte yapabileceği, fakat kapitalizmin sırtını yasladığı endüstriyel üretim ve tüketim ilişkileri bağlamında her ikisinin de başta hayal edilenden çok daha farklı bir noktaya taşındığı fikri temel alınmıştır. Burada dikkati çekmesi istenen husus, hümanizm, mekanizm, endüstriyalizm ve kapitalizmin, bir düzen içinde ve birbirlerini besleyerek insana yeni bir var olma biçimi dayattığıdır. Diğer bir ifadeyle, çalışmamız açısından modernlik, her şeyden çok, söz konusu bağıntı içinde şekillenen yeni bir insan-oluş biçimidir. Robot anlatılarının irdelenmesi ise yeni *insanlık durumumuzu* daha iyi kavramak konusunda bize yardımcı olabilir. Bu fikirleri eleştirel bir perspektiften ele almak gayretinde olan çalışma, filmi betimsel analiz yöntemiyle incelemeye tabi tutmaktadır. Bu yöneme uygun olacak şekilde, filme ait sahneler, diyaloglar ya da bazı görsel unsurlar metonimik olarak yorumlanmış; parça-bütün ilişkisi bağlamında ve çizilen kuramsal çerçeve özelinde tahlil edilmiştir.

Robotların Manevi Babası Descartes

Brezilya asıllı yönetmen José Padilha tarafından çekilen *RoboCop*, 1987 senesinde başlayan bir serinin dördüncü filmi olarak 2014 yılında seyirciyle buluşmuştur ve konusu

büyük ölçüde ilk filmin yeniden işlenmesinden ibarettir⁶. 2028 yılında, Detroit merkezli bir firma olan Omnicorp siberetik teknolojileri alanında çalışmakta ve Amerikan ordusunun deniz aşırı görevlerinde kullanılmak üzere asker-robotlar üretmekteyken yürürlükteki bir yasa gereği robotlarını Amerikan pazarına sokamamaktadır. Diğer yandan, Detroit Polis Teşkilatı'nın gözü pek dedektifi, eşine ve oğluna karşı son derece müşfik bir aile reisi olan Alex Murphy (Joel Kinnaman), peşinde olduğu bir suçlu tarafından otomobilene yerleştirilen bombanın infilak etmesi sonucu ağır şekilde yaralanır. Omnicorp, durumu kritik olan Memur Murphy'in hayatını kurtarmak adına onu siberetik bir organizmaya çevirerek RoboCop'a dönüştürür, aynı zamanda bu yolla iç güvenlikte robotların kullanılmasını yasaklayan Dreyfus Yasası'nı legal bir biçimde alt etme şansını da yakalar. Artık büyük ölçüde bir makine olan Alex Murphy bir yandan yeni haline adapte olmak konusunda yaşadığı varoluşsal sıkıntılarla ve ona karşı dürüst olmayan Omnicorp şirketiyle baş etmeye çalışırken bir yandan da ucu kirli polislere dek uzanan bir suç şebekesinin peşine düşecektir.

Bizim için hikâye, asker-robotları üreten Omnicorp şirketinin CEO'su Raymond Sellar (Michael Keaton) ile makineleri Amerika'dan uzak tutmaya çalışan Senatör Dreyfus (Zach Grenier) arasındaki ilginç konuşmayla başlamaktadır⁷. Makinelere, insan olmanın anlamını kavramayacağı için güvenmeyen ve "Ölüm kalım konusunda doğruyu yanlıştan ayıran insanlara ihtiyacımız var." diyen Senatör, Sellar'a "Makineleriniz ne hissediyor?" diye sorar. Sellar ise makinelerin ne hissetmediklerini söylemeyi yeğler: "Sinirlenmiyorlar, önyargılı değiller, yorulmuyorlar..." Makineler insanın kusurlarını taşımamaktadır; çünkü bir şey hissetmemektedirler. Senatöre göreyse bu, robotları Amerika'dan uzak tutmak için başlı başına yeterli bir sebeptir. Bir şey hissetmemek aynı zamanda ahlaki sorumluluk alamamak olduğundan, insan hayatının değeri konusunda empati geliştiremeyecek makinelere insanların güvenliğini emanet kabul edilebilir bir şey değildir.

Oysa tipik bir kapitalist portresi çizen CEO için ahlaki sorumluluklar umursanacak son şeydir; o yalnızca yürürlükteki yasa nedeniyle robotlarını Amerikan piyasasına sokamamaktan dolayı kaybettiği paranın derdindedir. "Amerikalılar bir makine değil, bilinci olan bir ürün istiyorlar." diyen Sellar sonunda Dreyfus'un ve yasayı destekleyen Amerikan halkının gözünü boyayabilecek bir çözüm bulur: "Makinenin içine bir insan yerleştireceğiz." Omnicorp'a aradığı bu fırsatı ağır yaralandıktan sonra bedeninde başı ve sağ elinden başka sağlam yeri kalmayan Alex Murphy verecektir. Şirket, Murphy'nin sağlam kalan yerlerini tamamen makineden oluşan bir bedenle birleştirecek ve böylece RoboCop doğacaktır.

6 Sinema filmlerinin ilki 1987, ikincisi 1990 ve üçüncüsü 1993'te çekilen RoboCop, 1994 ve 2001 yıllarında iki kez televizyona dizi olarak uyarlanmıştır. Ayrıca RoboCop'un, 1988 ve 1998 yıllarındaysa iki kez çizgi film serisi yapıldığı gibi, 1987 senesinden bu yana Marvel tarafından yayınlanmaya devam eden çizgi romanı da bulunmaktadır. Polisiye-aksiyon türüne yaklaşan çizgisinin ötesinde, serinin her filmi kendi zamanının sosyo-ekonomik ilişkilerini yansıtan bir ayna vazifesi de görür. Bu türden bir analiz ve 1987 ile 2014 yapımı filmler arasında bir karşılaştırma için bkz. Milo Sweedler, "Class warfare in the RoboCop films", Jump Cut: A Review of Contemporary Media, No. 56, winter 2014-2015.

7 Filmin hemen başındaki post-kolonyal klişelerle yüklü sahneler (Amerikan ordusunca işgal edilmiş İran, Tahran sokaklarında devriye gezen asker-robotlara saldıran intihar bombacıları, askerler için bir tehdit oluşturmaları bile gayet sevimsiz biçimde gösterilen yerli halk vs.) ya da çağdaş medyanın her şeyi sansasyonel bir olay hâline getirmesi gibi hususlar başka çalışmaların konuları olarak ayrıca irdelenmeyi hak etmektedirler.



Görsel 1. *RoboCop* Filminin Afifi

Herhangi bir robot anlatısı söz konusu olduğunda, anlatının felsefi derinliği ilk elde Kartezyen tasarıma çok şey borçludur (Kakoudaki, 2017: 226) ve *RoboCop* filminde de bu borç asla birbirinden tam anlamıyla yalıtılamayacak iki kalemde birikir. İlk kalem, zihin ve beden düalizmidir. Zihin ve beden birbirinden ayrılması, her şeyden önce bir robotun kendisinde açık biçimde görülür: Robot anlatılarında zihin, benliği meydana getiren ana töz iken, beden sökülüp takılabilen parçalardan müteşekkil bir makine-organlar toplamıdır. İkinci kalem ise mekanikçi dünya tasarımının oluşmasıdır. Descartes, her ikisiyle ilgili çıkarımlar yaptıkça, gelecek çağların insana ve dünyaya bakışını ele veren sembol isim olarak öne çıkar⁸ ve düşünceleri de hâlâ etkisini sürdürmektedir⁹. Öncelikle, Fransız düşünürün mekanikçi tutumu, tüm tabiatın, uzam içinde devinen maddeler toplamından müteşekkil bir makinaya benzetilmesiyle sonuçlanır. Onun için insan bedeni de, “bir cesette bile görebileceğimiz türde organlardan ibaret bir makinedir” (2013: 41). Buna karşın, insanda hareket yasalarına değil fakat apaçık matematik kesinliğe tâbi, “açık ve seçik olarak kavradığı şeyler üzerine yargıda bulunduğu takdirde hiçbir zaman aldanmayacak” bir zihin bulunmaktadır (Descartes, 2010: 76). Söz konusu ayırım, modern düşüncenin çekirdeğini oluşturan hümanizmin felsefi temeli olarak da önemlidir zira “hakikatin bilinmesinde referans noktası olarak insan aklının merkeze alınması” (Küçükalp ve Cevizci, 2017: 153) demek olan hümanizmin, evvela, duyuları yoluyla

8 Elbette, mekanikçi felsefenin yalnızca Descartes’a ait olduğunu iddia etmek doğru değildir. Rönesans’ın natüralizmine karşı olarak gelişen mekanik dünya anlayışını, 17. yüzyılın ilk yarısı boyunca Galileo, Kepler, Toricelli, Boyle, Gassendi ve Hobbes gibi isimlerin teorik ve pratik alandaki çalışmalarında da görmek mümkündür. “Yine de mekanikçi bir doğa felsefesinin oluşmasındaki gerçek etkinin sahibi René Descartes’tır (1596-1650). Descartes bütün aşırılıklarına karşın, mekanikçi anlayışa -şiddetle gereksinme duyduğu- felsefi bir kesinlik kazandırmıştır” (Westfall, 2008: 35). Diğer yandan, 17. yüzyıl mekanizminin ardında Rönesans kültürü içinde gelişen makineler tasarlama itkisinin bulunduğu da gözden kaçmamalıdır (Sawday, 2007). Sınırlılıklar gereği tüm tarihi süreci ele almak mümkün olmadığından, çalışmamızda Descartes, bir nevi soyutlamaya tabi tutularak kendinden önceki geleneği damıtıp saflaştıran bir kurucu figür olarak öne çıkarılmıştır.

9 “Makine tarafından doğa güçlerine bağlı olmaktan kurtarılan ve insanlığa boyun eğdiren kötülüklerle karşı zafer kazanmış bir insanlığa dair Kartezyen hayal Avrupa’yı iki yüzyıldan fazla bir süre boyunca hareketlendirmiştir. Bugün bile halen bu hayal canlı ve etkindir” (Koyré, 2013: 133-134).

yanılıya düşebilecek bir bedene karşın, hakikati tümüyle kavramaya muktedir şaşmaz bir zihne ihtiyaç duyduğu açıktır.

Filmde Omnicorp'un siberetik bölümünün başında bulunan Dr. Dennet Norton (Gary Oldman) son derece gelişmiş protez ellerine yeni kavuşmuş olan bir hastasını gitar çalmak için cesaretlendirirken modern çağın insan tasavvurundaki Kartezyen ayırmadan beslenmektedir: "Sen, bacakların, kolun, ellerin yüzünden sen değilsin. Sen, beynin yüzünden sensin. Seni sen yapan bilgiyi işleyen beyninin kapasitesi". Doktorun bu sözlerinden kuvvet alarak yeni mekanik elleriyle gitarını -belli ki uzun bir aradan sonra- ustalıkla çalmaya başlayan hasta, zihin-beden ayrımı hususunda beyin ve sinir merkezli bir insan tasavvurunu savunan Dr. Norton'u haklı çıkarırken Descartes'a da selam göndermektedir. Aynı şekilde, RoboCop haline gelen Alex Murphy, bir aynanın karşısında¹⁰ kendisinden geriye kalanın sadece bir kafa ve bir sağ el olduğunu görüp dayanılmaz bir acı duyduğunda da Dr. Norton benzer sözler sarf edecektir. Memur Murphy "Yüce Tanrım! Yüce Tanrım, geriye hiçbir şey kalmamış!" diye feryat ettiğinde, Doktor, "Vücudun gitmiş olabilir ama sen hâlâ buradasın." diyecek ve bu sözlerden sonra Alex'in şeffaf bir kafatası içine oturtulmuş beyninin gösterildiği bir plana kesme yapılacaktır.

Zihin-beden düalizmi ilk bakışta ikna edici ve masum görünebilir fakat eleştirel düşünürler açısından söz konusu ikiliğin arkasında yatan mantık öngörülemez ciddi problemler üretir. Mekanik dünya resmindeki ilk ve en büyük hata insan organizmasının parçalanması; aklın, vücudun geri kalanı olmaksızın çalışabilecek bir merkez olarak telakki edilmesidir. Mekanik dünya tasavvuru altında hümanizmin, insan sayılana dair kısıtlı bir fikre sahip olduğu için (Braidotti, 2018: 28), esas olarak, insana gerçekten bir yer verip vermediği bile şüphelidir. Verse bile, insan zihni bir daralma yaşayarak "düşünüyorum"a indirgenir. Bedenin işlevden ibaret kalan işleyişini zihin de rasyonel düşünceye mahkûm olarak devam ettirmek zorundadır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 47). Zira "fiziksel dünyayı ve nihai olarak bu dünyada var olan insanın kendisini, sadece kütle ve hareketin bir ürünü olarak algılamak için kişi, canlı ruhunu bertaraf etmelidir" (Mumford, 1996: 94-95). Modernliğin ethos'unu dünyadaki animizmin yok edilmesi olarak gören Adorno ve Horkheimer için de durum tam olarak böyleyken (2010: 19-21), Kakoudaki için durum bundan biraz daha karmaşıktır. Kartezyen tasarımın koşulladığı düalizmin sonucu çarpık bir animizmin geri dönmesidir. Descartes'ın bedenden tamamen ayrılmış tinsel ruhu, bedenin devingenliği ve yaşamıyla hiç bağlantı kurmadığı; biçim ve özün bir arada olmadığı bir kavramlaştırmada canlılığın kaynağı olarak kabul edilse bile, öz'den ziyade bir hayalet muamelesi görecektir. Bedenle ruh arasındaki bağ, kendilerine özgü bir zorunluluktan kaynaklanmadığı için ruhun kendine ait bir amacı olup olmadığından emin olmak mümkün olmaz (Kakoudaki, 2017: 131).

¹⁰ Ayna, robot anlatılarında çok sık gördüğümüz bir unsur olarak, kahramanın yaşadığı kimlik bunalımını aktarmak için kullanılır (Smelik, 2010: 93). Alex Murphy de yeni varoluşuna dair korkunç bir bunalımı yaşarken yine bir aynanın karşısında kendisine bakmaktadır.



Görsel 2. Alex Murphy'den Geriye Kalanlar: Bir Beyin, Bir Sağ El

Bu sebeptendir ki, robot anlatılarının modern canlandırma sahneleri başarısız olmuş törenleri bize sıkça göstermektedir. Bu yeni varlık, olması gereken duruma bir türlü geçemez; durağan ve hareketsiz olma eğilimi gösterir. Fakat durağan ve hareketsiz olması gereken yerde de aşırı bir hareket görülebilir (Kakoudaki, 2017: 69). Zira zihne indirgenmiş ruh, makineden ibaret kalan bedenün işleyişine sürekli müdahale ederek problem çıkaran bir bela haline gelmiştir.

Büyük kısmı dijitalleştirilmiş ve böylece işlev açısından kusursuzlaştırılmış zihnine Detroit Polis Teşkilatı'nın veri tabanı yüklendiğinde, işlenen bütün suçlara bir anda tanık olmak RoboCop'u zihinsel açıdan dengesizleştirir. Dr. Norton'un asistanı durumu "duyguları ağır basmaya başladı" diye özetlerken, kendi cinayet dosyasına eriştiğinde RoboCop tamamen kontrolden çıkar ki teknisyenlere göre bu "bir bilgisayar hatasıdır" ve düzeltilmesi gerekmektedir. Başka bir deyişle, hisseden ve ahlaki bir acıyı yaşayan bir insan, bir an önce, işlediği bilgiler ne olursa olsun kayıtsız kalacak ve "bunlardan bir mana çıkarmayacak bir makineye" (Postman, 2006: 131) dönüştürülmelidir. Asistanı "hissetme yeteneğini elinden alacaksınız" diye uyarmasına rağmen Dr. Norton çareyi RoboCop'un dopamin ve noradrenalin hormonlarını sisteminden tahliye ederek onu herhangi bir duygu hissedemeyecek bir bilinç durumuna getirmekte bulur¹¹. İşlem işe yaramıştır; Alex nasıl hissettiği sorusuna bir makine soğukluğuyla cevap verir: "İyi hissediyorum Dr. Norton." Aslında bu söz zekice kurgulanmış bir aldatmacadır: Alex Murphy artık hiçbir şey hissedemeyen bir makinedir, fakat bir makinenin bir şey hissetmemesi başlı başına iyi bir şeydir.

Böylece, filmin başında tanık olduğumuz, Senatör Dreyfus'la Sellar arasındaki diyalog gerçeğe dökülür. Alex Murphy, kapitalist Sellar'ın ürettiği makinelerden biri olmuş; bir şey hissetmez hâle gelmiştir. Sahnenin devamında uzunca bir süredir kanundan kaçan bir suçluyu herkesin önünde gözünü kırpmadan vurması Senatör'ün korkularını haklı çıkarsa da, RoboCop, medya ve toplum tarafından, işlevini kusursuzca yerine getiren bir aygıt olarak alkışlanacaktır.

Uzunca bir süre duygularından arınmış olarak işlevini mükemmelen yerine getirse de bir zaman sonra *makinede* bir aksaklık kendisini gösterecek; Alex, eşi ve çocuğuyla yüzleşip

¹¹ Bu sahne, hissetmenin bile biyolojik süreçlere indirgenmesini göstermesi açısından da anlamlıdır. Düşünmek ya da hissetmeye dair yorumların mekaniğe değil de biyolojik süreçlere atıf yapmaları özü değiştirmez; bu türden çıkarımlar modern çağın indirgemeci ideallerinin çatısı altında birleşirler.

hislerini kendiliğinden geri kazanınca bu durum tüm bilim insanlarını şaşırtacaktır. “Yapı ve fiziğin ötesinde bir şeyin sisteme müdahale ettiğinden” bahseden doktorlara Omnicorp yöneticilerinden biri “Ne mesela? Ruhu mu?” diye soracaktır. Sorudaki alaycı ton gözden kaçmayacak kadar belirgindir çünkü sadece düşünüp işlem yapan mekanik bir aygıtta ruh, var olmasını kabul edemeyeceğimiz bir *hayalettir*.

Prometheusçu Utancımız ve Makine Standartları

Diğer yandan, 16. yüzyılla birlikte artık iyice seçilmeye başlayan “canlı olan ile mekanik olanın birbirinden ayrılması” (Mumford, 2017: 41) aynı zamanda düzenli ile düzensiz olanın ayrıştırılması demek olduğundan, insanın hakiki varlığının kusursuz işleyen ve bedene nispetle ölümsüz olan bir zihne indirgenmesi tek başına yeterli değildir. Zira *res cogitans* ve *res extensa* ayırımına giden¹² ve bu ayrı varlık alanlarının yasalarında bir denklik olması gerektiğine inanan mekanikçi dünya görüşü için dış dünyanın da rasyonel yasalara göre düzen içinde işleyen bir yapı olarak tasavvur edilmesi zaruridir. Rasyonelliğin doğanın kendisine içkin bir nosyon olduğu; doğanın, tek tek parçaların kusursuz uyumuyla şekillenen bir bütünü meydana getirdiği fikri dünya tasarımının büsbütün değişmesi; “düzenin Tanrı’dan makineye aktarılmasıdır” (Mumford, 2017: 44). Bundan böyle ihtiyaç duyduğumuz düzen ve akılcılığın garantörü Tanrı değil, mekaniktir; makinedir.

Descartes’ın hesap ettiğini zannetmediğimiz¹³ bir yer değiştirme gerçekleşmektedir. Varlığı ve gerçekliği (doğruluğu) kesin olarak kanıtlanmış zihinle görece düşük değerdeki dış dünya, mekaniğin yasaları altında kavramsal statülerini değiş tokuş ederler zira insan kişiliğinin yalnızca bir tarafını teşkil eden akılcılık ve düzen, makine yoluyla tabiatın tamamına somut biçimde uygulanabilir (Freyer, 2014: 37-38). Bu noktada Jean Baudrillard (1929-2007) hümanizm ve mekanizm arasındaki ilişkinin yakınlık ve geçişkenliğine, tekniğin dünyasına insani bir amaç kazandırma düşüncesinin insanların hayatına teknik bir işlevsellik kazandırmak anlamına geldiğini söyleyerek dikkat çekmektedir. İnsan, makine fikrinden yola çıkarak ürettiği hayaller eliyle her şeye, fakat özellikle de kendine, işlevsellik kazandırma fantazyasına kapıldığını idrak edemez. Burada bize göz kırpan yine Kartezyen düşüncedir: “İnsanların dünyaya müthiş bir işlevsellik yükledikleri masalın kökeninde, insan bedenine yüklenen o müthiş işlevsellik masalı vardır” (2014: 146-17).

Fakat bu, insanın önüne kesinlikle insan-dışı bir mükemmellik standardının konması demektir (Mumford, 2017: 297, 326). İnsan-dışı standartların dayatılmasını genişçe irdeleyen Polonya asıllı felsefeci Günther Anders (1902-1992) ise mekanik hayranlığımıza bir utanç duygusunun eşlik ettiğini iddia etmektedir. Anders’e göre modern insan, makinelerin kusursuz düzeni karşısında onlar kadar kusursuz olamamanın yarattığı aşağılık kompleksi ile “Prometheusçu utanç” içinde yaşamaktadır. Hatta hümanizmin kendi kendini var eden insan imgesinin altında bile söz konusu utanç gizlenmektedir. İnsanın kendini imal etmek istemesi, Tanrı ya da doğa tarafından yaratılmış bir şey olmaktan kurtulma arzusundan çok, imal edilmemiş bir şey olmaktan kurtulmaya çalışmasıyla ilgilidir. İmal edilmiş şeylerdeki düzen modern insanı büyülediğinden Prometheusçu utancı bastırmak için aygıtların safına

12 Descartes’ın düşüncesinde *res cogitans* düşünen zihin, *res extensa* ise yer kaplayan maddedir ve iki ayrı tözü meydana getirirler (Descartes, 2010: 82).

13 *Makine Efsanesi* [1967-1970] adlı yapıtında Lewis Mumford şöyle demektedir: “Mekanik dünya resmini yaratanlar birçok aktüel icat ve keşifleri önceden gördüler ve bunları meydana getirmek için oldukça hırslıydılar; fakat zihinlerinde dahi, kendi çabalarının korku verici toplumsal sonuçlarını tahmin edemediler” (1996: 114).

geçmek de kaçınılmaz olmaktadır: İnsan artık, “aletlerin aleti olarak” insandır. O, bundan böyle, “yapılmış bulunan mekanizmalar dâhilinde ya da belirlenmiş teknik tasarımlar dâhilinde işlenmiş bir parça olarak insan”dır (Anders, 2018: 38, 48-49). İnsanın mekanizmalar dâhilinde bir parça olmak adına kaybetmek durumunda kaldığı şeyleriye Lewis Mumford *Makine Efsanesi* adlı yapıtında şöyle özetlemektedir:

İnsan ancak, organik komplekslikten kurtulma, onu tecrit ve zihinsel sterilizasyon yoluyla saflaştırma, iç organlarını boşaltma ve geri kalanı ideolojik mumya bezleriyle sarmalama vasıtasıyla kendisine ait mekanik eserler kadar kusursuz ve tam olabilirdi. Organik, özerk ve öznelinden kurtulabilmek için insan bir makineye dönüşmeliydi. Yahut hiç olmazsa, yeni metodun yaratımında yardımcı olacağı büyük bir makinenin bütünleyici bir parçası olmalıydı (1996: 101).

Gerçekten de RoboCop olma yolunda Alex Murphy'nin başına gelenler, neredeyse, Mumford'un söylediklerinin birebir görselleştirilmesinden ibarettir. Makinenin yeni bir standart olarak belirlenmesi ve yüceltilmesi fikri yoğun olarak işlenmekte, hatta Mumford'un altını çizdiği gibi “iç organları boşaltılmış” bir varlığa dönüşmesine rağmen içinde hâlâ bir “insan” bulunduğu için yeterince makine olamayan Alex, açık biçimde aşağılanmaya bile maruz kalmaktadır. Omnicorp'un savaş robotları biriminin başında bulunan ve RoboCop'u ilk gördüğü andan beri ondan nefret etmiş benzeyen Rick Mattox (Jackie Earle Haley) “Makinelerimiz harika bir şekilde çalışıyor. Bana sorarsan, sistemin içine bir organizma sokmak bizim için devasa bir gerilemedir.” diyerek makine üstünlüğünü vurgulamaktadır. Dahası, bir polis olan Dedektif Murphy çatışma simülasyonlarında kanlı-canlı polislerle değil tamamıyla makine olan savaş robotlarıyla karşılaştırılacak ve performansı da Mattox tarafından “kalite kontrolü” adı altında değerlendirilecektir¹⁴. Görünen o ki “insan her şeyin ölçüsüdür” sözü, yerini “makine her şeyin ölçüsüdür”e bırakmıştır¹⁵.

Bekleneceği üzere, insani duyguları RoboCop'u yavaşlatmaktadır; çatışma simülasyonu boyunca Alex tetiği bir makine gibi soğukkanlılıkla çekemez ve robot rakibinin gerisine düşer. Oysa Omnicorp'un başındaki isim Sellar için bu kabul edilebilir bir durum değildir. Onun için bir insan anca “iyi sayılır”. “İyi sayılır yetmez. Böyle bir şeyi nasıl satarım bilmiyorum, tamam mı?” diye söylenen CEO, Dr. Norton'a, Alex'i biraz daha makineleştirmesi hususunda baskı yapmaktadır. Sellar ve Dr. Norton arasındaki diyalog aygıt ve insan doğası arasındaki kapanmaz boşluğa işaret etmektedir. Bir aygıtın doğasında tek ve özel bir işi mükemmelen yapma saklıyken aygıtın bu durumu insan mühendisliğinin de omurgasını teşkil etmektedir; buna göre yeni insan, onu üretenlerce öngörülen özel edimi dışında bir işleve sahip olmamalıdır. Beklenen performans, bedensel açıdan ne kadar insanüstü olursa olsun, ortaya çıkan varlık yalnızca bir fonksiyona indirgenmek istendiği için her zaman “insanaltı” bir şey olarak kalacaktır. “Burada gerçek insanın payına (elenemiyorsa eğer) sineye çekilen bir **apandis olmak düşer**” (Anders, 2018: 60-61).

¹⁴ Çatışma simülasyonu başlamadan önce Mattox, çalışırken müzik dinlemekten hoşlandığını belirterek manidar bir parça çalmaktadır: 1939 tarihli *Oz Büyüücüsü* (*The Wizard Of Oz / Victor Fleming, Mervyn LeRoy, King Vidor, George Cukor, Norman Taurog*) filminde hissedebilen bir insan olmaya özlem duyan *Teneke Adam*'ın söylediği “*If I Only Had A Heart (Eğer Bir Kalbim Olsaydı)*”. Her şeyiyle Alex Murphy'nin yeni durumuna gönderme yapan şarkının sözleri durumu özetlemektedir: “Bir insan boş bir tenekeyse eğer gayret emeli / Ama gel gör ki ben parça parçayım / Ben de bir insan olabilirdim sanıyorum, eğer bir kalbim olsaydı...”

¹⁵ M.Ö. 481 ile 411 yılları arasında yaşamış Yunan düşünür Protagoras'a ait olan “İnsan her şeyin ölçüsüdür.” sözü, sofistlerin, her bir fert özelinde sübjektif olarak şekillenen bir hakikat anlayışına vurgu yapmak suretiyle modern düşüncenin objektivizminden ayrılma da, insanı merkeze koyması bakımından hümanistik bir muhtevaya sahiptir. Bu anlamda, yukarıdaki yargımız, sofistlerle modernler arasındaki devamlılığı epistemolojik değil ontolojik öncelikler üzerinden kurmaya dönüktür.

Yine de Sellar, Alex'in makineye benzemesinde son derece ısrarcı olur çünkü Omnicorp'un hayatta kalması satılabilir bir ürünün yaratılmasına bağlıdır¹⁶. Sellar, doktora sert bir dille "Çin'e geri dön ve onu düzelt. Nasıl yaptığın umurumda değil, sadece düzelt!" diyerek görüşmeyi bitirir. Norton ve Sellar'ın sahnesi modern bilimle kapitalizmin en büyük tarihi uzlaşısını seyirciye aktarmaktadır: "İrrasyonel müdahalenin dışlandığı otomatik bir kesinlikler evreni" (Mollaer, 2016: 25).

İşinin başına dönen Dr. Norton, "Onu düzeltereğim, farkı hissetmeyecek bile." diyerek Alex'in beynine müdahale eder. Entegre ettiği yeni bir çip sayesinde çatışma modu tamamen makinenin kontrolünde olacaksa da Alex bunu bilmeyecek, çipin ürettiği bilgiyi işlemek zorunda kalan beyni tetiği çekenin kendisi olduğunu düşünecektir. "Düşünce, her türlü hayvani ve metafizik refleksten arıtılmış beyin-omursal bir devrenin kendi yerini alması tehlikesiyle karşı karşıya olsa da" (Baudrillard, 2012: 61) benlik duygusu parçalanmaz zira "otomatikleşme ve kişiselleşme kesinlikle karşıt süreçler değildir", yeter ki kişiselleşenin insandan ziyade makine olduğunun farkına varılmasın (Baudrillard, 2014: 141).

Yapılan cerrahi müdahale işe yarar ve RoboCop çatışma simülasyonunu kusursuz bir performansla tamamlar. Özgür irade yanılmasının da ortaya çıkışıyla birlikte mekanik dünya tasavvurunun en başından beri bir potansiyel olarak taşıdığı itki bütünüyle gün yüzüne çıkar; makinenin insan üzerindeki hâkimiyeti sınırsız olur. "[İ]nsan şahsiyetini küçültmek ya da tamamıyla tasfiye etmekten dolayı kendisiyle gurur duyan teknolojik dünya, yavaş yavaş hem tabiatın hem de insan kültürünün yerini almıştır" (Mumford, 1996: 102). Omnicorp'un yöneticisinin Alex'in nasıl bu kadar iyi olduğunu sorması üzerine Dr. Norton "Yazılımı daha güçlü, donanımı daha güçlü... O artık daha iyi bir makine!" sözleriyle cevap verirken Alex Murphy'den mi yoksa herhangi bir kişisel bilgisayardan mı söz ediyor belli değildir.



Görsel 3. Doktor, Alex'in Beynini "Kusursuzlaştırıyor"

İnsanın bir karar vermek zorunda kaldığı zaman tereddüt edeceğini, oysa RoboCop'un

¹⁶ Filmde Omnicorp'un da merkezinin bulunduğu ve gerçekte de Amerika Birleşik Devletleri'nin sanayi şehri olarak bilinen Detroit 18 Temmuz 2013 tarihinde iflasını açıklamıştır. Dönemin belediye başkanı ve şehir meclisi üyeleri, 18.5 milyar Dolar olarak tahmin edilen borçları nedeniyle iflas başvurusunda bulunmuşken (www.usatoday.com), Sellar'ın "Omnicorp'un hayatta kalması buna bağlı." sözü, filmin gösterime girmesinden yalnızca bir yıl önce yaşanan finansal krize gönderme yapmaktadır.

sisteminde her işi makinenin yaptığını ve Alex'in "sadece gelip geçici bir yolcu" olarak karar verme yükünden kurtarıldığını söyleyen Doktor'un son sözleri ilginçtir: "Alex şu anda kontrolün kendisinde olduğunu sanıyor. Ama kontrol onda değil. Bu özgür iradenin bir yanılması." Esasında teknikleştirme adını verdiğimiz şey tam olarak budur: Bireyin kendi yaptığı işlerde bulunmamasını sağlamak. Sellar ve Norton'un birlikteliğinde görünür kılındığı şekliyle, ekonomik akılsallıkla araçsal aklın ortak temeli, düşünmeyi elden geldiğince biçimselleştirmek ve teknik usullere indirgemek suretiyle, onu kendi üzerine düşünümsel dönüş imkânından uzaklaştırmak ve yaşamın gerçekliğinden yalıtılmaktır (Gorz, 2007: 158).

Sahnenin devamında, Omnicorp çalışanının "Kendini insan sanan bir makine yarattın." demesi üzerine Sellar'ın "Hayır, hayır... Kendini Alex Murphy sanan bir makine yarattık." sözü ise tüm robot anlatılarının temelinde bulunan fakat çoğu zaman gizli kalan paradoksu önümüze koymaktadır. Sellar'ın asıl söylemek istediği, insanın çoktan bir makine hâline gelmiş olmasına rağmen bunun farkında olmamasından ya da giderek gelişen yapay zekâsı yoluyla bir makinenin insanlaşmasından çok daha öte, daha derin bir şeydir. Çalışmamızın girişinde belirttiğimiz şekliyle, insanın uzunca bir süredir bir robota baktığında kendini, kendine baktığında ise bir robotu temaşa ettiği düşüncesi (Sussman, 2009: 39) Sellar'ın repliğinde açığa vurulur. "Makineler tasarlama yeteneğinin kendisi de sonuç olarak bir makine gibi tasarlanır; bir makine gibi işleme yeteneğine kavuşmuş tin, kendini, onun gibi işleme yeteneğindeki makinede tanır -gerçekte makinenin tin gibi işlemediğini, sadece bir makine gibi işlemeyi öğrenmiş tin olarak işlediğini fark etmez" (Gorz, 2007: 158).

Bir Beyin, Bir El: Endüstriyel Kapitalizme Bunlar Yeter

Görüldüğü üzere, filmin anlatısı kapitalizm eleştirisine de imkân tanıyacak bir genişlemeye sahne olmaktadır. Her şeyden önce, bir meta üretimi mantığında var edilen RoboCop, kalite kontrol testlerini geçtikten sonra, zırhının rengine varıncaya dek tüketici odak gruplarının düşünceleriyle şekillendirilmeye çalışılan bir ürün hâline gelir¹⁷. Hümanizmin kendi kendini şekillendiren insanının, endüstriyalizm ve kapitalizmle şekillenen insana dönüşmesi ironik olsa da son derece makuldür. Kapitalizm "özel sermaye mülkiyeti ile mülksüz ücretli emek arasındaki ilişki merkezinde yoğunlaşmış bir meta üretim sistemi" iken, endüstriyalizm "cansız maddi güç kaynaklarının mal üretiminde kullanılmasıdır" (Giddens, 2012: 53-54) ve her iki kavram üstü örtük biçimde üretimi yapan varlığın insansızlaşması (dehumanization) meselesinde uzlaşıp kaynaşarak felsefi bir genişlemeye kavuşmaktadırlar¹⁸.

¹⁷ Omnicorp'un çalışanlarından biri Sellar'a, odak gruplarının RoboCop'un zırh rengine dair isteklerini gösterir fakat Sellar hiç birini beğenmez ve RoboCop'un siyaha boyanması talimatını verir. Bu sahnede söylediği bir cümle filmin kapitalizmle bağlantısını kurmak açısından önemlidir, zira CEO "İnsanlar siz onlara verene kadar ne istediklerini bilmez." demektedir. Sellar'ın söyledikleri, Apple'ın kurucusu ve efsanevi CEO'su Steve Jobs'a (1955-2011) ait olduğu bilinen "Ürünleri odak gruplarına göre tasarlamak gerçekten zordur. Çoğu zaman insanlar, siz onlara gösterene kadar neye ihtiyaç duyduklarını bilmezler." (www.helpscout.net) sözüne aleni bir göndermedir.

¹⁸ Burada kendisine atıf yaparken önemli bir noktayı da belirtmek durumundayız: Modernliğin kuramsal boyutlarından ikisi olarak gördüğü endüstriyalizm ve kapitalizmin (diğer ikisi ise gözetim ve şiddet araçlarının kontrolüdür) birbirine indirgenmesine karşı olan Giddens, her ikisinin ayrı örgütsel kümelerle işaret ettiğini vurgulamaktadır (2012: 56). Fakat pratikte kapitalizmin endüstriyalizmden ayrılması mümkün değildir. Kaldı ki, Giddens da endüstriyalizmin üretim biçiminden daha fazlası; bir toplumsal örgütlenme modeli olduğunu kabul etmektedir (2012: 54). Söz konusu örgütlenmenin büyük oranda üretim ve tüketim ilişkileri namına yapıldığını göz önünde bulundurduğumuz takdirde kapitalizm ve endüstriyalizmin anlamca olmasa bile işlevce özdeş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

İnsan, endüstriyalizm-kapitalizm ikilisinin var ettiği sistem içinde yalnızca bir araçtır; değerini ise verimlilik belirlemektedir. Omnicorp'un CEO'su Sellar katıldığı bir televizyon programında, verimlilik söz konusu olduğunda bir sistemin insanlı ya da insansız olmasının umursanmayacağını ifade ederken kapitalizmin önceliğinin insan olmadığını da vurgulamış olmaktadır.

Diğer açıdansa, kapitalizmin ilk makinesinin, buharlı kazandan evvel, insanın bizzat kendisi, hatta ilk ürününün de yeni bir insan tipi olduğunu söylemek de mümkündür. Daha açık ifadeyle, kapitalizm, insanı bir ürüne, endüstriyalizm ise bir ağıta çevirmiştir. Performansın sabit tutulması sayesinde seri üretimin güvence altına alınması temel prensibine sahip mekanizm önce insanı standart ve tekdüze bir varlık haline getirir, bu yolla üretime katılan insan ve makine verimlilik ilkesinin teminatı olarak standartlaşmanın altında aynılışır (Mumford, 2017: 259; Koyré, 2013: 135). Üstelik bu durum yalnızca fabrika sınırları içinde kalmaz; insan hayatının her alanına nüfuz eder. Kapitalist üretimin ihtiyaç duyduğu insan gücü, yalnızca fabrika sınırları içinde varlık kazanan bir işçi değil, içerde sattığı emeğini dışarda dolaylı biçimde de olsa geri alacak olan tüketicidir. Bu anlamda toptan üretim, toptan dağıtım ve toptan tüketim bireyin tamamına ihtiyaç duyduğundan "endüstriyel psikoloji çoktandır fabrika duvarları arasından çıkmıştır. İçeride işlemenin çok yönlü gelişimi donmuş ve adeta mekanik tepkiler biçiminde kalıplaşmıştır" (Marcuse, 1968: 38).

Bu sebeptendir ki RoboCop'un artık normal bir insan olarak hayatına devam etmesi mümkün değildir: Performans testlerini başarıyla geçmiş bir ürün olarak evine dönmüş ve suçlulara göz açtırmayan başarılı bir polis memuru olmuşsa da artık asla mesai bitiminde eve dönen normal bir aile babası olamayacaktır. RoboCop olmasının ardından ilk kez evine gitmeden önce "Eğer bir kalbim olsaydı gümbür gümbür atardı"¹⁹ diyen Alex, eşine sarıldığında onun tenini hissedemeyen, çocuğuyla zaman geçirmesi mümkün olmayan bir baba figürü olarak, üretim sistemine hizmet etmesi için bir fertten çok "türsel bir varlığa" dönüşmek zorunda kalan modern insanın temsilidir. İster soyut isterse de somut anlamıyla anılsın, makine insanı canlı tuttuğu gibi onu güdük de bırakmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 59, 61). Evine gitmesinin ardından Omnicorp binasına geri döndüğünde eski ortağı Jack Lewis'le (Michael K. Williams) karşılaşan RoboCop, hüznle bundan böyle evinin laboratuvar olduğunu söyleyecektir. O, artık, her işçi gibi, şirketin malıdır. Kendisi de Afro-Amerikan olan Dedektif Lewis'in "En azından artık doğru renktesin." şakası, RoboCop'un siyah bedeni ile kapitalizmin yüzyıllarca sürdürdüğü cebri kölelik arasındaki bağlantıyı muzipçe ortaya koyduğu kadar Memur Alex Murphy'in yeni varoluş biçimine de işaret etmektedir.

Alex'in ilk kez uyandırılmasının ardından yaşadığı şoka verdiği cevabı gösteren sahne de endüstriyalizm-kapitalizm okuması açısından anlam doludur. Omnicorp'un bir Amerikan şirketi olmasına rağmen RoboCop'un Çin'de *üretilmesi* bile başlı başına dikkat çekiciyken, Alex kapitalizmin egemenliğinde, seri üretim mamulü olmakla biricik kalmak arasında puslu bir sınırda duran çağdaş insandır. Tüm vücudu sökölüp-takılabilir, defalarca seri olarak üretebilir olduğundan seri üretim metadır; varoluş sancısı çeken bir varlık olarsa biriciktir. Bu ikircikli hâl, yalnızca Alex'in değil, modern insanın kaderidir. Kapitalist yaşam pratiği içinde, "kurumların bakış açısıyla, kopyalanabilir seri üretim mallarına dönüşümümüzün başarıyla tamamladığı, yedek'lerin (spare parts) daima kullanıma hazır hâlde beklediği yadsınamasa da tek tek kişiler açısından mesele hiç de öyle değildir" (Anders, 2018: 75). İnsan bir tür olarak ne denli soyutlamaya maruz kalırsa kalsın, birey modern düşüncenin 19 *Oz Büyücüsü'nün Teneke Adam'*ına bir gönderme daha.

ya da kapitalizmin indirgemelerine her zaman direnmekte ve söz konusu direnç kendisini çoğu zaman varoluşsal bir kriz olarak göstermektedir. İnsan, her tür yapay ikame biçime bir başkaldırıyla cevap verirken (Baudrillard, 2012: 70) Dedektif Murphy'nin de yaşadığı bundan başka bir şey değildir.

Bir makine-insan olarak ilk kez uyanmasıyla birlikte yaşadığı şokun ardından laboratuvarından kaçmaya çalışan Alex Murphy'nin Omnicorp'un seri üretim bantlarının bulunduğu fabrika sahasına çıkması ve bu sahnenin Murphy'nin RoboCop'a dönüşmesinden sonra başına gelen ilk şey olarak gösterilmesi dikkatimizi çekmektedir. Laboratuvarından kaçmaya çalışan Alex, seri üretimde çalışan yüzlerce Omnicorp çalışanıyla karşılaşır. Hepsi bir örnek olan ve bir örnek malları üreten işçilerin RoboCop'la birlikte görülmesi, endüstriyalizmin soyut mamulü olan işçi ile somut mamulü olan makinenin görsel birlikteliğidir. Kaldı ki teorik anlamda işçilerle RoboCop'u ayırmak pek mümkün değildir; işçi üretime katılan bir aygıtken bir aygıt yeterince geliştirildiği takdirde pekâlâ bir işçidir. Bu açıdan, "otomasyon, insan bedeninin belli kısımlarının araç olarak kullanılmasıyla başlayan bir sürecin son aşamasıdır" (Mumford, 2017: 22).



Görsel 4. Seri Üretimin İlk ve Son Mamulü Bir Arada

Demek ki, Kartezyen tasarımla çizilmeye başlayan daire Fordist üretim hattıyla kapanmıştır²⁰, yahut Foucault'un belirttiği üzere modern makine-insanın varlığı, iki sicile birden işlenerek tamama ermiştir. İlk sicil, önce Descartes tarafından yazılan ve ardılı doktor ve filozofların devam ettirdikleri anatomik-metafiziksel izlek iken, ikincisi de beden üzerinde mutlak bir hâkimiyet kurmaya dönük işleyen tüm pratik usullerle meydana getirilen teknik sicildir (Foucault, 1992: 168-169). Açık biçimde görüldüğü gibi, filmde, Michel Foucault'un (1926-1984) bahsettiği iki modern sicilin ilki Dr. Dennet Norton'da, ikincisi ise Omnicorp'un CEO'su Sellar'da şahsiyet kazanmaktadır.

Daha önce bahsettiğimiz gibi, eğer aygıtların doğasında tek ve özel bir işi yapmak varsa, kapitalist üretim ağında işçinin insandan ziyade aygıt olduğu gerçeğini de kabul etmek durumundayızdır zira işçinin vücudu, biyolojik olarak bir eksiklik taşıyorsa bile

²⁰ Fordizm, dar anlamıyla, Amerikalı girişimci Henry Ford'un (1863 -1947) ilk kez 1908 yılında ortaya koyduğu, bir taşıma bandı üzerinde çalışan her işçinin tek bir işlemde uzmanlaşmasıyla üretim yapılmasını temel alan yaklaşımdır. Fakat günümüzde bu kavram, üretim-tüketim ilişkisinin kesintisiz şekilde sürmesini sağlayacak bir yaşam ve insan tipinin yaratılmasını ifade edecek biçimde genişlemiştir (Harvey, 2012: 18).

işlevsel olarak daralmaya uğratılmıştır. Endüstriyel kapitalizmde insanın her uzvu sağlam olsa bile birçoğunu kullanmasına gerek yoktur çünkü yapmak zorunda olduğu tek ve özel bir iş, genelde, yine tek ve o iş için özelleşmiş bir uzvunun çalışmasını öngörür²¹. Hatta diğer parçalarının işe karışması çoğu kez verimliliğe negatif etki eden, istenmeyen bir durumdur (Ritzer, 2014: 60-61). Endüstriyalizmin çıktısı bir fetiş olmak dışında her türlü vasfını yitiren metallerin sonsuz havuzunda ortada kalan insan “ondan nesnel olarak beklenen alışılmış tepki ve işlevlerin kesişme noktasına dek küçülür” (Adorno ve Horkheimer, 2010: 49). Bir beyin ve bir el makineyi işletmeye yetecekse eğer, insan bu ikisi kalana değin küçültülmek durumundadır; serinin 4. filminde Alex Murphy’nin başına gelen budur.

Belirlenmiş bir işi yapmak konusundaki determinizm çağdaş insanın özgürlüğünün de ortadan kaldırılması demektir. Burada belirli bir işi yapmak konusunun üretimle sınırlı kalmadığı, tüketimi de içine alacak şekilde genişlediği söylenebilir. Seri üretim, nihayetinde, tüketime muhtaç olduğundan “sürü insanının üretilmenin yolu, insanlara seri üretim mallarını tükettirmekten geçer” ve böylece bir döngüye ulaşılır çünkü “bu aynı zamanda, seri üretim mallarının tüketicisinin, tüketimiyle, sürü insanının üretim kadrosunda yer alması demektir” (Anders, 201: 127). Fakat sosyolog Zygmunt Bauman’a (1925-2017) göre Fordizm’deki esas can alıcı mesele sermayenin çeşitli teknikler kullanarak emeği kendisine devamlı olarak bağlamasıdır ve “muazzam fabrika duvarları her iki tarafı da ortak bir hapishaneye kapatmıştır” (Bauman, 2011: 33). Filmde RoboCop’un Omnicorp’un Çin’deki üretim tesisinden firar teşebbüsü, bireyin Fordist hapishaneden kurtulma çabasıdır ama kaçabileceği bir yer yoktur zira Bauman’ın bahsettiği hapishanenin mekâna bağlı olmayan soyut bir ilişkiler ağına işaret ettiğini görmek çok zor değildir.

“Otomatikleştirme sürecinde insan bilinci akıldışı bir şekilde yansıtılırken; bu şizoid özelliklere sahip işlevsel dünyada artık yalnızca saplantılarla karşılaşmaktadır” diyen Baudrillard, Dedektif Murphy’nin saplantılı kaçma isteğini bizim için çözümlenmiş olur. Üstelik bununla da kalmaz, “[b]urada yalnızca nesneye yönelik patafizik ya da uydurma teknik çözümler biliminden söz edilebilir” (2014: 142) de diyerek Dr. Norton’un çözümünü de açıklar. Alex şok geçirdiği zaman Doktor, laboratuvar çalışanlarından onu kapatmasını değil, aksine rahat bırakmasını ister, RoboCop’un ihtiyacı olan şey biraz olsun delirme özgürlüğüdür. Binlerce işçinin arasından koşarak bahçeye çıktığında, Bauman’ın hapishane metaforunu destekler biçimde, fabrikanın devasa savaş robotları ED-209’lar tarafından korunduğu görülmektedir. RoboCop duvarların dışına atlayıp endüstriyalizmin hiç uğramadığı bir kırsal alanda çeltik tarlalarına sakince pirinç eken Çinli köylülerle karşılaşınca işler değişir; Dennet Norton asistanına Alex’i *kapatması* için talimat verir ve sistemine merkezden müdahale edilen RoboCop tarlanın ortasında toprağa düşer. Bu sahnedeki anlarımız ki bizim için endüstriyalizmin hüküm sürmediği bir dünya yoktur. Daha doğrusu, öyle bir dünya mevcutsa bile artık bizim orada var olma şansımız yoktur.

Dr. Norton’un Alex’in krizine bir teknik çözümü daha bulunmaktadır. Uzun bir günün ardından, RoboCop’un sistemi temizlenip kanı değiştirilirken Doktor, laboratuvar teknisyenlerinden Alex’e sakinleştirici de vermelerini şu sözlerle ister: “Biraz antidepresan

21 Gerçekten de Henry Ford, fabrikasının üretim hattında 7882 işlem varken bunlardan sadece %12’sinin tamamen sağlam adamlar tarafından yapılması gerektiğini; 670 tanesinin bacakları olmayanlar, 2637’sinin tek bacaklı olanlar, 715’inin tek kollular, 10’unun ise körler tarafından da yapılabildiğini gururla söylerken (Aktaran Buck-Morris, 2000: 103) dolaylı olarak bir işçinin yaşayacağı soyut ampütasyonu da arz etmektedir.

verin, güzel rüyalar görsün.” Modern insanın parçalanmış bilincinin gerçekle baş edecek hâli kalmazsa devreye uyuşturucular girmektedir. Uzun zamandır, olmak istemediğimiz benliklerden ya da zorlanarak yaptığımız rutinlerden kaçışımız antidepresanlar vasıtasıyla gördüğümüz tatlı düşler eliyle olmaktadır (Touraine, 2002: 234). Eğer makine-insanın gerçeklerden tümüyle kaçabilmek gibi bir imkânı yoksa Kartezyen saflaştırma yoluyla bedenden sıyrılabilme illüzyonu yeniden işe koşulmaktadır. İnsan, kâbus gibi gerçeklere mahkûm edilmişse de, kendisi gibi seri üretim metaı olan ilaçları kullanarak güzel rüyalar görme özgürlüğüne sahiptir.

Sonuç

Şimdi, “Alex Murphy nasıl RoboCop olur?” sorusuna eleştirel teorinin “ölmeden olamaz” cevabını vereceğini söyleyebiliriz. Karamsar eleştirmenler için Murphy’nin ölümü, düşmanlarının koyduğu bombadan çok, onun bir makine olarak yeniden doğuşuna imkân verecek soyut ve somut indirgemelerin katılımıyla gerçekleşmekte; “kendi lanetli yanını temizlemeye çalışan her şeyin başına geldiği gibi” (Baudrillard, 2012: 102) insan da kusurlarından arındırılmaya çalışılırken ölüm fermanı imzalanmaktadır. Bu açıdan, Memur Murphy’nin RoboCop’a dönüşmesi ancak hümanizm-mekanizm-endüstriyalizm-kapitalizm çatısının altında mümkündür. Burada bizler için asıl ürpertici olan, anlatılanın Alex Murphy kadar bizim de hikâyemiz olduğudur *-de te fabula narratur*²². *Siborg Manifesto*’nun yazarı Donna Haraway da “yirminci yüzyılın sonlarına, bizim mitik zamanımıza geldiğinde, hepimiz kuramsallaştırılmış ve imal edilmiş makine-organizma melezleriyiz; kısaca siborguz” (2006: 4) demekle RoboCop’a döndürülen Alex Murphy ile aynı hikâyeyi paylaştığımızı vurgulamaktadır yalnızca.

Ortak hikâyemizin başlangıcını ise modern Kartezyen tasarımın dünyayı düşünsel anlamda şekillendirmeye durduğu 17. Yüzyılın ilk yarısına tarihlemek mümkündür. Ruh ve madde ayırımına giden mekanikçi dünya tasarımı, zihne ayrıcalıklı bir konum atfetmekle hümanizmi tahkim ediyor gibi görünse de robotlaşmamızın ilk adımıdır. Zihin ve dünyanın karşılıklı eşitlik üzerine kurulu olduğu varsayılan bir ikiliğe indirgenmesi, hem dünyanın hem de zihnin rasyonel prensiplere göre işleyen süreçler olarak algılanmasına sebep olmuştur. Rasyonalizasyon öngörülebilirliği, verimliliği ve otomatikleşmeyi doğal biçimde koşulladığından, bunların tümünü yerine getirebilen makinenin yükselişi de kaçınılmaz hâle gelmiştir. Bu açıdan, Lewis Mumford’un dediği gibi, makinenin yükselişi ve insanın düşüşü aynı sürecin iki parçası olarak anlaşılmalıdır (2015: 520).

İlaveten, 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren makinenin kapitalizme hızlı biçimde eklenerek endüstriyalizmi doğurması insan için ikinci bir daralma demektir. Üretimde standardın makine tarafından belirlendiği bir dünyada insan, aygıt kullanan bir varlık olmanın ötesine geçerek makinelerin kullandığı bir aygıtla dönüşmek; her zaman tekniğin *elinin altında durmak* zorundadır. Üstelik gündelik hayatımızın tamamı makine temposu ve standartlarına göre belirlendiği ve küreselleşme sayesinde makine determinizmi her yere yayıldığı için, söz konusu daralma yalnızca makinenin arkasında üretime katılan işçilerin değil bütün insanların problemidir. Kapitalist sistemin tüm örgütlenmeleri kendi gerekleri uyarınca dönüştürebilme ve standartlaştırabilme başarısı, insanın tüm dünya ölçeğinde benzer sosyal organizasyonların

22 Tüm eleştirel teoriyi etkilemiş olan Karl Marx’ın (1818-1883) *Kapital*’inin [1867] önsözünde geçen Latince deyiş. Tam hali “Quid rides? De te fabula narratur” olan söz “Neden gülüyorsun? Senin hikâyen anlatılıyor” anlamına gelmektedir.

içinde varlığını sürdürmek durumunda kalan soyut bir varlığa dönüşmesinin yolunu açıyorsa, bu, artık insanın da seri üretim ürünü bir meta olduğunun resmidir.

Bu noktada, yabancılaşma yoluyla makineye karşı durmaktan bahsetmek de anlamsızdır. Tıpkı Alex Murphy'nin zihninin tamamen dijitalleşmesine rağmen kendisinin bunun farkında bile olmaması gibi, çağdaş insan köleliğine rağmen kendisini özgür hissedebilir. Fakat gerçek bir kriz anında özgürlüğünün sandığı kadar engin olmadığını anlayacaktır. Son sahnede Sellar'ın kendisini tutuklamak isteyen RoboCop'a "Bunu yapamazsın, bunun için programlanmadın. Beraber çalışmalıyız, seni hayatta tutacak teknolojiye bir tek ben sahibim çünkü." demesi insanın kapitalizmin izin verdiği ölçüde varoluşa sahip olduğunu ima etmektedir.

Sellar'ın "Kabul edelim, sen bir robotsun." sözünden sonra, Alex içinde kalan son insanlığa sarılıp yazılımına karşı gelerek Sellar'a karşı tetik çekmeyi başarsa bile değişen pek bir şey yoktur. RoboCop'un eski hâline dönmesi mümkün olmadığından artık yaşamını bir insan-makine olarak sürdürecektir -tıpkı hepimiz gibi. Üstelik filmin, televizyon yapımcısı Pat Novak (Samuel L. Jackson) tarafından bağırarak sarf edilen "Makineleri insan hakları ihlali olarak görenlere şunu demek istiyorum: Mızımızlanmayı bırakın!" sözüyle bitmesi, büyük bir olasılıkla, yazgımızın kaçınılmazlığını da yüzümüze vurmaktadır.

Kaynakça

Adorno, Theodore ve Horkheimer, Max. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Çevirenler: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Asimov, Isaac. (1950). *I, Robot*. New York: Genome Press.

Anders, Günther. (2018). *İnsanın Eskimişliği I. Cilt*. Çevirenler: Herdem Belen ve Hüseyin Öztürk. İstanbul: İthaki Yayınları.

Batukan, Can. (2017). *Robo-tizm*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir İnceleme* (5.Baskı). Çeviren: Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2014). *Nesneler Sistemi* (3. Baskı). Çeviren: Oğuz Adanır ve Aslı Karamollaoğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bauman, Zygmunt. (2011). *Bireyselleşmiş Toplum* (2. Baskı). Çeviren: Yavuz Alogan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Buck-Morrs, Susan. (2000). *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge & London: MIT Press.

Crary, Jonathan. (2015). *7/24: Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu*. Çeviren: Nedim Çatlı. İstanbul: Metis Yayınları.

Descartes, René. (2010/1644). *Felsefenin İlkeleri* (12. Baskı). Çeviren: Mesut Akın. İstanbul: Say Yayınları.

Descartes, René. (2013/1641). *Metafizik Üzerine Düşünceler*. Çeviren: Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Foucault, Michel. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge Yayınları.

Freyer, Hans. (2014). *Sanayi Çağı*. Çevirenler: Bedia Akarsu ve Hüseyin Batuhan. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Giddens, Anthony. (2012). *Modernliğin Sonuçları* (5. Baskı). Çeviren: Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Goetz, André. (2008). *İktisadi Aklın Eleştirisi: Çalışmanın Dönüşümleri/Anlam Arayışı* (2. Baskı). Çeviren: Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Haraway, J., Donna. (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*. Çeviren: Osman Akınbay. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Haraway, J., Donna. (2010). *Başka Yer*. Çeviren: Güçsal Pusar. İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, David. (2012). *Postmodernliğin Durumu* (6. Baskı). Çeviren: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

Kaczynsky, J., Theodore. (2013). *Sanayi Toplumu ve Geleceği* (2. Baskı). Çeviren: Kolektif Çalışma. İstanbul: Kaos Yayınları.

Kakoudaki, Despina. (2017). *Robot Anatomisi*. Çeviren: Deniz Aras. İstanbul: Kolektif Kitap.

Koyré, Alexandre. (2013). *“Filozoflar ve Makine”*. Koyré'nin Bilimsel Düşünce Tarihi Üzerine Denemeleri (Derleyen: Talip Kabadayı). İstanbul: Bilgesu Yayınları.

Küçükalp, Kasım ve Cevizci, Ahmet. (2017). *Batı Düşüncesi: Felsefi Temeller* (4. Baskı). İstanbul: İsam Yayınları.

Marcuse, Herbert. (1968). *Tek Boyutlu İnsan: İlerin Endüstriyel Toplumun İdeolojisi Üzerine Bir İnceleme*. Çeviren: Seçkin Çağan. İstanbul: May Yayınları.

Mollaer, Fırat. (2016). *Modernlik Kehanetleri*. Ankara: Orion Yayınları.

Mumford, Lewis. (1996). *Makine Efsanesi*. Çeviren: Fırat Oruç. İstanbul: İnsan Yayınları.

Mumford, Lewis. (2015). *İnsanın Durumu*. Çeviren: Yusuf Kaplan. İstanbul: Açılım Kitap.

Mumford, Lewis. (2017). *Teknik ve Uygarlık*. Çeviren: Emre Can Ercan. İstanbul: Açılım Kitap.

Postman, Neil. (2006). *Teknopoli: Yeni Dünya Düzeni* (2. Baskı). Çeviren: Mustafa Emre Yılmaz. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Ritzer, George. (2014). *Toplumun McDonaldlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme* (3. Baskı). Çeviren: Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sawday, Jonathan. (2007). *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*. London & New York: Routledge.

Smelik, Anneke. (2010). *“Cinematic Fantasies of Becoming-Cyborg”*. *The Scientific Imaginary in Visual Culture* (ed. Anneke Smelik). Goettingen: V&R unipress.

Sweedler, Milo. (201). *“Class Warfare in the RoboCop Films” Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 56, Winter 2014-2015. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/SweedlerRobocop/text.html>, Son Erişim Tarihi: 15.11.2018.

Sussman, Herbert. (2009). *Victorian Technology: Invention, Innovation, and the Rise of the Machine*. Oxford: ABC Clio.

Touraine, Alan. (2002). *Modernliğin Eleştirisi* (4. Baskı). Çeviren: Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wallerstein, Immanuel. (2012). *Tarihsel Kapitalizm ve Kapitalist Uygarlık* (6. Baskı). Çeviren: Necmiye Alpay. İstanbul: Metis Yayınları.

Westfall, Richard. (2008). *Modern Bilimin Oluşumu* (16. Baskı). Çeviren: İsmail Hakkı Duru. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

-----, “Detroit becomes largest U.S. city to enter bankruptcy”, <https://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/12/03/detroit-bankruptcy-eligibility/3849833/>, Son Erişim Tarihi: 01.11.2018.

-----, “Why Steve Jobs didn’t listen to his customers”, <https://www.helpscout.net/blog/why-steve-jobs-never-listened-to-his-customers/>, Son Erişim Tarihi: 03.11.2018.

Sonuç: Nöro-İmge Gelecekte Beyin Ekranlar (Patricia Pisters)

Çeviri
Ömür Şölen Soykan*

11/9'la 9/11 Arasında

Deleuze'ün hareket imgeden zaman imgeye geçiş açısından kavramsallaştırdığı sinemanın ruhundaki değişim bazı tarihi olayların etkisiyle olmuştur. 2. Dünya Savaşı kendisi ve etkileriyle yeni tür bir imgeye doğru hayati bir dönüm noktasının şartlarını işaret eder. Deleuze (1986) faşizm ve Nazizm'in sanata girmesiyle¹ hareket imge halindeki sinemanın içinin propagandist yarar kaygısıyla özellikle boşaltıldığının farkındadır ama Hitler'in 1933'de Almanya Başkanı olarak seçilmesi ve onu takip eden 2. Dünya Savaşıyla zaman imgenin savaşın enkazlarından ortaya çıkışı (*Roma città aperta -Roma, Açık Şehir, Rossellini, 1945*) arasında basit bir nedensellik kurulmasını desteklemez. Sinemadaki kriz birçok başka unsura bağlıdır. "Savaştan sonra tam etkili olmuş olan, bazıları sosyal, ekonomik, politik, ahlaki ve diğerleri daha sanata, edebiyata özellikle sinemaya içkin"² unsurlar. Deleuze'ün bahsettiği durumlar ve şartlardan bazıları "belirli bir düzenin olmayışı, savaş ve sonuçları, Amerikan rüyasının tüm görünümündeki istikrarsızlık, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyadaki hem de insanların bilincindeki imgelerin artışı ve enflasyonu, anlatının yeni modlarıyla edebiyatın deneyimlediklerinin sinemaya etkisi, Hollywood ve onun eski türlerinin krizi"³ dir. Dünya, beyin ekranlarımız, sinema ve daha geniş boyutuyla imge kültürü arasında her zaman kökten olan ama her zaman doğrudan olmayan bir ilişki vardır, birbirleriyle bileşik yollarla ilişkilendirirler.

1 Deleuze, 264. Deleuze burada açıkça Benjamin'e gönderme yapmaktadır.

2 Deleuze, Hareket İmge, 206.

3 a.g.e

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4455-5545>

E-mail : omursoykan@hotmail.com

DOI:

Geliş Tarihi - *Recieved*: 08.09.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.12.2018

Eğer, öyleyse, bu kitap boyunca tartıştığım üzere, yeni bir imge dönüşümü belki de üçüncü bir sinema tipini, nöro-imgeyi konuşmamızı sağlayacak kadar ortaya çıkmışken bizim bu değişimin şartlarını oluşturduğunu ayırt edebileceğimiz (assamblages of)⁴ olaylar nelerdir. *Binbir Yayla'da* Deleuze ve Guattari (1988) tartıştıkları kavramların ve assamblage'ların her bir yaylası için kesin bir tarih verirler. Bu tarihler her zaman bir önceyi ve sonrayı işaret eden tarihteki belli bir an'a gönderme yapar, tamlığını şartların bileşik assamblage'ından çıkarmış olan ve belirli bir olayı gösteren bir an. Nöro-imgenin ortaya çıkış şartlarını bulmaya çalışırken sinematografik imgenin üçüncü türüne geçişle bağlantılı iki tarih akla gelir. 9 Kasım 1989 (11/9: Berlin Duvarı'nın yıkılışı) ve 11 Eylül 2011 (9/11: İkiz Kuleler'in çöküşü). Tabii ki Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve İkiz Kuleler'in çöküşü nöro-imgenin doğrudan sebebi değildir. Gelgelelim, bu iki tarih imgelerin yeni rejimine doğru geçişle bağlantılı özel olayları işaret eder.

Milyonlarca televizyon ekranı ve dünya çapında yeni yayınların (gazetecilerin çoğu asıl duvar yıkıldıktan bir gün sonra olay yerine varmış olsa da) tanıklığında 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı, 11/9, soğuk savaşın bitişini ve yeni bir dönemin başlangıcını işaret etti. Politik açıdan, dünyanın Batı ve Doğu arasında ikiye bölünmesi resmi olarak sona erdi. Aynı yıl Ayetullah Hümeyni'nin Selman Rüşdi aleyhine verdiği fetva kendi içinde başka bir bileşik tarihi olaydır ve dünyanın Doğu ve Batı bloklarının kapitalizm komünizm gerilimini çok daha az içeren siyasi bölgelere yeni tipte bir dağılımının başlangıcı olarak ele alınması gereken islami köktendincilik periyodunun başlangıcını haber verdi. Açıkçası, Micheal Hardt ve Antonio Negri'nin (2000) *İmparator'un*⁵ ilk bölümünde çok güçlü açıkladıkları gibi islami köktendincilik kolonyalizmin uzun hikayesiyle bağlantılıdır ve 1989'dan sonraki yeni dünya düzeninin birçok görüntüsüne verilen bir tepkidir. İmparatorluk, Soğuk Savaş'ın bitişini tam hızla takip eden ve hemen hemen email'le birlikte başlayan ve geniş ölçekte ticari kullanılan İnternet'le de kolaylaştırılmış küresel hiperkapitalizm çağıdır⁶. 1989 yılı böylece dijital çağın başlangıcıyla denk geliyor olarak da görülebilir (tarihi çok öncesine dayansa bile). Bilgisayar her evdeki ve ofisteki çalışma masasının özelliği oldu. Sinemada seksenlerin sonu, Lipovetsky ve Serroy'un (2007) ifadesiyle (bu kitapta daha önce tartışılan) "hipersinemanın" ortaya çıkışını işaret etti⁷. Özel efektleriyle imgenin manipülasyon imkanlarını değiştirebilen dijital yöntemler sinema prodüksiyonuna ve post prodüksiyonuna girdi (*The Abyss-Derinlik Sarhoşluğu*, James Cameron, 1989, filmi bu konuda önemli bir örnektir). Bu yöntemler bilimsel (ve insanbilimsel) bilgimize daha da derinden nüfuz etti. Seksenlerde bilimsel nörolojinin ve fMRI gibi gelişmiş noninvazif beyin görüntüleme tekniklerinin arttığını görüyoruz. Doksanlarda bütün bu gelişmeler yüksek bir hızla, birçok farklı yoldan dünyamızı dönüştürmeye devam etti, birçok erken nöro-imgenin ortaya çıktığını gördüğümüz bir dönem. Bu aynı zamanda 1. Körfez Savaşı'nın kaybolmanın estetiğinde⁸ nihai gösterisini yaptığı dönemdir.

Bu durum ikinci tarihi an olan 9/11'le sona ermedi, 2001'de sayısız amatör ve profesyonel kameranın kaydettiği ve yoğun olarak tüm dünyadaki farklı medyalara dağıtılan İkiz Kuleler'e saldırı ve kulelerin dramatik biçimde çökmesiyle devam etti ve bir önceki dönemde özelliklerinin sinyallerini zaten vermiş olan nöro-imgenin geniş ölçekte ortaya çıkmasının

4 Ç.N.:Deleuze'ün assamblages kavramı kolektif düzenlemeleri işaret eder.

5 Micheal Hardt ve Antonio Negri, *Empire*, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000).

6 Bkz. Dave Crocker, "E-mail History", www.livinginternet.com/e/ei.htm.

7 Bkz Lipovetsky ve Serroy, *L'Ecran global*, 71. Lipovetsky ve Serroy hiper veya ultramodern sinemanın ortaya çıkışını seksenlere konumlandırır.

8 Ç.N.:aesthetics of disappearance, Paul Virillo'nun aynı adlı kitabına gönderme.

şartlarını güçlendirdi. Bu kriz, savaşın bile politik bir şu an'ın kayboluşu ya da silinişiyle savaş değil gibi gözüküdüğü bir dönem olan soğuk savaş sonrası euphoria'sının sona erdiğini (görelî olarak) işaret etti. Radikal İslamcıların şiddet atağı kesinlikle ABD iktidarını Terörle Savaş dönemi atağına sevk etti, bu dönemin en görünür ve şiddetli sonuçları Afganistan Savaşı ve Irak Savaşı'dır. Her atakla veya görünüşte ortaya çıkan her tehditle kontrol ölçüleri arttı ve gözetim daha da sert ve istilacı oldu. Hızla çoğalan milyonlarca güvenlik kamerasından havaalanlarındaki beden tarayıcılara ve hiperinvazif ve genişletilmiş şirket ve devlet data madenciliğine kadar. İnternet balonu doksanların sonunda zaten patlamıştı ve 9/11'de algı lojistikleri⁹ 1.0 durgunluğu olgunlaştırdı. Baudrillard (2002) 9/11'in geri döndürülebilir ama şimdi, ilaveten bir önceki algısal dönemin muhteşem estetik gücü tarafından da işaretlenmiş gerçekliğini tartışırken bu kültürel-lojistik dönüşümlerin muhteşem dizisini nihai sonucuna taşır:

Öyleyse gerçeklik kurguyu geride mi bıraktı? Eğer öyle görünüyorsa bu sadece gerçeklik kurgunun enerjisini absorbe ettiği ve kendisi kurgu olduğu içindir. Neredeyse gerçekliğin kurguyu ve gerçek olayların imgeleri kışkırttığı söylenebilir... hangisinin daha akıl almaz olduğunu görmek için güya bir çekişme... Gerçeklik imgelere bir terör bonusu ve ekstra ürperti olarak eklenir¹⁰.

Baudrillard'ın belirttiği gibi çöken kulelerin imgeleri sadece korkutucu biçimde muhteşem değildir, bir de üstelik gerçektir. Burada Hollywood ve terörizmi sıkıca iç içe geçmiş olarak, birbirinin nihai sonucu olarak ilişkilendirir. "Bu olayın tekilliğinde, bu Manhattan yıkım filminde 20.YY kitle tatmininin iki ögesi en üst derecede birbirine karışmıştır: sinemanın ak büyüü ve terörizmin kara büyüü¹¹". Algının muhteşem lojistikleri Son'u işaretlemiştir.

Ve aynı zamanda yeni bir başlangıç ortaya çıkıyor; Rossellini'nin kamerasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Roma'nın enkazı üstünde yeni tip bir sinemayı yakalaması gibi 9/11 Memorial from Ground Zero (David Stern, 2004) da katılımcı dijital kültüre ilişik yeni bir sinema türünü belirler. Web 2.0'nin ortaya çıkışı 9/11'in hareketliliğiyle, insanların imajların birçok versiyonunu, bakış açılarını ve eleştirilerini doğrudan doğruya bloglara ve diğer binbirortamlı (transmedial) sitelere geniş çapta yüklemeye başlamasıyla tam da denk geldi¹². Burada nöro-imge diye adlandırmayı önerdiğim yeni imgenin ortaya çıkış koşullarını sağlayan assamblajların birkaç konturunu görebiliriz. Medyanın katlanarak büyüyüşü, sinirbilimdeki önemli buluşların ve beynin işlevlerine yeni bakışların artmasıyla birleşti. Micheal Gazzaniga'nın (1998) eklediği gibi bilişsel sinirbilim psikoloji bölümlerinin yerini aldı ve aynı zamanda birçok başka alana da girdi¹³, Yine bu dönemde beyin kavramsallaştırmamız değişti; artık beyin hakkında rasyonel ve bedensiz bir yaklaşım yok. Yeni yaklaşımda beyin duyumsal ve etkili biçimde bedenlendi ve yayıldı, duygularımıza ve düşüncelerimize olasılıklı ama genelde öngörülemeyen yollarla rehberlik ediyor. Dijital dönem ve sinirbilimsel dönem ayrı ayrı evrildi gibi gözükse de aralarında yakın ve her zaman alışverişe dayalı bir ilişki oldu. Warren Neidich'in (2009) *Neuropower* makalesinde tartıştığı gibi beyin kültürel

9 Ç.N.: logistics of perception, Paul Virillo'nun *War and Cinema: Logistics of Perception* kitabına gönderme. Patricia Pisters'in *Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films* (2010) makalesine veya bu kitabın aynı adlı bölümüne bakılabilir.

10 Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, çev:Chris Turner (London: Verso, 2002), 28.

11 a.g.e

12 Bkz örn: Dominic Pettman, "From September 11 to 7 II: Popular Propaganda and the Internet's War on Terrorism," *Largeur.com*, 5 Ocak 2002; ve Alison Young, "Images in the Aftermath of Trauma: Responding to September 11th," *Crime, Media and Culture* 30, no.3 (2007): 30-48. Ayrıca Bkz Jenkins, *Convergence Culture*.

13 Gazzaniga, *The Mind's Past*, xi-xii.

deneyimle şekillendirildi: Televizyon ve internet gibi dağıtılan, medyalştırılan çevrimler aracılığıyla zamanın daha önce tanınmayan kavramları kişisel ve kültürel etkilerin mümkün olduğu anaakım kültürün içine enjekte edildi. Bu yüzden beynin potansiyeli sadece kendi statik öğeleriyle değil değişimlerin sonucu olarak da biçimlendi; sadece aksonal akışlarıyla, nöronlar ve nöral ağlar, miyelinsasyon, sinaptik nörokimyasallar ve hücreler arası bağlantıyla değil, aynı zamanda eşgüdömlü salınımın dinamik cihazlarında ve zamansal imzalarla (temporal signatures) biçimlendi¹⁴.

Neidich bu değişimleri “Akılın gözünün kuramsal şartlarıyla yarışmak için hassasiyetleri yeniden dağıtan” sanatın olasılıkları çerçevesinde tartışır. Ayrıca çağdaş kültürün kapma sisteminin birçok problemlili yoluyla da (politize, rasyonalize, basitleştirme) sinirbilimsel buluşlardan ve beyin görüntöleme teknolojilerinden yararlanılabileceği, istismar edilebileceği kabul edilmelidir. Mesela, halen güya terörist beyin aktivitesini taramak (ve muhtemelen parası bol, “temizlenmiş beyinli” insanlara geçiş önceliği vererek) için İsrail’de kullanılan ve Avrupa’da kullanılmak için araştırması süren “beyin parmakızı” programı.¹⁵ Gözetim kelimenin tam anlamıyla davranışsal niyet için taranan beyin ekranlarımıza girdi ve gelecek odaklıdır. Daha geniş bir politik skaladan Terörle Savaş her türlü önalmısal ölçüye izin veren yeni bileşik geleceğin, bozulmaların, risklerin, tehditlerin Aşırılıklar Geleceği’nin stratejik noktasından ateş etmektedir.¹⁶

Gelecek Şimdi

Nöro-imgedeki beynin zamansal imzasının değişen zamansallığını Deleuze’ün (1994) *Fark ve Tekrar* kitabında geliştirdiği zaman felsefesi aracılığıyla oluşturdu. Eğer hareket imgenin temeli şimdiki zamanın sentezi ise ve zaman imge geçmişin ikinci sentezine dayanıyorsa nöro-imge zamanın üçüncü sentezine, gelecek zamana aittir. Bu kesinlikle diğer zamanları dışlamaz. Daha iyi anlaşılması için, her bir imge tipinin, hareket imge, zaman imge ve nöro-imgenin zamanın diğer sentezlerine açık olduğu not düşölmelidir. Dahası nöro-imge hareket imgenin ve/veya zaman imgenin elementlerini içerebilir veya tekrarlayabilir çünkü sadece o bütün diğer zamanların yeniden dönebildiği, yeniden düzenleyebildiği ve dijital çağın veritabanı mantığına uygun yeni yoğunluklara bölebildiği üçüncü sentezdedir.

Eğer yeniden *The Butterfly Effect* (*Kelebek Etkisi*, Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004) filmine dönersek bu filmi de zamanın üçüncü sentezi üstüne kurulu görmek mümkündür. Açıkçası klinik şizofreniyle uğraşan bu film zaman konusuna takıntılıdır. Ana karakter Evan Treborn’un geri döndüğü çeşitli geçmişler Evan’ın lisede olduğu (zamanın ilk sentezi için ortam sağlayacaktır) şimdiki zamana bağlı olarak flashback’ler olarak görölebilir. Aslında, bu şimdiki zaman çok sallantıdadır (şu anda gerçekten lisede mi yoksa zaten akıl hastanesinde mi?) ve geçmişi şimdiki zamanın sabitlenmiş merkezinden inceleyen geleneksel flashback’in temel zemininde biçimlenmez (*Le jour se lève*, *Son Ümit*, Marcel Carne, 1953, filminde bütün olayların şimdiki zamandaki duruma yöneldiği meşhur flashback’ler). Geçmişin çeşitliliği, öyleyse, katıksız bir geçmişin boyutları olarak açıklanabilir mi ve o nedenle zamanın

14 Warren Neidich, “Neuropower,” *Atlantica Magazine of Art and Thought* 48/49 (2009):119-65, 123.

15 Bkz. Örn: Dana Rosenblatt, “Behavioral Screening: The Future of Airport Security?” 17 Aralık 2008. http://edition.cnn.com/2008/TECH/12/02/airport.security/index.htm?eref=rss_topstories; ve Gareth Beaves, “Dont Think About Bombs, Dont Think About Bombs”, *TechRadar.com*, 11 Mayıs 2009. www.techradar.com/news/world-of-tech/eu-tests-brain-scanning-to-catch-terrorists-597786.

16 James Canton, *The Extreme Future: The Top Trends That Will Reshape the World in the NEXT 20 Years* (New York: Plume, 2007), x.

ikinci sentezine dayandırılabilir mi? Bu okuma için de argümanlar var; nihayetinde, şimdiki zaman geçmişte ne olduğuna bağlıdır (çocuklar yedi yaşında ve ondört yaşında). Fakat bu film yönetmeninin ürettiği zaman serilerini ve birçok geçmiş, şimdiki zaman varyasyonlarını açıklamaz. Bu yüzden, geçmişin ve geleceğin Evan'ın şizoid beyin ekranında imgelenen zaman boyutları (her zaman spekülatif) olarak görülmesini öneriyorum. Her bir dakika Evan geçmişteki bir şeyi değiştirir, dolayısıyla (öngörülemeyen yollarla) şimdiki zaman değişir. Filmin başında Evan hafızasını yeniden kazanmasına yardımcı olma amacıyla hipnoz altına alınır. "Geri git, geri sar, yavaşla, hoşuna giden her ayrıntıya zoom yap". Bu, biz zamanın üçüncü sentezindeyken olandır, geçmiş ve gelecek farklı hızları, yoğunlukları ve düzenleri olan ve her zaman geleceğin perspektifinden yapılan "recut"lardır (her seferinde Evan geçmişin kendi geleceğini nasıl değiştirdiğini görür ve bu gelecek etkisini ortadan kaldırmak için geri gider ama açıkça trajedi şudur ki çizgisel bir etki tepki yoktur, o yüzden de gelecek öngörülemez olarak kalmaktadır.

Zamanın üçüncü sentezi yeninin yaratılmasıyla, geleceğin umulmasıyla, "farklı"nın sonsuz nüksedişiyle, fakat aynı zamanda ölümle (hepimiz için kaçınılmaz olan fakat aynı zamanda yenibaşlangıçlar olarak adlandırılan) ilgilidir. Evan "geçmiş zamanların hepsini" ve "şimdiki zamanların hepsini" yeniden ziyaret ettikten sonra bu boyutlar "gelecek zamanların hepsi" perspektifinden görülen seçenekler veritabanı gibi tamamlanır: Evan'ın akıl hastanesinde olduğu ve ona günlüklerin (geçmişe dönebilmesini sağlayan) hiçbir şey ama suçluluk duygusuyla başa çıkabilmek (Kayleigh'i öldürdüğü için, geçmişin ve şimdiki zamanın en "gerçek" görünen versiyonu budur) için yazdığı fantaziler olduğunun söylendiği filmin başlangıcına geri gideriz. Burası yönetmenin mantığının belirgin biçimde tiyatral versiyondan farklılaştığı yerdir. Evan doğumundan önceki an'a gider ve kendisini annesinin rahminde boğar. Bu zalimce ve patolojik olarak harbiden yaratıcı bir son'dur fakat metafizik okumayla aynı zamanda zamanın üçüncü sentezinin tam sıfır derecesidir: yeni bir gelecek yaratma amacıyla doğmadan önce öldürülmek, tamamen geleceğin bakış açılarından. Şizoid beyin ekranının sıfır yoğunluğudur. *Kelebek Etkisi*, Micheal Clayton'un *Arthur Eden* kitabının başlangıcından başka bir şizoid karakteri alıntılıyarak Geleceğin Zamanı'nın (Time of the Future) veya harbiden "şimdi olan Zaman'ın" (Time that is now) patolojik (ölümcül) boyutlarını gösterir. Bu şizoid karakterler bir arada verilerek her iki ailenin (Evan Treborn babasından aldığı zihinsel mirastan ve cinsel taciz travmasından muzdariptir) ve geniş ölçekte kültürün (Arthur Eden'in sinir krizi hiperkapitalizmin ahlaksızlığı yüzünden gerçekleşir) bu karakterlerin gelecekte başa çıkamayacakları sezisiyle direnişin bir boyutuyla çalışamaz hale getirecekleri düzlemler kurabileceğini gösterir.¹⁷

Nöro-imgeyi çağdaş ekran kültürünün Deleuze-Guattarici şizoanaliz çerçevesinden okumayı amaçladım. Üç şizoelement tartışmamı biçimlendirdi ve kavramları, filmleri ve nörobilimsel buluşları seçmeme rehberlik etti: nörolojik bir hastalık olarak şizofreni, şizofreninin illüzyon etkileri (halüsinasyonlarda ve illüzyonun diğer hezeyan etkilerinde) ve şizofreninin afektif etkileri (hiperkonektivite veya aşırı doyum ile hiper kapitalizm arasındaki mesafe) kitabın değişik bölümlerini temel olarak şekillendirdi. Klinikle kritik arasındaki ilişkiyi dikkatle ele alırken, şizofreniye "hastalığa ve tutkumuza" sahip olan beynimizin sıfır derecesi olarak baktım. O gerçekten de bizim (hem birey hem de kolektif olarak) üstünde

17 Richard Grusin önceden tasarlamamın kültürü olarak çağdaş medya kültürüne gönderme yapar ve nöro-imge bağlamını başka bir yoldan tarif ederek sezer. Bkz Richard Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11* (Houndmills, Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2010). Ayrıca bkz <http://premediation.blogspot.com>

yürüdüğümüz sınır boyudur. “Delilik yerçekimi gibidir”, Heath Ledger’ın *The Dark Knight* (Kara Şövalye, Christopher Nolan, 2008) filminde Joker rolünde söylediği gibi, “Bütün ihtiyacı olan biraz zorlanmaktır”.

Bu kitapta karakterlerin ve beyin ekranların çoğu insan ruhunun uzaysal ve geçici koordinatların kaybedildiği bir delilik aşamasına (tüm etkisiyle ve son derece gerçek gibi deneyimlenen) doğru kolayca sınırları aşabilen kırılğanlığına yönelik belirli bir bilinçle karakterize edildi. Burada klinik koşularının ötesinde şizoid ögelere ve onların daha geniş bir kültür çerçevesinde görünür oluşuna baktım. 21. YY’ın filmleri bize beyin dünyalar, beyin çekimler, zihin mimarileri gösteriyor. Artık karakterlerin gözleri aracılığıyla bakmıyoruz, onların zihnini deneyimliyoruz. Çağdaş kültür zamanın üçüncü sentezinden temellenen nöro-imgelerle dolu. Bergson’un ikilik teorisinde madde ve zihnin, sanal ve gerçeğin, beden ve beynin sürekli olarak birbirini şekillendirmesi Deleuze için önemli bir kavramdı ve benim için de, bu kitapta beyin ve ekranı çift taraflı ve diyalektik bir yolla beyin ekran olarak konumlandırırken rehberlik eden ilkelerden biri oldu.¹⁸ Beyin ekranının bir kutbu olarak şizofrenik halüsinasyonların tam içsellliğini diğer kutup olarak kozmik uzamın tam dışsallığını yerleştirdiğimizde beyin ekran her zaman kayarak ve yer değiştirerek, epistemolojik olabilirliği ve sıfır derecesinde bilgi olarak inancı içererek, iki kutup arasında bazı noktalarda konumlanır. Görsel kültürün şizoanalizine devam etmeli ve davet etmeliyiz ki görsel kültürün olası tehlikelerine yönelik anlayışımızı iyileştirebilelim ve bileşik, açık uçlu, kolektif süreçlerle güçlendirebilelim.

Kaynakça

- Baudrillard, J. (2002). *The Spirit of Terrorism*, çev: Chris Turner, London: Verso.
- Canton, J. (2007). *The Extreme Future: The Top Trends That Will Reshape the World in the NEXT 20 Years*, New York: Plume x.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: the movement-image*, çev: Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London: Continuum.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*, çev: Paul Patton, London: Athlone Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev: Brian Massumi, London: Athlon Press.
- Gazzaniga, M. (1998). *The Mind’s Past*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Grusin, R. (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave, Macmillan.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000). *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU press.
- Lipovetsky, G.& Serroy, J. (2007). *L’écran global: culture-médias et cinéma à l’âge hypermoderne*. Seuil.
- Neidich, W. (2009). “Neuropower,” *Atlantica Magazine of Art and Thought* 48/49 :119-65, 123.

¹⁸ Kokman ve Vaughan, “Henri Bergson’s Creative Evolution 100 Years Later”

Young, A. (2007). *Images in the aftermath of trauma: Responding to September 11th*. *Crime, media, culture*, 3(1), 30-48.

İnternet Kaynakları

Dana Rosenblatt, "Behavioral Screening: The Future of Airport Security?" 17 Aralık 2008. http://edition.cnn.com/2008/TECH/12/02/airport.security/index.htm?eref=rss_topstories;

Dominic Pettman, "From September 11 to 7 II: Popular Propaganda and the Internet's War on Terrorism," *Largeur.com*, 5 Ocak 2002

Gareth Beaves, "Dont Think About Bombs, Dont Think About Bombs", *TechRadar.com*, 11 Mayıs 2009. www.techradar.com/news/world-of-tech/eu-tests-brain-scanning-to-catch-terrorists-597786

<http://premediation.blogspot.com>

Filmler

Bress, E. & Gruber, M. (2004). *The Butterfly Effect* (Sinema Filmi). ABD-Kanada: BenderSpink (co-production), FilmEngine (co-production), Katalyst Films

David, S. (2004). *9/11 Memorial from Ground Zero* (Drama Belgesel). ABD: Bard Entertainment.

Cameron, J. (Yönetmen), Hurd, G. A. & Ling, V. (Yapımcı). (1989). *The Abyss* (Sinema Filmi). ABD: Twentieth Century Fox, Pacific Western, Lightstorm Entertainment.

Carne, M. (1953). *Le jour se lève* (Sinema Filmi). Fransa: Productions Sigma.

Rossellini, R. (1945). *Roma città aperta* (Sinema Filmi). İtalya: Excelsa Film.

Siborg-Oluş'a Dair Sinematografik Fanteziler (Anneke Smelik)*

Çeviri
Deniz Kurtyılmaz*

Giriş

Son birkaç yıldır bazı televizyon reklamlarında insan-makine görüntüleri cezbedici biçimde öne çıkmaktadır. 2005 senesinde, bu şekilde düzenlenmiş bir dakikalık reklam filminde bir delikanlı, modern şehrin içinde yükseklerden atlayıp binalara tırmanırken ve kablolarla asılarak mesafeleri aşarken yetişkin bir erkeğe dönüşmekte; en sonunda ise bir araba, Renault Clio 3 hâlini almaktadır. Reklamdaki önerme bir erkeğin doğal büyüme ve evriminin sonunda bir insan-makine olmakla sonuçlanacağıdır. Aynı yıl, insan-araba dönüşümü temalı bir reklam daha gösterime girmişse de ilkinden biraz farklıdır: Bu kez Citroën C4 otomobil bir insan olmaktadır. 2005 yılında başlayan Citroën reklamları günümüze değin aynı temayı sürdürürken insan-araba-makine patenle buzda kaymış, sokaklarda dans etmiş ya da egzersiz yapmak için ısınma hareketleri yapmıştır. Araba parçalarından müteşekkil bu dev robot kendisine özgü insanlığı içinde oldukça sevimlidir de. Bunlar, reklamcılıkta, video kliplerde, moda fotoğrafçılığında, televizyon dizilerinde, sinemada, bilgisayar oyunlarında ya da Second Life gibi bazı web 2.0 uygulamalarında görebileceğimiz insan-makine'nin günümüz görsel kültüründeki popülerliğine verilebilecek birçok örnekten yalnızca iki tanesidir.

*:Bu makale, V&R Unipress tarafından 2010 yılında basılan *The Scientific Imaginary in Visual Culture* adlı kitapta "Cinematic Fantasies of Becoming-Cyborg" adlı bölümün çevirisidir.

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

E-mail : denizkurtyilmaz@hotmail.com

DOI:

Geliş Tarihi - *Received*: 26.09.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 29.11.2018



Görsel 1. İnsan olan araba; 2005 yılına ait Citroën C4 TV Reklamından Bir Kare

Bilim ve teknolojinin hâkim olduğu kültürümüzde, insan-makine bariz şekilde revaçta olan bir tasvirdir. Sinema neredeyse başlangıcından beri, çılgın bir bilim adamının şeytani bir siborg üretmesi fikrinde cisimleştiği üzere, bilim ve teknolojiyi potansiyel bir tehdit olarak görmüştür -Metropolis'te (1927) Rotwang'ın robot Maria'yı yaratması bunun ilk örneğidir (Merzagora 2010). Burada makineler özgürleştiriciler olmaktan ziyade köleleştiricilerdir; Metropolis'te kitleler devasa makinelerce esir edilirler, ya da daha gülünç biçimde, Modern Times'da (1936) Charlie Chaplin kocaman bir makinenin dişlileri ve çarkları arasında sıkışıp kalır. Yukarıda değindiğim otomobil reklamları ise tasavvurumuzdaki önemli bir değişikliği açığa vurmaktadır: Bugünün görsel kültürü bilim ve teknolojiden korkmamakta; aksine, her ikisini de tüm kalbiyle kucaklamaktadır. Artık makine, köleleştirmek yerine Âdemoğullarıyla kaynaşmaktadır -yahut Björk'ün 'All is Full of Love' (1998) şarkısının yaratıcı video klibinde de görüldüğü üzere Havvakızlarıyla¹.

İnsan Sonrası Siborg

İnsan-makine terimiyle, kendi çağdaş tezahürü içinde bir siborgu, yani sibernetik bir organizma olarak insan ve makine arasında etkileşimi içeren bir sistemi ve bu haliyle de robot ya da android gibi eski temsillerin güncellenmiş bir versiyonunu kast ediyorum ki bu terim meşhur 'Cyborg Manifesto' (1991) adlı eserinde Donna Haraway tarafından, ütopyacı bir insan-sonrası [posthuman] dönemde öznenin kimliğini imlemek için kullanılmasından sonra meşhur olmuştur². Popüler kültürde siborg figürü, insanın teknolojiyle kaynaşması ve bu süreçte üstün bir varlığa dönüşmesi fantezisini yansıtmaktadır. Edebiyatta ya da sinemada fark etmeksizin, bilim kurgu türü, siborgu insan, bilim ve teknolojinin karışımı bir varlık olarak ele almaktadır ve bu varlık insan-sonrası çağa aittir (Sobgack 1997). Genetik, bilgi teknolojileri ve sibernetik alanlarındaki bilimsel gelişmeler insan yaşamına yeni müdahale olanakları yarattıkça kültürel teorisyenler de 'insan-sonrası' kavramını açıklamışlardır (Zylinska 2002; Bell & Kennedy 2000). İnsan-sonrası terimi, teknolojinin insanın mahiyetine dair doğal varsayımların üzerine çıktığı bir döneme işaret ettiği gibi, doğa/kültür ayrımının üstesinden gelmeye de yardımcı olmaktadır (Haraway 1991; Hayleys 1999; Braidotti 2010).

1 Yazar, İngilizcede insan türünü ifade etmek için kullanılan "man" kelimesinin aynı zamanda "erkek" anlamına gelmesinden yola çıkarak Björk'ün klibindeki dişi varlığı bu kez "woman" (kadın) kelimesiyle betimlemektedir. Bu kelime oyunu, "Âdemoğlu" ve "Havvakızı" kelimeleriyle karşılaşmaya çalışılmıştır. -ç.n.

2 Donaway tarafından meşhur edilse de "siborg" terimi ilk kez 1960 yılında, Manfred Clynes ve Nathan S. Kline tarafından, insan ve makine birleşimlerinin uzay araştırmalarında sağlayacağı olası kolaylıkları ortaya koyan bir makalede kullanılmıştır. -ç.n.

İnsan-sonrası özne olan siborg, insanı bilim ve teknolojiyle kaynaştırmak için duyduğumuz ve derinlere kök salmış arzulara olduğu kadar, aynı zamanda, bilim ve teknolojinin kırılğan insan bedeni ve zihni üzerindeki tahakkümüne dair kaygılara da işaret etmektedir. Siborgun popüler tezahürleri, çoğu kez, Batı kültüründeki zihin/beden ayrımını güçlendirmekte; yapay zekâ, aktarılabılır hafıza ve çok parçalı kimlik ile ilgili soruları gündeme getirmektedir (Gray 1995). Söz konusu temsiller cinsiyetle de farklı ve genellikle karmaşık ilişkilere sahiptir.

Bu makalede, insan-makine siborgun çağdaş görsel kültürdeki temsillerini, çoğunlukla, hem ütöpik hem de distöpik veçheleri ihtiva eden bir tür olan bilim kurgu filmleri üzerinden tetkik edeceğim. Siborg, popüler kültürde bilim ve teknolojinin 'çağrısına' cevap verme yollarından biri olarak, bilim ve teknolojinin insan türünü iyileştirip geliştirebileceği yahut tersine zarar verebileceği ya da tamamen yok edebileceği bir zamanda insan olmanın ne anlama geldiğini irdeleyen bir figürdür. Siborg temsiliinin haber verdiği haliyle, insan/makine, doğa/kültür, teknoloji/organizma ve cinsiyet/cinsel yönelim arasındaki sınırların bulanıklaşması, insan-sonrası özne çalışmaları için verimli bir çerçeve olduğu gibi makalenin de çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bununla beraber, siborg temsillerinin özellikle görsel yönlerini incelemek için film çalışmalarına ait analiz yöntemlerini kullanacağım. Makaleyi, çağdaş toplumda siborg figüründen esinlenen kültürel pratiklere değinerek bitireceğim.

Bir Tür Olarak Siborg Filmleri

Siborg filmleri, kökleri bilim kurgu, korku ve aksiyon filmlerine dek uzanan melez bir türdür (Roberts 2000; Perkowitz 2007) ve bu sebeple bazıları tarafından postmodern bir janr olarak da kabul edilmektedir (Kuhn 1990; 1999). Siborg, insan teni ve metal-dijital malzeme arasındaki melezliği, zihin ve madde arasındaki bocalaması ve erillik ile dişilik arasındaki uçuculuğuyla kesinlikle postmodern bir yapılanmadır (Bukatman 1993; Dery 1996). Siborg, 'arada olma'nın tipik postmodern bir temsildir.

Son dönemdeki dijital teknoloji, siborg imajında bazı önemli dönüşümleri tetiklemiş ve 1980'lerin hardware [donanım] siborgundan 1990'ların software [yazılım] ve wetware³ siborglarına doğru bir geçiş görülmüştür. Gerçi bunun muntazam bir evrim olduğu söylenemez, zira otomobil reklamlarında gördüğümüz gibi hardware siborg hâlâ popüler muhayyilemize egemen durumdadır. Terminatör (Arnold Schwarzenegger) ya da RoBoCop'un (Peter Weller) metalik görünümünde örneklendiği üzere, hardware siborg insan bedenini implantasyonlar ya da protezler yoluyla teknolojiyle birleştirir. Tersine, software siborg ise bilgisayara bağlanabilen bir insandır. Örneğin, adını verdiği filmde Johnny Mnemonic (Keanu Reeves), bilgisayara bağlanarak beynindeki bilgileri yükleyebilirken, Terminator 2 filminin cıva tabanlı robotu T-1000 salt bir bilgisayar programı ve şekillenebilir maddeden oluştuğu için istediği her forma girebilmektedir. Son olarak, wetware siborg ise Alien Resurrection (1997) filmindeki Cash (Wynona Ryder) gibi dijital teknoloji ve 'kanlı-canlı' insansının birlikteliğidir. Wetware siborg, vücudu kanlı ya da mukozamsı parçalanmalara maruz kaldığı hallerde sıklıkla korku türüne özgü izlerin taşıyıcısı olmaktadır. Bilim kurgu filmlerinde öne çıkan kimlik, bellek ve cinsiyet konularına girmeden önce, sinemanın siborgu aynı anda hem insan hem de bir makine olarak nasıl sunduğunu tartışmak istiyorum.

3 Wetware sözcüğü canlı organizma ile bilgisayar yazılımının birlikteliğini ifade eden bir terimdir. Canlı ve vücut sınırlarını içermesi sebebiyle 'ıslak' dokulardan müteşekkil bir bedenın bilgisayar özellikleri taşımasına vurgu yapmaktadır. -ç.n.

Bakış Açısı Plan

Reklamlar bize insandan arabaya ve tersine yumuşak bir geçiş/dönüşüm sunarken, bir bilim kurgu filmi seyirciyi, ekranda gördüğü insan figürünün aslında bir siborg olduğuna ikna etmek zorundadır. Anlatıdaki diyalog ve öykü gibi kimi ipuçlarının dışında, sinema, bunu izleyicilere açık hale getirmek için iki görsel strateji kullanmaktadır: Öznel kamera açısı ve onarım sahneleri. Siborg sıklıkla öznel (bakış açısı plan) ya da omuz üstü çekim açısıyla seyirciye tanıtılır. Bordwell ve Thompson bakış açısı planı, “kameranın yaklaşık olarak karakterin gözünün bulunduğu noktada olduğu, karakterin ne gördüğünü bize gösteren ve genellikle kahramanın bakışının hemen öncesi ya da sonrasında kesilen bir plan” olarak tarif ederlerken (2008, 480), siborg özelinde bakış açısı plan, çerçevenin içinde bilgisayarlaştırılmış kimi öğeler de içermektedir. Bu, siborgun tıpkı bir video kamera gibi, görüntüyü yakınlaştıran, bilgileri işleyebilen, bir hedefi kontrol edebilen, görüntüyü geri alabilen veya tekrarlayabilen gözünü temsil etmektedir. Örneğin, Terminatör (Arnold Schwarzenegger), Terminator 2 (1991) filminde çıplak halde günümüz dünyasına indiğinde, yeni çevresini keskin ve soğuk bir bakışla araştırırken film onun gördüklerini bakış açısı planla kırmızı, dijitalleştirilmiş imajlarla gösterir. RoBoCop (1987) filminde de RoBoCop’un (Peter Weller) laboratuvarında imal edildiği sırada onun gözüymüş gibi çekilen uzun birçok bakış açısı plan sahnesiyle, insan vücuduna hapsedilmiş bir robot fikri sunulur. Eve of Destruction’da (1990) ise dişi siborg Eve 8 (Renée Soutendijk), kendisini taciz ettikleri için dövmeden önce bir kafede oturan erkekleri öznel bakış açısı plan üzerinden kırmızı ışıklar ve biplemeler eşliğinde taramaktadır.

Öznel bakış açısı çekim planının bilim kurgu filmlerindeki işlevi açıktır: seyirciye, gördükleri karakterin salt insan değil fakat bir siborg olduğunu kanıtlamak. Çerçevenin içindeki bilgisayar destekli unsurlar, gözünün teknoloji tarafından geliştirilmiş keskin görüşlü bir kamera gibi işlev görmesinden dolayı, siborgun makine benzeri yönünü vurgulamaktadır. Gerçek bir aktör ya da aktris tarafından canlandırıldıklarından, siborglar ilk bakışta ‘normal’ insanlara benzemektedirler. Önemli olarak, bakış açısı plan sayesinde kahramanın izleyiciye bir siborg olarak sunulması, filmdeki diğer karakterlerin de onun bir siborg olduğunu biliyor oldukları anlamını taşımaz. Bu nedenle, genellikle, siborg bir sonraki sahnede bir kavgaya karışıp ezici gücünü diğer insanlar üzerinde göstermektedir.

Çerçeve içindeki teknolojik ipuçlarıyla karakterin ‘siborgluğunu’ (cyborg-ness) ortaya çıkaran bakış açısı plan, aynı zamanda, çerçeveleme, yakın çekimler ve kamera hareketi gibi teknikler sayesinde bir karakterin öznelliğini (subjectivity) üretmek için kullanılan bir güçlü sinematografik öğedir. Film çalışmalarında karakterin öznelliğini üretmek için bakış açısı plan etkisi kullanılmaktadır. Demek ki, bakış açısı plan, siborgun öznelliğini de devamlı olarak ortaya koyarak onu kısmen insan haline getirmektedir. Bu, seyircinin siborgun ‘insanlığı’ (human-ness) ile bir duygudaşlık (empathy) kurmasına hatta özdeşleşmesine de imkân vermektedir.

Yaraların Onarımı

Siborg filmlerindeki bir diğer görsel topos da, siborgun sistematik bir şekilde yok edilip sonra yeniden tamir edilmesidir. İnsanüstü bir yenilmezlik, teknolojinin insan vücuduna üstünlüğünü kanıtlayan siborgun bir özelliği olabilir, ancak siborg saldırıya ve yaralanmaya karşı şaşırtıcı derecede savunmasızdır da. Fakat şu var ki, siborg bir hurda yığına dönüştükten sonra bile laboratuvarında tekrar bir araya getirilebilir ya da kendi kendini tamir edebilir.

Böyle onarım sahneleri bir belirsizliği zirveye çıkarmaktadır çünkü bir zamanların yenilmez makinesi savunmasız bir bedene dönüşmüştür. Birkaç örnek vermek gerekirse: Terminator (1984) filminde siborg kendi yaralı gözünü onarırken vücudun içinin kanlı-canlı gösterimi tipik bir korku filmi sahnesini andırmaktadır. Gözünü çıkartıp lavaboya düşürdüğünde, göz çukurunda yalnızca kanlı bir yara değil, zoom in ve zoom out yaparak hâlâ işlevini sürdüren bir kamera da görünmektedir. RoBoCop'taki siborgsa kafasındaki metal protezi bir matkap vasıtasıyla çıkardığında eti de görünür. Eve of Destruction adlı filmde, soyunduğunda göğsündeki kocaman yara ortaya çıkan Eve 8, elini yaraya sokarak kendini tamir eder ve yarasını kırmızı şerit bantla yapıştırır. Yaralı eti ifşa ederek seyirciyi dehşet içinde ürperten bu sahneler, kendi bedenine nüfuz edip tamir edebilen ve hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam eden siborgun üstünlüğünü bir kez daha göstermektedir. Dolayısıyla, onarım sahneleri siborgun melez karakterini görselleştiren sinematografik bir yoldur.

İlginç biçimde, onarım sahneleri söz konusu olduğu zaman işin içine aynalar da girmektedir: Terminatör, RoBoCop ve Eve 8 yaraları ile ilgilenirken aynaya bakarlar. Ayna, karakterin öz-düşünüm (self-reflection) anının bir ifadesi olarak sinemada iyi bilinen bir temadır. Film çalışmalarında Mulvey (1975) ve Metz (1977) filmlerdeki aynaya bakma sahneleri ile Lacan'ın ego gelişiminin bir evresi olarak kavramlaştırdığı psikanalitik ayna kuramı arasında bir bağlantı kurmuştur. Mulvey ve Metz, çocuğun aynadaki mükemmel görüntüsü ile özdeşleşmekten haz alma ve kusursuz kabul ettiği bu görüntü temelinde kendi ego idealini oluşturma şeklinin, film izleyicisinin ekrandaki kahramanın kusursuzlaştırılmış imajıyla özdeşleşmekten aldığı narsistik zevkle benzer olduğunu savunmaktadır. Görsel kültürde gerçek anlamda bir ayna durumunda -resimlerde, sinemada, müzik videolarında ya da moda fotoğraflarında- ikili bir 'bakış' bulunmaktadır: İlki aynaya bakan karaktere aitken, ikincisi kamera (ya da ressam) aracılığıyla karakterle özdeşleşen izleyicinkidir.

Diğer yandan, öz-düşünüm belli bir derecede öz-farkındalığı da gerektirdiğinden, onu aynanın önüne koymak siborgun kendisi hakkında düşündüğünü ileri sürmek demektir. Aynanın karşısına geçip eski, insan halinden izler ararken duygusallaşan RoBoCop buna açık bir örnektir. Landsberg (2004) de siborgun çoğu kez yalnızca aynalarla değil, monitör ya da bilgisayar ekranı gibi yansıtıcı yüzeylerle de çevrelendiğini göstermiş; Lacancı ayna evresini anımsatan sahnelerde yansıtıcı yüzeylerin esrarengiz bir kendini tanıma ve hatta kendi üzerine düşünme anına izin verdiğini vurgulamıştır. Siborg karakterler, aynaya yansıyan görüntülerinde bir yandan mükemmel bir insan figürünü temaşa ederlerken -çünkü insan/makineler olarak kelimenin tam anlamıyla gelişmiş ve böylece mükemmelleştirilmiş insanlardır- diğer yandan, tamamen bozulmuş bir imge görürler -zira yaralı ve şeklen bozulmuş haldedirler. Oldukça belirgin biçimde, ayna sahneleri siborgların kendi melez kimlikleri hakkında kafalarının karışık olduklarını ifade etmektedir: Onlar kimdir? İnsan mı yoksa makine midirler? Neden duyguları vardır ya da acı çekerler? Anıları var mıdır?

Kimlik ve Hafıza

Şimdiye kadar, sinemada siborg bir karakteri belirlemenin iki sinematografik yolu olarak bakış açısı planı ve yaralanma/tamir sahnelerini ortaya koyduk ki burada esas ilgi çekici olan siborgun bile kendi durumu hakkındaki kararsızlığıdır. Esasında postmodern siborg, kendisini tıpkı 'gerçek' insanlar gibi bir ikilemin içinde bulmaktadır. Belki bu postmodern melezliğin, arada-olma durumunun bir kimlik krizi meydana getirdiğini söylemek de mümkündür: Siborg salt bir makine midir, insan mıdır, yoksa her ikisi birden

midir? Bulanıklaşan ve iç içe geçen ikili karşıtlıklar bir karışıklık yaratmaktadır. Bazen bu tür karışıklıklar kimi gülünç yer değiştirmelere de sebep olabilir. Total Recall (1990) filminde Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger) gerçekten Bay Quaid olmadığını; evliliği ve karısı da dâhil olmak üzere tüm hayatının beynine yerleştirilmiş (implanted) anılardan ibaret olduğunu öğrendiğinde umutsuzca “İyi de, ben ben değilsem kimim ul*n o zaman?” diye haykırır. Daha üzücü bir örnek olarak, Blade Runner’daki (1982) siborg Rachel (Joanna Cassidy) bir ‘replika’ (filmde siborglar için kullanılan terim) olduğunu öğrendiğinde gözyaşlarına hâkim olamaz çünkü o âna kadar, anıları ve duyguları olan bir insan olduğu konusunda kendisinden son derece emindir. İkircikli durum şudur ki replikaların duygularının olmaması beklenirken Rachel gözyaşı dökmetedir.

Gülünç ya da trajik olsun, geçtiğimiz yüzyılın son yirmi yılından bu yana, kimlik krizi bilim kurgu filmlerinin basmakalıp temasıdır. Melez figürler kendi durumları hakkında şaşkınlık yaşarken söz konusu kafa karışıklığı Taoist öğretinin meşhur problemi olan ‘kelebek olduğunu düşleyen insan mı, yoksa insan olduğunu düşleyen kelebek mi olduğunu kestirememek’ten pek farklı değildir. Dahası, Hollywood sinemasında kimlik krizi çoğu kez bir açıklığa da kavuşturulmamaktadır. Blade Runner filminin sonunda ana karakter Deckard’ın da bir replika olduğu ima edilir, Total Recall da ise Quaid, filmin sonunda, Mars’ta yeni bir yeryüzü cenneti yarattığında bile “Ya bunlar da bir rüyaysa?” diye sormaktan kendini alamaz. Görünen o ki filmler siborgun insan kimliğine demir atmasını reddetmekte ve melezliği sonuna kadar sürdürmek istemektedirler.

Blade Runner, RoBoCop, Total Recall ve Terminator gibi önceki siborg filmleri (Penley 1991), protez (prosthetic) hafızaya bağlı olarak ortaya çıkan ya da akut duruma gelen kimlik bunalımlarıyla ilgili hikâyeler anlatmışlardır. Kişisel hafızamız öznelliğimizin indeksi olarak işlev gördüğü için, filmlerdeki kimlik krizleri de genelde hafıza meselesine odaklanmaktadır. İmplantasyonlar yoluyla hafıza, deneyim ve kimlik arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştıran protez bellek, 1980’lerin ve 1990’ların siborg filmlerinin tipik bir örneğidir (Landsberg 2004). Kişisel anıların görsel ipuçları, siborgun kişisel geçmişini ‘kanıtlaması’ beklenen fotoğraflar olsa da gerçeğin belgeleri olarak işlev görmesi beklenen fotoğraflar, geçmişin kasıtlı manipülasyonları oldukları ve kişisel anıların zihne sonradan yerleştirildiğini ortaya çıkardıkları için muğlak ve çok daha karanlık bir statü kazanırlar. Bu tür filmler, karakterin yaşamadığı olayları hatırlaması paradoksu tarafından tetiklenen kaygılara odaklanmaktadır (Radstone 2000). Silverman (1991) da bu filmlerde fotoğrafın, postmodern kimliğin kırılğanlığını betimlemek için kullanıldığını öne sürmüştür.

Günümüz bilim kurgu sinemasında kimlik krizine yaklaşımda kayda değer bir değişim vardır, çünkü -şimdiki dijital- teknolojiler, implant edilmiş veya protez bellekten uzaklaşarak başka alanlara kaymaktadır. Yirmi birinci yüzyılın bilim kurgu filmlerinde, hikâye, bilgisayarın üstün belleği ile insanın başarısız hafızası arasındaki ilişkiye daha çok odaklanmaktadır. Dolayısıyla, mesele, üstün bir bedenden zihnin manipülasyonlarına doğru evrilmiştir⁴. Dijital medya, kişisel ve kolektif hatıraları kurtarmanın, geri getirmenin ve arşivlemenin yeni yollarını yaratmışken (Van Dijck 2007) bilim kurgu yazarı William Gibson, bilgisayarların insan hafızasının bir metaforundan daha fazlası olmadığını iddia etmiştir (Cavallaro 2000). Çağdaş bilim kurguya da hiç şüphesiz ki bu türden fanteziler egemendir. Burada artık

4 Çağdaş bilim kurgu filmlerinde iki yeni tema daha vardır: Matrix Üçlemesi’nde görülebileceği gibi gerçekliğin simüle edilmesi ve genetik manipülasyonlar. Fakat çalışmanın sınırları gereği burada bu tür filmleri dikkate alamıyorum.

karakterler yaşanmış deneyimleri hatırladıklarından, dijital teknolojiye dair kaygı da sahte anıların implantasyonu ile ilgili değildir. Bunun yerine, ütöpik fantezi bilgisayar belleğinin sürekli olarak artmasıyla sağlanan bir hafıza üzerine odaklanırken, distöpik fanteziye dijitalleştirilmiş hatıraların silinmesi ve bozulması üzerinde durmaktadır.

Burada, türünün ilk örneklerinden biri olan ve siber-punk yazar Gibson'ın birkaç kısa hikâyesinden beyaz perdeye uyarlanan Johnny Mnemonic (1995) filmi örnek vereceğim⁵. Kahramanımız, dünyanın diğer tarafındaki insanlara ulaştırmak için beynine veri yüklemektedir. Verilere yer açmak içinse, Johnny (Keanu Reeves), ölen annesine dair anılarını geçici olarak silmek ve dolayısıyla ondan yoksun kalmak zorundadır (Blade Runner'da olduğu gibi anne, insan kimliğinin ve hafızasının ödipal işareti olarak işlev görür; Silverman 1991). Aynı zamanda, bilgisayar verilerini 24 saat içinde dışa aktaramazsa, 'bilgi yüklemesi' yüzünden ölecektir. Sadece verileri boşaltırsa, kişisel anıları yeniden yükleyebilecek olan Johnny, tabi ki, annesine dair anılarını geri almak için tam zamanında kurtulur.

Çağdaş bilim kurgu filmleri, belleğimizin teknoloji sayesinde yakalanıp şeffaf ve ekrana yansıtılan bir görüntü olarak izlenebilir hale getirmekle ilgili fütüristik bir fanteziyi aktarmaktadır⁶. Kişisel bellek dijital olarak kaydedilebileceği, temsil edilebileceği, düzeltililebileceği, dönüştürülebileceği veya silinebileceği için, kimlik de teknoloji tarafından tamamen gafil avlanır. Filmler, kişisel hafızanın özneyi geçmişe zincirleyen bir hapisane olduğunu ve teknolojinin, karakteri kendi anılarından ve dolayısıyla geçmişinden kurtararak gelecek için yeni perspektifler yaratabileceğini öne sürmektedir. Bu bilim kurgu fantezisi, çağdaş kültürü istila eden ve kişisel belleğimizle olan ilişkimizi dönüştüren dijital teknolojiler hakkındaki kültürel kaygılarımıza bir cevap niteliğindedir.

Kadınlar: Güçlü ve Sexy

Feminist çalışmaların gösterdiği gibi, insan kimliğinin önemli bir yönü de bireyin biyolojik cinsiyetinin sosyo-kültürel rolü, inşası ve performansı olarak cinsiyettir. Buradaki soruysa şudur: siborgun bir cinsiyeti veya bir cinsel yönelimi var mıdır? 'Cyborg Manifestosu'nda Haraway (1991), siborgu kadınlar için yeni olanaklar sağlayan bir figür olarak ele almıştır. Manifesto'nun kadınlara ilk mesajı, bilim ve teknolojinin toplumsal ilişkilerine dair sorumluluk almaktır. Siborg, Haraway için ilgi çekicidir çünkü insan ve hayvan, organik ve mekanik, fiziksel ve fiziksel olmayan arasındaki sınırları karıştırarak alışığımız düaliteyi havaya uçurmaktadır. Siborg bu anlamda, melezliğe, parçalanmışlığa, postmodernliğe ve öznelliğe dair yeni bir imaj olarak görülebilir.

Yukarıda da ele alındığı gibi, siborg aslında kendi melez kimliğiyle ilgili tereddüt yaşayan ve 'arada-olan' postmodern bir figürdür. Peki, bu aynı zamanda Hollywood siborgunun, günümüz erkek ve kadınlarının melezleştirilmiş ve esnek, postmodern öznelliğini

5 Bireysel hatıraların kaydedilmesi veya silinmesinde kullanılan dijital teknolojiye dair yeni bilim kurgu filmlerinin diğer örnekleri şunlardır: *Minority Report* (2002), *Final Cut* (2004), *Butterfly Effect* (2004 ve 2006 yılındaki devamı) ve bir manga olan *Ghost In The Shell* (1995). Bilim kurgu türünün sınırlarına temas eden bellekle ilgili filmler arasında *The Bourne Üçlemesi* (2002, 2004, 2007), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) ve Çin yapımı *2046* (2004) yer almaktadır. İngiliz televizyon dizisi *Life on Mars* (2006-2007) ve devamı *Ashes To Ashes* (2008-2009)'da ilginç bir zaman yolculuğu ve hafıza bulanıklığı karışımı bulunabilir.

6 Başka bir yerde, günümüz bilim kurgu filmlerinde hafıza ve kimliğin teknolojik dijitalleştirilmesinin iki farklı yörüngeyle oturduğunu gösterdim: Bir yandan hatıraların görselleştirilmesi varken; diğer yanda, geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin birbirine girdiği parçalı bir anlatı bulunmaktadır (Smelik 2009).

temsil ettiği anlamına mı gelmektedir? Pek sanmıyorum. Korkarım ki, gerçekte, toplumsal cinsiyet klişeleri siborg imgesinde de tekrarlanmaktadır. İlk olarak, erkek siborgların sayısı kadın siborglardan çok daha fazladır, ikinci olarak, erkek siborglar sert, güçlü ve yenilmez bedenleri ile karakterize edilirler ve üçüncüsü, (birkaç) dişi siborg oldukça cinselleştirilmiş (sexualised) bir şekilde sunulur. Bir örnek vermek gerekirse, 2008’de çok uluslu Philips şirketi, erkekler için yeni bir tıraş makinesi olan Robotskin için bir kampanya başlatmıştır. Kampanyanın bir dakikalık reklamında, Asyalı görünümüne sahip dişi bir siborg, çıplak bir erkeğin duşun altında tıraş olmasına yardımcı olmaktadır. Siborg utangaç, itaatkâr ve çekiciyken reklamın sonu, insan ve siborgun seks yapacağını ima etmektedir. Mavi tonlarda ışıklandırılmış mekânda belli belirsiz de olsa Uzak Doğu orijinli ambient techno tarzı bir parça çalmaktayken karakterlerin hareketleri ağır ve akıcıdır. Muhtemelen, Björk’ün oldukça ünlü şarkısı ‘All is Full of Love’ın (1998) video klibinden esinlenmiş olsa da, reklam, şarkıcının insan ve makine arasındaki (lezbiyen) aşka dair radikal mesajından oldukça uzak kalmaktadır. Robotskin reklamının erotik nüansları ve düzenlemesi, başlangıçta bahsettiğim, insan ve araba/makine arasında özellikle maço birleşim sunan iki otomobil reklamından çok da farklı değildir.



Görsel 2. Erotik Dişi Siborg; Philips Robotskin Reklamından Bir Kare 2008

Türde yalnızca birkaç kadın siborg bulunmasına rağmen hepsinin kadın cinselliğiyle bu denli bağlantılı olduklarını görmek ilginçtir (Balsamo 1996). En cinsiyetçi örneklerden biri de, yeni silahlarını iş başındayken izleyen bir bilim adamı sahnesiyle açılan *Cyborg II* (1993) filmidir: Silah, düşmanı baştan çıkarıp onunla sex yapan ve orgazm anında patlayan bir kadın siborgtur. Başka bir kötü stereotipse, *Cherry 2000* (1987) filminde Melanie Griffith tarafından canlandırılan seks robotudur ki Philips’in Robotskin reklamındaki dişi robotun atası olarak da görülebilir. Daha önce bahsedilen *Eve of Destruction* (1991) filminin Eve 8 Adlı robotu da cinselleştirilmiş bir siborgun nispeten karmaşık bir görüntüsünü sunmaktadır. Kırmızı deri ceketinin içinde oldukça sexy görünen bu siborg, ona tecavüz etmeye kalkan bir adamın penisini ısırarak ve onu rahatsız eden her adamı öldürmeye çalışan -kelimenin tam anlamıyla- iğdiş edici bir canavardır. Çarpıcı bir görsel sahnede, film, öldürücü silahının fiziksel konumunu da belirlemektedir. Bir trafik kazasından sonra kamera, (anatomik olarak mümkün olmayan bir hareket ile) ağzından siborgun bedenine girmekte ve kameranın hareketi bir nükleer bombanın aktif hale getirildiği siborgun rahminde sona ermektedir. Böylelikle, dişi üreme organları ölümcül patlamalar için uygun bölge olarak öne çıkarılmaktadır.

Birçok bilim kurgu filminde, siborg bedeninin içi ya da siber-uzay karmakarışık bir tünel; dönme ve bükülme görüntülerinden müteşekkil bir girdap gibi temsil edilmektedir. Başka

bir çalışmada, bu tür tünel görüntülerin hem siber-punk filmlerde hem de tıbbi belgesellerde kullanıldığını öne sürsem de (Smelik 2008); bu çalışmada, siber-uzayda sıkça kullanılan bir metafor olarak 'matris'in (matrix) ikili anlamına -Latince'deki köküyle 'rahim' veya 'damızlık dişi' anlamlarına- dikkat çekmek için kullanıldığını söylemek istiyorum. Nükleer bombayı ya da ölümcül silahı matrise [rahime] yerleştirerek, Cyborg II ve Eve of Destruction gibi filmler, kadın üremesinin ve cinselliğinin gerçek anlamda patlayıcı gücüne ilişkin kültürel kaygıları tekrarlamaktadırlar (Springer 1996; ayrıca matrisin bio-sanatta feminizm açısından yeniden ele alınması için bkz. Ferreira 2010).

Hardware siborgtan software siborga doğru 1990'larda yaşanan geçiş, aşağıda ayrıca tartışacağım üzere yalnızca erkeklik temsilinde değil, aynı zamanda, Alien Resurrection'daki (1997) insan çelik bileşimi Ripley 8 (Sigourney Weaver) ya da tamamen insansı Cash (Wynona Rider) örneklerinde görebileceğimiz üzere, dişi siborglarda da daha fazla çeşitliliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. A.I. (Yapay Zeka, 2001) filminde, mevcut hâliyle oldukça plastik görünümlü ve fütürist formları içinde tamamen cinsiyetsiz hale gelen erkek ve dişi siborglar birlikte ele alınmaktadır. Gattaca (1997), Existenz (1999) ya da Matrix Üçlemesi (1999-2003) gibi filmlerde aktörler ve aktrisler, androjen görünümlere sahip olacak şekilde tasarlanmışlardır.

Bugünkü kadın siborg imajının dişil güzelliğinin erotik çekiciliğini koruduğunu, ancak kadın cinselliği veya üreme ile ilgili korku ve kaygıları beraberinde taşımadığını ileri sürmek istiyorum. Çağdaş siber kültürde bilgisayar oyunları, bilim kurgu filmlerinin cinsiyetçi görüntülerin çoğunu devralmıştır. Tomb Raider filmlerinde, örneğin, Lara Croft (Angelina Jolie) şaşırtıcı derecede güzel ama aynı zamanda yenilmez şekilde güçlüdür. Lara Croft teknik olarak bir siborg olmasa bile, bir insan-makine olarak gerçekçi olmayan bir güce sahiptir ve kişisel adalet arayışı sırasında karşısına çıkan her insan ya da her makineyi alt edebilir (Kennedy 2002). Formda olan bedeni ve fallik silahları onu başa çıkılamayan bir savaşçı yapmaktadır. Filmdeki erkek karakterler için, asla erotik bir obje olarak elde edilemiyor oluşu dikkate değer olan (Mikula 2004) Croft, belirgin bir biçimde bağımsızdır ve herhangi bir ilişkiyi uzun süre devam ettirmez. Güzelliğin, gücün ve bağımsızlığın birleşimi, 1990'lardan beri filmlerin kadın kahramanları ve siborgların karakteristiği (Tasker 1993; Walden 2004) hâline gelirken Lara Croft da son zamanlardaki bilim kurgu filmlerinde görülen ikircikli kadın imajının bir örneğini vermektedir: bir kadın olarak erotikleştirilmişse de bir siborg olarak erkekleştirilmiştir.

(Eril) Cinsiyet: Erkeksi Görünümler

Terminatör ya da RoBoCop gibi, 1980'lerin hardware siborgları, hiç şüphesiz, abartılı biçimde masküendir: sert, çelikten yapıma ve kaslı. Kısacası, ancak Tarzan'ın kendilerine yaklaşabileceği bir tarzda falliktiler. Feminist eleştirmenler, siborgun hiper-erkekliğinin, tam olarak erkeklik kaybının korku ve endişesine işaret ettiğini ve böylece beyaz erkeğin kaygılarını yansıttığını öne sürmüştür (Tasker 1993; Holland 1995). Jeffords (1994), 1990'ların Amerikan sinemasının, beyaz kahramanın süpermen ikonu ile esas rolü ailenin babası ve koruyucusu olmak olan 'Yeni İnsan' imajıyla birleşerek nasıl bir açılım sağladığını betimlemiştir. Örneğin RoboCop, bir siborg olmadan önceki hayatında kim olduğunu hatırladığında karısı ve çocuğuna dair anıları tarafından ele geçirilir ve duyguları altında enikonu ezilir. Bu durum laboratuvarındaki teknisyenlerin "robotun duygusal problemler yaşadığına" dair komik şikâyetlerde bulunmasına bile yol açar. Terminator 2'de Schwarzenegger'in canlandırdığı siborg bile, kadın karakter Sarah (Linda Hamilton) tarafından, çocuğu için herhangi bir erkek

arkadaşından çok daha uygun, ideal bir baba olarak görülür. Daha sonra, aynı siborg bir aile babasının beklenmedik görüntüsü haline de gelecektir⁷.

Erkeğin çelik zırhı başka aşınma ve pas belirtileri de göstermiştir. 1980'lerden itibaren popüler kültürde erkeklerin görsel temsilinde belirgin bir değişiklik olmuş; erkek vücudu röntgenci bakışının nesnesi kılınmıştır. Tıpkı Hollywood sinemasında geleneksel olarak kadınınkine yapıldığı gibi, görsel kültürde erkeğin bedeni de giderek fetişleştirilmiştir. Çoğu eleştirmen, erkeklerin reklamlarda ya da müzik videolarında değişen imajlarına eğilirken (Simpson 1993; Hall 1997), ben aynı değişim trendinin siborg filmlerinde de yaşandığını düşünüyorum. Röntgenci bakışlar sadece erkek modeller veya şarkıcılara değil, aynı zamanda vücudu parçalanmış, nesneleştirilen ve erotikleştirilen hiper-erkeksi siborglara da yönelmiştir.

Örneğin, bir asker ve bir kadının düşmanlardan kaçtığı *Universal Soldier* (1992) filminden şu sahneyi ele alalım: Kadın, izlenmekten kurtulmak için adamın vücuduna yerleştirilmiş bir bilgisayar çipini bulmak ve çıkartmak zorundadır. Jean-Claude van Damme'nin oynadığı siborg, çıplak halde ve çipi kast ederek, kadından vücudunda "sert bir şey" olup olmadığına bakması için bedenini kontrol etmesini ister. Kamera, siborgun etkileyici vücudunu çekerek pazılarından sertleşmiş göğüs uçlarına kayıp bacaklarına zoom yaparken kadın oldukça utanmış bir halde siborgun düzgün fiziği hakkında yorum yapmaya çalışır. Siborg aşağıya doğru bakarak "o sert şey" in oraya ait olup olmadığını sorduğunda, kadın orada olmasının oldukça normal olduğunu söyler. Sonunda çipi siborgun bacağına bulan kadın, çıkarmak için siborgun bacağına bir kesik açtığına kan tutması sebebiyle bayılır. Sert ve erekte penis hakkındaki bu şaka, bir kadın (Susan Seidelman) tarafından yönetilen az sayıdaki siborg filminden biri olan *Making Mr. Right*'ı (1987) hatırlatmaktadır. Bu filmdeki siborg (John Malkovich) da büyük penisinin ne işe yaracağını sorduğunda, onu yaratan bilim insanları siborga endişe etmemesi gerektiğini söylemekte ve büyük bir penisi ona güven vermesi için koydukları cevabını vermektedirler.

Böylesi -gerçekten münasebetsiz- şakalar, siborgun kamera tarafından yüceltilip seyircinin bakışı için erotikleştirilen ve anlatı tarafından da altı oyulan erkekliğinin kırılmasına işaret etmektedir. Oldukça fiziksel bir savaş ve aksiyon türü olarak bilim kurgu filmleri, erkek vücudunun, amansız bir bakışın nesnesi olmak hususunda kadın bedeni ile nasıl eşit konumda olduğunu bize gösterir. *Terminator 2*'deki (1991) gelecekte gelen Yok Edici'nin günümüz dünyasına anadan üryan şekilde inişi veya *Die Hard* (1988) filminde Bruce Willis'in yapılan terörist saldırıya banyoda yakalanması üzerine düşmanlarıyla iç çamaşırlarıyla kapışmak zorunda kalması gibi tuhaf anlatı etmenleri, maskülen ve kaslı yapıyla öne çıkan bedene çıplak bir zafer sunmaktadır. Erkek karakteri seyirlik bir obje haline getirme eğilimi, onu kadınsı bir duruma sokması sebebiyle başlarda nispeten karasızlık gösterse de, son yirmi yıl boyunca izleyici, erkek bedeni üzerinde gezinen ve pornografik bir doyum sağlayan (scopophilic) bakışa çok daha aşına hale gelmiş; erkek bedeni özellikle müzik kanallarında yayınlanan klipler aracılığıyla 'bakılası' (Mulvey 1989) bir şeye dönüşmüştür⁸. Dahası, erkek

⁷ Bu imge, Schwarzenegger'in *Kindergarten Cop* (1990) filminde bir dadıyı oynamasıyla nispeten komik bir hâl almışsa da *Junior* (1994) 'da hamile bir kadını canlandırmasıyla tamamen absürd duruma gelmiştir.

⁸ Mark Simpson'ın (1994) öne sürdüğü gibi, erotikleştirilmiş görünüm başlangıçta eşcinsel kültürden esinlenmiştir. Simpson, "metroseksüel" terimini, heteroseksüel erkeklerin artık görünüşleri konusunda dikkatsiz olmayacaklarına ve bir kadın gibi narsistik olabileceklerine işaret etmek için kullanıma sokmuştur. Simpson'ın dediği gibi, bir metroseksüel kendi erkekliğini sunmaktadır. Bkz. 'Here come the mirror men', *The Independent*, 15 Kasım 1994: www.marksimpson.com

vücudunun nesneleştirilmesinin ve erotikleştirilmesinin seyri, yukarıda tartıştığım yara ve onarım sahneleriyle de mükemmel şekilde eşleşmektedir. Birçok siborg filminin gösterdiği gibi, yara onarma sahnelerinde erkeklığı neredeyse işkenceye benzer ağır bir teste tabi tutulduğunda bile siborg yiğitliğini korurken gösterilerek erotikleştirilmektedir. Erkeklerin hatta erkek siborgların çağdaş görüntüleri, kadınlığın güzellik ve savunmasızlık gibi nitelikleri ile erkeklığın sert kaslar ve yenilmezlik gibi maço özelliklerini birleştirmektedir⁹.

Erkek siborgun görüntüsü, zaman içinde, bazı dönüşümler de geçirmiştir. Hardware siborgtan software siborga ve beden meselesinden zihin sorunlarına geçiş, farklı bir erkeklik imajının oluşmasına da katkıda bulunmuştur. 1980'lerin hardware siborgları tipik olarak Schwarzenegger, Lundgren, Van Damme veya Stallone gibi ağır sıklet vücut geliştiriciler tarafından canlandırılırken, 1990'ların software siborgları, Johnny Mnemonic (1995) ve The Matrix Trilogy'deki (1999) Keanu Reeves veya Gattaca (1997), Existenz (1999) ve A.I. (Artificial Intelligence, 2001) filmlerinde gördüğümüz Jude Law gibi daha az maço görüntü veren aktörler tarafından canlandırılmıştır.

Son zamanlarda görsel kültür, insan-makineyi yeni bir biçimde kutsar gibi görünmektedir. O zamana değin, Renault ve Citroën reklamlarının mutlu insan-araba siborglarını görmüşken, 2008'de erkeklerin kendileri için inşa ettikleri makinelerle mükemmel bir şekilde senkronize oldukları ve sonunda onlarla bütünleştikleri birkaç gişe rekortmeni film lanse edilmiştir: Iron Man ve Speed Racer gibi bilim kurgular ve fantastik bir film olan Batman: Dark Night. Speed Racer, sürücünün, kullandığı T180 model otomobille bütünleşmesi temasıyla bahsettiğimiz otomobil reklamlarını anımsatmaktadır. Şimdiye kadar filmler, erkeklerin kendi makineleriyle kaynaşmasına dair köklü geleneği devam ettirirlerken söz konusu ortakyaşam (symbiosis) hakkında oldukça iyimser olmuşlardır. 10. Karanlık Şövalye (Dark Night), çağdaş siyasetin ahlaki değerleri söz konusu olduğunda unvanının çağrıştırdığı biçimde karamsar olmasına rağmen kesinlikle anti-bilimci bir distopyanın çatısı altında saf tutmaz. Bana öyle geliyor ki çağdaş görsel kültür, siborg figürünü tam anlamıyla kucaklamaktadır.

Siborg-Oluş

Bu makalede, bilim kurgu filmlerindeki siborg figürü aracılığıyla insan vücudunun yeniden yapılandırmasının ve iyileştirmesinin izini sürmeye çalıştım. Görsel kültürdeki siborg temsillerinin 'gerçek' insanın toplumsal pratiğine nasıl etki ettiğine dair bazı yorumlarda bulunarak makaleyi sonuçlandırmak istiyorum. Bana göre, siborg temsilinden ilham alarak, kesişen ve birbirlerini tamamlayan dört uygulama sahası bulunmaktadır ve bu alanlar askeriye, spor, fitness ve plastik cerrahidir.

İlk olarak, küresel televizyon izleyicisi yakın bir zaman önce Irak ve Afganistan savaşlarında görev alan askerlerin giysi ve donanımları sayesinde siborg imajına aşına olmuştur. Zira Batılı müttefiklere ait birlikler bilim kurgu filmlerinden veya bilgisayar oyunlarından fırlamış siborglar gibi görünmekteydiler. Askerlerin bedenleri ekipmanlar ve teknoloji yoluyla geliştirilirken, ikinci olarak, spor da erkek ve kadın vücudunun insanın alışılmış sınırlarının ötesine geçtiği bir alandır. Tekerrür eden doping hikâyeleri, sporcu erkek ve kadınların bedenlerinin aslında yapay olarak geliştirildiğini göstermektedir. Siborg imgesi,

9 Popüler kültürdeki çok sayıdaki 'metroseksüel'den iki örnek, *Casino Royal* (2006) filminde James Bond karakterini canlandıran Daniel Craig ve Armani reklamlarında boy gösteren David Beckham verilebilir.

10 Bkz. Richard Corliss'le *Iron Speed* ve *Speed Racer* hakkında yapılan röportaj; *Time*, 19 Mayıs 2018:57-58.

spor ekipmanları reklamlarında da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, bir reklamda futbolcuların robotik ayakları sonunda Puma kramponlara dönüşürken “Bu Duruma Gelene Kadar Puma Futbol” sloganı kullanılmıştır. Söz konusu temsil, bir sporcu, model ve oyuncu olarak protez bacaklarıyla ünlenen ve sıkça ‘siborg’ olarak adlandırılan engelli koşucu Aimee Mullins’den esinlenmiştir.

Gerçek yaşamın içine sızayan siborg görüntülerinin üçüncü örneği yine bir spor biçimi olan fitness’la ilgilidir. Okul çocuklarından başkanlara, ev kadınlarından yöneticilere, ünlülerden prenlere ve prenseslere, hali vakti yerinde insanlar dünyanın her yerinde koşmakta, spor yapmakta veya formlarını korumaktadır. Demek ki fit, güçlü ve kaslı bir beden, artık bir siborgu canlandıran vücut geliştirme şampiyonunun ayrıcalığı değildir. Özellikle görsel kültürde, aktörlerin, aktrislerin ve şarkıcıların vücut şekli son birkaç on yılda önemli ölçüde değişmiştir. 1960’lardan günümüze kadar James Bond’u ya da Batman’i canlandıran aktörlerde rahatça görülebileceği gibi, bedenler son birkaç on yıl içinde çok daha fit ve kaslı hale gelmiştir. Güçlü ve seksi olan (erkek ya da dişi) siborgun pozitif imajı, günümüz popüler kültürü içinde kutsanan fitness ve cinsellikle son derece uyumludur. Yeni güzellik standardı, çağdaş erkek ve kadınları insan-sonrası özne olma durumuna çok daha hızlı bir şekilde hazırlayan bir diğer kozmetik uygulamayla da uyum içindedir: Plastik cerrahi ile. Plastik cerrahi, bundan böyle yalnızca zengin ve ünlü kişilerin bir ayrıcalığı değil, erkekler ve kadınlar için oluşturulmuş fitness, güzellik ve gençlik imajlarını ayakta tutan ve herkese açık devasa bir endüstridir. Extreme Makeover gibi TV şovları, insanların, en ufak bir yaşlanma ve yıpranma belirtisini dahi ortadan kaldırmak için yüzlerini ve bedenlerini değiştirme isteklerini canlı tutmaktadır (Sobchack 2004).

Bu dört sosyal pratiği birbirine bağlayan şey, insan vücudunun kontrol edilebileceği, değiştirilebileceği ve mükemmelleştirilebileceği inancıdır. Savaş, spor, fitness ya da plastik cerrahi teknolojilerini bünyesinde toplayan süreçle birleşen bu inanç sayesinde insanlar birer siborg haline gelmektedirler.

Sonuç

Bilim kurgu filmlerinde siborgu inceledikten ve insan bedenini geliştiren ve değiştiren bazı kültürel uygulamaların izini sürdürdükten sonra, siborg imgesinin artık korku ya da endişe veren bir figür olmadığı sonucuna varabiliriz. Tersine, siborg figürü, insan-sonrası öznenin bilim ve teknoloji içinde erimek isteğine ilişkin derin arzulara işaret etmektedir. Üstelik bu arzu sadece görsel kültürdeki siborgun popüleritesinde değil, aynı zamanda günlük yaşam pratiğinde de görülmektedir. Yirmi birinci yüzyılın insanları, kendi inşa ettikleri makinelerle çok yakın bir ilişki içerine girerek kendi kaderlerini kontrol altına almaktadırlar. Dolayısıyla, günümüz insanı, bundan böyle, bedenlerinin kültürden -başka bir deyişle bilim ve teknolojiden- ayrı tutulabilecek bir doğaya gönderme yapmaması açısından insan-sonrası öznedir. Askeriyenin, spor, fitness ve estetik cerrahinin sosyal ve kültürel uygulamaları, bilimsel hayallerin, kadın ya da erkek olması fark etmeksizin insanların kendilerine bir siborg gibi biçim vermesine ne ölçüde nüfuz edebildiğini göstermektedir. Siborgun parlak ve çekici tarzı hepimizin üzerinde şık durmaktadır.

Kaynakça

- Balsamo, A. 1996. *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham and London: Duke University Press.
- Bell D., and B. Kennedy, eds. 2000. *The Cybercultures Reader*. London: Routledge.
- Bordwell, D., and K. Thompson. 2008. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Braidotti, R. 2010. *The Posthuman Predicament*. In *The Scientific Imaginary in Visual Culture*, ed. Anneke Smelik, 69-89. Gottingen: V&R unipress.
- Bukatman, S. 1993. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press.
- Cavallaro, D. 2000. *Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson*. London: Athlone Press.
- Dery, M. 1996. *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*. New York: Grove Press.
- Dijck, J van. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Gray, C.H., ed. 1995. *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.
- Hall, S. 1997. *Representation*. London: Sage.
- Haraway, D. 1991 [1985]. *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. Reprinted in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, D. Haraway, 149-81. London: Free Association Books.
- Hayles, K. 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Holland, S. 1995. *Descartes Goes to Hollywood: Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema*. *Body and Society* 1(3-4): 157-74.
- Jeffords, S. 1994. *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick. Rutgers University Press.
- Kennedy, H. W. 2002. *Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo? On the Limits of Textual Analysis*. *The International Journal of Computer Game Research* II(2).
- Kuhn, A., ed. 1990. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso.
- Kuhn, A., ed. 1999. *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*. London: Verso.
- Landsberg, A. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Merzagora, M. 2010. *Reflecting Imaginaries: Science and Society in the Movies*. In *The Scientific Imaginary in Visual Culture*, ed. Anneke Smelik, 39-53. Gottingen: V&R unipress.
- Metz, C. 1977. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union générale d'éditions.

Mikula, M. 2004. Lara Croft: Between a Feminist Icon and Male Fantasy. In *Femme Fatalities. Representations of Strong Women in the Media*, eds. R. Schubart and A. Gjelsik, 57-70. Göteborg: Nordicom.

Mulvey, L. 1989 [1975]. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Visual And Other Pleasures*. L. Mulvey. 14-26. London: Macmillan.

Penley, C., E. Lyon, L. Spiegel, and J. Bergstrom. 1991. *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Perkowitz, S. 2007. *Hollywood Science. Movies, Science, and the End of the World*. New York: Columbia University Press.

Radstone, S., ed. 2000. *Memory and Methodology*. Oxford: Berg.

Roberts, A. 2000. *Science Fiction*. London and New York: Routledge.

Silverman, K. 1991. Back to the Future. *Camera Obscura* 27(September): 109-32.

Simpson, M. 1993. *Male Impersonators. Men Performing Masculinity*. London: Cassell.

Smelik, A. 2008. A Tunnel Vision. Inner, Outer and Virtual Space in Science Fiction Film and Medical Documentaries. In *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, eds. A. Smelik and N. Lykke, 129-46. Seattle: University of Washington Press.

Smelik, A. 2009. The Virtuality of Time: Memory in Science Fiction Films. In *Technologies of Memory in the Arts*, eds. L. Plate and A. Smelik, 52-68. Basingstoke: Palgrave/Macmillan.

Sobchack, V. 1997. *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Springer, C. 1996. *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin: University of Texas Press.

Tasker, Y. 1993. *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge.

Walden, K. 2004. Run, Lara, Run! The Impact of Computer Games on Cinema's Action Heroine. In *Femme Fatalities. Representations of Strong Women in the Media*, eds. R. Schubart and A. Gjelsik, 71-90. Göteborg: Nordicom.

Zylinska, J., ed. 2002. *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*. London: Continuum.

Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları - Erdem İlic

İnceleyen: Eser Aygöl

Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları

Yazar: Erdem İlic

Pharmakon Kitap, Ankara , 2017, 167 s.

ISBN: 9786056643248

Dijital teknoloji ve ona bağlı uygulamalar geliştikçe sinemanın uygulama alanına yönelik ilginin arttığını gözlemlediğimiz bir dönemdeyiz. Günümüzde film yapmak isteyen herhangi biri “bir film nasıl yapılır” diye internette arama yaptığında karşısına hemen her sorusuna yanıt verebilecek görsel, yazılı veya işitsel içeriğe ulaşabilmektedir. Ayrıca özellikle sosyal medya platformlarının geliştirdiği uygulamalar sayesinde dileyen herkes çektiği videoları basit kurgu programları yardımıyla kolayca düzenleyebilmekte ve isterse kolayca paylaşabilmektedir. Dünyaca ünlü yönetmenlerin bile akıllı telefonlarla film çektikleri bu dönemde, gün geçtikçe film yapım sürecine dair algının değiştiğini söyleyebiliriz.

Erdem İlic “Film Atölyesi” adlı kitabına, gelişen teknoloji sayesinde teknik olarak yapım süreci basitleşen film yapım sürecine dair formüller üzerine yapılan tartışmalarla başlıyor. Bu minvalde ilk seçenek olan “bir kamera edinip hemen kayda başlayın” şeklindeki önerinin işlevselliğini sorguluyor. Başlangıcından günümüze değin sinema üretim süreci üzerine gerçekleştirilen akademik tartışmaları örnekler vererek özetliyor ve “Başlarken” bölümünü kitabın ilkelerini sıralayarak bitiyor. Bu ilkelerden ilki ve belki de en önemlisi de “ Bu kitap kendisini hazır formüller ve tariflerle sınırlandırmak istemeyenler için yazıldı” şeklindeki açıklayıcı cümle oluşturuyor. Bu noktada yazar, bu kitabın film atölyelerinde verdiği teknik ve kuramsal eğitime dayandığını, ancak kitabın sadece bununla sınırlı olmadığını açıklıyor. Yazarın, yıllara yayılan ve sayısız film atölyesinde meraklısına verdiği sinema derslerinin bu açıklamaya zemin hazırladığını sanıyorum. Zira film yapmak veya film üzerine yazmak kadar kuramsal olarak sinemayı ve film yapım sürecini başkalarına anlatmak, sinemanın anlaşılması noktasında yaşanan çeşitli açmazları görmek açısından da önemli olsa gerek.

Kitap, isminin de işaret ettiği gibi tam da bir film atölyesinin izleyeceği yolu izleyerek Sinematografi, Anlatı, Kamera, Ses, Montaj gibi bölümler başlığı altında, sinemaya dair

bilinmesi gereken her şeyi okuyucuyu terminolojiye ve detaylara boğmadan anlatıyor. Bu doğrultuda ilk bölüm olan sinematografi bölümünde, yazarın da vurguladığı üzere, filmin doğuşundan itibaren tartışılmalı ve hâlihazırda tartışılmaya devam eden “Film Nedir?” sorusuna verilen yanıtları ve yapılan tanımlamaları açıklıyor. Bu soruya yönelik ilk tartışma; öykü odaklı filmlerin kuramsal olarak “klasik anlatı sineması” şeklinde tanımlanması ve klasik anlatı sinemasına göre sinema nedir? sorusuna verilen “hareket-ime ve ses ile Aristocu öykü anlatma sanatı” şeklindeki yanıtın çeşitli itirazlarla karşılaşması ve bu tartışmadan yeni kuramların doğması üzerinedir. Yazar, bu kuramlardan 1950’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkan ve yönetmen sineması olarak da bilenen auteur kuramından, sinemanın hareket-ime ve hareket zaman olduğunu savunan Deleuze’cü yaklaşıma kadar tüm yaklaşımların eksik ve kusurlu yanlarını, alanın önde gelen kuramcılarını dayanarak açıklıyor. Sinema kuramlarına dair genel bir çerçeve çizen bu bölüm, alana dair ileri okumalar için başlangıç olma özelliği taşıyor.

Anlatı başlığının yer aldığı diğer bir bölüm ise sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren, izleyicinin ekranda gördüğü şeyi anlamlandırma serüvenine odaklanıyor. Antik Yunan tragedyaının özelliklerinin incelendiği bir metin olan Aristoteles’in Poetika’sına değinen yazar, Aristoteles’in; tragedyaı bir başlangıç, orta ve sona sahip, eylemi taklit (mimesis) eden eser olarak tanımlanmasının sinemada öykü ve olay örgüsünün anlaşılmasında kilit rol oynadığına dikkat çekiyor. Aristo, tragedyaı oluşturan altı öge olduğunu söylemiştir. Bunlar; “öykü”, “karakterler”, “sözel ifade”, “düşünce”, “sahne düzeni” ve “ezgi düzeni”dir. En önemli unsurun olay örgüsü olduğunu söyleyen Aristoteles’e göre tragedya insanları değil, eylemleri taklit etmelidir. Kitapta tragedyanın taşınması gereken bu özellikler tek tek ele alınarak incelenir. Ancak burada öykü ve karakterin diğer öğelerden daha önemli olduğu vurgusu yapılarak; özdeşleşme, katharsis gibi kavramlara dikkat çekilir. Sinemada özdeşleşme için yararlanılan yöntemlere de değinen yazar, özdeşleşmenin özellikle ticari sinemada ideolojik işleve sahip olduğunu, kapitalizmin popüler sinemadaki görünümünün incelenmesi ile de bunun açıkça görülebileceğinden söz etmektedir. Zira yüksek gişe başarısı elde etmiş yakın tarihli pek çok sinema filminde bu iddiayı destekler niteliktedir. En nihayetinde tüm yönleriyle tragedyanın klasik anlatının başkalaşmış bir biçimi olduğunu belirterek günümüzde anlatı için senaryonun önemine değinen yazar, yazılacak metnin sinemanın uzlaşılmasına uyumlu olması, daha da önemlisi sinematografik biçime girebilmesi için senaryo ve öykü arasındaki farkın bilinmesi gerektiğine dikkat çekiyor. Kitabın bu bölümünde Aristoteles’in tragedya tanımına uygun bir senaryonun başından itibaren nasıl geliştirilebileceği bir örnek üzerinden detaylı şekilde anlatılıyor. Bir senaryonun ilk aşamasından son aşamasına kadar olan; sinopsis, tretman, senaryo, çekim senaryosu gibi kısımları örnek senaryo üzerinden detaylı şekilde açıklanıyor. Bu kısımda ayrıca plan/çekim, sahne, sekans; çekim ölçekleri, kamera açıları ve montaj gibi sinemanın biçimsel özelliklerine yer verilerek sinemanın uygulama kısmına dair genel bilgiler aktarılmış oluyor. Kitabın bu bölümü için film yapım sürecinin teknik kısmına dair bilinmesi gerekenleri genel hatlarıyla içerdiğini söylemek mümkün. Ayrıca bu bölüm, anlatı üzerine yapılan klasik, ticari, çağdaş, sanat sineması gibi kavramsallaştırma tartışmalarına değinirken günümüz sinemasında bu ayrımı yapmanın gücüne değinerek; sanat sineması içerisinde klasik anlatı kodlarına, ya da tam tersi klasik anlatı içerisinde sanat sinemasına ait kodlarla karşılaşılabilen vurgusu ile son buluyor.

Kamera başlıklı diğer bir bölüm, bir anlatıcı aygıt olarak ve sinemanın temel iki aracından biri olarak kameranın önemine vurgu yaparken bir aygıt olarak kamera üzerine

yapılan tartışmalara değiniliyor. Bir gösteren ve anlatıcı olarak kamerayı nesnel-öznel kamera, psikolojik kamera açıları ve kamera hareketleri gibi özellikleri ile tanımlıyoruz. İlk teknik bir aygıt gibi görülen kameranın, teknik gelişimi ile sinemanın gelişimi arasındaki paralellik; kamera-uzlaşma ilişkisi, kamera- gerçeklik tartışmaları çerçevesinde açıklanıyor. Sinemanın ilk yıllarında sabit ve geniş açılı çekimlerin yerini teknolojik gelişmelerle birlikte kameranın bir anlatı aracı olarak kameranın yapıp ettiklerinin farkına varılması sinemanın gelişimine kaynaklık ediyor. Kimilerince hareket yanılması olan sinema "Trenin Gara Girişi" adlı filmin gösteriminde olduğu gibi bir yanılma olmaktan öteye geçmiş ve Gilles Deleuze'ün hareket- imge kavramına denk gelecek şekilde bu filmi izleyenler ilk defa gerçekten hareket ederek gara giren bir tren görmüştür." Kamera ile ilgili bu bölümde, kameranın konumu açısı ve derinlik algısı yaratmaktaki becerileri üzerinden kameranın sinema anlatısına katkısı film örneklerine dayandırılarak vurgulanmaktadır.

İlk yıllarında ses unsuruna sahip olamayan sinema, 1920'li yılların ortasında sesle tanışmıştır. Bu sürece dair bilgilerin yer aldığı kitabın "Ses" başlıklı bölümünde sinemanın ilk yıllarında filmlerin sessiz çekilerek müzik ve efektlerle sinema perdesine yansıtıldığı; sesli sinemaya geçiş sürecinin sancuları, bu konuya dair tartışmalar yer alıyor. Sinemada ses kullanımının teknik bir öğe olmanın yanı sıra diyalog, müzik, efekt ve sessizlik gibi türleri ile "ek bir unsur olmaktan öte semantik bir boyut içerdiği" yazar tarafından dile getirilmektedir.

Kitabın son bölümünü "Montaj" başlıklı bölüm oluşturuyor. Bu bölümde diğer tüm bölümlerde olduğu gibi montaja dair kuramsal tartışmalara geniş yer verilerek başlanıyor. Bu minvalde ilkin montajın ne olduğu sorusuna yanıt oluşturacak tartışmalar; sinemanın ilkleri ve ilk montaj denemelerinden itibaren örneklere dayandırılarak açıklanıyor. Bu noktada sıkça birbirinin yerine kullanılan kurgu ile montaj arasındaki farkın altı çizilerek tarihsel süreçle ilgili olarak "Genç Sovyet sinemacıların sinemanın temel aracı olarak tanımladıkları bu aracı kavramsallaştırmak için; kesme, düzenleme veya kurgulamadan farklı bir çağrışıma sahip olan Fransızca kökenli "montaj" sözcüğünün" seçtiğini, kitabında bu kavramsallaşmaya sadık kaldığı belirtilmektedir. Bu girişle birlikte "uzlaşım kodların ortaya çıkabilmesi için yerleşik hale gelmiş bir çok yaklaşımın zaman içerisinde seyirci tarafından kabullenip öğrenilmesi gerektiği, bu süreçte seyirci ile film yapanlar arasında karşılıklı bir etkileşimden ziyade iktidar ilişkisi olması gerektiği, bu kodun kimi zaman baskın süreçlerin hâkimiyet kurmasıyla uzlaşım hale geldiği vurgulanmaktadır. Seyirci açısından art arda gelen görüntülerin anlamlı bir bütün oluşturabilmesi bu uzlaşım sürecine bağlıdır. Bu süreç montaj ekollerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu ekollerden hala en yaygın olarak kullanılanlarından birisi olan Paralel/Almaşık Montaj üzerine yapılan tartışmaların okuyucu için oldukça aydınlatıcı olduğunu söylemek mümkün. Aynı şekilde bu bölümde diğer ekollerle birlikte sinemada montajın gelişimine katkıda bulunmuş, Kuleşov, Pudovkin, Vertov gibi Sovyet yönetmenlere geniş yer veriliyor.

Sonuç olarak oldukça akıcı bir dille kaleme alınmış çalışma, özellikle sinemaya merak duyan tüm okuyucular için sinemanın temel unsurları ve güncel tartışmalara yer vermesi bakımından temel bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilir. Yanı sıra film yapım süreçleriyle ilgili pratik bilgiler içermesi bakımından film çekmek isteyenler için de iyi bir başlangıç kitabı olarak dikkat çekmektedir.

Komedi İçin Yeni Bir Alt Tür nerisi: Melankolik Komedi - Katja Hettich

İnceleyen: Sarper Bteev

Melankolik Komedi

Yazar: Katja Hettich

Kitabın zgn Adı: Die Melancholische Komodie

Çeviren: Okşan Aytolu

Profil Kitap, İstanbul, 2018, 158 s.

ISBN: 978-975-996-990-5

Katja Hettich, *Ana Akım Sinemanın Dışında Kalan Hollywood* altbaşlıklı *Melankolik Komedi* yapıtında, ana akım sinema içinde her zaman popüler bir tür olmuş olan Romantik Komedi yanında 1990'ların ikinci yarısından itibaren gelişen yeni bir akıma dikkat çekiyor. Yazar bu yeni alttürü belirleyen en önemli unsurun, bir duygu durum olarak melankoli olduğunu ileri sürüyor ve örnek olarak özümlediği filmler üzerinden melankolinin bu filmlerde nasıl sergilendiğine odaklanıyor. Wes Anderson'un *Rushmore* (1998)/ *ılgın Liseliler*; *The Royal Tenenbaums* (2001)/ *Tenenbaum Ailesi*; *The Life Aquatic With Steve Zissou* (2004)/ *Suda Yaşam*; Sofia Coppola'nın *Lost In Translation*/ *Bir Konuşabilse*; Paul Thomas Anderson'un *Punch-Drunk Love* (2003)/ *Aşk Sarhoşu*; Zach Braff'ın *Garden State* (2005)/ *Eve Dönüş*; Michael Gondry'nin *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* (2004)/ *Sil Baştan*; Spike Jonze'un *Being John Malkovich* (1999)/ *John Malkovich Olmak* ve *Adaptation* (2002) / *Adaptasyon* filmleri çalışmanın örneklemine oluşturuyor. Sayılan filmlerden son üçünün senaristliğinde Charlie Kaufmann'ın adını görmek ve ilk dört filmin ya başrolünde ya da önemli yan rollerinde Bill Murray'a rastlamak gerçekten de bu filmler arasında bir tür akrabalık bağı olduğuna işaret ediyor. Herşeyden önce sayılan yönetmenlerin çoğunun 1970'lerde çocukluklarını yaşadıklarını söyleyen yazar, bu yeni akımın aynı zamanda bir jenerasyon fenomenini açığa vurduğunu söz konusu ederek, bu kuşaağın imgeleminin görsel kültür, postmodern pop kültür ve gerçek ile sanalın birbirlerine yaklaştığı bir aağın gerçeklik duyumundan beslendiğinin altını çiziyor. Yazara göre bütün bu filmleri birleştiren en önemli unsur, filmlerin tematik ve stillerinin apaçık bir sınıflandırmaya direnmesi, komik, ciddi ve hüzünlü ruh durumları arasında tutarsız biçimde gidip gelmesi, dolayısıyla bu filmlerdeki imge yapısının melez bir

karaktere sahip olmasıdır. Aslında bu melezlik özelliği bu filmlerin yapım süreçleri açısından da geçerlidir. Zira yazara göre, son yıllarda A.B.D. ana akım sinemasına yön veren kimi büyük stüdyolar düşük veya orta halli bütçelerine karşın hiç de azımsanmayacak ölçüde seyirci toplayan bu filmlere ilgisiz kalmadılar ve yeni bir üretim stratejisiyle “Arthouse-sanat” filmlerine yatırım yaptılar. Böylelikle bu filmlerde, ana akım sinemanın pek çok starı rol aldı ve reklam, basın ve ödüller yoluyla bu filmler ilgi merkezi haline geldiler. Hettich’e göre bu melezleşmenin bir sonucu olarak bu filmler, bir yanıyla ana akım sinema seyircisi için de cazip hale gelirken, diğer yandan tür kalıplarını esneten estetik yapılarıyla seyircinin beklenti ufuklarını genişlettiler. Dolayısıyla Hettich için her ne kadar 1970’lerin Yeni Hollywood akımı bu yeni kuşağın imgeleminde önemli bir pay sahibi olmuşsa da Hollywood’un üretim mantığında gerçekleşen dönüşümler de bu yeni akımın ihtiyaç duyduğu endüstriyel zemini hazırlamıştır.

Yazarın vurguladığı ikinci nokta ise yeni akımdaki atmosferin Jim Jarmush, Joel ve Ethan Cohen gibi daha eski kuşaktan yönetmelerin film dünyasıyla örtüşmesidir. Bu benzerliğe karşın bu yönetmenlerin stilist minimalizmlerinin yeni akımın estetiğinden oldukça farklı olduğunu söyleyen yazar, sonrasında melankolik komediyi, komedinin bir alttürü olarak kategorilendirmeye geçmektedir.

Yazar öncelikle, sınıflandırmasının tarihsel ve ekonomik bir mantığa değil etkisel-estetik kriterlere bağlı olacağı uyarısını yapmaktadır. İkinci uyarı ise komedi türü hakkındadır. Yazara göre komedi, hiçbir zaman, western, melodram ve aksiyon filmleri gibi apaçık ve gelenekselleşmiş tür özellikleriyle sınırlandırılmış bir tür olmamıştır. Dolayısıyla çalışmada komedi, en geniş anlamıyla komik film anlamına gelmekte ve “güldüren ya da güldürmeyi amaçlayan bir film” olarak tanımlanmaktadır. Peki, o halde güldürmeyi amaçlayan bir türde nasıl olur da melankoli gibi üzüntü, hatta keder içeren bir duygu durum yer bulabilir? diye sorulabilir. Öte yandan trajik olanla komedinin melezlendiği bir tür olarak “Trajik Komedi” teriminin literatürdeki varlığı bu soruyu geçersizleştirir. O halde soru şöyle tazelenebilir: Trajik Komedi yerine Melankolik Komedi terimini niye yeğlemeliyiz? Hettich’in araştırması da bu soru üzerinden ilerler. Öncelikle Chaplin, Lubitsch ve Wilder gibi eski yönetmenlerin filmleri ve Roberto Benigni’nin *La Vita Bella*’sı gibi, komik bir karakterin trajik bir dünyadaki durumundan, dolayısıyla birey ile toplum arasındaki çatışmadan yola çıkan filmlerinden farklı olarak melankolik komedilerde kriz, karakterin içsel yaşamından doğmaktadır. Üstelik öncekilerden farklı olarak melankolik komediler, aktüel sosyo-politik gelişmelerle bir ilişki kurmaz ya da toplumsal olayları referans almaz. İkinci ve belki de daha önemlisi “trajik komedi” teori ve pratikte klasik dramının etkisinden kurtulamamışken, melankolik komedi klasik dramının gelenekselleşmiş anlatı çizgisi ve eylem kurgusundan kopmuştur. Melankolik komediler Hettich’in ifadesiyle “belli bir ruh durumunun ifade edilmesi ve de izleyici üzerinde bırakılmak istenen potansiyel etki ve bunlarla birlikte arzu edilen sonuçları elde etmek için kullanılan biçimsel araçlarla” daha çok ilgilidir. Hettich’in çalışması, örneklenen filmlerde, melankolinin belirleyici bir öge olarak nasıl ifade bulduğunu ana karakterler, tekrarlayan tema ve motifler, görsel tasarım, soundtrack, spesifik komik öğeler, birbirine zıt ruhsal hallerin duygusal gerilimin inşasındaki rolleri ve filmlerin estetik özelliklerini gözeterik ortaya koymaktadır.

Çalışmasının ikinci bölümüne melankoli kavramını tartışarak başlayan Hettich, Antik Yunan’dan Ortaçağa ve Freud’a uzanan tarihsel bir betimleme yaptıktan sonra kavramı

“her şeyden önce kültürel bir topos/tema ve zihinsel bir tutum olarak” ele alacağını belirtir. Melankoliyi benmerkezciliğin bir formu olarak kavrayan Hettich, melankolinin, kişinin kendi üzerine kapanarak kişiliği üzerine düşünmesini, yeteneklerini eleştirel bir biçimde tartmasını, kimliğini sorgulamasını, başarısızlığının etrafında dönen anlamı bulmaya çalışması gibi zihinsel eylemleri harekete geçirdiğini ifade eder. Melankolik insan için mutluluğun “her zaman başka bir yerde ve başka bir zamanda, geri getirilmesi imkânsız olan bir geçmişte –veya hiçbir zaman ulaşılamayacak olan bir gelecekte olduğuna” dair bir içgörü geliştiren yazar “Başka zamanlara ve başka yerlere duyulan özlem” in daha önce romantik gezgin karakterde hayat bulduğunu anımsatır. Kendi şimdinin gerisinde kalan bu yaşanan yere ve zamana ait olmama duygusu, melankolik insana nostaljik bir renklenim de katmaktadır. Zira, bir zamanlar varolan, ama artık yitirilmiş bir huzur ve mutluluğa duyulan özlem olarak nostalji, şimdide yaşanan huzursuzluğun duygu durumu olan melankolinin geriye projeksiyon yapmasına neden olur. Bu projeksiyon, tasarlanan ya da hayal edilen hayatla gerçeklik arasındaki uçurumun mutsuz farkındalığını daha da pekiştirir. Dolayısıyla nostaljik geçmiş zaman algıları, melankolik kişide “kusur ve ihmallerin” algısına dönüşür. Hettich bu zihinsel tutumu şöyle ifade eder: “İnsan eğer geçmişinde farklı bir yol izlemiş olsaydı, ancak o zaman mümkün olabilirdi mutluluk”. Dolayısıyla nostalji, melankoliyi daha da derinleştiren bir duygu durum olarak kavranmaktadır.

Hettich’e göre, Batı Uygarlığındaki varsıl yaşamın maddesel korkuları ortadan kaldırmasına karşın hep daha iyisi ve mükemmelinin var olduğu bir yaşam vadinin sürekli tazelenerek insanlardaki beklentileri aşırı büyütmesi, melankolinin yaygınlaşması ve derinleşmesine neden olmaktadır. Bu noktada Hettich, Roland Lambrecht’e atıfla bunun maddi tatminin yarattığı yeni bir melankoli türü olarak değerlendirir. Bu yeni melankoli sürekli tatmin olmama haline bağlıdır. Tam da bu nedenle günümüzde, melankolinin bir kaynağı da “iz bırakan bir olay yaşamaya yoğun ve hayali bir özlem” olmuştur. Bu durum da hayat ya da yaşantılananla arzulan arasındaki uzaklıktan dolayı melankolik kişinin gerçek deneyimlerden daha az tatmin olmasını getirmekte ve hayal kırıklığını arttırmaktadır.

Melankolik kişi üzerine tespitlerini sonlandıran yazar, sonrasında Melankolik komedileri birleştiren en temel öğenin tam da böyle karakterlere dayalı öykülere yer vermesi olduğunu belirtmektedir. Bu filmlerin anlatısını karakterlerin kişilik yapısı ve istekleri motive eder. Örneklenen filmleri birleştiren bir diğer önemli unsur ise bütün başrol oyuncularının ya yaratıcı kişiler ya da sanatsal arzuları olan kişiler olmasıdır. Bu kişiler uyumsuzdurlar, eksantriktirler, sosyal çevrelerinin dışına itilmişlerdir ve yalnızdırlar. Yalnızlıkları çoğu durumda kendi ideallerinin uzağına düşmelerinden kaynaklanır. Yani başarısızlık duygusunun kaynağı nesnel değil, öznelidir. Bu karakterlerin hemen hepsi, kendi potansiyellerini açığa çıkartamamaktan bunalıma girerler ve daha önemlisi bunalım mazoşist biçimde geri yansır. Kötümser bir dünya görüşüne sahip olan bu karakterler seyirciye ilk bakışta sevimsiz gelse de kameranın öznel kullanımı ve karakterin tutumunun altında yatan ruhsal nedenlerin sergilenmesi yoluyla izleyicinin giderek karakterle empatiye girmesini sağlar. Hettich bu noktada, melankolik filmlerin karakterlerin bakış açılarıyla ve oyuncunun bedeninden yayılan duygusal sinyallerle izleyici ile karakterleri aynı safta buluşturmaya yeltendiğinden söz etmektedir. Bu saf tutma ilişkisi sadece baş figür için değil neredeyse tüm karakterler için geçerli görünmektedir.

Hettich'e göre melankolik komedinin ortak temaları ve öğeleri vardır. Hastalık ve ölüm bu temaların başında gelmektedir. Bu temalar bir komedide yer aldığı zaman bir trajedide olduğu ciddilikten arındırılarak farklı anlatsal işlevler edinir. Ölüm ve hastalık, bu filmlerde karakterler arasında duygusal bir bağın kurulmasına, yabancılaşmış kişiler arasındaki buzların erimesine, empati duygusunun ortaya çıkmasına bahane olur. Kimi yerde de ölüm ve ölümlü olmak alay konusu yapılır. Bu da ölümün metafizik anlamının boşaltılarak trajikliğinden arındırılmasını sağlar. Böylelikle bu temalar bir son duygusundan ziyade yaşamın olumlanmasına vurgu yapar. Bu filmlerin başlıca diğer temaları; kişinin yuvaya dönmesi ya da kaçışını anlatan seyahat, ait olmama anlamında yabancılık, kimlik ve anlam arayışı, nostalji ve çocukluk, hatıralar, monotonluk, özlem ve hüsrandır. Bu filmlerin hemen hepsinde melankolinin çözümü için değil ama tesellisi olarak romantik aşkın vaatleri de temalaştırılmaktadır. Bu yönüyle bu filmler Woody Allen'ın -Annie Hall başta olmak üzere- kimi filmlerinden de izler taşır. Hettich'e göre Allen'ın filmlerinde ne mutlak değerler ne normlar ne de bu normları bağlayacak üst bir otorite vardır. Kısacası bu dünya nihilist bir dünyadır ve karakterlerin aşk ilişkileri bu karamsar dünyayı biraz daha çekilebilir hale getirmektedir. Melankolik komedilerde de romantik aşk, kişinin anlam arayışında, kendini bulmasında ve tüm karanlık boyutlarına rağmen hayatı olumlaması yönünde bir işlev edinmiştir.

Hettich çalışmasının üçüncü bölümünde, sözü duygulara getirir ve melankolik komediyi duygusal kavramlar üzerinden bir kere daha irdeler. Kognitif film bilimine başvuran yazar karışık ve dağınık olan duygu durumlarının ve ruh hallerinin yansıtılmasının melankolik komedide çok önemli bir unsur olduğunun altını çizer. Yazar, duyguların filmik ifadesini tonalite başlığı altında ele almaktadır. Smith'e atıfla filmlerin birincil duygusal etkisinin duygudurum yaratmak olduğunu belirten yazar, gerek karakterlerin içinde buldukları ruh hallerinin verilmesinde gerekse duygudurumların seyirciye geçirilmesinde ya da aktarılmasında filmlerin birtakım unsurlara başvurduğunu belirtir. Bunlar müzik, renk ve ışık tasarımıdır. Müziğin doğrudan doğruya duygulara seslenen bir sanat dalı olduğunun altını çizen yazar, melankolik komedilerde müziğin, karakterlerin karışık duygularının verilmesinde etkin olarak kullanıldığını göstermektedir. Müzik bu filmlerde, izleyici açısından karakterlerin melankolisinin hissedilmesini sağlayarak empati duygusunu da harekete geçirmektedir. Tıpkı müzik gibi, ışık ve renk tasarımı da karakterin öznelliğini yansıtmaktadır bu filmlerde. Zayıf aydınlatma, soğuk renkler, sıklıkla mavi tonların tercih edilmesi karakterin karamsar dünya görüşünü yansıtacak karanlık bir atmosferin yaratılmasına hizmet eder melankolik komedide. Özetle bu filmlerde "hayalleri tetikleyen veyahut insanı rahatsız eden bir müziğe, koyu bir aydınlatmaya ve soğuk renkler"e başvurularak izleyiciler belli bir duyguduruma hazırlıklı hale getirilir ve Hettich'in ifadesiyle "seyirci böylelikle sonradan gelişecek olan bütün olayları melankolik bir bakış açısıyla algılamaya hazırdır." Dolayısıyla melankolik komediler sinemanın empatik gücünden ziyadesiyle faydalanmaktadır.

Hettich incelediği filmlerin karakteristik özelliğinin sadece film kahramanlarının melankolik tavırları olmadığını, bu filmlerin aynı zamanda komedinin pek çok unsurunu içerdiğini ileri sürmektedir. Komik olanın öncelikle kişilerde verildiğini belirten yazar, komiğin başfigürlerin endişeli ciddiyetleriyle tezat oluşturan bir çevreden doğan zıtlıktan kaynaklandığını ortaya koyar. Komiğin alışıldık olandan ya da normdan sapsakla ilgisine değinen Hettich, incelediği filmlerin hemen hepsinde hafif üşütük yan karakterlerin varlığına işaret eder. Yanı sıra filmik komiğin klasik bir formunun da bedenle ilgili aksiyonların

neticesinde açığa çıktığını belirten yazar fiziksel komik adını verdiği kimi durumlarda karakterlere direnç gösteren “nesnelerin aksilikleri”nden söz eder. Gerçekten de ilk slapstick örneklerinin çoğu karakterlerinin abartılı bedensel aksiyonları ve nesnelere giriştikleri çeşitli mücadelelerin gösterilmesi sonucunda oluşan fiziksel bir komik anlayışına dayanmaktaydı ki melankolik komedilerde de aynı araçlara başvurulduğunu incelediği filmler üzerinden ikna edici biçimde gösterir yazar. Diğer bir komik olay kaynağı ise sözel iletişimi askıya alan dil oyunlarıdır. Buna göre melankolik komediler yanlış anlamalar ve dilin absürt kullanımı neticesinde ortaya çıkan pekçok komik olayı bünyesinde barındırmaktadır.

Belki de melankolik komediyi diğer komedi türlerinden farklılaştıran en önemli unsur kendi yapıntı veya kurmaca dünyasını ele veren bir özdeşimselliğe ya da kendine dönüşlülüğe sahip olmasıdır. Konvansiyonel konuşmanın ötesine geçen dolaylı iletişimin bir formu olan ironiye sıkça başvuran bu filmler, yanılısamayla gerçeklik arasındaki sınırları esnetir ve örneğin John Malkovich Olmak filminde olduğu gibi yaratılan üstkurmaca dünyasıyla hem kendisiyle dalga geçer hem de çok şey bilen seyirciyle oynar.

Hettich, melankolik komedilerin kendilerine ayna tutma eğilimini, kanımca çalışmanın en parlak ve felsefi bölümü olan *Artefact Olarak Film-Estetik* bölümünde daha ayrıntılı biçimde işlemektedir. Melankolik filmler kendilerini tematize ederler. Bu tematizasyon film tarihine ve popüler kültüre yapılan ince göndermelerde kendini gösterir. Örneğin Rushmore’de Lumet’in Serpico’suna ve Capolla’nın Kıyamet’ine açık göndermeler vardır. Suda Yaşam ise belgeselci Jacques Cousteau’nun stiliyle yarışmaktadır. Adaptasyon’da senarist Charlie Kaufmann’un bizzat Adaptasyon filminin senaryosunu yazma süreci konu edilir. O halde bu filmlerin referansı bizzat kendi yapıntı dünyalarıdır. Şüphesiz ki bu filmler malzemelerini bir vasat olarak videoklipler ve televizyonun damgasını vurduğu popüler kültürden alıntılar. Öte yandan bu alıntılar tüm temsil ve tasvir özelliklerinden arındırılarak mimetik güçlerinden boşaltılır ve ancak filmik evrenin kendi dönüşlü yapısı içinde anlam taşıyan ipuçlarına dönüştürülürler. O halde Hettich’in ifadesiyle Melankolik Komedi “önceden hiçbir mimetik (taklit) prensibe imkân tanımamış” resimler yaratır. Bu resimler göze batacak derecede yapaydır. Nitekim Hettich’in bildirdiğine göre dekor ve kostümde detaylara düşkün olmaları nedeniyle *Cahiers*’ten bir eleştirmen bu filmlere “*biblo filmler*” adını vermiştir. Bu filmleri birleştiren diğer estetik unsurlar ise; uzun sahneler, statik kamera kullanımı, resim içinde kadraja, kimi zaman da kompozisyon olarak tanıtım amaçlı çekimlere, fotoğraflara, tablo veya grafik etkisi yapan geniş açı çekimlere başvurudur. Melankolik komedi neredeyse iki boyutlu düzleme özenen estetiğinin yanı sıra resimle başka bir ortaklık da kurmaktadır. Bu filmler, vanitas-memento mori konularını işleyen natürmort resimlerle eski eşya ve aksesuarları öne çıkarttığı, onları vurguladığı ve “marjinali de merkezine yerleştirdiği” için akrabadır. Buna göre natürmortta olduğu gibi fotografik film kareleri de onu seyreden bilincinde melankolik bir etki bırakır.

Artefaktın (Yapaylığı) Yüceliği

Hettich çalışmasının sonucuna yaklaşırken oldukça önemli bir diğer meseleyi, sinemada yücelik meselesini tartışır. Cynthia A. Freeland’in *Sinemada Yücelik* adlı yazısında sinemayı “hayret ya da yücelmenin verdiği zihinsel/entelektüel zevk” uyandıran bir sanat olarak tanımladığına dikkat çeken yazar, artefact duygularla ilgili gördüğü bu durumu kurgusal duygular adını verdiği duygulardan ayırmaktadır. Buna göre; “Kurgusal duygular kurgu dünyasına ve karakterlere empatik bir yakınlığın sonucunda meydana gelir; artefact

duygular ise filmin nasıl yapıldığı hakkında bilgi sahibi olan izleyicinin yaratılan illüzyonla arasına mesafe koymasının sonucunda doğan duygulardır". Duygu teorisyeni Ed Tan, artefact duyguları keyif alma; özlem; hayranlık ve hayret olarak sıralamıştır. O halde sinemada yüce duygusu bizzat aygıt olarak sinemanın yarattığı illüzyondan doğmaktadır. Hettich'e göre en yüksek duyumsal yetimiz olan hayalgücüyle en yüksek insani yetimiz olan mantık arasında gerilime yol açan yüce duygusu, yakınlık ile mesafe arasında seyirciyi askıda bırakan kararsızlık anını kristalleştiren yapısı itibariyle melankolik komediyi kuran temel yapısal elementtir. Hettich örnek filmlerde yüce duygusunun seyirciye nasıl iletildiğini tartışarak sonuca doğru ilerler. Sonuç olarak melankolik komediler, komedi kategorisinin pek çok ögesini içinde barındırmaları ve bu öğeleri melankolinin klasik motifleriyle harmanlamaları nedeniyle ayrı bir tür olarak kategorilendirilebilir. Öte yandan bu alttürün sınırları keskin çizgilerle belirlenmediğini söyleyen yazar, çalışmanın norm koyucu olmadığını belirterek önerilen kategorinin sonraki çalışmalara baz olacak oryantasyon merkezi olarak anlaşılması gerektiğini söylemektedir.

Sonuç olarak Hettich'in çalışması herşeyden önce güçlü argümanlarla yeni bir alttür önerisi getirdiği için teorik bir ilgiyi hak ediyor. Bununla birlikte çalışma, özellikle sinemada yüce, sinemada empati, artefact gibi konuları film örnekleriyle somutlaştırması ve felsefi düzeyde tartışması bakımından da verimli olacak bir tartışmaya davetiye çıkarıyor. Öte yandan çalışmada komik mefhumunun ve komiğin türlerinin yeterince tartışılmaması bu yeni alttür önerisinin kıyaslamalı olarak değerlendirilmesi için başka okumaları zorunlu kılıyor.

Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000) - Ali Karadoğan

İnceleyen: Sezen Gürüf Başekim

Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş

Yazar: Ali Karadoğan

De Ki Basım Yayım, Ankara: 2018, 402 s.

ISBN: 978-9944-492-82-9

Türk Sineması tarihi üzerine yapılmış çalışmaların eleştirel bir gözle değerlendirilmesine duyulan ihtiyaç 1990’lı yılların ortalarından itibaren daha fazla dile getirilir olmuştur. Başta Nijat Özön’ün çalışmaları olmak üzere süregelen yaklaşımlardan farklı değerlendirmeler yapan sinema tarihi çalışmaları ise ancak son beş-on yıllık dönemde ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda ele alınan dönem yeni bulgular ışığında ve/ya da yeni bir kuramsal çerçevenin uygulanmasıyla değerlendirmekle birlikte, sınırlı bir tarihsel aralığa odaklanıldığı gözlemlenmektedir. Ali Karadoğan’ın *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* başlıklı çalışması ise öncelikle uzun bir tarihsel süreci ele alması bakımından son dönemdeki diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır.

Akademisyen ve araştırmacı Karadoğan, doktora tezinden yola çıkan bu çalışmasının öncesinde hem Türk Sineması alanında tarihsel özellikler taşıyan incelemeler, hem de senaryo, sanat sineması konularında çalışmalar yapmıştır. İncelenen eserde önceki birikiminin izlerini ve katkılarını, ele alınan argümanların somut bir biçimde ortaya konulmasında, konuyla ilgili ulaşılabilir tüm malzemenin gözden geçirilmiş ve dikkate alınmış olmasında görmek mümkündür.

Karadoğan, çalışmasında, Türkiye’deki modernist/sanat sineması eğilimlerini, her birinin ortaya çıktığı dönemi ve beslendikleri kültürel, sosyal, estetik ve sanatsal yapıları göz önünde bulundurarak ele almıştır. Türkiye’deki sanat sinemasına etki eden uluslararası unsurları da dikkate alan bir değerlendirme yapmış, farklı alanlardan sanat tarihçilerinin çalışmalarıyla, sinemadaki modernist eğilimler arasında bağlantılar kurmuştur.

Kitabın giriş kısmı, *Farklı Olanın Sürekliliği* alt başlığını taşımaktadır. Karadoğan, bu kısımda, 1895 yılında Lumiere kardeşlerin *Trenin Gara Gelişi (L’arrivee d’un train a la Ciotat)* filminin ilk kez gösterilmesini kitabın argümanlarının serpileceği bir çıkış noktası olarak

alır. Bu ilk gösterimle birlikte ortaya çıkan gerçekçi ve modernist eğilimlere işaret ederken, okuyucuyu başvuracağı temel kavram ve argümanlarla da tanıştırmaktadır. Gerçeklikle ilişkinin nasıl düzenlendiği, anlatı, özdeşleşme, diegetik ve diegetik olmayan düzey arasındaki ilişkiler ve tüm bunlara bağlı olarak klasik anlatı sineması ve modernist sinema arasındaki gerilim kitabın ilerleyen kısımlarındaki değerlendirmelerin temel unsurlarıdır.

Karadoğan, Türkiye’de modern sanat sinemasının, popüler sinemayla arasındaki karşıtlığın bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konmadığını belirterek, çalışmasının amacını, “her tarihsel dönemde modernist sinema düşüncesinin hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanlara içkin olarak varsayıldığını bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söylemlerinden yola çıkarak ve film pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymak” olarak belirlemiştir. Karadoğan’ın temel iddiası “Türkiye’de sanat sinemasının bir kopuş mantığından çok süreklilik üzerinden işleyen kırılmalarla ilerlediği”dir. “Konuyu analitik olarak açıklayabilmek amacıyla” dönemleştirmeye başvuran Karadoğan; sinemanın Osmanlı İmparatorluğu’na gelmesinden 1940 yılına kadar olan dönemi mimetik öncesi dönem, 1940 ile 1960 arasındaki dönemi mimetik dönem, 1960-1980 arasındaki dilimi diegetik dönem ve 1980-2000 yılları arasını da refleksif dönem olarak adlandırmıştır.

Çalışmanın birinci kısmı, *Mimetik Öncesi Dönem (1896-1940): Mutlak Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. Bu kısımda döneme ilişkin, Nijat Özön’ün çalışmalarıyla birlikte, daha yeni dönemde eser veren sinema tarihçilerinin metinleri karşılaştırılarak, ayrıntılı bir okuma yapılmıştır. Karadoğan, Türk Sinemasındaki ilk paradigma değişiminin 1916’da Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi’nin çalışmalara başlamasıyla ve böylece propaganda ve eğitim dışında bir temsilin peliküle aktarılması düşüncesinin oluşmasıyla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu birinci paradigma değişimini kurumsallaştıran ise Kemal Film müessesesinin 1922 yılında yerli film yapıcılığına başlaması olmuştur (2018:s.25). Karadoğan’a göre, bu değişim yavaş da olsa evrilerek Yeşilçam’ı oluşturmuştur (2018:s.26). Karadoğan’ın bu kısımda dikkat çektiği diğer noktalar Muhsin Ertuğrul’a yönelik eleştirilerdeki kriterlerin yetersizliği, filmlerin senaristin Nazım Hikmet olduğu olgusunun üzerinde hiç durulmaması ve Muhsin Ertuğrul’un döneminden sinemacılar dönemine geçişin bir kopuş olarak nitelenmesindeki yanlışlıktır. Karadoğan’a göre, Ziya Gökalp’in 1923 yılında *Türkçülüğün Esasları*’yla ortaya koyduğu paradigma, 1940’larda “ulusal sanat programı” ve 1950’li yıllarda ise yerlilik-ulusallık eğilimi olarak bir süreklilik göstermektedir.

Çalışmanın ikinci kısmı, *Mimetik Dönem (1940-1960) Nesnel Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. Karadoğan’a göre bu dönem, Jacques Ranciere’in (2008) poetik ya da temsili sanat rejimi olarak adlandırdığı yapma, görme, yargılama tarzlarının temsil ya da mimesis nosyonu tarafından biçimlendirildiği, sanatsal usulün değil, görünürlüğüün esas olduğu bir dönemdir (2018:s.97). “40’lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası” bölümünde Karadoğan, vergi düzenlemelerinin sinema alanında ekonomik gücün el değiştirmesine yol açtığını, bu durumun alanın “milli”leştirilmesi yönündeki ilk uygulama olduğunu belirtmektedir (2018:s.65). Bu dönemde önce sermaye el değiştirmiş/ekonomik altyapı oluşturulmuş, ardından zihniyet değişimi gelmiştir (2018:s.71). Karadoğan, bu yıllarda ‘bize has’ bir sinema kurma yönündeki girişimlerin, düşünsel bağlamda 1960’larda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması Ulusal Sinema gibi eğilimlerle arasındaki sürekliliğe işaret etmektedir (2018:s.71). Bu dönemde yüksek sanat/popüler sanat ayrımının yapılması ve yüksek sanat izleyicisinin niteliklerine

yapılan vurgular Karadoğan'a göre sanat sineması konusunda başlangıç tartışmaları içinde yer alabilecek unsurlardır (2018:s.70).

"1950'ler: Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Belirşi" bölümünde Karadoğan, Jale N. Erzen'in (2011) yaklaşımından hareketle yorumlamaktadır. Buna göre, Türk sanatının modernite ile ilişkisi, gözün fotoğraf makinesi gibi kullanmanın öğrenilmesiyle gelişen "nesnel görüş" bağlamında düşünülebilir. Türkiye sineması da "nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp öznelliği yok eden", "anlamı önceden inşa edilmiş bir süreç olarak kavrayan" nesnel görüş çerçevesinde ilerlemiştir. Bu durum öznelliğin sinema alanına taşınmasına olanak tanımamıştır (2018:s.81). Karadoğan, Yalçın Armağan'ın (2011) şiir bağlamında ifade ettiği, "özerkliğe karşıtlıkla şekillenen modernleşme sürecinin" sinema için de geçerli olduğunu belirterek, yerleşik sinema geleneğinin dışına çıkmaya çalışan filmlerin tepkiyle karşılandığını vurgulamaktadır. Karadoğan'a göre, 1950'ler Türk Sinemasında yoğun miktarda edebiyat uyarlamasının yer alması öznellik eksikliği ile ilişkilendirilebilir (2018:s.85). Sinemanın uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'dan başka kimseye ihtiyaç duymamasının sebebi de özerklik ve ona bağlı olarak da öznelliğin olmamasından kaynaklanmaktadır. Karadoğan, mimetik dönemin sinema sanatının bir ürünü olarak filme özgü ayırt edici özellikleri bulmak konusunda yoğun çabanın gösterildiği bir zaman dilimi olduğunu, bu dönemin tartışmalarının (filmlerin tanımlanmasında hangi kriterler dikkate alınmalı, Türkiye sinemasının kimliği ve filme ait olanın özü) hem "Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı"nın hem de ona yabancı bir temsil tarzının ortaya çıkarılması konusunda önemli uğraklar barındırdığını ifade etmektedir (2018:s.98). Karadoğan'a göre (2018:s.97) *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad,1952) çok belirsiz de olsa öznelliğin ilk defa ortaya çıktığı film olarak önemlidir. *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) ise Türkiye sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olarak nitelendirilmiştir. *Yalnızlar Rihtımı* (Lütfi Ö. Akad, 1959) filmi üzerine yapılan tartışmalar ise, sanat filmlerinin dışlanmasındaki başlıca noktalardan olan "özdeşleşme" arzusunun yalnızca seyirciler için değil eleştiri kurumu için de geçerli olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekmektedir (2018:s.127).

Kitabın üçüncü kısmı, *Diegetik Dönem (1960-1980): Öznel Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. "60'lar: Öznellik ve Auteur'un Ortaya Çıkışı" bölümünde Karadoğan sanat sinemasının bu dönemde nasıl algılandığının, sinemadan ve sanat filminden neler beklendiğinin Toplumsal Gerçekçilik ve sanat filmleri arasında yapılan ayırım üzerinden anlaşılabilirliğini belirtmektedir (2018:s.148). Alanı etkileyen en önemli olayın Türk Sinematek Derneği'nin kurulması olduğuna işaret eden Karadoğan, bu dönemde yerlilik vurgusu yapan eğilimi gelenekçiler ve evrensel yönelimli eğilimi, modernistler olarak nitelendirir (2018:s.152). Gelenekçilerin temsilcisi olarak Halit Refiğ'in; modernistlerin temsilcisi olarak Onat Kutlar'ın görüşleri üzerinde durularak dönemin sinema ve sanat sineması konusundaki algı ve beklentileri ortaya konulur. Bir "düzen değişikliği" beklentisi ve sinemanın "toplumsalın ifade aracı olması" gerektiği bağlamında bu iki eğilim benzerlik göstermektedir. Sanat sinemasına yönelik tutumları da filmlerin içerik üzerinden değerlendirilmesi bakımından örtüşmektedir (2018:s.168). Toplumsaldan neyi kastettikleri ve düzen değişikliğinin nasıl gerçekleşeceği konusundaki yaklaşımları ise bu iki eğilimin temel ayrışma noktalarıdır. Karadoğan'a göre Toplumsal Gerçekçilik yeni anlatım olanaklarını kullanma ve Batılı estetik ölçütleri yakalama çabası bakımından Yeşilçam sineması içindeki ilk kırılma olarak ele alınabilir (2018:s.171). Bu dönemdeki sanat sineması örneklerinde Yeni Gerçekçiliğin (...) anlatının ön planı ve arka planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kaldıran ve anlatı yapısını gevşeten özellikleri gözlemlenebilir (2018:s.172). "Kararsızlık Estetiği: Denize İnen Sokak" başlığında Karadoğan, *Denize İnen*

Sokak (Atilla Tokatlı, 1960) filmindeki dış ses kullanımının modernist olduğuna dikkati çekmektedir (2018:s.177,178). “Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında: Sevmek Seni” başlığında Karadoğan, *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer,1964) filminin gerçekçi temsil anlayışında bir kırılmayı işaret ettiğini; anlatı ve karakter kuruluşu bağlamında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği” sayılabileceğini belirtmektedir (2018:s.180). “Baskı Altında: Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” başlığında ise Alp Zeki Heper’in filmi (1966) hakkında yazılanlar ve yönetmenin söyleşileri üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu filmlerin yalnız izleyiciler tarafından değil, sinema alanındaki aktörler tarafından da kabul edilmemesi ve yönetmenlerinin çoklu bir sansüre maruz kalması Türkiye’de özerklik, öznellik ve düşünce içeren modernist sinemanın gelişmeşişinin üzerinde çok yönlü olarak düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

“70’ler: Politik Deneyim Olarak Modernizm” bölümünde Karadoğan, dönemi “popülist modernite” kavramıyla nitelendirmektedir (2018:s.194). Dönemin filmlerinin biçimsel olarak farklılaştığı noktanın belgesel görüntülerden yararlanmaları olduğunu; anlatısal değişimin ise “politik vurgunun bireysel kahramanlardan ziyade kitle/halk/işçi sınıfı üzerine” olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Karadoğan’a göre, bu dönemin modernist sineması Üçüncü Sinemayla kurulan teorik ilişki ve benzerlikler ortaya konulmadan anlaşılacaktır. “Türkiye’de Üçüncü Sinema” başlığında “Türkiye sinemasında Üçüncü Sinemanın üzerinde durduğu yapı ve endüstri ilişkileri, izleyici deneyimi ve etkinliği, sanatsal eğilim ve sinematografi, temsil biçimleri, toplumsal ve ideolojik beklenti gibi konularda durumun ne olduğu” nun açıklanmasına yer verilmiştir (2018:s.201). “Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney”, “ Bir Çerçeveleme Denemesi: Ali Gevgilili ve Sanat Sineması” ve “Yeşilçam dışı Sinema” alt başlıklarında 1970’lerde Üçüncü Sinemanın düşünsel etkisi ile ilgili saptamalar yapılmıştır. Karadoğan’a göre Üçüncü Sinemanın etkisiyle “endüstri dışı” film yapımı teknik olanakları sınırlı bir film anlayışının gelişmesine yol açmıştır; bu tarz 1990’larla başlayarak 2000’li yıllarda minimalist eğilime evrilmiştir (2018:s.202,203). Endüstri dışı filmlerin dağıtım ağı bağlamında karşılaştıkları sansür, gezici film gösterileri ve çeşitli örgütlerin konferans ve sinema salonlarında yapılan gösterilerle aşılmaya çalışılmıştır (2018:s.204,205). Karadoğan’a göre Üçüncü Sinema’nın sinematografik araçların özdeşleşme yaratacak biçimde kullanımından uzak duran yaklaşımı, Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) ve *Arkadaş* (1974) filmlerinde “bir ölçüde” başarılı olabilmıştır (2018:s.207). Karadoğan “öncü niteliği ve tıpkı Üçüncü Sinema gibi gelecek on yılı karakterize etmesi” nedeniyle Ali Gevgilili’nin “Türk Sineması” (1969) başlıklı makalesinin eleştirel okumasına ve değerlendirmesine yer vermektedir. “Yeşilçam dışı Sinema” başlığında ise *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema*, *Çağdaş Sinema* gibi dergilerdeki yazı ve tartışmalardan yola çıkılarak, özellikle Nezih Coş ve Engin Ayça’nın yazıları bağlamında “Devrimci”, “Milan”, “Materyalist”, “İleriye dönük sinema” olarak adlandırılan eleştirel perspektiflerin değerlendirmesine yer verilmiştir.

Karadoğan’a göre, 1970’lerin politik modernizmi, hem toplumsal yapı üzerine yürütülen tartışmalara, hem izleyiciye atfedilen özel öneme, hem de endüstrinin kullanıcı yapısının değişmesine vurgu yapan; sinemada toplumsalı, bireyi ve kitleleri görselleştiren üçlü bir yörünge üzerine oturmaktadır (2018:s.233). “Toplumsalın Döngüsü: Umut” başlığında Karadoğan “*Umut*’un politik olanla kişisel olan arasındaki her tür ayrımı askıya alan, bu ikisini bir bütünün parçası olarak ele alan yaklaşımının Türkiye’de sinemaya modernist karakterini veren bir dayanak noktası olarak ele alınabileceğini belirtmektedir (2018:s.236). Filmde “modernist anlatının döngüsellığı” kahramanın içinde bulunduğu değiştirme çabasının sonucunda başarısız olarak başlangıçtaki gerçekliğe geri dönmesi anlamında ortaya çıkmaktadır

(2018:s.237). Karadoğan'a göre *Umut*'u benzerlerinden ayıran en önemli farklılık, gerçekte ve gerçekçilikle olan, bu ilişkisidir. "Bireyin Döngüsü: Arkadaş" başlığında ise, filmde bireyin politik ve toplumsal beklentilerinin sürekli bir gelecek kurgusu içine ötelenerek bir döngü oluşturulduğu ifade edilmektedir. "Kitlelerin Döngüsü: Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol" başlığında Karadoğan, [başlıktaki] filmlerin yönetmenlerinin öncesinin klasik *auteur*'lerinden farklı, "yeni" *auteur*ler olarak ortaya çıktıklarına işaret etmektedir. Sinemayı toplumsal politik ya da ideolojik mücadelede doğrudan kullanılabilir bir eylem aracı olarak gören bu açıdan da kendine ait yeni kavramsal araçlar oluşturmaya çalışan bu yönetmen kuşağının filmlerinde (Karadoğan,2018:s.247,248) "gerçekliğin temsil edilmesinden ya da keşfedilmesinden çok ideolojik bir tutuma uygun olarak yeniden oluşturulması söz konusudur" (2018:s.248). Bu dönemde dönemin hakim sinema tarzından ulusallık karşıtı bir sinemasal yol izlemesiyle de ayrılan yeni bir sinema modeli ortaya çıkmıştır (2018:s.250). Bu tarz, kitlelerin sinema perdesinde yerini aldığı, kameranın bir şekilde halihazırda işleyen gerçek hayatla ilişki kurduğu profesyonel oyuncuların yanında profesyonel olmayan oyuncuların da kullanıldığı politik ve ekonomik koşullar altındaki ezilen sınıfların mücadeleleriyle ilgilenmesi bakımından dönemin hakim tarzından ayrılmaktadır (2018:s.250). Karadoğan'a göre didaktiklik ve tarafsız olma iddialarından uzaklaşmalarının yanı sıra, devamlılığın bu filmlerde varlığını sürdürmesi, "özel düşünceyi de geriye itmiş, estetik müdahaleyi belirsiz ve kararsız kılmış; filmlerdeki modernist eğilimlerin baskılanmasına neden olmuştur.

Çalışmanın dördüncü kısmı, *Refleksif Dönem (1980-2000): Kendine Gönderme Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. "80'ler: Anlatının Radikalleşmesi" bölümünde Karadoğan, kendi üzerine düşünen anlatının bu dönemde baskın bir eğilim olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Dönemin filmleri, kendini yansıtan (*reflexive*) ve kendine gönderme yapan (*self-reflexive*) anlatı biçimleri olarak ele alınmıştır. Çalışmanın "Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma" başlıklı bölümünde Karadoğan, 80'li yılların "kendini yansıtan" filmlerini analiz etmiş; genellikle "Kadın Filmleri" ve "12 Eylül Filmleri" olarak sınıflandırılan filmleri de bu bağlamda yeniden değerlendirmeye tabi tutmuştur. Karadoğan'a göre, "kadın filmleri" politik olanı kişisel ve günlük hayat içinde kurma çabasını anlatım biçimleriyle de yansıtmışlardır (2018:s.260). Bu filmlerde klasik anlatı yapısı, psikolojik öğelerin anlatıda baskın hale gelmesi, rüya, hayal ve anımsamaların araya girmesi, anlatıcının müdahalesi, ödipal süreçlerin anlatıma dahil olması gibi nedenlerle zayıflamıştır (2018:s.262). "12 Eylül Filmleri" Karadoğan'a göre, önceki dönemlerden farklı, yeni bir öznellik biçimini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır (2018:s.266). 80'ler sanat sineması, anlatısını oluştururken ulusallık kaygısından vazgeçmesi bakımından önceki dönemlerden ayrılmaktadır (2018:s.272). Sinema sektöründe görülen daralma ve yapısal değişim, bağımsız yapımcıları ve kendi olanaklarıyla film yapan yönetmenleri ortaya çıkarmıştır (2018:s.273). Karadoğan, 80'lerin sinemasının özellikle bağımsız sinema ve minimal sinema anlamında 90'ların hazırlayıcısı olduğunu, bu özelliği ile yeterince değerlendirilmediğini belirtmektedir (2018:s.274).

"90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları" başlıklı bölümde Karadoğan, 90'lı yıllarda sanat sineması olarak adlandırılabilir ilk filmlerin, 1980'lerdeki kendini yansıtan filmlerin devamı olarak "gerçekle kurmaca karşıtlığı etrafında hikayesini anlatmaya çalışan, anlatım biçimiyle öykü arasındaki bağı çeşitli biçimsel stratejilerle zayıflatan ve bu anlamıyla da klasik anlatı yapısında ve olay örgüsü modelinde bir kırılma sağlayan *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar,1991) ve *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990) filmleri" olduğunu ifade etmektedir (2018:s.303). Bu dönemde sanat sineması alanının genişlemesini, yapım-dağıtım-gösterim

alanındaki derin krizle ve Türkiye'nin uluslararası sinema kuruluşlarına üye olmasının etkileriyle açıklamaktadır (2018:s.307). Ortak yapım deneyimi, yerli yönetmenlerin farklı ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle tanışmasını sağlamış bu da estetik anlamda bir yenilik getirmiştir (2018:s.307). Karadoğan'a göre, estetik anlamdaki bu değişimin öğeleri; gerçeğe bağlı minimalist bir üslup, amatör oyuncular, yaşanmış gerçek hikayeler, anlatının toplumda "öteki" olarak konumlandırılmış farklı hayat deneyimlerine odaklanması ve tüm bunların klasik anlatı sinemasının olanaklarının minimize edilerek görselleştirilmesi olarak ifade edilebilir (2018:s.309). 90'ların sanat filmleri mekanı ve zamanı kullanma, karakterlerin temsili, çevreleriyle ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve bunların filmin diegetik dünyasında temsil edilme olanakları bakımından farklılaşmıştır (2018:s.309).

"Rüya İçinde Gerçek: Ömer Kavur" başlığında Karadoğan, 1974 yılında çekilen *Yatık Emine* filminin minimalist sinemanın özelliklerini taşıdığını ifade eder (2018:s.311). Kavur'un daha sonraki filmlerinde görülen modernist yaklaşımın, en belirgin özelliğinin zamanı sinemasal olarak ifade etme tarzı olduğunu belirtir. Thorsten Botz-Bornstein'in (2009) yaklaşımlarından yola çıkarak, zamanı sinemasal olarak ifade edebilmek için, tıpkı Tarkovski sinemasında olduğu gibi, Kavur sinemasında da, her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zaman hakikatini ürettiğini; yani zamanın bir sahnenin diğer sahnelerle mantıksal ilişkisinden ortaya çıkmadığını, durumun kendi iç dinamiğinden kaynaklanan içsel zorunluluğun biçimlendirdiği organik bir bütünün yapısının sonucu olduğunu ifade eder (2018:s.313,314).

"Ölü Zamanların Hikayesi: Nuri Bilge Ceylan" başlığında, Ceylan sinemasını modernist yapan özellikler; "ölü zamanlar" üzerine kurulmuş anlatı ve imge dünyası; anlatının kendini yansıtan karakteri, açık uçluluğu ve "yaygın anlatı" olarak ifade edilebilecek biçemi bağlamında incelenmektedir. Karadoğan'a göre modern sinemanın minimalist anlatıyı temel alan biçimi, bütünüyle bir "ölü zaman" biçimine bürünmüştür; Ceylan sineması da bunun bir örneğidir (2018:s.322). Ceylan sinemasında "ölü zamanlar" düş ve oyun sahneleri olarak karşımıza çıkar, gerçeğe, onun aktarılması arasındaki ilişkinin sınırlarını belirsizleştirir, böylece filmin diegetik dünyasındaki gerçek hayat hissi pekişir (2018:s.321). Karadoğan bu dönemde "yaygın anlatı" olarak adlandırılabilir bir eğilimin Ceylan sinemasında da gözlemlenebileceğini ifade etmektedir: Zamanın anlatısal olarak bloke edilmesi, paranteze alınması, insani ilişkilerdeki zayıflık ve bağlantısızlık, bir eyleme ya da aksiyona yol açmayan düşünme hali, melankoli, doğayla ilişkilendirilmiş, toplumsalla mesafeli soğuk figürler, bu halleri perçinleyen boş çerçeveler bu sinemanın özelliklerinden bazılarıdır (2018:s.325).

"Sürekli Olanın Farklılığı" alt başlıklı Sonuç kısmında çalışmanın değerlendirmesinin ve ana hatlarının tekrarlanması yanı sıra, 2000'li yıllardaki gerçekçi ve modernist eğilim taşıyan filmlere ilişkin bir sınıflandırma da ortaya konulmaktadır. 2000'lerde gerçekçi ve modernist eğilimin kimi zaman birleştiği ifade edilmekte; minimalizm ise bu dönemde her iki film yapma biçiminin de temelinde yer almaktadır (Karadoğan,2018:s.340). Gerçekçi eğilimin 2000'lerde sınıf eleştirisi içeren ve politik vurgusu olan filmlerle zenginleştiğini belirten Karadoğan, bu eğilimin en güçlü damarının Kürt kimliği etrafında ortaya çıkan sorunları işleyen filmlerin oluşturduğunu ifade etmektedir. Gerçekçi eğilimin bir diğer kolu ise "anlatısını minimalist bir perspektifle, bireysel kimlik öyküleri ekseninde anlatan" filmlerdir (2018:s.341). Modernist eğilim, 2000'lerde "alegorik bir dünya tasarımı sunan, anlatıyla oynayan, deneysel denilebilecek biçimsel yeniliklere girişen, sembolik özellikleriyle öne çıkan, minimalizmle dogma özellikleri taşıyan filmlerle sürmüştür". Karadoğan'a göre, yeni

Türk/Türkiye Sinemasını geçmişin “yeni” kavramsallaştırmalarından ayırmak için sadece kapsamındaki sosyolojik içerikle ele almayı estetik olarak farklılıklarının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu bağlamda sinemasal araçların modernizmle ilişkisini ele alan çalışmalara ihtiyaç vardır (2018:s.343).

Karadoğan, sinema tarihini radikal kopuş söylemi üzerinden anlamanın yanlışlığına tekrar işaret ederek, her dönemin sinemasal temsil biçimlerinin birbirinden farklılığını göz ardı etmeksizin, bu dönemler arasındaki bağlantıları da kuran bir yaklaşım önermektedir (2018:s.342). Sinema estetiği ile sosyolojik olanın karmaşık birlikteliğini aynı analizin parçası haline getirmek gerektiğine; “sinemasal imgenin anlam yaratma olanakları ile metnin sosyolojik içeriği arasındaki ilişkiyi göz ardı etmeyen, sinemasal estetiği de her zaman için analizin parçası olarak kavrayan” bir perspektifin eksikliğine işaret etmektedir (2018:s.343).

Karadoğan, çalışmasında bu analiz perspektifinin bir örneğini gerçekleştirebilmiştir. Çalışma Türkiye sinema tarihine ilişkin yeni bulgular ortaya koymaktan çok, daha önce sorulmamış soruları merkeze alarak Türkiye’de sanat sinemasının tarihine ilişkin bir temel sunmaktadır. Alandaki eski ve yeni tarihsel kaynaklar; film çözümlemesine yönelik kuramsal yaklaşımlar tekrar gözden geçirilerek, somut argümanlar ortaya koyan, sanat sinemasındaki eğilimleri tarihsel süreç içinde birbiriyle ilişkili olarak ele alan, okuyucuyu ilgili temel kaynaklara yönlendiren kapsamlı bir çalışma ortaya çıkarılmıştır.



Sinema Felsefe Sempozyumu Üzerine

Işkın Özbulduk Kılıç
Esra Güngör Kılıç
Eda Çalışkan Arısoy

“Bir sinema sempozyumu olsun, içinde sinemanın sıcak sohbetleri, bilimsel araştırmalar, öğrenciler, hocalar, gönüllüler el ele olsun... Hem adından da anlaşıldığı üzere düşünsel yoğunluğu hissedilen ama bu düşünsel yolculuğun sinematografiyle birleşme alanlarının korunduğu keyifli tartışmaların yeri olsun”... Dergi toplantısı için bir araya geldiğimizde, toplantı gündemini, dergimizin de yayıncısı olan Hocamız Serdar Öztürk böyle açtı. Böylesi bir giriş hepimizi çok heyecanlandırmıştı. Hemen bir beyin fırtınası başladı, herkes arka arkaya fikirlerini paylaşıyordu. Yapabileceğimize inanıyor ama böylesi bir organizasyonu ilk defa düzenleniyor olmanın da tedirginliğini yaşıyorduk. Ama başta Serdar Hocamız, Kurtuluş Özgen Hocamız, Aydan Özsoy Hocamız, dergi editörümüz Lale Kabadayı Hocamız, bizim tedirginlik fırtınasında sığındığımız yaratıcı limanlar oldular ve bizi bu projeyi hayata geçirebileceğimize inandırdılar.

Sinemanın ya sinema kuramlarına ya da tekniğe, biçime indirgendiğine dair endişemiz sonrası manifestomuzun maddelerini ortaya koyduğumuz SineFilozofi Dergisi'nin ilk toplantısından itibaren, “Sinema; kuram ve tekniğin detayları altında eritilemeyecek, herhangi bir klişe, gruba mal edilmeyecek kadar büyük bir potansiyele sahiptir” “düşünce-mottosu” ile hareket ettik. Akademik dilimizi aktarabileceğimiz, bir dertle yola çıkarak inşa ettiğimiz SineFilozofi Dergisi etrafında gördük ki, var olma kudretlerimizi çoğaltan, bizimle aynı dili konuşan ve artık yazıya, söyleşiye, film/kitap incelemelerine sığamayan bir topluluk olmuşuz.

Yaratıcı gücümüzü arttıran bu yolculuğa daha fazla kişiyi ortak olmaya davet edeceğimiz bir sempozyum fikrinin tohumları da böyle atılmış oldu aslında. Atölyemizde yaptığımız sempozyuma dair fikirlerin açığa çıktığı toplantıda duyduğumuz o ilk heyecan, sempozyumun tüm süreçlerinde çoğalarak devam etti ve yine fark ettik ki iyi ki bu yolculuğun bir parçası olmuşuz.

Sempozyumun yapılacağı artık kesindi, ve yola çıkmıştık. Şimdi tek büyük sorunumuz sempozyumun neredeyapılması gerektiğiydi. Bundan sonraki toplantılarımızın ana gündemini bu konu oluştururken, sempozyum programının kaç gün olacağı, oturum sayıları gibi konular da, heyecanımızla daha ilk toplantıların gündeminde beliriverdi. SineFilozofi Dergisi kurulduğundan bu yana, yönetmen söyleşileri, sohbetler, film izleme gibi pek çok etkinliğe imza atan dergi ekibi bu defa, Türkiye’de benzeri daha önce yapılmamış bir sempozyum düzenleyecek, ülke çapından akademisyenleri, öğrencileri, film yönetmenlerini ve aslında tüm ilgilileri bir araya getirecekti. İşin en keyifli kısmı da inanmaktan hiç geri durmayışımız oldu sanırız. Canla başla giriştiğimiz çalışmaları, aynı heyecanı belki ikiye katlayarak bitirdik. Kimin işi neresinden tuttuğunu dahi hatırlayamadığımız zamanlarda, içtenlikle, heyecanlı bir çalışma ortamında tüm hayallerimizi, olmasını istediklerimizi bir çırpıda masaya döküverdik. Uzun uzun tartıştık, bazen kısaca bitirdik, sonraki gün “olurlar ve olmazlar” da çıkış aradık, başka sefer yeni yeni şeyler geldi zihinlerimize ya da eskileri yeniden ölçüp biçtik... Sonunda yer sorunumuz da çözülyordu. Biz bu açmazı yaşarken, Akbank Sanat derdimize yetişti. Sempozyumun baştan beri bir sihri vardı. Ne zaman sıkılsak, sıkılsak bir sihir tohumu serpilip yokuşları koşarak çıkmamızı sağlıyordu. Bu sihir elbette, ekibin işe ve birbirine olan inancının temelinde olduğu çalışmanın simgesiydi. Akbank Sanat, sempozyum fikri, içeriği ve amacı konusunda tereddütsüz bize inandı ve destek verdi. Bundan sonrası bizler için daha kolay ilerledi. Zira artık sempozyumun filizleneceği bir yeri vardı. İstanbul’da olacaktı, her isteyen ulaşabileceği bir semtte, Beyoğlu’nda. Kasım ayında sempozyumu yapmamızın önünde engel kalmamıştı. Akademik dönem ve çalışmalar açısından en uygun tarih Kasım’dı. Tarih ve yer kesinleştiğine göre akademik içerik ve program çalışmalarımız hızlıca devam edebilirdi. Herkesin bizleri rahatlıkla takip edebileceği bir web sayfamız olmalıydı; www.sinefilozofievents.org.

İlk konuşmaları yapmaya başlamamızın üzerinden haftalar çabucak geçmişti. Geline nokta hepimizi şaşırtıyor, ilerlememizin bu denli hızlı olmasına biz bile hayret ediyorduk. Gönüllü birkaç kişiden oluşan ekibimiz, sayımız aynı kalmasına rağmen, inançlı dev bir kadro haline dönüşmüştü. Kimi zaman uzun uzun tartıştığımız bir konu farklı fikirlerle yön değiştirebiliyor ve hızlıca çözüme gidebiliyordu ama hiçbir şeyi şansa bırakmamak için dikkatli olmak hepimizin ortak hareket noktasıydı. En ufak konu bile, başarımızı olumsuz etkileyeceği için önemliydi bizim için. Örneğin çağrı metnimizde, okunduğunda basit gibi görünen bir cümleyi biz birkaç kez kontrol etmeden, birbirimize sormadan rahat edemiyorduk. İşe inancımız gün gün artıyor, ortaya çıkmaya başlayan, artık görünür hale gelen hayalimiz bizi daha da heyecanlandırıyordu. Program üzerinde kaç taslak çalışıldı sayamadık bile...

Her detay için tekrar konuşuyor, tartışıyor, içimize sineni bulana dek peşini bırakmadan, herkesin bir ucundan tuttuğu değil, herkesin kucakladığı bir süreç ile sempozyum hazırlığımızı ilerletiyorduk. Son aylara gelindiğinde, artık heyecanımız artmış, bireysel serbest projelerimizi dahi sempozyum sonrasına ertelemiştik. Eylül’e geldiğimizde sempozyuma

sadece üç ay kalmış, son detayların gözden geçirilmesi gereken bir sürece girilmişti. İşte bu kısım, içinde bulunduğumuzda stresli görünen, iş bitiminde dönüp baktığımızda “Aslında ne keyifli bir dönemmiş” dediğimiz tatlı bir anı olarak kalacak bizde. Sempozyum çantaları, basılı materyaller derken her gün yeni bir heyecan yaşıyorduk. Her gün telefonlarımıza yeni bir materyalin bitmiş halinin fotoğrafı düşüyor, listeden bir bir işaretleniyorlardı. Sarı çantalarımız, özen ve özveri ile hazırlanan basılı görseller, sempozyum alanına konacak olan ayaklı büyük afiş, kalemlerimiz... Hepsi gün gün heyecanı tırmandırıyor ama en önemlisi detaylara önem vermenin doğruluğunu hatırlatıyordu. Gelen bildirilerin niteliği ve içeriklerinin dopdolu olması ayrı bir heyecan ve mutluluk kaynağı oldu. Hem akademik hem de sosyal anlamda yoğun geçeceği önceden belli olan bir sempozyum için çalışıyorduk. Üstelik elimize ulaşan bildirilerin konu çeşitliliği sempozyumu her alanda özel kılıyordu. Hakem hocalarımızın titiz ve zorlu hakemlik süreçleri sonucunda bildiri ve oturum sayıları belli olmuştu. Sempozyum üç gün boyunca iki salonda sürececek, toplam yirmi iki oturum gerçekleşecekti.

Sonunda sempozyum başladı. Hazırlıklarımız sonucunda, ilk gün, tereddütsüz başarılı olacağımızı hissettik. Sunumlar başarıyla devam etti. Sempozyumun en soluk aldırان yanlarından biri, sinemanın düşünsel yolculuğunda akademisyen ve öğrenci sunumlarının yanı sıra yapılan tatlı tartışmalar ve yönetmen panelleri oldu şüphesiz. Tayfun Pirselimoglu, Emre Yeksan, Ümit Ünal, Belmin Söylemez, Ceylan Özgün Özçelik ve Ercan Kesal, içtenlikle sempozyumun parçası oldular. Perdede söylediklerini irdeleyen, dopdolu, bizlerle içiçe, filmlere ve izleyicilere dair şeyler anlattılar. Akademik açıdan besleyici olduğu kadar, her kesimden dinleyicilerin sorularını yanıtladılar ve onlarla iletişime geçtiler. Film çekmenin tatlı ve zorlu anlarını, Türkiye’de bu alanda yaşananları konuştular. Sinemanın az görünüp bilinen yönlerine dikkat çektiler. Hepsi birlikte ne kıymetliydi bu bilgilerin. İzlediğimiz, üzerine analiz yaptığımız, akademik makalelere konu ettiğimiz filmlerin yapım alanında gerçekte neler olduğuna dair fikirlerimiz berraklaştı. Sempozyumda baştan beri ulaşılmaya çalışılan hedeflerden biri gerçekleşmişti. İçtenliğin oluşturduğu oturumlarla, herkesin kendisini sempozyum ailesinin bir üyesi gibi hissedeceği bir ortam oluşmuştu. Sempozyum salonları beklenenin üzerinde katılımcıyla dolup taşarken, Akbank Sanat Merkezi’nin kafesinde, salon oturumlarının canlı yayını dahi ilgiyle takip edildi. Ne güzel, ne mutlu...

Özetlemek gerekirse, ilkini gerçekleştirdiğimiz sempozyumumuz tüm dergi ekibi için harika bir deneyim oldu. Zira ev sahibi olmak, bizler için bambaşka bir duyguydu. Akademik hayatlarında onlarca kez sempozyuma katılan, oturum başkanlığı ve birçok bilimsel görevde bulunan hocalarımız dahi sanki bir ilki yaşıyor gibi ortak bir heyecanı paylaştı. Bu, neredeyse iki yıl süren uzun soluklu bir yolculuktu, yolu hep Arnavut kaldırımları ile döşeli olsa da, başarıyla tamamlanmıştı. Ancak dikkatli ve kolektif atılan adımlar bu yolculuğu sonuna kadar sağlam kalarak bitirmemizi sağlayabilirdi, öyle de oldu. Bu sempozyumu gerçekleştirme aşamasında beraber yol aldığımız hocalarımız, gönüllü lisans ve lisansüstü öğrenci arkadaşlarımız ve profesyonel diğer destekçiler sayesinde yolculuğumuz başarıyla tamamlandı. İncancımızın, isteğimizin, işi bitirmeye hevesimizin zorlukları tek tek aşmamızı sağladığını, sempozyum bitince net şekilde gördük. Katılımcıların mutlu ayrılması, hocaların olumlu değerlendirmeleri, öğrencilerin pazar yerinde yönetmenlerle buluşma heyecanını bize aktarışı, sinemanın bu denli yoğun ve yürekten konuşmalara-buluşmalara ilham vermesi, bizi çok keyiflendirdi. SineFilozofi artık daha büyük bir aile. Ve nice başarılı, heyecanlı işlere hep birlikte imza atmak niyetinde...



sineFILOZOFl

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

6. SAYIDA NELER VAR

EDİTÖRDEN

Yoğun geçen bir yılı tamamlarken

MAKALELER - ARTICLES

İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk,
Hareket ve Zaman
Journey, Motion And Time In Something Useful
Özge Güven Akdoğan

Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin
Bergsoncu Eleştirisi
Bergsonesk Critique Of Semiotic Film Analysis
Mustafa Kemal Sancar

M.Butterfly Filminin Yapıbozumcu Bir Analizi
The Deconstruction Analyses of M. Butterfly
Zühre Canay Güven - Meral Serarslan

Richard Linklater'ın Uyuşuk Filmi ve Antik Yunan
Perspektifinden Bir Kamusal Alan Çözümlemesi
*Richard Linklater's Slacker Film and a Public Space
Analysis from Ancient Greek Perspective*
Özge Nilay Erbalaban Gürbüz

Don Kişot'tan Züğürt Ağa'ya Aşkın Yurtsuzluk
*Transcendental Homelessness From
Don Quixote to Züğürt Ağa*
Arus Yumul

Lars von Trier Sinemasında Muhalif Duruş ve Yapı
Karşısında Failliğin Sinematografik İzleri
"Dancer in the Dark" Müzikali Örneği
*Opposing position in Lars von Trier Cinema and
Cinematographic Traces Of The Perpetrator In Front
Of The Structure Dancer In The Dark Musical Example*
Gamze Yılmaz Güntay

Eleştirel Teori Açısından Hümanizm ve Mekanik:
Alex Murphy Nasıl Robocop Olur
*Humanism and Mechanics In Critical Theory:
How Alex Murphy Becomes RoboCop?*
Deniz Kurtyılmaz

KİTAP İNCELEMELERİ - BOOK REVIEWS

Erdem İlic,
Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları
İnceleyen: Eser Aygül

Katja Hettich,
Komedi İçin Yeni Bir Alt Tür Önerisi:
Melankolik Komedi
İnceleyen: Sarper Bütev

Ali Karadoğan,
Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması
Tarihine Giriş (1896-2000)
İnceleyen: Sezen Gürüf Başekim

ÇEVİRİ - TRANSLATE

Patricia Pisters,
Sonuç: Nöro-İmge
Çeviren: Ömür Şölen Soykan

Anneke Smelik,
Siborg-Oluş'a Dair Sinematografik Fanteziler
Çeviren: Deniz Kurtyılmaz

DEĞİNİ - VIEWS

Sinema Felsefe Sempozyumu Üzerine
**Eda Çalışkan Arısoy, Esra Güngör Kılıç,
Işkın Özbulduk Kılıç**