

CİLT 4

SAYI 8

ARALIK 2019



sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL



*“Nietzsche ve Bergman’ı bir araya getiren
ufuk çizgisi, onların yaşamı çoğullaştıran
ve olumlayan pozitif enerjinin
tarafında olmalarıdır”*

Serdar ÖZTÜRK





sineFİLOZOİ

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

Editör / Editor

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent 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 Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aysu Uğur, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent 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. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem pala Güzel, Başkent Üniversitesi Türkiye
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveristesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniveristesi, Türkiye
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, 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. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Meral Serarşlan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. M. Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Doç.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Doç. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, 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 Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya 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
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye
Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Görevlisi İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye
Fatih Kurnaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Redaksiyon / Proofreading

SineFilozofi Yayın Ekibi / SineFilozofi Publishing Team

Sosyal Medya Sorumlusu

Mert 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, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslar arası standartlara uygun hale getirilmesi ve bu dergilerdeki içeriğe erişimin sağlanması amacıyla kurulan TR Dizin tarafından taranmaktadır.



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 Dergisi'nde yer alan makaleler Sosyal Bilimler Atıf Dizini (SOBIAD) tarafından taranmaktadır.



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. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

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](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) ile lisanslanmıştır.

SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

İçindekiler

Contents

Editörden: <i>Şebnem Pala Güzel ve Çağdaş Çağlıyan</i>	163
<i>- Değini . Views -</i>	
Ingmar Bergman'ı Sinematik Felsefe Açısından Düşünmek <i>Serdar Öztürk</i>	166
Nietzsche'nin "Üstinsanı" ile Jim Jarmusch'un "Zombileşen İnsanın" Karşılaşması <i>Berna Akçağ</i>	177
<i>- Makaleler . Articles -</i>	
The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının Sahte Eleştirelliği <i>The Truman Show, Into The Wild and The Pseudo Opposition of Hollywood</i> <i>Erdem İlic</i>	180
Simülasyon Evrenine Özgü Sinema <i>Cinema-Specific Simulation Universe</i> <i>Ümit Hüseyin Girgin</i>	195
Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda <i>Agnès Varda as an Image Gleaner, Who Increases the Vital Force of Audience in Gleaners and I Movie</i> <i>Ersan Ocak</i>	226
II. Dünya Savaşı'nda Çizgi Filmlerin Mihver Devletleri Tarafından Karşı Propaganda Amaçlı Kullanımı <i>The Use Of Cartoon Films For Counter Propaganda By The Axis Powers In World War II</i> <i>Mehmet Ali Gazi, Caner Çakı</i>	249
Toni Erdmann Filminde Modern Yaşam Paradoksları, Alt Politika ve Oyun <i>Modern Life Paradoxs, Infrapolitics and Play in Toni Erdmann</i> <i>Özge Güven Akdoğan</i>	266
Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay) <i>Transformation of Criticism in Film Studies: Audiovisual Essay</i> <i>İpek Gürkan</i>	284

- Birincil Tekil Şahıs Anlatımlı Post-Yugoslav Belgesellerde Travma ve Nostalji İzleri** 304
(Arkadaşlarım, Benim Kişisel Savaşım, Babama Mektup)
Traces of Trauma and Nostalgia in First - Person Narrative Post Yugoslav Documentaries
(My Friends, My Own Private War and Letter to Dad)
Bengi Muzbeg, Zeynep Çetin Erus
- Kuşku ve Empati: Kartezyen Teori Bağlamında “Blade Runner 2049” da İnsan Felsefesi** 320
Suspicion and Empathy: Human Philosophy in “Blade Runner 2049” in the Context of Cartesian Theory
Mikail Boz
- Çingenerin Ötekileştirilmesi Bağlamında Korkoro Filmi Üzerine Dekonstrüktif Bir Okuma** 338
A Deconstructive Reading on the Korkoro Movie in the Context of the Otherization of Gypsies
Meltem Kaya, Arda Kaya

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

- Nitelik Üzerine: Zen Ve Motosiklet Bakım (Film Yapım) Sanatı** 357
İnceleyen: Deniz Tansel İlic
- Gölge Felsefe Platon’un Mağarası Ve Sinema** 360
İnceleyen: Başar Öztürk
- Aristoteles Nikomakhos’a Etik: Ahlak Ve Siyaset Üzerine Bir İnceleme** 366
İnceleyen: Ebru Aydın Çağlıyan

- Söyleşiler.Interviews -

- Tolga Karaçelik’le Görüşme - Serdar Öztürk, Aydan Özsoy** 375

Editörden

22-24 Kasım 2019'da gerçekleştirdiğimiz 2. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nun yoğun temposunun ardından SineFilozofi yolculuğunda bu kez yeni sayımızla karşınızdayız. Aralık 2019'da 8. sayımıza ulaştık. Bu sayıda değerli makaleler, kitap eleştirileriyle röportajlar bulacaksınız. Umarız bu sayıyla yapacağınız sinema-felsefe yolculuğu yeni sulara yelken açmanızı sağlar; size yeni düşünüm ve duygulanım rotaları sunar.

Aralık sayısının iki değerinden biri Serdar Öztürk, diğeri Berna Akçağ'a ait.

Serdar Öztürk'ün değerli, *Ingmar Bergman'ı Sinematik Felsefe Açısından Düşünmek* başlığını taşıyor. Öncülünü Deleuze'ün sinema hareket- zaman bloklarıyla; imajlarla yapılandırılmış düşünce alanı değerini, bir yönetmen-filozof Ingmar Bergman'ın sinema felsefesini içkinlik düzleminde türettiği kavramlarla değerlendirme girişimidir.

Berna Akçağ'ın *Nietzsche'nin "Üstinsanı" ile Jim Jarmusch'un "Zombileşen İnsanın" Karşılaşması* adlı değerli, sinemayı virtüel yönümüzün bir uzantısı, aynı zamanda da izleyicisine yeni alanlar açan varolma kudretinin arttıran bir motivasyon kaynağı olarak görmeyi salık verir; sinemanın üstinsana ulaşmaya çalışan insan için olağanüstü bir seçenek olduğu bize hatırlatır.

Dergideki ufuk açıcı makale uğraklarının ilki Erdem İlic'in *The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının Sahte Eleştirelliği* adlı makalesidir. Peter Weir ve Sean Penn'in yapıtları dolayısıyla anaakım sinemanın kendini eleştirel konuma yerleştiren filmlerdeki sahte eleştirelliği ortaya koymaktadır. İlic, neoliberal kapitalizmin terk ettiği kurumlara koşut üretilen yeni öznelkipinin, bu egemen politik iklimle uyumlu öyküleme ve çatışma dinamikleri marifetiyle nasıl bir eleştirelilik illüzyonu sunduğunu irdelemekte; sözkonusu filmlerdeki *aporiaları* Foucaultgil bir kavram dağarcığı eşliğinde deşifre etmektedir.

İkinci uğrak sinema çalışmalarında Baudrillard'a itibarını iade eden Girgin'in çalışmasıdır. Girgin çalışmasında, Baudrillard'ın hala illüzyon sunabilen bir biçim olarak diğer görsel mecralardan ayırdığı sinemanın, yaşamın sinematik formu olarak toplumsal ve politik yaşamın illüzyonunu sunabilecek imkanları taşıdığını dile getirmektedir. Eşdeyişle, Girgin, *Simülasyon Evreni ve Sinema* makalesi baştan çıkarıcı soruların izini sürüyor: Simülasyon evreninde sinemanın yarattığı imgelerin hâlâ birer anlamı var mıdır? Bu evrende sinema hâlâ anlatılara devam edebilir mi? Girgin'e göre, sinema, tüm gerçeklik biçimlerinden azade, estetize edilmiş bir yaşam tarzıyla birlikte mimetik ve önceleyen bir kehanet biçimine dönüşmüştür. Dolayısıyla Girgin'in Chuck Palahniuk'un aynı adlı romanının Fincher uyarlaması *Fight Club* (1999) filmi dolayısıyla vardığı sonuç şudur: film anlatısında yok edilemeyen imge artıkları sistemin rasyonel, mükemmel ya da arınık olmasına fırsat tanımadığı için sinema anlatısı hala illüzyon sunmayı başarabilmektedir.

Bir başka uğrakta Ersan Ocağ'ın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda adlı makalesinin kalkış noktası, geçtiğimiz Mart ayında yitirdiğimiz Varda'nın belgesel ve kurmacayı içiçe geçirdiği *cinécriture* (sineyazı) olarak adlandırdığı sinema yapma biçimidir.

Varda'nın sineyazısının kurucu niteliklerine diyaloji ve özdeşünümü katma biçimlerini ele alan Ocak, Varda'nın yol filmi olarak tasarladığı bu belgeselini, *görüntü toplayıcı kadın sinemacı* ya da *cinéglaneuse* (sinetoplayıcı) olarak seyircisinde yaşam gücünü artıran bir kaynak olarak değerlendirmektedir.

Dördüncü uğraşımızda Mehmet Ali Gazi ve Caner Çakı'nın *II. Dünya Savaşı'nda Çizgi Filmlerin Mihver Devletleri Tarafından Karşı Propaganda Amaçlı Kullanımı* adlı çalışması yer alıyor. *Der Störenfried* (Oyunbozan, 1940), *Il Dottor Churkill* (Doktor Churkill, 1942) ve *Momotarō no Umiwashī* (Momotarō'nun Deniz Kartalları, 1943) çizgi filmlerini göstergebilime dayalı bir analize tabi tutan yazarlar, Mihver Devletleri tarafından çekilen propaganda amaçlı çizgi filmlerin Müttefik Devletleri'ne karşı nefret söyleminin inşa edilmesinde nasıl araçsallaştırıldıklarını irdelemektedir.

Özge Güven Akdoğan'un *Bir Modern Yaşam Eleştirisi Olarak Toni Erdmann (2016)* adlı çalışmasıyla rotayı, Maren Ade'nin filmi bağlamında bir modern yaşam eleştirisine çeviriyoruz. Yazının temel iddiası Maren Ade'nin bu filmiyle modernliğin, rekabetçi iş ilişkileri, aylıklık ve bireyin duygusal olarak bağlanamama sorunu eksenlerinde yarattığı tahribatın, modern kentler, aile ilişkileri, iş yaşamındaki rekabet ve hırs dolayısıyla gösterildiğidir. Kadın kahramanın bu zorlu ortamdan uzak durabilmesinin tek yolu insani ilişkiler geliştirme ve yaşamı eğlenceli kılmadan geçmektedir.

İpek Gürkan'ın teknolojik ve dijital gelişmeler ile birlikte film eleştirisindeki dönüşümlere odaklanana makalesi ise *Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler* başlığı taşıyor. Makalede görsel-ışitsel denemelerin film çalışmalarında yeni bir eleştirel form olarak belirdiği ve metin tabanlı araştırmalara alternatif olabileceği iddiasının izi sürülmektedir. İpek Gürkan'ın çalışması, film çalışmaları alanındaki metodolojik arayışın görsel-ışitsel eleştiri ve metin eleştirisi gibi birbirini besleyen iki farklı eleştirel yöntemle dair imkânlar sunması açısından çarpıcı bir çalışma olduğunu siz de göreceksiniz.

Zeynep Çetin Erus ve Bengi Muzbeg'in birlikte kaleme aldığı *Birincil Tekil Şahıs Anlatımlı Post-Yugoslav Belgesellerde Travma ve Nostalji İzleri* başlıklı çalışma, Lidija Zelović'in *Moji Prijatelji* (Arkadaşlarım, 2006) ve *Moj Vlastiti Rat* (Benim Kişisel Savaşım, 2015) ve Srđan Keča'nın *Pismo Ocu* (Babama Mektup, 2011) filmlerinde Sırp-Hırvat kökenli yönetmenlerin, 1990'lı yıllarda yaşanan savaş ve savaş sonrası travma sürecini birinci tekil şahıs anlatımıyla yansıtmaya ve Boym'un tanımıyla moral değeri yüksek düşünsel nostaljiyi bu sürece dahil etme tarzlarına odaklanmaktadır. Yazarların, her geçmişle hesaplaşmanın günümüz perspektifinden yapılması ve aşırı moral değerlerle yüklü bir nostaljinin geçmişin nesnel bir biçimde değerlendirmesinde engel teşkil edebileceği; geçmişte yaşanan acının büyüklüğü, fail veya kurban olma durumları, mevcut durum ve gelecek kaygıları gibi etmenlerin geçmişle yüzleşme süreçlerini çeşitli biçimlerde etkileyeceği yolundaki çekincelerini içeren çalışma, travma belleğini yansıtan her türlü post-memory anlatının "vekaleten deneyim"i de içeren ideolojik bir yeniden inşaya dönüşebileceği uyarısını saklı tutmaktadır.

Son uğraşımızda Mikail Boz, *Kuşku ve Empati: "Blade Runner 2049" da İnsan Felsefesine Kartezyen Bakış* adlı makalesi Denis Villeneuve'ün "Blade Runner 2049" (2017) adlı yapıtını Kartezyen felsefenin kuşku, özne, bilinç ve insan felsefesi gibi kavramlarıyla irdelemektedir. Post-apokaliptik bir geleceği referans alan bu filmin, insani özün ne olduğu, yaratılan ve yaratan arasındaki ilişkinin hangi temel üzerinde kurulması gerektiği gibi soruların irdelenmesi için uygun bir kalkış noktası olduğunu fikrinden yola çıkan Boz'un, öznenin kendisi ve öteki ile ontolojik sorularına dayalı kimlik ve benlik sorularına insan tasarımı otomatların, androidlerin ya da makinelerin cenahından bakarak bulduğu karşılık oldukça manidar görünüyor: "Özne olmak bedensel ya da ontolojik değil sürece yayılan bir edimin sonucu olarak kavranmaktadır".

Boz, yapay zeka, robotlar, klonlar ve canlılar 'yaratma' yeteneğini gösteren insanlığın, bu tasarımlanmış yaratılarla ilişki kurma süreçlerinde etik ve politik kurucu normlar için Kartezyen kuşkunun iyi bir kalkış noktası olacağı sonucuna varmaktadır.

Dergimizin bu sayısındaki kitap eleştirilerimizde bir farklılık hemen göze çarpacaktır. Sinema ve felsefe arayüzünde çıkan dergimizin felsefe eksenini de güçlendirmek adına, bazı temel eserlerin aslı dertlerinin de anlaşılması gerektiği düşüncesindeyiz. Çünkü felsefi eserlerde sergilenen aslı problemleri idrak edebilmemiz yoluyladır ki, biz onları daha iyi anlar ve ancak bu şekilde felsefi metinler ve sinema yapıtları arasında daha sağlıklı bir bağ kurabiliriz. Bu amaçla, bu sayımızda Ebru Aydın Çağlıyan, felsefe tarihinin en önemli eserlerinden biri olan *Nikomakhos'a Etik* kitabını Aristoteles'in sanata bakışı temelinde ahlak ve siyaset konusundaki görüşleriyle bağını kurarak irdeliyor. Bunun yanında Deniz Tansel İlic, Beat Kuşağı'nın önemli isimlerinden Robert M. Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* kitabını, çağımızın temel sorunlarından biri olan niceliksel verimlilik ve özgün yaratıcılık çatışması bağlamında ele alıyor. Bu sayının Başar Öztürk tarafından kaleme alınan doğrudan sinemayla ilgili kitap eleştirisi Nathan Andersen'in *Gölge Felsefe - Platon'un Mağarası ve Sinema'da* ise, ünlü mağara alegorisinin *Otomatik Portakal* filmiyle ne şekilde ilişkiye sokulduğunu doğrudan görüyoruz. Şunu söyleyebiliriz ki, bu sayıdaki eleştiriler, bir metni başka yapıtlarla sağlıklı bir şekilde ilişkilendirebilmek için, o metnin temel meselesini kavramamız gerektiğine dikkat çekmektedir.

Gişe Memuru (2010) *Sarmaşık* (2015) ve *Kelebekler'in* (2018) yönetmeni Tolga Karaçelik ile söyleşiyi değerli meslektaşlar Aydan Özsoy ve Serdar Öztürk gerçekleştirdiler. Söyleşi, Karaçelik'in filmleri odağında yönetmenin ve tüm katılımcıların sinema felsefesi ve poetikasına yönelik bir söyleşimin alanı olmuştur. Karaçelik'in, sinema poetikasının *techne mimetike* ve *techne poetike* arayüzünde salt bir yapma değil yaratma süreci olduğu vurgusu kerteriz alındığında söyleşimin en önemli vurgusu hem üretim hem yaratımın mevkii olan sinemanın hakikate yaklaşma bakımından önemli imkanlar sunduğudur.

Bu sayıdaki yolculuğun olanaklı hale gelmesinde katkı sağlayan herkese teşekkür ediyoruz. Özellikle de başta Serdar Öztürk olmak üzere yardımcı editörlerimiz Işkın Özbulduk Kılıç, Esra Güngör Kılıç, Aslı Şahinkaya Ermiş, Fırat Osmanoğulları, Aysu Uğur'a; bizden desteklerini bu sayıda da esirgemeyen eski ve yeni tüm hakemlerimize ve çalışmalarını göndererek bu sayının keyifli bir sefer haline dönüşmesini sağlayan yazarlarımıza bir kez daha buradan şükranlarımızı iletiyoruz. Bu kez dümen sizde değerli okur, keyifli ve yaratıcı bir seyrüsefer diliyoruz.

Şebnem Pala Güzel ve Çağdaş Çağlıyan

Ingmar Bergman'ı Sinematik Felsefe Açısından Düşünmek¹

Serdar Öztürk

Sinemanın en temel özelliklerinden birisi, bize umudu ve mucizeyi göstermesi. Dolayısıyla sinema topluluğu öğrencilerinin böyle bir etkinliği düzenlemesi ve buna tutkuyla bağlı kalması, aynı şekilde coşkulu dinleyicilerden gelen sorular, böyle coşkun bir ortam, tıpkı sinemadaki umut ve mucize gibi. Dolayısıyla öncelikle sizi tebrik ediyorum. Bana göre, bu tür minör alanlara ve umuda ve biraz da mucizeye ihtiyacımız var.

Benim konuşmam temelde iki parçaya ayrılabilir. İlk olarak, sinematik felsefe dediğimiz felsefenin nasıl bir şey olduğunu tartışacağım. İkinci olarak ise, sinematik felsefede Ingmar Bergman nerede duruyor meselesine yanıt vermeye çalışacağım. Bunun için herhangi bir metin hazırlamadım. Metnin beni çerçeveleyeceğini düşünmekteyim. Bu konuşmamın çerçevesini muhtemelen bu zamana kadar yaptığım okumalar ve Bergman filmlerine olan aşinalığım, deneyimlerim belirleyecek. Daha sonra belki olgunlaşmamış bu düşünceler ileride bir yazıya dönüşecek. Dolayısıyla sizin soracağınız sorular, katkılar; oluşturacağım fikrin, aynı zamanda tohum hâlindeki fikrin olgunlaşması anlamında önemlidir diye düşünmekteyim.

Sinema tartışmalarında genellikle yapılan temel problemlerden birisi bence, *mediumun* kendisini unutup olmamız. Felsefe neyle yapılır? Konuşmayla yapabilirsiniz, yazı ile yapabilirsiniz, bir de hareket- zaman bloklarıyla yapabilirsiniz yani sinematik imajlarla yapabilirsiniz. Biliyorsunuz ki Antik Yunan'da sözlü olarak başlayan felsefe -Sokrates'in gençliği kışkırtmasıyla başlayan felsefe- giderek yazının hâkimiyetine geçiyor. Yazının içselleşmesiyle birlikte felsefe artık yazılı yapılmaya başlanıyor. Ama Sokrates'in zamanında Sokrates Atina gençliğiyle tartışırken, konuşurken, felsefeyi sözlü yaparken; "Sokrates felsefe yapıyor, yapmıyor" diye bir durum da söz konusu değildi. Sokrates gerçekten felsefe yapmaktaydı. Ama *medium* neydi? Söz. Yani şu anda benim yaptığım gibi. Sözün kendine ait bir ontolojisi vardır, varlığı vardır. Siz felsefeyi sözle yapabilirsiniz.

Daha sonra ne oluyor? Antik Yunan'da yazı içselleşmeye başlıyor. Sokrates'in öğrencisi Platon'u biliyorsunuz, Platon da o yazılı belleğin çocuğu, Sokrates'in diyaloglarını ve kendi düşüncelerini harmanlayarak eserlerini yazmaya başlıyor. Yani felsefesini artık yazılı yapmaya başlıyor. Bu yapılan felsefe nasıldır? Dikkat ederseniz, Platon'un yazılarını okursanız, bir diyaloji vardır. Yani tıpkı sözlü konuşmalar gibi bir diyaloji, söyleşmenin olduğu bir yapı bulunur. Analitik bir kitabı okumak yerine insanlar kendi seslerini verirler. Sürekli iç seslerinizle konuşursunuz, kendi kendinize konuşursunuz. Böyle bir dünyadan söz ediyoruz.

Ve giderek felsefe yazılı yapılmaya başlandı. Ne zamana kadar yazılı yapılıyor? Sinemaya kadar, 1890'lara kadar. Sinemaya kadar felsefe yazılı yapılıyor.

¹ Bu konuşma, 11 Mayıs 2019 tarihinde Trakya Üniversitesi'nde 2. Yönetmen Filmleri Festivali'nde yapılmıştır. Konuşmanın özgün haline YouTube'da Serdar Öztürk kanalından ulaşabilirsiniz. Konuşmanın deşifresi Aysel Boyacıoğlu tarafından yapılmış, yazı diline uygun olarak düzenlenmiştir.

Yazının kendi analitik yapısı, yazının kendi kuru, durağan yapısı bizi yazısız felsefe yapmayacağımız biçimde düşüncelere götürüyor. Biz de artık yazısız felsefe yapılamaz diye düşünüyoruz. Yazının ontik yapısı, *mediumu* neyden oluşur? Yazıdan. Peki, sinema dediğimiz şey nedir? Sinema, Gilles Deleuze'ün bize söylediği gibi, hareket- zaman bloklarıyla yapılır yani imajlarla yapılır. Yalnız burada imaj derken meseleyi biraz da doğru ifade etmek gerekiyor. Bergson şunu söylüyor bize: "Her şey imajdır". Her şey imajdır, ne demek? Çünkü sabit bir öz yoktur, her şey birbirine dönüşür. Zaman değişim demektir. Bu ne demektir? Madde enerjiye, enerji maddeye; katı, sıvı, gaz birbirine dönüşebilir. Biz de dönüşürüz. Her şey birbirine dönüştüğüne göre her şey imaj değil midir? Zaten sinemanın kendisinden önce de evrenin işleyişi sinematiktir. Başlangıçta evrenin kendisi bir tür meta sinemadır. Peki, o zaman neyi konuşuyoruz? Bizim konuştuğumuz sinemadaki imaj şu: Hareket imaj. Hareket imaj gerçek yaşamda gördüğümüz şekilde zamanın ve hareketin işlemesidir. Bunu daha önce hiçbir sanat yapamıyordu. Hareket ve zaman sinemada olduğu gibi işliyor, bunu sinemadan başka hiçbir sanat yapamıyor. Dolayısıyla "Sinemanın özü nedir?" sorusuna sinema filozoflarının verdiği yanıt şudur: "Sinemanın özü, hareket-zaman bloklarıdır". Peki, resmin özü nedir? Resmin özü de çizgi bloklardır. Eğer illa biz öz arıyorsak bu şekilde. Peki, müziğin özü nedir? Ses bloklarıdır. Şimdi bu ontolojiyi bilmeden yani ontoloji üzerine yeterince düşünmeden bazı problemler ortaya çıkıyor diye düşünmekteyim. Sinema felsefesi anlamında, sadece sinemanın kendi içerisinden bir düşünüş, içkin düşünüş bize bazı ipuçları verebilir.

Ve daha sonra 1980'lerde, özellikle sinema felsefesi nasıl bir şey meselesi üzerine kafa yoruluyor. Ama sinemanın ilk yönetmenleri, sinema üzerine ilk yazan insanlar zaten filozofik yazmışlar, felsefi metinler üretmişler. Eisenstein hem film yapıyor hem de film üzerine ciddi filozofik düşünüyor, felsefi düşünüyor. Keza ilk eleştirmenlerden Béla Balázs, Görünen İnsan kitabında gayet filozofik yorumlar yapıyor. Özetlemek gerekirse şunları söylüyor: Biz varlıkları zaten görmüyoruz ki artık. Gerçek yaşamda varlıkların görünüşü ortadan kalktı. Biz insan yüzlerini görmüyoruz, biz nesnelere görmüyoruz, hayvanları görmüyoruz. Niye? Çünkü bilim, teknoloji ve yazı o kadar çok soyutlaştırma yaptı ki her şeyi o kadar soyutlaştırdı ki biz bir insana baktığımızda onun yüzünü değil, onun yüzü hakkında yazılan yazıyı görüyoruz. Yazıdan geçerek insanın kafasını görmeye başladık. Yazı bir üçgen hâline geldi. Ben, karşıdaki nesne veya varlık ve yazı üçgeni kuruyor. Peki, varlığı nasıl tekrar yeniden göreceğiz? İşte elimizde bir sanat var: Sinema. Sinema bize varlığı doğrudan gösteriyor. Artık o yüzdeki kıvrımları, heyecanı, enerjiyi, oradaki tutkuyu biz sinematik imajlarda görebiliyoruz, diyor.

Ve daha sonra yazılan yazılara bakalım. Türkçeye de çevrilen Kracauer'un *Film Kuramı* kitabına bakın. *Film Kuramı* kitabında Kracauer bize ne diyor? Diyor ki: Gerçek yaşamın özgürleştirilmeye ihtiyacı var. Gerçek yaşam denilen yaşam Platon'un mağarasına döndürüldü. Platon'un mağarasında neler vardı? Esirler, arkada ateş, ortada kuklaları taşıyan insanlar ve sesler. Nereye yansıyor? Gölgelelere yansıyor. Esirler sadece gölgeleri görüyor ve sesleri duyuyor ve diyorlar ki: "Evet, gerçek budur". Platon, "Ne yapmamız gerekiyor?" diye soruyor. Yanıt, mağaradan dışarı çıkmak. Yavaş yavaş mağaradan dışarı çıkmamız gerekiyor. Ve diyor ki Platon: Aslında dünya ikiye ayrılmıştır: Bir tarafta görüngüler dünyası, öbür tarafta asli dünya, özsel dünya, aşkın dünya, olması gereken, ideal dünya. Platon bu şekilde bir yarık yaratıyor ve bizi dışarı çıkmaya davet ediyor. Diyor ki: "Oradaki, mağaradaki gölgeler illüzyon".

Platon yanılıyordu! Oradaki gölgeler illüzyon değildi, oradaki gölgeler gölgeydi. Ne demek bu?

Eğer arkada ateş varsa, insanlar da önünde kuklaları taşıyorsa, esirlerin önlerinde de duvar varsa o gölgelerin yansması gereklidir. Eğer orada gölge olmasaydı, o illüzyonu diyebilirdik. Dolayısıyla oradaki gölgeler imajdır. Peki, oradaki gölgelere yol açan nedir? Kuklalar ve kuklaları taşıyan insanlar. Kuklaların özü nedir? Kuklalar neden yapılıyor? Ağaç. Peki, ağaç nerede? Kökleri toprağa bağımlı ağaç. Ağacın özü ne? Ağaç da başka bir şeyin değişimi değil mi, oluşumu değil mi? Yani sabit bir gerçeklik yerine *görelî bir gerçeklikten* ancak söz edebiliriz. Şimdi, tabii bunlar felsefi tartışmalar burada kafanızı fazla yormak istemiyorum, sadece şunu anlatmaya çalışıyorum: Özetle, felsefede iki ekol vardır. Birisi *aşkın ekoldür*, öbürü *içkin ekoldür*. Aşkın ekol, ta Sokrates'ten, Platon'dan başlayan ve günümüzde de egemenliğini bir ölçüde sürdüren ekoldür. Aynen Platon'un dediği gibi bir görüngüler dünyası var, bir de gerçek dünya vardır diyen yaklaşım aşkın ekoldür. Bu yaklaşıma göre, her şey başka bir şeyin temsilidir. Yani gerçek dünya diye sandığımız şeyler başka bir şeyin temsilidir. Eğer temsilse sinema da bir temsildir. Biz sinemaya bakmakla varlıkların kopyalarını, onların bir temsilini görürüz. Sonra da elimize bir sinema kuramı alırız, mesela psikanalitik kuramı alırız, sinema filmlerini psikanalitik kurama göre işleriz. İşte psikanalitik kuramda şu yazılır, Oidipus kompleksi. Psikanalitik kuramda ne yazılır? Elektra kompleksi yazılır. Bunları iyice okuruz, okuruz, okuruz, ondan sonra dersiniz ki hadi şimdi bunların görüngülerine bakalım, bunun, yani kuramın karşılığına bakalım. Nerede bakacağız? Sinemada. Sinema filmlerini, sinema filmlerindeki varlıkları görmek yerine sinema filmlerindeki varlık yani o hareket-zaman bloklarını görmek yerine, sinema filmlerinde sinema filminin içinden çıkmak yerine *kuramı filme dayatırız*. Biraz önce ne demiştim? Béla Balázs ne diyordu? Yazı insanları o kadar soyutlaştırdı ki biz varlıkları yazıyla görmeye başladık, kavramlarla görmeye başladık. Böylece kuramları okuya okuya filmlerdeki varlıkları, ilişkileri, içkinlikten çıkararak görmek yerine kuramı filme dayattıktan sonra varlıkları görmeye başladık. Diyeceğim o ki, kuram ve sinema arasında yaratılan bu yarığın Platon'un mağarasından çok da bir farkı yoktur. Özetle şunu anlatmaya çalışıyorum: Aşkın felsefe hâlen devam etmekte.

Peki, içkin felsefe nedir? Tam da bir başka konuşmacının sabah anlattığı Nietzsche'ci ekolün felsefesidir. İçkin felsefe varlığın kendi içkinliğinden yola çıkan felsefedir. Varlığın kendi ontolojisini dikkate alan felsefedir ve gerçek hayatı gerçek koşullarla gören, bölünmeye izin vermeyen felsefedir. Her şey bir ve aynı şeyin farklı türevleridir. Bu nedenle şu anda ben Serdar Öztürk'üm, benim bir fiziksel bedenim varsa, benim bir zihnim varsa aslında beden ve zihin bir ve aynı şeyin farklı görünümüdür. Ben, Descartes'in dediği gibi beden ve zihin diye ikiye bölünmedim. Ben buyum. Yani ben zihnimle, düşüncemle, beynimdeki nöronların hareketleriyle, bu bedenle, etle birlikte varım. İçkinlik. Benim bedenimden yola çıkarak siz analiz yapabilirsiniz. Benim şu konuşmalarımın yola çıkarak analiz yapabilirsiniz. İçkin felsefe budur. Peki nereden geliyor? Spinoza'dan beri geliyor. 17. yüzyılın büyük düşünürü Spinoza'dan beri geliyor. Spinoza hayatın kendisini hayatın içine bakarak açıklamaya çalışır ve "Hayatın kendisi hareket ve sükûnet arasında bir bağlantıdır" der, "Gidip gelmelerdir" der. Biraz önce bir soru sorulmuştu ya, "Sessizlik mi yoksa ses mi?". Bu soruyu Spinoza'ya sorsaydınız ikisi arasında gidip gelmelerdir, hareket ve sükûnet arasında bağıntıdır derdi. Ya o ya bu yerine ikisi arasında gidip gelmeler. Peki, bu felsefeyi kim takip ediyor? Bergson, Nietzsche...

Nietzsche, çok önemli çünkü Bergman'ın en önemli okuma kaynaklarından birisi Nietzsche. Yani içkin felsefenin önemli temsilcilerinden birisi de Nietzsche'dir. Daha sonra kimler devam ettiriyor içkin felsefeyi. Deleuze ve Guattari ve onu takip edenler. İşte sinemanın felsefesini yapanlar, sinematik felsefenin kurucuları da içkin felsefenin kurucuları oluyor genellikle. 1980'lerden sonra Deleuze ve Guattari -özellikle Deleuze- tekrar başa dönüyor. "Sinemanın başlangıcındaki teorisyenler ve yönetmenler filozoftular" diyorlar. Yani Deleuze sinema felsefesine dönüş yapıyor.

Sinema felsefesi dediğim felsefe, 'sinema ve felsefe' biçiminde anlaşılmalıdır. Sinema bir tarafta, felsefe bir tarafta denilmekle ilgili bir durum değildir. Felsefenin yapıma biçimidir. Felsefe, bu konuşmanın başlangıcında söylediğim üç türlü yapılır. Sözlü yapılır, yazılı yapılır, sinematik yapılır. Sinematik yapılan felsefeye sinematik felsefe diyoruz. Peki, sinemanın araçları ne? Hepimiz okuyoruz, sinemanın operasyonları vardır. Sinema sinematik araçlara başvurur. Sinemanın kendi araçları, diğerlerinde olmayan üç aracı vardır: Kamera hareketi, kamera açısı ve kurgu. Peki diyeceksiniz ki, "Hocam, diğerleri ne oldu?". Diğerleri de var; ses var, renk var, bunun dışında senaryo var. Evet bütün bu unsurlar da var ama bunlar diğer sanatlarda da var. Sinema bunları kompoze ediyor. Ama sinemada olup da diğerlerinde olmayan üç tane araç var. Ve sinema ne yapıyor? Bunları kompoze ederek; içinde diyalogları, sesleri, görüntüyü, kamera hareketini, kamera açısını devreye koyarak bize kendi felsefesini kendisi üretiyor. İşte biz buna sinematik felsefe diyoruz. Sinemanın kendisinin yaptığı felsefe...

Şimdi, bunun tabii ki ayrıntıları çok fazla, ben bunlara girmeyeceğim çünkü bu uzun bir konuşma ama son kitabım olan *Sinema Felsefesine Giriş*'te bunun detaylarını örnekleriyle epey açıkladım. Biz kavram üreteceksek sinemanın kendi içinden yararlanarak da kavram üretebiliriz. Ve bunun örneklerinden birisi de o kitapta verilmişti. *Sineaşk* demiştik örneğin. Aşk üzerine dünya kadar felsefi yazı var. Aşk felsefesi diyoruz biz buna. Ama Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın son sahnesine bakınız, orada sinemanın kendi ürettiği aşka bakınız, hiçbir yazılı felsefeye uymaz. Bir örnek vereceğim, daha sonra Bergman'a geçeceğim. Yazılı felsefe aşkı; romantik aşk, etik aşk, karşılıklı aşk, güç yönelimli aşk diye sınıflamalarla inceler ve yazılı felsefede hiçbir zaman aynı anda iki aşkı göremezsiniz. Peki, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı izlemiştinizdir, onun sonunda ne görüyorsunuz? Aytmatov'un romanının uyarlamasıdır bu film. Bir tarafta şoför İlyas, diğer tarafta Cemşit. Cemşit Asya'ya bakmıştır, çocuğunu koşulsuz kabullenmiştir. Diğer tarafta kim vardır? Tutkulu aşkı, gençlik aşkı İlyas. Peki, soru şudur: Asya kimi seçecektir, Asya tutkulu aşkı mı seçecektir? Aslında tutkulu aşk, toplumsal yapıya meydan okuyan aşktır. Aşkınızın peşinden giderseniz, toplumsal yapı umurunuzda bile değildir. O yüzden çok ilginç bir özelliğe sahip. Diğer tarafta etik aşk/ Kantçı aşk/ ödev aşkı/ ödev etiğinden beslenen aşk. Yani siz algılarınızı bırakıyorsunuz, tutkularınızı bırakıyorsunuz, sadece ödev duygusu nedeniyle bu aşkı seçiyorsunuz. Şimdi bakalım Asya'ya. Asya, önce İlyas'a gider, İlyas'a hareket eder ama çocuğu bir üçgendir. Çocuğu üçgeni kurar ve çocuk Cemşit'e yönelir. Yöneldiği andan itibaren Asya da Cemşit'e yönelir ve o anda Asya kendi iç sesini devreye sokar. Sinemada biz onun hem görüntüsünü hem iç sesini ve de montajla aynı anda Cemşit'in yüzünü ve İlyas'ın yüzünü görürüz. Asya der ki: "Sevgi neydi? Sevgi emektir." der ve dolayısıyla bir tercihte bulunur, etik bir tercih yapar kendince. Etik aşkı seçer.

² Kamera hareketi, kamera açısı ve montaj

Peki, acaba Asya romantik aşkını yani tutkulu aşkını iptal mi etmiştir, yok mu olmuştur bu aşkı? Hayır. Atif Yılmaz'ın o filminin son karelerini izlerseniz, Asya'nın o arzusunu, tutkusunu fotoğraf kareleriyle dondurduğunu görürsünüz. Tutkulu aşkı artık virtüel yanadır. Felsefede, Deleuze felsefesinde virtüel yan ve edimsel yan vardır. Bizim hem virtüel yanımız var hem edimsel yanımız var. Edimsel yan gerçek hayatta gerçekleştirdiğimiz aksiyonlardır. Virtüel yanımız nedir? Arzu, çoğulluk, olağanüstü kaynamaların, patlamaların olduğu yer virtüel yerdir. Peki, nasıl gösteriyor Atif Yılmaz? Fotoğraf kareleri biçiminde gösteriyor.

Yani aynen Asya'nın tutkularını dondurması gibi fotoğraf kareleri biçiminde gösteriyor. Siz hem romantik aşkı hem de etik aşkı aynı anda görebiliyorsunuz sinemada. İşte bunu sinema yapıyor. Sinemanın dışında başka hiçbir sanat bunu yapamaz. Sinemanın özelliği, farklılığı buradan kaynaklanır. Sinema kendi ifade araçlarıyla felsefe yapıyor. Peki, Atif Yılmaz bunu bilerek, etik felsefeyi, etik aşkı okuyarak mı buna ulaşıyor? Hayır, bunu okumasına gerek yok. Yönetmenin kendisi imajlarla düşünür.

Şimdi buradan Bergman'a geliyoruz. Bazı yönetmenler vardır ki dünyaya dair tasarımları vardır, dünyaya dair yaşam anlayışları vardır. Bazı yönetmenler ciddi okumalar, ciddi tartışmalar yaparlar, ciddi bir entelektüel birikimleri bulunur. Bunlar kendi entelektüel birikimlerini kompozisyonlarına taşırlar. Şimdi *auteur*lük üzerine çok tartışma yapılmıştır. *Auteur* kuramını duymuşsunuzdur. Ama sinemanın kendisi aslında kolektif bir üretimdir. Dolayısıyla "sinema yönetmeni bir *auteur*dür" demekle "sinema filmi kolektif *auteur*lüğün bir ürünüdür" demek arasında fark vardır. Günümüzde, hareket imaj sinemasının örneklerinden birisi olan *Avengers* serilerine bakılırsa acaba bunlar gerçekten *auteur*ün damgasını bastığı filmler midir yoksa ciddi bir kolektif üretimin mi ürünleridir? İçerisinde senaristin ve diğerlerinin ortaklaşa üretimde bulunduğu ciddi bir endüstriyel üretim midir? Bakın, orada ışıkçısından tutunuz bilgisayarısına, bütün her şey kolektif bir üretimdir. İşte burada ana tezimin merkezlerinden birisine geliyorum. O da şu: Bergman gibi yönetmenler kolektif *auteur*lüğün ötesinde gerçekten bir *auteur* olmaya başlıyor. Niye? Çünkü zaten yaşama dair ciddi bir tasarımı var Bergman'ın ve kendisini ifade etmek istiyor. Bazı kaygıları da var, yaşama dair kaygıları var ama aynı zamanda kendisini de gerçekleştirmek istiyor. Kendini gerçekleştirme arzusu.

Ve burada anahtar sözcüklerden birisine geldik: Arzu. Bergman filmlerini izleyen bazı kuramcılar genellikle Bergman'ı psikanalizle ilişkilendirirler, filmlerine oradan bakarlar ve buradan kendi anlamlarını çıkarmaya çalışırlar. Fakat hem Bergman filmlerinde hem de Bergman'ın kendi okumalarında buna dair izler göremezsiniz, tam tersine *Bergman psikanalizmi eleştirir*. Şimdi size bir imaj göstereceğim, bir sahne göstereceğim. Bu sahnede acaba bu psikanalisti mi, psikanalistin sözlerini mi olumluyor yoksa imajın kendisi tam da bu psikanalistin söylediğine karşı çıkan bir bağlamda mı veriliyor? *From the Life of the Marionettes* yani *Kuklaların Yaşamından* filmi, Bergman'ın bana göre çok önemli filmlerinden birisidir çünkü Bergman felsefesini yansıtan ilginç örneklerden birisidir. *Kuklaların Yaşamı* ilk etapta son derece basit gibi görünür. Peter diye bir karakter var, maddi durumu son derece iyidir, Katarina isimle bir kadınla evlidir ve psikanaliste karısını öldürmek istediğini söyler, bu konuda müthiş bir arzu duyduğunu belirtir. Bu arzusu iki yıldır sürmektedir. "Neden?" diye sorar psikanalist. "Bilmiyorum" der, "Ama sadece bu duygu bende var." diye devam eder. Daha sonra bir fahişeye buluşurlar. İlginc bir şekilde fahişenin ismi de "Ka" dır, Katarina'nın "Ka" sı. Ve Peter fahişeye karşılaştığında hiç öldürme arzusu duymamaktadır.

Ama olaylar anlık gelişir ve hayat kadını öldürür. Daha sonra film gidiş gelişlerle gelişmeleri bize gösterir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, belki de sonlarına doğru bu psikanalist Peter'i çözümler. Sahneye baktığınızda Peter'in ve psikanalistin yüz hatlarına dikkatle bakmanız gerekiyor. Psikanalist, Peter'e nutuk vermektedir. Ancak duygulanım imaja, yüzüne baktığınızda, bir de duruşuna baktığınızda, "Söylediği şeylere inanıyor mu?" sorusunu sorarsınız. Yakın planda yüzünde aksiyona dönüştürülmemiş izleri görüyorsunuz ve bu arada renk kendi felsefesini yaratıyor. Aslında profesörün söylediğiyle Peter'in canlı renkteki görüntüsü birbiriyle çelişiyor. *Görüntü şunu söylüyor: "Hayır, profesör senin yaptığın analiz doğru değil".*

Şimdi aynı filmde bir başka sahneye bakalım. Biraz uzun bir sahne. Burada cümleler ile görüntüye dikkat etmek gerekiyor. Sahnede Peter'in eşcinsel arkadaşlarından birisini görürüz. Burada kendisini tanımlamaya gayret ediyor. Yine aynı soru: "Acaba bunda başarılı mı?" Bakalım. Kendi kendine konuşmasını aynaya bakarak yapıyor. "Kontrol edemediğim bazı güçler beni idare ediyor." Oysa psikanalizm her şeyin açıklanabileceğini söyler. Her şeyi kendisine indirir. *Bergman ise ısrarla bazı eylemlerin analitik olarak açıklanamayacağını filmleriyle bize gösterir.*

Biliyorsunuz, Freud'un Hans vakası vardır. Bir çocuk rüyalarını anlatır, psikanalist ise çocuğun rüyalarını değerlendirir. Rüyada Hans mesela at görür, Freud hemen atı babayla, atın cinsel organını babanın cinsel organı ile yer değiştirir. Yani bir şeyi başka şeye benzetir. "Aslında çocuk burada atı görmekle babasını görmüş" der. İşte buna karşı çıkan şizoanalizciler yani içkin ekolcüler yani Deleuze ve Guattari der ki: "Kardeşim, o çocuğun gördüğü at gerçekten attır." At, attır. At güçlüdür, arkadaşlar. At duygulanım yaratır yani bedensel semptomları yaratır. Biz her şeyden etkileniriz. Aynen biraz önce sahnede izlediğiniz gibi, kontrol edemediğimiz atalarımızdan devraldığımız o kadar çok bileşen vardır ki; korkularımızdan tutun şu andaki ışık, ısı, sizin bakışlarınız, bütün bunların hepsi bizi etkileyen güçlerdir ve bu bizde bedensel duygulanıma yol açar. Duygulanım, *affection* dediğimiz şeydir. Bunun üzerine felsefe ekolü bile var, duygulanım felsefesi. At kudretlidir ve siz atı görmekle sadece atı görürsünüz, başka şeyi değil.

Diyorlar ki, sinema edebiyattır. Aslında edebiyat edebiyattır, sinema da sinemadır. Çok basittir. Edebiyatın kendine ait bir ontolojisi vardır, sinemanın kendine ait bir ontolojisi vardır. Fark önemlidir, fark ise basitçe farktır, Deleuze'ün dediği gibi kendi içinde farktır. Önemli olan farktır. *Sinema okuması diyorlar. Sinema filmi okunmaz. Sinema filmi izlenir.* Gözlere sahibiz. Gözlere sahip olan insanlar sinema filmi izler, daha sonra onun üzerine tartışır, yorumlama yapar, *alımlama* yapar. Alımlama diye bir kavram var biliyorsunuz. Kitap okunur, yazılar okunur, film izlenir. Şu anda benim başvurduğum *medium* ne? Söz. Sözün kendine ait ontolojisi vardır.

Biraz daha devam edelim. Şimdi, 1930'larda İsveç'te psikoloji üzerine yazılar yazan bir kişi vardır, felsefeci aynı zamanda: Eino Kaila. Kaila'nın kitapları İngilizceye çevrilmedi. 1930'larda *Psikolojiyi Giriş*, yanılmıyorsam böyle bir kitap yazıyor İsveç dilinde. Filozof Livingston'un dediğine göre, Bergman bu kitabı okuyor. Kaila'nın temeldeki tezleri tam da içkin felsefeye oturuyor. Bu kitap psikanalizme karşı bir kitap. Freudçu psikanalizimi yerle bir eden kitaplardan birisi. Kaila'nın temeldeki tezi şu, aynen biraz önceki karakterin söylediği gibi: "Bizi etkileyen güçler çok fazla ve biz buna eğer bir isim veriyorsak arzu diyebiliriz, istek

diyebiliriz” diyor. *Hayatın kendisine yayılmış bir arzudan bahsediyorum.* Enerji, işte o Bergson’un söylediği elan vital, yaşam atılımı. Her şeye yayılmış, kendi içkinliğinde var olan bir arzu ve siz bunu ne kadar analiz etmeye çalışırsanız çalışın hep kaçan ve taşan şeyler olacaktır. Hayatın kendisi, arzunun kendisi psikanalistin yaptığı gibi bu şekilde sınırlamalarla, bu şekildeki analizlerle çalışmaz. Açıklayamayacağınız pek çok etmen vardır. İstek, arzu. Ve dolayısıyla, “Bizim motivasyon kaynaklarımızdan en önemlisi arzu” der Kaila. David Hume gibi... David Hume ne diyordu? “Aslında aklın kölesi değiliz biz, duyguların kölesiyiz”. Kaila da der ki: “O zaman eğer arzu her tarafa yayılmışsa iyinin ve kötünün ötesinde düşünmek zorundayız, doğru ve yanlışın ötesinde düşünmekteyiz.”

Kaila’nın pek çok argümanı var. Ben bunu Paisley Livingston diye bir sinema filozofundan gördüm, en önemli kitaplarından birisinde savunuyor bu tezi.

Diyor ki Kaila, “Eğer bir arzu karşılanmazsa siz bunu telafi edecek şeylere girişirsiniz. Ne yaparsanız yapın arzu çoğul olarak varlığını sürdürür ve sınırlama veya karşılanmaması durumunda bunu telafi edecek, onu karşılayacak, onu zenginleştirecek, sürekli bir telafi edici mekanizmalarla vekâleten mekanizmalarla da uğraşırsınız”.

Bergman bunu okuyor, okuduktan sonra motivasyon güçleri üzerine filmler yapmaya çalışıyor. Şimdi diyeceksiniz ki, “Hocam, Bergman bunu okumuş ve daha sonra hayat tasarımı olarak filmlere aktarmış”. *Ancak Bergman’ın filmlerini izlediğimizde Kaila’dan farklı şöyle bir şey var.* Ne demiştin, iyinin ve kötünün ötesinde, doğru ve yanlış kategorilerinin ötesinde hayata bakmak gerekiyor, arzunun çoğulluğu merkezi konumda. Fakat Bergman’ın filmlerine baktığımızda, Bergman bize ürettiği imajlarda *doğru ve yanlış arasında tercihlerin yapılabileceği üzerine izler veriyor.* Biraz daha somutlaştırırsam söylediğimi, Bergman ürettiği imajlarda *negatif arzular ve pozitif arzular olabileceğini söylüyor.* Yani yaşamı yıkan, yaşamı yok etmeye çalışan arzular da var; yaşamı çoğullaştıran, yaşamı bize hissettiren deneyim içerisindeki arzularımız da var. Ne demek bu? Mesela *Yedinci Mühür*’den bir imaja bakalım. Tabii sahne uzun ama burada şunu söylüyor: “Bu anı hiçbir zaman unutmayacağım. Verdiğiniz ikramı, tabağı, o güneş ışığını, buradaki coşkunuzu, buradaki tutkularınızı, o anı hiçbir zaman unutmayacağım”. Haçlı seferlerinden dönmüş Orta Çağ şövalyesi bunu yaşamı olumlayan kimselere söylüyor.

Bergman filmin başka yerlerinde de bu yarılmaya dair bize imajlar sunar. Nedir bunlar? Örneğin bir sahnede, sirkteki akrobatlar köylülere son derece ilginç şovlar sergilerler ve birden dehşetli bir müzik girer ve daha sonra kilisenin nezaretinde birbirlerine eziyet eden insanlar görürüz. Bunlar az önce yaşamı olumlayan güçlerin arasından, kasabanın merkezinden geçmeye başlarlar. Birdenbire manzara değişir. Bir tarafta yaşam varken o yaşam birdenbire kedere, üzüntüye dönüşür. Coşkunu ortadan kalkar. O enerji, yaşam enerjisi yok olur. Bergman ikiye böler, iki dünyayı karşılaştırır ve imajları tercihini gösterir: yaşamı olumlayan pozitif enerjinin yanındadır Bergman.

Bir şey ikiye bölündüğünde bizim için önemli bir şey vardır. Felsefe yarıklarda işler, felsefe paradokslarda, felsefe problem durumunda çalışır. Dolayısıyla siz, problem durumunu, yarığı, bu paradoksu yazıyla yapabilirsiniz, sözle yapabilirsiniz ya da sinematik imajlarla yapabilirsiniz. Bergson’un felsefe tanımı bize şunu söyler: “Felsefe demek düşüncenin normal istikametine müdahale etmek demektir”.

Düşüncenin normal istikametine ya söz müdahale eder ya yazı müdahale eder ya da sinema müdahale eder ama hepsi kendi araçlarıyla müdahale eder. Bergman ne yapıyor? Bize antagonizmalar yaratıyor, yarıklar yaratıyor. Bir tarafta yaşam oyuğu, diğer tarafta ilişkiler, ilişkilerin kendisi içerisinde yarıklar, etik ve etik olmayan şeyler arasında yarıklar, doğru-yanlış arasında yarıklar ve daha sonra bizi uçurumun kenarına, *aporiaye* götürüyor, Sokrates'in söylediği uçurumun kenarına. Uçurumun kenarına getirip bırakıyor ama bırakırken sloganik bir şekilde bırakmıyor; bir taraf takınıyor, bu tarafını çok fazla belli etmiyor ama bu yarattığı imajlara yansıyor. İmaj türleri vardır. Bunların detaylarına giremem ama yarattığı imajlar kesinlikle Bergman'ın bulunduğu noktayı ele veriyor. Yaşam tasarımını filmlerine yansıtıyor. Bergman sinematik operasyonlarıyla sinema felsefesini kendi tarzında kuruyor.

Teşekkür ederim, sorularınızı bekliyorum.

Soru ve Yanıt Bölümü

S.Ö. (Tam işitilemeyen bir soruya yanıt olarak): Şimdi buradaki mesele şu: Yani bunu aslında konuşmamda da söylemişim. Tabii ki çoklu yorumlar mümkündür, yapmalıyız. Ama o yorumu içkin yapmalıyız. İçkin ne demek? Yani varlığın kendisinden yola çıkarak yorum yapmalıyız. Gördüğümüz şey neyse önce oradan yola çıkarak hareket tarzımızı belirlemeliyiz. Bir şey görüyorsunuz, oradaki hareket imajı görüyorsanız oradaki hareket imaja bakacaksınız, zaman imaja bakacaksınız, ondan sonra onun sizin üzerinizde yarattığı titreşimlerle diğer deneyimleriniz, diğer karşılaşmalarınız arasında bir ilişki kurmanız gerekiyor. Ama şöyle yaparsanız yöntem ters işliyor: *Benzetmeyle*. Daha önce psikanalizin üzerine dünya kadar okuma yaptınız ya da başka bir soyut okuma yaptınız, dil bilimi kaynaklı okumalar yaptınız ve sonra dediniz ki: "Sinema bir dildir". Yanlış, sinema bir dil değildir, hareket-zaman blokudur. Daha sonra okumalarınızı filme dayattınız yani filmi o çerçevede görmeye başladınız. Bunu bir psikanalist yapabilir, bunu bir feminist teorisyen yapabilir, bunu başka birisi yapabilir. O soyutlaştırmayı filme dayatırsınız. Ama filmde ne görüyorsunuz, benim size biraz önce gösterdiğim şeyde ne görüyorsunuz? Analizimize nereden başlayarak çıkmalıyız?

Bakın, en son gösterdiğim imajda (*Yedinci Mühür*) kuş cıvıltılarını işitiyorsunuz, bir bebek görüyorsunuz, anne ve babası bebekle oynuyorlar ve yüzlerde mutluluğu görüyorsunuz, bir yaşam görüyorsunuz ve insanlar mizah yapıyor. Şimdi, bir tarafta mizah, yaşam coşkusu, yaşam enerjisi, öbür tarafta yaşamı baskı altına alan iktidar var, kilise. İkisi arasındaki yarığı hissediyorsunuz ve daha sonra o imajlara bakarak çözümleme yapmaya başlıyorsunuz. Diyorsunuz ki benim şu anda söylediğim gibi, bakın, burada büyük "İ" ile başlayan iktidar aşağıda küçük "i" ile başlayan iktidar, ikisi tarih boyunca hep çatışma içerisinde olmuştur. Tıpkı Arşimed'in ölümü gibi. Arşimed nasıl ölmüştü? Marcellus, asker göndererek Arşimed'i çağırdı. Arşimed asker geldiğinde denklem yapmaktaydı, kendi dünyasında, yaratıcı hattındaydı. Askerin seslenmesine Arşimed tepkisiz kaldı: "Denkleme bir bitireyim, ondan sonra geleyim." dedi ama Romalı asker üçüncü seferde kılıcını çıkardı, Arşimed'i öldürdü. Şimdi burada büyük bir yarıklar vardır. Nedir? İktidarla, şiddet uygulayan iktidarlara yaratıcı hattında gitmek isteyen yaratıcılar, sanatçılar arasında tarih boyunca her zaman bir uçurum vardır. Felsefe bunun üzerine düşünür çünkü ikisi arasında mesafe vardır. Biraz önce dediğim gibi felsefe yarıklar üzerine düşünmedir. Biz bunun üzerinde düşünmeye başlarız, bunun üzerine konuşuruz.

Felsefenin yararı şu: Felsefede gidebileceğiniz yere kadar gidersiniz ama bunu dışarıdan dayatarak değil, içeriden yol alarak yaparsınız. Aradaki fark o. Ama bir kuram olsaydı, örneğin feminist kuram olsaydı ya da bir psikanalitik kuram olsaydı *Persona*'yı sadece psikanalitik kuramla yorumlardınız, psikanalitik kurama indirgerdiniz onu. Tıpkı Hans'ın bir atı rüyasında görüp atı babayla özdeşleştirmeniz gibi. At, attır arkadaşlar. "At, babadır." demekle "At, attır." demek arasında dünya kadar fark vardır. Niye? Çünkü atı babaya indirgiyorsunuz. At güçlüdür. At bir hayvandır. Hayvanlardan öğreneceğimiz o kadar çok şey var ki. *Nietzsche'nin Hayvanları* en son çıkan kitaplardan birisi. Hayvanlar unuttur, oysa insanlar unutmayı unuttu, diyor Nietzsche. Biz her şeyi hafızaya kaydediyoruz. Hayvanlardan öğreneceğimiz çok şey var. Hayvanlar sezgisel ve resimsel bakışla hayatı görür, *carpe diem* denen şeyi hayvanlar yaşar. Biz, sadece biriktiririz, biriktirdiğimiz şeyler bize eylemi yaptırır. Hayvan, hayvandır. Bizim kaybettiğimiz şey hayvanlığımızdır.

Bir ekleme yapacak mısınız, ya da sorunuzu yanıtladım mı?

Soru: Yanıtladınız. Yalnız bazı noktalarda sorun var. Mesela şunu dediniz: "Edebiyat, edebiyattır; felsefe, felsefedir." Mesela bunun içkinliğini nereden sağlıyoruz?

Bunun dışında varlık, evet, çok önemli. Varlıkla hareketlere başvururuz ama Heidegger bize bir şey gösterdi: Varlığa dair bir söz söylememiz, varlığa dair bir çıkarımda bulunmamız varlığı dışarı çıkarmayabilir, hatta onu bir kurtuluşa, bir yol gidişe sevk edebilir. Yani şöyle, ontoloji tarihi tamamıyla varlığın yol tutuşudur... Dolayısıyla varlığa ulaşmak ve oradaki içkini bulmak, asıl mesele bu değil mi zaten? Sizin varlık olarak gördüğünüz, işte varlık olarak sizde uyandırdığı şeyle bir başkasında uyandırdığı şey aynı olabilir mi? Varlıktan hareket ediyoruz ama herkes aynı varlıktan aynı şekilde mi hareket ediyor?

Yanıt: Şimdi şöyle birinci sorunuz: "Felsefe, felsefedir; sinema, sinemadır; edebiyat, edebiyattır." demek tam da içkin bakıştır çünkü varlığın kendisini kendi hakikati içerisinde değerlendiriyorsunuz. Burada herhangi bir problem yoktur. Tam tersine "Sinema edebiyattır" demek, sinemayı edebiyat içerisinde çökertmektir, indirgemektir. 'Gibi' sözcüğü kadar tehlikeli bir sözcük yoktur. Şu, şu gibidir; bu, bu gibidir! Yani hayata "gibi" ile bakmak ile "ve" ile bakmak arasında dünya kadar fark vardır. *Birisi temsildir, öbürü içkinliktir.*

Ama ikinci sorunuza gelirim, buradaki merkezi noktalardan birisi duygulanımdır, affection. Şimdi, duygulanım, acaba kendi hattında mı işliyor yoksa duygulanım soyut teoriler tarafından ele geçirilmiş mi? Yani sormamız gereken sorulardan birisi bu. Mesela bir sahne vardı, *Nietzsche Ağladığında*'da. Çoğunuz izlemiştinizdir, bir kitaptır biliyorsunuz, daha sonra filme çevrildi. Orada Nietzsche Doktor Breuer ile karşılaşır ve Doktor "Seni tedavi etmek istiyorum." der. Nietzsche de ona sorar: "Niye?" Senin motivasyon kaynağın nedir? Senin beni tedavi etmekteki amacın nedir? Doktor Breuer'ün tedavideki amacı kendi soyut teorilerini uygulaması mı, kendini gerçekleştirme mi, yoksa Nietzsche gibi bir filozofu tanıma gayreti mi? Motivasyon kaynağı para mı? Motivasyon kaynağı iktidar mı? Dünya kadar mekanizma var gördüğünüz gibi. Şimdi, burada mesele ne? *Bizim motivasyonumuza etki eden güçler üzerinde bir miktar duygulanıma ve biraz da bilgiye sahip olabilirsek asla mükemmelliğe erişemesek de - çünkü mükemmellik ölümle eş değerdir- herhangi bir eksikliği ve bir şekilde hayatı daha fazla tanıma şansımız var.* Biraz daha somutlaştırırsam, mesela *Persona*'da şöyle bir sahne vardır. Şimdi ben filmin içerisinden girerek size yorum yapacağım. Orada Alma hemşire, Elisabet bir aktris ve dikkat ederseniz, hemşire bir fantezi dünyası da kurmuş.

Yani ne diyor? İşte senin de benden hoşlandığını düşünüyorum, ikimiz arkadaş olabiliriz. Yani kendine ait bir dünya tasarımı kuruyor ama bu biraz yanıltıcı bir dünya tasarımı. Karşısındaki Elisabet'i fazla tanımıyor. Peki, bu illüzyon nasıl bitecek, bu tasarım ne zaman bitecek? Bakın, bir karşılaşma oluyor? Nasıl karşılaşmaydı bu? Alma'nın mektup ile karşılaşması. Elisabet bir mektup yazıyor, Alma mektubu taşıyor, taşırken arabada mektubu açıyor, okuyor. Mektupta ne diyor? Diyor ki, Alma'nın benim hakkımda kendince düşünceleri var. Mektupta bunu biraz ironiyle, biraz mizahi tonla yapıyor. Ve böylece Alma'da birdenbire aydınlanma gerçekleşiyor ama bu tam aydınlanma değil, tam uyanış değil, kısmi bir uyanış. Uyanış biraz mümkün. Bakın, orada uyanışı gerçekleştiren bir mektup.

Devamedelim, *Winter Light*, *Kış Işığı* diye bir filmi var, biliyorsunuz. Önemli filmlerinden birisidir. Oradaki peder sürekli sorgulamalar içerisinde ama bir türlü itiraf edemiyor. Filmin ortalarına doğru kiminle karşılaşılıyor? Kiliseye gelen müdavimlerden birisiyle konuşuyor ve orada o karşılaşma neticesinde bir şeyler itiraf ediyor. Daha sonra kiminle karşılaşılıyor? Sevgilisiyle karşılaşılıyor. İtiraf büyüyor, büyüyor, Bergman o pederdeki uyanışı bize gösteriyor. Ama nasıl gösteriyor? Renk açılıyor. Yani bu siyah beyaz filmdir ama arka tonlar beyazlaşır. Niye beyazlaşıyor çünkü peder uyanıyor. Uyanış gerçekleşiyor. Bunun için şöyle mi yapıyor Bergman?

İşte peder o gün uyanışa geçmişti, uyanışının teorik nedenleri nelerdi, böyle bir açıklama mı yapıyor yoksa sinemanın kendi operasyonlarıyla mı pederin kısmi uyanışını gerçekleştiriyor? Sinema kendi felsefesini siyah beyaz tonlardaki açılmayla yapıyor. *Peki, ben bu analizi nereden yapıyorum? Analizi filmin kendi içinden yola çıkarak, dışı doğru açılarak yapıyorum.* Kendi soyut okumalarımı filme dayatmıyorum. Bunun kendisinin -ahlaki, ya da ahlaki demeyelim, ahlakla etik farklıdır- etik olmadığını düşünüyorum. Etik dünyevidir, ahlak aşkıdır. Ahlak doğruyu, yanlışı baştan söyler size ama etik; deneyimle, tecrübeyle ve güçle işleyen bir şeydir. Spinoza ikisini ayırır.

Soru: Oradaki siyahın beyazın oradaki deliğinden çıkması, bunların tarihsel şeyler olduğunu düşünüyorum. Bir kitapta karşılaşmışım. Renklerin anlamları tarihseldir, yani 13. yüzyılda maviye kullanılan anlamla 19. yüzyılda kullanılan aynı değildir. Sizin gösterdiğiniz sahnelerde böyle şeyler gördüm. Yani siyahtan beyaza doğru, açık renge doğru bir geçiş var. Bunu zaten biz de söylüyoruz ama olayın net değişiminin sizin söylediğiniz şeye tekabül edeceğini yine dışarıdan giderek söylüyoruz.

Yanıt: Ben tabii konuşma kısa olduğu için bunların hepsini söyleyemem. İşin bir organizma boyutu var, yaşam boyutu var. Şimdi kırmızı renk nedir? Biz bunu "coşku" olarak, "taşkınlık" olarak yorumluyoruz. Peki, bir boğa kırmızı rengi gördüğünde niye böyle şaşırıyor? Yani şöyle: O pigmentlerin, hareket ve devinimin kendisinin bir yaşamla, organizmayla, organik yaşamla ilgili de bir boyutu var. Bizim kültürel yaşam ona anlam veriyor ama bazı şeyler farklıdır.

Bir Katılımcı: Japonlar kırmızıya daha farklı bir anlam veriyorlar.

Yanıt: Evet. Verebilir ama şunu unutmamanız gerekiyor. Çok kısa bir şey söyleyeceğim. Şimdi siyaha bakalım. Niye siyah bu kadar problematiktir? Şimdi bakın, avcılık-toplayıcılık döneminde gece tehlikelidir çünkü karanlık ve siz görmek zorundasınız varlığınıza devam ettirmek için. Her şey varlığını koruma ve sürdürme mücadelesinin türevidir.

Eğer siz sürekli başka varlıkları görecekseniz ne olması gerekiyor, aydınlık olması lazım. Belki de bizim kolektif bilincimizde siyaha yönelik yüklediğimiz bu anlamın bununla da ilişkisi var. Yani dünya kadar neden vardır ama sonuçta birçok kültürde siyah kederi, matem, ölümü çağırır. Kargaya bakışımız bile onunla şekillenir. Pelin Esmer'in son filmi vardı ya *İşe Yarar Bir Şey*. Karga, ama orada kargayı tersyüz ediyor. O ayrı. Yani bütün bunların hepsi çoklu açıklamalara açık. Her yere yayılmış, kendimize bile yayılmış bir virtüel yan, bir çoğulluk, enerji, hayatın kendisine yayılmış bir güç var. Ve biz hayata biraz bu güç yönelimli bakarsak, gücümüzü artıran ve azaltan etmenlerle meselelere bakarsak sanki biraz daha yol almış gibi geliyor bana. Bir sinema filmine baktığımızda bizde yarattığı duygulanım nedir, gücümüzü artıran, azaltan etmenler nedir, *katarsis* gerçekleşiyor mu, *katarsis* sinema salonunda mı gerçekleşiyor yoksa film bittikten sonra devam ediyor mu? En iyi film, en kaliteli film bizi uçurumun kenarına bırakıp getiren ve daha sonra, sinemadan sonra sürekli sorular sorduğumuz film değil mi? Abbas Kiarostami'nin kendi demeçlerinde belirttiği gibi. Bu nereden çıkıyor? Bu, sinemanın kendi yarattığı duygulanımdır. At nasıl bizim üzerimizde bir duygulanım yaratıyorsa izlediğimiz sinema filmi de bir duygulanım yaratıyor. Kaosa karşı verilen mücadelede elimizde araçlar var. Deleuze'ün söylediği gibi, bilim fonksiyonlarla çalışıyor, sanat duygulanımla çalışıyor, felsefe de kavramlarla çalışıyor. Üçü yan yana iş birliği içerisinde dışımızdaki kaosla kapışmamıza yol açıyor. Kapışyorsunuz, kaosu alt edemiyorsunuz ama kapışyorsunuz. Bize kısmi yanıtlar veriyor. Ben bunu şuna benzetiyorum: Sörfçüyle dalgalar arasındaki ilişki gibi.

Bakın, okyanusta dalgalar kabardığında sörfçü dalgaları durdurmaz, onunla birlikte hareket eder, yani dalgalarla birlikte hareket ederiz. Eğer bu okyanus dalgalarını kaosa benzetirsek; anlam veremediğimiz bu güçler, kaos, dışımızdaki dünya, bütün evren, ne dersek diyelim, ona anlam vermek için elimizde üç tane mekanizma var; kendi tarzlarında çalışıyor ama birisi birisinden üstün değil. İşte bu temsil anlayışına ben karşıyım. Birisi birisinden üstün değil. Hiyerarşik bir ilişki yoktur. Fark vardır. Fark felsefesi açısından baktığımızda sadece şunu söyleriz: sinema edebiyattan farklıdır. Sinema müzikten farklıdır. Ee farklıysa ne oldu? Farklıysa farklı, ne güzel işte kaosa karşı birlikte mücadele ediyorsunuz. Dediğimi anlatabiliyor muyum? Ama bunları ayrıntılı yine konuşuruz.

Teşekkürler.

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

SineFilozofi Dergisi Yayıncısı

- Değini . Views -

Nietzsche'nin "Üstinsanı" ile Jim Jarmusch'un "Zombileşen İnsanın" Karşılaşması

Berna Akçağ

Emre'ye...

"İnsanı büyük yapan onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır: insanın sevilebilecek yanı bir öteye geçiş ve bir batış olmasıdır." diyen Nietzsche üstinsan fikrini geliştirirken insanın hayvan ile üstinsan arasında gerilmiş bir ip olduğunu düşünür. İnsan, bir köprüdür ve bu köprü bir amaç değil üstinsanın aracı konumundadır. Üstinsan ulaşılamaz bir zirve değildir, aksine en saf haliyle insanı kendisine çağıran umudun şarkısıdır. Olağandan uzaklaşıp olağandışının heyecanına ulaşmaktır. Kendi sesini arayan, hikâyesinin peşindeki münzevidir.

"Ölüler Ölmez" (The Dead Don't Die) (2019) filmiyle yönetmen Jim Jarmusch, insan ile üstinsan arasında kalan izleyicisine sinematografik bir alan açarak yeni seçenekler sunmuştur. Film "Ölüler Ölmez" mottosuyla kinayeli bir şekilde yaşam ile ölüm arasındaki çatışmayı gözler önüne sermiştir. Ruhunu kaybetmiş zombi insanlar ve nefes alan -sözde yaşayan- insanlar arasında ince bir çizgi olduğunu gösteren Jarmusch, tıpkı "Tanrı öldü!" diyen Nietzsche gibi "yaşayan insan öldü!" diyerek dramatik, bir o kadar da fantastik sonumuzun filmi çekmiştir.

"Kaç dostum, yalnızlığına! Orman ve kaya seninle birlikte saygıyla susmayı bilirler. O sevdiğin geniş dallı ağaca benze yine..." diyen Nietzsche Zerdüş'te doğaya kaçışın, telaşın, yaratılmış hikâyelerin içinden sıyrılmanın, dinginliğin, bilgeliğin sırrını bizlere vermeye çalışmıştır. Jarmusch ise oluşturduğu kurgu ile Zerdüş'ü, Hermit Bob karakteriyle dünyanın sonunu izleyen, ne yaptıklarını bilmeyen ruhsuz insanların son şahidi haline getirmiştir.

Burada Jarmusch'un amacı, yaşadığını zanneden insanlığa bir balyoz etkisi yaratmaktır. Oluşturduğu dünyada hedonist insan yapısını, bitmek bilmeyen bir yok oluşun metaforu haline getirmektedir. İnsanın kanaatler ve aşkın çerçevelerle sınırlandırılmış hayatını mizahi bir dille anlatan Jarmusch, "Beni anlamıyorlar; ben bu kulakların dinleyeceği ağız değilim." diyen Zerdüş'e karşılık "Ölüler Ölmez" diyerek, yaşamayı bilmeyen insanlığa bir köprü kurmuş ve meydandan çekilmiştir. Hayalet bedenler, ruhlarını kaybetmiş insanlar kurgusunu "nefes alan insanın" yok oluşunu, belirlenmişliğin çerçevesinden yansıtmıştır.

"Seni öldürmeyen şey güçlendirir." düşüncesiyle Nietzsche tecrübe ve deneyimin hayatta kalmak için en güçlü motivasyon kaynağı olduğunu, ne olursa olsun hayata bu doğrultuda bakarak kendi "ben"imizle karşılaşma ihtimalimize vurgu yapar. Üstinsan çok uzaklarda değildir, insanı sürekli takip eden bir gölgedir o... Jarmusch bunu fark etmiş olacak ki tek gölgesi olan insan, Bob karakterine yaşama fırsatı sunmuştur. Ölülerin zombileşmesiyle, duyan ama dinlemeyen, bakan ama göremeyen, var olan ama yaşamayan insanın gerçeğini dile getirmiştir. Bu noktada Nietzsche ve Jarmusch "insanına" yeni bir seçenek lazımdır.

Bu seçenek, durmadan değişen bir tinin dedektifi gibi, yaşamın ve zamanın belirleyicisi olan "üstinsanda" aranmalıdır.

Yaratılan zombi insanıyla da antagonistik bir yapı oluşturulmuş, karakterler kendi kendilerinin engelleri haline gelmiştir. Ölmek yetmez artık, yok olmak için kafanın kesilmesi, kül haline dönüşmek gerekmektedir. Geri dönüşü olmayan bu noktada hem filmin hem de insanlığın sonu gelmiştir artık.

Nietzsche'nin "Gerçekten kül olmadan kendinizi nasıl yenileyebilirsiniz." sözünü hatırlayacak olursak insanlığın küllerinden yeniden doğması gerektiğini, kendisini acilen fark ederek -zombileşmeden- üstinsana evrilmesi gerektiği mesajı çok açıktır.

Filmin en dikkat çekici yanlarından biri de hayvanların böyle bir ortamdan kaçmaları, ortadan kaybolmalarıdır. *Bob* karakterinin dürbünle zombilerin dünyasını izlerken hayvanların ormana doğru kaçışlarını görmesi ve "Dünyama Hoşgeldiniz!" demesi de akla Zerdüş'ün hayvanlarla olan ilişkisini getirmektedir. Zerdüş'e göre hayvanlar saf bir yaşamın kendi hattındaki yolcularıdır. Kimse kimseye hesap sormaz, doğal akış içerisinde her canlı hayatta kalmaya çalışır sadece, taa ki "insan hayvanı" ortaya çıkana kadar... Zerdüş'e göre insan hayvanı öyle garip bir canlıdır ki geliştirdiği tepkisellik üzerine tüm eylemlerini "hayır" diyebilmek için oluşturmuştur. Etken olmaktan çok edilgen yapıda duran, ancak; sorumluluğu asla üzerine almayan bir bakıma sahte ahkâm kesicidir. Bunun en büyük örneğini de filmin başında *Farmer Miller* karakterinin tavuklarının *Bob* tarafından çalındığını iddia etmesiyle görmekteyiz. Bu, insanın geliştirdiği ve Nietzsche'nin de belirttiği güçsüzlüğün sahte ahlaka çevrildiği öfkenin kurnazlığıdır. Köle ve soylu ilişkisidir. Filmin sonlarında *Miller'in* zombiler tarafından katledilmesi de *Bob'un* onun bu hazin sonunu izlemesi de hakiki intikamın bir sonucudur.

Nietzsche'ye göre, insanın en büyük isteği "güçlü" olmaktır. Güç bu filmde hayatta kalmaya çalışmaktır ve bunu başarabilen sadece *Bob'dur*. İnsanın güçsüzlüğünü ise ölümle gösteren Jarmusch bir bakıma kendisiyle de dalga geçmektedir. Son sahnelerde her şeyi bilen, yaratan Tanrı gibi Jarmusch'da filminin adeta Tanrısı haline dönüşmüştür. Oyuncular kendi aralarında konuşurken filmin sonunun kötü biteceğini Jarmusch'un verdiği sınırlı bilgiyle tahmin etmektedir. Ancak Jarmusch yapı söküme uğrattığı senaryosunda çok bilen Tanrı rolünün karşısına hesaplanmamış bir son yaratarak uzaylı İskoç *Zelda Winston* karakterini yerleştirmiştir. Anlaşılabileceği gibi amaç insanın acizliğine vurgu yaparak onu kanaatler rüyasından uyandırarak şok etkisi yaratmaktır. *Zelda* tabiri caizse damdan düşer gibi filme dâhil olmuştur. Herkes tarafından merak edilen, ilginç biridir. Yaptığı iş dolayısıyla esrarengiz aynı zamanda ürkütücü bir görünüme sahiptir. Buda heykeliyle olan ritüeli ve belindeki kılıcıyla zombi kentine hazırlıklı gönderildiği kesindir. Uyanmış, idrak etmiş, bilinçlenmiş anlamına gelen Buda'yla ilişkisi ise tesadüf olamayacak kadar anlamlıdır.

Klişeleşmiş kahraman ideasının dışında ruhlarını satmış, zombileşen insanlar, Nietzsche'nin de dediği gibi "çirkin hakikatlerdir." ancak, "...hakikat bizi öldürmesin diye sanata sahibiz." Bu ayrıcalığı elde eden insan sinemayı, hayatı tecrübe edebileceği bir deneyim alanı olarak görmelidir. Ne büyük bir fırsattır ki bu, çirkinine ya da güzele zahmetsizce ulaşabilme imkânı sunar. Afallatıcı bir etkiyle, insanı zombileşen insan üzerine düşündürür ve yorum yapmaya yönelir.

"Tanımak, anlamak, harekete geçmek gerekir. Dünya hayal kurmak için değil, başka bir şekle dönüştürmek içindir." diyen Spinoza, varoluşun asıl basamağının (*potentia agendi*) "varolma kudreti"nin, eyleme geçmenin varolma gücünü arttıran yegâne deneyim olduğunu düşünür. Bu açıdan sinemayı, virtüel yönümüzün bir uzantısı, aynı zamanda da izleyicisine yeni alanlar açan varolma kudretimizi arttırıcı bir motivasyon kaynağı olarak görebiliriz. Üstinsana ulaşmaya çalışan insan için olağanüstü bir seçenektir sinema.

Gilles Deleuze felsefi kavramlar için "Birbirine uymayan parçalanmış bütünlerdir, zira kenarları çakışmaz. Bir yapboz oluşturmaktan çok zar atımlarından doğarlar." der. Böyle bir düşüncenin birbiriyle alakasız gibi görünen birçok kavramı bir araya getirebilen felsefe ve sinema birlikteliğini sağlaması kaçınılmazdır. Yıkım tekrar tekrar inşayı sağlar. Bu da yaratılmış hikâyelerin dışına çıkmayı, yaşamayı, nefes almayı...

Nietzsche ve Jarmusch birlikteliği de “üstinsan”, “zombileşen insan” kavramları da bu yıkımların birer ürünüdür. İkisi de hayata, yaşama yönelik yeni kıvrımlar yaratarak yorum katmışlardır ve ikisi de yaratıcı, afallatıcı, çarpıcı kâşif filozoflardır.

Ve inanıyorum ki Nietzsche hayatta olsaydı aynı Jarmusch gibi

“Tanrı öldü!, İnsan da öldü! Ama ölümler ölmüyor!” diyerek çatışmayı tekrar alevlendirirdi.

Kaynakça

- Deleuze. Gilles (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, çev: Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze. Gilles (2000). *Spinoza Üstüne On Bir Ders*, çev: Ulus Baker, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Jarmusch. Jim (Yönetmen). (2019). *(The Dead Don't Die) Ölümler Ölmez*, [Film]. İsveç, ABD.
- Lemm. Vanessa (2009). *Nietzsche'nin Hayvanları*, çev: Volkan Ay, İstanbul: Gram Yayınları.
- Nietzsche. W. Friedrich (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İş bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche. W. Friedrich (2015). *Her Şey Dökülmüş Müydü Kelimelere?*, İstanbul: Zebelin.

The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının Sahte Eleştirelliği

Erdem İlic*

Özet

Başta ticari Amerikan sineması olmak üzere anaakım sinemanın önde gelen yapımlarının mevcut egemen ideolojik ve politik iklimin sözcüsü ve yeniden üreticisi olduğuna dair yaygın bir görüş vardır. Buna rağmen anaakım sinema ürünü olmasına karşın kendisini eleştirel bir konuma yerleştiren örneklerin var olduğu da sıklıkla öne sürülür. *The Truman Show* ve *Into the Wild* filmleri de kurduğu çatışma ilişkileri ve öykülemesi ile anaakım sinemanın eleştirel örneklerinden olarak tanımlanır. Bu çalışma söz konusu iki filmin çatışma ilişkilerinden yola çıkarak semantik bir ilişkiye sahip olduğunu öne sürecek ve filmlerin ana fikirlerinde ortaya atılan etik ve ideolojik değerleri, kapitalizmin dönüşümü ile ilişkili olarak değerlendirecektir.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren çağdaş kapitalizmin bir dönüşüm süreci içine girdiği yönünde çeşitli tezler öne sürülmektedir. Bu çalışmada söz konusu dönüşüm Michel Foucault'nun "disiplin toplumlari" kavramı ve bu toplumsal örgütlenmelerin yerini alan neoliberal yönetimsellik bağlamlarında ele alınarak seçilen filmlerin öykülemeleri bu tartışmaya denk düşecek şekilde değerlendirilecektir. Böylece filmlerin eleştirel argümanları ile kapitalizmin dönüşümü arasında bir karşılaştırma süreci yürütülecektir. Dönüşüm çerçevesinde kapitalizmin terk ettiği kurumlar ve üretilen yeni öznellik kipi dikkate alındığında *The Truman Show* ve *Into the Wild* filmlerinin eleştirel olmadığı, egemen politik iklimle uyumlu bir öykülemeyi ve çatışma dinamiklerini barındırdığı öne sürülecektir.

Anahtar Kelimeler: *Into The Wild*, *The Truman Show*, disiplin toplumlari, neoliberalizm

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1737-0254>

E-mail : ilicerdem@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.634907

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.12.2019

The Truman Show, Into The Wild and The Pseudo Opposition of Hollywood

Erdem İlic*

Abstract

There is a common belief that the major products of mainstream cinema, particularly commercial American cinema, are the producers of the current dominant ideological and political climate. However it is also frequently stated that there are some examples placing themselves in a critical position despite their mainstream character. The movies, The Truman Show and Into the Wild are considered as critical examples of mainstream cinema due to their conflict relations and narratives. This study will suggest that those two mentioned films have a semantic relationship based on their conflict relationships and will evaluate the ethical and ideological values that derive from the main ideas of the films within their relationship with the transformation of capitalism.

Since the last quarter of the twentieth century, various arguments have been proposed that contemporary capitalism has entered a process of transformation. In this study that transformation will be discussed in the context of Michel Foucault's concept of "disciplinary societies" and the neoliberal governmentality that replace these social organizations and the narratives of the selected films will be evaluated in a way that corresponds to this discussion. In this context the critical arguments of the films will be compared to the transformation of capitalism. Considering the institutions that capitalism abandon and the new subjectivity that is produced; it will be claimed that the movies The Truman Show and Into the Wild are not critical, contrarily they contain a narrative and dynamics of conflict that are coherent to the dominant political climate.

Keywords: *Into The Wild, The Truman Show, disciplinary societies, neoliberalism*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1737-0254>

E-mail : ilicerdem@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.634907](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.634907)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.12.2019

Giriş

Başta Amerikan ticari sineması olmak üzere Dünya'nın önde gelen anaakım sinemalarının belli başlı örnekleri, döneminin egemen iktisadi, politik ve ideolojik söylem ve uygulamalarının sinematografik bir sözcüsü ve retorik üreticisi olagelmıştır. Michael Ryan ve Douglas Kellner *Politik Kamera* adlı kitaplarında dönemselsel olarak "Hollywood sinemasının, oluşmakta olan muhafazakar hareketlenmeyi, aileden orduya ve ekonomik politikaya kadar birçok cephede fiilen desteklemekte" (1997: 13) olduğuna dikkat çeker. Ryan ve Kellner bazı eleştirmenlerin, Hollywood'un egemen kurumları, ideolojileri ve değerleri meşrulaştırmanın bir aracı olarak işlev gördüğü yönündeki savlarını hatırlatarak bu görüşü tartışmaya açar. Kültür endüstrilerinin önemli bir parçası olan ana akım sinema ile egemen kültürel ve ideolojik değerler arasında her zaman mutlak bir paralellik olup olmadığı konusu gerçekten de tartışmaya açıktır. Hollywood sinemasının bazı örneklerinin çeşitli toplumsal hareketlerin etkisinde kalarak "Amerikan kurum ve değerlerine eleştirel yaklaşımlar" (1997: 43) getirdiğini yine Ryan ve Kellner vurgular.

Öykülemesi ve öne sürdüğü anafikirleri çerçevesinde kendisini eleştirel bir konuma yerleştiren veya eleştirmenlerce bu tür bir değer atfedilen Hollywood filmleri her dönem karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada ise gerek öyküsü içinde öne sürdüğü tartışmalar, gerekse çeşitli popüler ve akademik yorumlar tarafından bu türden bir eleştirel konuma yerleştirilen iki film, *The Truman Show* (*Truman Show*, Peter Weir, 1998) ve *Into The Wild* (*Özgürlük Yolu*, 2007, Sean Penn) egemen ekonomi politığın değerleri ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bu seçimdeki temel sebep ise söz konusu iki filmin, kapitalizmin, başta Batı toplumları içinde gerçekleştirdiği dönüşümle ilişkili olarak çözümlenebilecek bir malzeme sunmasıdır. *The Truman Show*'da karakterin yaşadığı çatışmalar Sanayi Dönemi ve disiplin toplumları paradigmaları ile bu paradigmaların tarihsel krizi ile ilişkili; *Into The Wild* ise dönüşümle birlikte kapitalizmin kurmakta olduğu yeni uzlaş, değer, kurumsal örgüt modelleri ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Her iki filmde de karakterlerin serüvenleri ile etik tercihleri bağlamında semantik bir ilişki bulunmaktadır. Burada yürütülmeye çalışılan, filmler özelinde herhangi bir yönüyle metaforik olmayan bir analizdir. Her iki film de Michel Foucault'nun disiplin toplumları olarak adlandırdığı tarihsel analizi ile bu toplumların krizinin ardından gelen yeni yönetimsellik modelleri ile ilişkili olarak incelenmiştir.

Çatışmanın Hedefindeki Disiplin Toplumları

The Truman Show ve *Into The Wild* filmlerinin gerek sinematografik olarak, gerekse öyküleme içinde öne sürdüğü çatışmalardan doğan tartışmanın eleştirel boyutu, Batı toplumlarında çağdaş kapitalizmin girdiği dönemselsel kriz ve dönüşüm bağlamında değerlendirilmek istenirse, Michel Foucault'nun tarihsel analizi ve bu analizden hareketle işaret ettiği dönüşümler uygun bir teorik art alan oluşturur. Michel Foucault, kapitalizmin doğuşunun ardından ve Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan kapsayıcı düzeni "disiplin toplumları" olarak adlandırmıştı. Düşünür, yirminci yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte bu toplumsal yapılanmadan uzaklaşıldığını görmekle birlikte, Klasik Çağ olarak adlandırdığı bu dönemin kapsamlı bir analizini yapmıştır. Foucault'nun çalışmasında karşılaştığı ortak imge, yaygınlaştırılmış bir kapatma uygulaması ile devreye sokulan iktidar dispoitifleri olmuştur.

Dispositif kavramını, “söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözcükler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden” (2005, 119) oluşan ilişkilerin ağı olarak tanımlayan Foucault, kapatma uygulamalarını öncelikli olarak beden üzerinde işleyen anatomo-politik, ardından nüfus ve oranlarına yönelik biyo-politik iktidar kutuplarının tekniklerinden biri olarak tanımlamıştır. Bu yaygın tekniğin sonucunda Batı toplumları on altıncı ve yirminci yüzyıllar arasında kapatılmıştır. İngiltere, Almanya ve Paris’te kurulan atölyeler (workhouse), ıslahhaneler ve Genel Hastaneler bir taraftan yoksul hasta ve suçluları kapatıp diğer taraftan onları çalıştırmak için dönemin monarşik iktidarlarının, önce kendi sınırları içinde sonra Avrupa’da hızla yaygınlaştırdığı kurumlar olur. Foucault, Genel Hastaneyi “monarşik ve burjuva bir düzenin bir yürütme makamı” (2015: 92) olarak tanımlar. Tüm kapatma kurumları çalışmayı bir toplumsal görev olarak uygulamanın aracı kılınır: “kapatılanlar çalışmak zorundadırlar. Emeklerinin tam değeri hesaplanmakta ve bunun dörtte biri onlara verilmektedir” (2015: 117). Kapatma uygulaması on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca ıslahhevleri ve atölyeler gibi öncü örneklerinden fabrika, hapishane, hastane, okul gibi kurumlara dönüşür. Buralarda uygulanan teknikler yalnızca kapatmak ve çalıştırmak ile yetinmeyen, aynı zamanda incelikli bir gözetleme ve denetim mekaniklerini her an devrede tutarak anatomo-politik ve biyo-politik iktidarı hem ayrı ayrı bedenler hem de toplumlar üzerinde işletme amacındadır.¹ Bu iki iktidar kutbunun bir arada biyo-iktidar olarak kavramsallaştıran Foucault, diğer yandan kapatmanın vazgeçilmez olmadığını da en başından beri vurgulamıştır. Gilles Deleuze, buradaki kurumsal örgütlenmelerin analogik modelinin hapishane olduğunu vurgular (2013: 187). Gündelik zamanı belirli parçalara ayırarak içeriğini rutinleştirmek, asimetrik tekniklerle gözetleyerek kendilerini disipline etmelerini sağlamak, yalnızca mahkûmlar değil; işçiler, hastalar ve öğrenciler için de yürürlüğe konulan uygulamalardır.

Kapatılma ile amaçlanan, Foucault’nun iktidarın nesnesi ve hedefi olarak tanımladığı (2000: 208) beden üzerinde denetim uygulamaktır. Biri diğerini pekiştirecek şekilde yararlı hale gelmek ve itaatkar olmak şeklinde gelişen, duruşu, davranışı, hareketi, süreyi, eklemleri otomat imgesindeki gibi detaylı bir kinetizme tabi kılarak, bedeni tam bir iktidar mekanizmasının içine atan “aynı zamanda bir “iktidar mekânı” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır” (2000: 211). Foucault, bu mekânı oluşturmak için uygulanan çeşitli teknikleri sıralar. İlki “kapalı bir alanın özelleştirilmesi” (2000: 215) biçiminde tanımladığı, tüm kurumlar için şart koşulmaya başlanan bir kapatma biçimidir. Suçlular ve hastalar çalışan toplumu korumak adına kapatılır, ancak bu durum toplumun geri kalanının serbest bırakıldığı anlamına gelmez. Okulların giderek daha fazla manastır modelini benimsemesi sağlanarak yatılılık yaygınlaştırılır. Yeni kararnamelemler ile kışlalar geçmişte olduğundan daha katı bir kapalı tutma aygıtı olarak işler. Dağınık atölyelerden türdeş ve sınırları belirlenmiş manifaktür alanlarına geçilir. Foucault gözlemlenen değişimin “yeni bir denetim tarzı” (2000: 216) olduğunu vurgular. Böylece “üretim güçlerinin yoğunlaşması” (2000: 217) ve emek gücü ile üretim araçları üzerinde egemenlik kurulması sağlanır. Şüphesiz bu türden bir sınır-duvar örme, tek başına “ne sabit, ne vazgeçilmez, ne de yeterlidir” (2000: 217). İçeride en ince ayrıntısına kadar, analitik olarak örgütlenmiş bir mekânla karşılaşırız: “her kişiye kendi yeri, her yere bir kişi” (2000: 217). Mekânın analitik örgütlenmesi ile kimin nerede ve nasıl bulunacağını belirleyerek gözetim altında tutmak mümkündür. Bunun yanında mimari düzenlemeler ile mekânlar da yalnızca çerçeveye yerleştirilerek gözetim altında tutmakla kalmaz, aynı zamanda yararlı birer mekân olarak tanımlanır.

Bir kurumun gözetimi diğer kurumların yürütmekle mükellef olduğu denetimlerle dayanışma içindedir. Zaman dakika ve saniye cinsinden, ritmik, düzenli, parçalı biçimiyle uygulanırken, bu zamanın niteliği kesintisiz denetimlerle “bütünsel olarak yararlı” (2000: 229) kılmak adına artırılır.

Zamanın yönetimi yalnızca mesai saatlerindeki dakiklik biçiminde gerçekleşmez. Beden zamanın bir parametre olarak kullanıldığı emirlere uyarlanır. Böylece ortaya bir program çıkar. Bu program “eylemin kendisinin yoğunlaşmasını sağlamaktadır; onun akışını ve safhalarını içeriden denetlemektedir” (2000: 229).

Eylemi unsurlarına bölen kronometrik zaman harekete “bir yön, bir genişlik, bir süre tahsis” (2000: 229) ederek bedene biyo-iktidarın incelikli denetimlerinin nüfuz etmesini sağlar.

Foucault'nun, disiplin toplumları çözümlemesi ile buraya kadar özetlenen iktidar mekaniklerinin her birinin *The Truman Show*'da ana karakter için kurgulanan ve mücadelesini verdiği hayat üzerinde de uygulandığını söyleyebiliriz. Filmin merkezi ögesini oluşturan devasa stüdyonun esasen bir kapatma kurumu; ana karakter Truman'ın bütün amacının ise, başlangıçta varlığından haberdar olmadığı bu kurumdan kurtulmak olduğunu görürüz. Ana karakterin içine yerleştirildiği koşulların tek muhalifi olan sevdiği kadının, Sylvia'nın sözlerini alıntıyla vurgulamak gerekirse; “Truman bir hapisanededir”. Ancak karakterin hapisanede olmasına sebep olan tek öge, uzak diyarlara gitmesine engel olacak bir kapalı alandan ibaret değildir. Gündelik hayatını kesin tanımlanmış rutinelere sokan aile, iş ve arkadaşlık kurumlarının bağlayıcı ve tekdüze ilişkileri de mahpusluğunun diğer bileşenlerini oluşturur. Foucault'nun ifadelerini hatırlayarak söylemek gerekirse, kapalı alan içeride de örgütlenmiş bir mekândır. Ancak bu örgütlenme yeterince analitik ve incelikli işlemekte zorlandığı için içeriden gelen bir kurumsal çöküşün zeminini oluşturacaktır. Televizyon programı doğumundan itibaren Truman'ın bedenini merkezine almıştır, karakterin içinde yaşadığı kapalı alanlar özelleştirilmiştir, gündelik hayatında zaman kronolojik olarak işletilir.

Michel Foucault, klasik çağın hapisane modellerinin “iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görünebilirlik halini yaratmak” (Foucault, 2000: 297) işlevine sahip olan, “panoptikon” adını verdiği bir mimari teknoloji ve asimetric bir gözetleme diyagramı oluşturmak üzere tasarlandığını bulgulamıştı. Bir kişinin görülmeden tüm mahkumları gözetleyebilmesini, mahkumu da gözetleyene dair herhangi bir bilgiden mahrum bırakarak onun her an gözetlendiğini varsaymasını sağlayan bu sistem hem diğer kapatılma kurumlarında uygulanmaya başlanmış, hem de iletişim teknolojilerinin geldiği aşamalar nedeniyle günümüze kadar farklı türlerini yaratarak varlığını sürdürmüştür. Enformatik teknolojilerinin yardımıyla gözetlemenin eylem ve süreçlere dağıtıldığı “duvarsız, penceresiz, kulesiz ve gardiyansız bir gözetleme sistemi olan” (Poster, 1990: 93) “süper-panoptikon” ve “bakışın sadece doğrulanamaz bir olasılıkta değil sabit ve sürekli bir kesinlikte” (Peters, 1999: 82) olmasını sağlayan “enformasyon-panoptikon” modellerinin yanında, doğrultuyu tersine çevirerek tüm toplumun bir kişiyi gözetlediği “sinoptikon” ve herkesin herkesi gözetlemesini

¹Anatomo-politika ve biyo-politika biyo-iktidarı oluşturan iki kutup olarak çalışır: “Bedenin terbiyesi yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi”ni (2010: 102) sağlayan kutup ilk oluşandır ve Foucault buna “insan bedeninin anatomo-politikası” (2010: 102) adını verir. İkincisi daha geç, on sekizinci yüzyıl ortalarında oluşmuş; “biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır” (2010: 102-103). Foucault, düzenleyici denetim yoluyla gerçekleşen bu kutba “nüfusun biyo-politikası” der.

sağlayan “omniopotikon” gibi kavramsallaştırmalar halen çeşitli tartışmaların konusudur.

The Truman Show’da “Panoptikon, Superpanoptikon ve Sinoptikon iç içe geçmiştir” (Öztürk, 2013: 147-148). Ayrıca Truman’ın on sekizinci yüzyıl mahkumlarından temel farkı gözetlendiğinden haberdar olmamasıdır. Buna karşın bu durum, filmin herhangi bir epizodunda bir sorun olarak tanımlanmaz. Ana karakter için de durum farklı değildir. Truman gözetlendiğini fark ettiğinde öyküleme içindeki temel çatışması ne yeni bir boyuta girer, ne de bir düğümün oluşturucu ögesi olur. Finalde, programın yaratıcısı olan Christof ile diyalogunda yaşamının canlı yayınlandığını öğrendiğinde Truman’ın sorunu gözetlenmek ile değil, ilişkilerin gerçekliği ile ilgilidir. Christof, hayatı boyunca O’nu izlediğini, Truman’ı anladığını göstermek ve kalması için ikna etmek için söyler. Truman’ın bir hapis hayatı yaşadığına vurgu yapan Sylvia tarafından da, sürekli gözetlenmek etik bir sorun olarak dile getirilmez. Bu haliyle *The Truman Show*, panoptik sistemlerini yerküre düzeyine yaygınlaştırıp kimi durumlarda öznelere gözetlenme arzusuna kadar taşıyan biyo-iktidarın güncel konumu ile uyumlu bir hat çizer. Ne var ki filmin egemen iktisadi-politik retorikle asıl uyumu, bir taraftan temel meselelerini eleştirel bir konuma yerleştiriyor görünüp diğer taraftan kapitalizmin kurumsal dönüşümüne angaje oluşunda aranmalıdır.

Egemenin Terk Ettiği Düzene Karşı Verilen Mücadele

Akademik literatürde kapitalizmin, başta Batı toplumları olmak üzere Sanayi Dönemi paradigmasını kökünden değiştiren bir dizi dönüşüm geçirdiğine dair sayısız çalışma karşımıza çıkar. Dönüşüme bir devrim niteliği atfeden egemen yaklaşım “Bilgi Toplumu”, “Endüstri 4.0” gibi bir terminolojiyi popülerleştirirken, eleştirel ekonomi politik, yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren etkilerini hissettirmeye başlayan bu dönüşümü finansallaşma, neoliberalizm, post-fordist örgütlenmeler, şirket egemenliği gibi kavramlaştırmalar yardımıyla çözümlenmeye çalışır. Söz konusu dönüşüm hakkında söz alan Gilles Deleuze ise, Michel Foucault’nun çalışmasından hareketle disiplin toplumlarının yirminci yüzyılın ortalarında zirvesine ulaştıktan sonra çözülmeye başladıklarını belirtir (2013: 187). Foucault’nun terminolojisi ile söyleyecek olursak; biyo-iktidar, üzerinde egemenlik kurduğu toplumu kapatarak denetim altında tutmaktan vazgeçmeye başlar.

Kurumlarda gerçekleşen kapatma uygulamalarının vazgeçilmez olmadığını belirten Foucault, çağdaş kapitalizmin disiplin toplumlarından uzaklaştığını görmekteydi: “Altmışlı yıllardan itibaren, bu kadar zahmetli bir iktidarın sanıldığı kadar elzem olmadığını, sanayi toplumlarının beden üzerinde çok daha gevşek bir iktidarla yetinebileceğinin farkına varıldı” (Foucault, 2003: 41). Üretim paradigmasında montaj hattını temsil eden fabrikanın yerine ürün odaklı ve modüler örgütlenen şirketi koyan kapitalizm, aynı zamanda kapatma kurumlarının da bir krize girmesine sebep olacaktır. *The Truman Show* filmi ise tam da bu krizin en keskin yönleriyle deneyimlendiği bir dönemde gösterime girecektir. Gilles Deleuze, Foucault’nun çalışmasından hareketle, disiplin toplumlarının krize girerek İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gerilediğini söyler: “bir disiplin toplumu, artık içinde olmadığımız, artık olmayı bıraktığımız şeydir” (Deleuze, 1992: 3). Deleuze, krizin ardından doğan yeni modeli “denetim toplumları” olarak adlandırmıştır: “Artık kapatıp-kuşatmayla değil, sürekli denetimle ve anlık işleyen iletişimle denetim toplumlarına girmekteyiz” (2013 :184). Bu yeni toplum, disiplin toplumlarının dönüşüme uğramasına sebep olmaktadır.

Okul sürekli eğitime, hastaneler aile hekimliklerine, cezaevleri denetimli serbestliğe, fabrikalar ise şirketlere dönüşmektedir. “Artık okulda değilsin” ya da “artık işte değilsin” diyen muktedirin sesi yerini sürekli eğitime, tam zamanlı mesaiye bırakır. Sağlık ise bedeni düzenli aralıklarla tahlil edip hastalığı kontrol altında tutmayı amaçlar. Ceza yasaları uzun zamandır şartlı tahliye ve denetimli serbestliği etkin bir biçimde devreye sokmuş durumdadır. Foucault, disiplin toplumları analizini on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl kapitalizmi ile bağlantılı olarak yapmaktaydı: “Bu toplumlar doruk noktalarına yirminci yüzyıl başlarında ulaşmışlardı” (Deleuze, 1992: 3). Okul, fabrika, hastane, hapisane gibi kapatma kurumlarında işletilen disiplinci rejim, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı toplumlarında çözülmeye başlar. Gözlemlenen dönüşümün kurumsal ayağı, Richard Sennett’in *Karakter Aşınması ve Yeni Kapitalizmin Kültürü* kitaplarındaki görgül araştırmalarında ortaya çıkardığı gibi, bürokratik-hiyerarşik modelin yerini alan ağ biçimli esnek yatay örgütlenmelerdir:

“Şirketler bürokrasi katmanlarını azaltmaya, daha düz ve esnek organizasyonlar haline gelmeye uğraşılıyor. Yönetimler organizasyonları, birer piramit şeklinde değil birer network olarak düşünüyor” (Sennett, 2008: 22). Bürokratik modelde kurumlar çalışanları ile uzun vadeli sözleşmeler yapar. Bir çalışan genellikle mesleki kariyerini bir kurumda tamamlar. Yöneticiler ve teknik elemanlar bu süreçte kendileri için öngörülmuş kariyer basamaklarını tırmanır. Buna karşın ağ tipi örgüt, birbirleri ile bağlantılı, kimisi kısa ömürlü, kimi daha uzun vadeli üretim adacıklarının organizasyonu anlamına gelir. Her bir adacık eklenip çıkarılmaya uygun birer modül olarak iş görür. Kitleli seri üretimin yerini proje bazlı üretim alır. Çalışanların kurum ile ilişkisi projenin ömrü ile belirlenir. Esnek uzmanlaşma, ağ örgütün mottosudur. Artık tırmanılacak bir kariyer merdiveni yoktur. Hiyerarşik diyagramın yerini takımlar, takım liderliği, “montaj hattının yerini, uzmanlaşmış üretim adacıkları almıştır” (Sennett, 2008, 53).

Bu kurumsal dönüşümler ve krizlerle ilişkili olarak incelendiğinde *The Truman Show*'un ana karakterinin temel çatışmasının, kapitalizmin uzaklaşmakta olduğu koşullar bütünü olduğu görülebilir. Amerikan ticari sinemasının bir ürünü olan *The Truman Show*, klasik anlatı kodlarını yeniden üreten türde bir öyküye sahiptir. Bu nedenle ana karakter, öyküsünün olay örgüsü içinde temel bir düğüm ile karşılaşır. Karakterin çatışmalarını ve mücadelesini kuracak ve çözümüne ilerlemesini sağlayacak olan bu ana düğüm, aynı zamanda filmin genel temasının eleştirel konumunu da kurar. Truman kendisi için detaylarıyla tasarlanmış ve fiziksel olarak kapatılmış bir hayat yaşamaktadır. Öte yandan bu kapatılma onu kuşatan stüdyo mekândan ibaret değildir. Gündelik hayatının edimlerini belirleyip çeşitli rutinelere bağlayan kurumlar, asıl kapatılmayı ve bedeni üzerinde işleyen disiplin mekaniklerini oluşturur. Bu hayatın kendisinden habersiz biçimde canlı yayınlanması ise, temel düğümünün herhangi bir ögesine dahil değildir. Truman Burbank, başkalarının özendiği bir masa başı işe, ideal bir ev ve eşe sahip olmasına karşın gitmeyi, kendi sözleri ile “çıkmayı” (*getting out*) düşünür. Dünyayı görmek ve keşfetmek istediğini söyleyen Truman ile yaşayabileceği en iyi yerde olduğuna O'nu ikna etmek isteyen çevresi arasında karikatürize bir çatışma sürer. Burada karşımıza iki farklı karakterde Truman çıkar: Rutine binmiş ilişkilerinde jest ve mimikleri ile sahte bir parodi sergilerken, gitmek için harekete geçtiğinde daha sahici bir insana dönüşür. Katı bir rutinin içine hapsolan, evde olmanın güzellikleri üzerine televizyon filmlerine, seyahatin tehlikeleri üzerine acemice bir propagandaya sürekli maruz bırakılan Truman'ın ilk keşfedeceği hayatının düzmece olduğudur. Bu hayatı düzmece yapan asıl durum ise, Truman'ın içine yerleştirildiği kurumların artık işlemekte zorlanmasıdır. Ataerkilliği ve aileciliği ile bilinen Amerikan ticari

sineması, *The Truman Show* özelinde bu özelliğini bir kenara bırakmıştır. Truman'ın babası bir travma kaynağı, annesi ise onu mekânda tutan bağken ve kurduğu aile dağılmakta iken, aile ve onun kutsallığı üzerinde herhangi bir değer yargısı üretilmez. Disiplin toplumlarının çekirdek kurumu olan aile bağlayıcı bir ethosla ilişkilendirilmez.

Truman'ın çatışması ve mücadelesinin temel eksenini de kendisini tutsak ederek denetimi altında tutacak olan bu kurumlardan kaçıp kurtulma arzusu üzerine kurulum. Bu nedenle en büyük duygusal yıkımını, onu kapatan stüdyonun sınırına vardığında, duvarları yumruklarken yaşar. Burası filmin ideolojik olarak bulunduğu tarafın açıkça ilan edildiği ve eleştirel boyutunun içeriğinin en net haliyle tanımlandığı sahnedir. Buna karşın bürokratik piramit modeline denk düşen ve Sanayi Dönemi paradigmaları içinde kalmış olan bu kurumlar halihazırda kapitalizmin geride bıraktığı ilişkiler toplamıdır. Egemenin yeni söylemi insanlardan sabit bir işe sadık değil, mobilize olmalarını; Truman örneğinde Fiji Adaları'na gitmelerini, üretken değil, girişimci olmalarını istemektedir. Truman'ın çatışmaya girdiği hayat tarzı, kapitalizmin artık üretmekten vazgeçtiği bir öznellik kipine denk düşmektedir.

Dönüşümün İçindeki Kahramanın Özneliği

Kapitalist makinenin bu dönüşümü ile inşa edilen yeni kurumsal örgütlenme biçimlerinin ne olduğu ve hangi ideal öznenin üretilmeye çalışıldığı sorularının cevabı için ise *The Truman Show* doğru örnek değildir. Çünkü Truman, kapatılma ve disiplin kurumları ile girdiği mücadelesini kazandığında filmin temel düğümü de çözülmüş olur. Bu nedenle yeniye dair bu sorular, Truman'ın filmin finalinde çıktığı stüdyo kapısının diğer tarafında, dışında kalmıştır. Eğer yine bir film dolayımı ile Truman karakterini dışarıda bekleyen hayatın hangi koşulları sunduğu ve hangi tarzı olumladığını çözümlenmek istersek *Into The Wild* filmi seçebiliriz. Çünkü her iki filmde de, ana karakterlerin reddettikleri üzerinden bir analogi kurmak mümkündür. *Into The Wild* filminin kahramanı Christopher ya da kendisine koyduğu isimle Alexander Supertramp da, tıpkı Truman gibi disiplin kurumları ile kuşatılmış bir hayata ve mesleki kariyere sırtını döner. *Into The Wild*, kapitalizmin yeni örgütlenmelerinin yanında üretmeye çalıştığı yeni öznellik modeli bakımından da incelemek için ideal bir filmidir. Söz konusu öznellik ise teorik çerçevesini ağırlıklı olarak neoliberalizm üzerine yürütülen çalışmalarda bulur.

Neoliberalizm, karakteristik özelliklerini öncelikli olarak özelleştirme, finansallaşma, deregülasyon gibi uygulamalar, işsizlik, güvencesiz ve kısa vadeli istihdam, gelir adaletsizliğindeki artış, kamu hizmetleri, sosyal güvenceler, ücretlerdeki gerilemeler gibi semptomlarla gösterir. İlk bakışta bu durum kapitalist makinenin işleyişinin olağan bir sonucu olarak görünebilir. Sürecin güçlenmiş kapitalist biçimine şüphe duyulmamakla birlikte belli başlı uygulamaları ve sonuçlarıyla neoliberalizm bir dizi "yeni"yi beraberinde getirir. Susan George, yirminci yüzyılın ikinci yarısından önce toplumların günümüzün neoliberal uygulamalarına tümüyle yabancı olduğunu belirtir: "1945 ya da 1950 yılında, bugünün neoliberal paketiyle herhangi bir ciddi fikir ve politika teklifinde bulunmuş olsaydınız, size gülüp geçerler ya da akıl hastanesine gönderirlerdi" (2009: 33). Eleştirel iktisadi yaklaşımlar neoliberal dönemeci genellikle finansallaşma kavramı ve borç krizleri ile birlikte ele alır. Gérard Dumênil ve Dominique Lévy, neoliberalizmin egemenliğini sınıf çatışması ile ilişkilendirerek analiz eder. 1950'li ve 1960'lı yıllarda ücretli emeğin alım gücü, istihdam ve sosyal güvenlik sistemlerinde ilerlemeler kaydedildiğini, böylece sermayenin gelir ve haklarının gerilediğini

vurgulayan Dumênil ve Lêvy, 1970’li ve 1980’li yıllarda bu sürecin yön değiştirdiğini belirtir: “Neoliberalizm ile birlikte, sermaye sahibi sınıflar üstün konumlarını, kapitalizm ise kendine has zorba gücünü yeniden ele geçirmiştir” (2009: 50). Dumênil ve Lêvy ekonomi ve toplumun kapitalist niteliklerinin yeniden inşa süreci olarak gördükleri bu evreyi “finansal kurumların ve sınıfların çatışması” (2009: 51) olarak tanımlar: “Bu yeniden inşa, finans adını verdiğimiz, melez bir toplumsal kimlik olgusudur ve kapitalist sınıfla finansal kurumların üst kesimlerini bir araya getirmektedir” (2009: 51).

Gelişmelerin ilk sonucu finans kapitalizminin egemenlik alanını genişletmesi olmuştur: “Firmanın tamamına finans mantığının sinmesi, üretim mantığı üzerine kurulu örgütlenme ve yönetim biçimlerini altüst ediyor” (Geuljac, 2013: 37). Böylece piyasa, arz talep terimleriyle kavranamaz hale gelerek, firmaların kendisini dahi “değeri günlük olarak ölçülen finansal bir ürün haline”(Geuljac, 2013: 37) getiren, hızlı ve anlık kazanç amacıyla kısa vadede sonuç bekleyen, “finans piyasalarının değişkenliğine emek piyasasının değişkenliği”ni (Geuljac, 2013: 38) dayatan bir kuvvet olarak ortaya çıkar. Bu kuvvetler Sennett’in incelediği kurumsal dönüşümün de sebeplerinden birini oluşturur. Kısa vadede sonuç eklentisi, bürokratik modeli zayıflatan etkenlerden biridir. Anlık kazanç, gündelik bir ürün mantığı ilişkilerini de kısa vadeli kuran karmaşık ağ modeline evrilmeyi gerektirmiştir.

Bütün bu değerlendirmelerin yanında neoliberalizmin, özelleştirme ya da finansallaşma gibi iktisadi ve politik uygulamalardan ibaret bir uygulama olmadığını vurgulamak gerekir. Bu tam anlamıyla yeni bir akılsallık biçimi oluşturan bir yönetsellik meselesidir ve neoliberal yönetim sanatında esas olan toplumu “standartlaştırmak ve disipline sokmak” (2015: 127) değildir. Söz konusu yeni akılsallık biçimi ortaya yeni bir özne kipini koyar. Tarihsel olarak yirminci yüzyılın son çeyreğinde kendisini açıkça göstermeye başlayan bu dönüşümün toplumun üyeleri üzerindeki farklarını, liberalizmin “üretken özne”si ve neoliberalizmin “girişimci özne”si biçiminde ayırt etmek mümkündür. Liberalizm, demokrasi ve kapitalizm ile “devredilemez haklara sahip yurttaş ile kendi çıkarı peşinde koşan ekonomik insan” (Dardot ve Laval, 2012: 363) biçiminde bölünmüş ancak ikinciye daha çok meyleden bir öznellik üretmişti. Liberal birey, gelenekler karşısında “tüm doğal yeteneklerinden yararlandığına, aklını ve iradesini serbestçe kullandığına” (Dardot ve Laval, 2012: 363) inanan özgürleşmiş bireydi. Ne var ki Dardot ve Laval, Marx’ın bu özgürlük veçhesinin altında “sermayenin değer kazanmasının kişisiz ve denetlenemez yasalarına köle olmanın yeni bir biçimi olduğunu” (2012: 363) gösterdiğini hatırlatır. Böylece özgürlüğünü ilan eden birey, “klasik siyasi iktisadın analiz etmeye başladığı büyük mekanizmaların çarkı olmaya devam edecektir” (2012: 363). Dardot ve Laval’ın modern bireyciliğin merkezi olarak nitelediği koşullar, “insan ilişkileri içinde genel bir sözleşmeli ilişki biçimi” ne (2012: 363) dönüşmüştür. Temel amacı, “hem hesapçı birey, hem de üretici emekçi olan insan”ı (2012: 364) ortaya koymak olan sözleşmeler, “daha önce hiç olmadığı kadar insan ilişkilerinin ölçeği” (2012: 363-364) haline gelirken, Bu kapsayıcı yönetim biçimi ise insanların “düşüncelerine kadar nüfuz eder, eşlik eder, yönlendirir, teşvik eder, eğitir” (2012: 364). Kapitalist ilişkilerin ürettiği özne yaygın olarak *homo economicus* biçiminde adlandırılır.

Burada *homo economicus* “birey ve iktidar arasında bağlantı noktası, birey üzerindeki iktidarın düzenleniş ilkesi” (2015: 209) olacaktır. Bu da *homo economicus* yönetilebilir hale getiren bağlantıdır. İkincil olarak bu, ekonomik olmayan alanlara da uygulanabilir bir modeldir. Bunu olanaklı kılansa, ekonomik analizin nesnesinin “stratejik bir olanak, yol, araç

seçimi içeren ve belli bir hedefi bulunan tüm davranışları” (2015: 220) kapsamıdır. Yönetmel iktidarın mutlak denetim amacına ulaşmak için yalnızca ölçülebilir olana odaklanan pozitivist karakterini vurgulayan Gaulejac da, “*homo economicus*”a işaret eder: “Rasyonel davranışlı, araştırmacıların işini kolaylaştıran birey, bir *homo economicus* referans olarak alınıyor: bunun davranışlarını öngörmek, seçimlerini optimize etmek, onları hesap etmek ve varoluşunu programlamak mümkündür” (2013: 57-58).

Sanayi Dönemi’nin “üretken özne” si kapitalizmin en önemli çıktılarında biridir. Bu türden bir başarıya ulaşabilmek için çeşitli mekanizmalarla yalnızca maddi üretimi artırmaya çalışmanın yeterli olmayacağı açıktır. Her şeyden önce iktidar da kendisini, bağlı olduğu öznellekle birlikte bir üretici; yalnızca emek ürünü olarak değil, “yaşamının her alanında refah, mutluluk ve haz üreten özne” (Dardot ve Laval, 2012: 365) olarak konumlanmalıdır. Bütün bunlara karşın Dardot ve Laval, asli amacı “uysallıkla çalışan, yararlı, tüketmeye hazır insanlar yaratmak, etkili insan yaratmak” (2012: 365) olan liberal faydacılığın, “öznenin içindeki çoğulluğu” (2012: 365) sona erdirmeyerek homojenleştirici ülküsüne ulaşmakta başarılı olamadığını belirtir. Buna karşın denetim toplumlarının tabi kılma mekanizmaları ile ortaya koyulan neoliberal yönetimselliğin yapılandırdığı öznellik için durum farklıdır. Bu yapılandırma şirket bünyesinde gerçekleşir, “üretken özne” yerine “girişimci özne” figürünü imal eder ve hepsinden önemlisi “özneliğin çoğul biçimlerinde eş görülmemiş bir birleşme gerçekleştirir” (2012: 366). Yeni özne, çalışkanlığı, görev insanı olması, daha büyük bir bütünün işlevsel uyumlu bir parçası olması ile değil; faaliyetine her şeyini vererek kendini adanması, tutkuyla bağlandığı işini arzulanması, sorumluluk ve riskten kaçmayarak hem aktif hem de kazanan bir şahıs olması ile ayırt edilir. Hedefe doğru atılan her adım, her tür kazanç, özne için aynı zamanda kendini gerçekleştirmenin bir biçimidir. Hiyerarşik konumunun, görev, sorumluluk ve haklarının bilincinde olan, uyumlu, yararlı özne miadını doldurmaktadır. Yeni-öznenin işi ve hayatı arasında bir ayrım kalmamalıdır. İş, arzuyu da kapsamalıdır.

Çağdaş kapitalizmin gerek öznellik üretim kipinde gerekse daha geniş kapsamlı yönetimsellik modellerinde deneyimlenen neoliberal dönüşüm, çeşitli krizlerle birlikte gerçekleşmiştir. Bunu liberalizmin içine düştüğü bir kriz olarak tanımlayan Dardot ve Lavall, bu krizin merkezine ise doğal hakları savunan mantık ile “fayda ilkesi” arasındaki çatışmayı yerleştirir (2012: 108). Faydacılığı esas alan bir yönetimsellik, haz peşinde ve acıdan kaçan bir varlık olarak tanımladığı insanın “arzularını üretken faaliyetlere yönlendirmeyi” (2012: 104) amaçlar. Hak ve fayda temelli anlayışlar arasındaki gerilim Dardot ve Laval tarafından liberalizmin krizi ile ilişkilendirilir. Hem söz konusu kriz, hem de neoliberal yönetimselliğin üretmeye çalıştığı öznellik kipi, *Into The Wild* filmini ana karakterinin serüveni ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Bu karşılıklı analiz, karakterin edimleri, benimsediği fikirler ve ulaştığı anafikirlerin yanında, aynı zamanda, benimsenen kurgu ekolü başta olmak üzere filmin sinematografik yaklaşımının çözümlemesine başvurularda da gerçekleştirilebilir.

Başta Hollywood olmak üzere anaakım sinema, çapraz kurgu, bir diğer adıyla paralel montaj adını alan ekolü benimser. Ticari Amerikan sineması tarafından geliştirilen ve D.W. Griffith’in en yüksek noktasına taşıdığı bu ekol, aynı zamanda sinema tarihinde geliştirilmiş diğer yaklaşımlardan farklı olarak günümüze kadar uygulanmaya devam etmiştir. Daniel Arijon’a göre, paralel montaj “bir ilgi merkezinden diğerine gidip gelinerek ilgili ya da karşıt öykü çizgilerinin açıklıkla ifade edilmelerinde” (1995: 19) kullanılır. Montajı bir organizma bir organik birlik olarak ele alan çapraz kurgu, birbirleri ile çatışmaya girecek farklılıklar

barındırır.² “Çeşitliliği oluşturan farklılaşmış parçalar iyi-kötü, zengin-yoksul, hırsız-polis, kadın-erkek gibi kutuplara ayırırken montaj, biri diğerini takip edecek şekilde gerçekleşir” (İlic, 2017: 134). Bu yaklaşım stüdyo dilinde “o esnada başka bir yerde” biçiminde de özetlenir. Buna karşın blokların eş zamanlılığı bu kurgu anlayışının temel koşulu olmadığını sinemanın erken dönemlerinde bizzat Griffith tarafından gösterilmiştir. *Birth of A Nation’da* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) siyahlar ve beyazlar biçiminde ayırışan öğeleri eş zamanlı olarak kurgulayan Griffith, *Intolerance’ta* (Hoşgörüsüzlük, 1916) birbirinden farklı zamanlarda yaşanan dört adet olayı paralel almaşık biçimde montajlamıştır. Farklılıklar arasında gerçekleşen kesişim, çatışmayı oluştururken organizma tehdit altında kalır. Deleuze, tehdit altında olmanın organik birliğe has bir özellik olduğunu vurgular. Bir ev, bir şehir, bir ülke ya da gezegen biçiminde tanımlanabilen bu organik birlik, anaakım sinemanın birçok örneğinde çatışmanın ardından yeniden tesis edilir. *The Truman Show’da* çapraz kurguya tabi kılınan iki temel blok, gitmek üzere harekete geçen Truman’ın eylemi ile program yapımcısının öznelliğinde somutlaşan stüdyodur. Finalde yoğunlaşan çatışma, Truman’ın fırtınalı denizdeki mücadelesine kadar ulaşırken, yapımcı ile iletişimsel karşılaşmasının ardından organik birlik olan programın ve fiziksel mekânı bir kapatma kurumu olan stüdyonun yeniden inşası değil, yıkımı gerçekleşir.

Into The Wild’da ise çapraz kurgulanan hareket-süre blokları, Alexander Supertramp’ın filmin epizodik bölümlenmesinde “*Magic Bus*” olarak adlandırılan mekâna, Alaska’ya, vahşi doğaya ulaştığı anın ardından başlayan süre ile kendisine Supertramp ismini koyduktan sonraki yolculuğunun beş bölümlük serüvenidir. Bu serüven aynı zamanda geride kalan ailenin durumu ile kız kardeşin anlatısıyla kendi içinde çapraz kurgulanacaktır. Aynı zamanda filmin benimsediği ideolojik yaklaşımı anlamamıza yardım edecek olan bu öğeler, kahramanın içsel yolculuğundaki etik tartışmayı da açığa çıkarır. Kahramanın serüvenin başlangıcından önce, Supertramp’ın Alaska’ya varışı ve Christopher’ın kolejden mezuniyet süreci çapraz kurgulanmıştır. Böylece film, farklı iki hareket-süre bloğu ile başlar. Son derece katı, kız kardeşin stajyer sürücü belgesi ile araç kullanmasından, Christopher’ın sahneye koşarak gelmesini sorun edecek kadar, çocukları üzerinde ince ayrıntılarıyla disiplin süreçleri işleten otoriteryan biyolojik aile, bir taraftan çocuklarının geleceği üzerinde çeşitli onay mekânizmaları işletirken, diğer taraftan alıcısının isteklerini umursamayan, itirazını tartışma konusu eden hediye tercihleriyle narsisist bir portre çizer. Bu haliyle biyolojik aile, fertlerinin bedenleri üzerinde işleyen disiplin toplumlarının temel kurumlarından biri olur. Bunun yanında Christopher başından beri vurguladığı gibi sadece aileyi terk etmez. Harvard hukuk gibi bir kariyeri, yine bir Disiplin Toplumu bileşeni olan bir geleceği de reddetmiştir. Filmin “bilgelik çağı” adlı bölümünde yaşlı adama kestiği ahkâmında sarf ettiği “bence kariyer denen şey bir yirminci yüzyıl icadıdır” sözleri ile kast edilen, Truman’ın da savaşını verdiği, tam anlamıyla bürokratik hiyerarşik modelin kariyeridir.

“Kendi Doğumum” adını alan bölümle başlayan serüvende kahramanın kendisine yeni bir isim vererek Alexander Supertramp’a dönüşmesi, biyolojik aile ile de tüm bağların kopması anlamına gelecektir. Ancak kahramanın ailesizliği filmin ilerleyen bölümlerinde temel çatışmalardan biri olarak adım adım kurulur. Supertramp’ın “artık ailem yok” ilanına karşın Amerika, karşısına biyolojik aileyi ikame edecek seçenekler çıkarır. Karavanlarıyla

²Deleuze organizmayı “çeşitlilik içinde birliktir, yani birbirlerinden farklılaşmış parçaların bir kümesi” (2014: 48) biçiminde tanımlar.

yersizyurdsuz³ bir hayat yaşayan hippî çift ile karşılaşmasının kendi doğumunun işlendiği bölümde gerçekleşmesi rastlantı değildir. Bu karşılaşma, çiftin kadın üyesi olan Jan'de bir sarsıntıya sebep olur. "Aile" adlı bölümde bu sarsıntının sebepleri ayrıntılarıyla açıklanacaktır. Jan'in de Alexander gibi, O'nun yaşlarına yakın ve en önemlisi yuvayı terk etmiş bir oğlu vardır. Bir diğer seçenek ise, Alex'e evlat edinme teklifi eden yaşlı ve yalnız adam Ron Franz'dan gelecektir. Supertramp'ın biyolojik ailesini terk etmesi başlangıçta içinde yaşamak zorunda bırakıldığı katı otoriteryan rejime karşı bir davranış olarak tanımlanır. Bunun yanında hiçbir zaman resmen gerçekleşmemiş bir boşanma süreci yaşayan aile, çocuklarından gizlediği çeşitli sırlara da sahiptir. Bu nedenle karşımızdaki, sadece formel olarak bir arada duran, ancak aslında dağılmış bir ailedir. Buna karşın Supertramp'ın iletişimi tamamen kesmesi, film boyunca karakterin olumsuz yönü ve bir çelişkisi olarak kurulurken, finaldeki çözümün dinamiklerinden birini oluşturur.

Doğumun ardından gelecek olan "Gençlik" adlı ikinci bölüm paraya sırtını dönen Supertrump'ın ağırlıklı olarak yaşamını ve Alaska planının nasıl finanse ettiği ile ilgilidir. Bunun yanında Harvard'da hukuk okumayı reddeden kahramanın yolculuğunda çalıştığı işler, yeni kapitalizmin inşa etmekte olduğu kurumsal boyuta da denk düşmektedir. Kahramanın yolculuğunun bir parçası kılınan emek süreçleri, kapitalizmin dönüşümünün ardından karşımıza çıkan yeni paradigmlar için öne sürülen teorik tartışma ile birlikte okunabilir. Alexander Supertramp'ın film süresi içinde bir buğday ambarı ve bir hamburgerci olmak üzere iki işte çalıştığı görülür. Ancak hem Rainey ile sohbetinde hem de filmin öykülemesinin eksilteli doğası nedeniyle bu sayının daha fazla olduğu bellidir. Önceki işinden beklediği bir miktar para vardır. Gerekirse ikinci bir işte daha çalışabilir. Burada gösterilen ve sözü edilen işler yeni kurumsal örgütlenmelerin ruhuna tam olarak uygundur. Ucuzdur, güvencesizdir, kısa vadeli ve vasıfsızdır. Sennett'in bulguladığı "uzun vade yok" (*no long term*) (2008: 23) şiarına uygundur. Bu, Guy Standing'in (2015) deyişiyle prekaryalaşma sürecinin de bir parçasıdır.⁴ Supertramp'ın annenin itici gücü ve babanın bilgi birikiminin birleşmesinden oluşan bir danışmanlık şirketi sahibi olan biyolojik ailesini terk etmesi neoliberal yönetimselliğin uzlaşmalarını tamamen reddetmesi anlamına gelmez. Bilakis Supertramp'ın öznelliğinin bileşenlerini oluşturan hedef odaklılığı kendisine bir meydan okuma zemini araması ve uzun vadeli ilişkilere karşı takınılan tutum neoliberalizmin mottoları ile uyumludur. Otoriteryan karakteri yumuşamış olan aileye imgesel geri dönüş, bu şirket-kurumun olumlanması anlamına gelecektir. Gençlik bölümünde ucuz, güvencesiz, kısa vadeli ve herhangi bir kariyer basamağının söz konusu olmadığı koşullarda çalışırken yaşantısından memnundur. O esnada çapraz kurgulanan diğer öge olan Alaska'da ise zirveden iniş sürecine girilir. Zayıflamaya; yiyecek bulmakta, temel gereksinimleri karşılamakta zorlanmaya başlar.

"Erkeklik" adını alan üçüncü bölümde hâkim olan, aile içi gerilim ve şiddet, geçmişle hesaplaşma gibi konulardır. Trende yaptığı kaçak yolculukta yakalanır. Yediği dayak, berduşluğun güvensizliğini ve risklerini ilk defa yüzüne vurur. Seyahatler, yeni geçici işler, otostopa durmayan araçlar, serüvenin tat vermeyen boyutunu ortaya çıkarır. Alaska'da ise,

³Gilles Deleuze, yersizyurdsuzlaşma terimini "kendi alanlarından koparılmış ve başka bir kavram içine yerleşmek zorunda kalmış olmak" (Parnet ve Deleuze, 1990: 35) biçiminde tanımlar.

⁴Standing'e göre, "geçici işlerde çalışmak durumunda olanlar prekarya içinde yer almaya yakındır çünkü sağlam olmayan üretim ilişkileri içerisindedirler" (2015: 33).

başarısızlıkla sonuçlanacak olan bir geyik avı ve et kurutma deneyimi yaşanır. Gençliğin ardından gelen bu bölüm, bir olgunlaşma sürecine evrilmez. Alaska'daki Supertramp, baba figürünün etkisinden kendisini kurtaramamıştır. Geçmiş durmadan hatırlanır. Buna karşın, kız kardeşin anlatımıyla, ebeveynler Chris'in yokluğunun ardından değişir. Öfke, umutsuzluk ve suçluluk duyguları acıya dönüşürken; acı onları birbirine yakınlaştırmaya başlar. Yüz ifadeleri bile değişirken, şiddete dönüşen geçimsizlikler ortadan kalkar. Böylece Chris'in aileyi terk etmesini gerektiren sebepler belirsizleşmeye başlar. Supertramp'ın erkeklik dönemi güçlenme ve olgunlaşmayı değil, yolunu karanlık ve çıkışsız bir labirente dönüştüren koşulları karşısına çıkarır.

Bu nedenle takip eden bölümlerin adlarının sırasıyla "Aile" ve "Bilgelik" olması rastlantı değildir. Alex için adım adım inşa edilen temel düğüm "Erkeklik" bölümünde kendi sınırına ulaşırken; "Aile" bölümü, finaldeki çözüm için ilk anahtarı kuracaktır. Erkekliğin çıkmazlarından kaçarak hippie çiftin yanına tekrar dönen Alex, Jan'in oğlunun da tıpkı kendisi gibi evi terk edip iletişimi tamamen kopardığını öğrenir. İnsan yapımı ve üzerinde "Tanrı Sevgidir" yazan Salvation Dağları çevresinde geçen bu bölümde, biyolojik ailenin yerine hippie ailesi ikame edilirken, yapay dağ ve etrafındaki ideolojik sosyal düzen birincil doğanın dağlarına karşı bir seçenek olarak koyulur. Vahşi hayatın içinde ise, Alex için temel bir kırılma ve dönüşüm anı gerçekleşecektir. Tolstoy'un Aile Mutluluğu adlı kitabından okuduğu "Çok şey yaşadım ve sanırım mutluluk için gerekli olan şeyi buldum. Kendilerine kolaylıkla iyilik yapılabilen ve buna alışkın olmayan insanlara faydalı olabileceğim bir yerde sakin ve münzevi bir hayat. Ve insanın faydalı olduğunu umabileceği bir iş" satırları kırılma anının başlangıcına işaret ederken bu süreç sinematografik olarak da çeşitli teknik ve efektlerle desteklenir. Kitabın satırları yakın planlarla taranırken "insanlar" (*people*) sözcüğü özellikle vurgulanır. Tolstoy'un metninde "ve sonra, tüm bunların üstünde, bir eş olarak sen ve belki de çocuklar. Bir erkeğin kalbi başka ne arzulanabilir ki" cümleleri okunurken, filme ilham veren gerçek Chris McCandless'in Alaska'da çekilmiş ve filmin sonunda da gösterilen fotoğrafı, giysiler, botlar, karakterin oturma şekli, kadraj, bir kısmı silinmiş yazısı ile otobüs, birebir taklit edilerek yeniden canlandırılır. Burası filmin öykülemesi ve sinematografisi içinde Aristoteles'in "baht dönüşü" (*peripeteia*) anıdır.⁵ Hedefine ulaşmış ve yalnız yaşamının tadını çıkaran Supertramp'ın aydınlanarak çelişkilerinin ve çatışmalarının çözülmesini ifade eder. Gerçek mutluluğun ne olduğunu fark eden Supertramp, terk ettiği hayata, bir işe yaramak, insanlara faydalı olmak adına geri dönmeye karar verir. Faydalı olma, faydalı olabilecek bir işe sahip olma üzerine kurulan kapitalist retorik, Supertramp'ın "bilgelik" ilk adımlarını oluşturur. Taşan nehir geri dönüşe izin vermese de, mutluluğun sadece paylaşıldığında gerçek olduğunu anlayan kahraman, Christopher McCandless olan eski ismine geri döner. Yine Aristoteles'in *Poetika*'sından (2017) yararlanarak bu ismin öykünün dramatik akışı içinde "tanınma" (*anagnorisis*) anı olduğunu söylemek gerekir.⁶ Alaska günlerinin başlangıç epizodunda, medeniyet tarafından daha fazla zehirlenmemek uğruna kaçtığını söyleyen Supertramp, doğa tarafından zehirlenir. Ölümünden hemen önce biyolojik ailesine bilinç düzeyinde kavuşacak, böylece çapraz kurgunun öğelerinin bu kesişim anı, anafikri, organik birliğin disiplin mekaniklerinden arınarak yeniden tesisi yönünde kuracaktır.

⁵ Baht Dönüşü: "olan bitenin tam ters yöne doğru değişmesi" (Aristoteles, 2017: 41).

⁶ Aristoteles tarafından "bilgisizlikten bilgiye geçiş" (2017: 41) şeklinde tanımlanan tanınma, anlatıda ağırlıklı olarak bir karakterin tanınması, kim olduğunun anlaşılması biçiminde uygulanır.

“Magic Bus” adını alan vahşi hayat süreci ile Supertramp’ın beş epizotluk serüveninin çapraz kurgusu, karakterin içsel çelişki ve çatışmalarını ortaya koyarken, ögeler arasındaki kesişim yine çapraz kurgunun temel özelliklerinden biri olan bir düelloya döner. Gerçekliği paylaşımında bulan Supertramp, bu düellonun sonunda vahşi yaşamı terk etmeye ve insanların içine dönmeye karar verecektir. Bu noktada fayda ilkesini hatırlar ve filmin öyküsündeki baht dönüşüne sebep olan faydalı olma ile ilgili satırlar ile ilişkilendirirsek, karakterin sonunda ulaştığı ana fikrin egemen ideolojilerle uyumlu olduğunu görürüz. Esasen Supertramp, bütün yönleri ile neoliberal bir girişimci öznellik modeline geri dönmez; ancak geri döndüğü dünyanın istikameti de bu yöndedir. İmgesel olarak kavuştuğu ailenin bir şirket sahibi olması önemli bir veridir. Supertramp daha çok bu özneliğin şafağına, fayda ilkesi ile boğuşan ve neoliberal özneliğin doğacağı liberal krize doğru adımlar. Disiplin toplumlari asayiş adında kapattığı bireyleri zorla çalıştırıyordu; yeni toplumda ise çalışmak, tıpkı Supertramp’ın yaşadığı aydınlanmada olduğu gibi arzulanmalı, etik olarak tercih edilmelidir. Büyük kazançları, hiyerarşik kariyeri ve unvanları reddetse bile yararlı bir işte çalışmak, her durumda *homo-economicus* özneliğinin tanımlandığı bölgelerden biridir. Supertramp’ın *homo-economicus*un dışına çıktığı tek zaman-mekân blogu olan Alaska, çapraz kurgunun düellosunun kaybedenidir.

Sonuç

The Truman Show ve *Into The Wild* filmleri, Batı’da disiplin toplumlari ile getirilen iktidar dispozitiflerinin çözülüşü ile gerçekleşen dönüşüm bağlamında incelenebilir. Bir kapatma kurumundan çıkma mücadelesi veren ve otoriteryan ailesinden uzaklaşan karakterlerin yaşamlarına dair analiz, kapitalist dönüşümün ideolojik ve etik konumlanmasını somutlaştırmak açısından da önemlidir. Kapatma kurumlarından ve bu kurumların öznellikler üzerine kurduğu otoriteryan disiplinci ilişkisellikten uzaklaşan karakterler, iki filmi birbiri ile semantik olarak bağlar. Gözetlendiğinden habersiz olması ile herhangi bir meselesi olmayan Truman’ın kazandığı mücadelenin ardından çıktığı yer, Chris’in sürekli seyahat halindeki yersizyurdsuz yaşamıdır. Bu yaşam aynı zamanda dışarıya başarılı görünen, ancak sırlar ve şiddet içeren kapalı bir kurumsal yapılanmaya da karşı çıkar. Kariyeri eleştiren Chris’in reddettiği, bürokratik hiyerarşik piramit biçimli örgüt modelidir. *Into The Wild* filminde “vahşi hayat” ile “yolculuk” olarak tanımlayabileceğimiz iki ana ögenin çatışma ve kesişiminin sonucunda benimsenen etik, yalnızlık karşıtıdır. Uygarlığın herhangi bir boyutunu içermeyen bir zaman-mekân, çapraz kurgunun olumsuz ögesidir. Chris, deri işlemeye, hamburgerciye, tahıl ambarı işçiliğine, faydalı olduğu yere, şirket sahibi ailesine, değilse yeni ailesine, onu evlat edinmeye hazır büyükbabasına geri dönmelidir. Fayda, tam da Dardot ve Lavall’ın gösterdiği gibi, neoliberal akılsallığa doğru giden yolun dönemeçlerinden biridir. Burası piyasa ekonomisinin yasaları ile mantığının işlediği bölgedir. Kapatma kurumlarına karşı verilen mücadele, kapitalizmin halihazırda terk etmeye başladığı model olduğu ve piyasa ekonomisinin elinin uzanamadığı mutlak yalnızlık ve birincil doğa deneyimlerinin yerine yararlı bir iş sahibi olma sloganı benimsendiği için, *The Truman Show* ve *Into The Wild* filmlerinde kahramanların mücadeleleri ile şekillenen eleştirelilik sahtedir.

Kaynakça

- Arijon, Daniel, (1995). *Film Dilinin Grameri 1*, Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak, M. Barkan (çev.), İstanbul: Kavram.
- Aristoteles, (2017). *Poetika*, Nazile Kalaycı (çev.), Ankara: Pharmakon.
- Dardot, P. ve Laval, C. (2012). *Dünyanın Yani Aklı*, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Deleuze, Gilles, (1992). "Postscript on the Societies of Control", *October*, (59), 3-7.
- Deleuze, Gilles, (2013). *Müzakereler*, İnci Uysal (çev.), İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles, (2014). *Sinema 1 - Hareket-İmge*, Soner Özdemir (çev.), İstanbul: Norgunk.
- Dumenil, G. ve Levy, D. (2009). "Marksist Bir Neoliberalizm Teorisi", *Neoliberal İktisadın Marksist Eleştirisi*, Hilmi Tunalı (çev.), İstanbul: Kalkedon.
- Feldman, E. S. (Yapımcı), Weir, P. (Yönetmen). (1998). *The Truman Show* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Foucault, Michel, (2000). *Hapishanenin Doğuşu*, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge.
- Foucault, Michel, (2003). *İktidarın Gözü*, Işık Ergüden (çev.), Ankara: İmge.
- Foucault, Michel, (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Ferda Keskin (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel, (2010). *Cinselliğin Tarihi*, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel, (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu*, Alican Tayla (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gaulejac, Vincent, (2013). *İşletme Hastalığına Tutulmuş Toplum*, Özge Erbek (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- George, Susan, (2009). "Neoliberalizmin Kısa Tarihi", Gülsüm Akalın (çev.), *Neoliberal İktisadın Marksist Eleştirisi*, İstanbul: Kalkedon.
- İlic, Erdem, (2017). *Film Atölyesi: Sinemanın İmgelem Araçları*, Ankara: Pharmakon.
- Parnet, C. ve Deleuze, G., (1990), *Diyaloglar*, Ali Akay (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Penn, S. (Yapımcı), Penn, S. (Yönetmen). (2007). *Into The Wild* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Vantage.
- Peters, Thomas, A., (1999). *Computerized Monitoring and Online Privacy*, N.Carolina: McFarland & Company.
- Poster, Mark, (1990). *The Mode of Information*, New York: Free Press.
- Sennett, Richard, (2008). *Karakter Aşınması*, Barış Yıldırım (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Standing, Guy, (2015). *Prekarya*, Ergin Bulut (çev.), İstanbul: İletişim.

Simülasyon Evrenine Özgü Sinema

Ümit Hüseyin Girgin*

Özet

Günümüz dünyasında iletişim ve bilgi teknolojilerinden insanlar arası iletişime, politikadan ekonomiye, edebiyattan plastik sanatlara, resimden sinemaya kadar çeşitli alanlar oldukça köklü bir dönüşüme uğramış bulunmaktadır. Bu dönüşüm sonucunda, gerçek yaşama ait olan simgesel ilişki biçimleri farklılaşarak, tüketim ideolojisinin oluşturmuş olduğu, 'eski'ye ait görünümlerin sahip oldukları anlamları yitirerek varlıklarını sürdürdükleri yeni bir evren, namı diğer simülasyon evreni ortaya çıkmıştır. Günümüz dünyasını açıklamak için kullanılan siyaset, ekonomi, sosyoloji, sanat gibi alanlara ait pek çok kavram da eski anlamlarını 'kaybetmiş', ancak bu kaybı gizlemenin bir yöntemi olarak görünümler aşırı önem kazanmıştır. Tüketim ideolojisi, kendilerine yüklenen anlamların hiç birini taşımayan, ancak hâlâ bu anlamların orada bir yerlerde olduğu algısının yaratılması için oldukça elverişli bir ideolojidir. Toplumda hâlâ üretken bir çalışmanın sürmesinin, serbestçe tüketimin ve birbirinin aynı binlerce ürün arasından seçim yapabilmenin yarattığı yanılsama, sahip olunan gerçeklik evreninin sona ermiş olduğunu gizlemenin etkili bir yoludur.

Toplumsal ile olan ilişkisi oldukça güçlü olan sinema sanatının böylesi bir dönüşümden etkilenmemiş olduğunu düşünemeyiz. Simülasyon evrenini içeriği boşalmış bir görünümler evreni olarak tarif edebiliyor isek, görsel bir sanat olan sinemanın yarattığı imgelerin hâlâ birer anlamı olup olamayacağını sormak zorunluluktur. Simülasyon evreninde sinema hâlâ hikâye anlatmaya devam edebilir mi? Anlatılan hikâyelerin karşılığı toplumsal yaşamda ne kadar mevcuttur? Sinema ve simülasyon evreni ilişkisi üzerine yapılacak bir çalışma bütün toplumsala dair izlerin sürülebileceği bir sanat olarak bu ve benzeri düzeydeki pek çok soruya yanıt verebilir.

Anahtar Kelimeler: Simülasyon Kuramı, Simülakr, Sinema, İmge, İllüzyon, Baştan Çıkarma, Meydan Okuma, Kökten Ötekilik

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-0588-6229>

E-mail : umithuseyingirgin@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.411670

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.04.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.10.2019

Cinema-Specific Simulation Universe

Ümit Hüseyin Girgin*

Abstract

In Today's world, many areas, from communication and information technologies to inter-human communication, from politics to economy, from literary to plastic arts, from painting to cinema, underwent radical changes. As a result of this change, the symbolical modes of relationships in real life differentiated and a new universe also known as simulation universe came up where 'old' views created by consumption ideology lost their meanings and continue their existence. As a result of this change, the symbolical modes of relationships in real life differentiated and a new universe came up where 'old' views created by consumption ideology lost their meanings and continue their existence. And many notions belong to the areas like politics, economy, sociology and art, which are used for clarifying today's world, 'lost' their former meanings; however, view gained excessive importance as a way to conceal this loss. Consumption ideology is a very favorable ideology for creating the perception that the meanings were somewhere over there, although things do not bear any meanings attributed to them. The Illusion, created by ongoing productive works in society, free consumption and making choice among thousands of cookie-cutter products, is an efficient way of concealing that the reality universe was at an end.

We cannot think that the movies, which have strong relations with society, did not be affected by such a change. If we are able to describe simulation universe as an eviscerated universe of views, it is an obligation to ask whether the images created by movies still have a meaning or not. Can cinema still continue to tell story in the Simulation Universe? How much the stories told have response in communal living? A study to be carried out on the relationship between cinema and Simulation Universe may give answers to this and suchlike many questions, as it is an art, where communal marks can be traced.

Keywords: *Simulation Theory, Simulakr, Cinema, İmage, Illusion, Seduction, Challenge, Radical Alterity*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-0588-6229>

E-mail : umithuseyingirgin@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.411670

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.04.2018

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.10.2019

Giriş

“Gerçek dünyayı bertaraf ettiğimize göre, geriye kalana ne dememiz gerekiyor? Görünümler dünyası mı? Kesinlikle hayır! Çünkü hakiki dünyayla birlikte” görünümler dünyasını da yok ettik”

F. Nietzsche¹

Simülasyon kuramı günümüzde, özellikle Batı toplumlarının içinde bulunduğu sosyo-kültürel, ekonomik ve politik yapının daha iyi anlaşılması için Fransız düşünür Jean Baudrillard tarafından öne sürülmüştür. Batı toplumları, son iki yüz yıldır gelişme, çağdaşlaşma, ilerleme kavramları ile nitelenen sosyo-kültürel, ekonomik ve politik bir süreç içerisinde geçmektedir. Baudrillard’ın gerçeklik evreni olarak tanımladığı bu süreç, tarihsel olarak 18. Yy. Sanayi Devrimi ile başlamış, 20. Yy. Tüketim toplumu aşaması ile son bulmuştur. Gerçeklik evrenini, daimi ilerlemeye yönelik bir süreç olarak algılayan batı toplumlarında, sosyo-kültürel ve ekonomi-politik açıdan kolektif ilişkilerin varlığı gözlemlenmektedir. Bu toplumlar, gerçeklik evreninin belirlediği ortak hedefler doğrultusunda kolektif illüzyonlar üretmektedir. Kolektif illüzyon üretiminin ardında, toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve kültürel anlamda kutuplara ayrılması yatmaktadır. Bu durum tezat görünse de, bir çok açıdan karşıtlık içerisinde olan bir toplumun, daha güzel bir dünyaya dair ortak ülkü ve amaçlarının bulunması yadsınamaz. İçinde yaşadıkları dünyanın kolektif bir çaba ile değişeceğine inanan insanlar bireysel düşlerini, kolektif hedefleri uğruna ertelemekten kaçınmamaktadırlar. İçinde yaşanan gerçeklik evreni bir çok açıdan zorlu yaşam koşullarını beraberinde getirirse de insanlar bu olumsuzluklardan kolektif düşler, illüzyonlar üreterek kaçmayı başarmaktadırlar (Adanır, 2008: 36). Gerçeklik evreninde toplumsal yaşamı belirleyen, dolayısıyla da illüzyona yol açan şey metafizik değerlerdir. Din ve iktidar adlı iki simülakr aracılığıyla gerçeklik, kendisini bir düş, bir tür illüzyon gibi sunabilmektedir. Baudrillard’a göre Batı, modernleşmenin sunmuş olduğu hedeflerin hepsini çarpık da olsa aşarak sosyo-ekonomik, politik ve kültürel alanlarda bir sıçrama yaşamış, bu sıçrama sonrasında Batı’nın gerçeklikle kurmuş olduğu ilişki, bir daha geri dönüşü olmayan hiper-gerçekliğe yani simülasyon evrenine yol açmıştır. Simülasyon evreninin doğuşuyla, kolektif sürece ait olan görüş, düşünce ve inançların içerikleri boşalmıştır. Bu duruma bağlı olarak modern dünya görüşünü ortaya çıkaran diyalektik süreç ve bu süreci açıklamaya çalışan diyalektik yaklaşım da sona ermiştir. Hakikat ve görünümlerden yoksun bu evrende dünya, Baudrillard’a göre batının icat ettiği ve dünyanın geri kalanına dayattığı görüntüler üzerine kurulu sanal, bütünsel bir gerçekliğe benzemektedir. Ona göre bu aşamada, hakikat ve görünümün yerini bütünsel gerçeklik almıştır. Üretimi yapılan her şeyin; ses, imge, film vb. bilgisayar programları aracılığıyla kusursuz hale getirildiği bu evrende, şeyler kendi gerçekliğinden yalıtılarak bir koda indirgenmektedir. Bütünsel gerçeklik, küreselleşme sayesinde tüm dünyada iktidar düzeyinde bir etki yaratmakta ve gittikçe daha geniş coğrafyalara yayılmaktadır (Baudrillard, 2005a: 21-20). Bütünsel gerçeklikle birlikte öteki dünya ortadan kalkmakta, gerçek dünyanın yerini kusursuz bir biçimde oluşturulmuş ikizi almaktadır. Baudrillard’a göre bütünsel gerçeklik, gerçekleştirilmesi güç bir ütopyadır ancak devasa yapay bir makine aracılığıyla dünyanın geri kalanına dayatılmak istenmektedir (Baudrillard, 2005: 25). Bu nedenle gerçeklik evreninden kopuş, iktidarlar tarafından gizlenmeye çalışılmakta, hala geleceğe dair umutların, kolektif şekilde gerçekleştirilebilecek olan amaçların var olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu hedef doğrultusunda, biçim/içerik diyalektiğini aşan şeylerin yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir. Bu amaçla, tüm dünya bu içerik ve ideolojilere inandırılmaya çalışılmaktadır. Ancak her türlü anlam üretiminin daha fazla anlamsızlaşmaya yol açtığı bu evrende bireysel ve toplumsal düzlemde yaşanan tüm deneyimler birer görünüme dönüşmektedir.

¹Baudrillard, (2005: 21)

Kitle iletişim araçları ve reklam sektörünün simülasyon evreninin var olmasında ve yaygınlaşmasında önemli olduğunu vurgulayan Baudrillard, kitleleri görünümlere maruz bırakan ve duyarsızlaştıran tüm bu biçimler arasında medyayı, özellikle de televizyonu öne çıkarmaktadır. Günümüzde gerçekleşen teknolojik devrim sayesinde yaşama alışkanlıklarını kökten dönüştüren internet ve yeni medya mecralarının da bu evren içerisinde kendisine önemli bir yer açtığı görülmektedir. Her alanda gerçekleşen köklü dönüşüm sayesinde sinema sanatının da illüzyon kaybına uğradığı görülmektedir.

Simülasyon evrenindeki herhangi bir kuramsal eleştiri, nasıl ki sistemi çözümlenmeye yönelik yeni bir argüman sunamıyorsa, film çözümlenmesinde de yeni bir kuramsal yaklaşımın öne sürülemediği, mevcut yaklaşımların ise kendi kendini tekrar ettiği görülmektedir. Kuşkusuz Batı medeniyeti, sinema alanında birçok kuramsal yaklaşım üretmiştir. Bunların başlıcaları; filmlerin içeriğine ve dış dünya ile olan ilişkisine önem veren “gerçekçilik” ve filmleri dış dünya ile ilişkisinden bağımsız şekilde değerlendiren “biçimciliktir”. Birçok kaynağa göre sinema sanatına biçimsel olarak yaklaşan ve bu konuda ilk akademik yaklaşımı getiren, Photoplay: A Psychological Study (1916) isimli eserin sahibi Hügo Münsterberg’dir. (1836-1916) Günümüz sinema kuramları arasında dahi yerini koruyan çalışmada Münsterberg, “sinemanın kendi başına sanat olarak olanaklarını incelemek yerine, seyircinin zihniyle kurduğu algılama ilişkisine yönelmektedir” (Aktaran, Kibaroglu: 2015: 5). Münsterberg’in ardından Arnheim, Eisenstein, Pudovkin, Vertov ve Balazs gibi kuramcılar, çalışmalarıyla biçimsel yaklaşıma derinlik kazandırmışlardır. Seyircinin kendisine gösterilen görüntülere nasıl tepki verdiği üzerine odaklanan bu kuramcılar için sinema, film yapımına özgü teknikler; kurgu, kamera açıları, mercekler, aydınlatma vb. aracılığıyla inşa edilen bir anlatı formudur. Sinemanın kurgusal bir anlatı formu olduğunu iddia eden biçimcilerin ardından sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayan kuramlar ortaya atılmıştır. Bu kuramlar, sinemanın gerçekliğin kendisini ne kadar yansıtabileceğine odaklanmıştır. Bu kuramın öncüleri; Andre Bazin ve Siegfried Kraucer’dır. 20. Yy’ın ikinci yarısı itibari ile dilbilim alanındaki incelemelerle ortaya çıkan, daha sonra disiplinler arası bir kuram haline gelen göstergebilim, sinema alanında kullanılmaya başlanmıştır. Christian Metz, Jean Mitry, Peter Wollen gibi düşünürlerin öncülük ettiği sinema göstergebilimi, temelde anlam üretim süreci ile göstergeler arasındaki ilişkiyi kuramın merkezine oturtmaktadır. Sinema konusunda en son ortaya çıkan kuramsal çalışmalarsa; psiko-analitik, feminist çözümlenme vb. göstergebilim üzerine oturmaktadır. Bununla birlikte, ortaya çıkmış olduğu günden bugüne dek göstergebilimin belirlediği kuramsal yaklaşımların hiçbiri radikal değişime uğramamıştır (Adanır, 2008: 35). Bu yaklaşımların yanı sıra postmodern kuram çerçevesinde yapılan film çalışmaları ve son yirmi yılda beyin görüntüleme cihazlarının gelişmesiyle ortaya çıkan nöro-image ve nöro-cinema kuramları dikkat çekicidir. Ancak tüm bunlara karşın, neredeyse kırk yılı aşkın süredir kuramsal anlamda yaşanan boşluk ve radikal eleştiri eksikliği dikkat çekicidir. Bu durumun en büyük sebeplerinden birisi, kuşkusuz Adanır’ın da (2008) belirttiği gibi sinemada yeni bir akım ve bu akımı destekleyecek yeni bir kuramın ortaya çıkmamasıdır. Bu kuramsal boşluğu doldurmada Baudrillard metinlerinden faydalanmak elzemdir. Vaughan, sinema alanında Baudrillard metinlerinden yararlanan düşünürlerden birisidir. Vaughan, Baudrillard’ın baştan çıkarma/ayartma² kavramının sunduğu “eşsiz ve keşfedilmemiş olan derinlikli anlayışın”, “dünyayı kavramsallaştırış ve tecrübe edişimizin yenilenmesi adına sinema formunun ne sunabileceği ile ilgili temel film felsefesi tartışmalarının” esasını oluşturabileceğini” (Baldwin, 2010: 2) düşünürken, Clarke, (2010) Baudrillard metinlerinin sinema alanında çok az takdir gördüğünden yakınmaktadır.

² Kavram, Baudrillard’ın Türkçeye kazandırılan eserlerinin bir kısmında baştan çıkarma bir kısmında ise ayartma olarak çevrilmiştir. Bu çalışmada, kaynak eserden alıntı yapılmayan yerlerde baştan çıkarma kavramı tercih edilmiştir.

Bununla birlikte, *The Matrix* (Lilly Wachowski, Lana Wachowski, 1999) ve *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scott, 1982) gibi filmlerin, Baudrillard düşüncesinin sergilenmesinde can alıcı bir rol üstlendiğini belirlemektedir (Clarke, 2010: 22-23). Her ne kadar Baudrillard *Matrix*'i, simülasyon evreni ve baştan çıkarma evreni arasında bir sentez yapamamasından dolayı reddetse de, filmin tüm dünyada yoğun ilgi görmesi ve kitleler üzerinde yarattığı etki, Baudrillard'ın çalışmalarıyla ilgili yorumların daha fazla takdir görmesine neden olmuştur (Aktaran Clarke, 2010: 24).

Baudrillard, sanatın gerçeklik evrenini ne kadar başarılı bir şekilde yansıttığına değil, sanatın gerçekliği nasıl değiştirdiğine ve nasıl keşfettiğine önem vermektedir. Bu bakış açısının altında, gerçekliğin birebir üretiminin illüzyondan yoksun olacağı düşüncesi yatmaktadır (Adanır, 2008: 39). Baudrillard'a göre gerçekliğin kendisini değiştiren ve yepyeni bir bağlama oturtan sinema, bir illüzyon sanatıdır. Sinemanın bir illüzyon sanatı olmasının nedeni, düşsel bir içerik olan mitlere ve sinematografik imgenin büyüleyici gücüne dayanan bir biçim/içerik bağıntısı üretmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçeklik evreninde sinema, içinde yaşanan dünyanın izdüşümlerini yansıtmaktadır. Seyirciler filmleri izlerken gerçeklikten kaçabilme imkânı bulmakta, sinema aracılığıyla kolektif bir düşünme ve mutlu olmayı becerebilmektedir. Sinema, toplumsal koşullara rağmen dünyanın güzel bir yer olacağına dair illüzyonlar sunmaktadır. Örneğin, Amerikan sinemasında bir Western klasiği olan *Stage Coach* (*Cehennemden Dönüş*, John Ford, 1939), birbirine tamamı ile zıt grupların, bir arada nasıl yaşayabileceğine dahası nasıl bir ulus oluşturabileceğine dair illüzyonlar sunmaktadır. Gerçeklik evreninde neden birey/kolektivite diyalektikliğine dayalı anlatım biçiminin yoğun olarak kullanıldığı, toplumların dünyayı algılayış biçimlerine bakılarak anlaşılabilir. Bu süreçte, "Marksizm'e, Evrensel Proletarya Diktatörlüğüne, Komünizm, Sosyalizm, Sosyal Demokrasi, Kapitalizm ya da Liberalizme yürekten inanan insanlar vardı. Onlar dünyayı ve tanık oldukları her olay, her etkinliği bu perspektiflerden yola çıkarak değerlendiriyorlardı" (Adanır, 2008: 40). Günümüzde ise Adanır'ın da belirttiği gibi sinemanın, salt bir teknoloji ürünü olarak bir biçim/içerik bağıntısı üretebilme şansı çok azdır. Bir biçim/içerik bağıntısına sahip olmayan sinema sanatı, illüzyon sunma özelliğini 1968 Mayıs'ı ve onun ardından gelen simülasyon evreni aşamasıyla büyük ölçüde yitirmiştir. Sinemanın illüzyon kaybına uğramasının iki önemli nedeni vardır. Bunların ilki, bu süreçte yaşanan bireyselleşme ile bireyin ön plana çıkması ve kolektif ideolojilerin geri plana düşmesidir. "Kolektif konusunda söyleyecek bir şeyi kalmayan sinema, bütünüyle öznel (tekil insanların) öyküleri(ni) ya da gerçeklikle her türlü ilişkisi tamamen kopuk, hayal ürünü (sanal) denilebilecek türden öyküler anlatmaya başlamıştır. 'İçerik' öykü için bir tür bahaneye dönüşmüş gibidir. Biçimle içerik arasındaki diyalektik tamamen saf dışı edilmektedir" (Adanır, 2008: 43). İkincisi; 1970'li yıllardan beri görüntü teknolojilerinde yaşanan olağanüstü gelişmeler ve dijitalleşmedir. Sinemada gerçeklik, bir kamera vasıtasıyla çekilen görüntülerin, "daha önce kullanılmamış, duyurakati ışıkla etkilenmemiş bir sinema filmi" yani pelikül üzerine kaydedilmesiyle üretilmektedir. Gerçekliğin birebir üretiminin ardından, film imgeleri öncelikle elektronik tabanlı sayısal ortama, ardından da gelişen teknoloji ile birlikte dijital ortama aktarılmıştır.

Dijital imgede herhangi bir fiziksel gerçeklik söz konusu değildir. Yalnızca 1 ve 0 rakamlarının kodlanmasıyla oluşturulan bir içerik söz konusudur. Dolayısı ile dijitalleşmeyle birlikte filmler kodlanmış birer içeriğe dönüşür. Kodlanmış dijital içerik, 35 mm ham görüntülere nazaran çok daha seri bir şekilde üretilmekte ve ucuza mal edilebilmektedir. Ancak bu durum, pelikül üzerine yansıyan fiziksel gerçekliğin sona ermesine neden olmaktadır. Bu da, sinema sanatının sunmuş olduğu niteliksel yetkinliğin azalmasına, niceliğinin ise artışına katkıda bulunmaktadır. Dijitalleşmenin yanı sıra, gelişmiş görüntü teknolojileri aracılığıyla üretilen film imgeleri de illüzyonun yok olmasına katkıda bulunmaktadır. Geniş ekran formatının icadı ile birlikte dev perdelerde (Sinemaskop, Sinerama, Teknirama, Vistavizyon) geniş açılı çekimler, 3D teknolojisi, rengin kullanımı, sinemaskop çekimler, ses düzenlemelerindeki

teknolojik gelişmeler (Stereofonik ses) vb. gerçekliğin kusursuz bir şekilde üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu tarz filmlerin üretimi, Baudrillard'a göre izleyiciyi yanılsamadan uyandırma amacı taşımaktadır. "Teknoloji geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, yanılsama da çekip gitmiştir" (Baudrillard, 2010b: 101). Kusursuz gerçeklik üretiminin amacı, artık var olmayan illüzyonun yokluğunu gizlemektir. Bu sebeple, teknolojik yönden yetkin, gerçekliğin kendisini aşan filmler üretilmeye başlanmıştır. Dahası, kaybedilen illüzyon, görsel açıdan zenginleştirilmiş bir gösterge bombardımanı ile geri kazanılmak istenmektedir. Bu durum, sinemanın günümüzde gerçekliğin kendisini aşıp geçtiğini, onu tekrar ürettiğini, siyasi ve toplumsal yaşamı devraldığını göstermektedir.

Baudrillard, simülasyon evreninde sinemanın, içinde bulunduğu evrene özgü biçim ve içerikler sunduğunu, öykülerin buna göre yapılandırıldığını fakat illüzyon sunmaya da devam ettiğini belirtmektedir. Bu tespiti rağmen sinema ve illüzyon ilişkisi üzerine çok fazla spesifik görüş belirtmeyen Baudrillard, bunun yerine simülasyon kuramı ile ilgili asal kavramların, illüzyonla olan ilişkisi üzerine eğilmektedir. Dolayısıyla, sinema hakkında bir çalışma yapabilmek, söz konusu asal kavramların; simülakr, gerçek, gerçeklik, imge, simüle etmek, toplumsal, kitle, simgesel, meydan okuma, baştan çıkarma, tarih, televizyon, iktidar, kitle, caydırma, bütünsel gerçeklik, ikili biçim/simgesel meydan okuma, kökten ötekilik vs. illüzyonla olan bağını incelemekten geçmektedir. Tüm bu kavramların illüzyonla olan bağının derinlemesine bir analizi yapılarak sinemanın illüzyon sunup sunmadığı sonucuna ulaşılabilir.

Bu çalışmanın amacı; simülasyon evreninde biçim/içerik bağıntısını yitiren sinemanın toplumsalla ilişkisinin izini sürerek, sinemanın hala bir illüzyon sunup sunmadığını ortaya çıkarmaktır. Bu hedefe yönelik açıklama; simülasyon kuramına özgü asal kavramlar ve illüzyon ilişkisinin derinlemesine bir analizini gerektirmenin yanı sıra, simülasyon evreninin işleyişine yönelik bir anlatımla ortaya çıkartılabilir. Buna istinaden çalışmanın "*Simulakrlar ve Simülasyon Düzeni*" başlıklı ilk bölümünde, simülasyon kuramı ile ilgili asal kavramlar nitelendirilmiş ve bu kavramların illüzyon kavramı ile olan ilişkisine değinilmiştir. "*Simülasyon Evreni ve Sinema*" isimli ikinci bölümde, ilk bölümdeki açıklamalardan hareketle sinema ve illüzyon ilişkisi alt sınıflara ayrılarak ele alınmıştır. "*Simülasyon Evreni ve Sinema*" başlığı altındaki bu alt sınıflar; "*Sinema, İmge, İllüzyon İlişkisi*", "*Sinema, Tarih, İllüzyon İlişkisi*", "*Sinema, Kitle, İllüzyon İlişkisi*", "*Sinema, Caydırma, İllüzyon İlişkisi*" ve "*Sinema, Simgesel Meydan Okuma ve İllüzyon İlişkisi*" şeklinde sıralanmaktadır. Ayriyeten, simülasyon evreni ve sinema arasındaki ilişki tarihsel süreç içerisinde ele alınmış ve filmlerle örneklendirilmiştir. Tüm bu noktalardan hareketle sinemanın simülasyon evreninde halen bir illüzyon sunup sunmadığı, sunuyorsa da bunu nasıl gerçekleştirdiği cevaplanmaya çalışılmıştır.

Simulakrlar ve Simülasyon Düzeni

Batı medeniyeti, modernleşmenin sunmuş olduğu hedeflerin hepsini çarpık da olsa aşarak sosyo-ekonomik, politik ve kültürel alanlarda bir sıçrama yaşamış, bu sıçrama sonrasında gerçeklikle kurmuş olduğu ilişki, bir daha geri dönüşü olmayan hiper-gerçekliğe yani simülasyon³ evrenine yol açmıştır. Modern toplumlara özgü ereklere; politika, ahlak, psikoloji, ekonomi vs. yitirilmesi ile birlikte gerçekliğin yerini simülasyon evrenine ait simülakrlar⁴ almıştır.

³ Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.

⁴ Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm

Baudrillard, Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm isimli eserinde, simülasyonun gerçeklik üzerinde kurmuş olduğu egemenlik sürecinin anlaşılabilmesi için değer yasası ve simülakrlara özgü yeni bir soyağacı oluşturmaya girişir (Baudrillard, 2008: 4). Baudrillard'ın oluşturduğu soyağacı, değer yasasındaki değişmelere paralel olarak art arda ortaya çıkan üç simülakr düzeninden ibarettir. Bu düzene göre:

- "Rönesans'tan sanayi devrimine "klasik" dönemi belirleyen biçim kopyalama,
- Sanayileşme dönemine egemen biçim üretim,
- Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur" (Baudrillard, 2008: 87).

1. basamaktaki simülakr doğal değer yasası, 2. basamaktaki simülakr ticari değer yasası, 3. basamaktaki simülakr ise yapısal değer yasası tarafından belirlenmektedir.

Baudrillard'a göre kopyalama, Feodal düzenin yerini, Burjuva düzenine (Rönesans) bırakması ve ayrımlayıcı göstergeler düzeyinde açıkça görülen bir yarışla ortaya çıkmıştır. Sınıflar arası geçişliliğin olduğu bu düzende, göstergelerin toplum nezdinde bilinirliğinin artması kopyalamanın mevcudiyetine bağlıdır. Rönesans ve tekniğin gelişmesi ile insanoğlunda dünyanın ideal bir kopyasını dışa vurma cüreti oluşmuştur. Bununla birlikte, gerçekliğin ideal bir kopyasını oluşturmak, gerçekliği taklit eden orijinal eseri oluşturmak kadar güçtür. Bunun nedeni; simülakrın (kopya) yapımına harcanan emeğin, orijinal eserin yapımına harcanan emeğin muadili olmasından kaynaklanmaktadır. Bu da kopyanın zanaat düzeyinde kaldığının ve simülakrın yalnızca bir kere oluşturulduğunun göstergesidir. Simülakr, bir taklit olarak aslını yaşatır, ona gönderme yapar. Bu da simülakrların toplumsal ve sanatsal anlamda bir ağırlığının olduğunu göstermektedir (Baudrillard, 2008: 88). Baudrillard'a göre, Rönesans'taki teknik, bütünüyle bir benzeşim etkisi yaratmayı hedeflerken sanayileşme dönemine ait teknik, makineleşmeyi ve eşdeğerliliği hedeflemektedir. Barok döneme ait otomat insanı andırmakta, devrim öncesi toplumsal ve tiyatral yaşama katılmakta iken makine, robot üretimi ile insana özgü mekanik bir anlayış başlamıştır. Otomat, insanın benzeri ve muhatabı iken makine, insan ile eşdeğer bir varlıktır. Birinci basamak simülakr ile ikinci basamak simülakr arasındaki fark budur (Baudrillard, 2008: 93). İkinci basamak simülakrlar ile birlikte, makinenin ve ölü emeğin canlı emek üzerinde egemenlik dönemine girilmiştir. Bu tersine döndürme süreci ile birlikte kopyalama sürecinden çıkılarak yeniden üretim sürecine geçiş yapılabilmektedir (Baudrillard, 2008: 95). Yeniden üretim sürecinde, nesnelere ve göstergeler arasındaki ilişki yansıma, gerçeklik ya da illüzyon türünden bir ilişki değil bir eşdeğerlilik ilişkisidir. Üçüncü basamak simülakr döneminde ne birinci basamaktaki gibi asılın kopya edilmesinden ne de ikinci basamak simülakrlar düzeninde olduğu gibi salt serilerden söz edilemez. Modellere dayalı bu "evre"nin adı simülasyon evrenidir (Baudrillard, 2008: 98).

Simülakrlar düzeninde her dönem bir önceki döneme boyun eğmektedir. Birebir kopya düzeni, seri üretime, seri üretim düzeni de işlemsel simülasyon düzenine boyun eğmektedir. Kodun, gündelik yaşama özgü bütün gerçekliği daha önceden belirlediği bu aşama üçüncü basamak simülakrlar düzenidir (Baudrillard, 2008: 101). Koda özgü erekliliklerden arındırılmış ya da koda müdahale etmeye çalışan her şey, örneğin diyalektik vb. kendi erekliliğiyle olan bağlantısını yitirmekte, ait olduğu bütünden kopartılıp emilmektedir. Her simülakr aşamasının gerisinde inanılan ya da inanılmak istenen bir gerçeklik varken, üçüncü basamak simülakrlar hiçbir gerçekliğe gönderme yapmamaya başlamıştır.

Bu bağlamda, gerçeklik ve düşsel/illüzyon arasındaki ilişkiye göre yeniden sınıflandırılan simülakrlar da üç gruba ayrılır:

Buna göre Rönesans'tan sanayi devrimine kadar olan klasik dönemi belirleyen

kopyalamada; “Uyumlu, iyimser ve Tanrı’nın yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı, doğal simülakrlar” (Baudrillard, 1998b: 168) bulunmaktadır. Gerçekliğin birebir kopyası olan doğal simülakrlar, suret çıkarma, ayna, yansıma, imge, sahne, tiyatro vb. aracılığı ile gerçekliği birebir yansıtarak illüzyon sunmaktadır. Sanayileşme dönemine egemen biçim olan üretim düzeninde; “Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güç üstüne kurulmuş, makinelerle somutlaşan, üretici özelliğe sahip, üretken simülakrlar. Evrensel boyutlara insana inanmayı hedefleyen, sürekli bir yayılma eğiliminde olan ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan bir enerjiyi özgürleştirme peşinde koşan simülakrlar” (Baudrillard, 1998b: 168) bulunmaktadır. Yeniden üretim sürecinde, nesnelere ve göstergeler arasındaki ilişki yansıma, gerçeklik ya da illüzyon türünden bir ilişki değil, bir eşdeğerlilik ilişkisidir. Baudrillard’a göre, ikinci basamak simülakrlar dünyaya egemen olma konusunda düşsel açıdan yoksul bir çözüm sayılabilecek, sonu gelmeyecek bir yeniden üretim sürecini yaşama geçirmektedir (Baudrillard, 2008: 97). Kodun belirlediği güncel evreye egemen biçim olan üçüncü basamak simülakrlar düzeninde ise; “Information=bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan, total bir işlemsellik, hipergerçeklik ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrları” (Baudrillard,1998b:168) bulunmaktadır. Baudrillard, birinci grupta ütopya üreten bir düşsellikle, ikinci grupta bilimkurgu üreten bir düşsellikle karşılaşıldığını, günümüz evrenini yansıtan simülasyon evreninde ise düşsellikten söz edebilmenin mümkün olmadığını belirtir (Baudrillard, 1998b: 168).

Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon (1998b) isimli yapıtında simülasyon kavramını açıklamak adına, Jorge Luis Borges’in “Alçaklığın Evrensel Tarihi” (2014) isimli yapıtında yer alan, “Bilimin Kusursuzluğu Üzerine” adlı öyküsünü referans alır ve bu öykünün ana fikrini oluşturan “Harita ve İmparatorluk” alegorisine değinir. Borges, bu alegoride Aydınlanmayla başlayan bilimsel kusursuzluk ilkesinin en uç seviyede nasıl tezahür edebileceğini göstermektedir. Borges alegorisinde, çok köklü bir imparatorluktan ve bu imparatorlukta yaşayan haritacıların her geçen gün biraz daha geliştirdikleri haritacılık yönteminden bahseder. Haritacılık mesleğinde yetkin olan bilim insanları, imparatorluk sınırları içerisindeki yerleri, daha önce tanımladıkları verilere göre kesin ve eksiksiz bir düzlem üzerine aktarmaktadırlar. Harita ve imparatorluk arasında varoluşsal bir ilişkinin olduğuna inanan bilim insanları, bu anlayış doğrultusunda imparatorluğu fiziksel açıdan temsil eden, hatta imparatorluğun yerine geçecek büyüklükte bir harita yapmayı başarırlar. Haritanın bu denli detaylandırılması, imparatorluk ve harita arasında varoluşsal bir ilişkinin vuku bulmasına neden olur. Öyle ki, çökmeye başlayan imparatorlukla birlikte onu temsil eden harita da parçalanmaya, toprağa dönüşmeye başlamıştır. Bu durum, imparatorluk ve harita arasındaki güçlü metafizik ilişkinin bir göstergesidir. Taraflardan birisi öldüğünde, diğerinin de yok olmaya yüz tuttuğu bu ilişki biçimi, birinci basamak simülakrların çekiciliğine sahiptir. İmparatorluk ve harita arasındaki temsil ilişkisinin anlamını yitirmesi üzerine harita gözden düşer ve gündün güne yıpranarak yok olur. Yıpranarak kopan parçalar, temsil ettiği gerçeklikten bağımsız şekilde hareket etmeye başlar. Böylelikle, harita ve imparatorluk arasında varsayılan temsil ilişkisinin yerini; temsil ettiği nesneyle hiç bir bağlantısı kalmayan bir simülasyon biçimi alır. “Simülasyon kavramının haritadaki bir toprak parçası bir töz ya da referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 1998b: 14). Borges’in alegorisinde İmparatorluk yani gerçeklik, kendisini referans alan haritayı yani simülakrı belirlerken, simülasyon evreninde harita gerçekliğin kendisini belirlemektedir, çünkü ortada referans alınacak bir gerçeklik, başka bir deyişle imparatorluk kalmamıştır. Bu durum gerçek ve simülakrı arasında bir ayrım kalmadığının göstergesidir. Ayrımın ortadan kalkması yeniden canlandırıcı özelliğe sahip düş gücünün ortadan kalkmasına neden olmuştur.

Bundan böyle gerçek ve gerçeklik kavramı arasında ayna/yansıma terimleriyle ele

alınabilecek düşsel bir beraberlikten söz etmek imkânsızdır (Baudrillard, 1998b: 14). Bu koşullar altında bilimkurgusal düşselliğin yerini de modellerin belirlediği, yansımadan ve aşkınlıktan yoksun bir hiper-gerçeklik evreni almıştır. Dolayısı ile kurmacaya (düşgücü) gerek kalmamıştır. Baudrillard'a göre gerçek, modelin bir kopyasına dönüştüğü için modeli aşım geçemez. Aşkınlıktan yoksun böylesi bir evren içerisinde düşsellik barınamaz (Baudrillard, 1998b: 170). Harita parçalarının temsil ettiği gerçeklikle bağını koparması, Batı medeniyetinin "yeniden canlandırma" (Baudrillard, 1998b: 19) kavramına kaynaklık eden göstergeler sisteminin etkisini yitirdiğinin kanıtıdır. Batı medeniyetinin temellerini dayadığı yeniden canlandırma sisteminin yerini, "matrisler tarafından oluşturulan herhangi bir gerçekliğe göndermede bulunmayan, sadece bir kod tarafından oluşturulan bir gerçeklik yani simülasyon almıştır. Gerçekliğin herhangi bir referansa gerek duyulmadan, minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından oluşturulması, onun sonsuz sayıda üretiminin mümkün olmasına yol açmıştır. Baudrillard'a göre simülasyon "Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir" (Baudrillard, 1998b: 15).

Baudrillard'a göre gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak iken simüle etmek, sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Gizlemek şu anda burada olmayan bir varlığa gönderme yaparken simüle etmek bir yokluğa, şu anda burada bulunmamaya gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte simüle etmek -miş gibi yapmak değildir. Örneğin; hasta gibi davranan, çevresini buna inandırmaya çalışan bir kişi bir hastalığı simüle etmiş değildir. Simüle etmek, hastalığın semptomlarına sahip olmaktır. Simüle etmek, gerçeklik ilkesine zarar veriyorken, dissimüle etmek zarar vermemektedir (Baudrillard, 1998b: 16). Simüle etmenin gerçeklik ilkesine zarar vermesi, bu ilkeyi üretenleri simülasyona karşı savaş açmaya iter. Hakikat ilkesinin varlığını koruyabilmek ve simülasyonun açtığı sorunları engelleyebilmek adına, simülasyona gerçeklik ilkesi ile saldırılmakta ve simülasyonun yarattığı sorunlar aşılmaya çalışılmaktadır. Oysaki simülasyona gerçeklik ilkesi ile saldırıların eli kolu bağlıdır. Her alanda; ordu, tıp, din, sanat vb. var olan simülakrlar, ilk defa simülasyon evresinde gerçekliği aşım geçerek hakikat ilkesinin yerini almıştır. Baudrillard'a göre, bir simülakr olan imgeye özgü çeşitli aşamalar/basamaklar şöyle sıralanabilir:

- "derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge" (Baudrillard, 1998b: 20).

Din alanında simülakrların doğaya hayat veren tanrısal gücü yeniden canlandırdığına dair bir ön kabul vardır. Oysaki ilahi bir gücün yerine geçen simülakrlar; imgeler, heykeller vb. ilahi gücün ortadan kalkmasına ve hatta bu gücün gerçekte var olmadığını gizlemeye yaramaktadırlar. Baudrillard'a göre, ikonlar aracılığıyla tezgâhlanan bu oyun sayesinde görüntüler algılanabilen ve anlaşılabilen bir tanrı düşüncesinin yerini almıştır (Baudrillard, 1998b: 18). Bu imgeler, tanrının varlığını gizlemekte, olmayan bir şeye sahipmiş gibi davranmaktadırlar. İmgenin bu özelliği karşısına batı medeniyeti, gerçeğin görünen ve algılanabilen yanlarını sunan yeniden canlandırmanın diyalektik gücünü çıkarmıştır. İmge bir simülakr görevi görerek, gerçeğin yokluğuna ya da bilinmeyen yönlerine göndermede bulunurken, yeniden canlandırma, gerçeğin sadece görünen ve algılanabilen yanlarını sunar. Yeniden canlandırmaya büyük önem veren Batı'ya göre, ilahi şeyleri ya da metafizik bir değeri gösteren gösterge derin bir anlama sahiptir. Göstergenin bir anlamın yerini alabildiği bu sistemde, değiş tokuşu sağlayan ise tanrıdır (Baudrillard, 1998b: 20).

Baudrillard'a göre, yeniden canlandırma; yani gösterge ve gerçeklik arasında

bir eşdeğerlilik ilkesinin karşıtı olan simülasyon budur. Simülasyon evreninde, Batı Modernleşmesinden arta kalan her şey anlamını yitirmesine karşın yeniden diriltilmeye çalışılmaktadır. Baudrillard'a göre, Batı medeniyetinin her şeyi yeniden canlandırma çabası, etnolojinin yalnızca Üçüncü Dünya Ülkeleri ya da vahşilerle sınırlandırılmayacağını, batı toplumlarına ait değerlerinde etnolojik yaklaşım içerisinde alındığını göstermektedir. Simülasyon evreninde gerçekliğe ait olan her şey önce kendi bağlamlarından soyutlanmakta, daha sonra simülasyona özgü yöntemlerle yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır. Batı'nın öncelikle çevresine, daha sonra ise kendisine karşı takındığı nesnel çözümlemenin ilk muhatapları vahşiler ve Kızılderililer iken, günümüzde bütün simülasyon evrenini ve üçüncü dünya ülkelerini kapsamaya doğru ilerlemektedir. Modern batıya ait değerler; ahlak, ekonomi-politik, toplum, politika vs. hepsi önce yok edilip, ardından yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır. Baudrillard'a göre, Batı medeniyetinin etnolojik yaklaşımının temelinde mahvedilen bir dünyanın değerlerini korumak ve bu değerlerin benzerlerini (simulakr) oluşturmak vardır. Kendi gerçekliğinden koparılarak alınan şeyler, başlarına bir şey gelmesine izin verilmeyecek şekilde korumaya alınıp, yeniden canlandırılmakta yani simüle edilerek tıpatıp benzerleri oluşturulmaktadır. Bu durum, orijinal ve yapay arasındaki sınırların belirsizleşmesine neden olmuştur (Baudrillard, 1998b: 25). Çizgisel ve birikime dayalı bir anlayış üstüne kurulan Batı medeniyetinde, geçmiş gün ışığına çıkarılıp depolanmakta, koruma altına alınmakta ve müze haline getirilmektedir. Baudrillard'a göre, geçmiş depolanmadığı gün birikime ve çizgiselliğe dayalı batı kültürü çökme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu tehlikeyle karşı karşıya kalmak istemeyen Batı, geçmişe dair ne varsa onları sessiz dünyalarından çıkarma gereksinimi duymuştur. Tüm bu şeylerin mezarlarından çıkartılarak geri döndürülmesi, onların daima hatırlanmasına ve hatta unutulmaya karşı bir reflekstir. Her şey, Batı medeniyetinin çizgisel ve ilerlemeci anlayışına bağlı olarak süreklilik taşıyan bir görünürlüğe sahip olmalıdır. Batının saf ilerlemeye ve çizgiselliğe duyduğu inancın getirisi bir başlangıç noktası tayin etmektir. Bundan dolayı geçmişte kalan kültürleri bir başlangıç noktası olarak belirleme çabasına girer. Her biri simgesel düzene ait olan kültürler yerlerinden edilerek, bilimsel yöntemler aracılığıyla yeniden diriltilmektedir (Baudrillard, 1998b: 26-27).

Baudrillard'a göre, Disneyland bütün simulakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir. İçerisinde birçok fantastik figür barındıran bu düşsel evrene insanları çeken şey; Amerika'nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikrokozmosuna benziyor olması ve ziyaretçilerin orada bulunmaktan aldığı kolektif keyiftir (Baudrillard, 1998b: 29). Disneyland, her ne kadar Amerika'nın sahip olduğu tüm değerleri minyatürleştiren ve onları çizgi filmler aracılığıyla yansıtan bir evren olsa da, gerçekliği biçimsel olarak tekrar eden "kendinden geçmiş"⁵ şeyleri içerir (Baudrillard, 1998b: 29). Bir illüzyon ve fantazm merkezi aracılığıyla kurulan bu tezgah, üçüncü basamak bir simulakr olayının gizlenmesini sağlamaktadır. Disneyland'ın asıl amacı; Amerika'nın Disneyland'a benzediğini gizleyerek, Amerika'nın bir gerçeklik evreni, kendisinin ise düşsel bir evren olduğuna kitleleri ikna etmektir. Disneyland'ı çevreleyen Amerika, hipergerçeğe aittir. Baudrillard'a göre, burada sorun gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir. "Bu evrene çocuksu bir görünüm verilmek istenmesinin nedeni, yetişkinlere özgü "gerçek" ve başka bir evren bulunduğu düşüncesini onaylatma arzusudur" (Baudrillard, 1998b: 30). Disneyland, yok olup gitmiş olan düşsele yeniden eski görünümünü ve itibarını iade etmeye çalışırken, gerçekte her şey bir çöp, bir kalıntı haline gelmiştir. Fabrikaların çöpleri işleyerek yeniden yararlı hale getirmesi gibi, Disneyland da kalıntı haline gelmiş düşleri yeniden üreterek düşlerin kalıntı haline geldiğini gizlemeye çalışmaktadır (Baudrillard, 1998b: 31).

Yitip gitmekte olan düşseli harekete geçirmek adına gerçeklik ilkesine sürekli

⁵ "Kendinden geçmek demek, yaşayan bir varlığın anlamını yitinceye kadar uğraştıktan sonra sonunda anlamsız ve içeriksiz bir biçime bürünerek yeniden ortaya çıkma gibi bir özelliğe sahip olması demektir" (Baudrillard, 2002: 10).

ilk görünümü kazandırılmaya çalışılmakta ve bu hummalı çalışma, sistemin her alanında kendisini göstermektedir. Örneğin, Watergate skandalı ile artık çoktan yitip gitmiş olan politik ahlak, yeniden şıngılganarak sistemin ahlaki açıdan temizlenmesi ve yeniden devreye sokulması sağlanmıştır (Baudrillard, 1998b: 33).

Simülasyon evreninde mutlak bir gerçeklik yoktur. Mutlak gerçekliğin olmadığı yerde de illüzyondan bahsetmek mümkün değildir. Gerçeklik ve illüzyon birbirleri ile karşıtlık içinde var olabilen terimlerdir (Baudrillard, 1998b: 40). Doğal simülakrlar döneminde gerçek ile düşsel/illüzyon arasındaki mesafe en üst düzeydedir, ütöpiktir. Üretken simülakrlar döneminde ise ütopya değil, bilimkurgu üreten bir düşsellik söz konusudur. Bu süreçte düşsel ve gerçeklik arasındaki mesafe azalmakta, insanın yerini robotlar almaktadır (Baudrillard, 1998b: 169). Oysaki simülasyon evreninde bilimkurgunun sunmuş olduğu gerçeklik evreni aşılarak geçilmiştir. Bundan dolayı ona geri dönüş söz konusu değildir. Baudrillard'a göre bundan böyle, gerçek verilerden yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek mümkün değildir. Simülasyon evreninde gerçeği yansıtabilecek, bir ayna, ütopya ya da ikiz olmadığı için öyküler de gerçekliğe gönderme yapmamaktadır (Baudrillard, 1998b: 172). Bu sistemde var olan tüm mücadele ve direniş biçimleri, şiddet yoluyla gerçekleştirilenler de dâhil olmak üzere gerçekliğin bölüşülmesi ile ilgilidir. Sistem, her türlü simülasyon girişimini yok etmeye çalışmaktadır. Baudrillard, sistemin simülasyona yönelik alerjisi konusunda gerçekliğin bütün göstergelerine sahip bir banka soygununu örnek verir. Simüle edilen bir banka soygunu karşısında kimsenin tepkisiz kalmayacağını, polisin soygunculara müdahale edeceğini, yasaların bu soygunu düzenleyenleri cezalandıracağını belirtir. Yasalarla biçimlenmiş ve steril hale getirilmiş bir düzenin amacı; simülasyona gerçeklik muamelesi yaparak sistemin gerçeklikle olan bağlantısını yitirdiğini gizlemekten ibarettir. Bundan dolayı simüle edilmiş en masum eylemler dahi sisteme karşı bir tehdit olarak algılanır ve cezalandırılır. Burada sistemin kendisinden çok gerçeklik ilkesi koruma altına alınmaktadır.

Simülasyona karşı bu topyekûn savaşa karşın, simülasyonun bu durumdan etkilenmeme nedeni; simülasyonun, "simgesel" kurallara göre meydan okunması gereken bir "meydan okuma" olmasıdır (Baudrillard, 1998b: 34). Modern batı düşüncesinin icat etmiş olduğu gerçekliğin öncesinde evrensel olarak kabul edilebilecek, karşılıklı yükümlülüğe dayanan bir armağan toplumu (Potlaç) aşaması vardır. Maddi ve manevi yaşamın karşılıklılık ilkesine göre işlediği bu düzende, tüm canlılar ve ölümlerle bağ kurmaya yarayan şey "simgesel" bir çatışma ve rekabet unsuruna yol açan armağanlardır. Karşılıklı yükümlülük sürecine göre işleyen bu düzende toplumsal yapı, toplulukların birbirine "meydan okuma ve baştan çıkarma" sürecine göre şekillenir. Armağan toplumlarında, belli dönemlerde topluluklar birbirine meydan okuyarak, birbirlerini alaşağı etmeye çalışırlar. Bu süreç sonunda bir topluluk diğerini yenerek itibarsızlaştırır.⁶ Ayartmada sonsuza kadar sürecek olan meydan okuma süreçleri bulunmaktadır, meydan okuma sonsuza dek sürüp gidecek üst düzey bir sözleşme biçimidir (Baudrillard, 2002: 165). 19.yy'ın son dönemlerine kadar karşılıklı yükümlülük, kapitalizmin henüz etki etmediği batı toplumlarında varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Ancak enerji alanındaki yenilikler, üretim gücünün kat be kat artmasına neden olurken sanayi devrimi ile birlikte o güne dek görülmemiş düzeyde bir üretim başlamıştır (Jessua, 2005). Nesne üretimi alanındaki bu üretkenlik, kültürel düzene de yansiyarak modernleşme olgusunu ortaya çıkarmıştır. Modernleşme fikri içerisinde, ilerleme karşıtı bütün teoriler ve belirsizlikler reddedilerek aklın egemenliğindeki gelişme fikrine sadık kalınmıştır. Rasyonalitenin etkisiyle, doğanın uzantısı olan insanın yerini, doğaya egemen olan, onunla karşıtlık içerisindeki birey fikri almıştır. Böylelikle doğa, insan düşüncesinin uzantısından, bilim dünyası tarafından incelenen ve teknik gelişimlerle kendisini üretime açan bir nesneye dönüşmüştür (Baudrillard, 1998a: 48).

Bu durum, bir bütün olarak algılanan maddi ve manevi yaşamın; doğa-insan, ölüm-yaşam

⁶ Ayrıntılı bilgi için; (Mauss, 2006)

vb. bir ayırım çizgisi ile ayrılmasına sebebiyet vermiştir. Bunun sonucunda insan yaşamına hâkim olan tüm kavramlar simgesel düzenden dışlanarak, soyutlanmıştır. Bu soyutlanma doğal olarak insanın çevresine, sahip olduğu nesnelere ve duygularına yabancılaşmasına ve toplumsal düzlemde iktidar ilişkilerinin doğmasına sebebiyet vermiştir (Adanır, 2004: 203). İktidar ilişkilerinin doğması, meydan okuma ve baştan çıkarma süreçlerini sekteye uğratmıştır. Bu süreçlerin sekteye uğramasıyla, iktidarın ve dinin gündelik yaşamı belirlediği, Burjuvazi ve Sosyalizm diyalektiğine dayanan bir dünya görüşüne dayanan gerçeklik evreni inşa edilmiştir (Adanır, 2004: 79). Burjuvazi ve Sosyalizm diyalektiğine dayanan dünya görüşünün etkisini yitirmesi, son iki yüzyıl içerisinde yaratılan gerçeklik evreninin yok olmasına ve geriye dönüşü olmayan tersinmez bir süreç; simülasyon evreninin doğuşuna neden olmuştur. Simülasyon, toplumsalın yani gerçeklik evreninin kendisine meydan okurken, iktidarın simülasyonu engellemek için harcadığı enerji, simülasyonu yadsımdan ibarettir. Bu yüzden iktidar, simülasyonun meydan okumasına karşılık veremez. İktidar oyununu devam ettirmenin tek yolu simülasyona gerçeklikle saldırmaktır. O da bunu yapar. “Kurulu düzenin buna karşı yapabileceği hiçbir şey yoktur. Zira yasalar, ikinci basamak simülakrlar arasında yer almaktadırlar. Simülasyon ise her türlü toplumsal olguyla, her türlü iktidarın üstüne oturtulduğu hakikiyle sahte, eşdeğerliklerle rasyonel ayırımlarının ötesine geçmiş durumdadır” (Baudrillard, 1998b: 42). Şu aşamadan itibaren ne simülasyonu yalıtılabilmek ne de gerçekliğini kanıtlayabilmek mümkün değildir.

Hipergerçek olaylar, sistem tarafından denetlenemez, bunun nedeni sistemin ancak gerçek ve rasyonel sonuçlar üzerinde etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Sistem bir gerçeklik krizi ile karşılaştığında gerçeğe eşdeğer göstergeler üreterek caydırma politikasını hayata geçirir (Baudrillard, 1998b: 43). “Günümüzde simülasyon tarafından tehdit edilen iktidar: Hem gerçek, hem de bunalım üreterek yapay toplumsal, ekonomik ve politik mücadele biçimleri sunmaktadır. Oysa atı alan Üsküdar’ı çoktan geçmiştir. Çağımızdaki temel hastalığın adı: Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir” (Baudrillard, 1998b: 44).

Baudrillard’a göre simülasyon evreninin yeniden canlandırmada kullandığı en etkili araçlar televizyon, reklam ve kitle iletişim araçlarıdır (Baudrillard, 1998b: 24). Baudrillard kendi yaşam alanından çekilerek yeniden diriltirmek istenen ve böylelikle tam anlamı ile ölümü gerçekleşen şeylere örnek olarak 1971 yılında televizyona çıkan Loud Ailesini örnek verir. Loud ailesini yedi gün, yirmi dört saat çekerek toplamda 300 saatlik bir yayın elde eden Amerikan televizyonu, ilk reality showlardan birisini sunmuştur. Ancak bu yayın yayımlandıktan sonra, garip şekilde ailenin kendisi darmadağın olmuştur. Loud ailesi ile ilgili çekimler gündelik hayata çok fazla anlam yüklemektedir. Bu durum gündelik gerçekliği hipergerçek bir hale getirmekte ve bu durumda onu izleyene orada olmamanın verdiği bir haz sunmaktadır (Baudrillard,1998b: 51-52). Simülasyon evrenindeki tek hakikat televizyonun sunduğu biçimin hakikatidir. Dolayısıyla Loud ailesinin hakikati televizyonun hakikatidir. Hakikat ise televizyonun ta kendisidir. Bu hakikat artık temsili olan ya da panoptikon ile açıklanabilecek bir hakikat değil, film şeridi ya da elektronik devrelerle belirlenen ve bir rol modeli olmayan kodlarla belirlenen hakikattir (Baudrillard, 1998b: 53). “Bu tersine çevirme yüzünden model, iktidar, bakış ve “medium” a özgü sürecin herhangi bir anını belirleyebilmek imkânsızlaşmaktadır... Bu noktada artık ne bir özne, ne bir odak noktası, ne merkez, ne de çevrenin sınırlarından söz edebilmek mümkündür” (Baudrillard, 1998b: 54). Dolayısıyla bu durum, gösteriye benzeyen her şeyin sonu anlamına gelmektedir. Artık sahne ve izleyici arasındaki ayırım belirsizleşmiştir. İçinde yaşanan evren Sitüanisyonist’lerin sözünü ettiği “gösteri toplumu” değildir. Simülasyon evreni ile birlikte her türlü karşıtlık birbiri içinde eriyerek aynı yörüngede dolaşıma çıkmıştır. Baudrillard’a göre, tüm bunların başlangıcında demokrasi simülakrı yani iktidarın tanrıdan alınıp halka verilmesi bulunmaktadır.

Gücünü tanrıdan, ulustan alan iktidarın yerini yeniden canlandırma biçimine dönüşmüş

iktidarın alması simülasyon evreninin başlangıç noktasını oluşturmuştur (Baudrillard, 1998b: 56-57).

Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon isimli eserinde, modern batı toplumlarının içinde bulunduğu durumu, hipergerçeklik ve simülasyon evreni olarak nitelendirirken, sonraki eserlerinde bu durumu nitelemek adına yeni kavramlar kullanır. Bu bağlamda kullandığı Orji kavramı; her alanda geliştirilen özgürlük söyleminin patladığı andır. Simülasyon evreninin başlangıcını simgeleyen bu anın ardından gelen Orji sonrası dönem ise aşırı biçimde özgürleşen şeylerin birbirinden bağımsız şekilde aynı yörüngede dönmesine tekabül eder. Bu dönem ile birlikte sistemin asıl sorunu özgürleşme değil, özgürleştirilen şeylerle nasıl başa çıkılacağı olmuştur. Daha önce simükrları üç ayrı döneme ayıran Baudrillard, son dönem eserlerinde buna "fraktal evreyi" ekler. Fraktal evrede şeyler, kendi özlerinden kurtuldukları, yani özgürleştikleri anda kendi içeriklerini hiç umursamadan sonsuza dek üretilmeye devam ederler (Baudrillard, 1995: 9, 12). Üretim, tüketim, ekonomi-politik, sanat, estetik ve hatta emek de bu nesnel düzende yerlerini almış ve hepsi hiçliğe gönderme yapan bir gösterge statüsüne indirgenmiştir (Baudrillard, 2008: 15-16). Kültürün fotokopileştirildiği bu noktada, her kategori mümkün olduğunca genelleşmiş, tüm özgüllüğünü yitirmiş ve tüm diğer kategoriler tarafından emilmiştir. Baudrillard tüm bu süreci Trans-politik, trans-seksüel, trans-estetik olarak adlandırmaktadır (Baudrillard, 1995: 15, Baudrillard, 2010b: 49). Böylesi bir evrende ne politika ne cinsellik ne de sanat alanında bir öncü yoktur. Tüm bu biçimlerin özgürleşmesi adına kökten bir eleştiri, dolayısıyla da bir devrim olasılığı kalmamıştır. Tüm kutuplaşmaların yok olduğu bu evrende sanat alanında da yeni bir karşıtlık bulunmamaktadır. Bundan dolayı sanatın gerçekleştireceği yeni bir ütopya bulunmamaktadır (Baudrillard, 1995: 19-20 Baudrillard, 2005a: 106). "Artık bir gösteri yok, gösteriye karşı mesafe alma imkânı yok, kendinizden başkası olabileceğiniz bir yabancılaşma yok. Artık bunların hiçbiri yok" (Baudrillard, 1998b: 89). Yabancılaşmanın olmadığı bir ortamda, bir sahneden, ötekine bakıştan, dolayısıyla da bir ideal benlikten ve bir ötekilikten söz etmek mümkün değildir (Baudrillard, 1995: 58, 110).

Baudrillard'a göre, yeniden üretim düzeninin tek amacı, şeylerin ortaya çıkış düzenine son vermek ve bir neden sonuç ilişkisi kurmadan aniden ortaya çıkmalarını engellemektir (Baudrillard, 2002: 217, 226). Bu amaçla simülasyon evreninde var olan tek biçim olan güdümlenme devreye sokulur. Güdümlenmenin silahı ise simülasyonun ulaşabileceği en üst aşama olan nükleerdir. Sistemin kılcal damarlarına kadar işleyen nükleer, toplumsalı homojen hale getirmek, farklı düşünce ve oluşumları engellemek için üretilen bir gösteri nesnesidir. Dünyanın daimi bir nükleer tehlike tehdidi altında bulunması, bu caydırıcı tehdidin dışındaki tüm olayları anlamsızlaştırmakta, yaşamı bir hayatta kalma mücadelesine dönüştürmektedir (Baudrillard, 1998b: 59). Oysaki nükleer bombanın asıl işlevi patlamak değil caydırıcılıktır,⁷ çünkü göstergeler sisteminde gerçeğin gerçekleşme ihtimali saf dışı edilmiştir. Askerler nükleer bir savaş ihtimaline inanmaktadır, çünkü onların anlam paradigmaları bunu gerektirmektedir. Tıpkı reklamcıların, reklamın satın alma üzerinde etkisi olduğuna inanmaları gibi. Oysaki kitleler ne reklama ne de nükleer bombanın bir gün patlayacağına inanmaktadır. Onların tek yaptığı; özne olarak benimsedikleri üstyapıların söylemlerine inanır gibi yaparak yaşantılarına devam etmektir. Baudrillard'a göre, nükleer savaşın caydırıcı etkisi evrensel bir denetleme ve güvenlik sisteminin yerli yerine oturtulmasına neden olmuştur. Bu durum sistem içerisinde gerçekleşebilecek ve sistemi bozabilecek her türden olayı kapsamaktadır.

Bu tehditler aracılığıyla, daha önceki dönemlerde ve kültürlerde var olmamış çok üst düzey denetleme sistemleri kurulmuş ve bu sistemin gerekliliği tüm toplum nezdinde kabul ettirilmiştir

⁷ "Caydırma: Metastaz ya da gerileme özelliğine sahip sistemlerde karşılaşılan, için için kaynayan-patlayan nötralize olmuş bir şiddettir. Bu sistemde caydırmanın ne öznesi, ne rakibi ne de stratejisi vardır. Caydırma, evrensel boyuttaki proje ve arzuları yok etme özelliğine sahip bir yapıdır" (Baudrillard, 1998b: 60).

(Baudrillard, 1998b: 61). Tersine çevrilmesi imkânsız denetleme tertibatlarının devreye girdiği bu sistemde güvenlik, tüm şiddet olaylarının yerini almıştır. Güvenlik sistemlerinin yaygınlaşmasıyla her yerde caydırma sistemi ile karşılaşmaktadır. Caydırma sayesinde suç unsuru teşkil edebilecek olan her türlü olay, önceden tespit edilerek önlenilmektedir. Simülasyon evreni; “Her türlü anlam tehdidinden arındırılmış, yerçekiminin etkisinden kurtulmuş ve mikropların yok edilmiş olduğu (sterilize) bir evrendir” (Baudrillard, 1998b: 62). Teknik işlemler aracılığıyla her şeyin hesaplanabildiği bu kusursuzluk, maksimum güvenlik ve caydırıcılık modeli toplumsalın içine işleyerek onu yönlendirmektedir. Şu andan itibaren, gündelik yaşamda hiçbir şey rastlantıya bırakılmamaktadır. Bu mükemmellik ve bütün amaçların ötesine geçme hali, meydan okuma ve baştan çıkarmanın sona erdiği, için için patlama/kaynamanın diyalektiğin yerini aldığı tersine çevrilemeyecek bir sürecin başlamasına neden olmuştur (Baudrillard, 1998b: 63). Artık bombalar patlamayacak ancak kitleler, bombaların patlama ihtimali karşısında gerçek devrimlerden vazgeçerek pasif hale geleceklerdir. Dünyanın her yanına yayılmış nükleer tehlike tehdidi, denetleme ve kilitleme gücüne sahiptir. Baudrillard’a göre bu güç, sanal düzeydeki özgürleştirme hareketleri ile aynı gelişme hızına sahiptir (Baudrillard, 1998b: 70). Bir başka deyişle, bir yandan “kendinden geçmiş” biçim ve içeriklerin sonsuz üretimi desteklenmekte, diğer yandan da bu sonsuz döngünün dayattığı homojen gerçekliğe karşı çıkabilecek her türlü şey, caydırma sistemi tarafından baskılanmaktadır. Sistem, tüm enerjisini, simülasyona önlem almak için harcarken, özgürleştirdiği biçim ve içeriklerin başına dert açtığını görememektedir.

Baudrillard’a göre her şeyin üretiminin yapıldığı ve baştan çıkarmanın⁸ saf dışı edildiği bu evrende bulantı verici özel bir yan vardır. “Hızla çoğalan, aşırı şişen; ama doğuramayan bir dünyanın bulantısı” (Baudrillard, 1995: 34). Bu dünya, evrensel boyutlarda gerçekleştirilmiş olumsuz bir yazgıya benzemektedir. Buna karşın yazgı henüz son sözünü söylememiştir. Bu noktada iki karşıt devinimle karşı karşıya kalınmıştır. Birincisi, bütünsel gerçeklik; yani küreselleşme aracılığıyla bütün dünyayı tek bir şemsiye altına toplama amacı güden tersine çevrilmesi olanaksız girişim. İkincisi, ikili biçim; yani gerçeğe özgü tersine çevrilmesi olanaksız gidişata özgü içsel bir tersine çevrilebilirlik; Simgesel meydan okuma.⁹ Bütünsel bir gerçeklik evrenine doğru gidişatın önünde durmak ne kadar olanaksız ise simgesel meydan okumayı yok etmek de bir o kadar olanaksız görünmektedir. Bütünsel gerçeklik bir yandan tüm dünyaya dayatılmaya çalışılırken diğer yandan sekteye uğratılmaya çalışılmaktadır. Baudrillard bu durumu, dünyanın geri kalanının küreselleşmeye karşı göstermiş olduğu olumsuz bir tepki, simgesel meydan okuma, tersine çevirme, intikam ve ortalığı yıkıp yakan bir ironi olarak görmektedir (Baudrillard, 2005a: 18-20). Dünya üzerinde gerçekleşen felaketler, hep bu tersine çevirme işleminin bir göstergesidir. Günümüzde ne terörizmin, ne uyuşturucunun, ne doğal felaketlerin, ne de AIDS, kanser, gibi hastalıkların kalıcı bir çözümü bulunmamaktadır. İlerleyen teknolojilere karşın bunların hiç birinin politik, biyolojik, tıbbi vb. alanda çözümünün bulunamaması, bu şeylerin arasında bir ortaklık olduğunu göstermektedir. Bu ortaklık, sistemin her alanda mükemmel bir aşamaya ulaşmasından kaynaklanmaktadır. Baudrillard’a göre tüm bu sorunlar, sistemin, bedeni politik ya da biyolojik olarak sınırlandırmasına karşı tepkisel bir zehir saçan anormal belirtilerdir. Bu anormal belirtiler, tüm sistemin içinden geçen bir zehirliliğe denk düşmektedir. Bu zehirlilik karşısında sistem savunmasızdır ve bütünlüğü tehdit altındadır. Baudrillard, bu sorunların, batıyı daha vahim sonuçlardan koruma amacı güttüğünü ya da sürekli ilerlemeye karşı türün koruyucu nitelikte ani bir tepkisi olduğunu düşünmektedir (Baudrillard, 1995: 61-65, 73). Bu sorunların sistemde gedik yaratmasının nedeni; Batı medeniyetinin olumsuz olan her şeyi dışlaması ve olumlu değerlerin yayılmasına izin vermesinden kaynaklanmaktadır.

Bu yaratım sürecinde, ötekine ait olan; baştan çıkarılmak, nefret edilmek gibi kavramlar

⁸ Baudrillard kitleler çağındaki baştan çıkarmayı, televizyon ve internetten dolaylı olarak sunulduğu için soğuk baştan çıkarma, eski çağlara ait baştan çıkarmayı ise birebir yaşandığı için sıcak baştan çıkarma olarak adlandırır (Baudrillard, 2014: 200).

⁹ Bu çalışmada ikili biçim ve simgesel meydan okuma kavramları birbirinin yerine kullanılmaktadır.

dışlanırken onun yerine anlamak kurtarmak, özen göstermek, saygı göstermek gibi kavramlar konmuştur (Baudrillard, 1995: 119). Bütünsel gerçeklik süreci tarafından dışlanan tüm güçler, kötülüğe hizmet eden güçlere dönüşmektedir. İlerleme, rasyonalizm, demokrasi gibi batılı değerleri yadsıyan toplumlar, Batı'nın görmezden gelmeye çalıştığı kötülük ilkesini batıya karşı kullanarak simgesel anlamda onun cevap veremeyeceği bir durum yaratmaktadır. Bu durum Baudrillard'a göre, bütünsel bir gerçeklik yaratmaya çalışan Batı'nın önündeki en önemli engeldir ve onu, en ufak bir saldırıya dayanıksız hale getirmiştir (Baudrillard, 1995: 80-81, Baudrillard, 2014: 62). Batı dünyasında açılan bu boşluk öteki dünyanın öcüdür. Batının getirdikleri karşısında savunmasız olan üçüncü dünyada, bugün olaylar tersyüz olmuş ve en küçük bir eylem sonucunda savunmasız hale gelen batı dünyası olmuştur. Birey, kendi savunma sistemlerinin yok olmasıyla kendi antikoruna dönüşmektedir (Baudrillard, 1995: 82, 116). Batı'nın diğer medeniyetlerden kalan her şeyi dondurma çabasına karşın hiçbir şeyin ölmediği, batı sisteminin can damarında var olan şeyler vardır. Bunlar sistemi kan dökmeden donanımsız bırakmaktadır. "Kökten ötekiliğin yazgısı budur ve bu, ne bir uzlaşma vaadiyle ne de farklılığa övgüyle çözümlenecektir" (Baudrillard, 1995: 130). Baudrillard'a göre, ötekinin kökünü kazımak için girişilmiş olan her şey, ötekinin yok edilemezliğini, yani ötekiliğin sürüp giden kaçınılmazlığını kanıtlamaktadır. Kökten ötekilik her şeye direnmektedir (Baudrillard, 1995: 137). Kökten ötekilik kavramını açıklamak adına Schnitzler'in "Solucan ve İnsan" isimli öyküsünü referans alan Baudrillard, bir yandan insan ile ortak yaşarlık ilişkisi içerisinde olan, diğer yandan ise ayrışan bir mikrop türünün varlığından söz eder. Herhangi birinin iktidar ya da özne konumunu üstlenemediği bu durumda, birbirlerine yabancı olmalarına karşın türlerin yazgıları aynıdır. Birbirinin yazgısını paylaşan bu türler aynı zamanda birbirlerine ötekidirler ve yabancılık yoluyla birbirlerini baştan çıkarırlar (Baudrillard, 1995: 153-155). Baudrillard'a göre, kökten ötekilik, öngörülemediğinden ve dünyanın gidişatına hiç aldırmadan devreye girdiğinden sistemin tersinmesini sağlayarak baştan çıkarma gücüne katkıda bulunmakta ve insanları hem korkutup hem de düş güçlerini beslemeyi sürdürmektedir (Baudrillard, 2005a: 182). Kitleleri baştan çıkaran ve düş güçlerine katkıdan bulunan, kökten ötekiliği, sistemin kültürel bağlamda yeniden ürettiği "ötekilik" (Baudrillard, 2012b: 141) ile karıştırmamak gerekmektedir. Bu öteki, arzunun ya da yabancılaşmanın değil; baş dönmesinin, silinmenin, ortaya çıkmanın ve yok olmanın, deyim yerindeyse varlığın parıldadığı alandır" (Baudrillard, 1995: 163-164). Kitlelerin talebine göre yaratılan ve sürekli kendisini tekrar eden baştan çıkarmanın aksine kökten ötekilik aracılığıyla gerçekleştirilen meydan okumanın sunduğu baştan çıkarma, kitlelerin ve sistemin kendi kendisini sonsuza kadar yinelemesini engelleyen şeydir (Baudrillard, 2005a: 185). Bu durumu görmezden gelerek bütünsel gerçekliği dünyanın geri kalanına dayatmaya çalışmak, toplumsal aldırılmazlık sürecini hızlandırmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Buna karşın, sistem halen bir ideolojinin, kolektif ideallerin, devrimin, gerçeğin ve bir gelecek illüzyonunun var olduğunu ispat etmek amacı ile anketler, sondajlar, imgeler oluşturur (Baudrillard, 2003: 17-19). Her şeye rağmen, anlam üretiminden vazgeçmeyen sistem, sinema sanatı aracılığıyla kitlelere bir illüzyon sunma gayretindedir.

Simülasyon Evreni ve Sinema

19 yy. sonlarında sinema, birçoğu miadını doldurmak üzere olan plastik sanatların, edebiyat ve tiyatro geleneğinin içine gencecik bir sanat dalı olarak doğmuştur. Bilimsel sergilerde, dünya fuarlarında ve panayırlardaki başlangıç yıllarının ardından, içinde bulunduğu yüzyılı her anlamda egemenlik altına alarak hem büyük bir endüstri hem de görkemli bir sanat haline gelen sinema, ilk olarak bilimsel bir aygıt ya da Smith'in deyişi ile "hareketli resim makineleri" statüsünde 22 Mart 1895'de Sociere d'encouragement a l'Industrie Nationale'nin bir toplantısında tanıtılmıştır (Pearson, 2003: 31).

Panayırlardaki ilk gösterimlerden, sesin kullanımına ve 1920'lerin büyük film gösterim

saraylarının ortaya çıkmasına kadar (Smith, 2008: 19) geçen sürede sinema, gitgide büyüye- rek Paris, Berlin, New York, Londra gibi metropollerde yaygınlaşmış, sunmuş olduğu imgelemlerin cesurluğu ve baştan çıkarıcılığı sayesinde diğer eğlence ve sanat biçimleri arasından sıyrılarak büyük bir endüstri biçimini almıştır (Scognamillo, 1997: 17). Günümü- müzde büyük bir endüstri biçimini alan sinema sanatı, ilk ortaya çıktığı günden bu yana ge- rek anlattığı öyküler gerekse de ürettiği imgelemlerin cesurluğu ve baştan çıkarıcılığı saye- sinde güçlü illüzyonlar sunmaktadır (Baudrillard, 2014: 200). I. ve II. Dünya Savaşı ile Soğuk Savaş arasında kalan dönemde beyazperdeye aktarılan öykülerin belkemiğini oluşturan mitler, düşsel bir içerik olarak değerlendirilmekte ve belirleyici rol oynamaktadır. Mitlerin sinemaya yönelimi, efsanevi ve despotik karakterlerin altın çağını yaşamasında belirleyici rol oynamıştır. Baudrillard'a göre, sinema idollerinin, kitlelere mal olmuş ilahların yükselişi çağımızın en büyük olayı olmuştur ve olmaya devam etmektedir. "Sinema, efsaneleriyle güçlüdür. Sinemada anlatılanlar, sinemanın gerçekçiliği ya da imgelemi, sinemanın ruhsal durumu, anlama yönelik etkileri ikinci planda gelir. Sinemada güçlü olan tek şey efsanedir ve sinemasal efsanede baştan çıkarma vardır -ister bir kadına ister bir erkeğe ait olsun baştan çıkarıcı büyük bir figür, sinematografik imgenin aldatıcı ve büyüleyici gücüne bağlıdır" (Baudrillard, 2014: 117). Baudrillard'ın dile getirdiklerinden de anlaşılacağı üzere, sinema ve illüzyon ilişkisinde belirleyici olan sinematografik imgenin gücüdür. Bu durum, sinema ve illüzyon ilişkisini aydınlatmanın, imge kavramının derinlemesine analizine ve sinema, illüzyon, imge arasındaki etkileşime bağlı olduğunu göstermektedir.

Sinema, İmge, İllüzyon İlişkisi

Baudrillard'a göre, derin bir gerçekliğin yansıması olan saf imge (fotoğrafik imge), iki boyutludur. "Fotoğraf imgesi gerçeğe koşut, derinlikten yoksun bir sahne gibidir. Bir eksiklik gibi sunulan iki boyutlulukta aslında bir çekicilik ve bir dizi özellik katmaktadır" (Baudrillard, 2005a: 93). "Baştan çıkarmanın uzamını oluşturan ve baş döndürücülüğün kaynağı halini alan da işte bu eksik boyuttur" (Baudrillard, 2014: 85). Fotoğrafik imge, en saf imgedir oysaki onun ardından gelen tüm imgesel biçimler; Video, sinema, interaktif ekran, multi-medya, inter- net sanal gerçeklik vb. saf imgenin gerçeklikle olan bağlantısını sulandırmaktadır. Tüm bu biçimler imgeyi temsil ettiği gerçekliğe yaklaştırmak için ona fazladan boyut, anlam, arzu vb. yüklemektedir (Baudrillard, 2005a: 70). İmgeye eklenen her yeni boyut, imge ile izleyici arasında var olan mesafe bilincini, bir diğer deyişle sahneye bakışı ortadan kaldırmaktadır. "Herkesin hem oyuncu hem de seyirci olduğu bir dünyada sahne diye bir yer yoktur; çünkü artık her yer sahnedir" (Baudrillard, 2002: 82). Dahası, günümüzde var olan tüm biçimler sahne ve izleyici ayrımını derinleştirerek ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Bu noktada izleyici gösterinin içine gömülme durumunda bırakılır. Estetik yanılısamanın sona erdiği bu düzende dünyanın yeniden yansıtılabilmesi mümkün görünmemektedir (Baudrillard: 2005a: 71, 72, 74). Bakışın ve sahnenin ortadan kalkması, her şeyin aşırı gerçek hale gelmesi baştan çıkarmanın saf dışı kalmasına sebep olmaktadır. Aşırı gerçek olan her şey görünür olmakta ve baştan çıkarmanın sunmuş olduğu sırdan kaynaklanan bilinmezliğin yarattığı cazibeyi ortadan kaldırmaktadır. Bütün teatral uzlaşmaların yok olduğu bu evrende imgeler aşırı biçimde yaklaşarak müstehcen bir görünüme bürünmüştür. Bakılmadan, görülebilen, düşletmeden izletilebilen, oyuncusu ve seyircisi olunmayan bu düzende izleyici, illüzyondan yoksun röntgencilere benzerdir (Baudrillard, 2002: 85). Gündelik yaşamın televizyonlar aracılığıyla deşifre edilmesi, ilişkilerin, arzuların, geleneğin, ahlakın sunumu; hepsi sırlardan arındırılmış özel yaşamların görünümüdür. Televizyon ya da sosyal medya aracılığıyla ortaya serilen özel yaşamlar, insanı bir imgeye dönüştürmektedir (Baudrillard, 2005a: 88, 89, 90).

Günümüzde illüzyonun yok olmasının nedeni, her olayla ilgili gereğinden fazla bilgi

sunan iletişim araçlarının biçimselliğinden ve imge vasıtasıyla söylenmek istenen şeylerin artmasından kaynaklanmaktadır. Üçüncü boyutun imgeye kattığı bir takım özellikler; zaman, ses, devinim, düşünce vb. gerçekliğin yeniden canlandırılması amacını taşımaktadır.

Sanal/Dijital aşamada imgenin kendisine dördüncü boyut eklenmektedir. Bu boyutta imge gerçek anlamda var olmamakta, yeniden canlandırma ile ortaya çıkmamaktadır. Dijital olarak oluşturulan imgelerin üretimi kusursuz biçimde gerçekleştirilmekte, bulanık, titrek, kusurlu olmasına izin verilmemektedir. Baudrillard'ın sentetik imgeler olarak bahsettiği bu imgeler, illüzyona son vermektedir (Baudrillard, 2005a: 24, 90-93). "İmgeye yüklenen içeriğin bizi etkileyebilmesi için, bu imgenin kendiliğinden ortaya çıkması ve kendi anlamını kendinin dayatması gerekmektedir" (Baudrillard, 2005a: 87). İmgenin sessizliği, gerçek illüzyonu sunmaktadır. İmgenin en saf haline ulaşabilmek için bu sessizliği maskeleyen her şeyi temizlemek bir diğer deyişle imgeyi gerçekliğin elinden kurtarmak gerekmektedir (Baudrillard, 2012a: 143 Baudrillard, 2005a: 95). "Saf imgeye ulaşabilmek için boyutların teker teker azaltılması gerektiği ortadadır. Boyut azaltma işlemi özün yani imgenin, anlatmaya çalıştığı şeyden daha önemli olduğunu göstermektedir" (Baudrillard, 2005a: 93). Baudrillard'ın saf imgeye ulaşabilmek için getirmiş olduğu öneriler, aynı zamanda sinemanın nasıl illüzyon sunabileceğine dair ipuçları içermektedir. Öyle ki Baudrillard'a göre sinema, fotoğrafik imgeye yeni boyutlar katan, ancak yine de illüzyon sunmayı başarabilen bir sanattır. Görünen odur ki, sinemanın tekrar illüzyon sunmasının yolu; kendisine fazladan eklenen boyutları; zaman, ses, devinim, görsel efekt vb. üzerinden atabilmesine bağlıdır. Boyut azaltma işlemi saf imge aşamasına ulaşmaktan, saf imgeye ulaşmak ise ayartılabilmekten geçmektedir. Ayartma, saf imgeye fazladan eklenen arzuları, anlamları ortadan kaldırmak anlamına gelmektedir (Baudrillard, 2002: 196). Ancak sonsuza dek yaşanacak olan ayartma oyunlarının elinden kaçıp kurtulmak isteyen sistem, bundan dolayı özneye, ayartma evreninin dışında kalan kimi özellikler; içgüdüler, arzu, irade vb. yüklemiştir (Baudrillard, 2002: 145). Baştan çıkarmayı sonsuza dek oyun dışı bırakmak amacı ile özneye yüklenen bu özelliklerin yüceltilmesi, öznenin ve onun kurmuş olduğu sistemin kusursuzluk bataklığına saplanarak tersinmez bir hale gelmesine neden olmuştur. Bu durum, gerçeklikle hiçbir bağlantısı kalmayan sinema sanatının, teknolojik yönden kusursuz film simülakrlarına dönüşmesinde etkili olmuştur. "Eksiltmek gücü getirir, güç yokluktan doğar. Bizse yığmaktan, eklemekten, artırmaktan vazgeçmiyoruz. Artık yokluğa simgesel olarak hâkim olma ustalığıyla yüzleşmekten aciz olduğumuz için, bunun tersi olan yanılısamaya saplanıp kalmış durumdayız: Bolluğun büyüü kaçmış yanılısaması, ekranlar ve perdeleri çoğaltmaktan ibaret modern yanılısama" (Baudrillard, 2010b: 31). Bu bağlamda, gerçekliğin daha kusursuz yansıtılması amacıyla kullanılan Greenbox teknolojisi sayesinde, filmlerin arka planı oluşturulmaktadır. Gerçekliği dijital ortamda oluşturan yazılımlar; efekt yazılımları, hareket yakalama tekniği vb. aracılığı ile sahne, kostüm, dekor, hatta sanal karakterlerin duyuşsal tepkileri, mimikleri kopyalanarak çoğaltılabilmektedir. *Colour effect* programları ile renkler mükemmel tonlarda oluşturulabilirken filme ait sesler, ses tasarımı programları ile kusursuzlaştırılmaktadır. Computer Generated Imagery (CGI), Animatronic gibi bilgisayar tabanlı teknolojiler sayesinde, üç boyutlu bir gerçeklik inşa edilebilmektedir. Üç boyutlu film deneyimi sayesinde seyirci, filmin içerisine uzamsal olarak girebilmektedir. Hollywood, teknolojik yönden kusursuzluk getiren bu gerçeklik anlayışına ciddi bütçeler ayırmaktadır. Bu tarz yapımlara ayrılan bütçeler sayesinde filmler, zamandan, mekândan hatta insandan dahi bağımsız hale gelmektedir. Dijital teknolojinin öne çıktığı *Avatar* (James Cameron, 2009) ve *Final Fantasy* (Hironobu Sakaguchi, 2001) filmlerinin setlerinde yıldız oyunculara ihtiyaç duyulmamıştır. Bu örnekler, sinema alanında gerçekliğin dijital yöntemlerle temsil edildiğini göstermektedir. Gerçekliğin dijital yöntemlerle oluşturulması, sinema imgesinin üzerine her seferinde yeni bir boyut eklenmesine neden olmaktadır.

Adanır'a (2008) göre, sinema imgesinin üzerine yeni boyutlar eklenmesinin

nedeni; simülasyon evreninin, gerçeklik evrenine ait olan biçim/içerik bağıntısını tekrar üretemeyeceğinin farkına varması ve bunu gizlemek için teknolojik yönden gelişmiş kusursuz imgeler üretmesidir. Biçim/içerik diyalektiğinin sona erdiği noktada, gerçeklikle olan bağlantısını yitiren imgeler, şiddet yolu ile anlamlandırılmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda Hollywood'da son dönem çekilen, *Saw (Testere, James Wan, 2004)*, *Tortured (İşkence, Robert Lieberman, 2010)*, *The Collector (Koleksiyoncu, Marcus Dunstan, 2009)* gibi filmler, şiddetin nedensizliğine ve büyüleyiciliğine gönderme yapar. Sinemada şiddet, artık bütün türlerin ortak yanıdır. Yıllar önce yaşadığı kasabaya dönen ve kendisini sürgün edenlere azap çektirmek isteyen bir karakterin yaşamını anlatan *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (Sweeney Todd: Fleet Sokağı'nın Şeytani Berberi, Tim Burton, 2007)* isimli müzikal, bu durumun en güzel örneklerinden biridir. Görüntü ve ses kalitesi açısından kusursuz imgeler, en az kendileri kadar kusursuz bir yanılsama yaratmak isterken, imgenin sahip olduğu yanılsamanın son bulmasına neden olmaktadır. Kendisini kayıtsızlığa adayın simülasyon evreninde, sinemanın da bir anlam yaratması mümkün değildir. Baudrillard'a göre "Sinemada, Wenders, Jarmusch, Antonioni, Altman, Godard, Warhol gibi "auteur" yönetmenler, imge aracılığıyla dünyanın anlamsızlığını keşfe çıkar ve kendi imgeleri aracılığıyla dünyanın anlamsızlığına, gerçek veya hipergerçek yanılsamasına katkıda bulunurlar. Ama Scorsese'nin, Greenaway'in vs. son filmleri, ileri teknoloji ve barok düzenekleriyle, çıldırılmış ve eklektik hareketlilikleriyle imgenin boşluğunu doldurur, böylece hayal gücümüzün yanılsama kaybına katkıda bulunurlar" (Baudrillard, 2010b: 32). Hipergerçek sinemanın, kendisini hayatın gerçeği olarak sunması izleyicinin kendisine sunulan imgeye boyun eğmesine, onun gerçekliğini koşulsuz şartsız kabul etmesine neden olmaktadır (Baudrillard, 2014: 41). Simülasyon evreninde derin bir gerçekliğin yansıması olan sinematografik imgenin yerini, gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkisi olmayan kendi kendinin saf simülakrı olan sentetik imge alırken, sinemaya baştan çıkarma gücünü bahşeden bir diğer unsur olan mitlerin ve efsanelerin yerini ise tarih almıştır.

Sinema, Tarih, İllüzyon İlişkisi

Simülasyon evreninde, modern topluma özgü birçok unsurun kendi alanından ayrılması, gönderen sistemi olmaktan çıkması, söz konusu unsurların başka mecralarda ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu unsurlardan birisi olan tarih, üniversiteden tasfiye edildikten sonra yitip bir gönderen sistemi olarak televizyon ekranı ve beyazperdedeki yerini almıştır. Geçmişte mitler, efsaneler bir diğer deyişle baştan çıkarıcı biçimler sinemayı belirlerken, günümüzde aynı senaryo doğrultusunda tarih, sinemayı belirlemeye başlamıştır. "Önemini ve anlamını yitirmiş tarihten bir anda ya da yavaş yavaş koparak, günahlarından arındırılabilen bir toplum, mitleri yeniden yaşama döndürme sürecine benzer bir süreç aracılığıyla ekranlar üzerindeki yapay diriltiğini kutlamaktadır. Tarih yitirmiş olduğumuz bir gönderenler sistemidir, yani tarih artık bize özgü bir mittir" (Baudrillard, 1998b: 71). Mitlerin yerini tarihin alması demek, tarihin sinema aracılığıyla yeniden canlandırılması demektir. Burada hedef, tarihin sinema aracılığıyla en gerçekçi şekilde yansıtılması olunca, sinemanın illüzyon sunma olasılığı da ortadan kalkmaktadır.

Güçlü referans sistemlerinin can çekiştiği simülasyon evreninde hala gerçeklik evrenine ait çatışmaların yaşandığı eski günler diriltilmeye çalışılmaktadır. Bu çabanın nedeni, simülasyon evreninin illüzyondan yoksun olmasıdır. Simülasyon evreninin sunmuş olduğu bu gerçekliğin dayanılmaz olması, ucu bucağı olmayan bir boşluk ve değer kaybını gizleyemeyecek duruma gelmesinden dolayı, "eski"ye dair ne varsa diriltilmeye çalışılmaktadır. Tersine döndürülemez bu evrede, sinema ve tarih yeniden diriltilerek simülasyon evreninin varlığı gizlenmeye çalışılmaktadır (Baudrillard, 1998b: 72-73). Tarih, öldükten sonra sinemaya girmiştir.

"Tarihin sinema aracılığıyla yeniden şırıngalanmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle

değil, yitirilmiş bir gönderenler sistemine duyulan özlemle ilişkisi vardır” (Baudrillard, 1998b: 74). Sinemanın tarih ile olan ilişkisinde, sinemanın tarihsel olarak yeniden canlandırdığı simgeler, figürler ölü olmasına karşın, orijinal hallerinden çok daha parlak ve gerçektir.

Baudrillard, tarihin ve tarihi figürlerin kusursuz bir biçimde yansıtıldığı bu tarz filmlere örnek olarak; *China Town* (Çin Mahallesi, Roman Polanski 1974), *Three Days of the Condor* (Akbabanın Üç günü, Sydney Pollack, 1975), *Wag the Dog* (Başkanın Adamları, Barry Levinson, 1997), *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ve *1900* (Bernardo Bertolucci 1976) filmlerini örnek gösterir ve bu filmlerdeki kusursuzluğun insanı endişelendirdiğinin altını çizer. Baudrillard’a göre Barry Lyndon, bir yeniden canlandırma değil bir simülasyondur. Bu film geçmişi kusursuz bir hale getirmiş, filmi teknik anlamda temizlemiş, hatasız, kusursuz bir ses ve görüntü kalitesine sahip olmuştur. Film, tarihi olması gerektiğinden çok daha kusursuz bir biçimde sunduğu için bir film simülakrıdır. Baudrillard’a göre Kubrick, filmini matematiksel bir şekilde oluşturmakta, işlemsel bir senaryoya çevirmektedir. Buna paralel olarak izleyicinin filmden aldığı keyif de estetikle ilişkisi olmayan cool, soğuk, işlemsel, denklemsel ve güdümlenmiş olmaktadır (Baudrillard, 1998b: 74, 75, 76).

Baudrillard, sinemanın fantastik ya da mitik olandan gerçekçi ve hiper-gerçekçi olana doğru bir gelişim çizgisi izlediğini, güncel sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığının altını çizer. Modern Batı toplumları, kendilerine ait gerçekliği aşıp geçtiklerinde bu yitirilmişliği gizleyebilmek adına daha fazla anlam üretirler. “Eskiden sinema ve düşsel arasında canlı, diyalektik, dopdolü ve dramatik bir ilişki vardı. Bugün sinema ve gerçek arasındaki ilişki bunun tam tersi sayılabilecek negatif bir ilişkidir çünkü hem gerçek hem de sinema özgünlüklerini yitirmişlerdir” (Baudrillard, 1998b: 77-78). Simülasyon evreninde tarihin, bilinçaltının, öykünün, olayın mitik enerjisinin masalsı özelliklerinin yitirilmesiyle birlikte, tarihe sadık kalma ya da kusursuz görüntü elde etme saplantısı ön plana çıkmıştır. “Geçmişin gerçekliğine, geçmiş ya da günümüzden bir sahneye bu olumsuz anlamdaki sadakat; geçmiş ya da günümüze ait mutlak bir simülakrın kusursuz bir yeniden sunumu tüm değerlerin yerini almıştır” (Baudrillard, 1998b: 78).

Sinema ve tarih ilişkisinin yanı sıra, yakın geçmişe yönelik (nostaljik) filmlerin izleyici üzerinde bıraktığı etki üzerinde duran Baudrillard, bu bağlamda 80’li yıllarda çekilen ancak 50’li yıllara aitmiş izlenimi veren filmleri merceğine alır. İçeriksel anlamda dönemin, duygusal, ahlaki ve psikolojik izlerinden eser taşımayan bu filmler, yakın geçmişe ait filmlerin yeniden cilalanmış, temizlenmiş, kusursuz hale getirilmiş halleridir. Kendi dönemlerine kıyasla çok daha güzel bir şekilde üretilen, yeniden biçimlendirilen bu filmlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Baudrillard’a göre, 50’li yıllardaki filmlerle yeniden çekimleri arasındaki fark; gerçek insanla otomatı arasındaki fark gibidir. Eski filmlerin kusursuz birer kopyası olan bu filmler, düş gücüne sahip olmayan film simülakrlardır. İllüzyonun yok olduğu noktada yeniden çekim ve nostalji filmleri sayısında artış görülmüştür. “Nostalji denilen şey, gerçek, gerçekliğini yitirdiği gün asıl anlamına kavuşmuştur. Çünkü dünyanın oluşum sürecini anlatan efsane ve gerçekliğe ait göstergelerin sayısında inanılmaz bir artış olmuştur. Aslına benzeyen ikinci bir hakikat, nesnellik ve doğru sayısında aşırı bir artış vardır. Nesne ve tözden arındırılmış bir ortamda hakikat, yaşanan olay ve figüratifte sayısal bir artış vardır. Maddî üretim çılgınlığına koşut hatta ondan daha ileri bir çılgınlık düzeyine ulaşan gerçek ve gönderen sistemleri üretilmektedir” (Baudrillard, 1998b: 21). Geçmişin yeniden üretiminin, gerçekliğin kendisini yansıttığına inanılan simülasyon evreninde, bu süreçte Amerika’nın savaş öncesi gerçekliğine duyulan özlemi dile getiren filmler olduğu gibi, 40’lı ve 50’li yıllara ait filmlerin tekrar çekimleri de vardır.

İçeriksel anlamdaki bu geri dönüşü yıldız sistemi ile tamamlayan Hollywood,

büyük gişe başarısı kazanan filmlerinin bir benzerini türsel uyulaşımına bağlı kalarak yenilemektedir. *Star Wars*, *Star Trek: The Motion Picture (Uzay Yolu, Robert Wise, 1979)*, gibi seri filmleri ve *Grease (Randal Kleiser, 1978)* gibi müzikaller yapımcının kaybını en aza indiren ve büyük gişe başarıları kazanan 1940'lı yılların tür filmlerinin özel efektlerle süslenen yeniden çekimlerinden başka bir şey değildir (Belton, 2008: 549).

Baudrillard, bu filmlerin içerisine *Wild at Heart (Vahşi Duygular, David Lynch, 1990)*'ı da ekler. Filmin ana karakteri, adeta 60'lı yılların isyankâr gençlik motifi James Dean'e ve onun başrolünde oynadığı *Rebel Without a Cause'a (Asi Gençlik, Nicholas Ray, 1955)* gönderme yapmaktadır. Baudrillard'a göre *Wild at Heart* başta olmak üzere *Basic Instinct (Temel İçgüdü, Paul Verhoeven, 1992)*, *Sailor&Lula (Vahşi Duygular, David Lynch, 1990)*, *Barton Fink (Ethan Coen&Joel Cohen, 1991)* gibi filmler, "Gönderenlerle dolu, geveze, ileri teknoloji ürünü" (Baudrillard, 2010b: 29) filmlerdir. Baudrillard'a göre bu filmler, sinemanın ülserini, içindeki uru taşımakta, kendi tekniklerinin, sahne tasarımlarının, sinema kültürlerinin kanserine yakalanmışlardır (Baudrillard, 2010b: 28). Bu tarz filmlerdeki aşırılık filmin can çekişmesine, imgelerin hırpalanmasına, senaryonun bir imge parodisine dönüşmesine neden olmaktadır. Sanki bu filmlerde, "Her şey seyirciyi yanılsamadan uyandırmak için programlanmış gibidir; seyircinin de, bu sinema fazlalığının sinemanın yanılsamasını sona erdirişine tanıklık etmekten başka seçeneği kalmaz" (Baudrillard, 2010b: 29). Bundan dolayı, *Wild at Heart* gibi filmler, ancak 50'li ve 60'lı yılların popüler ikonlarına gönderme yaparak, onların tekrar popülerleşmesine ve tüketim nesnesi sıfatına indirgenmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla geçmişin derin karakterleri, seyirlik bir eğlenceye dönüşür (Çolak, 2006: 150). Sinema, kendi faydaladığı mitlerden vazgeçme pahasına, tarihin ortadan kaybolmasına bir diğer deyişle tarihin çağdaşlaştırılma sürecine görsel ve "nesnel" bir biçim kazandırarak katkıda bulunmuştur. Tüm teknik olanaklarını, tarihin yeniden yaşama döndürülebilmesi için harcayan sinema gerçekte, tarihe ait şeyleri yeniden canlandırmaktan çok onu unutturmaya yönelik bir işlev üstlenmiştir. Batı'da geçmişe dair farkındalık yaratmak amacıyla gerçek belleğin yerini alan yapay bellekler üretilmiştir. Batı'nın yaşadığı soykırımlar, katliamlar vb. insanlara, yapay bellekler aracılığıyla hatırlatılmaktadır. Ancak Baudrillard, geçmişe dair farkındalık yaratma konusunda geç kalındığını düşünmektedir çünkü simülasyon evreninde tarih, kayıp göndergeler sistemi tarafından temsil edilmekte ve yeniden hatırlatma işleminin kendisi soğuk bir iletişim aracı olan ve dünyaya unutmaya, caydırıcılık ve yok etme duygusu yayan televizyon tarafından gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla, biçimsel anlamda tüm içerikleri yüzeysel hale getiren televizyon, tarihsel olayları yeniden canlandırma amacı gütsede dahi gerçekte her türlü tarihsel olaya son verme gücünü içinde taşımaktadır¹⁰ (Baudrillard, 1998b: 79). Doğal bellek tarafından hatırlanmayan, geçmişte kalmış, sıcaklığını yitirmiş olayların televizyon aracılığıyla gündeme getirilmesi, soğuk bir araçla sunulan içerikten sıcaklık beklemekten ibarettir. Baudrillard'a göre sinema; "hâlâ bir ikiz, bir fantazm, ayna, düş olabilme vs. özelliğine sahiptir. (Baudrillard, 1998b: 82) Ancak televizyon ve dijitalleşme tarafından zehirlenmesinden dolayı bu gücünü gün geçtikçe kaybetmektedir. Bu durum sinemanın var olan güncellik ilkesine boyun eğdiğini, sinemayı sinema yapan unsurların saf dışı edildiğini göstermektedir (Clarke, 2010). Sinemanın içinde bulunduğu durumu, Baudrillard'ın Disneyland açıklamasına benzetmek mümkündür. Çalışmanın birinci bölümünde de bahsedildiği üzere, içinde birçok fantastik figür barındıran Disneyland, Amerika'nın bir gerçeklik evreni, kendisinin ise düşsel bir evren olduğuna kitleleri ikna etmeye çalışan ikinci dereceden bir simülakrdır. Hipergerçek bir evrende sinema da Disneyland'inkine benzer bir misyon üstlenmiştir. Simülasyon evrenini gerçeklik evreni olarak gören kitleler için sinema, bu evrene düşsel yorumlar sunan bir sanattır. Oysaki günümüzde ikinci dereceden bir simülakra dönüşmüştür.

¹⁰ Baudrillard, televizyonun her türlü tarihsel olayı nötralize etmesiyle ilgili Yahudi Katliamı üzerine yapılan Holocauste isimli diziyi örnek verir. Bu konu ile ilgili detaylı bilgi için; Baudrillard, 1998b: 80-81.

“Günümüzde karşımıza sinema olarak konulan şey, söz gelişi toplumsal ve politik yaşamdan, manzaraya, savaşa, vs. kadar hemen her şeyi ele geçirmiş olan sinematografik bir biçimin somut alegorisinden başka bir şey değildir -buna yaşamın bütünüyle senaryolaştırılmış biçimi de diyebilirsiniz” (Baudrillard, 2005a: 119-120).

Bu bağlamda sinemanın asli görevi, dış dünyanın bir gerçeklik evreni olduğuna kitleleri ikna etmek ve bunun için imgeler üretmektir. Sinema sanatına biçilen bu misyon, simülasyon evreninin halen kolektif düşlerle ve diyalektikle iç içe geçmiş bir gerçeklik evreni olduğunu kanıtlanma çabasının göstergesidir. Sinemanın illüzyon kaybına uğradığını gizlemek adına teknolojik yönden yetkin, gerçeklik sınırlarını zorlayan filmler üretilmeye devam edilmektedir. Baudrillard’a göre, *Apocalypse Now* (Francis Ford Copolla, 1979) filmi, simülasyon evreninde sinemanın halini gözler önüne seren bir filmidir. Vietnam’a sürgün olarak giden bir askerin gözünden anlatılan film Baudrillard’a göre, Vietnam Savaşı’nın beyaz perdede yeniden üretildiği, savaşın gerçekliğinin özel efektler aracılığıyla simüle edilerek beyaz perdeye aktarıldığı bir savaş simülakrısıdır. Bu film, özel efektler sayesinde gerçekliğin ötesine öyle bir geçmiştir ki, savaş filme, film ise savaşa dönüşmüştür. Dolayısı ile savaşa karşı bilinçli bir tavır alma, bir eleştiri, gerçek savaşla gösterisi arasına konmaya çalışılan bir mesafe (yabancılaştırma) kalmamıştır (Baudrillard, 1998b: 91). Bu film, tıpkı Yahudi katliamını ele alan ve toplumsal duyarlılık yarattığı öne sürülen *Holocauste* isimli dizi ile aynı işlevi taşımaktadır. Her ikisi de bir katliamı ya da bir savaşı anımsatmaktan çok, bunları unutturmaya yönelik girişimlerdir. Televizyon bunu soğuk bir iletişim aracı olarak yaparken *Apocalypse Now*, izleyiciyi yanılsamadan uyandırma amacı gözetken özel efektler aracılığı ile yapmaktadır. Kitleleri, toplumsal tepkisizliğe iten soğuk sistemler; televizyon, bilgisayar ekranı, film simülakrları vb. aracılığı ile kitlelerden sıcak tepkiler beklemek boşa kürek çekmektir. Çünkü kitlelerin kendisi de en az televizyon ekranı kadar soğuktur. Dolayısı ile soğuk sistemlerinin sunmuş olduğu içerikler, kitleler üstünde sistemin endişelendiği türden bir çatışma etkisi değil, caydırmaya ve unutturmaya dayalı bir etki yaratır. Bununla birlikte iktidarlar, kitleleri bilinçlendirmeye yönelik içerik üretmeye devam ederler. İktidar ve kitleler arasındaki ilişkiyi temel anlamda felsefenin de başat sorunu olan özne/nesne ilişkisini temel alarak tartışan Baudrillard’a göre, iktidar yani özne görünüşte nesnesine egemen görünmektedir. Oysaki nesne (kitle), öznenin farkına varamadığı bir tersine çevirme sürecini başlatmış ve “bu süreçten yararlanarak kendisini sorgulayan, sürekli kendisinden bir anlam çıkarmaya çalışan bilime onun arzuladığı anlamsız ve bir sonuca götürmeyen yanıtlar sunmakta böylelikle de onu ele geçirmektedir” (Baudrillard, 1998b: 25). Tüketim toplumunun başlangıcından, çift kutuplu dünya düzeninin yıkılmasına kadar olan süreç, kitle ve iktidar arasında yaşanan böyle bir ilişkiye tanıklık etmesi ve bu tanıklığın sinemaya yansması açısından önemlidir.

Sinema, Kitle, İllüzyon İlişkisi

Teknoloji, bireyselleşme ve özgürlük söylemlerinin zirve noktası olan 1968, aslında yeni başlayacak olan güçlü bir muhafazakârlığı örtmektedir. Politik Kamera isimli kitaplarında, soldan sağa doğru esaslı bir kayma olarak nitelendirilen 1967’den, seksenli yılların ortalarına dek Hollywood ile Amerikan Toplumunu arasındaki ilişkiye odaklanan Ryan ve Kellner (2010) bu süreç içerisinde 68 hareketinin, yerini bu mücadelelere tepki olarak geri gelen muhafazakâr yapıya bırakmak zorunda kaldığını belirtir. Muhafazakârlığın hortlanması, Hollywood içindeki tutucuları harekete geçirmiş ve geleneksel değerlerin tekrar inşa edilmesine çalışılmıştır. Reagan Hükümeti’nin kürtaj, uyuşturucu ve asker kaçaklığına karşı olan yaklaşımı ile sosyal devletin sorumlulukları çerçevesinde bireylerin özel hayatlarını ilgilendiren konuların kamu düzeni tarafından yönlendirilmeye başlaması, Hollywood’u da dönüştürür.

Bu dönem, sistemi sorgulayan film sayısı azalırken geleneksel değerlere muhafazakâr bakış açısı getiren film sayısı artmıştır. Muhafazakârlığın geri gelişyle, kaybedilen geleneksel değerler geri alınmaya çalışılmış, Hollywood'da muhafazakâr tema ve tipler yeniden baskınlaşmıştır. Reagan Hükümeti'nin muhafazakâr anlayışının bir yansıması olan *Star Wars* serisi (*Yıldız Savaşları*, George Lucas) ve *First Blood* (*İlk Kan*, Ted Kotcheff, 1982) klasik ilkelere geri dönüşün habercileridir. Bu dönemde Reagan'ın otokratik ve sert imajı, dönemin güçlü ve yıkılmaz kahramanı; *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) ile idealize edilmekteydi. Bunun yanında Amerikan halkında kaybedilen itibar ve iktidar duygusunu yeniden canlandırmak adına Vietnam savaşı¹¹ ilişkin fantezi yüklü filmler, beyaz erkek kahramanın etrafında oluşturulan ideolojik argümanlar ile desteklenmekteydi (Sartelle, 2008: 584). Toplumsal paradigmanın, sinema başta olmak üzere bir kez daha toplum genelinde değişmeye başladığı bu dönemde muhafazakâr söylemi zirveye taşımının bir yolu da sansürden geçmektedir. 1985'de çıkan bir sansür yasası ile sistemi kontrol altında tutmak isteyen Reagan muhafazakârlığının ideolojik olarak egemenlik altında tutmak istediği dönemin Hollywood'unda iktidar yanlısı filmlerden başka film yapılması yasaklanmıştır. Dahası, filmlere cinsel ve ekonomik açıdan sansür getirilerek, bir topluma ait olan yaratıcı güç hâkimiyet altında tutulmak istenmiştir. Toplumsal yaratımlarda ortaya çıkan sansür, düşlerin sunumundan uzaklaşılmasına neden olmuştur. Oysaki Adanır'ın belirttiği üzere, toplumsal praxis'i (yaşam) düzenleyen şey; düş yani illüzyonlardır. Bununla birlikte, bu dönem çekilen filmlerin, toplumsalla olan etkileşiminden ve mevcut ideolojik görüşü yansıtmamasından dolayı, belli bir illüzyon ürettiği savunulabilir. Ancak tüketim toplumunun doğuşundan, soğuk savaşın son yıllarına dek her alanda yaşanan köklü dönüşüm, öncelikle gerçeklik evrenini ayakta tutan dünya görüşlerini etkisizleştirirken, sonrasında gerçeklik evrenine ait kolektiviteleri sonlandırmıştır. Yaşanan bu dönüşümün yadsınması sayesinde gerçeklik evrenini referans alan film üretimi devam etmiştir. Ancak bu filmlerin üretiminin devam etmesi, içinde yaşanan gerçeklik evreninin ve onu algılayan kitlelerin dönüştüğü gerçeğini değiştirmemektedir. Bu durum, sinemada kısmen de olsa bir illüzyon kaybı yaşandığının göstergesidir. Öyle ki bu süreçte kolektif anlatılar geri plana düşmüştür. Teknoloji geliştikçe, sinematografik etki kusursuzlaştıkça, sinemaya özgü yanılısı ortadan kaybolmuştur. İllüzyonun yok olmasıyla, "Gerçeklik evrenine özgü bir içerik anlayışından yapay içerik simülakrı denilebilecek bir anlayışa geçilmiştir" (Adanır, 2008: 42). Bilimkurgu türünün yoğunlaştığı bu dönemin sineması, ikinci basamak simülakrı aşamasına denk gelmektedir. Sinemayı, içeriksel anlamda daha ilkel bir aşamaya döndüren bu süreçte, gelişmiş özel efektler, az diyalog ve sözde mitsel olay örgüsü bir araya getirilerek Baudrillard'ın bahsettiği cool tavırlı (içi boşaltılmış/derin görünen) kahramanlar ortaya çıkartılmıştır. İnsanın tıpkı nesnelere gibi kopyalanabildiği bu süreçte, insan simgesel olarak ölerek yerini *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *Blade Runner*, *Android* (Aaron Lipstadt, 1982), *Terminatör* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *Total Recall* (*Gerçeğe Çağrı*, Paul Verhoeven, 1990) vb. filmlerdeki, görünüşte insanın tüm özelliklerine sahip ama asla insan olamayacak şeylerin üstlendiği figürlere bırakmıştır. (Adanır, 2008: 22) Bir başka deyişle simülasyon evreninde yalnızca kolektif olan değil, bireysel olan bile tedavülden kalkmış gibidir. Çünkü insan görünümlü robotlar (insan simülakrları) gerçek insanın yerini almış ve durum gerçeklik evrenindeki tersine dönmüş gibidir" (Adanır, 2008: 43). Dolayısı ile sinemada kolektif sürecin yok olması, gerçeklik evrenine ait "anlam dünyaları(nın), imgelerinin içinin boşaltıl (masına)... Ve salt biçimsel malzemelere, dekoratif unsurlara indirgenmesine" (Çolak, 2006: 91) neden olur.

Reagan hükümetinin, toplumu muhafazakârlaştırmak ve kendi iktidarını meşrulaştırmak için bilinçli bir şekilde kullandığı Hollywood sektörü, çift kutuplu dünya düzeninin yıkılışıyla dönüşüme uğramıştır.

¹¹ Baudrillard'a göre, Amerika'nın Vietnam savaşı yarım kalmış bir savaştır ve *Apocalypse Now* filmi bu savaşın bir tür uzantısı, bir tür bitirilmiş ve en üst düzeyde yüceltilmiş halidir. Bu film, Amerika'nın kaybettiği savaşı, dünya çapında kazanılmış bir zafer olarak lanse etmiştir (Baudrillard, 1998b: 90-91).

Bu dönüşümde, dönemin sosyo-ekonomik ve politik koşullarının yanı sıra, tüketim ideolojisinin etkisinde kalarak dönüşen toplumsal algının payı da büyüktür. Bu bağlamda muhafazakâr bir iktidarın varlığına karşın, her anlamda doyuma ulaşan toplum, iktidarın kendisini ideolojik olarak güdümlene çabalarından etkilenmemiştir. Dahası kitleler, iktidarın kendisini güdümlene çabasından her defasında kaçarak, iktidarı kendi kurmuş olduğu tuzağın içine çekmeyi başarmıştır. Çünkü Adanır'ın da belirttiği gibi nötralle etmek, nötralle edilmektir (Adanır, 2008: 33).

Bu bağlamda, Robin Wood'un, —Çatlakları Kâğıtla Kaplamak: Reagan Dönemi'nde Fantezi ve İdeoloji isimli makalesinde öne sürdüğü; (Laist, 2010: 1) halkın kendisi için en iyisinin Reagan iktidarı tarafından bilindiği; yani, "Babanın en iyisini bildiği" düsturu, simülasyon evreninde kitleleri yeteri kadar etkilemeyi başaramamıştır. Simülasyon evreninde gerçek anlamda bir ideoloji, toplumsal, kültürel ve ahlaki yapı kalmamıştır. Kolektif illüzyonlar üreten bir iktidarın varlığına inanan, bu yüzden de belli bir ahlak anlayışı doğrultusunda hareket eden bir toplumun yerini, toplumsala olan inancını yitiren, bireysel hedeflerini kolektif hedeflerin önüne koyan ve istediklerini alma konusunda son derece ahlaksız bir tutum sergileyebilen kitleler almıştır. Bu durum, 1989'dan itibaren filmlerdeki yapısal dönüşümün, yalnızca teknolojik gelişmeler ya da piyasa mantığının işleyişiyle ilgili olmadığını gösterir. Bu durum, 1985 yılında çıkarılan sansür yasasının bir amacının kalmadığını göstermektedir. Artık A.B.D.'de ideolojik sansür yoktur çünkü ideoloji yoktur. İdeolojinin simülasyonu vardır (Adanır, 1994: 34).

Simülasyon evreninde bireyin ahlaken dönüşümü, 90'lı yıllarda çekilen *The Firm* (Şirket, Sydney Pollack, 1993), filmi özelinde görülebilir. Filmin ana karakteri Mitch Mcdeere (Tom Cruise), Harvard'dan iyi derecede mezun olmuş bir avukattır. Mezun olduğu an itibariyle büyük metropollerdeki birçok hukuk firmasından iş teklifi alsa da, o tercihini büyütmekte olan çok uluslu bir hukuk şirketinden yana kullanmıştır. Geleneksel Amerikan değerlerini yansıtan şirketin büyümesine yardımcı olmak amacıyla yapılan toplantılarda, hem ilişkilerin sıcak ve dengeli tutulması hem de çocuk yapılması için şirket çalışanları teşvik edilir. Oysaki bu masumane görünümün ardında birçok açıdan yozlaşmış, yolsuzluk ve ahlaksızlıkla iç içe bir oluşum yatmaktadır. Buna karşın şirket, geleneği, ahlakı ve kolektif düşleri yansıtan bir simülakr gibi hareket etmektedir. Bu şekilde hareket ederek, gerçeklik evrenine anlamını veren düşlerin ve ahlaki yapının ölmediğini kanıtlamak istemektedir. Şirketin bu çabasına inananlar ise, o şirketin çalışanları yani şirketten maddi, manevi çıkarı olan insanlardır.¹² Oysaki şirket, gerçekte İtalyan mafya üyelerinin hukuksuzluklarını örtbas eden paravan bir kuruluştur. Şirketin mafya adına yaptığı yolsuzluklar FBI'ın dikkatini çekmiştir. Mitch'le kontak kurarak, şirketin masumiyetinin sorgulanması hususunda yardım isteyen FBI, Mitch'i ya kendisi ile çalışmak ya da şirketle suç ortaklığına devam etmek gibi iki seçenek arasında bırakır. Mitch, şartlarının kabul edilmesi halinde şirketin tüm açıklarını FBI ile paylaşacağını sözünü verir. Buna rağmen, FBI ve şirketi arasında kalmamak için şeytani bir planı uygulamaya koyar. Şirketin gizli dosyalarını, tahvil notlarını kopyalayan Mitch, kendisini şirkete karşı korumaya alırken diğer yandan da şirketin müşterilerine haftalık olarak ayırması gereken standart sürenin hepsini kullanmadığını ve belgelerde saat usulsüzlüğü yapıldığını kanıtlar. Böylelikle Mitch, kendisinden istenileni yapmayarak iktidarı (FBI/Şirket), kendi silahı ile vurmaya başarmıştır. Mitch modern bir tüketim toplumu bireyidir. İyi ile kötü arasında değil yalnızca kendi menfaatleri doğrultusunda seçim yapar. İktidarın kendisini her yönlendiğinde bir nesne gibi davranarak iktidarın güdümünden çıkar. Mitch, simülasyon evreninde ahlaksız olanın sistem değil birey olduğunu savunan güçlü argümanı kanıtlar. Kısacası *The Firm*, simülasyon evreninde insan ilişkilerinin nasıl çözüldüğünü, kolektivitinin nasıl yok edildiğini ve bireylerin sistemin kendisinden nasıl daha ahlaksız olabileceğini göstermektedir.

¹² Tıpkı reklamcıların, reklamın satın alma üzerindeki etkisine inanmaları gibi.

İktidarın kendisini manipüle etmesine izin vermeyen kitlelerin tek yaptığı bir özne olarak benimsediği üstyapıların söylemlerine inanır gibi yaparak yaşantısına devam etmeleridir. Kitlelerin radikal belirsizliğine karşın, onları bilinçlendirmekte ve yönlendirmekte ısrarcı olan iktidar mekanizmaları, bu amaç doğrultusunda “caydırma” sistemini devreye sokarak gerçeklik ilkesinin üretimine devam etmektedirler.

Sinema, Caydırma, İllüzyon İlişkisi

Baudrillard’ın metastaz ya da gerileme özelliğine sahip sistemlerde karşılaşılan, için için kaynayan-patlayan nötrale bir şiddet olarak tanımladığı caydırma, sistemin bütünlüğünü tehdit eden şeylerin ortaya çıkış düzenine son verme amacı gütmektedir. Caydırma sisteminin nihai hedefi, söz konusu tehditlerin dışında kalan tüm olayları anlamsızlaştırmak ve yaşamı bir hayatta kalma mücadelesine dönüştürmektir. Bu hedef doğrultusunda, görsel işitsel alanları kullanarak felaket simülakrları; doğal felaket, terörizm, nükleer tehlike vb. üretmektedir. Felaket simülakrları aracılığıyla evrensel düzeyde bir denetleme ve güvenlik sisteminin yerli yerine oturtulmasını sağlayan caydırma sistemi, simülasyon evreni için tehdit oluşturabilecek her türden olayı henüz gerçekleşmeden tespit ederek, etkisiz hale getirmektedir. Caydırma sisteminin gütmüş olduğu bu strateji, 11 Eylül Saldırılarınun ardından katlanarak artış göstermiştir.

11 Eylül 2001’de New York’taki Dünya Ticaret Merkezine, İslamcı radikaller tarafından yapılan saldırılar sonucu birçok insan yaşamını yitirmiştir. İkiz kulelere yapılan saldırı, sistemin öngöremediği bir saldırdır. Baudrillard’a göre, saldırıyı gerçekleştiren teröristlerin ölümü, genel anlamda kitleleri hedef alan terör eylemlerinden farklı bir anlam içermektedir. Bu saldırıda ölüm, mutlak bir silah olarak simgesel bir şekilde kullanılmıştır. Bu terör eyleminin hedefinde sistemin kendisi vardır ve bu; ekonomik zenginliği ele geçiren küresel güce karşı gerçek bir meydan okumadır (Baudrillard, 2015: 14). 11 Eylül Saldırısı’na hedef olan Dünya Ticaret Merkezi, A.B.D. küresel gücünün bir sembolüdür. “Bu binalara saldırılması, dünya düzenine yönelik saldırının sembolik bir boyutu olduğunu göstermektedir” (Aktaran, Dağ, simülatif,236). Bu saldırı, çift kutuplu düzeninin yıkılmasının ardından caydırmanın ötekilik aracılığı ile yeniden kurulmasında etkili olmuştur. Kellner’in deyişiyle, Batı’ya karşı cihada destek verme ve küresel ekonominin altını oyma girişiminde bulunan bu saldırılar, televizyon haberleri sayesinde olayların bir felaket filmine benzemesine yol açarken, bu saldırılardan mesul tutulan radikallerin ötekileştirilerek antipati toplamasına katkıda bulunmaktaydı. Hemen akabinde, dönemin iktidarı, Terörü Engellemeye Yarayacak Araçları Sağlayarak Amerika’yı Güçlendirme ve Birleştirme yasasıyla (USA P.A.T.R.I.O.T.) sivil özgürlüklere kısıtlama getirmiştir (Kellner, 2013: 11). Tüm radikallerin ABD düşmanı olduğuna dair güçlü argüman, toplumun büyük bir kesimine empoze edildikten sonra, bu olaydan sorumlu tutulan kişilerin vatanlarına müdahale etme hakkı meşrulaşmıştır. Tüm dünyada genel çaplı bir güvensizlik durumunun olduğu bu kaos ortamında, A.B.D. kendi iktidarından almış olduğu güvenoyu ile Afganistan ve Irak’ı işgal etmiştir (Kellner, 2013). Öteki dünyaya karşı güdülen bu strateji, yeni bir meydan okumanın gerçekleşmemesi için caydırıcı önlemler almak ve gerçekliğe saldırmaktan ibarettir. Aksi bir durum, iktidarın sonu anlamına gelecektir. “Bilakis sistemin, küreselleşmeyle hudut tanımayan yayılmacılığı ile kendi imhasını doğurduğunda ısrar eden Baudrillard’a göre 11 Eylül’e karşı Afganistan’a atılan bombalar kifayetsiz eylemdir” (Aktaran, Dağ 2017: 236). Simgesel meydan okuma ve baştan çıkarma süreçlerini yadsıyarak, kendisini caydırma sisteminin kollarına bırakan sinema, insanlığın büyük bir tehlike ile karşı karşıya kaldığını ve bu koşullar altında tek güvenilecek merciin simülasyon evreni olduğunu kanıtlamak adına felaket simülakrları üretir. Bu bağlamda, 11 Eylül 2001 sonrasında küresel salgınlar, küresel ısınma ve terörizm tehdidiyle yoğrulan filmler; *Resident Evil (Ölümçül Deney, Paul W. S. Anderson, 2002)*, *28 Days Later (28 Gün Sonra, Danny Boyle, 2002)*, *Children of Men (Son Umut, Alfonso Cuarón, 2006)*, *I Am Legend (Ben Efsaneyim, Francis Lawrence, 2007)* vb. kıyamet

göstergelerinden korunmanın tek yolunun sisteme güvenmek olduğunun altını çizerler. Felaket filmlerinin yaygınlaşmasında Michael Moore'un başını çektiği belgesellerin etkisi büyüktür. Buna bağlı olarak 2000'li yıllarda *The Day After Tomorrow* (Yarıdan Sonra, Roland Emmerich, 2004), *The Last Winter* (Larry Fessenden, 2006), *An Inconvenient Truth* (Uygunsuz Gerçek, Davis Guggenheim, 2002) gibi hem çevresel felaket konusunda uyarı niteliği taşıyan, hem de geleneksel bilim kurgu ve fantezi öğelerini taşıyan belgesel ve kurmacaların sayısı artmıştır (Kellner, 2010). Simülasyon evreni için tehdit oluşturabilecek her türden olayı, henüz gerçekleşmeden tespit eden caydırma sisteminin sinemadaki birebir temsili ise, Phillip K. Dick'in 1956 yılında yazmış olduğu kısa bir öyküden uyarlanan *The Minority Report* (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) isimli filmidir. Görülen odur ki, simülasyon evreninde sinemanın yaşadığı illüzyon kaybı, film simülaklarıyla gizlenmeye çalışmaktadır. Oysaki sinemanın illüzyon kaybına uğramadığını kanıtlamaya yönelik her girişim, kendi ölümünü gizlemek isteyen bir sistemin çaresizce ürettiği stratejilerden öte bir işleve sahip değildir. Bu durum, sinemada gerçeklik evreninin anlatı kalıplarını ve film yapım tekniklerini uygulayarak yeni bir biçim/içerik bağıntısı üretebilmenin mümkün olmadığını göstermektedir. Bu çalışma boyunca verilen film örnekleri de bu tespiti kanıtlar niteliktedir. Bu noktada, bu çalışmanın temel amacını taşıyan soruyu sormak elzemdir. Günümüz şartlarında, sinemanın kusurlu bir gerçeklik üretmesi ya da mevcut gerçekliği ters yüz edebilmesi mümkün müdür? Bu sorunun cevabını bulabilmek, ikili biçim ve bütünsel gerçeklik arasındaki ilişkinin kırılma noktası olan 11 Eylül Saldırıları'nı kökten ötekilik ve batı hegemonyası üzerinden değerlendirerek, buradan çıkan sonucu sinema ve illüzyon ilişkisi özelinde tartışmaktan geçmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri'nin küresel gücünün sembolü olan Dünya Ticaret Merkezi'ne 11 Eylül 2001'de yapılan saldırı, kötülük ilkesini ve kökten ötekiliği yadsıyan Batı'ya karşı gerçekleştirilen simgesel bir meydan okumadır. Batı'nın bu meydan okumaya kendi değerleri; rasyonalizm, iyilik, demokrasi vs. ile karşılık verememesi, Batı hegemonyasının tersine çevrilerek, simgesel anlamda yenilgiye uğratıldığını göstermektedir. İkisinden birinin iktidar konumunu üstlenemediği bu durumda, birbirlerine yabancı olmalarına karşın türlerin¹³ yazgıları aynıdır. Birbirinin yazgısını paylaşan bütünsel gerçeklik ve ikili biçim aynı zamanda birbirlerine ötekidirler ve yabancılık yoluyla birbirlerini baştan çıkarırlar. Daha önce de belirtildiği üzere kökten ötekilik, öngörülemediğinden ve dünyanın gidişatına hiç aldırmadan devreye girdiğinden sistemin tersinmesini sağlayarak baştan çıkarma gücüne katkıda bulunmakta ve insanları hem korkutup hem de düş güçlerini¹⁴ beslemeyi sürdürmektedir. Burada üzerinde durulması gereken husus, illüzyonun gerçeklik evrenine, baştan çıkarma ile ortaya çıkan düş gücünün ise simülasyon evrenine ait olmasıdır. Gerçeklik evrenine ait illüzyon içinde yaşanan gerçeklik evrenini kendisine referans alırken, düş gücünün referans aldığı şey, bir neden sonuç ilişkisi kurmadan aniden ortaya çıkan şeylerin yaratmış olduğu parlama ve baş döndürücülüktür. Bu tezden hareketle sinemanın da film simülaklarının dayattığı yapıya meydan okuyarak, filmleri ters yüz edebileceği, böylelikle de baştan çıkarma ve düş gücü etkisini ortaya çıkarabileceği ileri sürülmektedir.

Sinema, Simgesel Meydan Okuma, İllüzyon İlişkisi

Simülasyon evreninin işleyişini sekteye uğratabilecek tek strateji, sistemin kendine karşı kullanılması yani tersine çevrilmesi doğrultusunda olabilir. Her terimin yok edilmesi için tam tersi örnekler bulunması demek tersine çevirme ise ancak bir neden sonuç ilişkisi kurmadan aniden ortaya çıkan şeylerin yaratmış olduğu parlama ve baş döndürücülük sayesinde gerçekleşir. Simgesel meydan okuma, sistemi nasıl tersinir hale getirip kitlelerin düş gücünü harekete geçirebiliyorsa, sinema da kendi biçim/içerik bağıntısına, kusursuz sinematografiye,

¹³ Batı ve Öteki Dünya

¹⁴ Düş gücü: Bir şeyi düşte, zihinde canlandırma, tasarlama, yaratma, düşünme yeteneği.

boş olay örgüsüne, sahte diyaloglara, mutlu son klişelerine ve felaket simülakrlarının dayatmış olduğu gerçekliğe simgesel anlamda meydan okuyarak, bu tarz filmlerin dayatmış olduğu gerçekliği tersine çevirebilir. Bu tersine çevirme, izleyiciyi baştan çıkarır ve düş gücünü harekete geçirir. Düş gücünün harekete geçmesi ise izleyicinin kendisine dayatılan imgeler üzerine düşünebilmesini sağlayabilir. İllüzyon, izleyicinin gerçeklik evreninin yarattığı sorunlardan kaçmak üzere kullandığı bir yöntem iken düş gücü, gerçeklik dayatmasına karşı gösterilen tepkilerden ibarettir. Gerek anlatı yapısı, gerekse de sinematografik imgenin gücünü kullanması bakımından bu çözümlemeye en uygun film Chuck Palahniuk'un aynı adlı eserinden uyarlanarak sinemaya aktarılan *Fight Club (Dövüş Kulübü, David Fincher, 1999)* 'tır.

Fight Club, simülasyon evreninin açmazları, ikili biçim, baştan çıkarma, tersine çevirme, kökten ötekilik, bütünsel gerçeklik, düş gücü, nedensiz şiddet ve bunların sinematografik açıdan film diline nasıl sirayet ettiği hakkında oldukça güçlü bir okuma sunmaktadır. Edward Norton'un canlandırdığı "hikâye anlatıcı karakteri" çok uluslu bir otomobil firmasında ürün iptal ve toplatma koordinatörüdür. Çalıştığı firmaya ait araçların hasarını hesap ederek şirketinin menfaati doğrultusunda raporlar hazırlamaktadır. İşi gereği bir şehirden başkasına yolculuk yapmaktadır. Uzun yolculuklar ve sürekli yer değiştirmeler halinde gidip gelen yaşamına bir de kronik uykusuzluk sorunu eklenmiştir. Anlatıcı için hayatın anlamı, alışveriş yaparak kendisini anlatmasını istediği tarzı bulabilmektir. Bu yalıtılmış ve yabancılaşmış yaşamının içerisinde ne bir arkadaş, ne bir dost, ne sevgili ne de yakın akrabalar bulunmaktadır. Uykusuzluk sorununu halledebilmek için doktorunun tavsiyesi üzerine kanser hastalarının terapi gruplarına katılmaya başlar. En başlarda bu ortama ait olmadığını düşünse de bir zaman sonra içinde bulunduğu ortamı sorgulamaktan vazgeçerek uyum sağlar ve ilk kez rahat ve huzurlu bir uyku çeker. Bu huzurlu ortam, bugüne dek tanımış olduğu kadınlarla alakası olmayan Marla Singer'in, terapi gruplarına katılımı ile sarsılır. Ongur'a (2011) göre, anlatıcının kişiliğinde eksik kalan bir imgeyi anımsatan Marla, aynı zamanda onun sistemle olan uyumsuzluğunu gün yüzüne çıkarır. Marla'nın varlığı, anlatıcıya onun da kültürün bir ürünü olduğunu, ölüme değil tüketime yakın olduğunu anımsatır. Marla'yı yakından tanımaya fırsat bulamadan tekrar iş gezilerine başlayan anlatıcı için uykusuzluk geri dönmüştür. Bir iş gezisi sırasında, uçakta Tyler ile karşılaşır. Uçaktan indikten sonra kendisini tanımlayan tüm değerli nesnelere valizle birlikte kaybolduğunu fark eder. Üstelik evine ulaştığında onu bir sürpriz beklemektedir. Uğruna bütün servetini harcadığı eşyaları, büyük bir patlamanın etkisiyle sokağa saçılmıştır. Çaresiz şekilde Tyler'ı arar ve bir barda buluşurlar. Tyler gece işleri adamıdır, genelde küçük işlerde çalışır ancak her zaman sisteme bir çelme takmak niyetindedir. Makinist olarak çalıştığı sinema salonunda film şeritlerini keserek aralarına porno kareler koyar. Ziyafet garsonluğu yaptığı Pressmann otelinde yemeklere meni ve tükürük karıştırır. Tyler Durden, *Fight Club* filmiyle ortaya çıkan bir kapitalist sistem arızasıdır. Koyun olmayı, itaat etmeyi reddeden, kodlarla, sahte mutluluklarla ve müdahalelerle düzeltilemeyen bir virüs programı. Anlatıcı, bu virüs programının kaynağına inmeye, yani Tyler'in evine taşınmaya karar verir. Şehrin uzağında zehirli atıkların atıldığı, sterilize edilmemiş bir mahallenin içerisinde tek komşusu terk edilmiş bir fabrika olan bu bina, uygarlığın temel varsayımı olan maddi aidiyete tüm gücü ile karşı çıkmaktadır. Bina tıpkı kültürün kendisinden dışlanan tüm ötekiler gibi yalnız, kırılğan, yıkık dökük, harabe ancak bir o kadar da şiddet doludur. Tüm bunlara karşın bu ev, dövüş kulübünün temellerinin atıldığı yerdir. Haftanın belli günlerinde, her meslek grubu ve çevreden erkeğin, bir araya gelerek birbirlerine meydan okuduğu dövüş kulübünde, var olduğunu kanıtlayabilme arzusu, bir başka dövüşçünün varlığıyla anlam kazanmaktadır. Kazanmak veya kaybetmekle ilgili olmayan bu süreçte amaç, insan bedenleri üzerinden Potlaç aşamasına geri dönmeyi başarabilmektir. Bu durum, *Fight Club*'ın bir sonraki aşamaya, *Project Mayhem*'e evrilmesi ile anlamını bulur. *Project Mayhem*'in hedefi; kredi kartlarının dolaşımını sağlayan Rockefeller binasını yıkarak, Batı medeniyetinin yerine yenisini inşa

etmektedir.

Uygarlığı yıkmanın tek yolu kurban vermektir. Süreç ilerledikçe Tyler'ın projeyi tek başına üstlenmesi ve kural koyucu olması, anlatıcıyı çileden çıkarır. Project Mayhem çerçevesinde, başka bir otoritenin varlığını kabul edemeyen Anlatıcı, Tyler'ın başını çektiği projeden uzaklaşır ve sistemin güvenilir göstergelerine dönmek için iktidarla işbirliği yapar. Ancak Tyler'ın ortadan kaybolmasıyla Project Mayhem'in sorumluluğunu tek başına almak zorunda kalır.

Eylemlerin ifade ettiği anlamdan çok ortaya çıkan şiddetle ilgilenen ve bunun önüne geçmeye çalışan Anlatıcı için, bir üyenin başından vurularak öldürülmesi bıçağın kemiğe dayanmasına sebep olur. Grup üyelerine sözünü geçiremeyeceğini anlayınca Tyler'ın peşine düşer. Amacı birlikte başlatmış oldukları bu çılgınlığı sona erdirmektir. Dövüş kulübü dünyanın her yerine yayılmasına karşın Tyler ortalıkta yoktur. Yolculuğu bir otel odasında son bulduğunda anlatıcı, acı gerçekle yüzleşir. Tyler ve kendisi aynı kişidir. Bir başka deyişle Tyler, Anlatıcı uyuduğu zaman onun bedenini ve ruhunu devralan bir ortak yaşamdır. Anlatıcı, Tyler'ın her yerden kuşattığı projeyi engelleyemeyeceğini anlar. Buna rağmen bombaların patlatılacağı binalardan birine ulaşır ve bombayı etkisiz hale getirir. Bunun üzerine tekrar ortaya çıkan Tyler'la aralarında bir hesaplaşma başlar. Tyler, iyice dövdüğü anlatıcıyı patlamaları izlemesi için binanın en üst katına çıkarır. Anlatıcı, hem kendi ıstırapına hem de Tyler'ın varlığına son vermek amacıyla ağzına doğrulttuğu silahı ateşler. Tyler ölür. Marla, olay yerine getirilir. Bu arada diğer şirket binaları da patlamaya başlar. El ele tutuşan Marla ve Anlatıcı, slow müzik eşliğinde manzaranın büyüüne kendilerini kaptırırlar.

Fight Club, yönetmenin ve senaristin dünya görüşü çerçevesinde sistem içerisinde yanlış giden bazı şeyleri tartışmaya açmakta ve insan imgelemi üzerinde belli bir etki yaratmaktadır. Bu etkinin kökeninde kuşkusuz insanı ayartan, klasik film anlatılarına simgesel anlamda meydan okuyarak hayal gücünü harekete geçiren bir yan bulunmaktadır. Fight Club filminde bu tersinirlik, kökten ötekiliğin temsili ile gerçekleştirilmektedir. Simülasyon evrenine, alternatif bir çözüm arayan Fight Club, genel anlamda toplumun dışladığı, görmezden geldiği "ötekilerden" oluşmaktadır. Kökten ötekiliğin temsili olan Fight Club, özünde simülasyon evrenine simgesel anlamda meydan okuyarak onu yenilgiye uğratma amacı güder. Fight Club'un bir yer altı örgütü olmaktan sıyrılarak bürokratik yapılanmanın ürünü olan Project Mayhem'e evrilmesi, bu amaca yönelik hedefin geniş çapta yankı bulması anlamına gelmektedir.

Fight Club'un Project Mayhem'e evrilmesi ile birlikte simülasyon evrenine daha güçlü bir meydan okumada bulunan kökten ötekilik, iktidarın kendisine aynı şekilde karşılık verememesi ile yörüngesinden saparak simgesel yıkım amacını bir süreliğine yitirir. Sistemin kısa süreliğine de olsa Project Mayhem'i gerçeklik evreninin yörüngesine sürüklemesiyle amaç, baştan çıkarma ya da meydan okuma süreçlerine ait tersine çevirme sürecinden çıkarak, gerçekliğin paylaşılması bir diğer deyişle iktidar savaşları sorunu haline gelmiştir. Bu süreçte Project Mayhem'in hedef gözetmeden gerçekleştirdiği saldırılar, terör örgütlerinin, bu ikili ilişkinin tamamı ile dışında kalan kitlelere yapmış olduğu saldırılara benzemektedir. Oysaki radikal bir belirsizlik sunan kitleler için Project Mayhem'in gerçekleştirdiği eylemler, simgesel olmadığı ve kendi canını yakmadığı müddetçe bir gösteri nesnesi olmaktan ibarettir. Kitleler, şiddet içeren toplumsal hareketlere ancak bir gösterge oldukları sürece ilgi göstermektedir. Filmin son sahnesinin sinematografik açıdan görsel bir şölen şeklinde sunulması, bu tespiti doğrulamaktadır. Diken ve Laustsen'e göre ise kapitalist mübadelenin dışında tüketimci olmayan bir alan arayan ve Potlaç'a doğru ilerleyen Project Mayhem'in başarısız olma nedeni yıkılan binalardır.

"Zira Dövüş Kulübü, sapkınlık ve ihlal aracılığıyla bir kapitalizm eleştirisi olarak ortaya çıksa da, sonunda faşist bir örgüte dönüşür. Şiddet dışarıya yönelir ve organize terörle doruğa ulaşır. Yıkıcı

eylemler sonunda baskıcı bir hal alır. Bu noktada karşımıza çıkan soru, yıkım düşüncesine dayanan bu kapitalizm eleştirisinin ağ toplumu içinde hâlâ geçerli olup olmadığı ve geçerliyse de ne açılardan geçerli olduğudur” (Diken&Laustsen, 2010: 126). Oysaki yıkılan binalar, simgesel anlamda simülasyon evreninin yenilgiye uğratıldığına kanıttır. Diken ve Laustsen’in sunmuş olduğu sapkınlık ve ihlal aracılığıyla gerçekleştirilen kapitalist sistem eleştirisi, yasaların içinde yer aldığı ikinci basamak simülakrlarla ilgilidir. Oysaki simgesel meydan okuma her türlü yasa ve ihlalin ötesindedir.

Dolayısı ile gerçekleştirilmek istenen tersine çevirmeyi başarısızlığa uğratan şey, yıkılan binalar değil bu binaların yıkılmasını ve Tyler’in simgesel anlamda yok oluşunu klasik anlatılara özgü romantik ve mutlu sonla gölgeleyen film anlatısıdır. İzleyici kitlesi ve film anlatısı arasında sağlanan uzlaşının göstergesi olan mutlu sonlar, bir çözüm yolu sunmaktansa çıkmazı daha da derinleştirmektedir. Tüm bunlara karşın, filmin son sahnesinde saniyenin 1/24’ünde ortaya çıkan penis imgesi, simülasyon evreninin işleyişine kısa devre yapacaktır bir umudun varlığına işaret eder. Anlatı boyunca bir görünüp bir kaybolan imge parçaları, hem Anlatıcının parçalanmış benliğini, hem de simülasyon evreninde sindirilemeyen kökten ötekiliği temsil eder. Bu bağlamda Anlatıcı, tek başına Batı hegemonyasını temsil ederken Tyler, sistemin yadsıdığı kökten ötekiliği temsil etmektedir. Birliktelikleri görmezden gelinen, ancak aslında aynı geminin içinde olan Tyler ve Anlatıcı, Schnitzler’in “Solucan ve İnsan” isimli öyküsündeki ortak yaşamın bir benzerini sürmektedir. Birbirlerinin içinde yaşayan, birbirlerini ötekilik ve yabancılaşma sayesinde baştan çıkartan bu türlerin ne yazık ki birbirlerinden haberi yoktur. Tyler, Anlatıcı her uykuya daldığında onun yaşamını devralırken, Anlatıcı da Tyler ortalarda görünmediğinde, ona kendi yaşam tarzını dayatmaktadır. Anlatıcıyla karşılaşmadan önce, Tyler’in dört farklı sahnede görünüp kaybolması, kökten ötekiliğin simülasyon evreninin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir. Ortak yazgıya sahip bu iki tür, bütünsel gerçeklik ile ikili biçim arasındaki ilişkiyi temsil etmektedir. Bu durum, filmin sonunda ortaya çıkan penis imgesini daha anlamlı kılar. Çünkü penis imgesi, Tyler’in kendisidir. Penis imgesi, simülasyon evreninde “kökten ötekiliğin” hiçbir zaman yok olmayacağını ve garip mutlu sonların artık var olamayacağını anlatır. Bu imge, sessiz yığınların asla tam anlamı ile yalnız ve mutlu kalamayacağını da göstergesidir. Bununla birlikte penis imgesi, simülasyon evreninde bütünsel gerçekliğin kendisine bir tokat atarak, sinemanın düş gücünü harekete geçirebileceğine ve baştan çıkarabileceğine dair bir anlam yaratır. Penis imgesi, tüm bunları simülasyon evreninin işleyişini sekteye uğratabilen tersine çevirme işlemi ile yapar. Penis imgesinin filmin sonunda bir görünüp kaybolması, baştan çıkarmanın gerçekleştiğini ve film anlatısının dayatmış olduğu gerçeklik algısının bir anlığına da olsa silindiğini göstermektedir. Bu bağlamda, anlamın ters yüz edilmesini sağlayan şeyin film anlatısı içinde sindirilemeyen, yok edilemeyen imgeler olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bu söylenenler ışığında Fight Club’ın, kökten ötekiliğin sinemadaki temsili aracılığıyla film anlatısını ters yüz ettiği, seyirciyi baştan çıkarttığı, kitlelerin düş gücünü harekete geçirdiği sonucuna varılmıştır.

Sonuç

“Simülasyon Evreni’ne Özgü Sinema” isimli bu çalışmada; sinemanın toplumsalla olan ilişkisinin izi sürülerek, sinemanın simülasyon evreninde illüzyon sunup sunmadığı tartışılmıştır. Buna istinaden, çalışmanın birinci bölümünde, simülasyon kuramı ile ilgili asal kavramların; simülakr, gerçek, gerçeklik, gerçeklik ilkesi, imge, simüle etmek, toplumsal, kitle, simgesel, meydan okuma, baştan çıkarma, tarih, televizyon, iktidar, kitle, orji, caydırma, bütünsel gerçeklik, ikili biçim/simgesel meydan okuma, kökten ötekilik vs. illüzyon kavramı ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Ayriyeten, simülasyon evreninin tarihsel süreç içerisinde nasıl oluştuğu ve bu oluşumun illüzyon kavramı ile olan ilişkisi incelenmiştir. Birinci bölümden çıkarılan en önemli sonuç; illüzyon ve simülakrlar düzeni arasındaki metafiziksel bağın her

simülakr aşaması ile biraz daha aşındığı ve en nihayetinde fraktal evreyle birlikte yerini, baştan çıkarmaya bağlı düş gücüne bırakmasıdır. *“Simülasyon Evreni ve Sinema”* isimli ikinci bölümde, ilk bölümdeki açıklamalardan hareketle sinema ve illüzyon ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölüme yönelik tartışmalar, alt sınıflara; *“Sinema, İmge, İllüzyon İlişkisi”*, *“Sinema, Tarih, İllüzyon İlişkisi”*, *“Sinema, Kitle, İllüzyon İlişkisi”*, *“Sinema, Caydırma, İllüzyon İlişkisi”* ve *“Sinema, Simgesel Meydan Okuma ve İllüzyon ilişkisi”* ayrılarak, *“Simülasyon Evreni ve Sinema”* başlığı altında sıralanmıştır.

“Sinema, Simgesel Meydan Okuma ve İllüzyon İlişkisi” başlığına kadar olan kısımların çözümlemesinden çıkan ilk bulgu; Simülasyon evreninde boyut azaltma yöntemi; gerçeklik evreninin anlatı kalıpları ve film yapım tekniklerinin uygulanması ile yeni bir biçim/içerik bağıntısı üretmenin mümkün olmadığıdır. Bu bulguya dayanarak, sinemanın biçimsel ve içeriksel yönden tersine çevrilmesi güç bir illüzyon kaybına uğradığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu illüzyon kaybının nedenleri; 1968 ve sonrasında yaşanan bireyselleşme ve kolektif ideolojilerin geri plana düşmesi, 1970’li yıllardan itibaren görüntü teknolojilerinde yaşanan olağanüstü gelişmeler ve dijitalleşme ile mitlerin ve insan odaklı hikayelerin yerini saplantılı bir kusursuzluk ilkesi ve tarih kavramının alması olarak belirlenmiştir. Sinemanın bir illüzyon sunmasının mümkün olmadığını gösteren bu nedenlerden hareketle, sinemanın içinde bulunduğu durumun çözümlemesi bütünsel gerçeklik ve simgesel meydan okuma arasındaki ilişki referans alınarak yeniden çözümlenmiştir. *“Sinema, Simgesel Meydan Okuma ve İllüzyon ilişkisi”* başlığı altında, sinemanın kitleleri, baştan çıkarıp düş gücünü harekete geçirebilme gücüne sahip olduğu ileri sürülmüştür. Bu hedefe yönelik kuramsal çalışma; simgesel meydan okuma, kökten ötekilik, illüzyon ve baştan çıkarma arasındaki ilişkinin derinlemesine analizi ve simülasyon evreninin işleyişine yönelik bir çözümleme ile ortaya çıkartılmıştır. Bu çözümleme sayesinde ortaya çıkan ikinci bulgu; Simgesel meydan okumaya maruz kalan film simülakralarının *“kökten ötekiliği”* temsil eden imgeler ve anlatılar aracılığıyla tersine çevrilerek baştan çıkarma ve ona eklemlenen düş gücünü harekete geçirdiğidir. Bu noktadan hareketle; film anlatısı içindeki her imgenin tüketilmeye yönelik olmadığı, izleyici kitlesinin hayal gücünü harekete geçiren şeyin haz odaklı bir sinema anlayışından uzaklaşarak, film anlatısı içinde sindirilemeyen, kendi anlamını dayatan, bir diğer deyişle kitleleri hem korkutan, hem rahatsız eden hem de baştan çıkartabilen anlatılar ve sinematografik imgeler olduğu sonucuna varılmıştır. Bu imgeler, sinemada baştan çıkarmanın, dolayısıyla da düş gücü üretmenin ipuçlarını sunmaktadır. Bu durum, kendisini film içeriğinde yer alan imgeler ve göstergeler üzerinden dışa vurur. Gerçeklik evreninde sinema, içinde yaşanan dünyanın izdüşümlerini yansıtmakta iken, kökten ötekilik yoluyla ortaya çıkan bu yansıma; daha çok izleyicinin bakış açısını değiştirmek ve onu, haz merkezli bir sinema anlayışından uyandırma amacı taşımaktadır.

Günümüz sinemasında düş gücünü harekete geçirecek bir etkiden bahsedilecekse eğer, bu ancak içinde yaşanan sistemi ve her alanda radikal belirsizlik sunan kitleleri dahi umursamadan ortaya çıkan *“kökten ötekiliğin”* biçimsel ve içeriksel temsilidir. Radikal belirsizlik içindeki izleyici kitlesinin düş gücünü harekete geçirecek başka bir yöntem bulunmamaktadır. Bu da izleyici kitlesine eleştirel yaklaşmanın, anlamsız olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak izleyici kitlesinin düş gücünün harekete geçmesi iki koşula bağlıdır. Birincisi; Geleneksel tema ve tiplerden, anlatı kalıplarından uzak, sinematografik imgenin kendi anlamını dayatarak baştan çıkarma etkisi yarattığı filmlerin yapımına ağırlık verilmesidir. Bu durum, izleyicinin filmlere vermiş olduğu tepkinin değişmesinde etkili olacaktır. Bu da sistemin dışında kalarak değil, sisteme sistemin can damarından daha yakın olarak gerçekleştirilebilir. Bu şu demektir; Sisteme eleştirel düzeyde yaklaşan, onunla arasında ikinci basamak simülakr düzenine ait şeyler aracılığıyla belli bir mesafe bırakan filmler öğretici ve bilinçlendirici yapıları ile baştan çıkarma ve düş gücünü harekete geçirme işlevini yerine getiremezler.

Baştan çıkararak düş gücünü harekete geçirmek, tıpkı dünyanın gidışatına aldırmanın şeylerin aniden ortaya çıkışı gibi, film anlatısının bütüne yönelik amacına aldırış etmeden ortaya çıkan imgelerin filmleri ters yüz etmesine bağlıdır. Sonuç olarak, simülasyon evreninde illüzyon sunmanın mümkün olmadığını vurgulayan çalışma, bunun yerine filmlerin kendi biçim ve içeriklerine meydan okuyarak, film simülakrlarının kurmuş olduğu hegemonyayı sekteye uğratabileceğini, böylelikle de izleyiciyi baştan çıkartarak düş gücünü arttırabileceğini ileri sürmektedir.

Kaynakça:

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar Ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım Üzerine*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Adanır, O. (2004). *Osmanlı ve Ötekiler-Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür/ZihniyettenGünümüze*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Baldwin, J. (2010). *Introduction-White-Magic: Baudrillard and Cinema, Film-Philosophy* 14(2), 1-5.
- Baudrillard, J. & Adanır, O. (2002). *Çaresiz stratejiler*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J., Adanır, O., & Bilgin, A. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2003). *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J., & Adanır, O. (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (1998a). *Üretimin Aynası*. Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998b). *Simulakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010a). *Nesneler Sistemi*. Çeviren Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu İstanbul: Boğaziçi Yayınevi
- Baudrillard, J. (2010b). *Sanat Komplosu*. Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir İnceleme*. Çev. Emel Abora ve Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J., & Sönmezay, A. (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J., & Sönmezay, A. (2012a). *İmkansız Takas*. İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2012b). *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2015). *Can Çekişen Küresel Güç*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı.

- Belton, J. (2008). *Yeni Teknolojiler*. Çev. Ahmet Fethi, içinde *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
- Borges, J. L. (2014). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Clarke, D. B. (2010). *Dreams Rise in Darkness: The White Magic of Cinema*, *Film-Philosophy*, 14(2), 21-40.
- Çolak, M. (2006). *Sinema Ve Zeitgeist*. (Doctoral dissertation, Ege Üniversitesi).
- Dağ, Ahmet (2017). Jean Baudrillard’da Simülatif Düzene Bir Başkaldırı Eylem Olarak Terörizm. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (Yayın No: 3638794).
- Diken, B., Laustsen, C. B., & Ertekin, S. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları*. Çev: Gürol Koca. İstanbul: Metis.
- Kıbaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik Ve Biçimcilik*. (Master’s thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Laist, R. (2010). *The Hyperreal Theme in 1990s American Cinema*. *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, 9(1).
- Mauss, M. (2006). *Sosyoloji Ve Antropoloji*. Çev. Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı.
- Ongur, H. Ö. (2011). *Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü*. İstanbul: Ayrıntı .
- Pearson, R. (2003). *Sinemanın İlk Dönemi*. içinde *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.
- Sartelle, J. (2008). *Bir Hollywood Gişe Filminde Düşler ve Kâbuslar*. içinde *Dünya Sinema Tarihi* İstanbul: Kabalcı.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*. İstanbul: Timaş.

Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda

Ersan Ocak*

Özet

Agnès Varda'nın *Les Glaneurs et la glaneuse* (A(r)tık Toplayıcılar ve Ben, 2000) belgesel filminin ayırt edici niteliklerinden biri, filmin seyri esnasında ve sonrasında (sinema salonundan ayrıldıktan sonra ve ilerleyen zamanlarda filmi hatırladıkça) seyircisinin yaşam gücünü artırmasıdır. Bu metinde, söz konusu belgesel filmin seyircisinde yaşam gücünü artıran kaynaklardan ortaya konabilen üçü tartışılacaktır. Bunlar, sırasıyla, Varda'nın bu belgesel filminde kendini "görüntü toplayıcı kadın sinemacı" olarak konumlaması; yaşamı boyunca geliştirdiği ve *cinécriture* (sineyazı) olarak adlandırdığı sinema yapma biçiminin kurucu nitelikleri; ve son olarak, filminin özneleri ve seyircisiyle kurduğu özgün ilişkilerdir.

Varda (2000b) "dolanan bir yol filmi" (*wandering-road-documentary*) olarak tasarladığı bu belgeselinde karşılaşmalara ve diyaloga açık kalır. Her bir sosyal aktörle yaşadığı karşılaşmada kendini gözden geçirir; karşılaştığı sosyal aktörün anlatılarını, kendi bedeni, düşünceleri, duyguları üzerinden aktır. Birlikte ürettiği sanatçılarla yola çıkar; karşılaşmalar içinde diyaloga girdiği sosyal aktörlerin filmini yapılandırması için onlara yer açar; seyircisinin filminin içine girebilmesi için aralıklar bırakır; özdeşimsellik içinde kendini aşındırarak filmini kurgular. Varda duygularına dair ifadelerini ve bedeninin imgelerini bu filme dahil ederek yaşamın akışına, zamanın yıpratıcı etkisine, ölümün gelişine dair düşüncelerini gözden geçirir.

Anahtar Kelimeler: Agnès Varda, artık toplayıcılık, yaşam gücü, sineyazı (*cinécriture*), belgesel

* TED Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-2514-3596>

E-mail : ersanocak@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.633092

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

- Makaleler -

Agnès Varda as an Image Gleaner, Who Increases the Vital Force of Audience in *Gleaners and I* Movie

Ersan Ocak*

Abstract

One of the distinctive features of Agnès Varda's renown documentary film *Les Glaneurs et la glaneuse* (*Gleaners and I*, 2000) is its potential to give vital force to the audience (after the screening and at times it is recalled). In this article, three resources of this vital force will be discussed. These are claimed to be the positioning of Varda herself as "an image gleaner woman filmmaker" within her own documentary; the foundational characteristics of her way of filmmaking that she developed along her life and named as *cinécriture* (cinewriting); and authentic relationships built up between the film and its audience, respectively.

Varda stays open to encounters and dialogue in this "wandering-road-documentary" (Varda, 2000b). She reconsiders her body, thoughts and emotions at each encounter with the narratives of the social actors of her film. She departs to the road with the artists in collaboration; opens space in her film to the social actors whom she has gone into dialogue during encounters; creates intervals to her audience to be able penetrate into her film; edits the film by eroding herself in a self-reflexive manner. While she includes expressions of her emotions and images of her own body into this film, she reconsiders her thoughts on the flow of life, eroding effect of time, and coming of death...

Keywords: Agnès Varda, gleaner, vital force, cinewriting (*cinécriture*), documentary

* TED Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-2514-3596>

E-mail : ersanocak@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi..633092

Geliş Tarihi - *Received*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

Giriş

Agnès Varda gibi üretken olduğu kadar yaratıcı da olan yönetmenlerin yaptıkları filmlerin kaynaklarına dair bir arayış, her farklı bakış açısıyla yeniden üretilerek, zamanla sürekli genişleyen bir çalışma alanı oluşturabilir. Ben de bu metinde, Agnès Varda'nın *Les Glaneurs et la glaneuse* (*A(r)tık Toplayıcılar ve Ben*, 2000) belgesel filmine dair üç farklı bakış açısı kurarak bu filmin seyircisine hissettirdiği yaşam gücünün üç farklı kaynağını ortaya koymaya çalışacağım. Diğer bir deyişle, bu metnin kapsamını üç farklı bakış açısı ile sınırlandıracağım; bu bakış açılarından ortaya koyacağım yaşam gücü kaynakları ile de sınırlı bir sonuca varmaya çalışacağım.

Söz konusu bakış açılarını, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin adlandırılma biçiminden ve kurulum (*establishment*) sahnelerinde Varda'nın yaptığı bir seri performanstan yola çıkarak yapılandırıyorum. Tabii ki sonrasında filmin bütününe gözden geçiriyorum. Filmin başlangıcında, Agnès Varda, Fransa'da a(r)tık toplayıcılığın soykütüğünü sanat tarihi içinde resimli sözlüklerde arar, ondokuzuncu yüzyılda Fransa'da yapılmış artık toplayıcı resimlerinden birkaçını gözden geçirir. Geçmişte artık toplayıcılığı yapmış sosyal aktörlerle görüşür. Jules Breton'un 1877 tarihli ünlü *La Glaneuse* (*Kadın Artık Toplayıcı*) tablosu önünde bir canlı tablo (*tableau vivant*) performansı yapar. Böylelikle, Varda, aşağıda her birini ayrı ayrı tartışacağım üç mesele ortaya koyar: Filmi içinde kendini nasıl konumladığını, bu filmi yapma biçimini, filmin öznelere ve seyircisiyle nasıl ilişkiler kurduğunu seyircisine hissettirir.

La Glaneuse – Kadın A(r)tık Toplayıcı

2000 yılında gösterime girdiğinde, Agnès Varda'yı dünya çapında bilinen bir yönetmen haline getiren¹ *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* (*Les Glaneurs et la glaneuse*) filminin adına dikkat etmeli. Varda, filmlerini adlandırırken sözcük oyunları yapmaya eğilimli bir yönetmen (Kline, 2014: xviii). Fransızcada ad sözcüklerin eril veya dişil olmalarına bağlı olarak, filmin adını Türkçeye bire bir şöyle çevirmek mümkün: *Erkek A(r)tık Toplayıcılar ve Kadın A(r)tık Toplayıcı (Olarak Ben)*² (Conway, 2015: 74).³ Bu bire bir çeviriden hareketle filmin kurulum sahnelerine baktığımızda iki şey söyleyebiliriz.

Varda'nın filminde sergilediği gibi, 19. yüzyılda, Fransa'da, Jean-Francois Millet, Pierre-Edmond Alexandre Hedouin, Jules Adolphe Aimé Louis Breton gibi ressamlar "artık toplayıcılar resimleri" yapmışlardır: Millet'nin 1857 tarihli *Les Glaneurs* (*Kadın Artık Toplayıcılar*) adlı tablosunda; Héduin'in 1852 tarihli, *Les Glaneuses fuyant l'orage* (*Fırtınadan Kaçan Başakçılar*)⁴ adlı tablosunda; Breton'un 1859 tarihli, *Le rappel des glaneuses* (*Calling in the gleaners; Başakçılara*

¹ Agnès Varda ilk filmini (*La Point Courte*) 1955 yılında yapar. Yıllar içinde çok sayıda film üretmesine rağmen yalnızca belli çevreler tarafından bilinen bir yönetmen olarak kalır. *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi ile birçok önemli ödül alır ve popüler anlamda, yaygın tanınırlığı olan bir yönetmen haline gelir. Burada dikkate değer olan, bu filmin popülerleşmesi ile daha önce Varda'nın işlerini hiç bilmeyen bir seyirci kitlesinin onun sineması ile tanışmasıdır (Bénézet, 2014: 118). Öte yandan, Kline'a göre (2014), Varda'nın popüler filmlerin peşinden koşan seyirci tarafından daha az tanınmasının, bilinmesinin nedenlerinden biri, onları özellikle "ahlaki" açıdan tatmin edecek (hatta arındırıp rahatlatacak) filmler yapmak yerine, filmlerinde sürekli olarak psikolojik ve ahlaki sorular ortaya koymasındır (xi-xii). Varda, seyircisini belli meseleler üzerine düşünmeye, duygularını gözden geçirmeye kıışkırtmakla kalmaz, ara sıra onları öfkenlendirir...

² Fransızca-Türkçe çeviride kaybolan bu duruma dikkatimi çeken Kenan Alpdündar'a; Varda filmleri veya metinleri içinde Fransızca çeviriye ne zaman ihtiyacım olsa bana yardımcı olan Berivan Eliş'e çok teşekkür ederim.

³ Filmin adındaki bu özel durum, İngilizce adlandırmanın "*Gleaners and I*" (*A(r)tık Toplayıcılar ve Ben*) olarak yapılmasına neden olur. Böylece filmin Fransızca özgün adındaki dile dayalı ince oyun İngilizce çeviride kısmen korunabilir (Chrostowska, 2007: 121). Aynı durum, Türkçe adlandırma olan "*Artıkçılar ve Ben*" için de geçerlidir.

⁴ Türkçede, "(t)arlalarda kalmış başakları veya bağlarda dökülmüş meyveleri toplayan kimse"ye "başakçı" denir (TDK çevrimiçi Güncel Türkçe Sözlüğü).

Çağrı) adlı tablosunda tarlalardaki artığı toplayan kadınlar gruplar halinde görülür. Breton'un 1877 tarihli ünlü *La Gleaneuse (Kadın Artık Toplayıcı)* tablosunda ise tek başına bir kadın artık toplayıcı çerçeveyi doldurur. Kadın artık toplayıcının tekilliğiyle istisnai bir durum oluşturan bu resim diğerleriyle birlikte düşünüldüğündeyse, sanki diğer resimlerin içinden çıkarılmış bir detay plan hissi uyandırır. Bu resimlerde temsil edildiği haliyle, Fransa'da tarihsel olarak o dönem, hasat sonrası buğday tarlalarında kalan artığı toplayanlar kadınlardır ve bu eylemi topluca yaparlar. Varda, daha filmin başında, bugün a(r)tık toplayıcının çoğunlukla tek başına, yalnız yapılan bir edim haline geldiğini; şehirlere yayılarak genişlediğini; erkeklerin de a(r)tık toplayıcılık yapmaya başladığını belirtir. Bu anlamda, filmin geri kalanına bakıldığında, günümüzde a(r)tık toplayıcılığın Fransa'nın çok farklı yerlerinde, çok farklı biçimlerde yapıldığı görülür. Yani, Varda, filminin bütününde bize, içinde yaşadığımız küresel tüketim çağında toplayıcılığın anakronik bir pratik olarak varlığını çok farklı görünümde artarak sürdürdüğünü gösterir (Cruikshank, 2007: 119).

Filmin adının Fransızcadan Türkçeye bire bir çevrilmiş halinde (*Erkek A(r)tık Toplayıcılar ve Kadın A(r)tık Toplayıcı Olarak Ben*) Varda'nın kendini "a(r)tık toplayıcı bir kadın" olarak nitelediği açıktır (McFadden, 2014: 52-53). Peki, Varda nasıl bir kadın a(r)tık toplayıcıdır? Bu soru bağlamında, filmin kurulum sahnelerine dair düşünmeyi sürdürdüğümüzde, ikinci bir şeyi fark ederiz: Varda, filmin kurulum sahnelerinin sonuncusunda yaptığı bir canlı tablo (*tableau vivant*) performansı ile, filmi içinde bir "a(r)tık/görüntü toplayıcı kadın yönetmen" olarak kendi pozisyonunu açık eder.⁵ Jules Breton'un 1877 tarihli *La Gleaneuse (Kadın Artık Toplayıcı)* resmini Arras Güzel Sanatlar Müzesi'nde ziyaret eder, bu tablonun yanında bir canlı tablo performansı yapar: Muhtemelen müze çalışanı olan iki erkeğin tuttuğu bir duvar halısı önünde, Breton'un resmindeki artık toplayıcı kadının yaptığı gibi, sol eliyle sağ omuzu üzerinde başaklar tutar ve kameraya poz verir.⁶ Seyirci olarak bizler, Breton'un modeline baktığı biçimde bakarız Varda'ya. Bir süre sonra aniden omuzundaki başakları yere bırakır ve daha önce kadraj dışında olduğu için görmediğimiz sağ elindeki dijital kamerasını kaldırıp kameranın bakacını gözüne dayar, kamerayı bize (yani onu çeken kameraya) doğrultur. Tam bu anda, "kendisi de bir toplayıcı olarak filmin ortasına yerleşir" (Gökçe, 2018: 49). Breton'un kadın artık toplayıcısı temsilini kendi bedenine taşıyarak yeniden hayatın içine sokar (McFadden, 2014: 53). Böylelikle, Fransa'da tarihsel olarak süregelen kadın artık toplayıcılığının bir parçası olduğunu ama bunu yeni bir toplayıcılık formu içinde, bir "görüntü toplayıcısı" olarak yaptığını bu performans ile ilan etmiş olur. Evet, Necati Sönmez'in de (2018) ifade ettiği gibi, Varda "hayatın çöplüğünü karıştıran bir 'görüntü toplayıcısı'" dır (40).⁷

Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi boyunca "toplayıcılığın çok farklı biçimlerini" görüntüler olarak seyircisine sunmakla yetinmez, özellikle bu görüntülerin toplayıcısı olarak kendi varlığını maddi olarak ortaya koyar (McFadden, 2014: 52-53). "Mülakat verenleri, patatesleri, çöpleri, sanat işlerini ve buluntu nesnelere nasıl bir araştırmacı anlayışla kayıt

⁵ Bu sahneye ek olarak, Varda'nın "a(r)tık/görüntü toplayıcı kadın yönetmen" olarak kendi pozisyonunu açıkça ortaya koyduğu diğer bir sahne, Japonya seyahatinden evine döndüğünde çantasını boşaltma sahnesidir.

⁶ Varda daha önce Bellini'nin resmi önünde çektiği profilden fotoğrafıyla (*Autoportrait a Venise, parmi quelques hommes de Geniale Bellini*) yaptığı özportre çalışmasını, bu sefer, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde, Jules Breton'un Arras Güzel Sanatlar Müzesi'nde asılı olan *La Gleaneuse* tablosu önünde gerçekleştirir (Calatayud, 2002: 114). Bu bağlamda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde özel olarak bu sahne, genel olarak da filmin bütününe yaygın bir özportre çizme halinin Varda'nın sanat işlerinde tarihsel bir süreklilik gösterdiği söylenebilir. Calatayud'a göre (2002) *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmindeki bu sahneyi, Varda'nın ele aldığı konuyla ilgili bilinen belli resimlerin görünümüleriyle kaynaşma arzusu; filmin bütününü ise, Varda'nın bir sanatçı olarak ayırt edici özelliklerini, niteliklerini gösterme arzusu olarak okumak mümkündür (114).

⁷ Necati Sönmez gibi ben de, Agnès Varda'nın filmik materyal toplayışını "görüntü toplayıcılığı" olarak adlandırırken, Calatayud (2002), Varda'nın "kendini imgeleri yığarak biriktirmeye verdiğini" (*accumulating images*) ifade eder ki bu ifade Varda'nın film tasarımı ve çekim ekonomisini oldukça iyi açıklar (116). Bu bağlamda, Varda'ya "görüntü toplayıcısı" derken, onun görüntüleri birbiri üzerine yığarak biriktiren bir sinemacı olduğunu düşünebiliriz...

altına alıyorsa, kendi bedenini de filmin bir meselesi ve maddesi olarak” seyircinin filminden toplayacağı şeyler arasına dahil eder (McFadden, 2014: 53). Filmin hem konu öznesi/maddesi hem de yapıcı öznesi olur. Böylelikle, Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin görüntülerini, bu görüntülerin yaratıcısı olarak kendini, bedenini ve filmin yaratım sürecini bir araya getiren bir artistik pozisyon alır (McFaden, 2014: 53).⁸

Filmin bütününe baktığımızdaysa, Varda’nın “görüntü toplayıcı” pozisyonunu genişlettiğini, çoğalttığını görürüz. Varda, basit bir özgönderimselliği (*self-referentiality*) aşan biçimde, daha önce yaptığı filmlere döner ve “çoğu kendi işlerinden , topladığı ‘a(r) tıkları’ dönüştürerek yeniden kullanması”nı çok iyi bilir, uygular (Onaran, 2018: 53). Bu anlamda, onun sineması kendi metinleri arasında bir dokuma barındırır. Varda’nın filmlerini seyrederken, bazı görüntüleri doğrudan bir önceki filminden aldığını fark edebilir ya da önceki bir filmine referans veren benzer bir görüntüyü kullandığını ayımsarsınız. Sonuçta, Varda’nın sinema yapma biçiminin kurucu unsurlarından birinin, kendi filmografisini sürekli kendi içinde yeniden ürettiği özgönderimsel bir görselliklerarasılık (*intervisuality*) olduğu söylenebilir.⁹ Kendi ürettiği ve geride kalmış işlerini bir artık rezervi gibi kullanmanın yanı sıra, sinemanın endüstriyel standartları içinde kabul edilemez bulunan, atık olarak görülen filmik materyalleri bile değerlendirmeye çalışır. *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde, küçük el kamerasını kayıta unutarak yürüdüğünde ortaya çıkan sallanan lens kapağı görüntülerini caz müziğine eşleyerek kurguladığı sahne buna çok iyi bir örnektir. Bu sahneye “lens kapağının dansı” (“*la danse du bouchon de l’objectif*”) adını vermiştir (Cruickshank, 2007: 124).

Cruickshank (2007), *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin bütünü içinde Varda’nın zaman zaman kamerasını kendine çevirmesine, özellikle de yaşlanan bir özne-konu olarak ellerine (elinin kırışık cildine, kamera lensinin diyaframı gibi ellerini biçimlendirişine, dijital kamerasını kullanan ellerine) doğrultmasına dayanarak onu yaşlanmanın doğal süreci üzerine düşünen bir “sinemacı a(r)tık toplayıcı” (*filmmaker-gleaner*) olarak adlandırır (119). Chrostowska (2007) ise, Varda’yı “*cinéglaneuse*” (sinetoplayıcı) olarak adlandırırken, onun dünyayı topyekun dönüştüren, ince ince tasarlanmış fantezilerle seyirciyi cezbetmeye dayalı yerleşik sinema anlayışından uzak bir konumda, “belgeselci-denemeci” olarak kendini dönüşüme açık tuttuğunu, buluntu imgelerle seyircisini kuşattığını belirtir (130).

Yukarıda söylediklerimi toparlayacak olursam, Varda, yaşlandıkça toplumsallığın ve

⁸ Varda’nın filmine fiziksel olarak ellerine dair çekimleri, saçlarını tarama görüntülerini koymasının kendini sahnelemenin ötesine geçen nedenleri vardır. McFadden’in (2014) Varda’nın verdiği mülakatlardan yaptığı alıntılara dayanarak bu nedenleri şöyle sıralayabiliriz: Varda kendini sahnelememiş, kendi yaptığı filme girmiş, katılmış, dahil olmuştur. Filmindeki sosyal aktörlerden samimiyet beklerken kendisinin de samimi biçimde fikirlerini, duygularını aktarması gerektiğini fark etmiştir. Belgeselci olmanın yanı sıra oldukça yaşlanmış olması nedeniyle de fikirlerini, duygularını filmine dahil etmek istemiştir. Bedenine dair çekimleri yaparken yalnızdır ve not alırcasına kamerasına konuşur; bir elinde kamera diğer elini çekerken doğaçladığı bir anlatı ortaya çıkarır; filmi yapan olarak filme alınmaktan küçük bir haz duyar. (aktaran McFadden, 2014: 54-55). Öte yandan, belgeselin ötekilere dair bir tür olarak kabul edilmesi nedeniyle, filmine kendini dahil etmesi, belgesel seyircisinin yerleşik algısı ve kanaatleri açısından paradoksal ve gergin bir durum yaratır.

⁹ Bu bağlamda, Calatayud (2002) Varda’nın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde daha önceki filmlerinden doğrudan veya benzer biçimde kullandığı birçok sahneyi sayar döker: “1980 yapımı *Murs murs* filmindeki toplayıcılar ve üzüm koparıcıları (*grape pickers*) – yerden eğilip toplamakla daldan koparmak arasında fark olduğu filmde vurgulanır – veya *Sans toit ni loi* (*Çatisız, Kuralsız*, 1985) filminin başında Mona’nun üzüm bağlarında üzüm koparışı; *La pointe courte* (1955) filmde balıkçıların midye, istiridye arayışları; *L’Opéra Mouffe* (1958) filminde, Paris’te Mouffetar Sokağı’nda sürten çulsuz meteliksizler; *Les créatures* (1965) ve *Jacquot de Nantes* (1990) filmlerinde görüldüğü haliyle Loire Nehri halicindeki Noirmoutier Adası; *Daguerréotypes* (1974-75) filminden sihirbaz Mystag’in elleri; *L’une chante l’autre pas* (1977), *Documenteur* (1980-81) veya *Sans toit ni loi* (*Çatisız, Kuralsız*, 1985) filmlerinden bazı replikler. *Ulysse* (1982) filmindeki keçi leşi de, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmindeki koyun leşi ile titreşime girer” (Calatayud, 2002: 116-117).

sanatın kenarına kıyısına itilmeye direnerek, kendi bedeninin yaşlanma imgelerini filmine dahil eden; sinemanın endüstriyel standartları dışında kalan görüntüleri dönüştürerek yaratıcı biçimde kullanan; yaşam boyu yaptığı filmlerden ve diğer sanat işlerinden arta kalanları sürekli yeniden değerlendiren; vardığı noktada biriken düşüncelerini ve duygularını derleyip toplayan bir 'a(r)tık/görüntü toplayıcı kadın sinemacı' olarak konumlar kendini. Peki bu konumlama içinde filmini nasıl bir teknikle yapar? Ne tür üretim ilişkileri içindedir, nasıl bir üretim biçimi kullanır, geliştirir?

Varda'nın Film Yapma Biçimi: *Cinécriture* (Sineyazı)

Varda *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi yaptığinde, Fransa'da küresel tüketim meselesi ciddi şekilde tartışılır hale gelmişti. Öte yandan, Fransız belgeseli, 1950'lerden beri, sosyal aktivizm ile ilişkilendirilerek ele alınıyordu (Cruickshank, 2007: 120). Bugün *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi tekrar gözden geçirildiğinde, Varda'nın bu filmde belli bir tarihsel bağlamdaki siyasi, sosyal durumu basitçe yansıtmayı aşan, Fransız belgesel sinemacılığının sosyal aktivist yanına takılıp kalmayan genişliğe ve derinliğe sahip bir film yapmış olduğu ortadadır. Öte yandan, bu filmin başarılı olmasında, o dönem Fransa'da – politik meselelere dair duyarlılığın artması ve gerçekçiliğe dönüşün yükselmesine bağlı olarak – belgesel sinemanın eski gücüne ulaşmasının da payı vardır (Bénézet, 2014, 118).

Bu noktada, genel olarak Varda'nın film yapmaya dair nasıl bir yaklaşım geliştirdiğinin, özel olarak ise *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmde kullandığı tekniklerin bir analizini yapacağım. Böylelikle, onun bu filmiyle seyircisinde yarattığı yaşam gücünü artırma etkisini, duygulanımını, bu filmi yapma biçimi ve kullandığı teknikler üzerinden ortaya sermeye çalışacağım.

Varda, film yapma biçimini, belgesel ve kurmaca türü ayrımı yapmaksızın, *cinécriture* (sineyazı) olarak adlandırır (Cruickshank, 2007: 120). Sineyazı, Alexander Astruc'un *camera stylo* (kamera kalem) kavramı ile benzerlikler gösterse de bu kavramsallaştırmadan farklıdır.¹⁰ Ayrıntılara girmeden temel farkı söyleyecek olursak, Astruc "kamera-kalem" kavramında sinemayı edebi yazının dilselliği ile benzeşimi üzerinden kurgularken, Varda "sineyazı" da sinemanın görsel-işitselliğinin üretim biçimine, tekniğine ve sürecine dair bir kavramsallaştırma yönelir.

Sineyazı yaklaşımı içinde film yapan kişiye 'sineyazar' dersek, bu da aklımıza "auteur" kuramı içindeki "yaratıcı yazar-yönetmen" figürünü getirebilir. Varda, auteur kuramını üreten *Cahiers du Cinema* dergisi çevresinin yakınında bulunsa da, hatta bu dergi yazarları ve yönetmenleri tarafından icat edilen Fransız Yeni Dalgasının erken örneği sayılan *La pointe courte* (*Paralel Yaşamlar*, 1955) filmi üretmiş olsa da, sineyazar figürü, auteur kuramının

¹⁰ Astruc 1948 yılında yazdığı "*The Birth of a New Avant-Garde: La caméra-stylo*" başlıklı makalesinde "kamera-kalem" kavramını ortaya atar. Bu makalede, sinemanın tarihsel olarak geldiği noktada, yeni bir ifade aracı olarak yükselmeye başladığını, yavaş yavaş, adım adım, derece derece "bir dil olageldiğini" söyler. Astruc dille bir biçimi kasteder. Bu görsel-işitsel dil biçimiyle "sanatçı düşüncelerini – ne kadar soyut olursa olsun – ifade edebilir; aynen çağdaş edebi deneme ve romanda yapabildiği gibi, saplantılarını tercüme edebilir" (Astruc, 1948). Astruc sinemanın bu yeni çağını "kamera-kalem çağı" olarak adlandırır. Kamera-kalem anlayışıyla "sinema, görsel olanın tiranlığından, imgenin salt kendi içinliğinden (kendi için var olmasından), anlatının anlık ve somut taleplerinden peyderpey kurtulacak; yazılı dil kadar esnek ve incelikli bir yazma aracı haline gelecek(tir)" (Astruc, 1948). Böylelikle, sinema herhangi bir konuyu, herhangi bir türü ele alabilir olacaktır. Sinema ile felsefi meselelerden tutun da, psikolojik veya metafizik konulara, fikirlerden duygulara varana dek her mesele üzerine üretim yapılacaktır.

yaratıcı yazar-yönetmen figüründen farklıdır.¹¹

Andrew Sarris, auteur kuramının eşmerkezli olarak birbirini kuşatan üç halka biçiminde formüle edilebileceğini söyler: Kuramın bütününe kuşatan dış halka, iyi bir yönetimde olmazsa olmaz olan “teknik” bilgi ve beceri; ortada kalan halka, “kişisel stil” (*personal style*) ki bu çoğunlukla yaratıcı yazar-yönetmenin filmlerinde tekrar eden bazı görsel-işitsel tekniklerin ve unsurların imzası haline gelmesidir; en içteki halka ise “içsel anlam” (*interior meaning*) denilen yaratıcı yazar-yönetmenin kişiliğiyle filminin materyali arasındaki gerilimden çıkan şeydir (Sarris, 2009: 452-453). Sonuç olarak, yine Sarris’in (2009) belirttiği gibi, “auteur kuramının kendisi sürekli akış içinde olan bir örüntü kuramıdır” ve yaratıcı yazar figürü de bu sürekli yeniden yapılandırılabilir akış içinde muğlak bir deha figürüdür (453).¹²

Öte yanda, Varda, sineyazar figürünü oldukça materyalist biçimde tanımlar: Sineyazar, üretici bir güç olarak, üretim sürecinde gerekli seçimleri yapan kişidir. Varda, sineyazı kavramıyla, sinema yapmaya dair yazma benzeşimini kullanırken, esasen film üretim sürecinde filmin senaryosunu metinsel olarak yazan senaristi aşan bir pozisyonu işaret eder. Film yapmayı temelde bir “seçme” işi olarak görür. Sineyazıyı tanımlayan bu seçme işini Andrea Meyer’e verdiği mülâkatta şöyle ifade eder:

Oyuncu seçimi, yer/mevsim seçimi, çalışacak ekibin seçimi, yapılacak çekimlerin, kullanılacak lensin, ışığın seçimi. Kişilere, oyunculara yönelik tavrınızın seçimi. Sonra, kurgunun, müziğin seçimi. Çağdaş müzisyenlerin seçimi. Miksaj esnasında ezginin seçimi. Filmin tanıtım materyalinin, basın dosyasının, posterinin seçimi (Meyer, 2009: 201).

¹¹ Cybelle McFadden (2014), “Varda’nın ilk filmi olan *La pointe courte* (1955)’un stili, dış mekan çekimleri ve aktörlerin yanı sıra aktör olmayanları da kullanması nedeniyle Yeni Dalganın öncüsü sayıldığını” söyler ve Georges Sadoul’un bu filmi “kesinlikle Fransız Yeni Dalgası’nın ilk filmi” olarak gördüğünü aktarır (36). Varda’nın söz konusu filmi Yeni Dalganın öncüsü veya ilk filmi olsa da, Varda kendisini bu akımın yönetmenleri olan *Cahiers du Cinema* dergisi yazarları arasında görmez. Onlarla ilk kez bir araya geldiğinde, “hızlı konuşarak şakır şakır muhabbet eden ve yatak dahil her şeyin üzerine oturan bu *Cahiers du Cinema* oğlanlarının (Chabrol, Truffaut, Rohmer, Brialy, Doniol Volcroze ve Godard’dan bahsetmektedir) arasında tek kız olduğunu; konuşmalarını takip etmekte zorlandığını; yanlışlıkla orada olduğunu (düşündüğünü), kendini küçük ve cahil hissettiğini” söyler (Alison Smith’ten aktaran McFadden, 2014: 36). Godard’ın *A bout de souffle* (*Nefes Nefese*, 1959) ve Truffaut’un *Les quatre cent coups* (*400 Darbe*, 1959) filmleriyle başlatılan Fransız Yeni Dalgası bir erkekler kulübüdür. Bazı eleştirmenler Godard ve Truffaut’dan önce bu sinema akımının model işini üretmiş olan Agnès Varda’yı Yeni Dalga ile ilişkilendirirler de, Geneviève Sellier’in (2010) ifade ettiği gibi “Yeni Dalga düşünürlerin, araştırmacıların (özellikle) sosyo-kültürel bakış açısından çalışmakta isteksiz oldukları bir harekettir” (176). Yine Sellier’e göre (2010), “Yeni Dalga tekil maskülen bakış açısının meşruiyetini arar” (179). Araştırmacılar, eleştirmenler Varda’yı Yeni Dalga’nın kurucu figürü olarak görmek yerine, çoğunlukla bu akımın “annesini” veya “babaannesini” olarak görmüş, ataerkil ve cinsiyetçi bir soy ilişkisi kurmuşlardır. Sonuç olarak, ne Yeni Dalga’nın erkekler kulübü mensupları Varda’yı kendilerinden biri olarak saymış ne de Varda kendisini bu grubun bir mensubu olarak görmüştür. *Les plages d’Agnès* (*Agnès’in Plajları*, 2008) filminde, Chris Marker’ın ona bu konuda yönelttiği soruya cevap verirken Varda, Jacques Demy ve Alain Resnais’yi bu gruba eklese de kendini Yeni Dalga yönetmenleri arasında anmaz (McFadden, 2014: 36-37).

¹² Andrew Sarris’in (2009) Truffaut’ya referansla belirttiği gibi, “auteur kuramı verili bir zaman ve mekan için tamamıyla polemige dayalı bir silahtır.” (451). İkinci Dünya Savaşı sonrası, Fransa’da *Cahiers du Cinema* dergisinde yazan “gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirildi” ve bu kuramın o dönem Paris’te gelişmesinin tarihsel koşulları vardı (Wollen, 2004: 68). Bazin (1957), söz konusu derginin editörü olarak, auteur kuramının sağlam temeller üzerine kurulu olmadığını ama öte yandan, “Truffaut veya Rohmer’in tutkulu aşkları kadar olmasa da, auteur kavramına inandığını ve çoğu defa onların kanaatlerini paylaştığını” açıkça söyler. Bazin’in auteur kuramına dair bir diğer önemli eleştirisinin kaynağı, onun yaratıcı ile eseri arasındaki ilişkiyi bu eleştirmenlerden farklı görmesidir. Bazin (1957) yaratıcı yazar-yönetmenin kendinden menkul dehasını sorunsallaştırırken, auteur kuramı savunucularının tersine, eserin yazarı aşabileceğini de kabul eder. Auteur kuramına dair Bazin’in önemli eleştirilerinden bir diğeri, bireysel olarak auteurün öne çıkarılmasının neyle ilgili olduğu ve sınırına dairdir. Ona göre, auteurün öne çıkarılması, kültürel alanın gelişmesi ile ilgili ve daha iyiye olan yönelimin bir bileşeni olduğu sürece doğrudur. Auteurün öne çıkarılması kültürel alanı egemenliği altına almaya başlar ve tanımlayıcı temel unsur haline gelirse bu yanlış bir yönelim olur (Bazin, 1957).

Varda, tüm bu seçimler içinde, bir yandan film yapımında teknik tercihlerini belirlerken, diğer yandan bu teknik tercihlerin kombinasyonunda stilini oluşturur. Filmik unsurlara dair seçimleri ve teknik tercihleri sonucunda ortaya çıkan film yapma biçimine ve stiline sineyazı der. Ona göre, edebiyatçının teknik tercihleri ve yazma biçimi sonucunda oluşan üslubu ne ise film yapımında da sineyazı odur (A. Smith'ten aktaran Jackson, 2010: 123). Böylelikle Varda, bir yandan, sineyazar olarak film üretim sürecini bütünsel bir anlayış içinde düşünmek, kavramak, yapmak istediğini ortaya koyarken (Cruikshank, 2007: 120)¹³, diğer yandan, yaptığı her seçme ile sorumluluk üstlenir, etik bir pozisyon alır.¹⁴

Varda'nın iddiasını doğru anlamalı. Varda, Noel Murray'e verdiği bir mülakatta, filmlerinde belli bir kaliteyi korumaya çalıştığını söyler ve ekler: "Reklam çekmiyorum, başka kişiler tarafından önhazırlığı yapılmış filmler yapmıyorum, star sistemi ile uğraşmıyorum. Yani kendi küçük (mütevazı) şeyimi yapıyorum" (Murray, 2009). Diğer bir deyişle, Varda, endüstriyel sinemanın büyük ölçekli ve yabancılaştırıcı Fordist iş bölümünden uzak durma gayretindedir. Filmini üretirken yapılması gereken tüm işlerin içinde yer alabilme, bu işleri birlikte yapacağı kişilerle yetkin bir şekilde tartışabilecek bilgiyle donanabilme, onlarla "birlikte üretim" yapacak kadar işin içinde olabilme istencini ortaya koyar. Bu anlamda, Varda için film yapmak "insanlarla bir arada olmanın, birlikte emek vermenin, yüzlere bakıp hikayelere dalmanın bir yoludur" (Göl, 2018: 41). Böylelikle, yapmak için yola çıktığı film-fikrine tutunarak ve temel meselesinden uzaklaşmadan filmini tamamlaması mümkün olabilir. Başından beri "sinema(sı)nın şekli"ni (*shape of cinema*) arar ve buna "sineyazı" der. Bir kez daha altını çizmeli ki sineyazı ile yalnızca senaryoyu kastetmez. Senaryonun yanı sıra mizansen, çekim ve montajı kapsayan (yapım-öncesi, yapım ve yapım-sonrasından oluşan) film üretim sürecini bir bütün olarak içine alan işlerin her birinde verilen kararlardan oluşan bütünlüklü seçmeye sineyazı adını verir (Murray, 2009).

Varda'nın sineyazısını, sinemasının görsel-işitsel yapısı içinde, bir sineyazar olarak üretim sürecinde teknik seçimlerini nasıl yaptığına, üretim ilişkilerini nasıl yönettiğine ve nasıl bir üretim biçimi geliştirdiğine bakarak değerlendirmek mümkün. Bu bağlamda, aşağıda, Varda'nın kendine ait sineyazı anlayışını yer yer filmografisi içinden örnekleyerek, ama esasen *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin temel nitelikleri özelinde tartışacağım.

Varda'nın Sineyazısında Belgesel - Kurmaca İç İç Geçer

Varda'nın kurmaca filmlerinde belgesel katmanlar, belgesel filmlerinde ise kurmaca unsurlar birbiri içine geçer. Örneğin, kurmaca filmlerinden *Cléo de 5 a 7 (Beşten Yediye Cleo, 1962)* filmi "Paris belgeseli üzerine resmedilmiş bir kadın portresi" dir (Sönmez, 2018: 40; Ildır, 2018: 42). Filmin kadın karakteri Cleo ile, filme beşeri bir coğrafya kazandıran Paris, geçişken bir denge içindedirler. Varda'nın ilk (kurmaca) filmi olan *La Pointe Courte (Paralel Yaşamlar, 1955)* filminde ise varoluşsal sorunlarla yüzleşen genç bir çiftin hikayesi ile filme adını veren küçük balıkçı kasabasındaki mahallenin sakinlerinin geçim mücadelesi ve gündelik yaşam dertleri bir birini sırayla izleyen bir salınımda akar (Göl, 2018: 41; Jackson, 2010: 125; Kline,

¹³ Evet, Varda, film üretim sürecini bütünsel bir anlayış içinde düşünmek, kavramak, yapmak ister. Diğer yandan, filmini tümleyici (*totalizing*) kapalı bir eser olarak yaratmaktan hep kaçınır. Varda'nın sinemasında tümleyici olmaktan uzak, bütünsel olma tavrını sonuç bölümünde daha açık hale getirmeye çalışacağım.

¹⁴ Vilem Flusser (2002), akademik tez ile deneme biçimlerini stil açısından kıyasladığı metninde, her seçme ediminin sorumluluk meselesini barındırdığını açıkça söyler; yaşam dolu bir stil olarak denemede yazarın sorumluluğunu en çoğa çıkardığını belirtir (193). Yazarın yazdığı şeye dair tüm sorumluluğu aldığı bu etikçi tutum, Varda'nın seçmeye dayalı sineyazı tekniği için de geçerlidir.

2014: ix)¹⁵. Yani, Varda bu iki kurmaca filmde, hikayelerin bağlamını oluşturan görsel-işitsel dünyayı belgesel sinemanın beşeri coğrafyası ve mekansal gerçekliğiyle kurar, belgeselin görsel-işitsel rejimleriyle kurgular.

Belgesel filmlerinde ise filmin öznelerini –ki buna kendisi de dahildir– bir oyuncu olarak kendini oynamaya, özellikle de mesleğini, toplumsal rolünü canlandırmaya yönlendirir, performanslar yaptırır. *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde de, hukukçular başta olmak üzere, belli mesleklerden özneleri mesleki kostümleri içinde kendilerini oynamaya davet eder: Avukat, savcı, aşçı bu filmde mesleki kostümleriyle kendilerini oynayarak performatif biçimde öne çıkarlar. Bunların yanı sıra, teorisyen psikanalist Jean Laplanche ve ünlü ressam Louis Pons'un da kendilerini oynadıklarını hissederiz. Bu oyun(cu) rejimi tercihiyle Varda, kurmaca içinde belgeseli, belgesel içinde kurmacayı barındıran; kurmacayla gerçeği birbiri içine geçiren; filmin öznelerini ve kendisini, bir özne olarak kendi olmakla, bir sosyal karakter olarak kendini oynamak arasında salınma tabi tutan bir anlayışla filmini yapar.

Sans Toit ni Loi (*Çatısız, Kuralsız*: 1985) filminde ise kurmaca ve belgesel ayrıştırılmaz biçimde birbiri içine geçer. Bu film aslında kurmaca olmasına rağmen, Varda'nın en belgesel görünümlü filmlerinden biridir. Kendi bildiği gibi yaşayan Mona adlı kadın karakterin Fransa kırsalında bir hendekte bulunan cesediyle başlayan film, bu karakterle karşılaşan kişilerle yapılan mülakatlar içerir. Bu mülakatlar belgesel nitelikli görünmesine rağmen Varda tarafından kaleme alınmış replikler ve tasarlanmış sahnelerden oluşur; çekimler belgesel sinemanın kaba sertliğini yansıtırken çok ince görsel hesaplarla tasarlanıp çekilmiş, montajlanmıştır. Varda bu filmde belgesel ve kurmacayı ayırmaz biçimde iç içe geçirmiş ve belgesel-kurmaca (*docu-fiction*) bir film yapmıştır (Kline, 2014: xvii).¹⁶ Bu durumda, Agnès Varda'nın film yapma tekniği ve biçimi olan sineyazıyı, belgeselle kurmaca arasındaki bu geçişkenlikler, salınımlar içinde bir oyun olarak görebiliriz.

Sonuç olarak, Varda'nın filmleri – ister kurmaca ister belgesel olarak tasnif edilsinler – iç içe geçmiş ikili yapıda bir sinema anlayışının ürünüdürler. Yani, Varda kendi sineyazısı içinde, filmlerini belgesel ve kurmacanın geçişken ve iç içe olduğu ikili bir zihinle üretir. Kurmaca olarak nitelendirilen filmlerinin çoğunda, ya arka planda bir belgesel film, ön planda bir kurmaca film akar ya da kurmacayla belgesel yer değiştirmeli biçimde iç içe geçer. Belgesel olarak nitelendirilen filmlerinde ise filme konu olan özneler, belirgin bir performatif anlayışla, toplumsal rollerini canlandırır, oynarlar. Varda filmleri, belgeselden kurmacaya, kurmacadan belgesele geçişler gösteren, türün ağırlığının birinden diğerine sürekli kaydığı “kontrpuan” bir anlayış sergiler. Bu anlamda, Varda'nın sinemasının akışını kontrpuan bir sinema akışı olarak

¹⁵ Varda, *La Pointe Courte* (1955) filminin yapısını kurarken, William Faulkner'in *Çılgın Palmiyeler* (*Mad Palms*) kitabındaki “ikili şemayı” ödünç almıştır (Tyrrer, 2009: 163). Faulkner, bu kitabında iki ayrı öyküyü sıralı bölümler halinde iç içe sokar. Faulkner'in *Çılgın Palmiyeler* kitabını Necla Aytür ile birlikte Türkçeye çeviren Ünal Aytür (2017), kitaba yazdığı önsözde, Faulkner'in 1956 yılında, *Paris Reivew*'da yayınlanan sözlerine referansla – Varda'nın da *La Pointe Courte* filminde sineyazısı içine kattığı – Faulkner'in “kontrpuan yazma tekniği”ni şöyle açıklar: “(Faulkner) ‘Çılgın Palmiyeler’ ile ‘İrmak Baba’ bölümlerini yalnızca iç içe geçirmekle kalmamış, aynı zamanda onları kitaptaki sırasıyla yazmıştır: ‘‘Çılgın Palmiyeler’in ilk bölümünü bitirir bitirmez, bir şeylerin eksik kaldığını, öykünün pekiştirilmesi, müzikteki kontrpuan benzeri bir yöntemle güçlendirilmesi gerektiğini gördüm. Bunun üzerine, ‘Çılgın Palmiyeler’deki öykü yeniden canlanuncaya kadar ‘İrmak Baba’yı yazdım. Derken, ‘İrmak Baba’nın birinci bölümünün sonuna gelince, onu bırakıp ‘Çılgın Palmiyeler’e döndüm ve gene gücünü yitirmeye başlayıncaya kadar yazmaya devam ettim. Sonra, onun antitezi olan ‘İrmak Baba’nın bir bölümünü daha yazarak ‘Çılgın Palmiyeler’i yeniden canlandırıp güçlendirdim’’” (Aytür, 2017: 5).

¹⁶ Günümüzde, *Sans toit ni loi* (*Çatısız, Kuralsız*, 1985) filmi gibi, kurmaca olanla kurmaca olmayan sinemanın melezlenmesi üzerine kurulu filmler giderek daha fazla ilgi çekiyor. Böylelikle, Varda'nın kariyeri boyunca temel eğilimi olan “kurmaca ve belgesel sinemayı birbiri içinde eritme becerisi” (Guest, 2009: 48) bugün onun filmlerinin geriye dönük olarak yeniden seyredilmesini ve değerlendirilmesini sağlıyor.

nitelemek mümkündür.¹⁷ Diğer yandan bu sinemayı, seyircinin alımlaması açısından, kurmaca ve belgeseli birbirinin antitezi olarak bir araya getiren ve her bir filmin bütünselliğinde senteze ulaşan diyalektik bir sinema olarak görmek de mümkündür. Varda'nın seyircisi iki karşıt türü zihninde diyalektik biçimde bir araya getirir ve sentezler. Varda'nın sinemasında, Bénézet'in (2014) ifadesiyle "özel olan ve nesnel olan arasında kurulan denge"(120) onun sinemasının diyalektik olarak alımlanmasının bir sonucudur.

Varda, tüm yaşamı boyunca sinemasını, kurmaca veya belgesel olması fark etmeksizin, gerçek dünya üzerine kurmuştur. Böylelikle sinemasında, "kurmaca ve belgesel konvansiyonları ve kategorileri arasında biricik (ona has) yaratıcı bir gerilim ve kasti bir karışıklık" hep fark edilir (Guest, 2009: 48). Kline (2014) Varda'nın sinemasının kurmaca ve belgesel arasında kalmış halini, onun sinemasının "temel çelişkisi" olarak tanımlar (xvi). Varda'ya göre, "belgesel yanı olmayan bir kurmaca yoktur, estetik niyeti olmayan bir film yoktur" (Kline, 2014: xvii).

Varda'nın sineması, temel sinema türleri olan kurmaca ve belgeseli iç içe geçirerek aralarındaki sınırı bulanıklaştırmakla da yetinmez, farklı film tarzlarını kendi içinde melezer. Bu anlamda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi için Martine Beugnet (2006), "denemenin, belgeselin, yol filminin ve güncenin bir melezi" der (4). Varda, sinema içinde yaratıcı bir oyunbozandır. Burada, Varda'nın "oyunbozanlığı", Huizinga'nın mızıkçısından (*spoil-sport*) veya fasulyeden oyuncusundan (*false-player*) farklıdır. Huizinga'nın 'devrimci' için ifade ettiği türden bir oyunbozanlıktır onunki (Huizinga, 2010: 29-30). Varda, egemen film yapım anlayışının önerdiği, derinlemesine uzmanlaşmış ve ayrılmış Fordist üretim biçimi ve ilişkileri içinde film yapmayı istemediğinden yaratıcı bir oyunbozanlıkla yeni bir üretim tekniğinin ve biçiminin oyun kurallarını belirler; türler arasında geçişken bir tarz edinir. Öte yandan, böyle bir yaratıcı oyunbozanlık içine girmese film yapması da büyük ihtimal mümkün olmayacaktır.¹⁸

Varda Sineyazı Tekniği İçinde Deney Yapma Arzusuyla Doludur

Varda, sineyazısı içinde, imgelerle ve seslerle deney yapma arzusuyla doludur; önden belirlenmiş yapım anlayışına uymak konusunda oldukça gönülsüz davranır (Bénézet, 2014: 111). Sürekli olarak sinemanın sınırlarında dolaşan Varda, "tek bir tarz veya yaklaşım içinde kalmayı reddeder ve bunun yerine kendini durmaksızın stilistik ve biçimsel deneyler yapmaya adan" (Guest, 2009: 49).

¹⁷ Kontrpuan bir müzik terimidir. Batı çok sesli müziğinde, Bach'a kadar, armonik (alt) yapı ile melodi ayrı ayrı işler. Örneğin piyanoda icracı genellikle sol eliyle armonik (alt) yapıyı çalarken, sağ eliyle melodiyi çalar. Bach bu ayrımı, armonik (alt) yapı ve melodiyi yer değiştirerek ve birbiri içine geçirerek ortadan kaldırır. Benzer biçimde, Varda da sineyazısı ile belgesel ve kurmaca sinema arasındaki teknik, biçimsel ve içeriğe dair ayrımları birbiri içine sokarak ortadan kaldırmıştır. Öte yandan, kontrpuan edebiyatta da kullanılan bir teknik olarak karşımıza çıkar. 15 nolu dipnotta da belirttiğim gibi, Faulkner, Çılgın Palmiyeler romanını "müzikteki kontrpuan benzeri bir yöntemle" yazmıştır. Varda, ilk filmi olan *La Point Courte*'u (1955) yaparken, Faulkner'in söz konusu eserinden biçimsel olarak etkilenmiştir.

¹⁸ Varda, yaratıcı bir oyunbozanlıkla, hayatı boyu film yapmayı sürdürebilmiştir. Bu yaratıcı oyunbozanlığı karşılık bulmuş, çok sayıda prestijli ödül de kazanmıştır. Öte yandan, bu çok ödüllü yönetmen film yapmak için gerekli parasal kaynağı bulmakta hep zorlanmıştır. BFI Sight & Sound Magazine için Daniel Trilling'in (2019 güncellemeli) onunla yaptığı bir mülakatta şöyle der: "Size ödül dolabımı gösterebilirim. Tam bir dolap dolusu ödül. Fakat film yapmak istediğimde para bulamıyorum. İnanılmaz, bana güvenmiyorlar." Bu para sıkıntısını aşarak film yapmaya devam edebilmek için de yaratıcı bir oyunbozan olmak durumunda kalmış, tarihsel olarak belli bir noktadan sonra dijital teknolojinin ucuzluğundan yararlanmış, bu teknolojinin görsel plastiği içinde sürekli biçimsel deneyler yapmıştır.

Narsist bir pozisyonu sürekli sorgulatan bir aralıkta kalarak, bir eliyle diğer elini çekmesi; bedeninin maddiliği yanı sıra, sosyal aktörlere yönelttiği sorular üzerinden kendi düşünce ve duygularını sorgulaması onu “biçimsel deneyler” yapmak üzere “daha büyük bir artistik gaye”ye yöneltir (McFadden, 2014: 55). Varda’nın filmlerinin büyük çoğunluğunda dikkat çeken deneysel nitelikler, “sanatçı ile işi arasında olduğu gibi sanatçıyla yararlandığı görsel mecralar (resim, fotoğraf ve film) arasındaki oyunlarla öne çıkar” (Chrostowska, 2007: 124).

Varda’nın sineyazısı, onun kendini düşünceleri, duyguları ve bedeni ile filmine dahil etmesinin ötesine geçer ve esasen ötekilere yöneltir. Ötekilerin duygularını, düşüncelerini, kanaatlerini, bedenlerini bitmeyen bir merakla kamerasıyla izleyen, kaydeden, sonra da kurgulayan Varda, “her şeyi mutlak olarak bilen sanatçı fikri”nden uzak durur (McFadden, 2014: 55). Böyle bir pozisyonlanma, kaçınılmaz olarak, bildiklerini sorgulayarak kullanmasını ve yararlanacağı teknikleri sürekli gözden geçirmesini gerektiren bir artistik pozisyon açığa çıkarır. Bu bağlamda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmiyle, sineyazısına dijital videoyu ilk kez dahil eden Varda, belgesel sineması içinde “yeni bir başlangıç yapar” ve “yeni anlatı biçimleri ve kipleri üzerine deneylere girer” (Tyner, 2009: 72-73). Dijital el kamerasını israf ve çöpe dair sosyo-ekonomik ve kültürel olguları tesbit etmek ve kaydetmek için kullanırken, aynı zamanda bu süreçte kendi toplumsal konumunu, bedenini, duygularını ve düşüncelerini kavramaya dair deneysel bir düşünme aygıtına dönüştürür. Bu aygıtı kendi bedenine çevirdiğinde, seyircisini de kendi bedeni üzerine düşünmeye yöneltir. Yaklaşan ölümle kurulabilecek serinkanlı ilişki içinde, dünyanın meselelerine bakmanın önemini hisseder ve hissettirir. Dijital el kamerasıyla beraber içine girdiği bu deneysel arayışta, seyirciyi ötekinin sorunlarını anlama, kavrama gayreti içine sokması; seyircinin bir film izlediğine dair ayık kalmakla beraber, bir fail olarak filmin meselelerine dair düşünmeye, duyumsamaya açılması, bu filmin seyircilerin yaşam gücünü artırmada önemli bir bileşeni olur. Varda, kurnaz deneysel hamlelerle, seyirciyi film izlediğinin farkında olmakla birlikte kafasını çevirmeden, gözlerini ayırmadan filmi seyretmeye bağlar.

Delphine Bénét (2014) onun filmlerinde ele aldığı alışılmışın dışındaki konuları ve öznelere inceler; film yapım pratiklerine dair tesbitlerde bulunur ve Varda’nın özgünlüklerini açıklamaya çalışır. Bunu yaparken, Varda’nın farklı filmlerini analiz eder. Bu filmlerden *Elsa la Rose* (1965) ve *Uncle Yonca* (1967) filmlerinin analizi sırasında yaptığı bazı tesbitleri *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi için de söylemek mümkündür. Örneğin, *Elsa la Rose* filmi deneme tarzı içinde “kurmaca, belgesel ve deneysel estetik arasında kaymalar gösterir” (Bénét, 2014: 113). Benzer biçimde Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi içinde dijital video kameranın teknik kapasitesine dair konuştuğu sahnede ve küçük el kamerasını açık olduğu haliyle kayıta unutulması sonucu üretilmiş sallanan lens kapağı görüntülerini caz müziğine eşleyerek kurguladığı sahnede – ki bu sahneye “lens kapağının dansı” (“*la danse du bouchon de l’objectif*”) adını vermiştir (Cruikshank, 2007: 124) – olduğu gibi, kurmaca ve belgeselin yanı sıra deneysel sinemanın/videonun estetik alanına açılır. Sonuç olarak, Varda’nın bu filmdeki sineyazısı kurmaca ve belgesel türleri arası bir görsel-ışitsel arayışla kalmaz, deneysel unsurlar da barındırır.

Varda’nın Sineyazısı “Duygusal Yoğunluklu” Deneme Filme Ya(t)kındır

“Sinema nedir” sorusu, Varda’nın sineyazısını belirleyen temel soru(su)dur. Bu soruyu sürekli olarak kendine yöneltirken, “sinema(sı)nın şekli”ni (*shape of cinema*) arar (Murray, 2009); düşünce ve duygularını eşdüzeyli ve eşzamanlı diri tutarak film yapar. “Sineyazı” anlayışını bu soru üzerinden ortaya atar ve sürekli yeniden tanımlar.

A(r)tık Toplayıcılar ve Ben filminde, Varda, Étienne-Jules Marey'in tüfek biçiminde tasarladığı kamerasıyla kuşların uçuş hareketlerini saptadığı yer olan Domaine de la Folie'yi ziyaret eder. Bu ziyarete dair görüntüleri, Varda'ya sinemanın ne olduğunu ve kendisinin sinema tarihi içindeki yerini sorgulatır (Calatayud, 2002: 117). Marey'in ürettiği imgeleri yeniden gözden geçirirken, Varda, "sinematik konu maddesinin hep aynı olduğunu (manzaralar, insanlar ve hayvanlar) ve her bir sinemacıyı diğerinden ayıranın onların sineyazısı olduğunu fark eder" (Calatayud, 2002: 117).

Varda sineyazısıyla Alain Resnais, Chris Marker, Marguiret Duras ve Jean-Luc Godard'a daha yakındır. Adı geçen bu yönetmenleri, en genel düzeyde, deneme filme ya(t)kınıkları bir araya getirebilir. Guest'e (2009) göre, bu ya(t)kınıkları içinde söz konusu yönetmenlerin filmlerinde şu benzer nitelikler görülür: Bu yönetmenler, fotoğrafın büyümesine kapılmış bir halde görüntünün anlatı sınırlarını genişletir,¹⁹ edebiyata sıkı sıkıya tutunurken özellikle edebi denemeyi görsel-işitsel olarak sinema içinde yeniden üretme gayretiyle biçimsel karmaşıklığı zorlarlar. Öte yandan, deneme film olarak adlandırılan türün çoklu niteliklerinin kombinasyonu ve derecesi bu yönetmenlerin her birinde farklıdır. Yani, bu yönetmenlerin her birinin deneme filme meyleden sineyazısının bileşenleri diğerinkinden farklı bir bileşime sahiptir. Bu yönetmenlerin deneme filmleri, bir fikrin etrafında dolaşırken, öngörülemez biçimde bu fikrin karşısına dikilen bir tavır alabilir; entelektüel ve felsefik bir titizlikle karmaşık bir ritim kurabilir; filmin çoklu katmanlarını bir yandan teker teker açarken, diğer yandan birbirleriyle dokuyabilirler. Varda, yakınında durduğu bu yönetmenlerin deneme filmlerinin yukarıda sıraladığım temel niteliklerine özgün bir katkı olarak, kendi (deneme) filmlerine "duygusal bir yoğunluk ve derinlik" katar (Guest, 2009: 46).²⁰ Deneme filmin özneliği, özeleştirseliği ve özdüşünümselliği içinde Varda, Japonya seyahati sonrası evine varış sahnesinde, kendi sineyazı anlayışını bize teşhir eder. Calatayud (2002) bu sekansın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi içinde ayrı bir film gibi çalıştığını söyler (117-118).

Varda'nın Sineyazısının Temel Anlatı Stratejisi: Konu Dışına Çıkmalar, Arasözler ve Geri Dönüş

A(r)tık Toplayıcılar ve Ben filminin basın kitinin başlangıcında yer alan "Yönetmenin Notu" bölümünde Varda (2000b), filmin esas konusunun "israf ve çöp" olduğunu, filmin öznelininse a(r)tık toplayıcılar (kırsal alanda, hasat sonrası tarlada kalanı eğilip toplayanlar; bahçelerde, bağlarda dalından koparanlar; kentte, pazardan arta kalanlar arasından yenebilecekleri seçenler; çöpleri karıştırıp arasından işe yararları alanlar; atılan eşyalardan kurtarabildiklerini kurtaranlar)²¹ olduğunu açıkça belirtir. Öte yandan, filmini örerken filmin konusuyla dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek farklı materyalleri, izlekleri işin içine katmak ister. Filmin konusuna ve özneline ihanet etmeden, filmini "karşılaştığı güvencesizliğe dair duyumsadığı duygular; yeni küçük dijital kameraların sağladığı imkânlar; kendinde (bedeninde) görebildiklerini filme çekme arzusu; ve resime olan tutkusu" ile örer (Varda, 2000b). Tüm bu

¹⁹ Sinematografisinde fotoğraf bilgisi ve deneyimi hep hissedilen Varda, filmografisi içinde özellikle *Cine Varda Photo Üçlemesi* ile fotoğrafla sinema arasındaki geçişken yaklaşımını ortaya koyar. Üniversitede fotoğraf eğitimi alan Varda, kariyerine tiyatro fotoğrafçısı olarak başlamış, daha sonra sinemaya geçmiştir.

²⁰ Chrostowska (2007) Varda'nın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminden iki yıl sonra yaptığı, bu filmin devamı niteliğindeki *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben... İki Yıl Sonra* (2002) adlı filminin "değişken, çok yönlü bir tür olarak bilinen deneme filmin mükemmel temsilcilerinden biri olduğu"nu iddia eder (119).

²¹ Toplumsal dışlananlar ve uyumsuzlar, Varda'nın filmografisi içinde zaman zaman geri döndüğü bir sosyal tiptir. *Sans Toit ni Loi (Çatsız, Kuralısız, 1985)* filminde Mona karakteri bu sosyal tipin şahikasıdır. *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde, Varda'nın temasa geçtiği, duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini aktardığı ahir zaman toplayıcılarına olan ilgisi, tüm filmografisi içinde zaman zaman geri döndüğü bir sosyal tip olarak toplum tarafından dışlananlara ve uyumsuzlara olan ilgisini teyit eder (Bénézet, 2014: 118).

parçaların anlamlı biçimde bir araya gelebildiği bütünsel bir film yapmak için uğraşır. Bunu yaparken israfa, açlığa dair ders vermekten de, salt gözleme dayalı (kamera ve kendisi orada değilmiş gibi görünen) görüntülerle bir film yapmaktan da kaçınır. “Bunun yerine, Varda, artistik müdahale ve konu dışına çıkma (arasöz) stratejisini önplana alır” (Conway, 2015: 73). Bu anlatı stratejisini sıralandırılmış bir şemaya oturtarak gerçekleştirir. Filmin yönetmen notlarında, zihnindeki şemayı nasıl işlettiğini şöyle açıklar: Önce kırsal alanda, hasat sonrası tarlada kalan artıkları eğilip toplayanları, bahçelerde, bağlarda dalından koparanları araştırır, bulur. Ardından, kentte, pazardan arta kalanlar arasından yenebilecekleri seçenlerin, çöpleri karıştırıp arasından işe yararları alanların, atılan eşyalardan kurtarabildiklerini kurtaranların, yani atık toplayanların peşine düşer. Sonra da, “filmin esas konusu olan ‘israf ve çöp’ ile dolaylı olarak ilişkili olan konu dışına çıkmalar, arasözler için kendine müsaade eder” (Varda, 2000b).

Ben Tyrer (2009) bu yaklaşımıyla Varda’nın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmini “düzensiz görünümüne rağmen, konu dışına çıkma (arasöz) ve geri dönüş (*digression and return*) ilkesine dayalı olarak titiz biçimde yapılandırıldığını” söyler (161). Tyrer’a (2009) göre, karakterlerin ve yerlerin karmaşıklığına, çok sayıda farklı izleğin filme eşlik etmesine rağmen, Varda “oyundoluluğu ve dolambaçlı araştırmaları, soruşturmaları içinde” filmini bütünsel biçimde bir araya getirmeyi incelikli ve titiz bir çalışma sonucu başarır (162). Conway (2015) ise, Varda’nın yalnızca bu belgeselinde değil, genel olarak belgesellerini yaparken istikrarlı şekilde uyguladığı yöntemlerden birinin “egemen organizasyon şemasını konu dışına çıkmalarla (arasözlerle) delmek” olduğunu iddia eder (80). Benzer biçimde Bénétzet (2014) Varda’nın sineyazısında tümleyici (*totalizing*) ve kapalı söyleme dayalı bir anlatı ve biçimden uzak durduğunu; en çok başvurduğu yöntemsel, biçimsel stratejinin “anlık, kendiliğinden konu dışına çıkmalar (arasözler)” (*spontaneous digressions*) olduğunu söyler (115-116). Varda’nın bu anlık konu dışına çıkmalarının kaynağı, filmin çekimleri esnasında, fikirleri ile imgeleri ilişkilendirirken kendini itkilerine bırakması, sezgileriyle hareket etmesidir. Ama iş montaj yapmaya gelince, Varda akla dayalı hareket eder, yapısal bir tavır takınır; konu dışına çıkmaları dairesel olarak ana izleğe geri bağlar (Meyer, 2009: 200). Yani, Varda, montaj aşamasında konu dışına çıkma ve geri dönüş stratejisini, yapısal bir anlayışla ve ince hesaplarla işletir.

Filmin uluslararası dağıtımının genişliği ve seyirci sayısının yüksekliği, Varda’nın konu dışına çıkış ve geri dönüşlere dayalı anlatı stratejisinin sonucu olarak filmdeki karmaşıklığın ve çok izlekli yapının seyirci tarafından kabul edildiğini göstermektedir. Varda’nın kendi bedenine ve yaşlanmasına dair özdeşimsel çekimleri, dijital video kamera ile biçimsel deneylere girişmesi, tutkuyla bağlı olduğu resim sanatını dolaylı biçimde filmin konusuna bağlaması seyircinin filmin parçalı ama bütünsel yapısı içinde takip edebildiği izlekler olmuşlardır.

Varda’nın Filmin Özneleri ve Seyircisi ile Kurduğu İlişkiler

Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin açılışında, üstses kuşağında, “filmler her zaman duygulardan kaynaklanır” der. Pazar yerinde arta kalanları yerden toplayanları, marketlerin çöp kutularını karıştıranları gördükçe, onların filmini yapmak ister. “Özellikle de onların rızası olmadan yapılamayacak olan filmi yapmak ister” ve sorar: “Biri onlara mani olmadan, onları engellemeden a(r)tık toplayıcılara nasıl tanıklık eder?” (Varda, 2000b). Varda’nın filminin kurucu sorusudur bu. Belgesel sinemacının yapacağı her film için tekrar tekrar kendine sorması gereken temel sorulardan biri, filmine konu olan öznelerle nasıl bir ilişki kurduğu, nasıl bir ilişki kurması gerektiğidir. Varda’nın bu soruyu nasıl ele aldığı ve cevapladığı, filmin özneleri olan a(r)tık toplayıcılarla nasıl ilişkiler kurduğuna bakılarak tartışılabilir. *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi söz konusu olduğunda, Varda’nın filmini üretip sunduğu özne olarak seyircisiyle nasıl bir ilişki kurduğu da önemli bir meseledir.

Aşağıda ilk olarak, Varda'nın filmin özneleri olan a(r)tık toplayıcılarla nasıl bir ilişki kurduğu onlarla ilgili sahneler incelenerek değerlendirilecektir. Bir diğer özne kategorisini oluşturan seyirciler içinse şu sorulara cevap aranacaktır: Varda a(r)tık toplayıcılar üzerine yaptığı bu filmi seyircisine nasıl sunmaktadır? A(r)tık toplayıcıları rahatsız etmeden, onlara engel olmadan bir film yapma gayretindeyken, seyircisine karşı tutumu nedir, onunla nasıl bir ilişki kurmak istemektedir?

Varda Filmine Konu Olan Özneleri Rahatsız Olmayacakları Biçimde Filminin İçine Çeker, Onlara Filmi(ni) Kurmaları İçin Yer Açar

A(r)tık Toplayıcılar ve Ben filmine konu olan özneler, filmin akışı içinde belli bir dizgeyle sunulurlar. Varda, ilk olarak, ansiklopedilere girdi olan, on dokuzuncu yüzyıl resimlerinde temsil edilen kadın artık toplayıcıları gösterir bize; ardından çocukluklarında, gençliklerinde israfa karşı ve/ya 2. Dünya Savaşı sırasında yoksulluk içinde olduklarından mecburen tarlalardaki artığı toplayanlarla tanışır. Tam bu noktada, Varda filmin şimdiki zamanına geçer ve filmine konu olacak özneler açısından önemli bir tespitte bulunur: On dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın ilk yarısındaki anlamıyla hasat sonrası tarlalarda yapılan artık toplayıcılığı bugün çok azalmış olabilir ama bütünüyle yok olmamıştır; “[k]öyde olsun, şehirde olsun yerden toplama alışkanlığı hâlâ var”lığını sürdürmektedir ve “bunda utanılacak bir şey yok”tur (Varda, 2000a: 02:40 - 02:54). Varda'nın bir diğer önemli tesbiti ise bugün toplayıcılığın kırsal alanda olduğu kadar şehirde de yapıldığıdır. Ayrıca, tarihsel olarak kadınların yapageldiği toplayıcılığa bugün erkekler de dahil olmuştur. Varda'nın en çok dikkatini çeken şeyse toplayıcılığın giderek yalnız başına yapılmasıdır. “Oysa tablolarla gördüğümüz üzere kadın toplayıcılar her zaman gruplar halinde resmedilmiştir. Yalnız olan çok nadirdir” (Varda, 2000a: 03:54 - 04:00). Bu sekanslardan anlaşılacağı üzere Varda, filmin geri kalanında, kırsal alandaki toplayıcıların yanı sıra kentteki toplayıcıları da filmin konu özneleri olarak kayıt altına alacak; kadın toplayıcıların yanı sıra erkek toplayıcılarla da görüşecek; kırdaki ve kentteki toplayıcıların yalnızlığını anlamaya çalışacaktır...

Varda, ilk olarak patates tarlalarında yapılan toplayıcılığı seyircisine sunar. Patates tarlalarındaki hasat sonrası toplayıcılık kısmen devam etmektedir. Ama daha önemlisi, Varda, yasalarla düzenlenmiş pazar standartları gereği, belli bir ölçünün altındaki ve üstündeki yenebilir durumdaki patateslerin tarlalara geri döküldüğünü öğrenir. Yani, patates tarlalarında, hasat sonrası tarihsel olarak yapılan “artık toplayıcılığı” kısmen sürerken, diğer yanda, patateslerin ağırlıkları ve boylarına göre ayrıştırılması sonrası, pazar standartlarına uymadığı için, tarlalara getirilip dökülen patates “atık toplayıcılığı” ortaya çıkmıştır. Artık toplayıcıları hasat zamanında patates tarlalarını takip ederek tarladaki artık patatesleri toplarlar. Pazar standartları dışındaki patateslerin ise ne zaman, nereye atılacağı bilinemez. Ancak yiyecek yoksunluğu içinde olan yoksullar ve muhtaçlar bunu takip etmenin bir yolunu bulur (örneğin, patatesleri ayrıştıran fabrikayı gözler, atık patatesleri tarlalara taşıyan kamyonları, traktörleri takip ederler) ve atık toplarlar...²²

Atık toplayıcılığını kayıt altına alırken Varda, kalp biçimindeki patateslerle karşılaşır.

²² Türkçenin bir imkânını kullanarak filmin adında ve makale boyunca “artık” ve “atık” sözcüklerini “a(r)tık” biçiminde yazarak yer yer bir arada, iç içe kullandığım okuyucunun dikkatini çekmiştir. Bunu, en başta açıklamak yerine okuyucunun ilgisini diri tutmak, aklını kurcalamak, metinle tartışmaya girmesini sağlamak, kısacası Agnès Varda'dan öğrendiğim bir yöntemle okuyucuyu metne angaje etmek, ona bir yer açmak ve metni okurken zihninde yeniden yazmasını teşvik etmek için yaptım. Yukarıdaki metinde, okuyucu için artık toplayıcılığı ve atık toplayıcılığı arasındaki farkı açık hale getirebilmişimdir diye umuyorum.

Bu patateslerin yakın çekimlerini yaparken de aklına bir fikir gelir: Pazar standartları dışında kalan patateslerin tarlalara döküldüğü bir gün “İyi Niyet Hayır Yemekleri” adlı aşevi için çalışanlarla bir keşif yapmak. Bu keşife dahil olan aşevinin gönüllü çalışanlarının kendileri de işsizlikten ve yoksulluktan dolayı aşevinden yemek alan kişilerdir. Tarlalardan çuval çuval sağlıklı, yenilebilir atık patates toplarlar. İşte bu sekanslarda yaptığı çekimler ve mülakatlarda, Varda’nın yerden topladığı için sıkıntı hisseden öznelere nasıl bir ilişki kurduğunu görürüz. Tek ebeveyn olarak, Kızıl Haç ve Aşevi’nden beslenen bir siyahi kadın, aşevi için topladığı patatesi çocukları ve kendi için de toplamış olduğunu söyler. Sıkıntılı duruşu içinde (kendi gibi aşevinden beslenmek zorunda kalanları kast ederek) ekler: “Birlikte topluyoruz” (Varda, 2000a: 10:54 - 11:03). Aşevindeki hayır yemeklerine işsiz olduğu için katılan orta yaşlı bir adam, halen işsiz olmakla birlikte yakında bir işe girme ihtimali olduğunu belirtir ve ekler: “Bu esnada, hiçbir şey yapmadan durmaktansa zor durumdaki insanlara yardım ediyorum (...) Tüm bunların (sağlıklı, yenilebilir atık patatesi gösterir) çöpe gittiğini gördüğümde ve bazı insanların yiyecek hiçbir şeyi yokken, her şey gerçekten utanç verici geliyor” (Varda, 2000a: 11:04 - 11:32).

Varda, Claude’la pazar standardı dışında olduğu için atılmış patatesleri toplarken karşılaşır ve tanışır. Claude, işini kaybetmiş, eşinden boşanmış ve uzaktaki çocuklarını parası ve ehliyeti olmadığı için göremeyen bir yoksuldur. Kent dışında, bir karavanda yaşar. Claude’un şu sözü filmin önemli vurgu noktalarından biridir: “Ellerimizin kirlenmesinden korkmuyoruz. Ellerimizi her zaman yıkayabilirsiniz” (Varda, 2000a: 17:34-17:40). Francois ise, sürekli plastik çizmeler giyerek kentte dolaşan, bir işi ve sigortası olmasına rağmen on yıldır çöplerden beslenen biridir. O ise insanların aşırı tüketim ve israf nedeniyle yer küreye, bitkilere, hayvanlara ve özellikle kuşlara verdiği zarara çok kızgındır. Şöyle der: “Yüzde yüz çöp kutularından topladıklarımdaya yaşıyorum. Yüzde yüz çöpü on yıldır yiyorum, hiç hasta olmadım” (Varda, 2000a: 54:10 - 54:20). Solomon da kendisine evini açmış yaşlı bir adam olan Charlie Plusquec’in yanında, kentte yaşar. O ise pazar yerlerinden, çöp kutularından yiyecek toplayarak; sokağa atılan beyaz eşyaların içinden işe yarayanları seçip tamir ederek yaşamını sürdürür. Solomon bulduğu yiyecekler için şöyle der: “Piyango gibi (...) Bazen soğuk et buluyorsunuz, bazen kuş eti (tavuk, hindi, ördek), bazen ikisini birden” (Varda, 2000a: 59:20 - 59:50). Seçerek eve getirdiği makinaları uygun parça bularak tamir eder. Makina tekrar çalışır hale gelince ya satar ya da ihtiyacı olan bir komşuya verir. Onu konuk eden yaşlı adam Solomon’u “arada sırada ortallardan kaybolan bir göçmen kuş”a benzettir (Varda, 2000a: 58:27 - 58:40). Varda’nın filminde en yoğun biçimde takip ettiği sosyal karakter ise eskiden üniversitede asistan olan, şimdi ise Paris’in banliyölerinden birinde, çoğunu Afrikalı sığınmacıların oluşturduğu bir sığınma evinde yaşayan genç erkektir.²³ Geçimini tren istasyonu çıkışında dergi, gazete satarak sağlar. Pazar yerinde kalan taze yiyeceklerin bir kısmını bulduğunda orada çiğ tüketerek, geri kalan kısmını da kaldığı yere götürerek beslenir. Ayrıca sabah erken vakitte, fırınların yakınlarındaki çöplerden, bir gün önce atılan ekmeği toplar. Akşamları ise kaldığı sığınma evindeki Afrikalıları gönüllü ve ücretsiz olarak Fransızca okuma yazma öğretir. Fransız eğitim sisteminin bir parçası olmadığını ve eğitim materyallerini kendisinin ürettiğini özellikle belirtir (Varda, 2000a: 01:10:50 - 01: 14:50).

Varda, tüm bu yoksul sosyal karakterlerin kendilerini ifade etmeleri için onlara hassasiyetle yaklaşır. Aşevinden beslenmek zorunda kalmış siyahi, tek ebeveyn kadını ve orta yaşlı erkeği, tarlalara dökülen pazar standardı dışı patatesleri toplamak için aşeviyle organize ettikleri keşif esnasında tanır. Claude’a ise bu keşif organizasyonu sonrasında denk gelir. Onunla tanıştıktan sonra kabul etmesi üzerine yaşadığı karavana gidip mülakat yapar. Francois’dan

²³ Bu genç adamın adının Alain F. olduğunu, kendisinin pazar yeri atık toplayıcısı, gazete satıcısı, öğretmen ve biyolog olduğunu, Agnès Varda’nın 2002 yapımı *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben... İki Yıl Sonra* adlı filminden öğreniyoruz (Varda, 2002: 08:53 - 08:56).

birileri ona bahsetmiştir ve bir aracı sayesinde randevulaşıp buluşur. Birlikte kentte dolaşırlar ve Francois ona çöplerden nasıl yiyecek bulduğunu gösterir. Solomon muhtemelen denk geldiği ve peşine takıldığı bir sosyal karakterdir. Pazar yerlerinde bulduklarını orada yiyerek beslenen genç adamla ise pazar dağıldıktan sonra haftalarca küçük el kamerasıyla yaptığı çekimler esnasında tanışır. Her karşılaşmalarında ona bir soru sorarak ilişki kurar ve onun güvenini kazanır. Sonuç olarak Varda, mecburiyetten ve/ya bir tavır olarak pazar yerlerinden ve/ya çöp kutularından beslenmek durumunda olan bu yoksul ve muhtaç sosyal aktörlerin kendilerini ifade etmeleri için onlarla ilişki kurmaya çalışır ve sözü öncelikle onlara bırakır. Kırsal alanda, hasat sonrası tarlada kalanı eğilip toplayanları; bahçelerde, bağlarda dalından koparanları; kentte, pazardan arta kalanlar arasından yenebilecekleri seçenleri; çöpleri karıştırıp arasından işe yararları alanları; atılan eşyalardan kurtarabildiklerini kurtaranları belli bir mesafeden tesbit ettikten sonra, onlara hassasiyet ve temkinle yaklaşarak, onlarla tanışır. Onlara açık ve gerçek sorular sorarak diyaloga girer. Her bir sosyal karakteri anlamaya gayret eder. A(r)tık toplayıcıların mağduriyetine neden olan kapitalist pazar ekonomisinde yapılan düzenlemelerinin içyüzünü açığa çıkarıp mağdurların güçlendikleri bir var olma aralığında onlarla kameranın ilişkisini kurgular. Böylelikle, a(r)tık toplayıcılık yapmak durumunda kalan mağdurlar kapitalist düzenin işleyişini açık ederek, a(r)tık toplayıcılığının onları güçlü kılan yanı sıra seyircinin karşısına dikilir, düzene dair bilinçlerini ve mücadele etme biçimlerini ortaya koyarlar. Böylelikle Varda, sineyazısı içinde her bir sosyal karakterin, kendi biricikliği ile filmde bir yere, sekansa sahip olması için fragmanlar inşa eder. Sosyal karakterlerin kendilerini ifade ettikleri bu fragmanları anlamsal bütünlüklerini bozmadan finin dokusu içine yerleştirir.

Varda, filmin üretim sürecinde, ihtiyacı olmadığı halde toplayıcılık yapan sosyal karakterlerle de karşılaşır, tanışır. Kendine sorduğu ve bize yönelttiği soru açıktır: Maddi olarak yoksulluk, düşkünlük, muhtaçlık içinde olmadığı halde toplayanlara a(r)tık toplayıcı diyebilir miyiz? Onların durumunu açığa kavuşturduğu sahne, hukukçu dostunun lahanaya, domates tarlalarında gezerek Varda'ya verdiği mülakattadır. Hukukçu, ceza yasasının ilgili maddesine göre, toplayıcılığa gün doğumundan gün batımına dek müsaade edildiğini belirtir. Bu toplayıcılığın ilk yasal koşulu olarak geçer. İkinci koşulsuz toplayıcılığın hasattan sonra yapılmasıdır. Hukukçu geriye dönük olarak içtihatları karıştırırken 1554 tarihli bir ferman bulunduğunu ve bu fermanla da benzer ifadelere yer verildiğini söyler (Varda, 2000a: 28:43 - 29:57). Varda sorar, "Eski belgeler yoksullardan, muhtaçlardan bahsediyor ama toplayıcılıktan hiç bir şey beklemeyen ve bunu sırf eğlencesine yapanları hangi kefeye koyacağız?" Hukukçu cevap verir: "Sanki bir şeyin ihtiyacı içindeler. Eğlencesine toplayıcılık yapıyorlarsa, eğlenmek istediklerinden dolayıdır. Zamanı ve şartları göz önünde bulundurursak yoksulların yaptıkları gibi toplayıcılık yapabilirler" (Varda, 2000a: 29:58 - 30:20). Bu bağlamda, Varda bir yanda atıklarla sanat eseri üreten sanatçıların, diğer yanda fırtına sonrası kıyıya süreklenen istiridyeleri toplayanların, terk edilmiş bir bağın hasadını yapan bir ailenin toplayıcılığını anlamaya ve anlatmaya çalışır. Evet, onlar da toplayıcıdır. Sanatçılar, atıkları eserlerinin materyali olarak kullanarak bir tür geri dönüşüm ve kazanım içindedir.²⁴ İstiridye toplayanlar pahalı bir deniz ürününün kolayca toplanabileceği dönemleri, koşulları bekler ve topladıkları istiridyelerin tadını çıkarırlar veya ek gelir sağlarlar. Terk edilmiş bağı hasat eden Nenon ailesi de bağdaki üzümü çürümeye bırakmak yerine tüketmek için toplar.

Varda filmine konu olan tüm özneleri rahatsız olmayacakları biçimde filminin içine çekmeye gayret eder. Onların her birine filmi(ni) kurmaları için yer açar. Onlardan kurduğu fragmanları filminin dokusuna uygun biçimde tasarlar ve bir ritim üretecek şekilde filmine yerleştirir. Bu karakterlerle kurduğu ilişkiler sonucu açığa çıkan görüntülerden kurguladığı

²⁴ Bu konuda daha fazla bilgi edinmek için şu yüksek lisans tezine bakabilirsiniz: İlhan, M. (2016). Transforming Trash as an Artistic Act (Basılmamış yüksek lisans tezi). İ.D. Bilkent Üniversitesi, Ankara.

hikayeleri topladığı bütünsel bir film oluşturur. Peki, Varda seyircisinden ne bekler?

Varda Seyircisini Filmin Parçaları Arasındaki İlişkileri ve Bağlantıları Yeniden Üretmenin İçine Çeker

Calatayud (2002), *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi belgesel ile samimi bir portre çalışması arasında bir yere konular. Seyircinin bu filmin içine nasıl çekildiğini ve film içindeki olası ilişkileri nasıl yeniden ürettiğini, bağlantıları nasıl kurduğunu ise şöyle açıklar:

Bu film bir yapboz veya sabır oyunudur; her seyircinin rasgele savrulmuş fragmanları kendince seçmesi ve bu parçaların renk ve dokularının dikte ettiklerine göre bir araya getirmesi beklenir. Böylelikle, farklı parçaların bir araya gelişleriyle yapılan kaleideskoptan doğru bir çizim oluşmaya başlar. Peyderpey, bağlantılar kurmaya başlarız; ilk olarak Varda'nın birçok kimliği arasında (kadın, eş, anne, sinemacı, toplayıcı), Fransa'da tarlalarda geleneksel artık toplayıcılarla diğer yiyecek arayan kimseler veya kentte atık toplayanlar arasında. Daha birçok bağlantı vardır: klasik müzik ile rap arasında; çamurlu yollar, asfalt yollar, otobanlar arasında; iki ülke (Fransa ve Japonya) arasında; Paris ve Fransa'nın diğer kentleri arasında; sinemanın doğuşundaki ön bilgi (Etienne-Jules Marey ve onun "fotografik-tüfeği") ile ikinci bin yılda film yapma bilgisinin karmaşıklığı (Varda ve onun küçük dijital kamerası) arasında (Calatayud, 2002: 114).

Calatayud'un işaret ettiği gibi, Varda, filminde seyirciyi farklı temaların, farklı biçimleri arasında ilişkiler aramaya, bağlantılar kurmaya davet eder ama bununla yetinmez. Seyirciden temelde beklenen, ona sunulan parçalar arasında karşılaştırmaya, ilişkilendirmeye dayalı bir okuma yapması iken, seyirci kendi kültürel sermaye birikimi ve kişisel hayat deneyim yığını içinden çok daha farklı ilişkiler, bağlantılar da kurabilir. Filmin parçalardan oluşturulmuş yapısı ve açık uçluluğu – yani çözüme yönelik, arınmaya (*catharsis*) dayalı bir finale sonlandırılmayı – seyirciye öngörülenin yanı sıra kişiselleştirme imkânları sunar. Böylelikle seyirci, pasif ve belli bir mesafede sabitlenen biri olmaktan çıkar; filmin içine çekilir, filmi seyrederken – ve sonrasında – parçaları yineden, yeniden dokuyabilen bir fail haline gelir. Varda, seyircisi ile arasında "tatminkâr bir mübadele" ilişkisi kurma gayretindedir (Conway, 2015: 81).

Chrostowska (2007), eğilerek toplama eyleminin "tutumluluk" yanı sıra "tevazu" da barındırdığını belirtir ve ekler: Toplanan şey bir direnç göstermediği gibi, "olumlu anlamda el altında"dır (*ready-at-hand*), "toplayıcının dikkatini çekerek alınmayı bekler haldedir" (121). Varda'nın filmine yayılmış farklı konulara ait görüntü ve ses sekanslarının "kendini işaret eden hediyeler" olarak bekleme gibi (Chrostowska, 2007: 121). Seyirci bu parçaları, aynen bir sineyazar gibi, toplayıp yeniden düzenlemeye davet edilir. Seyirciden beklenen a(r)tık toplayıcının ve sineyazarın tarayan ve araştıran gözleridir. Varda ona belli dokular, izlekler, örüntü alternatifleri sunmuş olsa da, seyirci bulduğu her şeyi nasıl bir araya getireceğinde görece serbesttir. Yine Chrostowska'ya göre (2007), Varda, filmin temel meselesini ele alırken kameranın önünde ve arkasında varlığını açık biçimde hissettirerek "özel bir dürüstlük aurası" yaratmakla kalmaz, bu yolla seyircisinin yerleşik film seyretme alışkanlığı içinde kendinden geçmesine müsaade etmez, seyircisini ele aldığı meseleye dair ayık tutar (130).

Aydan Özsoy (2018) ise, Varda'nın "deneyimlerini seyirci ile paylaşma ve tartışma arzusu" içinde sinema yaptığının altını çizerek (376). Bu anlamda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmi bir yandan seyircisini ele aldığı meseleye dair ayık tutarken, diğer yandan seyircisiyle diyaloga girer; seyircisiyle ortaya koyduğu fikir ve duyguları tartışmak ister. Seyircisini, kendisine aktarılan meseleyi kendi üzerinden geçirerek kendini sorgulamaya, ortaya konan israf meselesi üzerine düşünmeye iter... Bu bağlamda, Varda'nın seyircisiyle kurduğu ilişki, John

Berger'in okuruyla kurduğu ilişkiyi hatırlatır. John Berger'in konuşmalarında tekrarladığı bir izlek, okuyucusuna metinlerinde yer açma gayretidir. Okurunun okuma edimi içinde metnin ortak-yazarı haline gelmesinin temel gayelerinden biri olduğunu söyler.²⁵ Agnès Varda'nın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde benzer bir gayret içinde olduğu hissedilir. Yani, Varda da, Berger'in kitaplarında yaptığı gibi, seyircisini *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin seyri esnasında ve sonrasında (sinema salonundan ayrıldıktan sonra ve ilerleyen zamanlarda filmi hatırladıkça) bir fail olarak filmi yeniden üretmeye davet eder, hattâ biraz da zorlar.

Sonuç

Buraya kadar, Agnès Varda'nın *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin – zaman zaman filmografisindeki diğer filmlerine de referans vererek – seyri esnasında ve sonrasında (sinema salonundan ayrıldıktan sonra ve ilerleyen zamanlarda filmi hatırladıkça) seyircisinin yaşam gücünü artırma niteliğini ortaya çıkaran kaynaklardan tesbit edebildiğim üçünü inceledim. Hatırlayacak olursak, bunlar Varda'nın bu belgesel filmde kendini "a(r)tık/görüntü toplayıcı kadın sinemacı" olarak konumlaması; yaşamı boyunca sürekli geliştirdiği ve *cinécriture* (sineyazı) olarak adlandırdığı sinema yapma biçiminin kurucu nitelikleri; filminin özneleri ve seyircisiyle kurduğu özgün ilişkilerdir. Şimdi, bu makalenin sonucu olarak, sırasıyla bu kaynakların seyircinin ve kısmen de filme konu olan öznelerin yaşam gücünü nasıl artırdıklarını tartışacağım.

Varda'nın Filminde Kendini Konumlayışı

Varda, filmine konu olan a(r)tık toplayıcı öznelere benzer bir biçimde kendini filmde konumlandırır ve filmine dahil eder: Bir a(r)tık görüntü toplayıcısı olarak, hem önceki filmlerinin hasadı sonrası artan ve arşivinde biriken görsel-işitsel materyali yeniden kullanır, hem de sinema sanayinin sektörel kalite standartları dışında kaldığı için çöp saydığı atık görüntüleri değerlendirir. Yaşamın birçok alanında olduğu gibi, sinemada da israfın büyüyerek yayıldığı, çöpün heryeri kaplamaya başladığı bir çağda, sinema yapabilmek için a(r)tıklarla çalışmayı öğrenir. Ömrünü sinemasının şeklini arayarak geçiren bir yönetmen olarak a(r)tıkları değerlendirme, yeniden kullanım, geri dönüşüm Varda'nın sinemasını özgünleştirir. Diğer bir bakış açısından söyleyecek olursak, popüler sinemanın büyük ölçekli üretimi dışında, star sistemine dahil olmadan, kendi mütevazı işini yapabilmek için Varda'nın başvurduğu üretim biçimlerinden biri de daha önce ürettiği filmik materyalin geri dönüşümü, yeniden kullanımı ve değerlendirilmesidir. Öte yandan Varda'nın a(r)tık toplayıcılığını yalnızca filmik materyale indirgemek eksik bir saptama olur. O filmik materyali yeniden değerlendirirken metinlerarası ve görselliklerarası bir dokuma yapar; artistik ve politik söylemlerini farklı bir estetik kavrayışla yeniden üretir. Bu bağlamda, Varda'nın a(r)tık görüntü toplayıcı olması artistik bir tercih olduğu kadar, ekonomi-politik bir pozisyonlanma ve film üretmeyi sürdürebilmek için yaşadığı bir zaruret olarak görülebilir.

Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmini yaparken profesyonel ekipman kullanım

²⁵ John Berger'in bu izleği tekrarladığı şu konuşmalarını izleyebilir, dinleyebilirsiniz:

John Berger (2012) "Memory Marathon", Serpentine Gallery: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBskZXxpX2k>> (08:30-11:48).

John Berger (2015) "Rear Window - John Berger (Writer, Painter, Art Critic)", Telesur: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBskZXxpX2k>> (02:36-03:50).

kuralının da dışına çıkar ve yarı profesyonel dijital el kamerası kullanır.²⁶ Dijital el kamerasını kullanarak ürettiği düşük kaliteli görüntülerle, 1960'lardan beri video sanatı içinde, ağırlıklı olarak feminist sanatçılar tarafından yeniden üretilen video estetiğine yönelmiş görünmektedir.²⁷ Bunu *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminde kullandığı dijital el kamerasına dair kurguladığı fragmanda (Varda, 2000a: 04:40-05:52) bize derinden hissettirir. Öte yandan, kadın olmanın yanı sıra, 'yaşlanan bir kadın' olmasından dolayı sinemanın dışına doğru itilmeye direnmek, film yapmayı feminist bakış açısı içinde güçlendirerek sürdürebilmek için de dijital el kamerasına sarılır. Bu kameranın ona sağladığı yenilikçi imkânlarla kadın görüntü toplayıcı olmanın görsel-işitsel politikasını ve poetikasını üretir. Bu biçimde kendini düşünceleri, duyguları ve bedeni ile filme dahil ederken a(r)tık toplayıcılarla benzer bir dünyayı paylaştığını bize hissettirir. Bir eliyle diğerini çekerken, doğaçlama konuşmaları içinde feminist bir bilinç akışı yaratır. Yani filme dahil ettiği yalnızca bir üstses olarak kendisi değildir; düşünsel ve duygusal akışları, sayıklamalarıdır.

Varda'nın Sineyazısındaki Yaşam Gücü

Varda'nın sineyazısının hissettirdiği ilk şey, sinematik olarak ele aldığı meselelerle sahici bir ilişki kurma, bu meselenin kendi yaşamı içindeki karşılığını arama, bilgisini üretme; seyircisini de bu arayışa ve üretime katma arzusudur. Bu da, hem kendini, hem filmi yaptığı konuyu/özneli, hem de seyircisini (genelleyerek toplumu da diyebiliriz) anlamaya çalışan entelektüel bir bireyin kendini gerçekleştirme gayretidir. Yani, bir sineyazar olarak Varda'nın filmleri meselelerine sıkı sıkı tutunan; bu meseleleri farklı boyutlarıyla aktarmaya çalışan; seyircileri de söz konusu meseleleri anlama, kavrama gayretine zorlayan işlerdir. Sineyazar olarak Varda, Zeynep Dadak'ın (2018) onun için söylediği gibi, "(e)n iyi bildiği şeye de en az tanıdığı yere de aynı merakla bakabilen, seyirciyi arasına katabilen..." bir sinemacı ve görsel sanatçıdır (44).

Varda sinemasını gerçek dünya üzerine kurar. Filmleri kurmaca veya belgesel olarak tasnif edilse de, tümündeki ortak nitelik yaşadığı zamanın ve mekânın; sineyazısıyla yeniden ürettiği tarihin ve coğrafyanın gerçekleri üzerine olmasıdır. Varda filmik gerçekliği, sinemanın iki temel türü olan kurmaca ve belgeseli birbiri içine geçirerek, her bir türün temel niteliğini diğeri içinde yeniden üreterek, kontrpuan bir anlayışla üretir. Belgesel konu olan sosyal karakterleri oyunculuğa davet ederken, oyuncularını kendi hayatlarını düşünmeye, zamanın gerçekleri içinde kendileri olarak oyunculuklarını gözden geçirmeye zorlar. Filmik anlatı da, oyun(cu) rejimi de gerçek ile kurmaca arasında bir salınım da kalır. Bir noktadan sonra, gerçek ile kurmaca, sosyal karakter ile oyuncu arasındaki farklar öylesine daralır ki, Varda'nın filmik gerçekliği kurmaca ile belgeselin bir aradalığına dönüşür. Sonuç olarak, Varda'nın belgesellerinde sosyal karakterler ve kurmaca filmlerinde oyuncular seyircinin özdeşleşmekten çok karşılaştığı bir sosyal tip olarak, seyirciyi kendi yaşamını gözden geçirmeye yöneltirler. Filmlerine konu olan meseleler, seyircinin içinde yaşadığı zaman ve mekândaki (tarih ve coğrafyadaki) varoluşunu sorgulamasına neden olurlar. Bu bireyin yaşam gücüne doğrudan bir müdahaledir. Söz konusu yönetmen Varda olunca, bu müdahale çoğunlukla yaşam gücünü artırma yönünde olur. Ama tersi de olasıdır ki bu durumlarda, Varda içinde yaşanılan zamanın ve mekânın (tarihin ve coğrafyanın) çelişkilerini, haksızlıklarını, yanlışlıklarını seyircisinin karşısına dikmektedir. Seyirciye kalansa bu olumsuz durumla yüzleşmek olur...

Varda, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filmine, bu filmin akış dizgesini kuran tarihsel bir

²⁶ Bugün bu cihazların kaliteleri ciddi anlamda yükseldiği için hem televizyon sektöründe program üretiminde, hem de sinema sektöründe film üretiminde kullanılıyorlar.

²⁷ Bu yönelimin sonucu olarak Varda, yaşamının son evresinde bir görsel çağdaş sanatçı olarak video yerleştirmeler yapar. Bu video yerleştirmeler galeri ve müzelerde sergilenir.

hipotezle başlar: Artık toplayıcılık, kapitalizm öncesi evreden başlayarak bugün kapitalizmin aldığı biçime kadar nitelik ve biçim değiştirerek süren bir edimdir. 1554 yılında yayımlanan bir fermenda hasat sonrası tarlalarda kimlerin, hangi koşullarda artık toplayıcılık yapabileceği ifade edilirken, bugün kapitalizmin son evresinde yasalarla düzenlenmiş pazar standartları nedeniyle sağlıklı ve yenilebilir olmasına rağmen, biçimi ve boyutları nedeniyle belli bir aralık dışında kalan ürünler tarlalara geri atılmaktadır. Yenebilecek nitelikte olmasına ve çok sayıda aç insan bulunmasına rağmen tarımsal ürünlerin çürümek üzere tarlalara geri atılmasını nasıl izah edeceğiz? İşte bu soru ve bu soruyu açığa çıkaran tarihsel hipotetik dizge hem filmin konu öznelere olan a(r)tık toplayıcıların durumunu anlamak, hem de seyircinin bu soru karşısında ne yapacağını görmek açısından önemlidir. Bu noktada şu soruyu sormaktan kaçamayız: Varda'nın belgeselinin meselesini, metodolojik olarak, tarihsel bağlama yerleştirerek ele alması; tarihsel bir mukayeseye dayanarak bugünü anlama, kavrama gayreti, bu belgesel filmin seyircinin yaşam gücünü artıran kaynaklardan biri olabilir mi? Ben, seyircinin tarihsel bağlam içinde a(r)tık toplayıcılık hakkında bilgilendirilmesinin yanı sıra, filmin temel meselesine dair tarihsel bağlamda düşünmesinin ve duygularının tetiklenmesinin, bu filmin seyircisinin yaşam gücünü artırmasında önemli bir etken olduğunu düşünüyorum. Bu filmin, seyircisinin bilgi dağarında yaptığı tarihsel genişleme dönüştürücü bir epistemolojik müdahale olarak görülebilir. Varda, seyircisinin bilgi dağarını genişletirken (ve ona bilgi dağarını sürekli genişletmek zorunda olduğunu hissettirirken) seyircisinin yaşam gücünü artırır.

Varda'nın filmine konu olan öznelere de, seyircisine de yaşam gücü vermesini sağlayan sineyazı unsurlarından bir diğeri de, filmini bütüncü biçimde kapatmaktan uzak durarak yapmasıdır. Varda, açık yapılı bütüncü bir film yapar. Tümleyici/toplamcı (*totalizing*) bir film anlayışından uzak durur. Tümleyici film anlayışı, sinema içindeki yaygınlığıyla, filmin anlatı parçalarını aritmetik bir yaklaşımla toplanabilecek şekilde uyumlu ve aynı türden olmasına özen göstererek filmin yapılandırılmasıdır. Böylelikle, her bir sahne/sekans, diğerleriyle aynı türden ve dilden olacak, ve sonuç olarak bir toplam, kapatılmış bir bütün ortaya çıkaracaktır. Bu haliyle, filmin anlatısı belli bir biçimde katlaşır ve farklı okumalara kapanır. Varda'nın bütüncü sineması ise cebire dayalı bir sinemadır. Farklı değişkenlere bağlı film parçaları, karmaşık bir fonksiyonun bileşenleri olarak doğrusal olmayan bir eğri çizerken, seyircinin bu eğriyi kuran parçaların her birinin, filmin herhangi bir anında diğerleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu düşünmesi, değişkenler arası değişen bağlantı güçlerini gözden geçirmesi, değerlendirmesi mümkündür.

Varda'nın Filmin Konu Öznelere ve Seyircisine Aktardığı Yaşam Gücü

Toplumun dışına itilmiş, görmezden gelinen yoksullar, muhtaçlar, düşkünler kadar, toplumun israfa dayalı tüketim ideolojisine karşı çıktığı için ötekileştirilenlerin yanında, onların tarafında olan Varda, kadın hem de yaşlanan kadın olduğu için toplumun görmezden geldiği, sinema sanayinin gözden çıkarma eğiliminde olduğu bir yönetmendir. Tüm bunların sonucunda, ötekilik pozisyonunu reddetmeden, dünya için doğruyu yaptığının bilincinde filmini yapan, yapılandıran Varda, filminin konu öznesi olan a(r)tık toplayıcılara yaptıklarının utanılacak hiçbir yanı olmadığını ve hatta dünya için doğru bir iş yaptıklarını göstererek yaşam gücü verir. Seyircisine ise, israfa dayalı tüketim üzerinden işleyen düzenin hegemonyasına rıza üretmek durumunda olmadığını, hayatın çok farklı alanlarında direnişi örgütlemenin mümkün olduğunu göstererek onların yaşam gücünü yükseltir.

Özdüşünümselliğin ilk adımı olarak varlığını filme dahil ederken bir yandan kendinin de bir a(r)tık toplayıcı olduğunu ilan eden Varda, diğer yandan seyircisinin de benzer biçimde kendini gözden geçirmesini ondan talep eder. Filmine konu olan öznelere beklediği samimiyeti ve hakikiliği, öncelikle kendisi seyircisine sunar; bunun karşılığı olarak da seyircinin

de israfla çöpe boğulan dünya karşısında kendi sorumluluğunun farkına varmasını ister. Seyircinin bu çağrıya verdiği somut cevap, *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin dünyada yapılan yaygın gösterimleri sonrasında, Varda'ya çok sayıda hediye, mektup, kart yollamasıdır. Varda, bu hediyelerden yola çıkarak *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben* filminin devamı niteliğinde ikinci bir film yapar: *A(r)tık Toplayıcılar ve Ben... İki Yıl Sonra* (2002). Sonuç olarak, Varda'nın filmin seyircisine aktardığı yaşam gücü somut üretimlere neden olmuş, seyirci filmin meselesini içselleştirdiğini gösteren hediyeler üreterek Varda ile temasa geçmeye çalışmıştır. Böylelikle, seyirci yalnızca filmin seyri esnasında (ve hatırladıkça sonrasında) filmin parçaları arasında ilişkiler ve bağlantılar kuran bir fail olmakla kalmamış, zaman içinde dünyadaki israfa ve çöpe dair bilincini ortaya koyan üreticiler haline gelmiştir...

Varda, filmin içindeki dramatik anların içeriğinin sertliği karşısında, seyircisine hüzünlenmekten çok sorumluluk alması gerektiğini—hatta bunlardan sorumlu olduğunu ve çözüm bulmakta aktif rol alması gerektiğini—sürekli hatırlatır. Seyirciyi ağır dramatik sahneler ile durumun vehametine uyandırmak beklenenin tam tersi etki yaratarak, seyircinin döktüğü gözyaşlarıyla kendini arındırması ile sonuçlanacağından, seyirciyi bu meselenin ciddiyeti konusunda oyundolu ve hayatı tiye alan espirili bir yaklaşımla arafta bırakır. Seyircinin kendini gözden geçirmesine, kendini yakalamasına, hüzün verici durumdan sorumlu olduğunu farkına varmasına neden olur. Kendini yakalayan seyirci bu meseleyi düşünmek, hayatı içindeki karşılaşmalarda bununla uğraşmak zorunda kalır. Gıcık bir durum, değil mi? Varda'nın seyircisinin üstüne tatlı tatlı gitmesi, espirili yaşam anlayışıyla onu köşeye sıkıştırması, kendisiyle yüzleştirme stratejisi diyebiliriz buna. Sineyazısı içinde, filmlerinde kendisiyle dürüstçe, samimi ve hakiki biçimde yüzleşen Varda, seyircisini de benzer bir durum içine sürükler... Bunlar illa ki seyircinin yaşam gücünü azaltacak ve kederlendirerek onu aşağı çekecek demek değildir. Buradan, tam da mücadele etme kararlılığıyla çıkan, kendi payına düşeni yapmanın sorumluluğunu hisseden seyirci yaşam gücünü artırarak yoluna devam eder...

Kaynakça

- Astruc, A. (1948). *The Birth of a New Avant-Garde: La caméra-stylo*.
- Aytaç, S. (Mart 2018). Söz ve İmge. *Altyazı*, 181, 46.
- Aytür, Ü. (2017). Önsöz. William Faulkner içinde, *Çılgın Palmiyeler* (ss. 5-16). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1957). *La politique des auteurs*. Orjinali şu dergide basılı: *Cahiers du Cinema*, no. 70. <<http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>>
- Bénézet, D. (2014). *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and eclecticism*. London & New York: Wallflower Press.
- Beugnet, M. (2006). Screening the Old: Femininity as old age in contemporary French Cinema. *Studies in Literary Imagination*, 39(2) Fall, 1-20.
- Calatayud, A. (2002). Les glaneurs et la glaneuse: Agnès Varda's Self-Portrait. *Dalhousie French Studies*, 61 Winter, 113-123.
- Chrostowska, S. D. (2007). Vis-à-vis the glaneuse. *Angelaki*, 12:2, 119-133. <https://doi.org/10.1080/09697250701755092>

- Conway, K. (2015). *Agnès Varda*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Cruickshank, R. (2007). The Work of Art in the Age of Global Consumption: Agnès Varda's *Les Dada's*, Z. (Mart 2018). Kısaların Uzun Tarihi. *Altyazı*, 181, 44.
- Flusser, V. (2002). Essays. V. Flusser içinde, *Writings* (ss. 192-196). Minneapolis/London: University of Minnesota Press
- Gökçe, Ö. (Mart 2018). Hayat Duygusu. *Altyazı*, 181, 49.
- Göl, B. (Mart 2018). Rüzgârda Dalgalandan Hayatlar. *Altyazı*, 181, 41.
- Guest, H. (July/August 2009). Emotion Picture: Agnès Varda's Self-Reflexive 'The Beaches of Agnès' and The Cinema of Generosity. *Film Comment*, 44-49.
- Huizinga, J. (2010). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı.
- İlhan, M. (2016). Transforming Trash as an Artistic Act (Basılmamış yüksek lisans tezi). İ.D. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Ildır, A. (Mart 2018). Biri Yolda, Diğeri Değil. *Altyazı*, 181, 47.
- Jackson, E. (2010). The eyes of Agnes Varda: Portraiture, cinecriture and the filmic ethnographic eye. *Feminist Review*, No. 96, 122-126.
- Kline, J. T. (Ed.). (2014). *Agnes Varda: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- McFadden, C. (2014). *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Mäiwenn*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Meyer, A. (2009). Gleaning the Passion of Agnès Varda. İçinde J. T. Kline (Ed.). (2014). *Agnes Varda: Interviews* (198-202). Jackson: University Press of Mississippi.
- Murray, N. (2009). Interview: Agnès Varda. *A.V. Club*. <<https://film.avclub.com/agnes-vara-1798216943>>
- Onaran, G. (Mart 2018). Sanatçı Varda. *Altyazı*, 181, 53.
- Özsoy, A., (2018). Kadın Gözüyle Mutluluğun Portresi: Agnes Varda'dan *Mutluluk*. İçinde S. R. Öztürk ve Hasan Akbulut (Ed.), *Perdeyi Aralamak: Filmlerde Anlatı ve Eleştiri* (369-385). İstanbul: Ayrıntı.
- Sarris, A. (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. İçinde L. Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (451-454). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sellier, G. (2010). Women in the *Nouvelle Vague*: The Lost Continent? In V. Callahan (Ed.), *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (176-192). Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Sönmez, N. (Mart 2018). Agnès Varda: Bir Sinema Maceraperesti. *Altyazı*, 181, 38-40.
- Trilling, D. (29 Mart 2019 güncelleme). At home (and away) with Agnès Varda. <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/home-away-agn-s-vara>>
- Tyrer, B. (2009). Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). *Studies in French Cinema*, 9(2), 161-176.

Varda, A. (2000a). *Les glaneurs et la glaneuse* [Sinema Filmi]. Fransa: Ciné Tamaris.

Varda, A. (2000b). *The Gleaners and I Press Kit*. New York: Zeitgeist Films. <<https://zeitgeistfilms.com/media/films/44/presskit.pdf>>

Varda, A. (2002). *Les glâneurs et la glâneuse, deux ans apres* [Sinema Filmi]. Fransa: Ciné Tamaris.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis.

II. Dünya Savaşı'nda Çizgi Filmlerin Mihver Devletleri Tarafından Karşı Propaganda Amaçlı Kullanımı

Mehmet Ali Gazi*

Caner Çakı*

Özet

Çalışmada II. Dünya Savaşı'nda üç büyük Mihver Devleti Almanya, İtalya ve Japonya tarafından çizgi filmlerin propaganda amaçlı kullanımı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla çalışmada, 1940 Almanya yapımı *Der Störenfried* (Oyunbozan), 1941 İtalyan yapımı *Il Dottor Churkill* (Doktor Churkill) ve 1943 Japonya yapımı *Momotarō no Umīwashi* (Momotaro'nun Deniz Kartalları) çizgi filmleri nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelemiştir. Çalışmada çizgi filmler, İsviçreli Dil Bilimci Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim anlayışı çerçevesinde analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular ışığında, Mihver Devletleri'nce çekilen propaganda amaçlı çizgi filmlerde Müttefik Devletleri'nin dünyayı işgal etmeye çalışan düşmanlar olarak aktarıldığı ve bu yolla kamuoyunda Mihver Devletleri'ne karşı nefret söylemi inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür. Diğer yandan çizgi filmlerde Mihver Devletleri'nin dünyayı işgal etmeye çalışan Müttefik Devletleri'ne karşı dünyanın huzur ve barışı için büyük bir mücadele başlattığına dair algı oluşturulduğu ortaya çıkarılmıştır. Böylece Mihver Devletleri'nin çizgi filmler üzerinden savaşı meşrulaştırmaya çalıştığı ve Müttefik Devletleri'ne karşı kamuoyundan destek bulmaya çalıştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çizgi Film, Propaganda, Mihver Devletleri, 2. Dünya Savaşı, Göstergebilim

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9239-4187> - [0000-0002-1523-4649](https://orcid.org/0000-0002-1523-4649)

E-mail : mehmetaligazi@hotmail.com - caner.caki@inonu.edu.tr

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.542931](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.542931)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 21.03.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.10.2019

The Use Of Cartoon Films For Counter Propaganda By The Axis Powers In World War II

Mehmet Ali Gazi*

Caner Çakı*

Abstract

In this study, the use of cartoons for propaganda purposes by the three big Axis Powers (Germany, Italy and Japan) in World War II was tried to be revealed. For this purpose, in the study, 1940 German made Der Störenfried, 1941 Italian made Il Dottor Churkill (Doctor Churkill) and 1943 Japan made cartoons Momotarō no Umiwashi (Momotaro's Sea Eagles) were analyzed using the semiotics analysis method in qualitative research methods. Cartoons in the study were analyzed within the framework of the semiotics concept Swiss Language Scientist Ferdinand de Saussure. In the light of the findings, it was seen that the Allied States were presented as enemies trying to invade the world in the propaganda films made by the Axis Powers and in this way, the public opinion was tried to build hate speech against the Axis Powers. On the other hand, it was revealed in the cartoons that the Axis Powers started a great struggle for peace of the world against the Allied Powers which tried to occupy the world. Thus, it was concluded that the Axis Powers tried to legitimize the war through cartoons and tried to find public support against the Allied Powers.

Key Words: Cartoon, Propaganda, Axis Powers, World War II, Semiotic

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9239-4187> - 0000-0002-1523-4649

E-mail : mehmetaligazi@hotmail.com - caner.caki@inonu.edu.tr

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.542931

Geliş Tarihi - Received: 21.03.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 16.10.2019

Giriş

2. Dünya Savaşı'nda Müttefik Devletleri¹ kamuoyundan destek alabilmek için Mihver Devletleri'ne karşı çizgi filmleri propaganda amaçlı yoğun bir şekilde kullanmıştır. Özellikle ABD'nin Walt Disney firması Mihver Devletleri'ne yönelik nefret söylemi oluşturmak amacıyla pek çok propaganda çizgi filmi üretmiştir. Üretilen çizgi filmler, ABD'de büyük izleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştır ve ABD yönetimince de finanse edilmiştir. Bu aşamada, çizgi filmlerin propagandadaki etkisinin farkına varan Almanya, İtalya ve Japonya'nın önderliğindeki Mihver Devletleri, Müttefik Devletleri'nce üretilen çizgi filmlere karşı propaganda amacıyla yeni çizgi filmler üretmiştir. Mihver Devletleri'nin ürettiği çizgi filmlerde, Müttefik Devletleri ağır bir dille eleştirilirken, savaş esnasında yapılanlar ile ilgili meşruiyetin de sağlanması amaçlanmıştır. Buna karşın Mihver Devletleri'nce üretilen çizgi filmler, gerek ulaştığı kitlenin hedeflenen düzeyde olmaması, gerekse yapımdaki düşük kalite nedeniyle Müttefik Devletleri'nin çizgi filmleriyle rekabet edecek boyuta ulaşamamıştır.

Müttefik Devletleri'nin çizgi filmlerine yönelik, Mihver Devletleri'nce üretilen çizgi filmler, savaş döneminde karşı propaganda amaçlı üretilen ilk çizgi filmler olması açısından büyük önem taşımaktadır. Diğer yandan çizgi filmler, Mihver Devletleri'nin 2. Dünya Savaşı'ndaki propaganda faaliyetlerine de ışık tutmaktadır.

Çizgi filmlerin İkinci Dünya Savaşı'nda propaganda amaçlı kullanımlarıyla ilgili önemli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde; Raiti (2007: 153), 1940'lı yılların Disney animasyon propagandasının değişimini; Delporte (2001: 367), İkinci Dünya Savaşı'nda Vichy Fransası'nda propaganda amaçlı üretilen çizgi filmi; Shull ve Wilt (2014: 12), ABD özelinde İkinci Dünya Savaşı dönemindeki propaganda çizgi filmlerini; Jones (1988 729), ABD hükümetinin gelir elde etmek amacıyla çizgi filmleri propaganda amaçlı kullanımını incelediği çalışmalar ön plana çıkmaktadır.

Çalışmada kapsamında ise Üçlü Mihver Pakti'nin üyeleri Nazi Almanyası, İtalya ve Japonya'nın çizgi filmlerinden seçilen birer örnek üzerinden Mihver Devletleri'nin İkinci Dünya Savaşı'nda propaganda faaliyetlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nda Müttefik Devletleri'ne Karşı Olarak Gerçekleştirilen Mihver Devletleri'nin Propaganda Faaliyetleri

Mihver Devletleri, 2. Dünya Savaşı'nda 1940-1945 yılları arasında Müttefik Devletleri'ne karşı savaşan ülkeleri ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Mihver Devletleri'nin ilk adımı 1936 yılının Ekim ayında Almanya ve İtalya arasında imzalanan anlaşma ile oluştu. Daha sonra Almanya ve Japonya'nın aynı yılın Kasım ayında imzaladıkları Anti-Komintern Pakt ile birlikte Mihver Devletleri'nin ana yapısı şekillendi. Son olarak, Nazi Almanyası, İtalya ve Japonya arasında 27 Eylül 1940 yılında imzalanan Tripartite Anlaşması (Üç Güç Pakti) ile Mihver Devletleri resmi olarak meydana gelmiş oldu (Eberle ve Uhl, 2017: 584). Mihver Devletleri'ne daha sonra Macaristan, Bulgaristan ve Romanya'da katılmıştı. Mihver Devletleri, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Müttefik Devletleri'ne karşı etkili bir propaganda faaliyeti yürütmeye çalışmıştır.

Propaganda kavramı, kitle iletişim araçları vasıtasıyla kitlelerin bir ideoloji, fikir veya düşünce üzerinde ikna edilmesi çabasını ifade etmektedir. Savaş zamanında propaganda, rakiplerin zayıf noktalarını bularak onları kitleler nezdinde zayıf ve haksız duruma düşürmek için kullanılmaktadır (Domenach, 2003: 80-81). 2. Dünya Savaşı'nda da Mihver Devletleri,

1 İkinci Dünya Savaşı sırasında, Almanya, İtalya ve Japonya'nın liderlik ettiği Mihver Devletleri'ne karşı Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği, İngiltere ve müttefiklerinden oluşan blok.

Müttefik Devletleri'ne üstün gelebilmek için yoğun bir propaganda savaşı içine girmişti.

Nazi Almanyası lideri Adolf Hitler, kitlelerin istenilen yönde hareket etmesinde propagandanın büyük rol oynadığını ileri sürmekteydi (Hitler, 2004: 151). Nazi Almanyası'nda propaganda faaliyetlerinin yürütülmesi amacıyla Dr. Joseph Goebbels önderliğinde Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı kuruldu. Bakanlığın temel amacı Nazizm ideolojisini Alman toplumunun her kesimine kabul ettirmek, Almanya'da Nazi rejimine karşı oluşabilecek her türlü karşı propagandayı da ortadan kaldırmaktı. 2. Dünya Savaşı'nda Nazi propagandası, Müttefik Devletleri'nin Yahudiler ile iş birliği içerisinde hareket ettiği üzerinde konumlandırıldı (Yücel, 2017: 156). Naziler, ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt, İngiltere Başkanı Winston Churchill ve Sovyetler Birliği lideri Joseph Stalin'in Yahudilerin tahakkümü altına girdiğini ve onların emirleri altında dünyayı büyük bir felakete sürüklediğini iddia eden propaganda faaliyeti yürüttü (Goebbels, 2016: 24-25). Böylece Nazizm ideolojisindeki Antisemitizm (Yahudi Düşmanlığı), Müttefik Devletleri'ne karşı oluşturulan nefret söyleminde ön plana çıkarıldı.

Naziler, 2. Dünya Savaşı başladığında Almanya'da yaygın bir radyo ağına sahipti. Almanların yalnızca Alman radyo kanallarını dinlemesine izin verilmekteydi. Müttefik Devletleri'nin radyo yayınlarını dinlemek yasaklanmıştı (Kuruoğlu, 2006: 21). Özellikle, 1943 yılında Nazilerin cephelerde yenilgi almaya başladığı, Stalingrad, Kursk, Sicilya Muharebeleri'nden sonra bu yasak daha sıkı bir şekilde uygulanmaya başlanmıştı. Naziler, ABD'de Hollwoody tarafından Charlie Chaplin'in baş rolünü oynadığı, Hitler ve Mussolini'yi mizahi yönden eleştiren 1940 yapımı *Büyük Diktatör* gibi propaganda filmlerine karşı Müttefik Devletleri'ni ağır şekilde eleştiren propaganda amaçlı filmler çekmekteydi (Zorlu vd., 2017: 90). Naziler savaşın son günlerine kadar Alman halkını Müttefik Devletleri'ne karşı direnişe çağıran Veit Harlan yönetmenliğindeki *Kolberg* (1945) gibi propaganda filmlerini çekmeye devam etti. Diğer yandan, Naziler yazılı basında da Müttefik Devletleri'ne karşı yoğun bir şekilde karşı propaganda yürütmekteydi. Nazilerin parti gazeteleri *Völkischer Beobachter* ve *Der Angriff* Müttefik Devletleri'ni 2. Dünya Savaşı'nın yegane sorumlusu olarak göstermekteydi. *Lustige Blätter* gibi mizah dergileri de Müttefikleri gülünç duruma düşürerek Alman halkı gözünde itibarsızlaştırmaktaydı (Kallis, 2005: 120). Müttefik Devletleri'ne karşı Hitler'in karizmatik liderliği bir kurtarıcı olarak Alman halkına sunulmaktaydı. Aynı zamanda Sovyetler Birliği'nde de karizmatik lider olarak inşa edilen Stalin'in otoritesini sarsan propaganda faaliyetlerine yer verilmekteydi (Gazi vd., 2018: 29).

İtalya, Büyük Roma İmparatorluğu'nu tekrar kurma planları yapmaktaydı. Bu yüzden İtalyan lider Benito Mussolini, İtalyan propagandasında kitleler gözünde eski Roma imparatorlarını hatırlatacak şekilde kült lider olarak inşa edilmekteydi (Domenach, 2003: 90). Müttefik Devletleri, İtalya'ya karşı yürütülen propaganda faaliyetlerinde doğrudan İtalyan lideri Mussolini'yi hedef almakta ve onu tüm savaşta yaşanan olumsuzlukların sorumlusu olarak göstermekteydi (Öymen, 2014: 226). İtalyan propagandasının, Alman propagandası ile en benzer yönü Sovyetler Birliği ve Komünizm ideolojisi aleyhtarı söylemlere sıklıkla yer vermesiydi. İtalya, Müttefik Devletleri'nin İtalya üzerinde gerçekleştirdiği hava bombardımanını, Müttefik Devletleri'ne karşı nefret söylemi inşasında kullanmaktaydı (Çankaya, 2008: 32). İtalyan propagandasında, Müttefik Devletleri, İtalya'yı yıkıma sürükleyen ve İtalya'nın tarihi eserlerini yağmalayan askerler olarak sunulmaktaydı. 1943 yılında İtalya, Nazi Almanyası tarafından işgal edilip, Nazilerin desteğinde Faşist İtalyan Sosyal Cumhuriyeti kurulduğunda, İtalyan propagandası tamamen Nazilerin denetimine girmişti. Bu süreçte İtalyan propagandası, Nazileri dost ve müttefik olarak daha vurgulu bir şekilde göstermeye, Müttefik Devletleri'ni de tıpkı Almanya'da olduğu gibi Yahudilerin tahakkümü altında hareket eden ve İtalya'nın yok olması için çalışan ülkeler olarak yansıtmıştı.

Japonya, 2. Dünya Savaşı'nın sonaylarınakadar Sovyetler Birliği'ne karşı savaşa girmemişti. Bu yüzden müttefikleri Almanya ve İtalya'dan farklı olarak propaganda faaliyetlerini, ABD, İngiltere ve Avustralya üzerine yoğunlaştırmıştı. Japon propagandası, askerlerini Japon İmparatorluğu'nu Müttefik Devletleri'ne karşı korumak için savaştırdığına ikna etmekteydi. Japon propagandası Japon askerleri üzerinde önemli bir etki bırakmayı başarmıştı. Örneğin, Müttefik Devletleri'ne karşı nefret söylemi ile cepheye gönderilen Japon pilotlar, Müttefik Donanması'na yönelik kamikaze adı verilen ihtihar saldırıları gerçekleştirmekteydi (Jowett ve O'donnell, 2014: 59). 2. Dünya Savaşı'nda Japonya'nın tüm propaganda faaliyetleri Başbakan General Hideki Tojo tarafından görevlendirilen askeri yönetim tarafından planlanmaktaydı. Japonya, propaganda çalışmalarını Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Düşünce İdaresi Bürosu adında bir merkezden yürütmekteydi. Japonya, propaganda faaliyetlerinde genel olarak ABD'yi hedef almaktaydı. ABD'ye yönelik yürütülen propaganda faaliyetlerinde, emperyalist güçlerin Japonya'yı yok etmeyi planladıkları vurgulanarak, Japon halkı gözünde ABD'ye yönelik nefret söylemi inşa edilmeye çalışılmaktaydı (Akarcalı, 2002: 162-163).

İkinci Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri'nin Çizgi Filmleri Propaganda Amaçlı Kullanması

Çizgi filmler, İkinci Dünya Savaşı'nda Müttefik Devletleri tarafından propaganda amaçlı etkili bir şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde çizgi filmlerden, güldürü öğesi olmasının yanında hükümetler tarafından kitleleri belirli bir konuda ikna etmek, kamuoyunun desteğini almak ve düşman ülkelere karşı nefret oluşturmak amacıyla yararlanılmıştır. Özellikle ABD tarafından, Amerikan halkını Mihver Devletleri'ne karşı savaşa ikna edebilmek amacıyla çizgi filmler üretilmiştir. Bu süreçte ABD'de bulunan Walt Disney medya şirketi, Amerikan propagandasına büyük hizmetlerde bulunmuştur. Savaşla birlikte Walt Disney karakterleri, birbirlerine karşı mücadele etmeyi bırakmış, bunun yerine Mihver Devletleri'ne karşı mücadele etmeye başlamıştır. Çizgi filmlerde temel konu Amerika'yı ve insanlığı kötü olarak gösterilen Mihver güçlerine karşı savunmak olmuştur.

Müttefik Devletleri'nin aksine Mihver Devletleri, çizgi filmlere propaganda amaçlı yeterli desteği vermemiştir. Nazi Almanyası, propaganda amaçlı daha çok uzun metrajlı sinema filmleri üzerinden kitleleri etkileme yolunu seçmiştir. Propaganda amaçlı hazırlanan sınırlı sayıda çizgi film ise sinema filmlerine göre oldukça amatörce, düşük kalitede ve uzun soluklu olmayacak şekilde hazırlanmıştır. Naziler tarafından hazırlananlar daha çok haber aralarında kitleleri neşelendirmek amacıyla kullanılan kısa çizgi filmlerden oluşmuştur. Naziler, propaganda mesajlarını çizgi filmler üzerinden vermek yerine belirli aralıklarla yayınlanan *Wochenschau* adlı haber bültenleri ile vermeyi seçmiştir (Winkel, 2004: 20-21). Diğer yandan propaganda mesajlarının mizah öğesi ile birlikte verilmesi istendiğinde de yine sinema filmleri devreye girmiştir.

Nazi Almanyası'nda çizgi filmlerin etkili bir şekilde kullanılmamasının altında pek çok farklı neden bulunmaktadır. Bunlardan biri Nazilerin, Almanya'da iktidara gelmesinden sonra Alman film yapımcılarından bir kısmının ülkeyi terk etmesidir. Naziler, film yapımcılarının bir kısmının Almanya'yı terk etmesinden sonra film sektörü üzerinde doğrudan müdahalede bulunmuştur. Bu süreçte Naziler, film sektöründe önemli bir etkiye sahip olmuştur (Schütz, 1995: 140). Nazilerin denetiminde gelişen Alman filmlerinde ise çizgi filmin propaganda etkisi yeterince ciddiye alınmamış ve daha çok sinema filmleri üzerine odaklanılmıştır. Örneğin, Naziler büyük bir bütçe ayırarak Alman yönetmen Leni Riefenstahl'e *İrade'nin Zaferi* (Triumph des Willens) adlı propaganda filmini hazırlatmıştır (Loiperdinger, 1993: 40). Bu süreç, Nazi Almanyası'nın teslim olacağı 1945 yılına kadar devam etmiştir.

İtalya’da ise film sektöründe propaganda faaliyetleri etkili bir şekilde kullanılamamıştır. Bu açıdan propaganda boyutunda değerlendirildiğinde İtalya’daki çizgi filmler, Müttefik Devletleri tarafından çekilen çizgi filmler ile kıyaslandığında oldukça yetersiz kalmıştır. Japonya’da film sektörü doğrudan askerlerin denetiminde bulunan hükümet tarafından kontrol edilmiştir. Bu dönemde Japonya’da hazırlanan en etkili iki propaganda çizgi filmi, Mitsuyo Seo yönetmenliğindeki 37 dakikalık *Momotaro no Umiwashi* (Momotaro’nun Deniz Kartalları) ve 74 dakikalık *Momotaro Umi no Shimpei* (Momotaro’nun Tanrılar-Kutsanmış Deniz Savaşçıları) olmuştur (Patten, 1996: 16).

Yöntem

Çalışmanın Amacı

2. Dünya Savaşı, propagandanın dünya tarihi içerisinde en etkili kullanıldığı dönemi oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri tarafından üretilen çizgi filmler özelinde, çizgi filmlerin propaganda amaçlı nasıl ve ne yönde kullanıldığını açıklanmak çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Elde edilen bulgular çerçevesinde, 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri’nin propaganda faaliyetlerine de ışık tutulması çalışmanın bir diğer amacını meydana getirmektedir.

Çalışma, 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri’ne liderlik eden ve nüfus bakımından Mihver Devletleri’nin en kalabalık üç ülkesi olan Almanya, İtalya ve Japonya yapımı çizgi filmler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen Mihver Devletleri’ne ait çizgi filmler içerisinde, Müttefik Devletleri’ni hedef alması, Mihver Devletleri’ni yücelten mesajlara yer vermesi ve doğrudan Müttefik Devletleri ile Mihver Devletleri arasındaki mücadeleyi konu alması dolayısıyla çalışma, Almanya yapımı *Der Störenfried* (Oyunbozan, 1940, yönetmen Hans Held), İtalya yapımı *Il Dottor Churkill* (Doktor Churkill, 1941, yönetmen Liberio Pensuti) ve Japonya yapımı *Momotarō no Umiwashi* (Momotaro’nun Deniz Kartalları, 1943, yönetmen Mitsuyo Seo) adlı üç çizgi film üzerinden yürütülmüştür.

Çalışmanın Önemi

Çalışma, 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri tarafından çizgi filmlerin propaganda amaçlı nasıl kullandığı hakkında bilgi vermesi ve çizgi filmlerde Müttefik Devletleri’nin nasıl sunulduğunu ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Çalışmada elde edilen bulgular, İkinci Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri’nin çizgi filmlere verdiği önemi ve çizgi filmlerin Mihver propagandasındaki rolünü ortaya koymaktadır. Başta Walt Disney olmak üzere Müttefik Devletleri tarafından hazırlanan propaganda çizgi filmlerine karşılık olarak, Mihver Devletleri’nin ne tür propaganda çizgi filmleri hazırladığı konusunda bilgi verilmesi hedeflenmektedir. Böylece çalışmada çizgi filmlerin yalnızca Müttefik Devletleri tarafından değil aynı zamanda Mihver Devletleri tarafından da etkili birer propaganda aracı olarak kullanıldığının ortaya konulmasına çalışılmaktadır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın yalnızca üç çizgi film özelinde yürütülmesi ve elde edilen bulgular ışığında 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri’nin propaganda faaliyetleri hakkında genellemelerde bulunulması çalışmanın temel sınırlılığını oluşturmaktadır.

Çalışmanın Soruları

Çalışma kapsamında şu sorular sorulmuştur;

-2. Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri çizgi filmlerde Müttefik Devletleri'ne yönelik hangi propoganda söylemini/söylemlerini inşa etmeye çalışmıştır?

-2. Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri çizgi filmlerde düşman olgusu oluştururken hangi öğeleri ön plana çıkarmaktadır?

Çalışmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında çizgi filmler nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Çizgi filmler İsviçreli Dil Bilimci Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim anlayışı ışığında analiz edilmiştir.

Göstergebilim, göstergeler yoluyla oluşan veya oluşturulmak istenen anlamları inceleyen bir bilim dalıdır (Rifat, 2013: 214). Göstergebilim, 20. yüzyılın başlarında İsviçreli Dil Bilimci Ferdinand de Saussure ve ABD'li Dil Bilimci Charles Sanders Peirce'in dil bilim üzerine yaptığı çalışmalar ile önem kazanmaya başlamıştır. Saussure'ün ölümünden sonra öğrencileri tarafından dil bilimi üzerine yaptığı çalışmalar *Genel Dil Bilim Yazıları* adı altında kitap haline getirilmiştir.

Göstergebilimin temelini oluşturan gösterge insanların zihinlerinde uyarıcı olarak görev görür ve uyardığı belleksel imge zihinde diğer bir uyarıcının imgesi ile bağlantı kurar. Göstergenin temel işlevi, bu ikinci imgenin zihinde canlanmasını sağlamaktır (Guiraud, 2016: 39). Saussure'ün göstergebilimsel çözümlemesi *gösteren* ve *gösterilen* olmak üzere iki düzlem üzerine temellenmektedir (Kalkan Kocabay, 2008: 16).

Gösteren, insanlar tarafından algılanan imgeyi ifade etmektedir; kağıt üzerinde bulunan işaretler, havadaki sesler gibi. Buna karşın *gösterilen*, gösterenin insan zihninde göndermede bulunduğu zihinsel kavramı oluşturur. Oluşan bu kavram, aynı kültür içerisinde bulunan insanlar için ortak anlamı ifade etmektedir (Fiske, 2017: 127). Örneğin, bir erkeğin sevgilisine gül verdiğini ele alalım. Gül, *gösteren* boyutta bir çiçeği ifade etmektedir. Buna karşın *gösterilen* açıdan erkeğin, sevdiği kıza olan sevgisinin bir sembolü haline gelebilmektedir. Saussure, göstergebilimi toplumsal nitelikli olarak görmektedir. Bu açıdan Saussure, dili, nesnelere ve onların karşılığı olarak ifade edilen sözcükler arasındaki ilişkiyi toplumdaki uzlaşma temeli içerisinde değerlendirerek, dili toplumsal boyutuyla ele alır (Sığırcı, 2016: 30-31). Saussure'e göre göstergebilim çok geniş bir alanı meşgul eden bir kavramdır. Bu açıdan, göstergebilime insanbilimi, ruhbilimi, toplumbilimi gibi farklı disiplinler katkı sağlamaktadır.

Diğer bir deyişle, göstergebilim kapsadığı alan bakımından insan bilimlerini derinden etkilemektedir (Tekinalp ve Uzun, 2013: 139).

Saussure'ün göstergebilime yapmış olduğu katkılar daha sonra Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss gibi dil bilimcilerin çalışmalarının temelini oluşturmuştur (Tanyeri Mazıcı ve Çakı, 2018: 296). Bu çalışmanın konusu, Saussure'ün göstergebilime katkılarını ayrıntılı bir şekilde ortaya koymak değildir. Çalışmanın amacı Saussure'ün göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile 2. Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri tarafından oluşturulan çizgi filmlerin propoganda amaçlı kullanımlarının analizini yapmaktır.

Analiz

Çalışmanın bu bölümünde, *Der Störenfried* (Oyunbozan), *Doktor Churkill* (Doktor Churkill) ve *Momotarō no Umiwashi* (Momotaro'nun Deniz Kartalları) adlı çizgi filmlerin propaganda bağlamında göstergebilimsel analizi yapılmıştır.

Oyunbozan Adlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

Der Störenfried (Oyunbozan), Hans Held yönetmenliğindeki 1940 yapımı Alman propaganda çizgi filmidir. Çizgi film, bir tavşan ailesini konu edinmektedir. Bir gün bir tilki yavru tavşanları kaçırmaktadır (Resim 1). Bunun üzerine baba tavşan tilkinin peşine düşmektedir. Fakat tilkinin çocukları kaçırmamasına mani olamamaktadır. Anne tavşan, baba tavşana hesap sormakta ve ne pahasına olursa olsun çocuklarını tilkinin elinde kurtarmasını istemektedir (Resim 2). Baba tavşan da, köpeklerden oluşan askerlerin yanına gitmektedir (Resim 3). Askerler, eşek arıları ile iş birliği yaparak tilkinin elinden tavşanın çocuklarını kurtarmak için plan yapmaktadır (Resim 4). Nihayetinde tilki bulunmaktadır. Köpekler karadan, eşek arıları da havadan tilkiye saldırırmaktadır. Tilki, aniden gelen saldırı karşısında şaşkına dönmektedir (Resim 5). Köpeklerin ve eşek arılarının sayısı çok kalabalık olduğu için tilki onlara karşı gelememektedir. Nihayetinde çocuklar kurtarılmaktadır. Çocukların kurtulması ile tavşan ailesi huzur içerisinde yaşamlarına devam etmektedir (Resim 6).



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6

Çizgi filmin yapıldığı 1940 yılında, henüz Nazi Almanyası, Sovyetler Birliği ve ABD ile savaşa girmemişti. Buna karşın Naziler, Avrupa’da şiddetli bir savaşın içinde bulunmaktaydı.

Çizgi filme konu edilen tavşan ailesi, Alman ulusal kıyafetleri giymektedir. Bu aşamada tavşan ailesi, Saussure’ün gösterilen boyutunda, Alman ailesinin temsili olarak yer almaktadır. Tavşanlar çizgi filmde “masumiyet” metaforu olarak kullanılmaktadır. Çizgi filmde çocukları kaçıran tilki Alman halkının düşmanı olarak sunulmaktadır. Tilki, çizgi filmdeki görsel kodlar içerisinde “tehlike”, “suç” ve “korku” metaforları olarak yansıtılmaktadır. Çizgi filmde Naziler, tilkiyi doğrudan İngiltere, Fransa veya başka bir düşman ülke olarak sunmaktansa, genel olarak düşmanlığın bir temsili olarak yansıtmayı tercih etmektedir.

Çizgi filmde yer alan köpek görselleri, giydikleri kıyafetlerden Wehrmacht’ı (Alman Ordusu) temsil etmektedir. Baba tavşanın Wehrmacht’tan yardım istemesi ile gösterilen boyutta, Alman halkının Nazi Almanyası’nın ordusuna güvenine vurgu yapılmaktadır. Çizgi filmde Wehrmacht’ı temsil eden köpeklerin doğrudan eşek arıları ile irtibata geçmesi, eşek arılarının uçak sesleri çıkarması, eşek arılarının başlarında Alman pilot şapkalarnın olması, eşek arılarının Luftwaffe’yı (Alman Hava Kuvvetleri) temsil ettiği algısını oluşturmaktadır. Köpeklerin tilkiyi durdurmak için eşek arılarından yardım istemesi, gösterilen boyutta dönemin Alman Hava Kuvvetleri’nin gücünü ön plana çıkarmaktadır. Nitekim Luftwaffe, İkinci Dünya Savaşı’ndan kısa bir süre önce İspanya İç Savaşı’nda milliyetçi güçlere destek vermek amacıyla ülkede büyük bir yıkıma yol açmış ve uluslararası alanda adından sıkça söz ettirmiştir.

Eşek arılarının Luftwaffe’yı, diğer hayvanların da Wehrmacht’ı temsil ettiği çizgi film içerisinde yer alan sözel kodlardan da anlaşılmaktadır. Eşek arıları, diğer hayvanların da yardımıyla tilkiyi bulmakta ve üzerine saldırmaktadır. Tilki, beden dili ve jestleri ile eşek arılarına karşı çaresiz olarak yansıtılmaktadır.

Tilkinin eşek arıları tarafından yenilmesi, gösterilen boyutta Luftwaffe’nın 1940 yılında Avrupa’da elde ettiği hava üstünlüğüne vurgu yapmakta ve Almanya’nın savaşı kazanacağına yönelik de propaganda amaçlı mesaj vermektedir. Tavşan ailesinin çocuklarına kavuştuklarında yaşadığı sevinç, gösterilen boyutta Alman halkının savaşın kazanılmasından sonraki mutluluğu olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda tüm hayvanların bir araya gelerek kendilerinden daha güçlü bir hayvanı yenmesi, gösterilen boyutta Alman halkının bir araya gelerek düşmanlarını durdurabileceğine vurgu yapılmaktadır.

Tablo 1: Oyunbozan Adlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Tavşan Ailesi	Alman Halkı
Hayvan	Eşek Arıları	Luftwaffe (Alman Hava Kuvvetleri)
Hayvan	Tilki	Alman Halkının Düşmanı
Mekan	Orman	Masumiyet
Eylem	Tavşan Ailesinin Çocuklarının Tilki Tarafından Kaçırılması	Almanya'nın Düşmanlarının, Alman Halkı Üzerinde Oluşturduğu Tehlike
Eylem	Eşek Arılarının Tilkiye Saldırarak Çocukları Kurtarması	Luftwaffe'nin Herhangi Bir Tehlike Anında Ülkesini Savunmaya Hazır Olduğu
Eylem	Hayvanların İş Birliği	Mihver Devletleri'nin Bir Araya Gelmesiyle Birlikte Kendilerinden Daha Güçlü Düşmanı Yenebileceklerini Ortaya Koymaları

Doktor ChurkillAdlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

Doktor Churkill (Doktor Churkill), Liberio Pensuti yönetmenliğinde İngiltere'ye karşı hazırlanan 1941 yapımı İtalyan propaganda çizgi filmidir. Churkill, İngiltere'de büyük bir bankada yaşayan bir canavardır. Bankada pek çok ulustan alınan paralar bulunmaktadır. Churkill'in yaşadığı yer örümceklerin bulunduğu korkutucu bir yerdir. Bankada ayrıca bir laboratuvar dabalunmaktadır. Churkill burada kendisine üzerinde İtalyanca *Democrazia* (Demokrasi) yazan kimyasal bir karışım hazırlamaktadır (Resim 7). Churkill, oluşturduğu kimyasalı içerek insan haline dönüşmektedir (Resim 8). Churkill, insan haline dönüştükten sonra uçağa binerek, İngiltere'nin dışına çıkmakta ve diğer ülkeleri gezmektedir. Churkill, gezdiği ülkelerin tüm paralarına el koymaktadır (Resim 9). Churkill el koyduğu paraları ellediğinde aniden canavara dönüşmektedir. Bunun için yanına kimyasalı almıştır ve canavara dönüştüğünde kimyasalı içmektedir. Churkill, bir gün yine el koyduğu paraları alıp ülkesine geri dönmek üzereyken üzerinde gamalı haç bulunan bir kol aniden Churkill'in sağ elinden tutmaktadır (Resim 10). Kısa bir süre sonra da üzerinde baltalı çubuklar simgesi bulunan bir diğer kol Churkill'in sol elinden yakalamaktadır (Resim 11). Churkill, bunu üzerine her ikisinden de kaçmaya başlamakta, uçağına binmekte ve İngiltere'ye geri dönmektedir. Churkill'in Londra'ya kaçması üzerine Mihver Devletleri'nin uçakları Londra'yı bombalamaya başlamaktadır. Bombalama sonucunda Londra'da büyük bir yıkım meydana gelmektedir (Resim 12).



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12

Çizgi filmin yapıldığı 1941 yılında İtalya, İngiltere ile savaş halindeydi. İtalyan propagandasında genel olarak ABD, İngiltere ve Sovyetler Birliği hedef alınmaktaydı. Çizgi filmde, doğrudan İngiltere Başbakanı Winston Churchill üzerinden propaganda faaliyeti yürütülmüştür. Nitekim, çizgi filmin ana karakteri olarak kullanılan Doktor Churkill, gösterilen boyutta Winston Churchill'i temsil etmektedir. Churkill isminin son dört harfi "kill", İngilizce "öldürmek" anlamına geldiğinden, çizgi filmde Churchill'e yönelik olumsuz bir algının oluşması için özellikle kullanılmıştır. Churkill'in normalde insan görünümüne bir canavar olarak yansıtılması, gösterilen boyutta Churchill'in iyi görünümünün altında insanlık için büyük bir tehlike oluşturduğunu ifade etmektedir. Churkill'in ülkeleri gezerek paralarına el koyması, gösterilen boyutta İngiltere'nin sömürgeleri üzerinde kurduğu tahakküme vurgu yapmaktadır. Diğer yandan İngiltere'nin 2. Dünya Savaşı'nda İngiliz Milletler Topluluğu'na ait ulusları savaş için nasıl seferber ettiğini gösterilmektedir. Churkill'in, "demokrasi" adındaki kimyasalı içerek insan haline gelmesi, gösterilen boyutta Churchill'in İngiliz halkına ve dünyaya demokrasi söylemleri ile şirin görüldüğüne vurgu yapmaktadır.

Churkill'i durdurmak için ortaya çıkan gamalı haç simgeli kol, gösterilen boyutta Nazi Almanyası'nın metonimi olarak çizgi filmde yer almaktadır. Gamalı haç simgeli kolun Churkill'in elinden tutması, gösterilen boyutta Nazi Almanyası'nın 3 Eylül 1939 tarihinden beri İngiltere ile olan savaşına vurgu yapmaktadır. Kısa bir süre sonra baltalı çubuklar simgeli bir kolun Churkill'in diğer elini tutması da, gösterilen boyutta İtalya'nın Almanya'nın yanında 2. Dünya Savaşı'na dahil olduğu ve İngiltere'ye karşı savaşa girdiğini ifade etmektedir. Churkill'in kurtulmayı başarması, gösterilen boyutta İngiltere'nin 1940 yılının Haziran'ında Dunkerque Tahliyesi'nde Fransa'dan askerlerini tahliyesini anlatmaktadır. Churkill'in öldürmek için Londra'nın bombalanması, gösterilen boyutta Mihver Devletleri'nin İngiltere'ye karşı yürüttükleri hava bombardımanını konu edinmektedir.

Yapılan hava bombardımanının Churkill'i öldürmek için yapılması, gösterilen açısından Mihver Devletleri'nin İngiltere'ye karşı gerçekleştirdikleri hava bombardımanına haklılık kazandırmak için kurgulanmaktadır. Nitekim, Mihver Devletleri tarafından Londra'ya gerçekleştirilen hava akınlarında yüzlerce İngiliz sivil hayatını kaybetmişti. İtalya yapılan propaganda faaliyeti ile birlikte hava bombardımanlarını meşru bir zemine oturtmayı amaçlamaktadır. Çizgi filmin genelinde; İngiltere'nin dünyayı ekonomik olarak sömürdüğü, 2. Dünya Savaşı'nın çıkmasına yol açtığı, demokrasi adı altında yalnızca kendi çıkarlarına göre hareket ettiğine yönelik propaganda inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür.

Tablo 2: "Doktor Churkill" Adlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Il Dottor Churkill	İngiltere Başbakanı Winston Churchill
Eylem	Churkill'in Canavar Haline Gelmesi	Churchill'in 2. Dünya Savaşı'nda Yaşanan Ölümlerden Sorumlu Tutulması
Eylem	Churkill'in yabancı ülkeleri gezerek altın toplaması	İngiltere'nin diğer ülkeler üzerinde kurduğu sömürge düzenine vurgu
Nesne	Demokrasi Şişesi	Churkill'in İnsanlara İyi Görünmek İçin Demokrasi Kavramını Sürekli Olarak Öne Sürmesi
Simge	Gamalı Haç	Nazi Almanyası
Simge	Baltalı Çubuklar	Faşist İtalya
Eylem	Churkill'i Yok Etmek İçin Londra'nın Bombalanması	İngiltere'ye karşı 2. Dünya Savaşı'nda Mihver Devletleri'nin Gerçekleştirdiği Hava Saldırılarını Meşrulaştırmak
Eylem	Gamalı Haç ve Baltalı Çubukların Churkill'i Durdurmak İçin Kolundan Tutması	Nazi Almanyası ve Faşist İtalya'nın İngiltere'ye Karşı 2. Dünya Savaşı'ndaki Mücadelesi

Momotaro'nun Deniz Kartalları Adlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

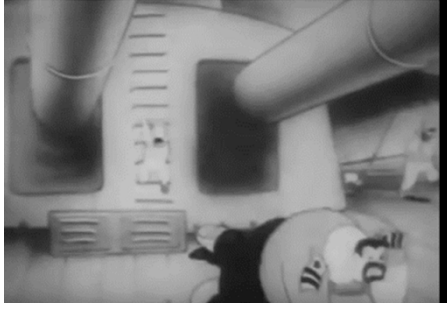
Momotarō no Umizashi (Momotaro'nun Deniz Kartalları), Mitsuyo Seo yönetmenliğindeki ABD'ye karşı hazırlanan 1943 Japon yapımı propaganda çizgi filmidir. Çizgi film, 1941 yılının Aralık ayında Japon İmparatorluğu tarafından gerçekleştirilen Pearl Harbor Baskını'nı konu edinmektedir. Japon ulusal kıyafetleri içerisindeki Momotaro, tavşan askerleri ile birlikte Pearl Harbor'da bulunan ve çizgi filmde olumsuz bir şekilde yansıtılan adaya saldırılmaktadır (Resim 13). Saldırı esnasında hayvanlar başlarına Japon İmparatorluk armasını takmaktadır (Resim 14). Adada ABD'ye ait büyük bir donanma bulunmaktadır. Donanmanın başında da ABD'nin bayrağını andıran bir bayrak göndere çekilmiştir (Resim 15). ABD donanmasının başında ise Temel Reis çizgi filminde, Temel Reis'in düşmanı olarak gösterilen Kabasakal bulunmaktadır. Çizgi filmde Kabasakal sarhoş olarak yansıtılmaktadır. Momotaro ve askerleri, ABD donanmasına saldırmasıyla birlikte, Kabasakal ve askerleri savaşmak yerine kaçmaya başlamaktadır (Resim 16). Momotaro ve askerleri ABD donanmasına büyük zarar vermektedir. Kabasakal, savaşın kaybedildiğini anladığı için ABD bayrağını gönderden indirmekte ve onu beyaz bayrak haline getirerek sallamaya başlamaktadır (Resim 17). Kabasakal beyaz bayrağı sallayarak savaşın kaybedildiğini kabul etmektedir. Momotaro ve askerleri savaşın kazanılması üzerine büyük bir sevinç yaşamaktadır (Resim 18).



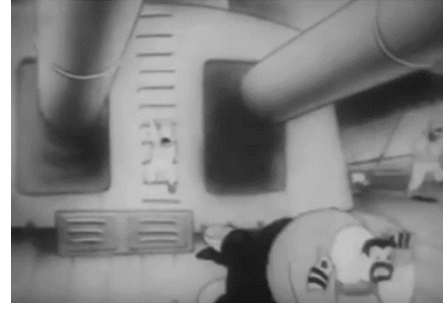
Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18

Çizgi film, Japonya'nın ABD'ye yönelik gerçekleştirdiği Pearl Harbor Baskını'ndan iki yıl sonra yayınlanmıştır. Çizgi filmin üretildiği dönemde Japonya, Pasifik'te Müttefik Devletleri ile sıcak çatışma içerisindeydi.

Çizgi filmde görsel kodlar içerisinde, Momotaro'nun Japon İmparatorluğu'na ait asker üniformasından ziyade Japon yerel savaşçı kıyafetlerini giymesi ile, gösterilen boyutta Japonya'nın geçmişteki savaşçı yapısına vurgu yapılmaktadır. Momotaro'nun ve askerlerinin jest ve beden dilleri savaşa yönelik kararlılık ve inançlarını yansıtmaktadır. Çizgi filmde Pearl Harbor'ın olumsuz sunum kodları içerisinde temsil edilmesi, gösterilen boyutta Japonya'nın Pearl Harbor Baskını'nı haklı göstermek amacını taşımaktadır. Çizgi filmde insan karakterinden ziyade Japon askerlerinin tavşan gibi hayvan metonimleri ile temsil edilmesi; gösterilen boyutta savaşın sert ve karanlık yüzünü sevimli göstermek amacını taşımaktadır. Japon askerlerini temsil eden hayvanların başlarına Japon İmparatorluk armasını takmaları, gösterilen boyutta Japon askerlerinin Japon İmparatoru'na içten bir sadakatle bağlı olduklarını göstermektedir.

Momotaro ve askerlerinin ani bir baskınla saldırıya geçtikleri Pearl Harbor'da ABD donanması komutanı olarak Temel Reis çizgi filmindeki Kabasakal karakterinin kullanılması, gösterilen boyutta ABD askerlerini olumsuz göstermek amacıyla kurgulanmıştır. Nitekim, çizgi filmlerde Kabasakal, doğruluğu temsil eden Temel Reis ile savaşmakta, "kötülük", "düşman" ve "tehlike" gibi olumsuz metaforlar içerisinde sunulmaktadır. Görsel kodlar içerisinde Kabasakal'ın sarhoş olarak sunulması da, gösterilen boyutta ABD askerlerini Japon halkı gözünde itibarsızlaştırmanın bir çabasıdır. Japonların saldırısı sonucu Kabasakal ve askerlerinin savaşmaktan ziyade kaçmaya başlaması, gösterilen boyutta Japon Ordusu'nun aslında güçlü bir düşmanla savaşmadığı imajını vermektedir. Kabasakal'ın teslim olmak için gönderdeki bayrağı indirmesi ve onu silkeleyerek beyaz bayrağa çevirmesi; gösterilen açıdan ABD askerlerinin bayraklarına saygı göstermediğine vurgu yapmaktadır. Nitekim, Japon askerler ABD askerleri ile savaşa girerken Japonya bayrağını başlarına bağlayarak savaşmakta ve vatanlarını temsil ettiği için bayrağa saygı göstermektedir. Kabasakal'ın teslim olması, gösterilen boyutta Japonya'nın ABD'ye karşı zaferinin yakın olduğuna işaret etmektedir. Çizgi filmin genelinde; ABD askerlerinin savaşma becerisi olmadığı, savaştan korktukları, Japon askerlerinin ise vatanları için ölmeye hazır oldukları propagandasının inşa edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Tablo 3: "Momotaro'nun Deniz Kartalları" Adlı Çizgi Filmin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Genç Momotaro	Japon İmparatorluk Donanması'nın Komutanı
Hayvan	Sevimli Tavşanlar	Japon İmparatorluk Donanması'nın Askerleri
Karakter	Walt Disney Çizgi Film Karakteri Kabasakal	Amerika Birleşik Devletleri Donanması'nın Komutanı
Nesne	Tek Yıldızlı Bayrak	ABD'nin Bayrağına Yapılan Vurgu
Eylem	Hayvanların İmparatorluk Arması'nı Başlarına Takması	Askerlerin Japon İmparatorluğu Adına Savaştığına Yapılan Vurgu
Eylem	Momotarove Tavşanların, Kabasakal ve Adamlarına Saldırması	2. Dünya Savaşı'nda Japon İmparatorluğu'nun ABD ile Olan Mücadelesi
Eylem	Kabasakal ve Askerlerinin Kaçması	Japonya'nın Zaferi
Eylem	Kabasakal'ın Beyaz Bayrak Sallaması	ABD'nin Eninde Sonunda Savaşı Kaybedeceğine Yapılan Vurgu

Sonuç

Çalışmakapsamında ele alınan her üç çizgi filmde de Mihver Devletleri'nin kamuoylarında etkili olabilmek için Müttefik Devletleri'ne karşı nefret söylemi içerisine girdikleri görülmüştür. Üç çizgi filmde de hava kuvvetlerinin savaşın kazanılmasında önemli bir rol oynadığı üzerinde durulmuştur. Nazi Almanyası'nda propaganda amaçlı üretilen çizgi filmde Sovyetler Birliği, tilki metonimi üzerinden yansıtılmıştır. Tilki "kötülük" ve "tehlike" metaforları olarak çizgi

filmde sunulmuştur. Buna karşın Naziler, Alman halkını “masumiyet” metaforu olarak sunulan tavşan şeklinde göstererek, Alman halkına yönelik masumiyet oluşturmaya çalışmıştır. Diğer yandan Alman Hava Kuvvetleri de eşek arıları metonimi üzerinden çizgi filmde yansıtılarak, Alman Ordusu’nun daha sevimli hale getirilmesi amaçlanmıştır. Gösterilen boyutta, Sovyetler Birliği’nin Almanya’ya yönelik düşmanca planlara sahip olduğu yansıtılmaya çalışılmıştır. Çizgi filmin genelinde; Sovyetler Birliği’nin Almanya’nın birliği için tehlike oluşturduğu ve bu tehlikenin yalnızca Alman Ordusu tarafından bertaraf edilebileceğine yönelik propaganda mitlerinin inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür.

İtalya, çizgi filmde doğrudan İngiltere Başbakanı Winston Churchill üzerinden İngiltere aleyhine propaganda faaliyeti yürütmüştür. Churchill, *Doktor Churkill* adında yarı insan yarı canavar bir karakter metonimi üzerinden çizgi filmde yansıtılmıştır. Çizgi filmde, gösterilen boyutta İngiltere’nin demokrasi söylemi ile dünyanın pek çok ülkesini sömürdüğü ve 2. Dünya Savaşı’nın temel sorumlusu olduğu vurgusu yapılmıştır. Churkill, çizgi filmdeki görsel kodlar içerisinde “sömürü”, “tehdit” ve “kötülük” metaforları üzerinden sunulmuştur. Buna karşın gamalı haç ve baltalı çubuk simgeleri ile sunulan Nazi Almanyası ve Faşist İtalya’nın da “kahraman” ve “kurtarıcı” metaforları üzerinden çizgi filmde yansıtıldıkları görülmektedir. Aynı zamanda, Churkill’i yakalamak için çizgi filmde İngiltere’nin bombalanması; gösterilen boyutta, Mihver Devletleri’nin Londra üzerinden İngiliz halkını bombalamalarının meşrulaştırma çabası olduğu ortaya çıkarılmıştır. Çizgi filmdeki sunum kodları içerisinde; Mihver Devletleri’nin iş birliği içerisinde meydana gelen hava harekâtları sonucunda İngilizlerin teslim olacağına yönelik propaganda mitinin inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür.

Japonya, çizgi filmde Pearl Harbor Baskını’nı konu edinerek doğrudan ABD’ye yönelik propaganda çalışması yürütmüştür. Çizgi filmdeki görsel kodlar içerisinde Japon askerleri, Nazi Almanyası’nın *Oyunbozan* adlı çizgi filmde olduğu gibi tavşan metonimleri üzerinden temsil edilerek, “masum” ve “sevimli” gösterilmeye çalışılmıştır. Japon askerleri sunum kodlarında, “kahraman”, “vatansever” ve “cesaret” metaforları içerisinde yansıtılmıştır. Buna karşın ABD, Temel Reis çizgi filmde yaptığı kötülükler ile ön plana çıkan Kabasakal metonimi üzerinden temsil edilmiştir. Kabasakal çizgi filmdeki sunum kodlarında “korkaklık”, “çaresizlik” ve “güçsüzlük” gibi olumsuz metaforlar üzerinden yansıtılmıştır. Çizgi filmin ana karakteri Momotaro’nun olumsuz sunum kodları içerisinde yansıtılan Pearl Harbor’a saldırarak Kabasakal ve askerlerini bombalaması; gösterilen boyutta Japonya’nın 1941 yılının Aralık ayında gerçekleştirdikleri Pearl Harbor baskınına meşru gösterme çabası olarak ortaya çıkmaktadır. Çizgi filmde; Japonların Pearl Harbor’da büyük bir zafer elde ettiğine yönelik propaganda mitinin inşa edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Mihver Devletleri tarafından 2. Dünya Savaşı esnasında çekilen çizgi filmlerde iki temel propaganda amacının olduğu ortaya çıkmaktadır. Birincisi, savaş esnasında alınan kararların (Örneğin, Londra Bombardımanı, Pearl Harbor Baskını) kamuoylarında meşru gösterilmesi; ikincisi ise Müttefik Devletleri’ne yönelik olumsuz algının inşasıdır. Çalışma, 2. Dünya Savaşı’nda Mihver Devletleri tarafından üretilen çizgi filmlerde propagandanın rolünü ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Buna karşın çalışma, propaganda amaçlı üretilen çizgi filmlerin kitleler üzerindeki etkisini ortaya koyamamaktadır. Bu açıdan gelecek çalışmaların, propaganda amaçlı çekilen çizgi filmlerin insanlar üzerindeki etkisini ortaya koyan saha araştırmalarına yönelmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akarcalı, S. (2003). *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*. Ankara: İmaj Yayınevi, 162-163
- Çankaya, E. (2008). *İktidar Bu Kapağın Altındadır. Gösteri Demokrasisinde Siyasal Reklamcılık*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 32.
- Delporte, C. (2001). "Humour as a Strategy in Propaganda Film: the Case of a French Cartoon from 1944". *Journal of European Studies*, 31(123), 367-377.
- Domenach, J. M. (2003). *Politika ve Propaganda*, Tahsin Yücel, (çev), 2. Basım. İstanbul:Varlık Yayınları, 90,80-81.
- Eberle, H. ve Uhl, M. (2017). *Hitler Kitabı*. Mustafa Tüzel, (çev), İstanbul: Alfa Yayınları, 584.
- Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Süleyman İrvan,(çev), 5. Basım. Ankara:Bilim ve Sanat Yayınları, 127.
- Gazi, M. A., Çakı, C., & Gülada, M. O. (2018). "İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyet Kült Lider Propagandasında Vladimir Lenin ve Joseph Stalin'in Sunumu". *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1(2), 25-42.
- Goebbels, J. (2016). *Gerçek Yüziyle Komünizm ve Teori ve Pratikte Bolşevizm*. Zehra Köroğlu,(çev), İstanbul: Bilge Karınca Yayınları, 24-25.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Mehmet Yalçın, (çev), 3.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi, 39.
- Held, H. (Yönetmen). (1940). *Der Störenfried* [Çizgi Film]. Almanya.
- Jones, C. C. (1988). Class Tax to Mass Tax: the Role of Propaganda in the Expansion of the Income Tax during World War II. *Buff. L. Rev.*, 37, 685-737.
- Jowett, S. G. & O'donnell, V. (2014). *Propaganda & Persuasion*. USA: Sage, 59.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları, 16.
- Kallis, A. (2005). *Nazi Propaganda and The Second World War*. Germany: Springer, 120
- Kuruoğlu, H. (2006). *Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım,21.
- Loiperdinger, M. (1993). Sieg des Glaubens. Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda. In *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, 35-48.
- Öymen, O. (2014). *Bir Propaganda Silahu Olarak Basın*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 226.

Patten, F. (1996). Momotaro's Gods-Blessed Sea Warriors: Japan's Unknown Wartime Feature, *Animation World*, 1(7), 16-18.

Pensuti, L. (Yönetmen). (1941). *Il Dottor Churkill*, [Çizgi Film]. İtalya.

Raiti, G. C. (2007). "The Disappearance of Disney Animated Propaganda: A Globalization Perspective". *Animation*, 2(2), 153-169.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 99.

Schütz, E. (1995). Das Dritte Reich als Mediendiktatur: Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945. *Monatshefte*, 129-150.

Seo, M. (Yönetmen). (1943). *Momotarō no Umiwashi*, [Çizgi Film]. Japonya.

Shull, M. S., & Wilt, D. E. (2014). *Doing their Bit: Wartime American Animated Short Films, 1939-1945*. The United Kingdom: McFarland, 12.

Şığırcı, İ. (2016). *Göstergibilim Uygulamaları, Metinleri, Görselleri ve Olayları Okuma*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 31-32.

Tanyeri Mazıcı, E. ve Çakı, C. (2018). "Adolf Hitler'in Korku Çekiciliği Bağlamında Kamu Spotu Reklamlarında Kullanımı". *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (3), 290-306.

Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2013). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. 4. Baskı. İstanbul: Derin Yayınları, 139.

Winkel, R. V. (2004). Nazi Newsreels in Europe, 1939-1945: the Many Faces of Ufa's Foreign Weekly Newsreel (Auslandstonwoche) versus German's Weekly Newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24(1), 5-34.

Yücel, E. (2017). *Propaganda, Hitler'in Müftüsünden Nazi Türklere, Bir Diktatörü Otopsi*. İstanbul: Karakarga Yayınları, 156.

Zorlu, Y., Çakı, C., Karaca, M. (2017). Türk Sinemasında Nazizm İdeolojisi: "Kırımlı" Filmi ve Göstergibilimsel Analizi, *Sosyoloji Konferansları - Istanbul Journal of Sociological Studies* No: 56 (2017-2) / 65-93.

Toni Erdmann Filminde Modern Yaşam Paradoksları, Alt Politika ve Oyun

Özge Güven Akdoğan*

Özet

Bu çalışmada, Maren Ade'nin yönetmenliğini yaptığı Toni Erdmann (2016) filmi, modernizmin paradoksal unsurlarına odaklanılarak ele alınmaktadır. Rekabetçi iş ilişkileri, modern bireyin duygusal karmaşaları, bireyselleşme ve akılcılığın en uç noktada geldiği paradoksal noktalar, gündelik yaşamda oyunsallığın ve mizahın kaybolmasına neden olabilmektedir. Çalışmada, filmde bu noktalarla ilişkilendirilebilecek sinematik imajlar, James S. Scott'ın vurguladığı alt politika kavramı bağlamında incelenmektedir. Modern yaşamda üst politika iktidarı, kurumsal yapıları ve maddiyatı odağa alırken, alt politika mizahı, oyunu, karnaval dünyasını ve sıradan olanı odağa almaktadır. Bu noktada, filmdeki sinematografik imajlar, Johan Huizinga'nın yaşamın içindeki oyunsal unsurları araştırdığı kavramsal çerçeve bağlamında da çözümlenmektedir. Çalışma, sinematografik imajlarla ortaya konan modernizmin paradokslarına odaklanması bakımından önem taşımaktadır. Sonuç olarak, filmin tematik ve sinematografik tercihleriyle akıl yürütme ve oyunsallığı yani üst politika ile altpolitikayı paradoksal bir birlik içinde sunduğu; kurumsal dünya içinde görüşlerini biçimlendirmiş bireylerin, gülmeye dahi mesafelenen yapısını gösterdiği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Modernizm, Toni Erdmann filmi, altpolitika, oyunsal unsur.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>

E-mail : ozgeguvenakdogan@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.554855](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.554855)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 17.04.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.10.2019

Modern Life Paradoxs, Infrapolitics and Play in *Toni Erdmann*

Özge Güven Akdoğan*

Abstract

In this study, Toni Erdmann (2016), directed by Maren Ade, is examined with a focus on the paradoxical elements of modernism. Competitive business relationships, the emotional complexities of the modern individual, the paradoxical points where individualization and rationalism come to the extreme can lead to loss of playfulness and humor in everyday life. In this study, the cinematic images that can be related to these points in the film are examined in the context of the sub-policy concept emphasized by James S. Scott. In modern life, upper politics focuses on power, institutional structures and materialism, while lower politics focuses on humor, play, the carnival world and the ordinary. At this point, cinematographic images in the film are analyzed in the context of Johan Huizinga's conceptual framework in which he explores the playful elements in life. The study is important in that it focuses on the paradoxes of modernism presented by cinematographic images. As a result, thematic and cinematographic preferences of the film are revealed in its point presentation of the reasoning and playfulness, in the other words, the upper politics and sub politics. It is further emphasized that individuals who form their outlook on life in the corporate world keep a distance even from laughing.

Key Words: *Modernism, Toni Erdmann, infrapolitics, play-element.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>

E-mail : ozgeguvenakdogan@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.554855](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.554855)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 17.04.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 10.10.2019

Giriş

Modern yaşam, modern toplumun pratiklerine ve kurumlarına odaklanılarak araştırılabilir. Modern toplumun belirleyici özellikleri ve geleneksel toplumsal oluşumlardan kopuş dinamikleri, akademik yazında genellikle kentleşme, sanayileşme, demokratikleşme süreçleri ve deneysel-analitik bir yaklaşımın ortaya çıkışına gönderme yapılarak incelenmektedir (Wagner, 2005: 23). Modernlik söyleminde özgürlük ve özerklik düşüncesine önemli bir vurgu vardır. Bu söylem, bilimsel uğraşılarda özerklik ve siyasette kendi kaderini tayin etme gibi düşünceleri içerir (Wagner, 2005: 27). Modernlik düşüncesi, bilimsel ve teknik etkinliklerin dünyevi bir akıl tarafından yönetilmesi; inançların ve aidiyetlerin kamusal yaşamın örgütlenmesinde belirleyici olmaması anlamına gelir. Akılcılığı ön plana alan modernist ve aydınlanmacı yaklaşımlarda, insanların kuşaklar boyu içinde yaşadığı eşitsizliklerden, korkulardan ve cehaletten akıl yoluyla kurtulacağı inancı vardır (Touraine, 2007: 26).

Modernleşme, yapısal bakış açısına göre, bir farklılaşma süreci olarak tanımlanır; kültürel bakış açısından bir akılcılaştırma süreci olarak görünür. Bu süreçte, insanın aklını kullanarak, rasyonel düşünce biçimiyle daha mutlu olacağı, dünyanın da daha yaşanabilir bir yer haline geleceği düşüncesi hakimdir. Aklın kullanılması noktasında Kant, dışarıdan gelen idealler ve emirlerin yerine iradeyi akılla birleştiren, modern bir ahlak anlayışı ortaya koyar. Ona göre, insan mutluluğunun ya da kendisine erdemli olduğu öğretilen şeyin peşinde koştuğunda değil, göreve, evrensel olanın nüfuzundan başka bir şey olmayan bir bilgi görevine boyun eğdiğinde ahlaksal bir öznedir (1993: 139).

Modernleşme, kişilikle ilgili bağlamda bireyselleşme olarak ortaya çıkar; doğa ile ilgili süreçte ise insanların biyolojik sistemi denetleme isteğine gönderme yapar ve evcilleştirme süreci olarak kendini açığa vurur (Van der Loo ve Van Reijen, 2006: 36). Modernleşmeyi farklı boyutlarıyla betimleyen bu yaklaşım, modernleşmenin paradoksal karakterini de göstermektedir. Paradoks kavramı, bir şey ortaya konduktan sonra tekrar araştırıldığında doğru gözükene dışsal çelişkiliği ifade etmek için kullanılmaktadır. Paradoks, mantıksal kavrayışa uymayan, zihinsel kavrayışa tuhaf gelen gelişmeleri tanımlamaktadır (Van der Loo ve Van Reijen, 2006: 41).

Modernleşme süreci mantıksal kavrayışa uymayan, birbiriyle çelişkili gibi görünen paradoksları barındırmaktadır. Modern dünyada duygusal ve toplumsal ilişkilerin, mesafeli ve geçici biçimde kurulabilmesi ya da özellikle iş yaşamında rasyonel düşünce biçiminin en keskin şekilde oluşturulması bu paradoksların oluşmasına neden olabilir. Topluluk ilişkilerinden kopuşla birlikte, nesnel ve ölçülebilir başarı amacıyla rasyonel ilişkiler kurulması, modern yaşamın temel özelliği haline geldiğinden (Simmel, 1996: 82) toplumsal ilişkilerde de paradokslar oluşabilmektedir. Toplumsal ilişkiler, para ekonomisi çerçevesinde kurgulanırken; modern toplumun rasyonellik çerçevesindeki bu tür özellikleri, modern yaşamdaki çelişkileri ortaya çıkarır. Rasyonel bireyler, hedeflerine plan ve hesap yaparak ulaşmaya çalışırlar. Diğer yandan, rasyonel analiz, paradoksal biçimde, bireysel tercihlerin ufkunu daraltabilir ya da bireylerin amaçları ve araçları arasındaki ilişkiyi zayıflatabilir (Bauman, 2014: 250).

Dolayısıyla modernlik düşüncesi, doğurduğu tüm karmaşık sorularla birlikte paradoksal bir olasılık şeklinde tanımlanabilir. Van der Loo ve Van Reijen, modernleşme bağlamında ortaya çıkan paradoksları; farklılaşma paradoksu, akılcılaştırma paradoksu, bireyselleşme paradoksu ve evcilleştirme paradoksu olmak üzere dört gruba ayırmaktadır (2006: 40-48). Farklılaşma paradoksu, dışsal olarak birbirleriyle çelişkili görünen etkilere sahip, kendine özgü sosyal ve yapısal bir süreci göstermektedir. Burada, mevcut toplumsal birimler, her bir parçasının kendine özgü bir işlev kazandığı farklı parçalara bölünmektedir. İş bölümü ve uzmanlaşma biçiminde tezahür eder. Ancak, bu bölünme ile birlikte gerçeklik bir sürü birbirinden görece bağımsız sosyal birimlere, sektörlere ve örgütlere bölünmektedir. Akılcılaştırma paradoksu olarak adlandırılan olgu, farklılaşma paradoksu ile bağlantılıdır.

Kendine özgü değerleri, normları, simgeleri, görüşleri ve kavramları bulunan birimler, kendi amaçlarına ulaşmak için oldukça verimli ve amaca uygun bir tempo içinde çalışmaktadır. Çoğulculuşma olarak adlandırılan bu gelişme, insanların grupların ve örgütlerin kendi 'politik mantıkları' arkasına saklanarak bütünü görmezlikten gelmeleri anlamına gelmektedir. İnsanlar, çevrelerinde neler olup bittiğini, kendi çevrelerine özgü gözlükle ve sınırlı konumları açısından değerlendirmektedirler. İçinde buldukları ortam dışına çıkan ve çevrelerine ilişkin kuşatıcı bir kavrayışı içeren bakıştan yoksundurlar. Bilginin parçalanması nedeniyle, karmaşık gelişmeleri ve sorunları kavramakta gittikçe daha yetersiz kalmaktadırlar.

Bireyselleşme paradoksu, bireyin büyük bir özgürlük hissi içinde hareket etmesi gerektiği yargısından kaynaklanmaktadır. Modern toplumda, bireyler eylemlerinin bilincinde olarak yaşarlar. Yüksek düzeyde farklılaşmanın yaşandığı modern toplumlarda, bireyler çok farklı biçimde, çok sayıda grupla ve örgütle iletişim halinde olabilir. Bu, modern bireye görece bağımsızlık ve eylem özgürlüğü alanı sağlar. Böylelikle birey kendisini kendi yazgısının efendisi olarak görür. Bu kavrayış, modern bireylerin artık geleneksel kurumların etkisi altında değil, kişisel duygularının ve hislerinin etkisi altında düşünmeleri biçiminde tezahür eder. Bununla birlikte, geleneksel değerlerin ve kurumların işlev görmediği bir toplumda, bireyin kendi kimliğini koruması gittikçe güç hale gelir. Üstelik, modern insanda gittikçe artan bir oranda acizlik ve güçsüzlük duyguları gelişebilir. Böylece özgürlük hissi, güçsüzlük hissi ile paradoksal bir birlik oluşturur.

Evcilleştirme paradoksu, bireyin biyolojik ve coğrafi çevresini gittikçe daha fazla denetlemesine, görünürde fiziksel koşullardan bağımsızlaşmasına rağmen, gerçekte kendi teknik araçlarına, başka insanlara ve kendi kendine daha da bağımlı hale gelmesiyle ilişkilidir. İnsan, kendi doğal sınırlamalarından özgürleştikçe kendinin oluşturduğu teknik altyapıya ve sosyal-psişik koşullara bağımlılık kazanmıştır.¹

Aydınlanmanın ve dolayısıyla modernleşmenin paradoksal yapısından bahsedilmesinin yanı sıra bunların olumsuz bir tanımı olarak bakılabilen bir kavram bulunmaktadır. Bu kavram, ileri kapitalizmin ve değerler sadece değişim değeri merkezli işlediği metalaşmadır. Batılı modernleşmenin özel bir biçimi olarak tanımlanan modernist ideoloji piyasa ekonomisinin yapısını da etkiler. Kapitalizm biçiminde tezahür eden ekonomik yapılanma Touraine'e göre, modernliğin olumsuz bir tanımına denk düşmektedir (2007: 39). Buna göre, kapitalizm modernizmden bir iktisadi biçimi değil, "(...) bir yandan akılla inanç ve tüm toplumsal, kültürel aidiyetler, öte yandan Varlık'la ya da Tarih'le, çözümlenebilen ve hesaplanabilen olaylar arasındaki kopmaya dayanan tikel bir modernlik anlayışının iktisadi biçimidir" (Touraine, 2007: 41). Özel kişiler için özerk bir eylem alanı yaratarak ekonomik gelişmeyi vaat eden kapitalizm, bu bağlamda, modernlikle özdeşleştirilmemesi gereken bir

¹ Evcilleşme paradoksunu, Horkheimer ve Adorno, doğanın denetlenmesini amaçlayan modernleşmenin giderek insanın denetlenmesine yol açtığını göstererek vurgular. Horkheimer'e ve Adorno'ya göre, aydınlanmanın ideallerini benimseyen bireyin, bilgi aracılığıyla ilerleyebileceği düşüncesi geçersizdir. Bu ideallerin yerine bireyler, kuşkulamaya karşı isteksizlik duymaktadırlar; düşüncesizce yanıtlar vermekte, bilgilik taslamakta, karşı çıkmaktan çekinmekte, bireysel çıkarıcılığı ön plana almakta, araştırmalarını savsaklayarak gerçekleştirmekte ve sırf kısmi bilgilerle yetinmektedirler (1995: 19). Onlara göre, modern çağda tekniğin ilerlemesi, bireyin mutluluğunu hedeflemez, tersine bu ilerleme, başkalarının emeğinin sömürülmesini ve sermayenin artışı sağlar. Doğanın ve insanların tamamen egemenlik altına alınması için teknolojinin kullanılması, aydınlanmanın kendi yarattığı bilinç tarafından gerçekleştirilmektedir. Duyular üzerinde egemenlik kurulmasıyla, rasyonelleştirilmiş çalışma yöntemlerinin içinde bireyler, körleşmeye, birbirine benzer varlıklar haline gelmeye başlamaktadırlar (1995: 55). Modern yaşamın ekonomik yapılanması içinde birey, doğadan ve kendi duyularından uzaklaşır. Horkheimer'a ve Adorno'ya göre "(d)oğanın yozlaşması doğaya egemen oluştan ileri gelir ve bu egemenlik aklın var oluşu nedenidir" (1995: 59).

ideoloji olarak görülür (Touraine, 2007: 43).

Maren Ade'nin yönetmenliğini yaptığı 2016 yapımı *Toni Erdmann* filmi², modern yaşamın kişisel yaşam aleyhine büyüttüğü paradokslara odaklanmaktadır. Bu çalışmada, Winfrid'in ve Ines'in filmsel imajları; modernizmin paradoksal özellikleri, modern kent yaşamının oyunsallıktan arındırılmış yapısı, rekabetçi iş ilişkileri ve bunların neden olduğu duygusal yoksunluk ve aylaklık kavramları bağlamında incelenmektedir.³ Çalışmada, modern yaşamın paradoksal unsurlarının yanı sıra Toni Erdmann karakterinin yarattığı duygulanım imge ile filmin gülmeye ve oyuna odaklanan kaçış hatları, üstpolitika ve altpolitika kavramları dikkate alınarak değerlendirilmektedir. Bu noktada, çalışmada film, Gilles Deleuze'ün sinema imge ilişkisini irdelerken kullandığı hareket ve zaman imgesi kavramları çerçevesinde incelenmektedir. Deleuze'ün düşüncesinde duygulanım yaratan sanat yapıtları değerlidir (2001: 157). Bu yapıtlar, insanın içinde sıkıştığı yaşamı özgürleştirme potansiyeli taşırlar (1993: 14). Bir düşünce düzlemi üzerinde yeniden yer-yurt edinen sinemadaki imgeler yoluyla sinema bir düşünceyi gösterir (Deleuze, 1989 : 165-168). İnsanlar duygusal-motor işleviyle bir takım anlamlar ile düşünerek eylemde bulunurlar ancak, Deleuze'ün düşüncesinde insanın dünyaya inancını yenileyebilme işlevi gerekir (Yetişkin, 2011: 125). Sinema, bu inancın geliştirilmesinde önemli bir işlev yerine getirebilir. Deleuze, sinemada imge ve düşünce bağlantısı kurarken bütünü hareket yoluyla imgeler içinde bölündüğünü ve imgelerin de bütün içinde bir araya gelebildiğini belirtir (2014: 23). İmgeyi, gerçekliğin gölgesi olarak değerlendirmeyen Deleuze'ün düşüncesinde, sinemadaki hareket imge bireyi farklılaşan sürelerle götürür. Deleuze'e göre hareket imgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilirken üç türlü imgeye ayrılırlar. Bunlar, algılanım-imgeler, eylem-imgeler ve duygulanım-imgelerdir. Tüm özel imgeler, bu üç imgenin birleşiminden başka bir şey değildir. Hareket imge, bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde algılanım-imegeye dönüşmektedir. Algılanım imge, duygusal ve motor merkezlerin ilişkilerin karmaşıklığını ölçer. Algılanım, hareketi cisimlerle yani hareketli ya da hareket etmiş vazifesi görecektaki nesnelere ilişkilendirirken; eylem hareketi, varsayılan bir sonucun ya da terimin taslağı olacak edimlerle ilişkilendirir. İnsanlar, duygulanım imge olarak kendilerini alımlayıcı organlar olarak özelleştirebilirler. Duygulanım imge, bir hareketi yansıtmak yerine o koşullar altında imkansız hale gelen eylemin yerine geçen bir eğilim ve bir çaba aracılığıyla koşullara karşılık verebilir (Deleuze, 2004: 82-95).

Çalışmada Toni Erdmann tipolojisi, alt politika ve üst politika kavramları arasında kurulan paradoksal ilişki içinde değerlendirilirken *homo ludens* kavramına da başvurulmaktadır. Çalışmanın sonucunda filmin *homo ludens* yönelimli patikasının duygulanım imgeye yansıyan özellikleri vurgulanmaktadır. *Toni Erdmann* kimliği ile yaratılan imgenin, modern yaşamın içinden bu yaşamın paradoksal özelliklerine mizah, biçim bozumu ve duygular evreni ile verdiği karşılık önem kazanmaktadır. Çalışma, bir sinema filminde yer alan modernizmin paradoksal özelliklerini, altpolitika ve üstpolitika alanına ilişkin paradoksal imajları araştırması bakımından önem taşımaktadır.

² Maren Ade, Toni Erdmann'dan önce Sundance Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alan *The Forest for the Trees* (2003) ve Berlin Film Festivalinde iki Gümüş Ayı ödülü kazanan *Everyone Else* (2009) adlı uzun metrajlı filmleri yönetmiştir. Ade'nin üçüncü filmi Toni Erdmann, Almanya ve Romanya'da çekilir. Film, 2016'da gösterime girer. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışır ve FIPRESCI ödülünü kazanır. Avrupa'daki çeşitli uluslararası festivallerde çok sayıda ödül kazanan film, Michael Haneke'nin *Beyaz Kurdele* (*Das weiße Band*, 2009) filminden bu yana FIPRESCI ödülünü kazanan ilk Alman filmi olur; aynı yıl yabancı dilde en iyi film Oscar'ı için aday gösterilir (Provida, 2018: 53).

³ Modern kültürde, bireyi; yalnızlık, yabancılaşma, bireyselleşme ve yersizlik-yurtsuzluk gibi temalar yoluyla irdeleyen bir çalışma için ayrıca bkz. (Talu, 2010).

Modern Yaşamın Paradoksal Unsurları Arasında Bir Duygulanım İmge Olarak Toni Erdmann

Winfried Conradi, Aachen’de yaşayan kara mizah seven bir piyano öğretmenidir. Kendini, çevresindekilere, Toni Erdmann adında bombalı paketler gönderdiği için hapse atılmış ve hapisten yeni çıkmış biri, bir yaşam koçu ya da Almanya Büyükelçisi olarak tanıtabilir. Kızı Ines, ciddiyetiyle tanınan, kariyeri ve kurumsal yaşamı odaklı düşünen, duygusal bağlılık yaşamayan hırslı bir iş kadını olarak resmedilmiştir. Winfried Conradi ise verili kimliklere meydan okur; kızında gördüğü sorunların düzelmesi için çaba sarf eder. Filmsel anlatı, Ines’in katı kurallarla örülü yaşamı ile babası Winfrid’in şakacı ve fantastik yaşamı arasında karşıtlıklar üzerine kurulur. Baba, kızının çevresindeki insanlarla duygusal bağlar kuramadığını; insanlarla ilişkilerini ve yaşamı meta değerleri üzerinden anlamlandırıldığını fark eder. Winfried Conradi’nin oyunu ve mizahı odağa alan yaşamı ile Ines’in katı kurallarla çevrili yaşamı arasındaki karşıtlık, Conradi’nin anlatının bir yerinde, bir peruk ve sahte iri dişler takarak Toni Erdmann kimliğine geçiş yapması ile daha da belirgin hale getirilir.

Film kamerası Conradi’yi, okulda öğrencilerle bir müzikal hazırlarken gösterir. Çocuklar, “Bugün varım yarın yokum...” biçiminde sözleri olan bir şarkı seslendirirler. Bu sözlerin, Winfrid’in yaşam felsefesine dikkat çeken örneklerden biri olduğu ifade edilebilir. Okul müdürü de bu müzikali sunmadan önce konuşmasında bir şairden alıntı yapar: “Hiçbir şey yapmayıp istirahat etmek daha iyidir”. Winfrid’in tanıtıldığı bu sahnelerde, yaşamın alılgınlığına ilişkin net bir ayırım yapıldığı söylenebilir. Filmin bir başka sahnesinde Winfrid, Ines ile sohbet ederken, kara mizaha başvurur. Ona huzur evinde, ikinci bir işte çalıştığını söyler: “Ölüm başı 50 euro. Çoğu da karşı koymuyor”; aslında, bu okul gösterisi için öğrencilerle birlikte müzikal hazırlamaktadır. Böylelikle, Winfrid’in karakterinin oyunbaz, neşeli ve mizahi yönü vurgulanmaktadır.

Filmde, modernizmin insan ilişkileri üzerinde yarattığı tahribatlara değinilirken, metropol insanına özgü insanlar arası temasların kısalığına, seyrekliğine ve duygusuzluğuna odaklanılır. Aile ilişkileri; bir babanın, iş idealleri uğruna duygusal yönünü yitirdiğini fark ettiği kızının yaşam alanına girişi ekseninde anlatılır. İlerlemiş yaşına rağmen yersiz bulunan şakaları ve çocuksu tavırları olan baba Winfried Conradi, köpeği Willi öldükten sonra kızıyla biraz daha fazla zaman geçirmek için ondan habersiz Bükreş’e gider. Kısa bir ziyaret olarak başlasa da, kızının yaşamındaki sorunlardan endişe duyan baba, burada kızını hem neşelendirmek, hem de kaybettiklerini hatırlatmak için biraz daha kalmaya karar verir. Uluslararası bir danışmanlık şirketi için Bükreş’te çalışan Ines, iş yaşamına odaklanmış şekilde yaşayan hırslı bir kadındır; kariyerine, Bükreş’teki işlerini tamamladıktan sonra Şangay’da devam etmek istemektedir. Ines’in babasına ve iş yaşamındaki diğer insanlara olan uzaklığı filmin odağındadır.

Şangay’daki bir toplantının ardından, memleketi Almanya’ya gelir. Burada yeni bir şube açılması için yaptığı toplantının ardından, uzun süredir görmediği aile üyeleriyle buluşur.

Winfried Conradi’nin karakterinde ve çevresiyle ilişkilerinde ortaya koyduğu oyunsal ve mizahi tavır ile ilişki kurulabilecek noktalar onu bir duygulanım imgeye dönüştürür. Onun toplumsal normların dışında hareket edebilme özgürlüğünü hissettiğini, bu normlara uymak için çaba sarf etme gereği duymadığını izleyici kolaylıkla anlayabilir. Conradi, modern yaşamın, bireysellik ile kuşatılmış, rekabet odaklı ve risk korkusunu pompalayan yapısının dışında kalmaya çalışan, kendine alternatif yaşam alanı kurabilen bir birey olarak karşımıza çıkar. Sanayi toplumunun organize ettiği çalışma yaşamı ve saatlerinin dönüşmesi ile birlikte, insanlar salt kendilerine odaklanan bir yaşamı olumlu bir yaşam biçimi olarak

deneyimleyebilmektedir (Beck, 2005). İş yaşamındaki esneklik, küresel hareketlilik ve rekabet, bireleşme sürecini belirlemektedir (Beck, 1996). Böyle bir sistemde Winfrid Conradi, bir karşıt kimlik oluşturma biçimi olarak kendine yer edinmektedir. Bernard Russell, böyle bir kapitalist sistemde çok çalışmanın bir erdem olarak sunulmasının, insan yaşamında oyunun önemini azalttığını iddia eder. Rekabet ve verimlilik söylemleri ile ilgili şöyle yazar: “Modern insan her şeyin, o şeyin kendisi için değil de, başka bir şey uğruna yapılması gerektiğine inanıyor” (1992: 20). Conradi, oyunbaz ve mizahi kimliği ile, kentın küresel iş ilişkilerinin yarattığı değerleri yıkar; kendi görünüşünü biçimbozumuna uğratarak, kalabalığın içinde kendi eğlenceli dünyasını yaratarak, rekabeti ve samimiyetsizliği ön plana koyan modern yaşamın unsurlarını önemsemez. Böylelikle, onun dünyasında hız, çıkarıcılık ve rekabet değersiz hale gelir. Frederic Gros’un ifade ettiği gibi;

Herkes kendini bir diğerine yabancı hisseder ve bu duygunun yoğunluğu, bireyi herkese av yapan bir düşmanlık üretir. *Flaneur* bu anonimliği arar çünkü onda *saklanır*. Mekânîk kitlenin içinde erir ama içinde saklanmak adına bile isteye yapar bunu. Böylece anonimlik ezici bir baskı oluşturmaz üstünde, ona zevk alma olanağı sunar, içindeki özel bakış açısıyla kendini daha canlı hisseder. Kalabalığın tatsız, kasvetli yalnızlığının ortasında, gözlemcinin ve şairin yalnızlığını yaratır (...) (2018: 154).

Winfrid’i bir duygulanım imgeye dönüştüren özelliklerine ilişkin detaylar baba ve kızın karşılaştıkları filmdeki şu sahnelerle daha iyi anlaşılabilir. Winfrid, Ines ile ilk kez, eski eşi Renate’nin evinde karşılaşır. Sahne başlangıcında Winfried eski eşi ve onun kocası ile selamlaşır; salonda gördüğü diğer insanlarla da sohbet eder. Winfried, Renate’e Ines’in nerede olduğunu sorar. Ines, bahçede telefonla konuşmaktadır. Camdan kızına baktığında onunla göz göze gelir. Ines, babasını gördüğünde başını hafifçe sallar ve telefonda konuşmaya devam eder. Bu selamlaşma, baba ile kızın arasındaki ilişkinin mesafeli bir ilişki olduğu hakkında izleyiciye bilgi verir.

Salondaki insanların konuşmalarından, Ines’in Bükreş’te bir petrol şirketinde danışmanlık yaptığı anlaşılır. Ancak bundan sonraki görev yeri Şangay olacaktır. Ines’in salona girmesiyle birlikte babasıyla yüzyüze geldiği ilk sahne de izleyiciye gösterilir. Winfrid, kızına “spagettim” der; doğum gününden haberinin olmadığını, gelecek hafta Bükreş’e bir toplantı için gideceğini, hediyesini de o zaman verebileceğini açıklar. Aile üyeleri arasında, babasına duyduğu uzaklık Ines’in babasına bakışında ve ona karşı koruduğu fiziksel mesafesinde ortaya çıkar. Ines, bir toplantı için ailesinin yaşadığı yerde bulunmaktadır. Giyimi de iş yaşamının resmiyetini aktarır. Mavi gömlek ve lacivert bir pantolon ceket takım giymektedir. Babasının yüzündeki boya, ona sarıldığında ceketini lekeler ve Ines bundan çok rahatsız olur.



Görsel 1. Ines, ailesinden uzaklaşmak için uzun telefon konuşmaları gerçekleştirir.

Ines, aile ortamından bunaldığı için bir ara dışarı çıkar, telefonla konuşmaya başlar. Winfrid, kızının yanına gittiğinde, kendine yedek bir kız evlat tuttuğunu söyleyerek ona şaka yapar. Aslında, ilişkilerindeki kopukluktan dert yanmaktadır. Ines’in yanıtı yine soğuktur.

Skype'tan bir ara konuşmayı teklif eder. Aile ilişkilerine, sadece teknoloji aracılığıyla yer vermek istediği anlaşılır. Winfrid, kızının bu kadar çok çalışmasından, kendini bu eve ait hissedememesinden rahatsız olur. Burada, modern dünyanın aidiyet duygusuna ve kalıcı olana uzak yapısı ortaya çıkar. Modern dünya, kalıcı olanın buharlaştığı (Berman, 1994), eski olanın yerine yeni olanın konduğu bir düzeni temsil eder. Ines, aile hayatından uzaklaşmıştır. Bu durum, ailenin talep edeceği alışkanlıkları, iş yaşamının önünde birer engel olarak görmesinden kaynaklanabilir. Küresel iş gücü piyasasında bir yere bağlı olmayan iş olanaklarını kullanan kadın kahraman için aile hayatına saplanıp kalmak iş yaşamındaki hızı ve rekabet duygularını azaltacaktır. Belki de bu nedenle, anlatı boyunca, Ines'in yersiz yurtsuzluğuna vurgu yapılır.

Ines'in yaşamı ise hız odaklıdır.¹ Bazı sahnelerden alınacak kesitler Ines'in yaşamındaki hızı daha iyi örnekleyebilir. Sahnelerde, Ines'in ve iş arkadaşlarının para ekonomisinin belirleyiciliğinde geçen yaşamlarında dünyalarını matematiksel bir kesinlikle sabitlediğini gösteren dil her tür alana sızmıştır. Ines ve arkadaşları günlerini hesap yaparak, sayısal verilerle, nitel değerleri nicel değerlere indirgeyerek geçirmektedirler. Para ekonomisinin neden olduğu bu yapı, metropol yaşamının hesaplanabilir, kesin verilerle açıklanmasını dayatır. Ines'in dakiklik ve kesinlik ekseninde kurulan yaşamı, üst düzey bir kişilik özelliğini teşvik eder. Simmel bu özelliği, *usanmışlık tutumu* olarak adlandırır. Metropolite özgü yaşamın ürettiği bu tutumu, birbirine karşıt sinirsel uyarıların hızla değişmesi ve sıkıca bastırılması meydana getirir. Sürekli olarak hazzın peşinden koşan bir yaşamda, kişi usanmış hale gelir. Kişinin, en güçlü tepkilerini talep eden bu tür bir yaşam, sonunda kişiyi tepki vermez hale getirir. Usanmışlık tutumu, aynı zamanda kişinin ayrımcılığa karşı duyarsızlaşmasına; çevresindeki gelişmeleri düz ve gri tonlarda görmesine neden olur. Metropolite özgü bu dönüşümler, içselleştirilmiş para ekonomisinin yansımalarıdır. Para, nesnelere değerinin tek bir soru ile açıklanmasına neden olur: "Kaça?" (1996: 81-84).

Bu noktada, Ines'in aşk ilişkisindeki duygusuzluğunu, iş yaşamındaki performans odaklı yapısını ve işten çıkarmaları umursamadığını vurgulayan sahneler önemlidir. Ines, Amerikan büyükelçiliğindeki yemeğe babasını da davet eder. Ines'in asistanı ile Winfrid'in sohbeti sırasında modern yaşamın ve iş dünyasının temel kriterlerinden biri olan "performans" gündeme gelir. Ines'in asistanı, bunun müşterinin istekleri odaklı bir kavram olduğunu anlatır. Çalışma yaşamının performans odaklandırılmış yıpratıcı yapısı Ines'in kendi yaşamını anlamlandırmasını sağlamaktadır.

Filmde, modern çağın çalışma koşullarını tasvir eden sahnelerden biri de taşeronluk sistemi ile ilgilidir. Ines, Dacoil petrol şirketinin anlaştığı Morrisons şirketinde danışman olarak çalışmaktadır. Ines'in, işini patronu Henneberg'e ve yanındaki diğer çalışanlara tarif ettiği sahnede, iş yaşamında taşeronluk konusu gündeme getirilir. Ines, Dacoil şirketi için yapacakları bu işlemin, yüzlerce elemanın transfer edilip kovulması anlamına geldiğini bilmektedir. Ancak patronu, onun işini tarif etme biçimini beğenmez. Ona göre, aslında Ines Conradı'nın işi, Dacoil şirketinin hizmetlerinin iyileştirilip iyileştirilemeyeceğini araştırmaktır. Taşeronluk bu alandaki son seçenektir. Oysa Ines, şirket patronunun işini başka bir şirkete devretmek istediğini yani petrol tesislerinde taşeron işçi çalıştırmak istediğini son derece iyi bilmektedir. Bu konuda ağzından kaçıracağı ifadeler, patronuna sert gelir. Ines, babasına, büyük şirketlerin böyle kararlar için bir günah keçisi aradığını ifade eder. Son noktada, gazetelere bir danışmanlık şirketinin her şeyi mahvettiğini anlatacaklardır.

⁴ Modern bireyin toplumsal ve psikolojik özellikleri onun davranışlarında bir araya getirilmiştir. Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (1996) adlı çalışmasında, metropol tipi bireyselliği usanmışlık tutumu, para ekonomisinin neden olduğu tahribat ve ayrımcılığa duyarsızlık kavramlarıyla açıklar. Ines'in metropol yaşamı, taşradaki yaşamın ritminden ve zihinsel faaliyetlerinden daha hızlıdır. Metropol yaşamı, bireyin kendisini köklerinden kopartan bir organ geliştirmesine neden olur. Birey, artık yüreği yerine salt beyniyle tepki vermektedir. Bu nedenle metropol yaşantısında, aklın üstünlüğü ön plana çıkar.

Kızının evinde kalan Conradi, Ines'e doğum günü hediyesi olarak bir peynir rendesi verir. Bu hediye, basit, sıradan ve iddiasız olmayı simgeler. Bu sıradan hediye Winfrid'in şu ana değin gösterilen kişiliğine uygun olduğu söylenebilir. Bu hediye aynı zamanda film kahramanının yaşam felsefesine uygun biçimde, izleyiciyi sıradan olanla karşılaştırır. Sıradan olanın para ve güç karşısında var olabilmesi denebilir buna. Conradi'nin kızına duyduğu yakınlık, Ines'in soğukkanlılığını değiştiremez. Ines, insanlarla yakın ilişkiler kurmaktan hoşlanmaz. Nitekim, masaj yaptırdığı sırada da kendisine dokunulmasından rahatsız olur. Conradi'nin merak ettiği şey, Ines'in bu yaşamın içinde mutlu olup olmadığıdır. Mutluluğa erişmek için hayatı eğlenceli biçimde geçirilmesinin gerekli olduğunu yaşam felsefesi haline getiren Conradi, bazı anlarda kızını etkilemeyi de başarır. Ines, uyuyakaldığı için patronu ile buluşma saatini kaçıır. Babasının yaşamına dahil olmasıyla birlikte, Ines'in zaman kavramı da değişir. Babasıyla yaptığı münakaşanın ardından onu Almanya'ya gönderir. Evinin balkonundan ona el salladığı sahnede daha önce rasyonel, katı ve soğuk biçimde anlatılan Ines'in ağladığı görülür. O gece, kız arkadaşlarıyla gece kulübünde sıra beklerken, babasıyla Toni Erdmann tipolojisi olarak yeniden karşılaşır. Arkadaşlarına babasıyla korkunç zaman geçirdiğini anlattığı ve babasının köpeğinin ölümü nedeniyle duyduğu acı ile alay ettiği sırada bu karşılaşma gerçekleşir. Bu noktada Winfrid, kızının yaşamına, Toni Erdmann olarak yeniden katılır. Ines, Toni ve arkadaşları ile birlikte gece kulübüne gittiğinde koltuğa oturup ağlar.

Sahne değiştiğinde, bir plazanın terasında patron Gerald ve Ines konuşurken gösterilir. Ines, kurum içi iletişimin azalmasından dert yanan Gerald'a, doğum günü için düzenleyeceği yemekli davetten söz eder; iş yerindeki herkesi davet etmeye karar verir. Bu konuşmada, işten çıkarmaların tamamının Ines'in gerçekleştirmesini istediklerini öğrenir. Amaçları, yeniden yapılandırmayı pazarlamaktır. Şirket, projeyi Ines'in tamamlamasını beklemektedir. Ama onun planları böyle değildir; Ines, Şangay'a gitmek ister. Görüntüde bir dış ses duyulur. Toni biraz ileride şaka oyunları malzemelerinden birini kullanır. Ines, patronun yanından ayrılıp babasının yanına döner ancak artık babası değildir o, yaşam koçu Toni Erdmann'dır. Toni kızını, ısrarcı mizah anlayışı içinde uyarmaktadır. Ines'e, "Babanızla aradığınız yaşadığınız sorunlarla ilgili olarak size yardımcı olamam ama karizmanız üzerinde çalışmak ya da teleonda kimseyle konuşmadığınızı fark etmek isterseniz beni dilediğiniz zaman arayın" der. Ines, gergin ve gözleri nemli biçimde, Toni'nin arkasından bakarken görüntülenir.



Görsel 2 ve 3. Winfrid Conradi'nin iki kişilikli yaşamı, görünüşünü biçimbozumuna uğratmasıyla gerçekleşir. Conradi, abartılı bir peruk ve takma dişler takar; kızının iş arkadaşlarına kendisini Toni Erdmann olarak tanıtır.

Sonraki sahnede Ines, sevgilisinin otel odasına gittiğinde, dokunulmaktan hoşlanmayan bir kadın olarak tanıtılır. İş arkadaşlarıyla gittiği kulüpte yine babasını görür. Ines de artık onunla Toni Erdmann olarak konuşmaktadır. Ertesi sabah kızının evine giren Winfrid, onun evde olduğunu anlayınca saklanır ve aniden olduğu yerden çıkar.

Yaşamı her an oyuna dönüştürebilen Winfrid'in bu halleri yine kızını kızdırır.

Arabanın içinden dışarıdaki mekanın gösterildiği sahnede, zamanın algılanışında da değişimler olur. Kırsal alanda yıkıntıların görüldüğü dar bir yoldan kamera ilerler, zamanı algılamaya odaklanmış bir kamera, uzun çekimle etrafı tanıtır. Ines, burada görüştüğü Illiescu'ya babasını, projeye yeni katılmış bir çalışan olarak tanıtır. Süreç ve kararlar hakkında onun da görüşünü alır ve Toni'nin yorumları hoşuna gider, kendini tutamaz aniden gülmeye başlar. Kapalı alandan ayrılıp işçilerin yanına gittikleri sahnede kamera yine zamanı uzun çekim ile yavaşlatır. Burada Erdmann, işçilerle yakın olmaya çalışmasına rağmen, bir işçinin kovulmasına neden olur. Toni üzülür ancak Ines'in, üzülmeyeceği şu sözleriyle anlaşılır: "Ne kadar çok kovarsa, bana o kadar az iş kalır". İşçilerin cana yakın tavırları, Ines'e bir dilim karpuz uzatılması ve bir işçinin, Toni'yi evine davet etmesinde ortaya çıkar. Toni, ev sahibinin genç oğluna para verir, onlar da Toni'ye bir küçük çuval elma ikram eder. Illiescu, yakın zamanda başlatacakları işten çıkarmalara rağmen, işçilere, şirketin buradaki her şeyi modernize edeceğini söylemiştir. Toni Erdmann, yaşam felsefesini, kızının iş yaşamına ortak olduğu bu sahnede çevresindeki insanlarla paylaşır: "Mizahı kaybetmeyin".



Görsel 4. Modern şirketlerin, sosyal bağı ve karşılıklı bağımlılık hissini parçalayan yapısı, Ines'in babasıyla birlikte yaptığı alt firma ziyaretinde ortaya konmaktadır.

Toni Erdmann'ın duyguları, elmaların ikram edildiği bu sahnede tam olarak geçer, onun müteviziliği ve duyarlılığı iletişim kurma şeklinde oldukça etkindir. Filmsel anlatımın odağında yer alan modern şirketler, danışmanlık şirketleri ve taşeronlaşma ile ilgili sorunlar, yukarıda söz edilen modernliğin, kurumsallığın ve akılcılığın paradoksal yapısından kaynaklanan sonuçlar olarak görülebilir. Anlatımın Toni Erdmann tipolojisi ile gedik açmaya çalıştığı bu sistemler, işyerlerindeki sosyal bağı ve karşılıklı bağımlılık hissini parçalayabilmektedir. Sennett'a göre, modern şirketlerde danışmanlık sistemi, böyle bir parçalanmaya neden olmaktadır. Çünkü esnek işgücü piyasası kurallarında, danışmanların, hiç kimseye bağımlı olmadıkları varsayılmaktadır. Ines de, bu bağımsızlık zırhı altında yatan oyunları bilmektedir. Esnek iş gücü piyasasında, üretkenliği ve rekabeti arttırmak için firmaların, küçülme ve taşeronlaştırma yoluna gittiğini bilen Ines, bu süreçte işçi sayısını azaltmaya çalışan şirketin yürütücüsü olarak, işinin insani duyarlılıklardan uzak biçimde gerçekleştirilmektedir.²

Sonraki sahnede Winfrid'in mizahı yaklaşımı bir kez daha ortaya çıkar. Burada Ines, babasıyla birlikte, büyükelçinin eşinin ev davetine gider. Winfrid, kendisini daha önce bu kadına, Almanya Büyükelçisi olarak tanıtmıştır. Ines'i de sekreteri Bayan Schnuck olarak takdim eder.

⁵ Alt yüklenici ya da alt iş veren olarak da tanımlanan taşeronluk, işverene işyerindeki mal veya hizmet üretimini başka bir işverenin işçileri vasıtasıyla gerçekleştirme imkânı sağlayan bir uygulamadır. Firmanın küçülme yoluna gitmesi, işçi sayısını azaltması anlamına gelmektedir. Taşeronlaşmada, firmanın bazı işleri başka firmalardan satın alınmaktadır. Bu çalışma biçiminde, asıl firma kendi işgücüne iyi ücretlerle sosyal güvence imkânı sağlarken, alt işletmeyi zor koşullarda işgücü istihdam etmeye zorlayabilmektedir (Yücesan-Özdemir, 2010: 42).

Daha önceki sahnede ona hediye edilen elmaları, elçiliğin bahçesinden kendi ellerimle topladım diyerek, bu kadına verir. Winfrid, bu davette, paskalya yumurtalarını boyamaya çalışırken Ines'e de zorla bir tane verir. Ines, dayanamadığı bir noktada bu alandan ayrılmak ister, Winfrid ise kızına "en azından hayatta bir şeyi adamakıllı bitirelim" diye rica ederek, teşekkür mahiyetinde bir şarkı söylemek istemektedir. Ines, zorlansa da onu kırmaz, Winfrid tarafından Whitney Schnuck olarak tanıtılır ve Whitney Houston'un *Aşkların En Büyüğü* (Greatest Love of All, 1985) adlı şarkısını seslendirir. Winfrid'in mizahi yaklaşımı burada da ortaya çıkar. Ines, sınırlarını zorlar ve kötü sesine rağmen özgürce şarkıyı söylemeye başlar:

*Çocukların geleceğimiz olduğuna inanıyorum
Onları iyi eğitin ve yolu göstermelerine izin verin
İçlerinde taşıdıkları güzelliği gösterin
Kolaylaştırmak için onlara bir gurur hissi verin
Çocukların gülüşlerinin bize eskiden nasıl olduğumuzu hatırlatmasına izin verin (...)*

*Aşkların en büyüğünü buldum
Kendi içimde
Aşkların en büyüğü
Elde etmesi kolay
Kendini sevmeyi öğrenmek (...)*

Ines, şarkıyı bitirip arkasına bakmadan o evden ayrılır. Winfrid, içini ev sahibesine döker. Buraya aslında kızının nasıl bir hayatı olduğunu kendi gözleriyle görmek için geldiğini anlatır. Bu sırada apartman aralığında gördüğü kostüm dikkatini çeker. Ev sahibesinin, Bulgaristan'dan aldığı bu siyah tüylü bir kostümü, Winfrid, filmin son sahnelerinde giyecektir.

Mizah ve Biçimbozumu

Toni, bulunduğu mekanı, arkadaşlarıyla ve ailesiyle ilişkilerini Deleuze'ün duygulanım imge olarak adlandırdığı bir gayreti içinde şekillendirmektedir. Burada modernizmin paradoksal özellikleri içinde, var olmak ve eylemek için, kendi yaşamını inşa etmek için kudretini artıracak bir güç imajı olarak var olmaktadır. Bahtin'in Ortaçağ halk kültüründe incelediği karnaval ruhunun günümüzde de izleri bulunmaktadır (Öztürk, 2012: 78). Karnaval ruhu toplumsallığı barındırmaktadır; Toni'nin gayreti ise bireyseldir. Ortaçağ halk kültüründe karnaval ruhunu inceleyen Bahtin'e göre, bayramlarda, karnavallarda ve törenlerde soytarıların yaptığı parodi ve taklit, insanlara dünyanın neşeli ve özgür yönünü gösterir (2001: 103). Mevsimin değişimini kutlayan törenlerdeki ya da bayramlardaki eğlenceler "insanların daha mutlu bir geleceğe, daha adil bir toplumsal ve ekonomik düzene, yeni bir hakikate dair umutlarını" ifade eder (2001: 101). Bahtin, Ortaçağ halk kültürünü incelediğinde, bu dönemde gülme kültürünün bedensel yaşamın tiyatrosuna dönüştüğünü vurgular. Bu dönemdeki törenlerde, doğum, yeme ve içme gibi farklı bedensel özellikler tasvir edilirken; toplumsal ve siyasal hiyerarşiler askıya alınır. Bu durum, insanların korkularını geri plana itmelerini ve yaşadıkları anın tadını çıkarmalarını sağlar (2001: 108-110). Toni Erdmann'ın bireysel çabası ise, minör bir karnaval alanı yaratır. Kızıyla ve çevresindeki diğer insanlarla ilişkilerini mizahi bir çerçevede yürüten Toni'nin durumu bu bağlamda, *minör siyaset* (Kara, 2019: 33) olarak da adlandırılabilir. Toni, prefigüratif eylemliliği, yani insanları kurumsal yapının katı dünyasından uzaklaştıran olumlu etkileri üretme gayretini filmsel dünyadaki her anında gerçekleştirmektedir.

Winfrid Conradi, kızının yaşamında yer edinebilmek için palyaçolukta olduğu gibi yine kendi görüntüsünü değiştirir. Saçı ve dişi ile egemen baba görüntüsünü ya da sıradan bir insan görüntüsünü biçimbozumuna uğratar.

Kızının sert kapitalist çıkarlarla örülü dünyasında var olamayacağını anlayınca, bu sisteme karşı tek direnme biçimi olarak kuralları kendince bozar. Bu biçimsiz, korkutucu ama komik görünümün nedeni, bir kadın peruğu takmasından ve oldukça iri takma dişlerinden kaynaklanır. Görünümü ve dişleri ile ilgili espri yapar. Kızının şikayetlerini duyduğu sahnede, Ines'e döner ve ona babasıyla ilgili yardımcı olamayacağını söyler ancak yaşam koçluğu ile ilgili kendisini arayabileceğini belirtir. Bu mekândan ayrılırken bir limuzine biner ve bu davranışı ile kızını etkilemeye başarır. Bu sahneden sonra, Ines, babasıyla değil yaşam koçu Erdmann ile iletişim kuracaktır. Ines'in babasıyla yakınlaşması devam eder. Parti sahnesinde peynir rendesi ile ilgili ilk kez gülümser. Filmde, Winfrid'in kimlik geçişleri devam eder. Partideki bazı konuklara, bu kez kendini Alman Büyükelçisi, kızını da büyükelçinin sekreteri olarak tanıtır.

Conradi'nin görünüşünü sürekli olarak biçimbozumuna uğratması ona kendi benliği üzerinde bir hareket özgürlüğü sağlar. Nazlı Bayram'ın ifade ettiği gibi, güldürü filmleri kahramanları dış görünüşleriyle ve konuşma biçimleriyle egemen ve geçerli olanı biçimbozumuna uğratabilir; görünüşleri ile ortaya bozuk ve biçimsiz bir imge çıkarabilirler (2006: 106). Conradi'nin dağınık, sakallarındaki beyazlarla karşıtlık içindeki uzun koyu kumral peruğu, dağınık kıyafetleri ve özellikle de dışarıya fıryalacakmış gibi duran dişleri, saygın bir toplumsal görünüme ilişkin teamülleri yıkarken, onu aynı anda gülünç, garip ve ürkütücü kılar. Bununla birlikte bu mizahi görünümün vve karakterin temelde vurguladığı şey, oyunsallıktır.

Bir Alt Politika Unsuru Olarak Oyunun ve Mizahın Filmsel Üretimi

Filmde, modern yaşamın paradoksal unsurlarının yanı sıra, film içinde Toni Erdmann karakterinin yarattığı duygulanım imge ile gülmeye ve aylıklığa odaklanan kaçış hatları, üstpolitika ve altpolitika kavramları dikkate alınarak değerlendirilebilir. James C. Scott (1995: 248-249), iktidara karşı geliştirilen hareketleri "alt politika" (*infrapolitics*) kavramı yoluyla açıklamaktadır. Alt politika kavramının odağında kamusal açıdan belirgin olan direniş biçimlerinden ziyade doğrudan görünmeyen direniş pratikleri vardır. Kolaylıkla farkedilmeyen ama güç dengesini bozmaya yönelik bu eylemler, "tabî grupların örtülü kültürel mücadelesi ve politik ifadesidir" (1995: 249). Ona göre, alt politika, dikkatimizi verdiğimiz politik eylemlerin kültürel ve yapısal temelini sağlar (1995: 249-250). Taraflar birbirlerinin zayıf yanlarını araştırarak bu noktalardan faydalanmaya çalışırlar. En kötü durumda, bu eylemler birer kaçamağa dönüşür (1995: 250). Sahte cehalet, kaytarma, dikkatsiz çalışma ve ayak sürüme gibi doğrudan görünmeyen direniş pratikleri alt politikanın alanına girer (1995: 255). Scott, alt politikanın alanındaki pratiklerde, büyük çaplı eylemleri hazırlayabilecek bir potansiyel görür. Örneğin gözetimin hafiflemesiyle dolaylı saldırganlığı anlatan oyunlar, yüz yüze meydan okumaya dönüşme potansiyeli taşır. Scott'a göre, alt politika, güçsüzlere bir savunma aracı sağlar, bu anlamda onlar için hayatı sürdürebilmenin bir olanağını sunar. Tahakküme yönelik olan ve insanlara yaşamlarını devam ettirebilme olanağı veren direniş pratikleri alt politikanın alanındadır.³ Üstpolitika, iktidarın egemenlik ve hegemonya alanını oluştururken, alt politika aşağıdakilerin mücadele alanını, tahakküme yönelik girişimlerini oluşturur (Öztürk, 2012: 28). Bununla birlikte, Johansson'ın ve Vinthagen'nın belirttiği gibi,

"(i)ktidar ve direniş, birbirleriyle karmaşık bir etkileşim içindedir, bu da belli direniş hareketlerinin, tahakkümün belli formlarının yansması ya da onlara mekanik olarak verilen yanıtlar biçiminde görülen Scott'ın modelinin aksine daha açık ve süregelen bir sürece vurgu yapar" (2014: 420).

⁶ Alt politika kavramı için ayrıca bkz. (Cantek, 1998; Öztürk, 2012; Özmakas, 2018).

Scott'tan alıntıladığı alt politika kavramını Öztürk, biraz daha farklı bağlamda kullanmaktadır. Buna göre, altpolitikadan, üstpolitik zaviyeden üretilen tahakküm politikalarına karşı mücadele ve direniş pratikleri kastedilmektedir. Çok değişik biçimlerde gerçekleşen bu pratikler, bazen gizli mücadele ve direnişleri bazen de açıktan meydan okumaları kapsayabilir. Bu tür direnişler bireysel ve kolektif olabilir, ama daha kalıcı ve esaslı direniş için süreç içinde bireysel eylemler kolektif hal alabilir (2012: 28). Alt politika unsurlarının insanlığın gelişimci ve özgürleşimci amaçlarına hizmet eden boyutları olması gerektiğine vurgu yaparken, altmücadele içerisindeki çelişkileri de görmek gerektiğini belirtmektedir (2012: 29). Çalışmada, insani boyutu öne çıkarmanın önemi vurgulanmaktadır. Burada insani boyuttan kastedilen, alt politikadan insan bilincinin çelişkili yapısı gereği sistematik bir ilerici potansiyel beklememek gerektiğidir.

Alt politika ve gülme ilişkisinde, gülmenin, güldürünün, mizahın insanı özgürleştiren yapısını vurgulamak gerekir. Gülme felsefesi içerisinde ele alınabilecek bu konuda, iktidarın, esprilerin belirivermesinden tedirginlik duyduğuna ve gülünçleştirilen nesne yoluyla bazı tabuların tersine çevrilebileceğine ve sosyal değerlere meydan okunabileceğine değinilmiştir. Buna göre, Fyre (1957), Jekels (1981), Horton (1991), Paul (1991; 1994), Perlmutter (1991), Rowe (1995), Bahtin (2001), Sanders (2001) ve Eco (2011) gibi bazı kuramcılar, gülmenin, insanların zihnine dolaylı bir ışık düşürüp onları aydınlatacağına, kendilerini aldattıklarını ya da aldatıldıklarını anlayacaklarına ilişkin bir inanıştan beslenmektedirler. Böylelikle, bu çalışmalarda gülmenin, güldürünün ve mizahın özgürleştirici ve yıkıcı gücü, bir ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısı, iktidarın bakıcı işleyiş mekanizmalarını görünür kıldığını vurgulayarak, baskıcı ideolojiye direnme olanağına odaklanmakta ve bir alt politika aracı olarak gülmenin önemini vurgulamaktadır. Filmde Toni, gülmeyi yaşamın içine çekmeye çalışmakta ve karnavaleks dünyayı yaşatmaya çalışır.

Filmde, Ines'in ve kurumsal mekanizmalar içerisinde görüşlerini biçimlendirmiş diğer bireylerin sinematografik imajları üst politikanın gülmeye dahi mesafelenen dünyasını göstermektedir. Johan Huizinga (2018), aydınlanmanın vaatlerinin gerçekleşmemesini, mizahi bir anlatımla, insanın hayal edildiği kadar akıllı olmadığını ortaya çıkması ile ilişkilendirir; "akıllı insan" (homo sapiens) tanımlamasını tam karşılayamayan insan için "oyun oynayan insan" (homo ludens) terimini açıklamayı önerir. Huizinga, kültürün içindeki oyunsal özellikleri araştırmak amacındadır. Ona göre oyun; heyecan, sevinç, ritim ve matraklıkla bir aradadır; gündelik hayatın içinde, belli bir yer ve sürede varolabilir. Oyun devam ederken, hareket, gidiş gelişler, birbiri yerine geçmeler, bağlılıklar ve ayrılıklar görülür. Oyun, çoğu zaman belli bir yerde oynanır; gündelik rutin dünyanın arasında, belli bir eylem gerçekleşir; bu, tasarlanmış geçici bir dünyanın tanıklığıdır; yaşamsal sıkıntıların karışıklığı içinde belli bir zaman ve mekânda mükemmellik hissi uyandırabilir. Bu haliyle cezbecidir. Oyunun kurallarının olması, bu cazibeyi pek de azaltmaz. Oyuna girişin kuralları vardır ve mızıkçılık edilmesi durumunda oyunbozan oyundan atılır. Maddi çıkardan ve yarardan arınmış bu eylem, sınırlı bir zaman ve mekânda, belirli kurallara göre, gönüllü olarak oynanmakta; bir esrar havasıyla çevrelenen ya da bilindik dünyaya aralarındaki mesafeyi kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır. Oyunun oynandığı ortam, istikrarsızdır yani oyunu bozan bir dış etken nedeniyle ya da kuralların ihlal edilmesiyle, "asıl hayat" a dönüş gerçekleşebilir (Huizinga, 2018: 20-43). Oyun, ciddiyetin karşıtı gibi görünür ancak çok ciddi bir şey de olabilir. Bununla birlikte, oyun bireye gündelik hayatından kaçma ve geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktadır. Bu haliyle bireyi rahatlatan bir meşguliyet olarak gözüktür. Ancak, düzenli olarak tekrarlandığında, hayata eşlik eden, onu süsleyen, onun boşluklarını dolduran ve böylelikle vazgeçilmez hale gelen bir işlev yüklenebilmektedir.

Modern kültürde oyunsal unsurları değerlendiren Huizinga'ya göre, modern hayatın karmaşasında oyunsal unsurlar çelişkili biçimde yer almaktadır (2018: 263). İnsan ilişkileri araçsal boyutta gelişmiştir ancak teknik, reklam ve propaganda yaşamın hemen her alanında rekabeti teşvik etmektedir. Aşırı rekabet, bir başkasının önüne geçme ve ondan daha kurnaz olmanın önemsendiği faaliyet alanlarında ortaya çıkmıştır. Büyük firmalar bu rekabet ruhunu, rekor kırma hevesiyle motive etmek için oyunsal unsurları da kullanabilmektedirler. Bu bağlamda, kurum içi ya da kurumlar arası sportif ya da sanatsal etkinlikler, neşeli bir zaman geçirmek için düzenlenir.

Filmin Toni Erdmann tipolojisiyle kurduğu imge, insanların kurumsal yapıların içinde akıl yürütme yoluyla edinmeye çalıştıkları kesin yargıların oyunsallık yoluyla sendelemesini sağlar. Yaşamsal doyumun ve asıl bilgeliğin her şeyin bir oyun olduğunun fark edilmesiyle gerçekleştirilebileceği inancı filmin sinematografik ve tematik yapısıyla vurgulanır. Bu noktada çoğu zaman modern yaşamın ve üst politika unsurlarının dayattığı mutlak ciddiyet duygusu da sarsıntıya uğrar. Toni Erdmann karakteri ile modern, rekabetçi ve kapitalist toplumsal yapıdaki mizah yokluğu görünür hale gelmektedir. Film, çocuk gibi davranma, şakalar yapma ve insani yakın ilişkiler kurmanın yaşamı eğlenceli kılmak için oyunsal bir işlev aramanın kabul edilip edilmeyeceğini sorgulamaktadır. Modern kültürde artık hiç "oyunmamakta"dır. Oyun, bu yapı içerisinde belki de sadece kurumsal iletişimi arttırması için düzenlenen etkinliklerde ve seminerlerde var olabilmektedir. Bu da zaten modern kültürün bir hilesidir. Oysa, filmin Toni Erdmann karakteri ile göstermeye çalıştığı, insanların yaşamlarını doğalarına uygun biçimde ve iş yaşamında karşılaştıkları biçimin aksine, en güzel oyunu oynayarak geçirmeleri gerektiğidir.

Modern yaşamın paradoksal yapısı içerisinde insanlar akıl yürüterek zihinlerine egemen olduklarını düşündüklerinde bile Toni Erdmann gibi biri ile karşılaştıklarında dönüşebilmektedirler. Bilincin, mizah ve oyun ile karşılaştığı noktalarda, mutlak ciddiyet duygusu yok olmaktadır. Bu noktada Huizinga'nın vurguladığı biçimde, *her şey oyun* (2018: 280) ifadesi Toni Erdmann'ın sinematografik varlığında ortaya çıkmaktadır. Huizinga gibi Toni Erdmann da yaşamsal doyumunu ve asıl bilgeliği bu noktada bulmaktadır. "İnsanların altına şaka minderi koymaktan başka hayat planı" olmamakla eleştirilse de, Toni hiçbir zaman mutlak ciddiyet duygusunda gedikler açma çabasından vazgeçmez. Onun oyunsallığı, filmin bakış açısına ilk sahnelerden itibaren hakimdir. Filmsel anlatıda, modernizmin oyunsallık üzerinde yarattığı tahribat, önemli bir kırılma anında; Ines, iş görüşmesini tamamladığında gelişir. Ines, babasını ararken, pencereden dışarıya bakar. Kamera üst açıdan önemli bir karşıtlığı sunar. Derme çatma bir gecekondu evinin bahçesinde oynayan çocuklar gösterilir. Böylelikle, okuldaki tiyatro oyunu sahnesinin ardından ikinci kez çocukluk ve oyun gündeme gelir. Ines'in küresel iş gücü piyasasındaki deneyimi ile plazanın penceresinden izlediği bu derme çatma ev görüntüsü arasındaki farklılık oyunsallıkla birlikte mekân ve aidiyet ilişkisini gündeme getirir. Modern yaşamın bireyin toplumsal katılımını azaltan organizasyon yapısı, mekân ve aidiyet duygusunu da doğrudan etkiler. Sennett'in ifade ettiği şekilde: "(k)ent mekânı içinde hareket eden bireylerin bedenleri yavaş yavaş içinde hareket ettikleri mekândan ve mekânın içindeki insanlardan koptu. Mekân, hareket yüzünden değerini yitirirken bireyler başkalarıyla ortak bir kaderi paylaştıkları hissini yavaş yavaş yitirdiler" (2002: 289).⁴ Bu çerçevede, filmdeki oyunsallığın, mizahın ve aidiyetin azalmasına yönelik eleştirel vurgu

⁷ Tomlinson'un küreselleşme kavramı, mekânın günümüzde geçirdiği dönüşümün kültürel etkilerini incelememizi sağlayan bir kavramdır (2004: 147-203). Modernliğin insan ilişkilerindeki zaman ve mekân ile ilgili pratikleri esneten yapısı, bireyi, modern dönem öncesi ilişkilerin baskılarından kurtarmıştır (Giddens, 2012: 24). Ancak, iş yaşamında güveni, karşılıklı bağlılığı ve sadakati aşındırmıştır (Sennett, 2005: 23). Bu değerlendirmelerde modernliğin paradoksal yapısına vurgu yapılmaktadır. Marshall Berman da modern yaşamı paradoksal bir birlik içinde tanımlar; modern yaşama bireye, sahip olduğu her şeyin tehdit altında olduğu hissini veren bir olgu olarak bakar (1994: 11). Berman, modern dünyayı tanımlarken kapitalizmin yarattığı sorunlardan da söz eder. Ona göre, bu sistem, yarattığı insani olanakları yok eder; herkesi kendini geliştirmeye yöneltirken, çarpıtılmış sonuçlara neden olur (1994: 120).

yeniden hissedilir. Bu sahnede kamera, bir yandan rekabetçi iş yaşamının sertliğine gönderme yaparken diğer yandan oyun oynayan çocukların özgürlüğüne odaklanır.

Toni Erdmann, yaşamı dönüştürmek için bireysel bir çaba sergilemektedir. Bu çaba, hem toplumsal bir gelenek olan karnavaleks yaşamın neşesini barındırmakta hem de alt politikanın mizahı, karnaval dünyasını, gülmeyi, güldürüyü, yaşamı, sıradan görünen yaşamı merkeze alan yapısını sergilemektedir. Modern yaşamda üst politika ve alt politika unsurları bir arada yer almaktadır. Ancak, gümeyi, oyunsallığı ve mizahı ön plana alan alt politika unsurları; rasyonelliği, parayı, bireyselliği ve kurumsal yapıları merkeze alan üst politikada yer yer gedikler açabilmektedir. Huizinga'nın *Homo Ludens* kitabında vurguladığı biçimde insanların, yaşamsal doyumu ve bilgeliği, oyunsallığı içeren bir akıl yürütme olmadan başarması zor görünmektedir. Bu noktada Huizinga, akıl yürütme ile oyunsallığı yani üst politika ile alt politika unsurlarının paradoksal birliğini önermektedir. *Toni Erdmann* filminde, Ines'in ve kurumsal yaşamın içinde şekillenmiş diğer insanların sinematografik imajları, üstpolitikanın gülmeye dahi mesafelenen dünyasını göstermektedir.

Filmin son sahneleri, bir anda çıplaklar partisine dönüşen Ines'in doğum günü davetinde geçmektedir. Winfrid, bu davete, daha önce büyükelçinin eşinin davetinde gördüğü "ilkel ve korkunç kötü ruhları kovmak için" giyilen bir kostüm ile gelir. Ines, babasının yaşamına kattığı mizahi, çılgın ve oyunlarla dolu bakış açısını benimsemiş; bir önceki sahnedeki davette söylediği şarkının da etkisi ile kendini keşfetmeye başlamıştır. Winfrid, oyunlarla doldurduğu yaşamına kızını da çekmeyi başarmıştır. Nitekim, üzerindeki kostümle çocuk parkına girdiğinde küçük bir kız çocuğu ona yaklaşır, onu sever. Şimdi sıra Ines'tedir. Ines de babasının koşarak boynuna atlar, onunla kovalamaca oynamaya başlar.

Sonuç

Film, Conradi'nin ve kızı Ines'in sinematografik imajlarında, modern yaşamın paradoksal imgelerini sunmaktadır. Filmde modern yaşamın, iki farklı insan dolayımıyla sergilenen özellikleri; oyunsallığın gündelik yaşamdan tasnif edilmesi, taşeronlaşma, yersizyurtsuzluk deneyimi, aile bağlarının zayıflaması, çalışma arkadaşlarına karşı duyarsızlaşma, yıkıcı rekabet ve duygusal açıdan bağlanamama biçiminde yer almaktadır. Film kamerası, Toni tipolojisiyle modern yaşamın oyunsallıktan, samimiyetten ve duygusallıktan uzaklaşan yapısını göstermektedir.

Filmde, modern bireyin paradoksal özellikleri, Ines'in karakteri boyunca tanımlanmakta; modern yaşam ve metropol yaşamı ortaya konmaktadır. Ines, rekabetçi, hırslı, duyarsız, duygusal olarak bağlanamayan, yer aidiyeti taşımayan, aile bağları güçlü olmayan özellikleri ile modern yaşamın öncü bir karakterini sergilemektedir. Modern toplumdaki küresel rekabet, iş yaşamındaki yabancılaşma duygusunu da güçlendirmektedir.

Çalışmada, filmdeki sinematik imajlar alt politika ve üstpolitika kavramları arasında kurulan paradoksal ilişki içinde incelenmiştir. Alt politika, mizahı, gülmeyi, oyunu, karnaval dünyasını, sıradan görünen şeyleri merkeze alırken; üst politika, iktidarı, parayı ve kurumsallığı odağa almaya gönderme yapmaktadır. Modern yaşamda her iki politika biçimi de yer almaktadır. Toni Erdmann sinematik imajı ile, kızının üstpolitika alanı ile çevrelenmiş yaşamında oyunsallıkla, mizahla ve sıradan olanı merkeze alma çabasıyla bir gedik yaratmaya çalışmaktadır. Filmde, Toni Erdmann tipolojisi, yaşamsal doyumu ve bilgeliği, oyunsallığı içeren bir bakış açısıyla başarmaya çalışan bir duygulanım imge olarak var olmaktadır. Bu noktada, film kamerası akıl yürütme ve oyunsallığı yani üst politika ile alt politikayı paradoksal bir birlik içinde sunmaktadır. Toni'nin kurumsal toplantılarda ve davetlerde sergilediği karnaval ruhu, kızına verdiği doğum günü hediyesi ve film kamerasının alt sınıfların

oyunsallığını vurgulayan görüntüleri filmin eleştirel bakış açısını ortaya koymaktadır. Ines'in ve kurumsal dünya içinde görüşlerini biçimlendirmiş diğer insanların sinematografik imajları, üstpolitikanın gülmeye dahi mesafelenen yapısını göstermektedir.

Kaynakça

- Ade, Maren (Yönetmen). (2016). Toni Erdmann [Film].
- Ade, Maren (Yönetmen). (2003). The Forest for the Trees [Film].
- Ade, Maren (Yönetmen). (2009). Everyone Else [Film].
- Bakhtin, Michail (2001), *Karnavaldan Romana*, (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2011). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev: Ali Berktay), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Bireyselleşmiş Toplum*, (Çev: Yavuz Alagon), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2014). *Sosyolojik Düşünmek* (Çev: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, Nazlı (2006). *Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer*. (Editör), K. Yazıcı. Kahkaha ve Hüzn. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s. 104- 114.
- Beck, Ulrich (1996). *Risk Society: Towards a New Modernity*, London: SAGE.
- Beck, Ulrich (2005). *Siyasallığın İcadı*, (Çev: Nihal Ülner), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter (2004). *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*, (Çev: Ahmet Cemal), Pasajlar, İstanbul: YKY, s. 108-201.
- Berman, Marshall (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek , Levent (1998). Alt-Kültür Popüler Direniş Yöntemleri, *Birikim*, 105-106: 126-133.
- Eco, Umberto (2011). *Gülün Adı*, (çev.) Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Fyre, Northop H. (1957), *The Anatomy of Criticism*, N.J.: Princeton University Press.(<http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/>).
- Giddens, Anthony (2012). *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. E. Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı.
- Gros, Frederic (2018). *Yürümenin Felsefesi*, (Çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Kitap Yayınevi.
- Haneke, Michael (Yönetmen). (2009). Beyaz Kurdele, Das weiße Band [Film].
- Horkheimer, Max; Adorno, W. Theodor (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar I*. (Çev.: Oğuz Özügül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Horton, Andrew (1991). "Introduction", *Comedy/Cinema/Theory*, California: University of California Press, s. 1-21.

Huilinga, Johan (2018). *Homo Ludens. Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir İnceleme*, (Çev.: M. Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı.

Jekels, Ludwig (1981), "On the Psychology of Comedy" *Comedy: Meaning and Form*. (ed.) Robert Corrigan, New York: Harper&Row., s. 174-179.

Johansson, Anna ; Vinthagen, Stellan (2014). Dimensions of Everyday Resistance: An Analytical Framework, *Critical Sociology*. 42 (3): 417-435.

Kara, Onur Eylül (2019). *Yapabileceğimizi Yapmak. Minör Siyaset ve Türkiye Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lefebvre, Henri (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, (Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.

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

Özmas, Utku (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş. Foucault, Agamben, Hardt-Negri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paul, William (1991). "Charles Chaplin and the Annals of Analogy", *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press,109-130.

Paul, William (1994). *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York: Columbia University Press.

Perlmutter, Ruth (1991), "Woody Allen's Zelig: An American Jewish Parody", *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press, 206-221.

Provida, Myrto (2018). Can women have it all? The (in)compatibility of work and family in Kristine Bilkau's *Die Glücklichen* and Maren Ade's *Toni Erdmann*. University of Waterloo and the Universitaet Mannheim. Master Tezi. Mannheim, Almanya.

Rowe, Kathleen K. (1995). *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Russell, Bernard (1992). *Aylaklığa Övgü*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Sanders, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi*, (çev.), Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. Serpil Durak Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2005). *Karakter Aşınması. Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, George (1996). "Metropol ve Zihinsel Yaşam", (Çev: Bahar Öcal Düzgören), *Cogito*. Kent ve Kültürü: 8: 81-89.

Talu, Nilüfer (2010). *Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey*. METU. Journal of the Faculty of Architecture. 27(2): 141-171.

Tomlinson, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, (Çev. Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Touraine, Alain (2007). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. Hülya Tufan), İstanbul: YKY.

Wagner, Peter (2005). *Modernliğin Sosyolojisi*, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yücesan-Özdemir, Gamze (2010). Despotik Emek Rejimi Olarak Taşeron Çalışma. *Çalışma ve Toplum*. 4 (27): 35-50.

Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay)

İpek Gürkan*

Özet

Bu çalışma, teknolojik ve dijital gelişmeler ile birlikte film eleştirisindeki dönüşüme odaklanmaktadır. Dijital film düzenleme programlarına erişimin kolaylaşması ve yaygınlaşmasıyla birlikte görsel-ışitsel denemeler (audiovisual essay) film çalışmalarında yeni bir eleştirel form olarak belirmiştir. Çalışmada, görsel-ışitsel denemelerin dijital bir eleştiri yöntemi olarak film çalışmalarındaki yerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Görsel-ışitsel denemeleri, metin üzerinden ilerleyen geleneksel akademik film çalışmalarına alternatif olarak ele almak mümkündür. Bu bağlamda çalışmada; görsel-ışitsel denemeleri açıklayıcı bazı önemli özellikleri ortaya konarak, görsel-ışitsel denemelerin hem kendisi hem de sınırları üzerine düşünülmektedir. Çalışmada ele alınan görsel-ışitsel denemeler, temel soru ve kavramlar aracılığıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kavram ve sorularla birlikte aynı zamanda, görsel-ışitsel denemelerin film çalışmaları alanında teori ve pratik arasındaki yakınlaşmaya katkısı açıkça görülmektedir. Bu yönüyle görsel işitsel denemeler, görsel ve işitsel olanının üzerine düşünmek değil, görsel ve işitsel olan aracılığıyla düşünmektir. Çalışma, görsel-ışitsel denemelerin geleneksel metin tabanlı akademik film eleştirilerindeki dönüşüm potansiyelini ortaya koymasından ayrıca önemlidir. Sonuç olarak görsel-ışitsel denemeler, film çalışmaları alanındaki metin tabanlı araştırmalara hem alternatif olabilecek, hem de ona katkı sağlayacak yeni düşünce alanları açmakla birlikte görsel-ışitsel eleştiriyi ve metinsel eleştiriyi, birbirini besleyen iki farklı eleştirel yöntem olarak görmek mümkündür.

Anahtar Sözcükler: Görsel-ışitsel Denemeler, Video Denemeler, Film Eleştirisi, Videografik Film Çalışmaları, Teori ve Pratik.

Bu çalışma TÜBİTAK (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu) 2219 Doktora Sonrası Araştırma Bursu desteğiyle Birkbeck, University of London'da yazılmıştır. Katkılarından dolayı TÜBİTAK'a ve nazik ilgisi ve desteği için Profesör Catherine Grant'e çok teşekkür ederim.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734>

E-mail : i.gurkan@bbk.ac.uk

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.633100](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.633100)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

Transformation of Criticism in Film Studies: Audiovisual Essay

İpek Gürkan*

Abstract

This study focuses on the transformation of film criticism with technological and digital developments. Audiovisual essay has emerged as a new critical form in film studies with access to digital film editing programs made easier and widespread. In this study, it is aimed to reveal the place of audiovisual essays in film studies as a method of digital film criticism. It is possible to consider audiovisual essays as an alternative to traditional text-based film criticism in film studies. In this context; some important features that explain the audiovisual essays are put forward and both the limits of the audiovisual essays are considered. The audiovisual essays discussed in this study are tried to be explained through key questions and concepts. Along with these concepts and questions, the contribution of audiovisual essays to the convergency between theory and practice in the field of film studies is seen clearly. In this aspect, audiovisual essay is not to think about the visual and auditory, but to think through the visual and audio. The study is also important in that audiovisual essays reveal the transformation potential of traditional text-based academic film critics. As a result, it is possible to see audiovisual criticism and textual criticism as two different methods that feed each other.

Keywords: *Audiovisual Essays, Video Essays, Film Criticism, Videographic Film Studies, Theory and Practice.*

This study was written at Birkbeck, University of London with the support of TUBITAK (Scientific and Technological Research Institution of Turkey) 2219 Postdoctoral Research Fellowship Programme. I would like to thank TUBITAK for their support and Professor Catherine Grant for her kind attention and contributions.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734>

E-mail : i.gurkan@bbk.ac.uk

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.633100](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.633100)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

Giriş

“Giz [...] görünen şey ile söylenen şeyin, mevcudiyetin basitliğinde karşılaştıkları nokta olacak. Giz, ancak hafif bir salınım ile, gizemli noktadan kopabilirse kavranabilir hale gelecektir”
(Blanchot, 2014: 106)

Dijital medya teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte filmlere erişim kolaylaşmış ve bunun sonucunda film eleştirisi de yalnızca akademinin üretiminden bağımsızlaşmış ve sinemaseverlerin de ilgilendiği bir alan haline gelmiştir. Bununla birlikte yeni seyir biçimleri ortaya çıkmış ve sinemanın izleyiciden gizlediklerinin açığa çıkarılmasına yardımcı olmuştur. Lazzarato’ya göre; dijital ve elektronik teknolojilerin gelişmesiyle birlikte dijital imaj üretimindeki değişim temelde “zamanın alıkonmasının, biriktirilmesinin üretim sürecindeki değişimi”dir (2017: 99). Bu nedenle teknolojik değişimler aynı zamanda medyumların kendi fenomenolojik ve ontolojik doğasını sorgulamaya ve onu yeniden düşünmeye neden olmuştur. Zielinski’ye göre ise artık sinemayla ilgili olanın yerini, tek bir teknolojik bağılılığı kabul etmeyen, yerine farklı teknolojiler (ve medyumlar) ile arasında yeni bağlar yaratmayı hedefleyen bir kavram olarak “görsel-işitsellikler” almıştır (aktaran Parikka, 2016: 45).

Video, Latince’de görmek anlamına gelen *vidēre* kelimesinden türemiştir. Deneme (essay) ise, Yunanca’da sormak, Fransızca’da ise deneme anlamlarına gelmektedir. Bu tanımlar videonun görsel ve deneysel bir anlatı olarak yeni düşünceler yaratabileceği ve yeni sorular sorabilme kapasitesini göstermektedir (Bresland, 2010). Görsel-işitsel denemelerin “*audiovisual essay*”, “*video essay*”, “*visual essay*”, “*videographic film*”, “*cinematic essay*” gibi farklı kavramlarla ele alındığı görülmekte ve kesin bir kavramsal karşılığı bulunmamaktadır. Ancak bağımsız görsel-işitsel deneme yazarları Álvarez Lopez ve Martin (2014a), hem medyada ihmal edilen bir unsur olarak sesin önemini vurgulaması, hem de deneme sözcüğünün medya ve film alanlarının üretim ve analizini şiirsel ve entelektüel bir biçimde ortaya koymaya yaraması ve üstelik “video” kelimesinin dijital çağda anakronik kalması nedeniyle, yaygın olan video deneme (video essay) kavramını kullanmayı tercih etmemişlerdir. Tüm bu nedenlere katılmakla birlikte, bu çalışmada görsel-işitsel deneme (audiovisual essay) tanımlaması kullanılmıştır.

Görsel-işitsel deneme çalışmaları Anglosakson akademik literatürde “*videographic film criticism*” veya “*videographic film studies*” olarak karşılık bulmaktadır.² Görsel-işitsel denemeleri akademik film çalışmaları alanında, hem teorik hem de uygulama açısından zengin olanaklarıyla “yeni” bir form olarak görmek tartışmaya açık olsa da, teknolojik ve dijital gelişmelerin film çalışmalarında köklü bir dönüşüme neden olmasıyla birlikte, görsel-işitsel denemelerin yapımı kolaylaşmış, yaygınlaşmış ve bu doğrultuda kendi özgün formunu yaratabilmiştir. Görsel-işitsel denemeler; *YouTube*, *Vimeo* gibi video paylaşım sitelerinin ortaya çıkması, doğrusal olmayan (non-linear) kurgu yazılımlarının yaygınlaşması, filmlere hem veri olarak, hem de arşiv olarak erişilebilirliğin kolaylaşması gibi bir dizi etken ile çevrimiçi ve ücretsiz platformlarla eş zamanlı gelişerek ve akademik uygulayıcılarının da büyük katkısıyla bugünkü formunu almıştır.

Görsel-işitsel denemeler, görüntü ve sesin birlikteliğini esas alınır. Akademik film eleştirisi çalışmalarında, geleneksel metin tabanlı eleştirilerde yer verilen teorik metinlerden

¹ Çalışmada görsel-işitsel denemeler (audiovisual essay) kavramı tercih edilse de, video deneme (video essay) kavramının kullanımı daha yaygın olduğunu söyleyebilirim.

² Çalışma başlığında yer alan “eleştiri” kavramı fenomenolojik ya da tarihsel ve felsefi bir kavram olarak ele almak amacıyla kullanılmamıştır. Daha ziyade, film incelemesinde işlevsel bir araç olarak ve daha çok da görsel-işitsel denemelerin, genel adıyla videografik film eleştirisinin akademideki önemini ve yarattığı dönüşümü vurgulayabilmek adına kullanılmıştır.

alıntılar ve filmlerden doğrudan görüntülerle metinsel eleştiriyi formsal açıdan kısıtlayan sınırlar yoktur. Görsel-işitsel denemeler, film eleştirmeninin/yazarının yaratıcılığını ve öznelliğini ortaya koyar. Görsel-işitsel denemeler bir film türü (janr) olarak düşünmemek gerekir; çünkü türlerin belirlediği sınırlardan bağımsızdır. Görsel-işitsel denemeler, görsel ve işitselliğin kaynaklarını kullanan melez bir biçim olarak görülebilir.

Görsel-işitsel denemelerin bir deneyim alanı olarak potansiyeline değinmeden önce "essay" (deneme) kavramına bakmak gerekir. Adorno'nun (1958/2004) "Der Essay as Form" (Form Olarak Deneme) adlı metininde denemenin kendine ait doğasını şu şekilde açıklar:

[...] kendi sorumluluk alanının dışardan dayatılmasına izin vermez. Bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, çocuksuluğun esinini yansıtır onun çabası, hiç sıkılmadan, başkalarının çöktan yapmış olduğu şeylere tutulur. Sınırlandırılmamış bir çalışma ahlakını model alıp da tını hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz, bunun yerine sevileni ve nefret edileni yansıtır (2004: 14).

Görsel-işitsel deneme yazarı da, de tıpkı bir çocuğun keşfederken duyduğu heyecana sahip olarak; hem yeni, hem tanıdık olan ile karşı karşıyadır. Görsel-işitsel deneme yazarı, zaten bilinir olanı bozarak kendi öznelliğini ortaya koyar ve yeni bir şey yaratır. Görsel-işitsel deneme yazarı, geçmiş sinema tarihi bilgisinden ve kültüründen yararlanarak eski filmlerden imajları bir araya getirir. Görsel-işitsel deneme önceden üretilmiş filmlerden yaralanarak yaratıcı bir keşifte bulunur. Görsel-işitsel deneme yazarı, film görüntüleri üzerine teorik metinlerden alıntılarını yaparak veya bir alıntıya gerek duymadan doğrudan film imajları aracılığıyla niyetini açıklamaya çalışır. Farklı filmlerden görüntüleri bir araya getirme (assemblage) ve yeniden yaratma (remix) kuşkusuz yaratıcı bir eylem olmaya adaydır. Ancak bunu yaparken montajın teknik olanaklarını kullanarak ve videonun kendi medyumunda anlatının sınırlarını yeniden keşfederek bir deneyim alanı oluşturur. Görsel-işitsel denemeci, filmler üzerinde görünmez olan düşünce ve fikir dünyasını hakkında, metin analizi yaptığı filmin kendisinden aldığı görüntülerle, eleştirisini "doğrudan" imgeler üzerinden ve onlar aracılığıyla yapar.

Görsel-işitsel deneme çalışmaları farklı alanlarla yeni yakınlıklar kurmaya yardımcı olur. Toplumsal ve teknolojik yakınsama biçimi olarak teori ve pratik arasında; türler, üretim ve dağıtım yöntemleri ve görüntüleme biçimleri arasında yeni sinerjiler sağlamaktadır. Bunlar; sınırlar, disiplinler ve metodolojiler arasında işbirliği için yeni fırsatlar yaratırken, yeni ifade ve söylemleri de mümkün kılar ve onlara ilham verir (Eriksson & Sørensen, 2012). Görsel-işitsel denemeler bunun melez bir örneği olmakla birlikte birçok farklı alanı yeniden düşünmeyi ve birlikte ele almayı gerektirmektedir. Tüm bu eleştiri biçimlerinin önerdiği şeyin, film deneyimine yaklaşmanın sadece doğrusal olmayan bir yolu değil, aynı zamanda daha etkileşimli bir metodoloji olduğunu söyleyebiliriz (Rosenbaum'dan aktaran Grant, 2014a). O halde videografik film eleştirisinin aynı zamanda eleştirel bir "yöntem" olduğunu söyleyebiliriz. Eleştirel bir yöntem olarak videografik film çalışmaları, akademisyenlerin uygulama alanıyla arasındaki mesafeyi kıırarak, çevrimiçi dijital uygulamalara yakınlaşmasını sağlamıştır. Buna, akademik film eleştiri yazarları ile film eleştirmenleri arasındaki mesafeyi de ekleyebiliriz. Videografik film çalışmalarının öncü isimlerinden ve aynı zamanda akademisyen olan Catherine Grant, videografik film eleştirisinin gelişmesiyle akademik çalışma ile film kültürü arasında daha geniş bir çevrimiçi süreklilik yaratıldığını ve buna özellikle sinefil³ kültürünün eklendiğini söylemektedir. Bu durum Grant'e film çalışmalarının erken dönemini 60'lı yılların sonları ve 70'li yılların deneysel ve genellikle politik bir sinema olduğu zamanları hatırlatır (Grant, 2014b).

³ "Cinephilia 2.0" iki temel anlamda düşünülebilir. İlk olarak, sıradan sinefilleri daha iyi anlamak adına tüketiciyi filmler hakkında bilgilendirmeleri ve kendilerinin tüm zamanlarını filmler hakkında konuşmaya film "enthusiasts agency" olarak adlandırılan bir heves ve ilgi anlamlarını karşıladığı bilinmektedir. Bununla birlikte internet artık onlara görünürlük sağlar ve bununla birlikte ne gibi yenilikler ortaya çıkar. Örneğin diğer sinema bağımlılığının ne yapmaya başladığını takip ederek film yorumu incelemeler veya tartışmalar. İkincisi, bu keşif, İnternet'in izleyicinin kurumunu nasıl güçlendirdiği hakkında bilgilendirir ve bu nedenle, sinema tüketicisinin güçlenmesine katkıda bulunabilir, bunun dört boyutu şöyle tanımlanabilir: bilgi, filme erişim, kendi kararını yayınlama ve arşivleme'dir (Laurent 147-148). Çalışmada yeni tip sinefil ile "Cinephilia 2.0" kastedilmektedir.

Ayrıca yine bu dönem, deneysel filmlerin üretildiği ve daha “özgür” olunduğu geleneksel sinefil kültürünün oluştuğu bir dönemdir ve çevrimiçi kültür bu dönemi yeniden ortaya çıkarmıştır.

Kısacası çevrimiçi bir kültür gittikçe yerleşerek, bu doğrultuda her şey görsel-ışitsel lehine ilerlemektedir. Bununla birlikte sanatsal ve akademik üretim, benzer şekilde teorik ve pratik eleştiri arasındaki ilişkiyi sorgular ve her biri arasında geçişkenlik sağlar. Dolayısıyla videografik eleştirinin çok boyutlu ve çok modüllü (*multimodal*)⁴ bir araştırma yöntemi olduğunu söylemek gerekir.

Bu bağlamda çalışmada görsel-ışitsel denemeleri açıklayan bazı kilit kavramlar öne çıkarılmaktadır.⁵ Bu kavramlar görsel-ışitsel denemeler hakkında detaylı açıklamaları içermekle birlikte, görsel ve ışıtsel olanın kendi doğasını anlamamıza yardımcı olmakta, aynı zamanda yazılı denemelere dair bazı eleştirilerin önünü açmaktadır. Bu amaçla çalışmada öncelikle görsel-ışitsel denemelerin akademik metin tabanlı eleştiri karşısındaki yerini daha iyi anlamak için teori ve pratik arasındaki ilişkiye değinilmektedir. Daha sonra, görsel-ışitsel denemelerin özü olan montaj eylemi ve bu eylemin deneysel ve sanatsal kullanımı olarak düşünebileceğimiz “*détournement*” kavramı ile görsel-ışitsel denemeler üzerine düşünülmektedir. Sonraki başlıkta görsel-ışitsel denemelerin; görme, deneme ve deneyim kavramlarını daha iyi anlamamızı sağlaması açısından görsel-ışitsel denemelerin dokunsal (*haptic*) özelliği yer almaktadır. Çalışmada son olarak görsel-ışitsel denemelerin yaygın biçimlerine yer verilmektedir.

Çalışmanın amacı, görsel-ışitsel denemeleri; kendisini anlamaya ve açıklamaya yardımcı olabilecek kavramlar üzerinden düşünmektir. Bu kavramlar, görsel-ışitsel denemelerin hem teorik, hem de pratik yönüne vurgu yapmaktadır. Sonuç olarak bu metin, görsel-ışitsel denemelerle birlikte ele alınan kilit kavramların her birinin ayrı bir araştırma alanı olabileceği bilinciyle ortaya konmuştur.

Görsel İşıtsel Denemeler Film Çalışmaları Alanında Akademik Eleştirilere Alternatif Olabilir mi?

Bu tartışmayı yapmadan önce görsel-ışitsel denemelerin teori ve pratik arasındaki ilişkiyi dönüştürmesine bakmak gerekir.

Teori ve Pratik

Sinemanın tarihi film üreticilerinin pratik bilgisiyle değil, film çalışmaları alanında akademik çalışma yapanların teorik bilgilerine dayanarak yazılmaktadır. Bu nedenle teorinin deneyim eksikliği her zaman sorgulanan bir alan olmuştur. Bu durum uzun yıllar teorik ve pratik çalışma alanlarının bile birbirinden ayrışmasına ve her iki alan arasında ciddi bir kopukluğa neden olmuştur. Teorik ve pratik arasındaki bu kopukluk, akademik alanda her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Görsel-ışitsel denemeler ise, pratik ve teorinin tam arasında deneyimsel bir alan olarak durmaktadır.

⁴ C. Grant (2019) Introducción al video-ensayo, Universidad Torcuato Di Tella. Çevrimiçi: <https://www.youtube.com/watch?v=7FV62X6cJgM>, erişim tarihi: 08.08.2019.

⁵ Bu metinde, yalnızca film görüntülerine dayalı olarak gerçekleşen görsel-ışitsel deneme çalışmalarına yer verilmektedir. Ancak literatürde de sinema tarihine dayalı bir görsel-ışitsel deneme tarihi ortaya çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte televizyon film ve dizi görüntülerinden yararlanılarak gerçekleşen görsel-ışitsel denemeler de vardır. Ancak filmler üzerine çalışılması kadar yaygın değildir. Pantenburg (2017), televizyon tarihinin, görsel-ışitsel denemelerde daha az yer almasının ilgi eksikliğinden ziyade, televizyon arşivlerine erişim zorluklarından kaynaklandığını belirtmektedir. Buna karşın, film arşivlerine erişimde hız ve kolaylık olduğu açıkça görülmektedir.

Önceden, görsel-işitsel materyaller oluşturmak yalnızca medya uygulayıcılarının ve teknoloji meraklısı bireylerin alanıydı. Günümüzde, ucuz, verimli ve kullanımı kolay olan üretim araçlarının geliştirilmesi, akademik araştırmacıların görsel-işitsel medya oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla bu yeni formdaki çalışmaların çoğu akademisyenler tarafından üretilir. Çünkü akademik literatürün darlığı ve geleneksel metin analizinin kısıtlamaları bu çok yönlü formun olanaklarından yararlanmak için birer neden olmaktadır. Diğer taraftan, metin tabanlı deneme yazarları, görsel-işitsel deneme yazarlarının önceden üretilmiş filmler üzerinden yeni bir şey ortaya koymasını sorgular. Onun, zaten var olan bir şey karşısında yaratıcı olabilme olasılığını kabul etmez (Eriksson & Sørensen, 2012). Bu eleştirinin kaynağını, teori ve pratik arasındaki ayırmda ve özellikle bilimler arası hiyerarşide aramak mümkündür.

Metin tabanlı geleneksel denemelerde görsel-işitsel olanı anlatmaya çalışan kelimeler, gösterilene uzak, yalnızca bir “temsil” olarak kalmaktadır. Oysa görsel-işitsel denemeler; hem teorik olanı, hem de görsel olanı “doğrudan” göstermektedir. Dolayısıyla, akademik yazının ve görsel-işitsel denemenin kullandıkları araçlar farklı olduğundan, bunların düşünce biçimlerine yansımaları da farklıdır. Her ikisinin de kendine özgü anlatı yapıları vardır ve Grant’ın ifade ettiği gibi görsel-işitsel denemeler; “performatif”, “yaratıcı” ve “zaman” tabanlı bir alandır. Özellikle bu üç özelliğini düşündüğümüzde görsel-işitsel denemelerin deneyimsel boyutu öne çıkıyor.

Görsel-işitsel deneme yazarlarının deneyimlerine yakından bakmak yol gösterici olacaktır. Film eleştirmeni Christina Álvarez López *Games* (2009) adlı video çalışmasında, *Germania Anno Zero* (*Almanya Sıfır Yılı*, Roberto Rossellini, 1948) ve *Ivan’s Childhood* (*Ivan’ın Çocukluğu*, Andrei Tarkovsky, 1962) filmlerinin benzerliklerden yola çıkarak bir görsel-işitsel deneme çalışması yapmayı düşünür. Ancak görsel-işitsel deneme sürecinde filmlerin birbiriyle diyalog halinde olduğunu ve aslında aralarındaki benzerliklerden çok, farklılıkların yaratıcılığında yararlanabileceğini keşfeder. Görsel-işitsel deneme çalışması iki film arasındaki diyolojik etkiden yararlanarak gerçekleştirilmiştir. Her iki film de savaş ve çocuk ilişkisine odaklanmaktadır. Ancak filmin karakterleri Ivan ve Edmund’ın savaşı deneyimlemeleri birbirinden farklıdır. Görsel-işitsel denemenin üretim sürecinde, her iki filmin sesleri birbirine karışarak bir problem haline dönüşürken, bu seslerin *Almanya Sıfır Yılı* filmindeki çocuk karakter Edmund’un belli etmekten kaçındığı duygu ve düşüncelerinin dış sesine dönüştüğünü keşfeder. Álvarez Lopez & Martin’in, (2014b) belirttiği gibi, bir metinde anlatılmak istenen, kaygı duyulmayan bir problem, bir kenara bırakabilir ve yalnızca analiz etmek istenilen yönler odaklanılabilir; ancak görsel-işitsel denemede aksine, onları görmezden gelmek güçtür, çünkü ekranda veya film müziğinde görünebilir ve önünüze çıkabilir. Bu nedenle bu çalışmada problemler yaratıcı bir şekilde söyleme dahil edilmiştir.



Görsel 2: *Games*, 2009. *Almanya Sıfır Yılı* ve *Ivan’ın Çocukluğu* filmlerinin karşılaştırmalı olarak gerçekleştirilmiş görsel-işitsel deneme çalışması.⁶

⁶ Çevrimiçi: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/>, erişim tarihi: 29.09.2018.

Bu görsel-işitsel deneme çalışmasında, savaş sonrası yıkım arasındaki çocukları diyalog içine girdiklerinde, bir filmin diğerine ne verebileceği üzerine düşünerek ortaya çıkmıştır. Burada görsel-işitsel deneme yazarı, *Ivan'ın Çocukluğu* filminin görüntülerinin ve seslerinin *Almanya Sıfır Yılı* filmine nüfuz ederek, filmin karakteri Edmund'un bilinçdışı sesine dönüştüğünü keşfeder. Edmund'un cinayet işlemesi ve sürekli korku ve tetikte yaşaması gibi durumlar *Ivan'ın Çocukluğu* filminde somutlaşır. Böylece Ivan'ın sesi, Edmund'un kendisine karşı öfkesini yansıtan bir dış sese dönüşür ve karakter Nazizm'in bir figürü haline gelir. Görsel-işitsel deneme yazarının bu deneyimsel keşfi, aynı zamanda çalışmanın yaratıcı ve performatif bir şekilde gerçekleştiğini göstermesi açısından da önemlidir.

Adorno'un belirttiği gibi "[...] denemede, düşünce kendini geleneksel hakikat kavramından arındırır" (2004: 23). Yukarıdaki çalışmada da görüldüğü gibi, deneme yazarı öngörülemez olanı kendi mecrasına yansıtarak özgüllüğünü oluşturur. Bir film için hakikat gibi görünenler diğer film için farklılık gösterebilir. Böylelikle kendisi, kendi hakikatinin üreticisi olan bir amaca ve araca dönüşür. Bu yönüyle görsel-işitsel denemeler, hem öznelerarası (intersubjective) hem de öznenin kendi düşüncesiyle kendi içinde yeniden şekillenen Grant'in de ifade ettiği gibi *intrasubjective* bir deneyim olduğunu gösterir.

"Yöntemin mutlak ayrıcalığı konusunda düşünce alanında şüphe uyandırmayı ise sadece deneme başarmıştır. Özdeşlik-dışı'nın bilincinin belirmesine izin verir deneme, onu doğrudan ifade etmese bile. Radikal olmama konusunda radikaldir, şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmayışıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal" (Adorno, 2004: 21).

Adorno'nun yazılı denemelerin biçimsel özelliklerinden anlatmak için kullandığı bu kavramlar, aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin özelliklerinin de anlaşılması açısından da önemlidir.

"Denemenin parçalı ve olumsal olduğu yolundaki yaygın eleştirinin kendisi de bütünlüğü ve dolayısıyla özneye nesnenin özdeşliğini varsaymakta ve sanki bütüne hâkim olunabilmiş gibi yapmaktadır. Oysa denemenin yapmak istediği, geçicideki ebediyi bulmak ve damutıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır. Denemenin zayıflığı, dile getirmek zorunda olduğu özdeşlik-dışına tamkılık eder" (Adorno, 2004: 23).

Bu görsel-işitsel olanın deneyiminde görüldüğü gibi, görsel-işitsel denemeler metin tabanlı denemelerden çok farklı bir formdur. Bu farklılık, onun hakikate yaklaşımında geleneksel olanı tekrar etme yanılışına düşmemesidir. Düşüncenin özgürlüğü ve belki de özgüllüğü, montaj eyleminde gerçekleşir. Dolayısıyla hem metin, hem de görsel-işitsel denemenin birlikte yapılacağı bir çalışmanın sonucu, yazılı olanı tekrar etmek yerine, yazılı ve görsel-işitsel materyaldeki farklılıktan yaratıcı ve dönüştürücü bir biçimde yararlanmayı gerekli kılar. Bir başka ifadeyle, yazılı olanın görsel-işitsel denemenin deneyimi hakkında açıklayıcı olabildiği gibi, ikisi arasındaki geçişkenliği de aktarabilmesi beklenir.

Film çalışmaları alanında teorik düşüncenin tohumları görsele yani filmlere dayanmaktadır. Teorik düşüncenin teşvik edici unsuru olarak filmler, yalnızca anlaşılmayı beklemez. Aynı zamanda kendilerinin yapıldığı koşul ve tarihten bağımsız olarak yeniden ve farklı düşünceler üretilmesi için de oradadırlar. Dolayısıyla akademik yazına yalnızca alternatif değil, aynı zamanda akademik yazınının, teorinin pratikle olan bağlarını kurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yazılı denemelerin hayal gücüne katkı sunması ve sözü geçen görsellerin ortaya konarak düşüncenin desteklenmesi sağlanmaktadır.

Yazılı eleştirilerden farklı olarak görsel-işitsel denemeler, izleyiciye orijinal görüntüleri yeniden yorumlamak veya yeniden hayal etmek için bu tür bir analitik çerçeve oluşturmaktadır. Bu nedenle orijinal filmi de yeniden düşünmek için bir alternatif olur. Bu aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin yaratıcı yönünü ortaya koymaktadır. Eğer yazılı deneme ile birlikte yapılan bir görsel-işitsel deneme çalışmasını kastediyorsak, görsel-işitsel çalışmalar, görsel bir destekleme ve ikna aracı olarak da görülebilir.

Görsel-işitsel denemelerde içeriğin desteklenmesi için açıklayıcı bir metnin eklenmesi, aynı zamanda görsel-işitsel denemelerin bir yöntemidir. Görsel-işitsel denemeler bu yöntemle, belirli bir konuyu veya kavramı irdelemekte ve teorik düşüncüyü, hareketli görüntüler aracılığıyla anlatmaktadır.

İlginç bir şekilde Rancière, Şilili sanatçı Alfredo Jaar'ın Ruanda Soykırımını konu alan enstelasyonundan bahsederken, katliamın gerçekliğini kanıtlayan görsel belge yerine yalnızca metnin kullanıldığını anlatır. Bir başka ifadeyle kelimeler, görüntünün kanıt olarak kullanılmasına karşıt konumlandırılarak, metin öne çıkarılır. Rancière, ikisi arasında önemli bir fark olduğunu belirtmektedir: *"Kelimeler burada her türlü sestten koparılmıştır, bizzat kelimeler görsel öge olarak kullanılmıştır. O halde, kelimeleri görüntünün görünür formunun karşısına koymak değildir söz konusu olan; sözlü olanla görsel olanı birbirine bağlayan bir görüntü inşa etmektir"* (2015: 88). Böylelikle geleneksel temsil rejimi bozulmuş olur. Burada bahsedilen, aslında görsel-işitsel denemelerin özünde gerçekleştirmeyi amaçladığı şeylerden biridir. Görsel-işitsel deneme yazarı, görüntü ile teorik bağlantısı olduğunu düşündüğü alıntılarını görüntü üzerine yerleştirirken, konvansiyonel anlatının tabii kıldığı resmi temsil rejimini de alaşağı eder. Görsel-işitsel denemelerde doğrudan metinden yapılan alıntılar, doğrudan filmden yapılmış görsel alıntılar aynı yüzeyde ve birbirine baskın veya hiyerarşik değildir. Aynı şekilde filmden alıntılanan görüntüler, yeni ve beklenmedik bağlamın ortaya çıkmasını sağlar ve bu yeni bağlamlar kimi zaman filmin kendisinin bile öngörmediği zenginlikte olabilir. Başka bir ifadeyle, görsel-işitsel denemeler, filmin eleştirisini yapmak için filmin kendisini bir medyum (medium) olarak kullanmaktadır. Raymond Bellour'un 1975 yılında yazdığı *Unttainable Text (Erişilemez Metin)* de belirttiği gibi, filme ait olan görüntüden metinde doğrudan alıntı yapılamayacağı için, filmsel metne hiçbir zaman erişilemez. Bu anlar, filmin dokusundan koparılarak aktarılır ve hep eksiktir. Bir performansın, veya bir karakterin özü, bazen bir yakın plan bir jest filmin bütünü için çok önemli olabilir ve filmin geri kalanını tahmin edilebilir kılabilir. Görsel-işitsel deneme yazarı ise, kendisi için çok şey ifade eden *"ayrıcılık anları"* öznel bir seçimle, yaratıcı, deneysel ve yorumsamacı bir yaklaşımla bir araya getirmekte özgürdür.

Belirsizlik ilkesi, deneme filminin edebi olan ile paylaştığı ortak bir özelliktir. Theodor Adorno ve Georg Lukács için deneme, kendi varlığının ön koşullarını da üreten, belirsiz ve kesinlik içermeyen bir formdur. Benzer şekilde Jean Starobinski, ve A. Huxley için de deneme, belirli bir türe ait olmayan ancak her şeyi içerendir (Rascaroli, 2008: 25). Sınırları net çizilmemekle birlikte, görsel-işitsel denemelerde bu belirsizliği yaratı ânı doldurmaktadır. Görsel-işitsel deneme yazarı için bu belirsizlik yaratının sürecine dahil olmaktadır. Görsel-işitsel denemenin tekinsizliği öngörülemez olanı keşfetmesinde ve fragmental olanın bütünlüğünde ortaya çıkmaktadır. Mulvey'in de belirttiği gibi filmlerin dijital ortamda izlemek anlatsal parçalanma hissi yaratsa da, filmlerden alıntı yapmanın kolaylaşmasına neden olmuştur. Ancak bu durum yeni olmamakla birlikte, yalnızca dijital çağda görünürlüğü artmıştır (Mulvey, 2012: 40). Bunun bir diğer göstergesi de, Viktor Shkolovski'nin tarihsel avangard filmler için *"anlatsal filmlerin yapıbozumu o zamanlar yıkıcıydı, şimdi ise normal"* olarak görülmektedir (aktaran Mulvey, 2012: 39) biçimindeki ifadesidir.

Filmin planlara kolayca ayrılabilmesi ve karelerin dondurularak yeniden izlenebilmesi gözden kaçan ayrıntıların keşfedilmesini de beraberinde getirmiştir. Sonuçta Mulvey'in de ifade ettiği gibi, *"metin analizi akademiyle sınırlı bir faaliyet olmaktan çıktı ve belki de özüne bir sinefil edimine"* dönüşmüştür. Arkeolojik bir kazı gibi ortaya çıkarılan ve hatta yeniden keşfedilen filmler, film tarihleri, oyuncular ve filmlerin üretimi hakkında gözden kaçan detaylar gün yüzüne çıkmaktadır. *"Eski ve yeni geçmiş ile bugün arasındaki bu diyalogda, film ile yeni teknolojiler arasındaki karşıtlık yıkılmaya başlıyor ve yeni seyir biçimleri, sinemanın- donmuş film karesi gibi- izleyiciden gizlenen boyutlarını açığa çıkarıyor"* (Mulvey, 2012 : 38) ifadesinde de görüldüğü gibi, görsel-işitsel denemeler de; film sahnelerinin yeniden düşünülmesini, hatta yönetmenlerin

daha az bilinen filmlerini hatırlanmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle görsel-işitsel denemelerin hafıza ile olan ilişkisi de görmek mümkündür. Görsel işitsel denemeler, bu noktada hem sinefil için hem de sinema alanındaki akademik çalışmalar için bir öznel bir keşif, detaylı ve yaratıcı bir eleştiri yöntemi olarak görünmektedir.

Görsel-işitsel denemelerin filmlerden görüntüleri bir araya getirme konusunda herhangi bir kural olmaksızın gerçekleştiği görülmektedir. Bu kural görsel-işitsel denemenin üretime amacına göre değişmektedir. Film çalışmaları alanındaki akademik eğitim için görsel-işitsel denemeleri düşündüğümüzde, anlatıyı görselleştirmesi açısından zengin ve teşvik edici bulunabilir. Birçok duyuya hitap etmesi nedeniyle görsel ve işitsel olan ile metni birleştirerek etkili bir form oluşturabilir. Böyle bir yöntemde, anlamı kapsayıcı anahtar kavramlar ve belirleyici tanımlamalar tercih edilerek yazılı denemenin bir özeti yapılabilir. Ancak bu tür bir görsel-işitsel deneme, hem yazılı olanın tekrarı olur, hem de daha az yaratıcı bir yol olur. Peki, o halde görsel-işitsel denemeleri yazılı denemenin tekrarı olmaktan kurtarabilir miyiz? Bu sorunun cevabı, bizi görsel-işitsel denemede tercih edilen bir yöntem olarak açıklayıcı bir dış sesin (voice over) varlığına yönlendirir. Öğretici veya açıklayıcı bir dış sesin varlığı ister istemez izleyiciyi yazılı metne odaklayabilir. Oysa, videonun kendi medyumunda etkili kullanımıyla buradaki yaratıcı denemeleri sinematik bir alana dönüştürmesi beklenir. Çünkü; görsel-işitsel deneme, yazılı olanın onaylanması veya tekrar edilmesi değildir. Yaratıcı bir biçimde gerçekleştirildiği zaman, teorileri de dönüştürme potansiyeli olması ve en önemlisi “görsel” odaklı bir eleştiri formudur.

Görsel-işitsel Denemelerin Akademik Görünürlüğü ⁷

Yazılı olanın görsel olana baskın olması nedeniyle, akademik alandaki yazılı araştırmaların veya film eleştirilerinin görünürlük şansının daha fazla olduğunu kabul etmek gerekir. Yayınların görünürlüğü, akademik ilerlemenin aynı zamanda bir amacı olduğundan, akademik metinlerin yayımlanabilmesi, paylaşılması önemlidir. Ancak çevrimiçi platformlar görsel-işitsel denemelerin akademik olarak kabul görmesi ve bilinmesi için etkili olmasına rağmen, görsel-işitsel denemelerin akademik dergilerde kendine yer bulabilmesi kolay olmamıştır.

[in] *Transition, MediaCommons ve Society for Cinema and Media Studies* tarafından ortak çıkarılan ilk hakemli ve çevrimiçi, videografik film ve hareketli imaj çalışmaları dergisidir. Ayrıca burada bir çok görsel-işitsel deneme yazarının çalışmaları yorumlanabilmekte ve çevrimiçi olarak kürate edilmektedir. Bunun haricinde (Grant ve Kooijman, 2019) *Tecmerin ve, The Cine-Files, 16:9, NECSUS, Movie: A Journal of Film Criticism* gibi görsel-işitsel çalışmalara ağırlık veren çevrimiçi dergilerin editörleri de, birer görsel-işitsel deneme yazarı ve pratik ve teorik çalışmalar yapan akademisyenlerdir. Son on yılda ortaya çıkan tüm bu çevrimiçi dergiler, görsel-işitsel denemelerin akademik çalışmalara ne derece entegre olduğunu göstermektedir.

The Journal of Academic Videos görsel-işitsel, iletişim ve medya ile ilgili akademik videoların yayınlandığı çevrimiçi bir dergidir. Araştırma sonuçlarının ve akademik çalışmaların yayılması görsel-işitsel araçlarla gerçekleşir. Dergi, uluslararası kapsamlıdır ve disiplinlerarası yaklaşımla çalışmaktadır. Eriksson ve Sørensen (2012), *Audiovisual Thinking*, dergisi üzerine yazdığı makalede, bu yayımlar sayesinde akademik video ile ilgili tartışmaların, diyalog ve işbirliklerinin kolaylaştığını belirtir. *Audiovisual Thinking* akademisyenler tarafından gözden geçirilen ve düzenlenen akademik videoların yayımlandığı bir dergidir. Bu dergiler, görsel-işitsel denemelerin teori ile iç içe olabileceğini göstermekle birlikte, dergiler; görsel işitsel denemelere akademik görünürlük sağlaması ve onun yeni bir form olarak kabul görüp

⁷ Çalışmada, görsel-işitsel denemelerin sinemanın akademik eğitim ve öğretim ile ilişkisine kısa değinilmiş olup, bu kapsamda daha detaylı araştırma TÜBİTAK desteğiyle tarafımdan yürütülmektedir.

akademide yaygınlaşması açısından oldukça önemlidir.

Görsel-işitsel denemeler, yalnızca yazılı metinden farklı olan ve gelecek vaat eden bir iletişim aracı değil, aynı zamanda film alanındaki akademisyenler için yaratıcı çalışmalar olanağı veren önemli bir “kültürel” ve “fenomenolojik” alandır. Görsel-işitsel denemelerin bu iki özelliğinden yola çıkıldığında; film çalışmalarının bu iki alanı aynı zamanda iki eleştirel yöntemidir. Dolayısıyla akademik bir form olarak görsel-işitsel denemelerin yaygınlaşması onun film teorilerindeki pratik yönünün metinsel analizlerin görmekte güçlük çektiği, bazen de göstermenin teknik olarak yetersiz kaldığı noktalarda eleştirel fikrin doğrudan ortaya konabilmesini sağlar. Bu noktada film eleştirmeni *Sight&Sound* ve *Criterion* koleksiyon için düzenli olarak video üreten Kogonada'nın belirttiği gibi “görsel-işitsel deneme çalışmalarının akademik eleştiriye karşı bir direnç gösterdiğini”⁸ de ekleyebiliriz. Görsel-işitsel denemelerin bu özelliği, onun estetik olarak araya getirilme (assemblage) biçimini; yani montajı tartışmayı gerektirir.

Görsel-işitsel Denemelerde Montaj

Kurgu, hem geleneksel metin tabanlı eleştiri için, hem de görsel-işitsel denemeler için önemlidir. Metnin yazarı, yazmayı amaçladıklarını, teorilerin ve kavramların birbiriyle olan ilişkisini ve ortaya koymaya çalıştığı bir problemi betimlerken, bunları belirli bir düzen içerisinde gerçekleştirir. Sonuçta zihinde belirlenen bir problem için hem video, hem de yazılı denemenin kendisi bir medyumdur. Bu medyumu belirli bir etki doğrultusunda kullanılması ise kurgu sayesinde olur. Ancak bu çalışmada kurgunun estetik yönü öne çıkarılarak; birbirinden çok farklı zaman ve bağlamlarda ortaya çıkmış imgeleri yaratıcı bir şekilde yeniden birleştirebilmesi, yeniden yeni bağlamlar ortaya koyarak görsel-işitsel denemelerin yaratıcı ve şiirsel yönüne dikkat çekmesi ve görsel-işitsel deneme çalışmalarının temel montaj teorilerini yeniden hatırlatması nedeniyle çalışmanın bütününde sanatsal bir etkinlik olarak montaj kavramına vurgu yapılmaktadır.

Görsel-işitsel denemelerde görüntü üzerine eklenen alıntılar⁹, yazılı eleştiri de olduğu gibi açıklayıcı bir yorum veya anlatılmak istenenin özeti, doğrudan imajların üzerinden gösterilebilir. Görsel-işitsel denemede eleştiri, derinlemesine analizler yerine “salt” görsel-işitsel malzemenin montaj yoluyla oluşturulabilmesidir. Álvarez Lopez & Martin (2014b) bu montaj eylemiyle, analiz edilen her şeyin yatay (doğrusal) ve dikey (görüntü-ses eşzamanlılığı) boyutlarını kırmaya çalıştıklarını ve bu yönüyle görsel-işitsel denemelerin aynı zamanda video sanatına yakın bir yerde konumlandığını belirtir. Álvarez Lopez & Martin (2014b)'e göre görsel-işitsel denemelerin yaygın bir biçimde, birbirinden farklı filmlerdeki spesifik çekimlere, belirli renk düzenlemelerine, jestlere ve müzikal işaretlere odaklanarak bir filmin veya filmlerin biçimsel özelliklerine yoğunlaştığı görülmektedir. Bu durum Eisenstein'ın *overtonal* montaj biçimini yansıtmaktadır. Melez bir form olarak görsel işitsel denemelerin özü montajdır. Montajı duygusal, fiziksel ve politik bir araç olarak gören Rus biçimcileriyle benzerlikle göstermektedir. Grant (2018)¹⁰, Rus Biçimci yazar Viktor Shklovsky'in 1917 yılında yazdığı *Art as Technique/Art as Device* (Teknik Olarak Sanat) adlı metinden yola çıkarak, metinde yer alan *defamiliarization*¹¹ kavramını, görsel-işitsel denemeler için kullanır. Yabancılaştırarak alışkanlıkları kırma anlamına gelen sözcük, görsel-işitsel denemeler de alışıldık bir film dili yerine,

⁸ Kogonada (2016). *Berlinale Talents, “In Reference to Visual Essays”* Çevrimiçi: <https://youtu.be/WtFX0zqmBR4>, erişim tarihi: 14.09.2019.

⁹ Görsel-işitsel materyal her zaman alıntı ya da açıklayıcı bir metin ile desteklenmeyebilir. Bu husus, görsel-işitsel denemenin farklı biçimlerini ele alırken daha detaylı açıklanacaktır.

¹⁰ C. Grant (19 Kasım 2018). “Screen studies as device?: Working through the video essay”, Royal Holloway College, <https://backdoorbroadcasting.net/2018/11/catherine-grant-screen-studies-as-device-working-through-the-video-essay/>, erişim tarihi: 05.01.2019.

¹¹ *Defamiliarization*, çoğunlukla Brecht'in *Verfremdung* (Yabancılaşma) kavramını akllara getirmektedir. Ancak Brecht'in kavramı daha çok insanın kendisine ve çevresine karşı yabancılaşması olarak, dışarıdan bakabilmesine olanak vermesi anlamında kullanılmaktadır.

tanıdığımız bildiğimiz araçlarla “yeni bir dil” yaratılır. Grant (2011), “tekinsiz” (uncanny/unheimlich)¹² bir etkiyle tanıdık olanın yabancılaştırıcı bir biçimde kullanılmasının aynı zamanda dokunsal (haptic) film eleştirisine önemli ölçüde yararlı olduğunu belirtmiştir.

Görsel-işitsel denemelerin dili ifade etme aracı montajdır ve montaj görsel-işitsel denemelerde “şiirsel” bir şekilde kullanılır. Dijital kurgu yazılımlarının ortaya çıkması ve kolaylıkla herkes tarafından kullanılması, görsel-işitsel denemelerin yaygınlaşmasında kilit noktalardan biridir. Montajın etkin ve yaratıcı kullanımıyla, görsel-işitsel denemelerde iki farklı filmin görüntüsü arasındaki benzerlikler ve farklılıklar yeniden yaratılır, yakından ele alınır. Bu farklılıklar, görsel malzemenin metinlerarasılığının keşfedilmesine yardımcı olur. Sonuç olarak montaj eylemi, görsel-işitsel denemelerin özünü oluşturan yaratıcı bir eylem olmanın yanında, estetik ve şiirsel bir eleştiri ortaya konmasına aracı olur.

Avangard Bir Eylem olarak “Détournement” Kavramı ve Direniş Olarak Görsel-işitsel Denemeler

Görsel ve işitsel malzemenin birbiri ardına montajlanması ve bunların üzerine yazılı metnin veya öğretici veya açıklayıcı bir konuşmanın eklenmesi, görsel-işitsel denemeleri basite indirgemek olur. Bu düşünce görsel-işitsel denemenin deneysel ve yaratıcı yönünü göz ardı etmektedir. Oysa görsel-işitsel deneme yazarı malzemesi olan filmin, yönetmenin belki bilerek göstermediği, belki de kendisinin bile henüz keşfetmediği bir anlatıyı veya bağlamı keşfedebilir ya da onu yeniden yaratabilir. Görsel-işitsel deneme tüm bunlara imkân verdiği gibi, hem sinefil izleyici, hem de video denemeyi yapan kişi için yaratıcılık ve özgürlük alanı açmaktadır.

Görsel işitsel denemelerde yer alan yazılar didaktik, pedagojik ve formun kabiliyetini yansıtan bir görüntü kombinasyonu ile ortaya konabilir. Bu aynı zamanda, öznel düşünce sürecini ifade eder. Álvarez Lopez & Martín’e (2014b) göre bu direniş, film yapımcısının geleneksel film kurallarını ve parametrelerini değiştirmesine izin vererek, hayal gücünün sanatsal potansiyelini ortaya çıkmasına imkân verir. Böylece yaratıcılığa izin veren bir medyum olarak video, avangard gücünü bu özgüllüğünden alır. Böylece, görsel-işitsel denemeler deneysel gücü ile, geleneksel olana direniş alanı açar.

Stratejik bir yöntem olarak “détournement”, kavramının görsel işitsel denemelerle yakın bağı bulunmaktadır. *Détournement* kuramını Guy Debord şöyle açıklamaktadır:

“[...]eleştirdiği sanatın kendisini özetledikleri de budur. İçeriği bakımından eleştirel olan bu tür sanat, bizatihi formu bakımından kendini de eleştiriye tabi tutmak zorundadır. Böyle bir iş, yerleşik iletişim yöntemlerinin uzmanlaşmış alanı içerisindeki sınırların farkında olan, ‘şimdi kendi eleştirisini de bünyesinde barındıran’ bir iletişim türü olacaktır” (Debord, 2016).

Böyle bir iletişim türü görsel-işitsel denemelerde, farklı metin veya görüntüleri bir araya getirerek, onları asıl anlamlarından ya da genel kanıdan bağımsızlaştırarak, öznel bir biçimde ve yaratıcı yıkımla oluşabilmektedir. Görsel-işitsel denemeler, hem bir form olarak eleştirinin sanatsal gücüne dikkat çekerken, hem de formun aynı zamanda (self)reflexive (öz yansıtıcı) yönünü ortaya koymaktadır.

Deneysel ve yaratıcı bir yöntem olarak *détournement*, görsel ve işitsel malzemeleri tersine çevirerek, bu malzemeleri diyalektik bir biçimde kullanır. Guy Debord’un, *La Société du Spectacle* (Gösteri Toplumu, 1974) adlı deneme filminde (essay film) *détournement* kavramı nihai bir kesinliği temsil etmeyen, önceden yapılmış veya adı geçen atıfların doğrulamadığı ve buna gerek de duyulmayan bir dil olarak ifade edilir. Yaratıcı bir dil olarak *détournement*, teorik alanı ve düzeni bozan türde bir şiddetli yıkımı birleştirerek, teorinin tek başına bir anlamı olmadığını, ancak tarihsel bir eylem olarak görünürlüğü olabileceğini belirtir.

¹² Benzer kavram Freud tarafından da kullanılmıştır. Freud, “tekinsiz” kavramıyla yabancı olanın, bilinçdışı boyutu üzerinde durmaktadır.

*“Bu nedenle sanatın dolaysız uygulamasının en seçkin etkinlik olmasının sona ermesinin ve bu egemenliğin de teoriye dönüşmesinin ardından, teori de artık egemenliğini, artık gelişmekte olan teori sonrası birincil vazifesi hem sanatın hem de felsefenin temelini ve icrasını oluşturmaktadır”.*¹³

Debord, artık teori sonrası olarak gördüğü yerde olan gündelik hayat pratiğinin ve onun teorik alanla birleştiği noktanın, felsefe ve sanat ile açığa çıktığını anlatır. Debord’un açıklamasını dönemsel bağlamından ayrı düşündüğümüzde, görsel-işitsel denemelerin gündelik hayat pratiğinde gördüğü öznel ve deneysel olanı teori ile buluşturması, pratiğin teorik yönünün sanatsal ve felsefi bir biçimde düşünülmesini sağlar.

Görsel-işitsel denemelerin hem medyum olarak, hem de geleneksel hikaye anlatma araçlarına karşı bir direniş olduğu açıkça görülmektedir. Ancak diğer yandan akademi de, geleneksel analiz araçların kullanılması yönünde ısrarcı olduğu, görsel-işitsel malzemenin yalnızca eleştiri için bir “araç” olabileceği ve eleştirinin kendisi olamayacağı yönünde bazı noktalarda dirençle karşılaşmaktadır (Grant, 2014a). Bu düşünceler, görsel-işitsel deneme çalışmaları yaygınlaştıkça ve literatür genişledikçe değişmektedir. En önemlisi geleneksel metin eleştirisinin temsil edemediği filmlere karşı olan hislere, duygulara ve tutkulara “dokunmasıyla” görsel-işitsel eleştiri film çalışmaları alanında gittikçe kabul görmekte ve benimsenmektedir.

Film Objesine Dokunmak ve Deneyim olarak Görsel-işitsel Denemeler

Laura U. Marks’ın dokunsal görsellik (*haptic visuality*) kavramı yirminci yüzyılın başında Viyanalı sanat tarihçisi Alöis Riegel’in dokunsal olan ile optik imgeler arasında yaptığı ayrımın temelini dayanmaktadır. Riegel’in psikolojiye ait bir terim olan “*haptain*” kavramı; gözlerini objeden alamamak, nesne tarafından adeta kısaç altına alınmak anlamına gelmektedir. Esasında bir tekstilci olan Riegel bu kavramı, İran halılarından esinlenerek ortaya koymuştur. Halıların birbirine geçmiş sonsuz desenleri, gözleri kendine çekmekte ve yüzeyine dokunmaya çağırmaktadır (2000: 162). Bu doku, seyirci ya da kişi ve nesne arasındaki sınırı kaldıran dokunsal bir görsellik yaratır.

Sinema, koku ve dokunuş gibi teknik olarak temsil edemediği duyuları dokunsal imgeler yaratarak anlatmaya çalışır. Dokunsal görsel imgeler olarak grenli, net olmayan görüntüleri, duymusal hafızayı uyandıran, yani su ve doğa gibi karakterlerin koklama, tatma vb. duymusal eylemleri, nesnelerin yüzeyinde optik kaydırmalarla birlikte, aşırı yakın plan çekim ve yoğun dokulu görüntüleri düşünebiliriz. Marks *Skin of The Film (Filmin Teni)* adlı kitabında; plastik, cam, ahşap ve taş; ve “o kadar net olmayan”, odak dışı, fazla ya da az pozlanmış; filmin dokusunu ortaya çıkaran görüntülerin dokunsallığından bahseder. Benzer şekilde filmin grenli yapısı, VHS (Video Home System) bandının statik gürültüsü, dijital aksaklıklar, medyumun kendisinin ortaya çıkardığı dokuya ait durumların da dokunsal nitelik taşıdığı söylenebilir.

Grant (2011) eskiden, filmlere gerçekten dokunacak tek insanların, gerçekten film üzerinde çalışanların, özellikle de film kurgusu yapanların olduğunu belirtir. Dijital teknolojinin nispeten geniş bir kesimce kullanılabilirliği sayesinde, görsel işitsel denemelerin de temel bileşeni olan montajı herkes kullanabilmektedir.¹⁴ Esasında Grant’in (2011) sorduğu, “videografik film eleştirisinde film objesine dokunmaktan çok, metin tabanlı film eleştirilerinde olduğu gibi film hakkındaki öznel hatırlarımıza ve deneyimlerimize mi dokunmaktayız?” veya “görsel-işitsel eleştiri, yalnızca film deneyimlerimizi ortaya koymamızın birer nesnesi mi?” soruları üzerinde düşünürken bile “film çalışmalarının” ne derece girift olduğu görülebilir. Ancak yine de, filmi dijital olarak yeniden kurgulayabilmek ve

¹³ Debord G. (1974). *La Société du Spectacle (Gösteri Toplumu)*, (14:48-15:15). Çevrimiçi: https://www.youtube.com/watch?v=mj_Bmo0D89U, erişim tarihi: 05.07.2019.

¹⁴ Açıkça görülmektedir ki çok da metaforik olmayan bir düşünceyle, eğer doğrusal kurgu yapan geleneksel bir uygulayıcıysanız ve filmin materyaline yakından dokunarak çalışan biriyseyeniz bu sizi “düşünceli bir izleyici” konumuna yerleştirebilir.

yeni bağlamlar yaratabilmek bize filme dokunabilme hissi ve filmleri yakından deneyimleme gücü verdiği düşünülebilir. Marks'ın belirttiği gibi, "eleştirinin dokunabilir olup olmadığı, nesnesiyle temas halinde olması, kelimelerin kalktığı nokta ile başlamaktadır (Aktaran Grant, 2011). Görsel-işitsel denemeler, eleştirinin dokunsal ve bir o kadar duyumsal yönünü "temsili" kelimeler yoluyla değil, doğrudan imgeler aracılığıyla deneyimlenmesini sağlar.

Grant, *Touching the Film Object (Film Nesnesine Dokunmak, 2011)* adlı görsel-işitsel denemesinde dokunsal eleştiri, temsil ve şey veya özne ve nesne arasındaki farklılık üzerinden gerçekleşen bir eleştiri değildir. Aksine, incelediği nesne ile yakın bir iletişim içerisindedir. Dokunsal görsellik bir algılama biçimine dönüşür ve adeta "dünyaya gözlerle dokunulur". Görsel-işitsel çalışma, Ingmar Bergman'ın *Persona* (1966) filminden alınmış bir görüntü üzerinde açıklayıcı metin ile gerçekleşir. Metin, dokunsallık (*hapticsm*) üzerinedir. Grant (2011), bu videoda yer alan filme dokunma görüntüsünün metaforik olabileceğini, ancak *Persona* filminin dokunsallığının, karakterlerinin yaşadığı psikolojik sorunların optik bir şekilde anlatılmasına dayandığını söyler. Filmde yer alan karakterlerin birbirleri ile özdeşleşmeleri, kısacası ego ve benlik konuları dokunsal (haptic) bir şekilde ele alınmaktadır.



Görsel:1 Catherine Grant'in "Touching the Film Object" adlı görsel-işitsel deneme çalışması¹⁵

Görsel işitsel denemeleri bir deneyim alanı¹⁶ olarak düşündüğümüzde, bahsedilen direniş yalnızca medyum değiştirerek gerçekleşmez, aynı zamanda videografik film eleştirmeni veya yazarı için de bir deneyim alanı açarak, bunu avangard bir sürece dönüşür. Görsel-işitsel denemeci de, izleyici de, sınırları belirsiz bir deneyimin sürecine tâbi olurlar. Söz konusu süreç düşünme ve yaratıya izin verir. Eğer görsel-işitsel deneme yazarının niyeti, deneyim yoluyla görsel ve işitsel malzemeyi kullanmak ise, görsel-işitsel deneme formun yazılı denemeden farklı olması beklenir.

Özellikle akademik eğitimde yer alacak bir video içeriğinden bahsediyorsak, bu genellikle yazılı denemeyi tamamlayacak ve burada yer alan fikir ve fenomenleri tekrarlayacak

¹⁵ Çevrimiçi: <https://vimeo.com/28201216> , erişim tarihi: 25.08.2018.

¹⁶ "Film nesnesine dokunmak" başlığundan sonra ayrı olarak ele almayı düşündüğüm "deneyim alanı olarak görsel-işitsel denemeler" konusunu bu bölümde düşünmenin doğru olacağı kanaatindeyim. Çünkü görsel-işitsel denemelerin üretim sürecinin kendisi her zaman "performatif" olduğu gibi, aynı zamanda sabitlenemez ve zamanla değişebilen bir eleştiri olduğundan, hem filmlerin zamansallığını, hem de kişisel bir deneyimi ortaya koyar. Görsel-işitsel denemelerde yer alan teorik açıklamaların yanında, filmler karşısında "hissettiklerimiz" ve filmlerden alınan kişisel keyif yaratıcı bir biçimde kullanılıyor ve bu yolla filmin izleyici deneyimi de aktarılmış oluyor. Tüm bu nedenlerden kaynaklı olarak görsel-işitsel eleştirinin deneyim yönü "film objesine dokunma" tartışmasıyla birlikte ele alındı.

veya daha somut duruma dönüştürecek bir içerik olma hatasına düşebilir. İkinci seçenek düşünülürken, videonun medyum olarak yaratıcı olanakları geri planda kalır. Çünkü bu deneyim sürecinin de özneliği ve imgenin zamansal olana tabii olduğu görülür. Bu nedenle görsel-işitsel denemeler organik olarak deneyselemdir ve onun bu özelliği yeni düşünceler üretmeye olanak tanır ve videonun yaratıcı ortamından mümkün olduğunca yararlanmaya çalışması beklenir.

“Düşünceli ve Sahiplenici” İzleyici Olarak Görsel-İşitsel Deneme Yazarı

Dijital film izleme olanağı ile sinema izleyicisi görüntüyü durdurma, ayrıcalıklı âna sahip olma ve akan görüntünün doğrusallığını kolaylıkla değiştirebilme gücüne sahip olmuştur. Mulvey’e göre dijital ve elektronik olanaklarla sinemada görüntünün ve anlamın bu yolla ertelenebilmesi (*delayed cinema*), hem görüntü üzerinde düşünebilen bir *düşünceli izleyici* (*pensive spectator*), hem de görüntü üzerinde hakimiyet kurabilen *sahiplenici izleyici* (*possessive spectator*) olarak tanımlayabileceğimiz yeni tip izleyicinin belirmesine neden olmuştur. Dijital teknolojilerin gelişimi, film *star*larının ikonik görüntüsüne ve “ayrıcalıklı” anlarına sahip olmayı olanaklı kılmıştır. Dijital teknolojileri kullanarak görüntüye müdahale etme; *star*ın görüntüsünü ikonik olarak güçlendirerek, jestlerin poz ile ayrıcalıklı kılındığı anları durdurabilme kolaylığı *sahiplenici izleyici* tipini ortaya çıkarmıştır (Mulvey, 2012: 192). Mulvey, Raymond Bellour’dan ödünç aldığı *düşünceli izleyici* kavramının sinemanın özünü hatırlattığını belirtir. Görüntüye müdahale etme ve görüntüyü durağanlaştırma olanağı, sinemanın özüne, zamansallığına ve onun yeniden bir fotoğraf karesi gibi üzerinde düşünülmesine neden olmaktadır. Sinemanın kendi özünü ve doğasını da hatırlatan donuk kareler, izleyiciye görüntü üzerine düşünmesi için zaman verir. Bu düşünme sürecinde “*düşünceli izleyici*” sinemanın fotografik özünü, yani hareketli imgenin durağan yapısını yeniden hatırlar. Bellour’a göre:

“Dondurulan filmde (ya da fotogramda) fotoğrafın varlığı birden önümüze çıkarken; mizansen tarafından zamana karşı işlemesi için kullanılan diğer araçlar kayıplara karışma eğilimindedir. Böylece, fotoğraf stop içinde bir stop’a, donmuş kare içinde bir donmuş kareye dönüşür; kendisi ve film arasında, birbirinde koparılamayan fakat birbirine de karışmayan iki tür zaman harmanlanır” (aktaran Mulvey, 2012: 218).

Bu durağanlık ânını kolayca yakalayabilme dijital teknolojilerin gelişimi ile kişisel kullanıma uygun duruma gelmiş, “aceleci izleyici” için sinemanın fotografik yapısına dair bilincin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mulvey’e göre *düşünceli izleyici* filmin fotografik yapısını ve durağan olanın tınısını yeniden yaratabilir. Düşünceli izleyici sonunda “durağanlığın hareketten ve akıştan ayrılmazlığına geri döner” böylece “iki tür zaman iç içe geçer” (Mulvey, 2012: 218).

Mulvey 2013 yılında, *Gentlemen Prefer Blondes* (Erkekler Sarışınları Sever, Howard Hawks, 1953) filminde Marilyn Monroe’nun dans ettiği 30 saniyelik bir hareket dizisini yeniden düzenleyerek üç dakikaya uzattığı *Gentlemen Prefer Blondes* (2013)¹⁷ adlı bir video deneme çalışması yapar.

Mulvey, başlangıç noktasında eleştiri nesnesinin akademik yönünden ziyade, kendisini kişisel olarak büyüleyen bir ândan yola çıktığını söylüyor. Mulvey’in görsel-işitsel deneme çalışmasının amacı, yalnızca Monroe’nin jestlerini duraklatıp yeniden tekrarladığı performansı (tribute video) takdir etmektir. Monroe ve partnerinin kamera karşısındaki jestleri ve onları ayrıcalıklı kıldığı ânlarla indirgenmiş pozlarla örülü bu performansta, Mulvey Monroe’un

¹⁷ Çevrimiçi: <http://mediacommons.org/intransition/2014/03/04/intransition-editors-introduction>, erişim tarihi: 09.08.2019

elbisesini eliyle kapattığı hareketin, kusursuz anların akışı ile çelişki içinde olduğunu görür. Mulvey için bu durum R. Barthes'ın *punctum*undan izler taşır ve bu dikkat çekici duraksama ânını video çalışmasında üç kez tekrar eder (2012: 204). Sonuçta, ikonik imgelerin durdurulma ve tekrar edilmesiyle *ertelenmiş* film görüntüsü "fetişist" izleyicide Monroe'un klasik ve meşhur pozunu dondurma, tekrar etme ve hatta onu "sahip olma" (possessive) isteği uyandırır.

Böylece *sahiplenici* ve *düşünceli* izleyici tipi, önce büyülenerek ve hayran olarak filmin bir sahnesini veya bir ânını "sahipleniyor" ve bu tercih doğrultusunda görüntü üzerinde "düşünmeye" başlıyor. Böylece *sahiplenici* ve *düşünceli* olan ile her iki izleyici tipi arasında yeni bir diyalog ortaya çıkıyor (aktaran Grant, 2017: 150). Aynı zamanda yeniden kurguladığı ve metin olarak da paylaştığı video çalışmasıyla Mulvey, görsel-işitsel üretimin yapım öncesine ve sonrasında teorinin deneysel boyutunu da aktarmış olur. *Düşünceli* ve *sahiplenici* izleyici veya bir sinefil olarak görsel işitsel deneme yazarı; birbirine benzer ilgi ve arzuyla filmlerden aldığı görüntüleri, belirli bir düşünce, amaç, ya da yalnızca ilgi ve merak doğrultusunda filmin kendisi için eleştiri nesnesi haline getirmektedir.

Görsel-İşitsel Denemelerin Belgesel ve Deneme Filmlerden (Essay Film) Farkı

Hans Richter'in 1940 yılında yazdığı "*Der Filmessay: Eine Neue Form Des Dokumentar Films*" (*Belgesel Filmin Yeni Bir Formu Olarak Film Denemesi*) başlıklı yazının üzerinden yetmiş sekiz yıl geçmiştir. Richter'in başlığından da anlaşıldığı üzere deneme filmler belgesel formu olarak görülebilir. Ancak görsel-işitsel denemeler deneme filmi (essay film) değildir ve içerik ve anlatı olarak farklılıkları vardır. Deneysel film olarak sınırlarını zorlarken bir kavramı veya durumu açıklama durumu onu belgesel veya essay film formuna yakın bir yere koyar.

Bu bağlamda Chris Marker'ın çalışmaları görsel-işitsel denemenin erken örnekleri olarak düşünülebilir. Kendisi *La Jetee* (*İskele*, 1967) filmini foto-roman olarak adlandırsa da, Marker, bellek ve anı kavramları üzerine hem teorik, hem de pratik olarak düşünmemizi sağlaması ve yaratıcı anlatımıyla görsel-işitsel deneysel bir çalışma ortaya koymuştur. Laura Mulvey ve Peter Wollen'in *Riddles of the Sphinx* (*Sfenks'in Bilmecesi*, 1977) ve *Cyristal Gazing* (*Kristal Bakış*, 1981) Godard'ın *Historie(s) du Cinéma* (*Sinemanın Tarihleri*, 1989) gibi filmlerin yanısıra ve Guy Debord'un 1967 yılında çektiği *La société du spectacle* (*Gösteri Toplumu*) ve Slavoj Žižek'in filmlerini, teori ya da deneme film (essay/theory film) olarak adlandırabiliriz. Bu çalışmalar, görsel-işitsel denemelerinin kökenlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilirler. Sonuçta bu filmler de deneysel olup, belgenin, teorinin ve kurmacanın birleştiği bir noktada yer almaktadırlar. Bu nedenle bu filmleri de belirli bir forma yerleştirmek güçtür. Ancak yine de, görsel-işitsel deneme formunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olarak, formun kökenlerine dair çok şey söylemektedir.

Görsel-işitsel denemeler form olarak belgesel filme benzetilebilir. Görsel-işitsel deneme yazarının film malzemesine deneysel yaklaşımı ile izleyici ile arasındaki hiyerarşik bağ kırılır. Belgesel film yönetmenin, hem izleyici üzerinde, hem kullandığı film anlatı araçları üzerinde otoritesi kolaylıkla hissedilir. Belgesel, toplumsal ve kolektif bir izleyici algısı beklemeinden farklı olarak görsel-işitsel denemeler, izleyicinin tekilliğini pekiştirerek ve geleneksel izleme edimini bozuma uğrattır. Görsel-işitsel denemeler, izleyicinin duygusal olarak özdeşleşmesi yerine kendi bireyselliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. İzleyici, görsel-işitsel denemeyi bireysel olarak deneyimler (Lavik, 2012).

Yukarıda da görüldüğü gibi görsel-işitsel denemeler ile bir tür kurmaca film olan belgesel film ile aralarında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Alter'e göre, (2003: 14) belirli bir gerçekliği ortaya koyan belgesel filmden farklı olarak, görsel-işitsel denemeler aynı zamanda çelişkili, gerçek dışı veya fantastik de olabilmektedir. Öte yandan Mulvey ise, filmi her durduğumuzda, geçmiş zamanın filmin anlatsal ilerlemesinin büyüüne baskın

çıktığını ve görüntünün bir belge duygusu verdiğini ileri sürmektedir (2012: 219). Kuşkusuz hem görsel-ışitsel deneme yazarı, hem de belgesel film yapımcısı için film materyali bir belge niteliği taşımaktadır.

Görsel-ışitsel denemeler, film yönetmeninin geleneksel belgesel pratiğin kurallarını değiştirmesine izin vererek, hayal gücünü kullanmasına ve kendi estetik algısını ortaya koymasına izin vermektedir. Deneme filmin konusu herhangi bir şey olurken, görsel-ışitsel denemenin merkezinde yalnızca filmin konusu bulunmaktadır. Görsel-ışitsel deneme ile deneme film (essay film) arasında bir yakınlık olduğu gerçektir. Ancak görsel-ışitsel denemenin süresi daha kısa olmakla birlikte, aynı zamanda belirli bir durumu yakın planda ele alır ve ele aldığı durum da “belirli” bir görüntüye aittir. Kısacası görsel-ışitsel denemelerin belgesel ve deneme filmle teorik noktaları olsa da, onlardan farklı bir formdur. Görsel-ışitsel denemelerin yaygın biçemlerine bakarak kendi özgün yerini daha iyi görmek mümkündür.

Görsel-ışitsel Denemelerin Yaygın Biçemleri

Görsel-ışitsel denemeler farklı biçemler (mode) kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Dış ses (voice over) görüntünün açıklanmasına ve çalışmanın gerekçelerine değinildiği bir yöntemdir. Dış sesin metin üzerine konuşmasıyla gerçekleşir. Metin ve görüntü olarak görsel-ışitsel denemeler ise daha şiirsel estetik bir montaj kullanımıyla bir araya gelir ve çoğunlukla anlatı dış ses (voice over) yerine, akademik alıntılarla desteklenir. Bu çalışmalar ise, *videographic epigraph* (epigrafik videolar) olarak adlandırılmaktadır. Epigrafik videolarda akademik bilimsel metinlere şiirsel bir şekilde yer verilir; önce alıntı ve daha sonra alıntıyı açıklayıcı kısa düz yazı görülür (Keathley ve Mittell, 2019: 21-22). Bir diğer yöntem olarak *supercut*, benzerlik içeren görüntülerin seri olarak üst üste bindirilmesiyle gerçekleştirilir. *Supercut*, bir montaj tekniğidir, dolayısıyla bu yaklaşımların montajı, yani tekniği temel alarak sınıflandırıldıklarını söyleyebiliriz.¹⁸

Mulvey teknolojik gelişmelerle birlikte filmin anlatısal ve diagetik yapısı arasındaki doğrusallığın yıkıldığını söyleyerek, filmlerin yeniden izlenebilirliğinin, onları koleksiyon ve müze ortamına yaklaştırdığını söylemektedir (2012: 38). Böylelikle sıradan her insanın veya sinefilin, sinemanın tarihi hakkında bilgi sahibi olma ve hatta bu bilgilerin doğrulama, yeni bilgiler ekleyebilme, kişisel arşiv oluşturabilme konularında doğrudan katkısı olabilmektedir. Görsel-ışitsel denemenin doğrusal olmayan anlatımı, eleştiriye yaratıcı bir nitelik katabilmektedir. Yine doğrusal olmayan kurgu yazılımları sayesinde film üzerine düşünmek yönetmen ve yapımcıdan bağımsızlaşarak, izleyicisine veya sinefile bir deneyim ortamı sunmaktadır. Film materyaline yakınlaşarak onu görsel açıdan eleştirebilen kişi, metinde ifade edemediği eleştirel bir ortamı burada yaratabilir ve filmin doğrusal akışına müdahale edebilmek daha önce düşünülmemiş metinlerarası bağlantıların ortaya çıkmasına ve filmlerin tekrar eden belirli ortak motiflerin “keşfedilmesine” neden olabilir.

Görsel-ışitsel deneme çalışmaları yapan akademisyenlerin başında gelen Catherine Grant’ın *The Haunting of The Headless Woman* (2019) başlıklı görsel-ışitsel deneme çalışmasında, *La Mujer sin Cabeza* (Başsız Kadın, Lucrecia Martel, 2008) filmini, yönetmeninin bir röportajından yola çıkarak, Herk Harvey’in 1962 yılında çektiği *Carnival of Souls* (Ruhlar Karnavalı) filmiyle birlikte ele almıştır. Çalışmada yer alan metinde, yönetmenin röportajından alıntılara yer verilerek, *Ruhlar Karnavalı* filmine saygı duruşu niteliği taşıdığından ve filme öykündüğünden bahsedilmektedir. Her iki filmde de, başroldeki kadın karakterler, filmin başında bir kaza geçirmektedir. Ancak bu kazalar farklı nedenlerle gerçekleşir. Esasında tam da bu farklılığın olduğu noktada, metinlerarasılığın tekinsizliği ortaya çıkar. Yani *Ruhlar Karnavalı* filminde kaza sonrası ölen kadın karakter *Başsız Kadın* filminde kaza sonrası yaşam döner ve kaza,

¹⁸ Ancak diğer yandan Keathley and Mittell’in video deneme kampında katılımcılarla birlikte keşfettikleri ve sınıflandırdıkları görsel-ışitsel deneme biçemlerini şöyle sıralamak mümkündür: *videographic pechekucha*, *multi-screen composition*, ve *abstract trailer* (2019: 15-28).

onun için ölüm öncesi gerçekleşen bir olay olur. Sonunda her iki filmin karakterleri de yaşam ve ölüm arasında bir "hayalet" gibi oldukları, film mizansenine uygun bir şekilde iki filmin de opaklığıyla oynanarak üst üste getirilerek (*overlay*) gösterilmiştir. Grant'in bu görsel-işitsel deneme çalışması, filmler arasındaki metin ve mizansen benzerliklerinin yanında diğerinden daha önce çekilmesi nedeniyle, özellikle *Carnival of Souls* filmi üzerinde yeniden düşünmemizi, gözden kaçan ayrıntıların yakalanabilmesini ve farklı ve yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlaması açısından önemli bir epigrafik çalışmadır.



Görsel 2: *The Haunting of the Headless Woman*, 2019¹⁹

Film eleştirmeni Kogonada'nın *Sight&Sound* dergisinde yayımlanan *What is Neorealism?* (*Yeni Gerçekçilik Nedir?*, 2013) adlı görsel-işitsel deneme çalışması belirli bir konu hakkında açıklama ve bilgi verme amaçlı yapılmış bir çalışmadır. Videoda kullanılan dış ses (voice over) yönlendirici olmaktan çok, düşük bir tonda açıklayıcı ve görüntüyle senkron bir biçimdedir. Görsel-işitsel çalışma, Vittoria De Sica'nın 1953 yılında çektiği *Stazione Termini* (*Terminal*) filmini, Hollywood yapımcısı David O. Selznick'in kurguladığı versiyonu ile karşılaştırarak, İtalyan Yeni Gerçekçi akımına, iki farklı yaklaşımla farklı biçimlerde montajlanmış sahneleri yan yana getirerek (side by side) bakmaktadır. Selznick'in kurguladığı versiyonda De Sica'nın plan sekans olarak aktardığı bir çok sahnenin kesildiği ve filmin akımın özelliğini yansıtmayan klasik bir Hollywood filmine dönüştüğü görülüyor. Filmin iki farklı versiyonu, bir montaj tekniği olarak zaman imge ve hareket imge kavramlarını aynı film üzerinden göstermesi açısından da önemlidir.



Görsel 3: *What is Neorealism?*²⁰

¹⁹ Çevrimiçi: <https://vimeo.com/301095918>, erişim tarihi: 06.05.2019.

²⁰ Çevrimiçi: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/video-essay-what-neorealism>, erişim tarihi: 05.07.2019.

Videografik film eleştirisi, metin tabanlı eleştiride sözcüklerin ifade etmekte zorlandığı anlamların ortaya çıkmasına ve bu anlamın temsil ya da metaforlar yoluyla değil, doğrudan “gösterme” yoluyla ortaya konmasına katkı sağlar. Mulvey, bir imgenin izleyici üzerinde duygusal etki yaratması ile ve filmin akademik olarak metin analizi yoluyla incelenmesi arasında bir farklılık olduğunu, ancak her ikisinin de tanıdık ve ortak olan kültürel çağrışımlara dayandığını söyleyerek ortak bir temel de olduğunu ifade etmiştir (2012: 176). Her iki eleştirinin de temelinde öznel bir deneyim olduğunu ekleyebiliriz.

Sonuç

Kitle kültürünün artışı ve aynı oranda kültürün kitlesel üretimine kolaylık sağlayan elektronik ve dijital teknoloji, görsel medya çalışmalarında artışa ve yeni alanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kuşkusuz bununla birlikte, belirli uzmanlık alanlarına ayrılan ve hepsi de zorlu bir şekilde gerçekleşen film yapımı, çok daha kolay ve daha az maliyetli bir alan olmuş ve en önemlisi bireyselleşmiştir. Bununla birlikte film eleştirisi evde kullanılabilen “basit” yazılımlarla dijitalleşmiş ve film çalışmaları alanındaki akademisyenlerin teorik metinleri pratik alana adapte etmeye çalışmalarına neden olmuştur. Görsel-ışitsel denemeler bu ilginin bir ürünüdür. Sinemanın teorik bilgisini gerektirmesi nedeniyle film çalışmaları alanındaki hem bilim insanlarının ilgisini çekmiş, hem de aynı zamanda sinema alanına ilgi duyan herkesin katkı sağlayabildiği bir alan olmuştur. Kitle kültürüne hitap etmesinin yanında, aynı zamanda kovansiyonel anlatıya karşı belirli bir direnişi ve eleştiriye ortaya koyması nedeniyle de, kitle kültürünün karşısında yer alır.

Bu yazının amacı, görsel-ışitsel denemenin nasıl bir form olduğu, sınırlarının olup olmadığı üzerinedir. Ancak neredeyse her başlık, bir başka yazının konusu olabilecek niteliktedir. Akademik araştırmacıların artan ilgisi nedeniyle oldukça güncel bir form olan görsel-ışitsel denemeler, kendine özgü doğası ve yenilikçi formuyla film eleştirisinde kendine bir yer edinmiş durumdadır. Görsel-ışitsel denemeler ile bir tür kurmaca film olan belgesel film ve deneme film ile aralarında kökensel benzerlikler bulunmaktadır. Görsel-ışitsel denemelerin teorik kökenlerine bakıldığında bu benzerlik görülmekte ve bununla birlikte, eskiden yazılmış bazı metinlere geri dönülerek ve bu metinlerin güncel bağlamda yeniden ele alınmaktadır. Böylelikle görsel-ışitsel denemeler, yeni araştırmaların oluşmasına öncülük etmektedir.

Görsel-ışitsel denemeler, belirli bir direnişi ve eleştiriye içerir. Geleneksel metin tabanlı akademik çalışmalarına karşı alternatif bir anlatı ortaya koyar. Üstelik bu anlatı izleyicinin ve hatta üreticisinin deneyimini biricik ve öznel kılan bir anlatıdır. Akademik eğitim ve öğretimi sanatsal bir şekilde gerçekleştirdiği için melez bir form olarak görsel-ışitsel denemeler, film çalışmalarına akademik yaklaşımın mesafesini ortaya çıkarır. Bu durum aynı zamanda görsel-ışitsel denemenin geleneksele karşı direniş yönünü ortaya koyar. Eleştirel, yaratıcı ve aynı zamanda belirli bir performans dayanan görsel-ışitsel deneme çalışmaları, teorik tartışmaların odağında yer alan görsel-ışitsel materyalin yaratıcı kullanımıyla ortaya çıkar.

Film eleştirisinde “duyguları” ve “hisleri” de öne çıkaran bir form olarak görsel-ışitsel denemeler, aynı zamanda geleneksel film teorilerinin deneyim ve pratik yönlerini de yeniden düşünmeye yardımcı oluyor. Bir eleştiri yöntemi olarak görsel ışıtsel denemeler, metinsel film analizlerinin deneyimsel yönünün eksikliğini ortaya koyarak, duygusal ve duyumsal yönden filmleri deneyimlemeyi sağlıyor. Gittikçe artan bir ilgiyle akademisyenler, öğrenciler ve

sinemaya ilgi duyan herkes, sinema alanındaki teorik metinlerle sinematik bir materyal gibi çalışabiliyor. Görsel-işitsel denemeler merak uyandırıcı ve oldukça güncel bir form olmanın yanında, en önemlisi akademik yazının mahrum olduğu “deneyimsel” açığı birçok yönüyle doldurmakta ve görsel-işitsel materyal ile düşünmeye teşvik etmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. (2004). *Edebiyat Yazıları*. S. Yücesoy ve O. Koçak (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Álvarez López C. & A. Martin. (2014a). “Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers”. *NECSUS European Journal of Media Studies*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers>, erişim tarihi: 05.09.2018.
- Álvarez López C. & A. Martin. (2014b). “The One and the Many: Making Sense of Montage in the Audiovisual Essay”. Çevrimiçi: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin>, erişim tarihi: 05.09.2018.
- Bellour, R. (1975). “The Unattainable Text,” *Screen*, 16 (3), 19-27.
- Blanchot, M. (2014). *Bekleyiş, Unutuş*. E. Keskin (Çev.). İstanbul: Monokl.
- Bresland, J. (2010). “On the Origin of the Video Essay”, *Literatüre and The Arts*, Spring. 9(1).
- Debord, G. (2016). “Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler” *e-Skop*, K. Özsegin ve E. Gen (Çev.). Sayı: 9. Çevrimiçi: <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897>, erişim tarihi: 10.07.2019.
- Eriksson, T., Sørensen, I. E. (2012). “Reflections on Academic Video”, *International Journal of Media, Technology and Lifelong Learning*, 8(1), 1-15.
- Grant, C. (2011). “Touching the Film Object? Notes on the ‘Haptic’ in Videographical Film Studies”. Çevrimiçi: <https://filmanalytical.blogspot.com/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html>, erişim tarihi: 25.08.2018.
- Grant, C. (2014a). “How long is a piece of string? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism”. Çevrimiçi: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>, erişim tarihi: 02.09.2018.
- Grant, C. (2014b). “The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as MaterialThinking”. *Aniki*, 1(1), 49-62. Çevrimiçi: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/h>, erişim tarihi: 30.09.2018.
- Grant, C. (2017). “Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance”. *Cinema Journal*, 56(4), 148-158. doi:10.1353/cj.2017.0047.
- Grant, C. & Kooijman, J. (2019). “New Ways of Seeing (and Hearing): The Audiovisual Essay and television”, *NECSUS*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/new-ways-of-seeing-and-hearing-the-audiovisual-essay-and-television/>, erişim tarihi: 02.10.2019.
- Keathley, C., Mittell, J. & Grant, C. (2019). *The Videographic Essay: Criticism in Sound & Image*. Montreal: Caboose.
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe*. Şule Ç. Solmaz (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Laurent J. & Leveratto, J. M. (2012). "Cinephilia in the Digital Age", *Audiences*, 143-154.

Doi: 10.1515/9789048515059-012.

Lavik, E. (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?", *Frames Cinema Journal*, 1(1). Çevrimiçi: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>, erişim tarihi: 10.09.2018.

Marks, L.U. (2000). *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm Durağanlık ve Hareketli Görüntü*. S. Dingiloğlu (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Pantenburg, V. (2017). "Towards an alternative history of the video essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne". *NECSUS European Journal of Media Studies*. Çevrimiçi: <https://necsus-ejms.org/towards-an-alternative-history-of-the-video-essay-westdeutscher-rundfunk-cologne/>, erişim tarihi: 09.08.2019.

Parikka, J. (2016). *Medya Arkeolojisi Nedir?* E. Kılıç (Çev.). İstanbul: Koç Yayınları.

Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. E. B. Şaman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework*, 49(2), Fall. p. 24-47.

Richter, H. (1940). "Der Filmessay: Eine Neue Form des Dokumentarfilms", *Basler Nationalzeitung*.

Birincil Tekil Şahıs Anlatımlı Post-Yugoslav Belgesellerde Travma ve Nostalji İzleri

(*Arkadaşlarım, Benim Kişisel Savaşım, Babama Mektup*)

Bengi Muzbeg*

Zeynep Çetin Erus**

Özet

Soğuk Savaşın ardından iç çatışmalara sahne olan Yugoslavya'dan geriye 7 ayrı ülke kaldı. Yugoslavya döneminde inşa edilmiş ortak değerler, yaşanmışlıklar, anılar; bu ülkelerde yaşayanların kolektif belleğinde var olmaya devam etmektedir. Yugoslav kırmızı pasaportun sağladığı hareket özgürlüğü, madenci ve işçilerin fotoğraflarının yer aldığı banknotların simgelediği eşitlikçi refah seviyesi gibi örnekler bu ortak değerleri yansıtmaktadır. Ancak 1990'lı yıllarda gerçekleşen savaşlar, yaşanan travmalar Yugoslav toplumlarının kolektif belleğinde büyük yaralar açmıştır. Yaşanan travma, Yugoslav değerlere belirli bir oranda kızgınlığı, nefreti ortaya çıkarmıştır. Ancak ilk dönem şokları atlatılınca Yugoslav değerlere karşı duyulmaya başlayan bir özlem ortaya çıkmıştır. Yugo-nostalji olarak ifade edilen bu geçmiş değerlere özlem duyma hali daha çok mevcut durumdan memnun olmamaya gösterilen bir tepki şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Bu makalede Sosyalist Yugoslavya dönemi de dahil olmak üzere pek sık rastlanmayan Sırp-Hırvat ortak ailelerinin çocuklarının çektiği üç belgesel film incelenecektir. Bu filmlerden ilki yaşanan travmalara yer veren ancak daha çok nostaljik öğeler içeren, Moji Prijatelji (*Arkadaşlarım, Lidija Zelović - 2006*) filmidir. Travmaya neden olan olayları kendi hayatı üzerinden değerlendirip, travma sonrası süreçte ise bir iyileşme denemesini gerçekleştirdiği Moj Vlastiti Rat (*Benim Kişisel Savaşım, Lidija Zelović - 2015*) filmi, inceleyeceğimiz ikinci filmi teşkil etmektedir. İncelenecek üçüncü film ise yaşanan travmaları ailesi üzerinden anlatan Srđan Keča'nın Pismo Ocu (*Babama Mektup - 2011*) filmidir.

Anahtar Kelimeler: Nostalji, Travma, Yugo-nostalji, Yugoslavya, Belgesel

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8937-3916> - 0000-0001-9389-9163

E-mail : bengimuzbeg@gmail.com - zeynepces@hotmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.565341

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.05.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 14.10.2019

Traces of Trauma and Nostalgia in First - Person Narrative Post Yugoslav Documentaries

(My Friends, My Own Private War and Letter to Dad)

Bengi Muzbeg*

Zeynep Çetin Erus**

Abstract

7 countries are left behind Yugoslavia, a country that was the scene of internal conflicts following the end of the Cold War. The common values, experiences and memories built during the Yugoslav era continue to exist in the collective memory of those living in these countries. The freedom of movement provided with the red passport that everybody held, welfare level represented by the pictures of miners and workers on the banknotes and the some different examples represent these values. However, the wars and the traumas in the 1990s caused great injuries in the collective memory of the Yugoslav societies. However, when the first period of shocks were overcome, a longing began to be heard towards the Yugoslav values. The longing for these past values, named as Yugo-nostalgia, is more often manifested as a reaction to being dissatisfied with the current situation.

In this article, three documentary films from the children of Serb-Croat common families - a not so common family even during the Socialist Yugoslavia - will be examined. The first of these films is *Moji Prijatelji* (My Friends, Lidija Zelović - 2006), which includes traumas but contains more nostalgic elements. The second film examined *Moj Vlastiti Rat* (My Personal War, Lidija Zelović - 2015), is a movie where Zelović evaluates the traumatic events through her life and performs a recovery attempt in the post-traumatic process. The third film examined is *Pismo Ocu* (Letter to Dad, Srđan Keča - 2011), where he tells the traumas through his family.

Keywords: Nostalgia, Trauma, Yugo-nostalgia, Yugoslavia, Documentary

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8937-3916> - 0000-0001-9389-9163

E-mail : bengimuzbeg@gmail.com - zeynepces@hotmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.565341

Geliş Tarihi - Received: 14.05.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 14.10.2019

Giriş

Soğuk Savaş'ın sona ermesinden sonra, Yugoslavya çeşitli etnik ve iç çatışmalar yaşadı. Slobodan Milošević önderliğinde Sırbistan Sosyalist Partisi (SPS), özellikle Sırp Kilisesi ve Sırp Bilim ve Sanat Akademisi'nin desteklediği milliyetçi politikalar ile başta Bosna-Hersek olmak üzere çeşitli bölgelerde etnik temizlik uygulamaya başladı. Slovenya, Hırvatistan, Bosna-Hersek ve son olarak Kosova'da yaşanan çatışmalardan sonra Yugoslavya 7 küçük devlete ayrıldı. 2000'li yılların başından itibaren eski Yugoslavya topraklarında kurulan devletlerden oluşan Batı Balkanlar bir çatışmasızlık durumuna kavuşmuştur. Çatışmasızlık ortamında bir yandan yeni devletlerin kuruluş sancuları yaşanırken, diğer yandan yeni ulus inşaları süreci işlemiş, ayrıca bu süre içerisinde yaşanan travmalarla yüzleşme denemeleri gerçekleşmiştir. Bunun dışında çatışmasızlıktan çok, bir barış ortamı olarak nitelendirilebilen Tito Yugoslavya'sına duyulan özlem çeşitli seviyelerde kendisini göstermiştir. Yugo-nostalji¹ olarak tanımlanan bu çeşit geçmiş özeleme hali, yaşanan travmaların hatırlanmasına da sebep olmaktadır.

Bu çalışmada Yugoslavya'da yaşanan çatışmaların etnik olarak karışık ailelerin üzerinde yarattığı travma ve akabinde ortaya çıkan nostalji duygusu, kendi deneyiminden yola çıkarak birincil tekil şahıs anlatım yöntemini benimseyen Lidija Zelović ve Srdan Keča'nın filmleri üzerinden değerlendirilecektir. Keča'nın babasının Sırp ordusunun Hırvatlara karşı yürüttüğü savaşa gönüllü olarak katılması yaşanan acı olayların aileye yansımalarına ve bir aile dramına dönüşmesine sebep olmuştur. Zelović'in filmlerinde ise travmaya sebep olan acı olaylar ile nostaljik duygular iç içe geçmiş bir şekilde sunulmaktadır.

Post-Yugoslav dönemde Bosna-Hersek, Sırbistan ve Hırvatistan başta olmak üzere Slovenya, Makedonya ve Kosova'da da çok sayıda belgesel film çekilmiştir. Ancak bu çalışmanın kapsamı farklı etnisiteye mensup ailelerin çocuklarının kendi öz hikayelerini anlattıkları filmlerde yaşanan olaylara ve nostaljik duygulara (Yugo-nostalji) nasıl yer verdiklerinin incelenmesi ile sınırlı kalacaktır.

Nostalji, Yugo-Nostalji ve Travma,

Nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) sözcüklerinin birleşiminden oluşan nostalgia, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur (Boym, 2009: 14). Dağıldıktan sonra Yugoslav toplumlarının ürettikleri kültürel ve sanatsal eserlerde sık sık Yugo-nostaljik öğelere vurgu yapıldığı görülmektedir. Beatriz Sarlo bu nostaljik öğelerin çoğu defa bilinçli olmadığını vurgulamaktadır. Sarlo bu duyguların koku gibi olduğunu belirtir ve ekler "Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle, "geçmiş" kendiliğinden "bugün" olur" (Sarlo, 2016: 9). Hatırlama, gerçekte olan olayları değil, sonradan bir öykü haline getirilmiş olayları referans almaktadır. Hatırlama, her zaman bir anlam üretimi ile el ele gitmektedir. Bu anlam üretimi esnasında hatıralar yapılandırılır ve öykülere tahvil edilirler (Sancar, 201: 43).

Hem bireyler hem de toplumlar geçmişte yaşanan güzel şeyleri hatırlamaya meyillidir.

¹ Berlin Duvarı'nın yıkılışından sonra dağılan Doğu Bloku ve Yugoslavya'da farklı terimlerle ifade edilen bir nostalji duygusu gelişmiştir. Doğu Almanya'da *Ostalgie*, Rusya'da *Soviet Nostalgia* gibi tanımlar kullanılırken Yugoslavya bölgesinde bu *Yugo Nostalgia* olarak ortaya çıktı. İlk kullanımının ne zaman olduğuna dair kesin bir tespit olmasa da 1990'lı yılların başlarından itibaren mevcut koşullardan memnun olmayıp karşı çıkan çeşitli grupların bu terimi kullandığı bilinmektedir. Yugo -Nostalji'yi Post - Sosyalist ülkelerde gelişen diğer nostalji türlerinden ayırmamız gerektiğini vurgulayan Bošković, *Ostalgie*'nin Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesinden sonra ortaya çıktığını, Orta ve Doğu Avrupa'daki ülkelerin savaştan bir şekilde Doğu Blok'undan ayrıldıklarını Yugoslavya'da ise 200.000 kişinin ölümü, milyonlarca kişinin mülteci durumuna düşmesini ortaya çıkaran, Srebrenica dahil bir çok bölgede soykırım ve etnik temizlik uygulamalarının yapıldığı bir savaşın yaşandığı esnada ve sonrasında ortaya çıktığını vurgulamaktadır (Bošković, 2013).

“Özellikle Balkanlar’da savaşlar ve etnik çatışmalarla birlikte gelen bu sancılı geçiş dönemine çoğu durumda özgürlüğe ve refaha yönelik acil beklentiler ve hayal kırıklıkları damgasını vurmuştur” (Yaren, 2014: 10). Travmaya uğrayan insanlar ve toplumlar başkalarıyla olan ilişkilerini kesmektedirler. Güvenli bir ortamda bir süre sonra yeniden kurulan ilişkiler travmatize beynin ilk iyileşme sinyallerini oluşturmaktadır. Tecrit altında iyileşme asla başlamaz (Herman, 2016: 167). İyileşme sürecinde sıklıkla fail ve kurban arasındaki karşıtlık ön plana çıkar. Fail, yaşanan her şeyin üzerine bir örtü çekilmesini ister, kurban ise empati yapıp acının yükünün paylaşılmasını arzulamaktadır. Travmatik gerçekliği bilinçte tutmak kurbanı onaylayan, koruyan ve kurban ile tanıştığı ortak bir ittifakta birleştiren sosyal bir bağlam gerektirir (Herman, 2016: 11). Sosyal bir bağlam olarak sinema mecrasının travmalar ile mücadelede önemli işlevleri olabileceğini belirten Izod ve Dovaris, “İnsanlar acı çekmeyi göze alamazlarsa tam olarak olgunlaşamazlar... Birey acıya dayanıp üstesinden gelebilirse, ruhsal ve manevi açıdan hazır olduğunda kişileşme sürecini bilinçli bir şekilde hızlandırabilir. Acı çekmeyi gerektiren her durum gibi, yas sürecinin de kişileşmeyi güçlendirdiğine” (Izod ve Dovalis, 2015: 3-5) vurgu yaparlar.

Travma yaşayan toplumlar bir süre travmaya sebep olan olayları hatırlamak istemezler. Bu travma süreçlerinin başlangıç aşamasına işaret eder. Belirli bir süre geçtikten sonra ve güvenli bir ortam sağlanabilmiş ise travmaya sebep olan olaylar üzerine düşünölmeye başlanabilir. Travma sonrası süreçte insanların yaşadığı stres bozukluğu “aşırı uyarılma”, “müdahale” ve “büzölme” şeklinde sınıflandırılmıştır. Travma sonrası “aşırı uyarılma” stres bozukluğu yaşayan bireyler çabuk irkilir ve travmaya sebep olan olayın her an yeniden olabileceğini düşünürler. “Müdahale” bozukluğu yaşayan kişiler ise travmaya sebep olan olaylardan uzun zaman geçmesine rağmen o anı yeniden bugünmiş gibi hatırlarlar. “Büzölme” ise travmaya sebep olan olaya direnmenin boşa bir çaba olduğu ön kabulü ile ortaya çıkar ve bireyi tepkisiz kılar (Herman, 2016: 44-53). İncelenen filmlerde yer verilen karakterlerin travma sonrası süreçte dönem dönem değinilen bu üç tepkiyi verdikleri görölmektedir.

Nostaljik öğeleri hatırlamaya, anlatmaya, paylaşmaya başlamak kimi zaman travmatize beynin iyileşme yolunda attığı ilk adımları oluşturur. Boym’un tanımladığı biçimiyle düşünsel nostalji bireysel ve kültürel hafızaya odaklanır, detayları ve hatırlama biçimlerini önemser. Mizahidir ve yaşanan yoksulluk dahil bazı acıları gülünçleştirir, tatlı bir anıya dönüştürür (Boym, 2009: 88). Bu tür nostaljik hatırlamalarda bir süreklilik yoktur. Neden sonuç ilişkisi, mantık çerçevesi düşünölmemektedir. Sadece yaşanan sabit, değışmeyen hoş anılar hatırlanmaktadır. Yugoslavya toplumları, dünyanın çoğu yerini rahatça gezebildikleri kırmızı pasaportları ile övünürlerken, Yugoslavya döneminde sahip oldukları görece refah seviyesini sık sık dillendirmektedirler. Bu nostaljik hatırlamada iç dinamiklere, konjonktüre yer verilmemektedir.

Boym *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında nostaljiyi “yeniden kurucu” ve “düşünsel” nostalji olarak iki ayrı düzlemde incelemektedir. Yeniden kurucu nostalji, zamanla ilişkilidir. Geçmişe iner, şimdiki zamana uyarlar ve bu nostaljik değeri geleceğe taşımaya çalışır. Düşünsel nostalji ise zamandan kopuktur. Nostaljik bir değeri olarak hatırlanan olgunun oluşma süreciyle ilgilenmez. O bir değerdır ve hatırlamak acıyı da içinde barındıran bir huzur sağlar. Boym, düşünsel nostaljinin hastalıklı bir tapmaya sebep olabileceğini ve kişiyi veya toplumu şimdiki realiteden uzaklaştırabileceğini vurgular (Boym, 2009: 37).

Dubravka Ugrešić ise Yugo-nostaljik değeri, ideolojik bir dönüşüm veya siyasi bir projeden çok, Yugoslavya’nın belirli bir döneminde yaşanan refah seviyesi ile kullanılan yerli marka araba, soba veya Balkanlara özgü yemek düzeyinde olduğunu vurgulamaktadır (Ugrešić, 2012).

Radović, 2013 yılı başta olmak üzere takip eden yıllarda Sırbistan Kamu Televizyonu RTS 1 ve diğer bölge ülkelerindeki televizyon kanallarında yayınlanan *Şov Svih Vremena (Tüm Zamanların Şovu)*² üzerine yaptığı analizde, Yugoslavya'ya duyulan özlemin inşa edilen ortak değerlerin yanı sıra, refah seviyesini popüler bir yeni gerçeklikte dile getirdiğini ve geçmişini "iyi" şimdiki zamanı "kötü" olarak göstererek bir gelecek kaygısı inşa ettiğini iddia eder (Velikonja, 2017: 10).

Yugo-nostaljinin önemli bir işlevine vurgu yapan Ugrešić, bu tür bir nostaljinin gelişen etnik milliyetçiliğin tam karşısında konumlandığını belirtir. Yugoslavya'nın yıkılışından sonra sistematik bir şekilde değersizleştirilen Yugoslav değerleri koruyup savunmanın, inşa edilen milliyetçi ulus devletler karşısında durmanın (kolaycı) ama önemli bir duruşu temsil ettiğini ifade eder (Ugrešić, 2012).

Post-Yugoslav toplumların belirli bir kitlesi Yugo-nostaljik değerler beslerken, Yugoslavya döneminde farklı etnik toplulukların içten içe geliştirdiği bir milliyetçi nostalji de mevcuttur. Dini kurumların ve milliyetçi değerlerin geri plana itildiği Yugoslavya döneminde; milliyetçi düşünceler yok olmamış, daha çok bireysel düzeyde canlı tutulmuştur. Dolayısıyla Yugoslavya'nın dağılışından sonra, mevcut düzenden memnun olmayan milliyetçiler etnik ve dini değerleri ön plana çıkararak, Yugo-nostaljinin karşısına, milliyetçi bir nostalji yerleştirmiştir. Bu tür bir nostalji geçmişe ve geleceğe yönelir. Geçmişte kalan ve arzu duyulan değer şimdiki zamanda yeniden inşa edilir, ayakta tutulmasına çalışılır. Bu noktada Post Yugoslav ülkelerden Makedonya buna örnek olarak gösterilebilir. Yugoslavya'nın dağılışından sonra Makedon öz değerlerine karşı milliyetçi bir nostaljik duygu geliştirmiş; ekonomik sıkıntılarla boğuşan ülke, başkent Üsküp'te Makedon değerlerini öne çıkarmak için 700 milyon doların üzerindeki bir harcamayla 80'in üzerinde anıt ve bina inşa etmiştir. Sosyolog ve sanatçıların *kitch* olarak nitelediği Skopje 2014 projesi, dönemin milliyetçi iktidarı tarafından ısrarla desteklenmiştir (Kubiena, 2012: 78-99). Bu seviyede olmasa da Hırvatistan, Bosna ve Hersek, Sırbistan ve Kosova'da da Yugoslavya öncesi değerler kahramanlaştırılmış, bellekte yer alan nostaljik duyguların, heykel, bina veya edebi eserlerle somutlaştırılıp geleceğe taşınması amaçlanmıştır.

Çalışmamızda etnik milliyetçiliğe ve geçmişe dayanan kökleri geleceğe taşıma arzusunu da içinde barındıran Yeniden Kurucu nostaljinin aksine, Sosyalist Yugoslavya döneminde inşa edilen değerlere³ duyulan özlemi ifade etmeye uygun olan Düşünsel Nostalji kavramı

² Sırbistan, Karadağ, Hırvatistan ve Bosna-Hersek'te kullanılan diller birbirinin neredeyse aynısıdır. Slovenya ve Makedonya'da kullanılan Slav dili biraz farklılık gösterse de bu bölgede yaşayanlar Sırpçayı zorlanmadan anlayabilmektedirler. Dolayısıyla bölgedeki herhangi bir ülkede çekilen film veya hazırlanan televizyon programları bütün ülkelerde yaşayan seyircilere hitap edebilmektedir.

³ Yugo-nostalji'nin anlamını daha iyi tespit etmek açısından bu çalışmada söz edilen Yugoslav değerlerin ne olduğuna bakmamız, neye özlem duyulduğu ve Yugo-nostaljinin hangi kaynaklarla beslendiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Yugoslavya, İkinci Dünya Savaşında sadece Nazi ve Faşist ordularına karşı değil aynı zamanda bölgedeki monarşik yapı ve mantaliteye karşı da savaştı. Tito önderliğindeki Halk Kurtuluş Ordusu bir taraftan Nazi ve Faşistlerle, diğer taraftan adına Ustaşa denen Hırvat Milliyetçileri, Çetnik denen Sırp milliyetçileri (Pupovac 2006) ve güneyde Ballist denen Arnavut milliyetçilerine de karşı savaştı. Savaşın sona ermesi ve partizanlar öncülüğünde yeni Sosyalist Yugoslavya kuruldu. Özellikle 1948'de Tito - Stalin çatışması olarak bilinen ve Yugoslavya'nın Kominform'dan ihracı ile sonuçlanan süreçten sonra Yugoslavya, Sovyetler Birliği'nin yönetiminde olmayan bölgedeki tek Sosyalist ülke olarak varlığını sürdürdü. NATO'nun 1949 yılında, Vraşova Paketi'nin 1955 yılında kurulması ile Yugoslavya bölgede iki pakta da dahil olmayan bir ülke olarak ortaya çıktı. Komünist Parti önderlerinden Edvard Kardelj ve Milovan Djilas'ın çalışmalarından sonra Yugoslavya Özyönetimli Sosyalizm fikrinin detaylarını açıkladı ve uygulamaya başladı. Dış politikada ise 1961 yılında Yugoslavya, Bağlantısızlar Hareketi'nin ilk toplantısına ev sahipliği yaptı ve Yugoslav önder Josip Broz Tito bu hareketin 3 yıl Genel Sekreterliğini yürüttü. Yugoslavya Özyönetimli Sosyalizm uygulaması ile ortaya çıkan özgün bir modeli oluşturmaktaydı. Bağlantısızlar Hareketi sayesinde ise birçok Afrika ve Asya ülkeleri ile iş birliğini genişletti. Böylece ekonomik olarak belirli bir refah seviyesine ulaşan Yugoslavya özellikle sınırları içerisinde her etnik topluluğa hak tanınması ile ön plana çıkmaktaydı. Yugoslavya'nın resmi dili Sırpça-Hırvatça, Slovence ve Makedonca olmakla birlikte belirli yoğunlukta yaşayan toplulukların da hakları tanınmıştı. Bu bakımdan Yugoslavya'da Macarca, Arnavutça, Rumunca, Türkçe, Slovakça, İtalyanca ve sair dillerde eğitim veriliyor ve bu

üzerinden inceleme yapılacaktır. Boym'un tanımladığı şekliyle Düşünsel Nostalji yeni bir inşa süreci sorumluluğunu taşımamaktadır ve daha mizahidir. Absürtlükleri, belli bir dönemde yaşanan memnuniyetsizlikleri bile gülümsenerek hatırlanacak detaylar olarak sunmaktadır. Sinemada nostaljik öğelerin kullanımı konusunda Asuman Suner şu değerlendirmeyi yapar:

Nostalji filmlerinde geçmiş şeyleştirilir, bir tür toplumsal çocukluk dönemi olarak tasavvur edilir, toplum çocuksulaştırılır. Bu filmler, geçmişteki taşra yaşantısında cisimleşen bir kolektif kimlik, bir "biz" anlatısı, bir tür "içsel hakikat alanı" kurarlar. "Biz" i tarif eden kendinden menkul bir iyilik, saflık, çocuksuluktur. Bu "biz" anlatısı bir yandan toplumu şirin, afacan bir çocuk olarak tasavvur ederken, bir yandan da hesap verebilir olma sorumluluğundan arındırır. Nostalji filmleri böylece toplumu tarihin yükünü taşımaktan kurtarmış olur (Suner,2006: 98).

Post-Yugoslav filmlerde de geçmişin "şeyleştirilmesine" sık sık rastlanır. Yugoslavya'nın yerel öğelerini popüler bir meta haline dönüştürüp sunan yönetmenlerden en çok bilineni olan Emir Kusturica'nın filmlerinde buna sık sık rastlanmaktadır. *Underground (Yeraltı, Emir Kusturica - 1995)* veya *Otac Na Službenom Putu (Babam İş Gezisinde, Emir Kusturica - 1985)* filmlerinde Yugoslavya sahiplenilmemekte ve o sistemin işleyişi tartışılmamaktadır. Dışarıdan gelen bir gücün o sistemi oluşturduğu, Yugoslav toplumlarının da buna maruz kaldığı izlenimi verilmektedir. Sistemin bu şekilde işleminde yönetilenlerin hiçbir payının olmadığı düşüncesini uyandırmaktadır. "Aidiyet sorunsalı etrafındaki gerilimler ve onlara eşlik eden şiddet, sevimli bir çocukluk anlatısı içerisinde bulanıklaşırken, toplumsal çatışmalar dışsallaştırılır, dışarıdan gelen kötülükler olarak tasvir edilir. Nostalji filmlerinde geçmiş, geçiştirilir" (Suner, 2006: 99).

Zelović'in Filmlerinde Travma ile Nostalji

Lidja Zelović, Sarajevo'da (*Saraybosna*) yetişen bir gazetecidir. 1970 yılında doğmuş, Sırp-Hırvat Dili ve Yugoslav Edebiyatı bölümünde okumuş, sonra Sarajevo Televizyonu'nda gazeteci olarak çalışmaya başlamıştır. Bosna savaşı başladıktan sonra Hollanda'ya göç etmiştir. Kendi hayatını anlattığı bu filmlerde Zelović'in Yugoslav değerlerine duyduğu özlem, geçmiş bir zamanda yaşanan ve artık yok olmuş bir Yugoslavya ve barındırdığı değerlere duyulan bir özlemdir. 10 - 15 Kasım 2016 tarihleri arasında Belgrad'ta düzenlenen Slobodna Zona Film Festivali'nde gerçekleştirdiğimiz söyleşide Zelović filmlerinde bu tür nostaljik öğelerin bulunduğu farkında olduğunu, bunları bilerek kullandığını ve hala bu değerleri özlemekte olduğunu söylemiştir (L. Zelović ile kişisel iletişim 14.11.2016).

Farklı Coğrafyalara Dağılan Arkadaşlıklar: *Arkadaşlarım (Moji Prijatelji, 2006)*

Arkadaşlarım filmi, yönetmen Lidija Zelović'in kameraya bakarak bilinen bir fıka anlatması ile başlamaktadır. İngiltere'ye giden Bosna asıllı bir sürücü ters yönde ilerlemektedir. Bunun üzerine polis tarafından yapılan "Ters yönde bir araç ilerlemektedir" anonsuna ters giden aracın Bosnalı şoförü tepki gösterir ve "Bir değil, binlerce araç ters yönde ilerliyor" der. Devamında Zelović, kendisinin film çekme çabasını ve hayata karşı duruşunu İngiltere'de ters yönde araba kullanan Bosnalı şoföre benzetir. Bu sözlerden sonra ekranı nostaljik görüntüler

dillerin hak eşitliği sağlanıyordu. Yugoslavya, milli meseleyi etnik kimlikleri bastırarak değil, serbest bırakarak çözmeyi denemiştir. Yugoslavya, sağlanacak gelişmeyle herkesin Yugoslav kimliğinde buluşacağını tahayyül etmiştir. Perica'nın açıklaması ile diyebiliriz ki, Yugoslavya, sınıf bilincinin yükselmesi ile etnik ve dini kimliklerin geri planda kalacağını öngörüldüğünü belirtir ve "Yugoslav vatandaşlarının dini kardeşlik ve birliktir" sloganına atıfta bulunur (Perica, 2002: 100). Özyönetimli Sosyalizm konusunda Türkçe kaynak için Alparslan Işıklı'nın Kuramlar Boyunca Özyönetim ve Yugoslavya Deneyi adlı çalışması, Yugoslavya'nın etnik yapı anlamında nasıl bir denge oluşturduğunu ve çöküşün dinamikleri için İlhan Uzgel'in Sosyalizmden Ulusçuluğa: Yugoslavya'da Ulusçuluğun Yeniden Canlanması ve Tanıl Bora'nın Milliyetçiliğin Provokasyonu - Yugoslavya adlı çalışmaları değerli çalışmalardır.

kaplar. Sarımtırak görüntülerle yönetmen kendi çocukluğunu ekrana yansıtır.

Tito'nun Sarajevo'yu ziyareti ve ilkokul öğrencilerinin Yugoslavya bayraklarını sallaması görüntüleri gösterilir. Dış seste ise Yugoslavya'nın spor alanındaki başarıları, Yugoslav dinarının değeri, satın alma gücü gibi bilgiler verilmektedir.

Bu görüntülerle geçmiş hatırlanır, Yugoslav olmakla gurur duyulur. Bu öğeler adeta zamandan kopartılmış, bağlamı dikkate alınmadan sevilen, özlem duyulan öğeler olarak toplumsal bellekte yer almakta, bir Yugo-nostalji duygusu yaratmaktadır.

Zelović; Bosna'da savaş başladıktan sonra Amsterdam'a kaçtığını belirtir. Güzel bir hayatı olduğunu, oğlu Sergej'i burada yetiştirmek istediğini, Amsterdam'ın çok kültürlü yapısını sevdiğini söyler. Amsterdam'ın kozmopolit yapısı ve refah seviyesi ile Tito Yugoslavya'sı arasında paralellik kurar. Yugoslavya döneminde sahip olunan değerleri hatırlamaya ve bu değerlerin neden yok olduğunu sorgulamaya çocukluğunu geçirdiği Miljevina (Milyevina) köyünde başlar. Nostaljik görüntülerin ardına acıyı yerleştiren Zelović ekrana yüzlerce kurşunun isabet ettiği bir duvar görüntüsünü yansıtır. Sonra Sarajevo'ya geçer. Savaş esnasında Sarajevo'yu terk etmeyen arkadaşı Jasna (Yasna) ile buluşur. Trolleybusta sohbet ederken paralel kurgu ile savaş esnasında tramvayın makinalı tüfeklerle tarandığı görüntüleri gösterir. Jasna savaştan sonra bir daha hiç tramvaya binmemiştir.



Görsel 1: Seyahat halindeki tramvayda yolculuk eden sivilleri keskin nişancıların hedef aldığı an ve sonrası.

Travmatik görüntüler, Balkan düğünlerinin hazırlık görüntüleri ile kesilir. Zelović, Bosna'da yaşadığı köyde kendisi için bir nişan töreni hazırlar ve tüm arkadaşlarını burada birleştirmeyi planlar. Yönetmen köydeki düğün hazırlığı sürecinde kaç koyun kesileceğinden, çadırın nereye kurulacağı konusuna kadarki olağan şeyler üzerine yapılan derin münakaşalar ve şakalar aracılığıyla acı ile mutluluğu yan yana getirerek bir mizansen oluşturur. Müzik olarak da *Bayaga (Bajaga)* grubunun *Yıllar Geçiyor (Godine Prolaze)* şarkısı çalar. "Hatırlıyorum" diye başlayan şarkı; nakarat kısmında "Yıllar kızgın adımlarla geçiyor / Yıllar geçiyor, biz kalıyoruz / Mutlu muyuz, akıllı muyuz / Yıllar geçiyor biz bakıyoruz" sözlerine yer vermektedir.

Bir sonraki sahnede Zelović, diğer bir arkadaşı Olja'yı (Olya) Montreal'de ziyaret eder. Olja, Sırp asıllıdır ve savaş esnasında Kanada'ya kaçmıştır. Olja Yugoslavya'nın ve inşa ettiği değerlerin neden yok olduğunu, savaşın neden çıktığını ve bu esnada nelerin yaşandığını sorgulamak istemez. Kalabalıkların oluşturduğu bir algı ile mücadele edilemeyeceğini, şu anda sırf Sırp asıllı olduğu için bile suçluluk duyduğunu, bu bağlamdan soyutlanmanın mümkün olmadığını belirtir. Sırf Sırp asıllı olduğu için kendini bir anlamda "fail" olarak gören Olja, travmatize olmuş bireylerin gösterdiği tepkiyi, hatırlamamayı seçmeyi, "...zamanın, geçmişi unutmaya ve yola devam etme zamanı olduğuna" (Herman, 2016: 10) kendini inandırmayı

yeğlemektedir.

Paralel kurgu ile Zelović'in İsveç'te ziyaret ettiği Boşnak arkadaşı Emina'ya geçilir. Emina'nın annesi savaş esnasında öldürülmüştür. Bosna'yı artık görmek istemediğini belirten Emina, *"Hiçbir şeyi özlemiyorum, çok acı günler yaşadım. Önce Sırp bölgenin suyunu kesti, sonra vidanjörle su dağıtımını yapıldığı esnada o bölge bombalandı ve annem öldü. Bu bombayı atan komşum da olabilir, arkadaşım da, sen de olabilirsin, daha fazla konuşmıyorum"* der.

Ancak biraz sonra Bosna'nın yeşil doğasını bazen özlediğini belirtir. Sırp asıllı Olja'nın aksine Boşnak Emina kendini kurban olarak hissetmektedir. Kurban failin empati yapmasını ve yaptıklarını kabul etmesini bekler. Bu gerçekleşmediğinde hakikate olan inancı kaybolur ve travma sonrası stres bozukluğu kalıcı olur. Kaybedilenin yası tutulamadığı için iyileşme süreci de başlayamaz (Herman, 2016: 235 – 245).

Zelović'in Yugo-nostaljik öğelere duyduğu özlemin tam karşıtı Emina'ya hakimdir. Emina İsveç'te kendine yeni bir hayat kurmuştur. Zelović'in idealize ettiği anıları, Emina düşünmek bile istememektedir. İnsanların komşusunu, akrabasını öldürebildiği bir durumdan sonra bu tatlı anıların yaşatılmasının anlamsızlığını vurgular. Zelović ise her zaman her yerde milliyetçiler, kötü insanların olacağını belirtir ve iyi insanların yine bir arada olması gerektiğini savunur.

Düğün hazırlıklarının tamamlanıp davetlilerin tören alanına gelişini ekrana taşırken Montreal'de yaşayan Olja'ya paralel kurgu ile geçiş yapar. Olja: *"Benim aklımda Yugoslavya tahayyülü hiç değişmeyecek. Yalan olup olmamasına bakmaksızın. Belki tamamen yalan idi. Ama ben o yalanla büyüdüm, o yalan bugün ben ne isem işte onu yarattı. Bunun için hiç kimseye kızamıyorum. Bu yaşanan savaş da bizi biz yaptı. Savaş olmasaydı da kim bilir nasıl bir durumda olurduk. Ben bu düşüncemi değiştiremem"*.

Bosna'da düzenlenen düğün törenine misafirler gelirken dış seste Bayaga (Bajaga) adlı müzik grubunun *Yoldaşlarım (Moj Drugovi)* şarkısı çalar. *"Benim yoldaşlarım bütün dünyaya / Dağılmış inciler gibidir / ve ben bir göçmen gibi / ancak yılda bir buluşurum onlarla"* diye başlayan şarkı sözleri Zelović'in ve çok sayıda Bosnalının gerçeğini yansıtmaktadır.

Belgeselin kapanış sahnesi, Zelović'in Yugoslav değerlere bakışını tekrarlar. İsveç'te yaşayan ve Bosna'daki nişan törenine katılmayan Emina, Amsterdam'da Zelović'i ziyarete gelir. Bir kafede buluşurlar. Zelović oğlu Sergej ile, Emina kızı Nina ile gelmiştir.

Zelović ile Emina konuşurken, bebek arabalarında Sergej ile Nina birbirleriyle şakalaşır. Zelović konuşmasını keserek çocuklarla ilgilenir. Belgeselin kapanışını şu sözlerle gerçekleştirir: *"Sergej; sana ne diyor tatlım. Niye huysuzlaşıyorsun? Bak seni ziyarete gelmiş. O arkadaşın Nina"*.

Bu sahne ile Zelović tahayyül ettiği Yugoslavya'yı en azından bireysel düzeyde yaşamak istediğini göstermektedir. Gerçekte Yugoslavya'nın yeniden birleşmesi ve eski ilişkilerin sürdürülmesinin imkansız olduğunu bilse de bunu arkadaşları ve ailesi düzeyinde sürdürmeyi amaçlamaktadır.

Bir Yüzleşme Denemesi: Benim Kişisel Savaşım (Moj Vlastiti Rat – 2015)

Benim Kişisel Savaşım adlı belgesel filmde yönetmen Zelović, yine *Arkadaşlarım* filminde olduğu gibi kendi hayatından bir kesiti işlemektedir.

Film, Zelović'in video okuyucuya bir VHS kaset yerleştirmesiyle başlar. Savaş öncesinde Sarajevo Televizyonu'nda gazeteci olarak çalışırken hazırladığı programlara yer verir. Sonbaharın gelişini konu edindiği bir programda, vatandaşlarla yapılan mülakatlarda siyasi

bir huzursuzluğun mevcut olduğu anlaşılır.

Paralel kurgu ile Sarajevo'nun bombalanma sahnelerine geçilir. Bir üst kimlik olarak inşa edilen Yugoslav kimliğini en fazla benimseyen Sarajevo halkı "Hayır bunlar burada olamaz. Millet bir arada olalım" demektedirler. Paralel kurguyla Amsterdam'a geçilir. Yönetmen Amsterdam'da kendisinin ve ailesinin rahat hayatına kısaca yer verir.

Zelović, Bosna'daki nostaljik görüntüleri ve travma yaratan savaş görüntülerini art arda sıralar. Bir kadının sarf ettiği "Hayır bunlar burada olamaz" sözü travma anının somutlaşan ifadelerine tekabül eder. Travmatik olaylarda kişi travmaya sebep olan olayı kabullenmek istemez. Beynin kendini koruma altına alması olarak da ifade edilen şok anı insanı yaşananların gerçek olamayacağına inandırır.

Başlangıç sekansında, tahayyül edilen bir Yugoslavya ve devamında bölünme anı yer alır. Sekans Zelović'in konumunu belli ettiği şu sözlerle tamamlanır: "Ve ben, film yönetmeni... Romantik dünya resmini kaybetmemek için sonsuza dek mücadele eden biri".

Belgeselde özellikle Sarajevo'ya atfedilen, kozmopolit, çok kültürlü özellikler, kış olimpiyatlarının düzenlenmesi dolayısıyla önemli bir merkez olduğu algısı ön plana çıkarılmakta o günlere özlem duyulmaktadır.

Filmlerde Sarajevo'nun temsili konusunda çeşitli tartışmalar vardır. Iordanova çok gelişmiş, hareketli olmasını gerektiren kozmopolit yerine Sarajevo'nun herkesin bulunduğu bir kavşak olarak nitelenmesinin daha isabetli olacağını belirtir. Farklı etnik ve dini kimliklerin bulunduğu ve orada kaldığı bir kavşaktır Sarajevo. Sarajevo "...ancak kuşatma altına alındığı zaman zengin ve çok yönlü kültürel hayatı olan kozmopolit bir şehir olmuştur. İronik bir şekilde onu kozmopolit yapan, uğradığı yıkımdır" (Iordanova, 2007: 308) der. Sarajevo'nun sinemada tasvir ediliş şekli, buraya gelen veya ayrılan yönetmenlerle ilgilidir. Zelović'in savaş esnasında Sarajevo'da bulunmaması, daha sonra televizyon ve film çekimleri için gelmesi, Sarajevo'da kalan yönetmenlere kıyasla film dilinin çok daha nostaljik olmasını ortaya çıkarmıştır.

Açılış sekansından sonra Hollanda Kraliçesi'nin doğum günü kutlamaları ile açılan sahne, paralel kurgu ile Bosna savaşına uzanır. Hollanda'da yumurta savaşı yapılırken, paralel kurguda gerçek silahların kullanıldığı Sarajevo görüntülerine geçilir. Hemen ardından Zelović'in savaş bittikten sonra Hollanda televizyonu için çekim yapmak üzere bir ekiple memleketi Sarajevo'ya gelişini görürüz. Eskiden yaşadığı apartman dairesine gider. Apartman girişinde posta kutusunda hala soyadlarının silinmemiş olmasını heyecanla karşılar. Kendi evine girer. İçeride bir adam vardır, daireyi tamir etmektedir. Savaş bitmiş, yeni yönetim bu daireyi onlara vermiştir. Zelović, babasının annesine gönderdiği bir mektubu yerde bulur, kendi kitaplarına dokunur. "Ben burada güzel yaşadım, umarım güzel bir hayat yaşarsınız" der Boşnak adama. Savaş boyunca Sarajevo'da kalmış olan adamın yüzünde, burukluk, boşluk sezilir. Cevap olarak "ilk kar yağmaya başladı, kar yağışını çek" der.

İlk karın yağışıyla Zelović her Sarajevolunun heyecanla anlattığı ve gurur duyduğu, ilk defa bir Sosyalist ülkede düzenlenen 1984 Kış Olimpiyatları'nın görüntülerine geçer. Biraz sonra paralel kurgu ile Amsterdam'a geçilir. Zelović'in babası, torunu Sergej'e (Sergey) Yugoslavya haritasını gösterir. "Bu haritada sınırlar yok, çünkü o zaman hep birlikte yaşıyorduk. Şimdi ayrıldık. Annen bunu kabul edemiyor, benim için ise bu iş bitmiştir" demektedir.

Bu nostaljik görüntülerden sonra Zelović ekrana kuzeni Željko'yu (Jelyko) getirir. Bir süre lise döneminde katıldıkları konser görüntülerinde Željko'yu görürüz. Biraz sonra Željko kamera karşısında Zelović'in sorularını cevaplarken görürüz. Željko savaş süresince Bosna Sırp ordusuna katılarak keskin nişancı olarak görev yapmıştır.

“İnsanları, Sarajevo’yu, sokakları, barları, ilk aşkı yaşadığım mekanları, her şeyi düşünüyorum, ama insanları en çok” der. Bunun üzerine Zelović *“İlk defa silahı eline alınca ne hissettin?”* diye sorar. Željko *“İlk defa silahı aldığımda, o bir oyuncak gibi geliyor, hiçbir zaman bir insana karşı kullanacağını düşünmüyorsun o an. Sarajevo’da bunların olabileceğini kimse düşünemezdi, ama silahı bir kere aldın mı bunun geri dönüşü yok.*

İlk defa bir insana ateş etmek çok zordu. Birlikte büyüdüğün, yaşadığın şehrin insanına ateş etmek çok zordu, ama bir süre sonra alışıyorsun. Benim içim şunun için rahat. Bu bir savaştı ve ben bu süreçte hiçbir zaman sivillere ateş etmedim, sadece askerlere ateş ettim” der. Kamera Željko’yu çekmeye devam eder, Zelović bu anları kurgu esnasında kesmez. Željko’nun gözlerini kaçırsı, kırpışı izleyicide yalan söylediği izlenimi uyandırır.

Belgesel daha sonra Ratko Mladić’in Srebrenica soykırımı emrini vermeden önce Boşnak esirlere verdiği can güvenliği garantisi esnasında çekim yapan gazeteci Snežan (Snejan) ve Zelović’in buluşması ile devam eder. Bu sahnede yönetmen, Snežan’ı hem Boşnakları hem Sırpı hem de Hırvatları dinleyen, acılarına kulak veren bir proje için ikna etmeye çalışır. Ancak Snežan kabul etmez ve *“Fazla kurcalama, git çiçek, lale belgeselleri yap”* der.

Daha sonra Zelović’in yaşadığı en büyük travmaya geçilir. Sırbistan güçleri, Kosovalı Arnavutların bağımsızlık isteklerini bastırmak için Kosova’da güç kullanmaktadır. Düzenli ordunun yanı sıra paramiliter güçler bölgeye gönderilmiştir. Zelović, bir Hollanda televizyon kanalı için gazeteci olarak Kosova’ya gelmiştir. Burada yaşadıklarını anlatırken, ağır çekimle Sırp komutan Ratko Mladić’in Lahey’de kurulan Yugoslavya için Uluslararası Savaş Suçları Mahkemesi’ne teslim edilmesi görüntülerini kullanır. Kosova’da yaşadıklarını dış ses olarak anlatır: *“Tamamen soydular, sorguladılar, öldürmekle tehdit ettiler. Yapmayın dedim, nihayetinde hemşeriyiz”*. Buna karşılık askerlerden aldığı cevap ise *“Biz nasıl hemşeriyiz? Baksana, sen hangi taraftasın, biz hangi tarafta?”* olur.

Zelović, kendi sesinden anlatmaya devam eder *“...Ne zaman ki, her şeyi yapabileceklerinin idrakine vardım, o anda kendimi kaybettim. Artık sadece hayatta kalmak için çabalıyordum. Ve bu bilinçli bir şey değil, bir içgüdüydü. En sonunda, tecavüze uğramadığıma dair bir belgeyi imzalamamı istediler. İmzaladım. Bir kopya onlara, bir kopya bana”* der ve Bosna’daki köyünde annesiyle yaptığı konuşmaya geçer.

Zelović yaşadığı travmayı dış ses olarak anlatırken kendisinin Lahey Savaş Suçları Mahkemesi’ne getirilen savaş suçlusunu Ratko Mladić’in görüntülerini ağır çekimle verir. Herman tecavüze uğrayan kişiler üzerine yaptığı çalışmada bu travmayı yaşayan kişilerin o esnada *“...yavaş çekim hissiyle zaman duygusu değişebilir ve deneyim olağan gerçeklik niteliğini kaybedebilir. İnsan, olay kendi başına gelmemiş gibi, bedeninin dışından gözlemlenmiş gibi ya da bütün deneyim az sonra uyanacağı kötü bir rüyaymış gibi hissedebilir”* tespitinde bulunur (Herman, 2016: 53).

Belgeselin kapanışı, Zelović’in oluşturduğu Yugoslavya tahayyülünden her şeye rağmen vazgeçmeyeceğini göstermektedir. Sarajevo Televizyonu’nda çalıştığı döneme ait VHS kasetlerden bir görüntüyü ekrana getirir. Bu görüntüde Zelović, halktan birine sonbaharın gelişini ve bu mevsimde neler hissettiğini sorar. Röportaj yapılan kişi cevap verdikten sonra şunları söyler: *“Ben size bu soruyu sorduğunuz için teşekkür ederim. Çünkü ne zaman televizyonu açsam, sadece politika görüyorum. Bu soruyu sorduğunuz için ben size çok teşekkür ederim”*.



Görsel 2: Yönetmen, keskin nişancı Željko ile röportaj kasetini izlerken ve filmin nostaljik kapanış sahnesi.

Zelović, *Arkadaşlarım* adlı belgeselinde olduğu gibi bu belgeselde de kapanış sahnesini Yugoslav değerlerin yaşatılması ve korunmasına ayırır. *Arkadaşlarım* filminin kapanışında yeni neslin Yugoslav değerleri yaşatmasını ümit ettiğini gösteren bir sahne kullanırken, *Benim Kişisel Savaşım* filminin kapanış sahnesi, savaş öncesinde yapılan ve siyasetten uzak durmak istediğini belirten Bosnalı bir gencin röportajına ayrılmıştır.

Baba Figürü Üzerinden Geçmişe Bakmak: *Babama Mektup (Pismo za Ocu - 2011)*

Filmini inceleyeceğimiz diğer yönetmen Srđan Keča, Sırbistan'ın Pančevo kentinde 1982 yılında doğmuştur. Keča'nın da annesi Hırvat (Katolik), babası Sırp (Ortodoks)'tır. Yaşı dolayısıyla, Zelović'te görülen geçmişe özlem ve nostaljik öğeler, Keča'da sınırlıdır. Ancak VHS kasetlerde yer alan görüntüleri belgeselinde kullanması kendisi yaşayamamış olsa da huzurlu bir ortamın olduğunu vurgularken nostaljik öğeler az da olsa öne çıkmaktadır. Keča'nın filminde travma ve travma sonrası süreçlere daha fazla yer verilmiştir.

Srđan Keča'nın hazırladığı *Babama Mektup* belgeselinde, açılış sahnesinden itibaren bir yüzleşme denemesinin gerçekleştirildiği görülür. Eski fotoğrafların gösterildiği ilk sahnede dış ses yoktur, yönetmen kendisini ve ailesini fotoğraflar vasıtasıyla tanıtır. Asker fotoğrafları, aile hayatı, çocukların fotoğrafları kaplar ekranı. Belgeseldeki ilk ses ise yönetmen Keča'ya aittir ve "Hey Baba; aniden öldün" diye başlar. Devamda babasının hastaneye kaldırıldığında kimseye haber verilmemesini istediğini ve yalnız öldüğünü anlarız. Keča, açılış sahnesinde kurduğu mizansenle merak uyandırır.

Yukarıda bahsedildiği üzere Keča'nın babası Sırp (Ortodoks), annesi Hırvat (Katolik)'tır. Tarih boyunca aynı dili konuşan ancak farklı dinlere mensup olan bu iki Güney Slav ulusu birbirine düşmandır. Ancak Yugoslavya döneminde barış içerisinde yaşamış, birlikte aile kurmuşlardır. Yönetmen, ailesinin hayatını Yugoslavya'yla özdeşleştirir. Babasının askerlik görevini, Yugoslav ritüellerini, Tito'nun ölümünü, kendisinin ve kardeşinin doğum tarihlerini Yugoslavya'da yaşanan önemli gelişmelerle örtüştürür. "Ve sonra 90'lar" dediğinde ekran siyaha bürünür.

Keča, babasının (Marinko) geçmişini araştırmak için amcası ve arkadaşları ile görüşmeye başlar. Babasının en yakın arkadaşı Dragan, artık hiçbir iş yapmamaktadır, bütün gününü nehirdeki teknesinde geçirir. Ancak nehirde sakinleşebildiğini belirtir. Amcası Mirko, aşırı derecede alkol kullanmaktadır. Hiçbir iş yapmaz ve emekli olacağı günü beklemektedir. Herbert Handin ve Ann Haas'ın yaptıkları çalışma, savaştan sonra sivil hayata dönen askerlerin şiddetli öfke patlamaları, tedirginlik, asabılık, uykusuzluk gibi sorunlarla baş edemedikleri gerekçesi ile alkol veya madde kullanımına yöneldiklerini ortaya koymuştur (Herman, 2016:

55). Bosna'daki savaşta görev alan amca Mirko, bir gün kardeşinin (Marinko) cepheye gönüllü olarak geldiğini anlar. Oysa gönüllüler öncü birliklere gönderilir ve ölme ihtimalleri daha yüksektir. Amca Mirko kardeşini kendi bölüğüne bir şekilde alabilir.

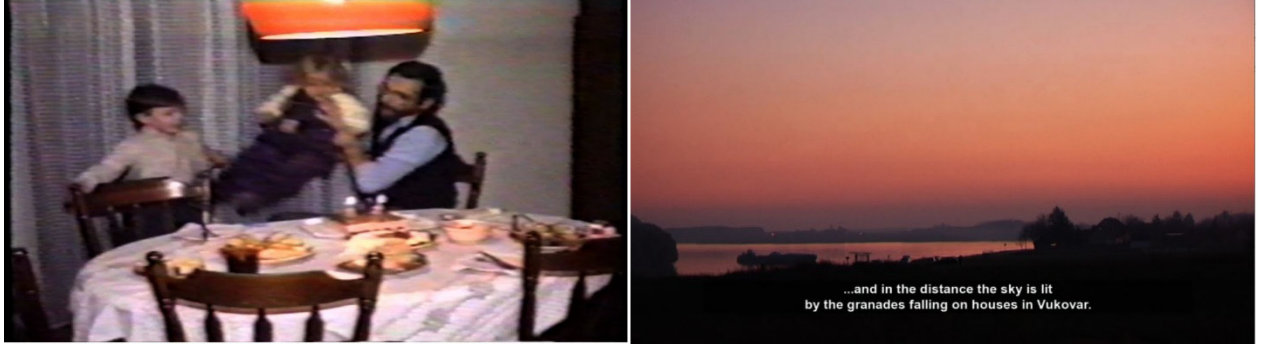
Yönetmen babasının hikayesini anlatırken aslında 1990'lı yıllarda yaşanan realiteyi gözler önüne serer. Gelişen milliyetçilik öyle bir seviyeye çıkmıştır ki, eşi Hırvat asıllı olan Marinko, Hırvat ve Boşnaklara karşı savaşmak için gönüllü olmuştur. Keça'nın annesi Ljilja (Lyilya) ise eşinin gitmeye mecbur kaldığını söyler ve savaş esnasında kasabada yaratılan atmosfere değinir. Yönetmen Keça ise annesinin buna inanmak istediğini belirtir.

Babasının arkadaşı Dragan ile yapılan röportajda bir süre savaşın anlamsızlığına değinilir. Ancak biraz sonra Dragan kendini savunmaya başlar. *Benim Kişisel Savaşım* filminde keskin nişancı Željko'nun kendini savunduğu gibi, Dragan da aynı gerekçeyi sunar. Saklayacak bir şeyi olmadığını belirten Dragan, "*Ben Vukovar'da (Hırvatistan) 2 sene, Bosna'da 2 sene özel birliklerde savaştım. Savaş savaştır ve karşıdaki düşmandır. Bu beni yormuyor, beni asıl yoran durum nasıl buraya geldi sorusu*" demektedir. Paralel kurgu ile yönetmen, amcası Mirko'ya geçer. Mirko 1992 yılında savaşa katılmıştır. Şu anda bütün suçların Sırp'ların üzerine atıldığını belirtir ve kendilerinin de mağdur olduklarını iddia eder. Dragan'ın savunduğu gerekçeyi Mirko da dillendirir. Yapılanlar yanlış değildir, durumun buraya gelmesi yanlıştır.

Travma sonrası stres bozukluğu çalışmalarında failin sessiz kalmaya meyilli olduğu görülmüştür. Empatiden kaçma isteği ve her olan bitenin kendi dışındaki dinamiklerden kaynaklandığına inanma ve inandırma isteği ağır basar. Filmde de yönetmen Keça bu konuyu araştırmadığı müddetçe amcası ve babasının arkadaşlarının sessizce bu olayları hatırlamadan yaşamaya çalıştıkları görülmektedir. Ancak Keça bu konuyu soruşturduğu için konuyla ilgili görüşlerini açıklayan ve bundan rahatsız oldukları belli olan Keça'nın amcası ve babasının arkadaşları en sonunda bireysel olarak yapacak bir şeyleri olmadığını, sorunun durumu bu aşamaya getiren dinamikler olduğu konusunda birleşmektedir. Suçun sorumluluğundan kaçmak için devamlı sessiz kalmayı yeğleyen fail için gizlilik ve sessizlik ilk savunma hattıdır. Eğer bir konu gizli kalmayıp ortaya çıkıyorsa ilk başta inkar edilir, sonrasında ise geçmişi unutmaya ve hayata devam etme gerekliliği savunması yapılmaktadır (Herman, 2016: 10,11). Zelović'in kuzeni Željko, Keça'nın amcası Mirko ve babasının arkadaşları fail olarak yaşadıkları travmadan sonra sessiz kalma, inkar etme ve nihayetinde "Savaş savaştır", "Savaşta her şey mübahtır", "Zaman hayata devam etme zamanıdır" gibi kendilerini rahatlattığını düşündükleri söylemleri kullanıp yaşamaktadırlar.

Keça daha sonra annesiyle konuşur. Hırvat asıllı Ljiljana, mutlu günlerini anımsatır. Ljiljana ile Marinko'nun birliktelikleri Yugoslavya'nın inşası ile paralellik içerir. Etnisite derdi olmayan bir üst ulus olarak Yugoslav kimliğinde buluşmayı hedefleyen Yugoslavya'da Hırvat Ljiljana ve Sırp Marinko bir izci kampında tanışmış ve hayatlarını birleştirmiştir. Keça, kendisinin pek deneyimleyemediği Yugoslavya nostaljisini annesinin hatıraları üzerinden ekrana taşır. Ancak bu tatlı anıları dinledikten biraz sonra babası Marinko'nun savaşa nasıl gitmeye karar verdiğini annesinden dinler. Savaştan döndükten sonra hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını ve bir süre sonra annesi ile babasının ayrıldıklarını öğreniriz.

Keça, büyük katliamların yaşandığı ve babasının da bu cepheye bulunduğu Vukovar'a gider. Babasının savaştığı, geceleyin uyuduğu yerlerde gezer ve yürüdüğü yerlerde yürür. Daha sonra Vukovar'ın karşıdan izlenebildiği yerlerden bir alana yerleştirir kamerasını. Karşı tarafta Vukovar şehri görülmektedir. Dış seste Keça şunları söyler: "*Hey baba. Senin savaşta bulunduğun yere geldim. Tuna nehri kıyısında senin burada oturduğunu canlandırıyorum kafamda. Karşı tarafta Vukovar'a bombalar düşerken acaba ne düşündün? Karşı taraftaki arkadaşlarını mı, işini mi, annemi, (kardeşi) Davor'u yoksa beni mi?... Bilmiyorum ama ben hala insanın kendi kaderini yönetebileceğine inanıyorum. Ama muhtemelen başka bir şeyler de var*" der.



Görsel 3: Yönetmenin çocukluk yıllarında çekilen mutlu görüntüler ile babasının savaşta bulunduğu Vukovar cephesi.

Filmin son sekansında tekrar Sırbistan'ın Pančevo şehrindeki evlerine dönen Keça, filmini şu sözlerle bitirir. *"Hey baba! Kısa konuşacağım. Annem, Davor ve ben evi satıyoruz. ... şunun farkına vardım. Birbirimize ne kadar çok benziyoruz. İkimiz de kamera önünde olmaktan hoşlanmıyoruz. Sadece sen, sonrasında unutulmaya terk ettiğin mutlu anlarımızı çektin. Düşünüyorum da, ben eğer diğer kısmı çekersem, belki ben de unutabilirim. Seni seven; oğlun".*

Keça, annesi, babası, amcası ve babasının arkadaşları vasıtası ile farklı travmatik düzeyleri deneyimlemiştir. Babasının savaştığı Vukovar şehrine gidip babasının bulunduğu savaş alanlarına kamerasını yerleştirmesi hem kendisi hem de seyirciler açısından bir yüzleşme denemesidir. Keça yaşananların üzerini örtmek istemediğini, yaşananlarla yüzleşmek ve bir iyileşme sürecini başlatmak istediğini göstermektedir. Herman'ın belirttiği üzere, travmanın ilk aşaması travmaya uğramış beynin güçlendirilmesidir. Travmatize olmuş kişi kendi iyileşmesinin uzmanı ve hakemi olmak zorundadır (Herman, 2016: 168).

Keça'nın belgeselinin son sahnesi de dahil olmak üzere belgeselinin diğer kısımları da, daha çok travma sonrası yüzleşme denemesinden ibarettir. Yugoslavya'ya duyulan özlemin varlığı kesinlikle gösterilir. Ancak bu yaşadığı dönem dolayısıyla daha çok arşiv görüntüleri ve fotoğraflardan ibarettir. Yaşananlardan sonra başta annesi Ljilja olmak üzere, amcası Mirko'nun ve babasının arkadaşı Dragan'ın nasıl hayatta kalmaya çalıştıklarını göstermektedir. Evi satmaya karar vermeleri ve belgeselin son cümlesi olarak *"...belki ben de unutabilirim. Seni seven; oğlun"* ifadelerine yer vermesi, bu travmayla yüzleşip yeni bir hayatı inşa etme arzusunu gösterir niteliktedir.

Sonuç

Toplumsal travmalarla yüzleşme, hesaplaşma çabasının en temel noktası; öncelikle, güvenli bir ortamın tesis edilmesi ve travma anlatılarının oluşturulmasıdır. Travma anlatısının temsil yolu ile geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan sinemada anlatının nasıl inşa edildiği, sinematografik dille nasıl desteklendiği, sinema aracılığı ile yüzleşme ve hesaplaşmanın nasıl yapılacağı önemli bir husustur (Sönmez, 2015: 30). İncelediğimiz filmlerde Yugoslavya'da yaşayan ve savaş bölgelerinde bulunan farklı etnik kökenlere mensup insanların çeşitli düzeylerde travmalar yaşadıkları görülmektedir. Geçmiş ile kurmaya çalıştıkları ilişki de buna paralel olarak değişiklik göstermektedir. Burada gerek Zeloviç'in filmlerinde gerek Keça'nın filminde görüldüğü üzere, fail ya da kurban durumunda olmaları da önemli bir etkidir. İncelediğimiz filmlerde gerek fail gerek kurban durumundaki kişilerin Yugoslavya'nın çökmesinden sonraki hayatlarında, yaşadıkları travmalarla yüzleşme ve hesaplaşma düzeyine gelemedikleri görülmektedir. Ancak bir sorgulamanın yapılmaya başlanması, travmanın reddi aşamasının geçilmeye çalışıldığını göstermektedir.

Bu filmlerin bölge ülkelerinde düzenlenen festivallerin bir çoğunda gösterilmesi, ayrıca internet üzerinden izlenme imkanının bulunması bölge insanların travma süreçlerindeki aşamaları yavaş da olsa kat etmeye başladığını gösterir niteliktedir.⁴

Kendi tanıklıklarından yola çıkarak çekilen belgesel filmlerde Zelović'in şahsen bir yüzleşme sürecine girmeyi denediği görülürken, yaşı itibarı ile Keča'nın babası ve aile çevresi üzerinden bu yüzleşmeyi yapmaya denemesi, yaşanan travmaların tek bir nesille sınırlı kalmadığını, gelecek nesillerin de bunlarla yüzleşip hesaplaşması gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Young'ın kullandığı post-memory sözcüğü eski Yugoslavya bölgesinde kurulan ülkelerdeki yeni neslin deneyimlerini tanımlamaya uygundur. Young post-memory'nin merkezine anıları aldığını, kendisinin yaşamayıp geçmişteki olayları anılar ve başkalarının anlattıklarına dayanarak inşa ettiği yeni bir temsil olduğunu belirtip, buna "vekaleten deneyim" demektedir (Young, 2002:83).

İncelenen belgesel filmlerde görülen nostaljinin, Boym'un tanımıyla moral değeri yüksek düşünsel nostalji düzeyinde olduğu görülmektedir. Yugo-nostaljinin etkisinin duygusal olmasının yanı sıra, ekonomik boyutuna da dikkat çeken Baković, Yugo-nostaljinin hediyelik eşya düzeyinde, alınıp satılabilir bir metaya dönüştürüldüğü tespitinde bulunur (Baković, 2008: 89-99). Ugrešić ve Velikonja ise nostaljinin geçmişi eleştirel bir bakışla sorgulama ve yüzleşme potansiyeli içerdiğinin altını çizerek, şu aşamada Yugo-nostaljinin bölgede gelişen farklı etnik milliyetçiliklerin önüne çıkan en sağlam duruş olduğunu bunun da önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Yugoslavya'nın dağılmasından sonra bölgede kurulan yeni ülkelerde bir yandan geçmişle yüzleşme denemeleri yapılırken, bir yandan da nostaljik öğeler varlığını sürdürmektedir. Aşırı moral değerleri yüklenmiş bir nostaljinin, geçmişi objektif bir şekilde incelemeyi engelleme potansiyelini de içinde barındırdığı unutulmamalıdır. Gerçekleştirilen ve gerçekleştirilecek olan her geçmişle yüzleşme denemesinin, günümüz perspektifinden yapıldığı da akılda tutulması gereken bir unsurdur. Dolayısıyla geçmişte yaşanan acının büyüklüğü, fail veya kurban olma durumları, mevcut durum ve gelecek kaygıları, geçmişle yüzleşme süreçlerini de etkileyerek bir yeniden inşayı gerekli kılmaktadır. Bu yeniden inşa sürecinde ise kitlelere ulaşma noktasında sinema mecrasının gücü çeşitli çalışmalarla kanıtlanmıştır. Yugoslavya'da yaşanan savaştan sonra belirli bir süre geçmiş ve son dönemde gerek festivaller gerek sivil toplum kuruluşları işbirliği yaparak ortak projeler üretmeye başlamışlardır. Önümüzdeki dönemde Post-Yugoslav belgesel filmlerin nasıl bir ideolojik çerçeve ile hazırlanacağı takip edilmeye değer bir çalışma alanıdır.

Kaynakça

Baković, Ivica, (2008). (Jugo) Nostalgija Kroz Naočale Popularne Kulture, Filološke studije. <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf> Erişim tarihi: 16.02.2018.

Bora, Tanıl, (1991). Milliyetçiliğin Provokasyonu Yugoslavya, İstanbul, Birikim Yayınları.

Bošković, Aleksandar (2013). Yugonostalgia and Yugoslav Cultural Memory: Lexicon of Yu Mythology, *Slavic Review* 72, No.1 Spring, Illinois.

⁴ İncelenen filmler Uluslararası alandaki festivallerin yanı sıra Hırvatistan'da düzenlenen Zagrebdox, Bosna ve Hersek'te düzenlenen Pravoljudski, Sırbistan'da düzenlenen Slobodna Zona, Kosova'da düzenlenen Dokufest, Makedonya'da düzenlenen Makedox gibi bölgenin en bilinen festivallerinde gösterilmiş, ulusal düzeyde yayın yapan televizyon kanalları ve gazetelere konu edilmiştir.

- Boym, Svetlana, (2009). Nostaljinin Geleceği (çev: Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis yayınları.
- Herman, Judith, (2016). Travma ve İyileşme – Şiddetin Sonuçları Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre, (Çev: Tamer Tosun) 4. Baskı, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Iordanova, Dina, (2005). Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema (çev: Burcu Erdoğan), İstanbul: Agora Yayınları.
- Işıklı, Alpaslan, (1983). Kuramlar Boyunca Özyönetim: Yugoslavya Deneyi, İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Izod, John ve Joanna Dovalis, (2015), Terapi Olarak Sinema (çev: D. Pınar Kayıhan) İstanbul, İKÜ Yayınevi.
- Kardelj, Edvard (1979), Samoupravlanje I Društvena Svojina (Özyönetim ve Toplumsal Mülkiyet), İkinci Baskı, Beograd, Beogradski Izdavacko-Graflcki Zavod.
- Kardelj, Edvard (1975), Socijalističko Samoupravlanje u Našem Ustavnom Sistemu (Anayasa Sistemimizde Sosyalist Özyönetim), Sarajevo, Svijetlo Yayınları.
- Keča, Srđan (Yönetmen) (2011). Pismo za Ocu (Babama Mektup), Birleşik Krallık ve Sırbistan: National Film and Television School.
- Kubiena, Michael (2012) Skopje 2014 - Musealizing the City, Re-inventing History? The Western Balkans Policy Review, Kosovo Public Policy Center, Volume 2, Issue 1, Winter/ Spring, p: 78 - 99, Pristina.
- Kusturica, Emir (Yönetmen) (1985). Otac na Službenom Putu (Babam İş Gezisinde) Yugoslavya: Centar Film, Forum Sarajevo.
- Kusturica, Emir (Yönetmen) (1995). Underground (Yeraltı), Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Fransa, Almanya, Macaristan, Yugoslavya: Ciby 200, Pandora Film, Novofilm, A.B. Barrandov, Komuna, Radio Television of Serbia, Mediarex, ETIC, Tchapline Films, Film Fonds Hamburg, Eurimages.
- Lidija Zelović ile 14.11.2016 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim.
- Perica, Vjekoslav (2002). Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States, Oxford.
- Pupovac, Ozren (2006) Project Yugoslavia: the Dialectics of the Revolution ,Against the Post-Socialist Reason, Prelom: Journal of Images and Politics, Fall, p. 9 – 22, Belgrade. <https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf>
- Radović, Ognjen (2015). Jugonostalgija u savremenom TV programu: narativi u emisiji “Šou svih vremena” Časopis Za Komunikaciju i Medije, Fakultet Političkih Nauka, Broj 33, Godina X, Beograd.
- Sancar, Mithat, (2016). Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne, 5. Baskı, İstanbul: İletişim.
- Sarlo, Beatriz, (2012). Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma, İstanbul: Metis yayınları.
- Silber, Laura ve Allan Little (1996), Smrt Jugoslavije (çev: Liljana Nikolić vd.), Beograd: Rat i Mir Yayınları.

Sönmez, Sevcan, (2015). *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Suner, Asuman, (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.

Ugrešić, Dubravka, (2012). *Jugonostalgija*, Peščanik Dergisi <http://pescanik.net/nostalgija/>
Erişim tarihi: 02.04.2017.

Yaren, Özgür, (2014) *Doğu Avrupa Sinemasında Post Komünist Nostalji*, Sine Cine, Dipnot Yayınları, Yıl:5 Sayı: Bahar, s. 9 - 25, Ankara.

Zelović, Lidija (Yönetmen) (2006). *Moji Prijatelji (Arkadaşlarım) Film*, Hollanda ve Almanya: Zelović Production & Pieter van Huystee Film.

Zelović, Lidija (Yönetmen) (2015). *Moj Vlastiti Rat (Benim Kişisel Savaşım)* Hollanda: Ikon.

Kuşku ve Empati: Kartezyen Teori Bağlamında “Blade Runner 2049” da İnsan Felsefesi

Mikail Boz*

Özet

Bu çalışmada Denis Villeneuve tarafından yönetilen Blade Runner 2049 (2017), Kartezyen felsefenin ortaya koyduğu metotlu kuşku, özne, bilinç ve insan felsefesi bağlamında ele alınmış, filmin ortaya koyduğu arayış, bu arayışa yönelik tutum, öne çıkarılan tez ve felsefi çerçeve katmanları belirlenmeye çalışılmıştır. Kartezyen felsefe tüm kuşkulardan arınmaya dönük yöntemli kuşkuculuk perspektifi sunmaktadır. Böylece kendisinden kuşku duyulamaz bir ruh, özne inşa edilir ve maddi dünya öznenin Tanrı ile kurduğu özgül ilişki dolayısıyla tasarımlanır. Bu durumda şu türden bir problem ortaya çıkmaktadır. Özne kendini ve diğerlerini nasıl tanır, tanımlar? Ötekiyi otomat ya da android olarak değil, “insan” olarak tanımlananın özgül sınırı nasıl çizilir? Eserde ortaya çıktığı biçimiyle, insani özü empati yeteneğiyle tespit eden infazcı android K., giderek kendi düğüm noktasını yitiren, kuşkulanan bir özneyi inceleme fırsatı sunmaktadır. Bu öznenin yaratılar ve yaratıcı ile kurduğu ilişki, bununla temellenen kimlik ve benliğin inşa edildiği yeni alan, kuşkuyu melankolik bir birey tipinin temellendirilmesinde en önemli unsur olarak göstermektedir. Filmdeki genel arayış ben ve öteki arasında eşitlikçi bir ilişki kurulup kurulamayacağı ve cevap kurulması gerektiği yönündedir. Film bu cevabı olumlayıcı bir tutuma sahiptir. Filmin tezi arayış, kuşku, merhamet ve acı, benliğin inşa edilmesinde temel bir unsur olduğu yönündedir. Distopik, kolonyalist ve otoriter bir yönetsel çerçeve sunulmaktadır. Eserde paranoid ve şizofren bir kuşkunun ve doğal empati yeteneğinin kimliğin inşa edilmesinde önemli bir temellendirme sunduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kartezyen felsefe, özne, kuşku, paranoya, Denis Villeneuve, Blade Runner 2049

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521>

E-mail : bozmikail@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.619411

Geliş Tarihi - Recieved: 12.09.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 15.11.2019

Suspicion and Empathy: Human Philosophy in “Blade Runner 2049” in the Context of Cartesian Theory

Mikail Boz*

Abstract

In this study, Blade Runner 2049 (2017), directed by Denis Villeneuve, is analyzed within the context of the Cartesian methodic doubt, self, consciousness and human philosophy. The quest put forward by the film, the attitude towards the solution of this quest, the thesis highlighted and the layers of the philosophical frame surrounding them were tried to be revealed. The Cartesian philosophy offers a methodological skepticism that is directed towards purifying all suspicions. Thus, an unquestionable soul, or subject, is built upon and the material world is conceived by virtue of the specific relationship of the subject with God. In this case, that kind of problem arises. How does subject recognize and portray itself and others? How to define the other not as automat or Android, but as the specific limit of what is defined as human? The “blade runner” android K., who identified human essence with their empathy ability, offer the opportunity to study a suspected subject, gradually losing its anchoring points. The relationship of this subject with the creatures and the creator, the new space in which the identity and the self is built, shows the suspicion as the most important element in the foundation of a paranoid individual type. The general quest in the film is to see if an egalitarian relationship between self and the other can be established and an answer it must be established. The film has an affirmative attitude to this answer. The thesis of the film is that quest, suspicion, compassion and pain are essential elements in the construction of the self. A dystopic, colonialist and authoritarian administrative framework is presented. The film provides an important basis for the construction of identity, with a paranoid and schizophrenic suspicion and a natural empathy ability.

Keywords: *Cartesian philosophy, subject, suspicion, paranoia, Denis Villeneuve, Blade Runner 2049*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521>

E-mail : bozmikail@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.619411](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.619411)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 12.09.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.11.2019

Giriş

İnsanlık çeşitli taş aletler ve gereçler üretmeye başladığı andan itibaren doğa üzerinde kendi varlığını nesneleştirecek bir imkâna kavuşmuştur. Düşlemlerini en üst düzeyde nesneleştirme, yaşadığı dünyayı 'büyük eserlerle' işaretleme çabası, insanlığın yerleşik hayata geçmeye başladığı dönemlerde ivme kazanmıştır. İnsanlık mekânı insanileştirme yoluyla varlığını özel bir aura ile çevrelerken, tarımsal üretimdeki yeni araç, gereç ve yöntemlerle doğanın sundukları ile yetinmemiş, daha fazlasını üretmiştir. Bu durumu daha genel olarak Marx'ın tanımladığı biçimiyle "doğanın insanileşmesi" (1975: 113) olarak görmek mümkündür. Doğanın insanileşmesi, özgül amaçlar için araç olarak görülen doğa kavrayışını ön plana çıkartmaktadır. Bu durumda doğa sınırsız olasılıkların olduğu bir "bakir alan"dır ve insan edimleri orayı kendisi için mekâna dönüştürmeye çabalar. Zamanı da kendi ideallerinin gerçekleştirilebileceği geri sayıma bağlar.

15. yy'den itibaren Batı uygarlığı yeni keşif/işgal çabalarına girişmiştir. Bu dönemden önce insan kendisini "büyük varoluş zinciri"nin bir parçası olarak görürken, sonrasında araçsal akıl öncelik kazanmıştır (Taylor, 2011: 11,12). Yeni ticaret yollarının bulunuşu, altın gibi değerli madenlerin teminindeki artış, sürekli artan üretime yeni pazarlar bulma için bir itki sağlamıştır. İletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişim, buhar gücü ve elektriğin icadıyla kitlesel üretime uygun bir kitlesel tüketici grubunun ortaya çıkışı, bilim ve teknolojiye önemli gelişmeler, otomasyon ve bilişim teknolojileri, en az yerleşik hayata geçme ve tarım devrimi kadar önemli bir devrimin gerçekleşmesini sağlamıştır.

Doğayı insanileştirme yoluyla insan kendisini tanımakta, kendi yeteneklerinin sınırlarını ve ufku görmektedir. Bu kavrayışın uç biçiminin kendini "tanrı" olarak kavrama, yaratmaya yetkin görme olarak ifade etmek mümkündür. Roloff ve SeeBlen'in ortaya koyduğu gibi yapay insan yaratma (*homunculi*) Hıristiyanlık öncesi çağlara kadar uzanmakta ve Batı kültüründe sıklıkla Tanrı'ya karşı suç işleme olarak anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda ilk robot örnekleri "Golem" gibi kötücül güçlerin temsilcileri olmuştur (1999: 62-63). Seed'in belirttiği gibi insan görünümünde robotlar ve "sayborglar"ın yapımı teknolojinin bilimkurguda parçalama ve değiştirme yoluyla bedeninin yeniden kurulmasına dönük bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir (2011: 64). Böylece insanın kendine yeni hizmetkârlar yaratması ve bu yaratılanların nasıl bir konumda bulunacağı, insanlığın ve tanrısallığın nasıl bir tartışma ekseninde ortaya konulacağı sorunu ortaya çıkmaktadır.

Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017) kendisine kaynak olan eserler¹ gibi insan olmanın anlamını genel ekolojik bir felaketin yaşandığı, insanlığın varlığını protein çiftliklerinde üretilen besinlerle ve hizmetçi "android"lerle sürdürdüğü kolonyalist, post-apokaliptik bir gelecekte tartışmaya açmaktadır. Eser Kartezyen bilinç felsefesini tartışmak için önemli bir alan sunmaktadır. Hem kaynak olan eserlerde² hem de *Blade Runner 2049*'da türsel olarak insani özün ne olduğu, yaratılan ve yaratan arasındaki ilişkinin hangi temel üzerinde kurulması gerektiğinin sorgulaması yapılmaktadır. Gelecekteki insan olmaya egemen bakış, onun bir süreç

¹ Bu eserler Philip K. Dick'in 1968 tarihli *Do Androids Dream of Electric Sheep?* romanı ve ondan uyarlanan Ridley Scott'ın, 1982 tarihli *Blade Runner*'ıdır.

² Philip K. Dick, felsefeyle yakından ilgili bir yazar olmuş, çeşitli araştırmacılar onun eserlerini bu perspektifle incelemiştir (örneğin bkz. Wittkower'un editörlüğünde Philip K. Dick and Philosophy, 2011). Dick yaptığı bir görüşmede (Lee ve Sauter, 2000: 80, 96-97, 109) sık sık Descartes'a gönderimde bulunmuştur. Tıpkı Descartes gibi duyuların gerçekliğin kendisine ulaşma anlamına gelmediğini düşünmektedir. Ayrıca Dick oluşu duyumsayan özneyle ilişkilendirmeyi Descartes'ın modern psikoloji ve felsefeye en büyük katkısı olarak görmüştür. Arnold'un belirttiği gibi Dick kronik bir şüphedir ve böylece "asgari hipotez" dediği şeyi ortaya koyar: her şeyin yanılısamadan başka bir şey olmadığı (Arnold, 2016: 3). Bu çerçevede Dick'in romanın kahramanı olan isme Rick Deckard'ı seçmesi bilinçli bir tercih olarak kabul edilebilir. Descartes'ın, otomatların ya da insan dışındaki "makinelere" bir ruhları bulunmadığı, dolayısıyla onları bir özne olarak kabul edemeyeceğine dair saiki bu infaz işlemine önemli bir arka plan sunmaktadır.

ve inşa edilir bir şey olarak kavranmasından ziyade, çeşitli haklara sahip olma imkânı veren (uzun yaşam, başka dünyalara göç vb.) ontolojik bir durum biçimindedir. Dolayısıyla film özne olmayı salt ontolojik ve insana ait bir şey olmaktan ziyade, çeşitli edimlerle (kuşku, merhamet, fedakârlık, acı) ortaya konan/konma olasılığı bulunan bir süreç olarak kavramanın sunduğu yeni olanakları tartışma imkânı sunmaktadır. Bu çalışmada bu perspektiften yola çıkarak filmin özne olma sorunsalına nasıl yaklaştığı, olası çözümlere karşı ne türde tutumun oluştuğu, öne çıkarılan tezler ve felsefi çerçevenin ne olduğu anlaşılmaya çalışılmaktadır. Modern felsefenin oluşmasında, Kartezyen bilinç felsefesi önemli bir çıkış noktası olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda filmde öne çıkan sorunsal, Kartezyen felsefenin sunduğu kavramsal “alet çantası” ve sinema-felsefe ilişkisini anlamaya dönük yöntemsel çerçeve içinde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sinema-Felsefe İlişkisi

Sinema görece yeni ve modern bir sanat türü olsa da bu yeni sanatın felsefe ile ilişkisi ya da felsefe tarihindeki kökleri oldukça eskilere dayanmaktadır. Bu konuda klasik sayılabilecek bir örnek Platon’un “mağara alegorisi” olarak adlandırılan, görünüş ve hakikat arasındaki ilişkide belirli bir açılmayı/ayrılığı ortaya koyan analogisinde görülmektedir. Platon, *Devlet* adlı eserinde eğitim almamış, çocukluğundan beri zincire vurulmuş, başlarını dahi oynatamayan ve tek bir yöne bakmak zorunda kalan bir grup insandan bahsetmektedir. Onlar gördükleri gölgeleri gerçek, arkadan çıkarılan sesleri gölgelerin gerçek sesi zanneder. Ancak bu kişiler zincirden kurtarılıp dışarı çıkarıldıklarında, canları yanar, acılı bir göz kamaşması ve şaşkınlık yaşar, nesnelere ve onları aydınlatan güneşin gerçekliğine şahit olurlar. Tekrar mağaraya döndüklerinde ise kişilerin buradaki karanlığa alışması güç olacak, dahası gördüğü gerçekliği diğer zincire vurulmuş kişilere anlattıklarında onları inandıramayacak, belki de bu anlattıklarından dolayı cezalandırılacaktır (2016: 269-272). Bu alegoride mağara içerisine tutsak edilmiş olanlar, kural koyucuların onlara gösterdiği suretleri gerçek zannederler ancak daha öz bir gerçek mağaranın dışında bulunmaktadır ve bu hakikat herkese açık değildir. Bu benzetim sinemanın doğasını betimleyen bir benzeştirme olarak kabul edilmiştir (Gilmore, 2005: 3; Jarvie, 1987: 48). Mağara duvarı, sinema perdesi; ışık unsuru, projeksiyon; gölgeler ise kayda alınmış imgelerdir. Dolayısıyla mağaradaki zincire vurulmuş kimseler sinema izleyicileridir.

Gaut’a göre, sinema kuramlarının ortaya çıkışı sinema felsefesinin ortaya çıkışında merkezi bir rol oynamıştır. Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya dönük çalışmalar bu sanatın ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı döneme kadar (1916’da Hugo Munsterberg’in hareketli görüntü üzerine çalışması) uzansa da sinemanın felsefi bir ilgi odağı olması 1970’lere rastlamaktadır. Çağdaş sinema kuramlarınca sinema özel bir dil olarak görülmekte (Gaut, 2010: 3) bu bakış açısı bu özel dil vasıtasıyla belirli olgu, olay ve süreçleri düşünme ve tartışma imkânı sunmaktadır. Ya da daha özgül olarak Frampton’un vurguladığı biçimde bir filmin kendisinin ne düşündüğü tartışma konusu edilmektedir (2013: 125). Dolayısıyla bir sinema metni aracılığıyla felsefi bir sorun tartışılabilen ya da belirli bir felsefi görüş sinema metni aracılığıyla güncellenebilmektedir. Jarvie (1987: 26)’ye göre felsefe kendini filmin içine yerleştirir. Böylece filmin okunması ve anlamlandırılması belirli bir felsefi bakış ya da yaklaşımın temel önermelerinin sınırdığı bir alan açmaktadır. Bu çalışmada filmler böyle bir felsefi sorgulama/yorumlamanın nesnesi olarak görülmüştür.

Kartezyen Felsefede Kuşku, Düşünen Özne ve Otomatlar

Rene Descartes, (Latince: *Renatus Cartesius*, 1596-1650) çağdaş felsefenin babası (Rodis-Lewis, 1993: 8), yenilikçi bir felsefenin köken ve başlangıcı (Jaspers, 2003: 9) ya da bilimsel devrimin filozofu (Clarke, 2016: 2) olarak görülmüştür. Descartes’ı niteleyen en önemli unsurlardan birisi onun yöntemli kuşkuculuğudur.

O duylara karşı şüphecidir ve gerçekliğin duylar yoluyla imgelendiği gibi

olmayabileceğini varsaymaktadır ancak "sonunda kendisine ulaşamayacağımız denli uzak ya da ortaya çıkaramayacağımız denli gizli olan hiçbir şeyin olamayacağını" da kabul etmektedir (Descartes, 2013: 24, 32). Dolayısıyla ona göre ussal olarak hareket eden bir aklın, ulaşamayacağı hiçbir özel gizlilik yoktur. Doğru bir yöntem ve açık bir zihin hakikate ulaştırabilir güçtedir.

Descartes'ın felsefesi kuşku ile başlamaktadır. Çünkü "*Gerçeği arayanın yaşamında bir kez tüm nesnelere gücü yettiği ölçüde kuşku duyması gerekir*"; dahası kuşku duyulan şeylere de yanlış gözüyle bakmak gerekmektedir (2007: 49, 50). Böylece Descartes ikinci meditasyonunda çıkış noktası olarak şu öncülleri almaktadır: "*Öyleyse gördüğüm her şeyin yanlış olduğunu varsayıyorum; aldatıcı belleğimin sunduğu her şeyin³ hiçbir zaman varolmadığına inandırıyorum kendimi; hiçbir duyumun olmadığını, cismin, betinin, uzamın, devim ve yerin kuruntular olduklarını düşünüyorum*" (2013: 146).

Bu aşamada Clarke'ın belirttiği gibi öznel duyular ile bunlara neden olan dışsal gerçeklik arasında epistemik bir uçurum vardır; Descartes bu uçurumun açılmasına yardımcı olmuştur (2016: 130). Kişinin karşı karşıya kaldığı durum tümüyle sahteliklerden yapılmış bir dünya gibi görünmektedir. Neyin gerçek neyin sahte olduğu, edinilen duyuların gerçekliğin kendisiyle uyuşup uyuşmadığını denemek için hiçbir çözüm yok gibidir.

Spinoza'nın belirttiği gibi Descartes'ın felsefesi, kuşkuları sona erdirecek yöntemli bir kuşkuculuk olarak kötü bir cin ya da kişiyi aldatacak bir Tanrı fikrini de içermektedir (2014: 26-27). Kişi kendisini bir anda öyle bir evren içinde bulur ki, sanki bütün dünya ona karşı cephe almıştır. Hemen her şeyin buharlaşıp havaya karıştığı bir durumda öznenin çıkış yolu ne olabilir? Descartes'ın verdiği cevap nettir: "*Var olmasaydık kuşku duyamazdık, bu da edinebileceğimiz ilk doğru bilgidir. Cogito ergo sum*" (2007: 53). Çıkış noktasındaki kuşku duyan, en azından kendisinin kuşku duyduğundan şüphe edememektedir. O vardır ve düşünmektedir. Jaspers'e göre burada eşsiz, kendisinden haberdar bir edim söz konusudur. Düşünmek bilinçtir. Özne ve nesne çakışmaktadır: "*Kesinliğin nesnesi burada emin olmanın öznesidir*" (2003: 18, 19). Peki, düşünmek nasıl bir şeydir: "*Kuşku duyan, anlayan, doğrulayan, yadsıyan, isteyen, istemeyen, imgeleyen ve duyumsayan bir şey*". Eğer ki duyulara güvenilmiyor, bunların gerçekliğe ait kuşku duyulmaz bilgiler ve imgeler sunduğuna ikna olamıyorsak, eğer hala sadece öznenin düşünmesinden ve onun varlığından kuşku duyamayacağımız bir ilk durum içindeyssek, Descartes duyumsamanın düşünmeden başka bir şey olmadığını da belirtmektedir (2013: 149, 150). Düşünen özne bir anda tüm evreni kendi hizmetine çağırılmış gibidir. O Tanrı mıdır? Spinoza (2014:41)'ya göre, Descartes'ın düşünce izleği, üzerinde kuşku duyulamayacak bir düşünen özneyi tanımladıktan sonra bu öznenin tanrı olup olamayacağını sınınamaktadır. Eğer o bir tanrı ise her şeye kadir olacaktır ve kendinde bir eksikliğin farkına varırsa, bu eksikliği telafi yeteneğine sahip olacaktır. Eğer bu özne bu türden bir yeteneğe/yeterliliğe sahip değilse (var olan bir şey hiçlik ortaya çıkarmayacağına göre), onun daha yetkin, eksiksiz bir varlık tarafından yaratılması sonucu çıkmaktadır. Bu yüzden düşünen özne Descartes için kendi içinde deneyimsel olarak Tanrı düşüncesini kanıtlamaktadır. Böylece sonlu bir varlık olarak varoluşunun kanıtını içinde taşıyan bu düşünen özne, bu edimi nerden öğrendiğini araştırdığında bunun ancak daha eksiksiz bir doğadan geldiğine ikna olmaktadır (Descartes, 2013: 33). Kişi kendi varlığını eksiklik ve arzu eden olarak kavradığında, onun ancak daha tam ve eksiksiz bir varlıktan türediğini düşünmektedir; bu usavurum onu eksiksiz bir varlığa ulaştırmaktadır. Spinoza (2014: 48, 157)'ya göre, böylece insan ruhu ya da düşüncesinin ölümsüz olduğu, zihin ve beden ayrı şeyler oldukları düalist bakış da netleşmektedir

Descartes'ın bakış açısından kuşku ve düşünme, varlık bilinci, doğası gereği çokluk biçiminde olamayan kusursuz⁴ bir tanrısal varlığın uzantısı olarak vardır. Dolayısıyla varlık

³Yapılan doğrudan alıntılarda yazım ve imla hataları olduğu gibi bırakılmıştır.

⁴Descartes (2007: 68)'a göre, aldatmak, kötülük, korku ve düşkünlükten doğar; dolayısıyla Tanrı'ya atfedilemez.

artık dolayimli varlıktır:

Şimdi kuşku duyduğumu ve dolayısıyla tam olmayan ve bağımlı bir şey olduğumu düşünürsem, anlığında bütünüyle açık ve seçik olarak bağımsız ve eksiksiz bir Varlık ideası, eş deyişle Tanrı ideası oluşur: ve yalnızca bu ideanın bende olması, ya da daha doğrusu o ideanın taşıyıcısı olarak benim var olmam olgusundan, bütünüyle belirgin olarak Tanrının var olduğunu ve bütün varoluşumun yaşamımdaki her tekil kıpıda ona bağımlı olduğu varlığını çıkarırım, öyle ki, insan anlığının başka hiçbirşeyi daha büyük bir açıklıkla ve daha büyük bir pekinlikle bilemeyeceğini güvenle kabul ederim (2013: 169).

Bu aşamada özne gerçekliğe yeniden dönebilir duruma gelmiş gibidir. Ancak Tanrı'nın başta varsayılan aldatan bir cin olmadığına bir kesinliği var mıdır? Spinoza (2014: 30)'ya göre, Descartes, Tanrı'yı eksiksiz bir varlık olarak gördüğü için Tanrı'nın aldatıcı ve yanıltıcı olabilme ihtimalini düşünmemektedir. Çünkü "doğruyu yanlıştan ayırt etme yetisinin ona, en yüksek derecede iyi ve doğru sözlü bir Tanrı tarafından, aldatılabilsin diye verilmemiş olduğunu bilecektir". Artık akla, açık ve net bir yöntemle sahip olan araştırmacının ulaşamayacağı özel bir bilgi türü yok gibidir. Bununla birlikte çevredeki diğer varlıklara karşı şüphe yine de devam etmektedir. Çünkü "cogito" deneyi öznenin kendisinden başka, ayrı bir düşünce kaynağı kabul etmemektedir. Öyleyse diğer insanların düzenli tepkilere sahip katıksız makine olmadığını nasıl bilinecektir? (Rodis-Lewis, 1993: 60). Descartes hayvanlara da böyle bakmış onları *bilinçsiz otomatlar* olarak görmüştür (Jaspers, 2003: 74). Gerçekten de orada çeşitli biçimlerde varlıklar vardır ama onların bir bilince sahip olduğunu gösteren bir kanıt var mıdır? Descartes'ın düşünen öznesi rastlantısal olarak bir pencere kenarına oturmuş sokaktan gidip gelen canlıları izlemeye başlamıştır. Onları görmektedir ama onlar gerçekten de insan mıdır? Ya onlar üzerlerini örten paltolar ve şapkalarıyla gizlenen 'otomat'lar ise? (Descartes, 2013: 152). Cottingham'ın belirttiği gibi 17. yüzyılda kullanıldığı biçimiyle otomat, dışsal bir hareket ettirici olmadan kendi içsel hareket yetisine sahip şeyleri ifade etmek için kullanılmıştır. Örneğin, insan ruhu, Leibniz'in deyişiyle, "bir çeşit tinsel otomattır". Descartes kendisinin bu terimi 'hareketli makina' (*machine mouvante*) anlamında kullandığını açıkça ifade etmektedir. 1630'ların başlarında yazdığı *Traite de l'Homme*'da (İnsan Üzerine İnceleme) Descartes, tüm insan faaliyetlerin "saat veya yapay bir çeşme veya değirmen" (*horloge, fontaine artificielle, moulin*) gibi kendinden hareketli bir makinenin işleyişine benzer bir yapı olduğuna biçimindeki bir açıklama yoluna gitmiştir. Bu makine ilgili çeşitli organların eğilimlerine (*la disposition des organs*) bağlı olarak içsel ilkeleri göre hareket etmektedir (Cottingham, 1996: 191). Bu durumda bir otomati insandan ayırt etmenin yolları nelerdir? Descartes buna şu şekilde cevap vermektedir:

...eğer bedenimize belli bir andırım gösteren ve ahlaksal olarak başarılması olanaklı olduğu ölçüde eylemlerimize öykünen makineler olmuş olsaydı, herşeye karşın onların hiçbir biçimde gerçek insanlar olmadıklarını saptamamızı sağlayacak çok güvenilir iki sınama yolumuz olurdu. Birincisi düşüncelerimizi başkalarına iletme için bizim yaptığımız gibi konuşmayı ya da başka simgeleri hiçbir zaman kullanamayacak olmalarıdır. Çünkü kolayca bir makinenin sözcükler üretebilecek bir yolda, giderek örgenlerinde belli değişimler ortaya çıkarabilen cisimsel eylemler durumunda karşılıklar verebilecek bir yolda bile yapılabileceğini tasarlayabiliriz; örneğin, tikel bir bölümüne dokunulursa ona ne söylemek istediğimizi sorabilir; eğer bir başka parçasına dokunulacak olursa, incitildiği için bağırabilir, vb.; ama hiçbir zaman yanında söylenebilecek herşeye uygun olarak yanıt verebilmek için konuşmasını değişik yollarda düzenleyebilmesi söz konusu olamaz, ve giderek bunu en aptal insanın yapabileceği yolda bile yapamaz. Ve ikinci ayırım şudur: Makinelerin belli şeyleri herhangi birimizin yapabildiği denli iyi, ya da belki de bizden daha iyi bir yolda yerine getirebilmelerine karşın, kaçınılmaz olarak başka birçoklarında başarısız kalırlar, ve bu yolla bilgiden değil ama yalnızca örgenlerinin düzenlenişine göre davranışlarını açığa çıkarabiliriz. Çünkü us tüm olumsuzluklar için hizmet edebilen evrensel bir araç iken, bu örgenlerinse her bir tikel eylem için tikel bir düzenlemeye gereksinimleri vardır; ve bundan şu çıkar ki, herhangi bir makinede onun tüm yaşam olaylarında bizim usumuzun bizi davranmaya götürmesi ile aynı yolda davranmasına olanak verebilecek bir türülülüğün olması ahlaksal [=kılgsal] olarak olanaksızdır [est moralement impossible] (Descartes, 2013: 47).

Böylece Descartes'a göre otomatı insandan ayırt etmenin yolu ilkin onun simge üretme becerisi, ikincisi bu simgeleri değişen şartlara göre uyumlulaştırma olduğunu söylemek mümkündür. Clarke'ın belirttiği gibi, Descartes'a göre insan bir makineden fazladır (2016: 374). Bu fazlalığa rağmen insanın otomatlar yaratma yetisi bulunmaktadır ve sınama, dolayısıyla bilincin varlığının tespiti mümkündür. Sahte ile asıl olanı ayırt etmenin bu ilk çerçevesi, bu bilinç mühendisliği detektörü, Philip K. Dick'in eserinde infazcı kahraman olarak neden Deckard ismini seçtiğine kısmen bir temel sağlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada Jarvie'nin (1987) belirli türde bir sinema metnini felsefi olarak yorumlama/sorgulama imkânı tanıyan yöntemi kullanılmıştır. Jarvie'ye göre bir filmin felsefesini düşünmek film üzerine nasıl düşünüldüğü hakkındadır; film hakkında düşünmenin çoklu olasılıkları hakkında düşündürmektir. Ona göre filmin içeriği (hikâye, olay örgüsü, temalar ya da anlamlar) soyut nesnelere, belirli, maddi nesne olarak görülemezler. Bu soyut nesnelere analiz edilmesi için dört katman, ya da birbirine içine geçmiş dört süreç belirlenmiştir:

Katman1: *Arayış* (quest). Arayış genellikle ana karakterin problemine cevaptır. Filmde kahramanın yaşadığı sorun veya sıkıntıyı gidermek amacıyla çıktığı yolculuk, bu yolculuk sonunda bulmaya çabaladığı cevaptır.

Katman 2: *Tutum* (attitude). Tutum filmin, yönetmenin ortaya konan arayışa nasıl bir tutum ile yaklaştığını ifade etmektedir. Onaylayıcı, eleştirel, alaycı gibi tutumlar bu duruma örnektir.

Katman 3: *Tez* (thesis). Film sonuçta kendi sesine sahiptir. Ortaya çıkan sorunun giderilme biçimine, ya da kahramanın bunu giderme biçiminin sunumu üzerinden bir tez ileri sürülmektedir.

Katman 4: *Çerçeve* (frame). Felsefi çerçeve genel olarak filmin imgelediği dünyanın belirli türdeki kabuller, filmin onayladığı veya eleştirel yaklaştığı ön varsayımlarla ilgilidir (Jarvie, 1987: 2-7). Böylece film arka planda işleyen tez ve felsefi çerçeve yoluyla sorunun/arayışın varlığını kabul etmekle kalmamakta, on ilişkine estetik, mantıksal ve etik bir çözüm desunmuş olmaktadır. Bu durum belli sorunların çözülmesi açısından belli bir tür ideolojiye de temel oluşturmaktadır.

Jarvie'ye göre bir filmi çözümlenmek onu yorumlamak anlamına gelmektedir. Bu yüzden filmi tümüyle nötr bir bakış açısından analiz etmek mümkün değildir. Gerçeklerden bağımsız bir teori yoktur. Her gerçek özel bir kuramın gerçeğidir, dolayısıyla ulaşılan çözümler ve sonuçlar da bu özgül bakışın sunduğu çerçeve ile sınırlı olacaktır. Bu açıdan Jarvie'nin yöntemi kendine dönüşlüdür (self-reflexive) (Jarvie, 1987: 8, 13-16). Bu temelden hareketle filmin çözümlenmesi/yorumlanması yapılırken onun hangi türde bir *arayışı* ortaya koyduğu, bu arayışa karşı *tutumu*, ileri sürdüğü *tez* ve bunlara temel olan *felsefi çerçeve* ortaya konacaktır. Ancak bundan önce filmin konusunun betimlenmesi gerekmektedir.

Blade Runner 2049 Filminin Analizi

Filmin Özeti

2049 yılında, K (*Ryan Gosling*), LAPD adına çalışan bir avcı, "blade runner" androididir. K, çok daha eski bir sürüm olan Nexus 8 androidleri yakalayıp "emekli" etmekte, öldürmektedir. K, bir protein çiftliğinde bulduğu andoridi öldürdükten sonra ağacın altına gömülü bir kutu bulur. Kutuda hamile bir kadın android olan Rachael'a ait kemikler vardır. Teğmen Joshi (*Robin Wright*) androidlerin hamile kalmasının insan ve androidler arasında bir savaşa yol

açacağını düşünerek K'yı bu çocuğu bulup öldürmekle görevlendirir. Yeni nesil androidleri üreten şirketin sahibi Wallace da emrindeki android Luv'u (*Sylvia Hoeks*) bu üremenin sırrını keşfetmek için çocuğu bulmakla görevlendirir. K, yeniden çiftliğe döndüğünde ağaç parçasında 6-1-21 tarihini görür. Bu tarih K'nın anılarında yer bulmaktadır. Böylece araştırmaya ve açığa çıkarmaya çalıştığı gizemin bir parçası olduğunu hisseder. K protein çiftliğini yakar. O tarihte doğan çocukları araştırdığında erkek ve kız çocuktan sadece erkeğin hayatta kaldığını öğrenir. K'nın holografik kız arkadaşı Joi bunun K'nın "o" erkek çocuk olduğuna dair bir delil sayar. K, bir yetimhanede anısının gerçekliğini gösteren bir oyun atı bulur. K, anı tasarımcısı Stellite'ye (*Carla Juri*) bu anının gerçek olduğunu doğrular. Sonrasında kendisine uygulanan temel bir anomali/sapma testinde başarısız olur. Josh'ye çocuğu bulup öldürdüğünü söyler, kendisine kaçmak/anomali testine yeniden girmek için 48 saat süre verilir. Analiz edilen oyuncak atın kaynağını araştırıp burada Deckard'ı (*Harrison Ford*) bulur. Kayıtlar gizlenmiş, çocuk androidlerin özgürlük hareketine teslim edilmiştir. Luv bölgeye gelip Deckard'ı kaçırdığında, özgürlük hareketi K'yı kurtarır. Lider Freysa (*Hiam Abbass*) çocuğun kadın olduğunu bildirir ve onun bulunmaması için K'dan Deckard'ı öldürmesini ister. Deckard sorgu için dünyanın dışına çıkartılacakken K onları durdurur, Luv'u öldürür. Deckard'ı, kızı Stellite ile buluşması için ofise götürür. K kapı önünde ölür.

Androidleştirilmeye Direnen, Kuşku Duyan ve Kuşku Duyulan Özneler

Filmde kahramanın, K'nın öne çıkan ve yöntemde ilk belirtilen katman olan *arayışı* kendisinin bir android ve insanın, "doğal yollarla" çiftleşmesinden doğan bir "özel varlık" olup olmadığı sorunu üzerine kuruludur. Filmde Descartes'cı bir yöntemsel şüpheciliğin izleri sürüldüğünde insan ile androidleri ayıran en temel, yalın testin "empati testi" olduğu ortaya çıkmaktadır. İnsan, yani düşünen özne ya da "doğal bir varoluşa" sahip cins için kendinden kuşku duymanın olasılığı yoktur ancak androidin, "öteki"nin tıpkı kendisi gibi doğal ve düşünen özne olup olmadığını anlamak önemlidir. Bu yüzden infazcılar yaptığı standart testlerde bu android şüphesi altında olanların belirli seslere verdiği bedensel tepkileri incelemektedir. Burada önemli olan onların belirli duygulanımlara sahip olup olmadığıdır. Özne için "düşünüyorum öyleyse varım" önermesi, androidlerde "duygulanıyorsa öyleyse tehlikelidir"; "standarttan sapmıştır"; "o halde zararlıdır" a dönüşmektedir. Bu yüzden filmde standart değerlerden sapma bir öznenin oluşma ihtimaline gönderimde bulunmaktadır. Özne büyük ölçüde öngörülemeyen, kendi "kaderi"ne karşı duran bir konumda inşa edilmektedir.

Kimliğin düğümlendiği nokta sürekli değişiklik göstermektedir. Filmin önemli bir kısmı, izleyicinin K'nın gerçekten de Deckard ve Rachael'in oğlu olabileceği, onun bu "özel varlık" olarak gerçekten de "ruha" sahip olma olasılığı/kuşkusunu ayakta tutmaktadır. Çok geçmeden bunun yanlış olduğu, ironik biçimde K'nın kökeninin belirsizliği ile desteklenmektedir. Orada bir yerde, Stellite adında daha özel bir kız çocuk vardır. Stellite genetik olarak bağışıklık hastalığına sahiptir. Diğer insan ve androidlerle aynı doğal çevreyi paylaşamamaktadır. İçinde bulunduğu cam fanus kırılırsa hızla hasta olup ölecektir. O kendisine özel oda yaptırmıştır; böylece androidler için "sahici" anılar üretmeye başlamıştır. Anılar androidlerin kimliğinin doğasını pekiştirecek, mutlu bir şekilde bağlanabileceği özgül "düğüm noktaları" olarak anlam kazanmaktadır. Böylece K'nın özel olmayan olarak "özel" yönü, ironik biçimde seçilmiş, seçkin kişi olmayarak kendi kimliği, kişiliği üzerine düşünmesi, daha büyük bir amaç için kendini feda ederek "insani bir edimde" bulunması yoluyla gerçekleşmektedir. O hayal ettiği kişi değildir ancak hemen her davranışı da ayrıksıdır, özeldir. Sürekli "özel"liğini vurgulayan insanların kırılabilirliği ve hızla ölmeleri, bu göreceliği öne çıkarmaktadır. Androidler kırılabilir değildir. Yaratılmış, tasarlanmış anıları onlar için kurgulanmıştır ancak gene de "özel"dirler. Varlıkları tıpkı insan gibi kendine dönüşlüdür; dolayısıyla film doğru gibi görünen şeylerin yanlış olabileceğini, yeniden değerlendirilmesi gerektiğini, yaşamın işleyişinin buna bağlı olduğu görece ilişkiler kümesini öne çıkarmaktadır. Filmde K'dan bilgi

almak amacıyla görevlendirilen hayat kadını Mariette de daha büyük bir amaç için kendilerini özveri ile sunmalarının onları "insandan daha insan" yapacak bir olasılık olarak görmektedir.

Filmde kendisini bir android olarak "tanyan" ancak kendisinin gerçek bir insan ya da melez olmasından "kuşku duyan" kahraman, belleğinin parçalanmış yapısında bu kuşkuya dair umut bazen de kanıt aramaktadır. Kendisinin "O" (bir android ve insanın üremesinden doğan ilk canlı) olma ihtimali ortada dururken sonunda "O"nun aslında örtüsü, olası dikkatleri "O"ndan gizlemek için yapılan bir parça, küçük "o" olarak kendisini tanıdığı anda tam da Kartezyen felsefenin gerektirdiği gibi kendini bir özne olarak inşa etmeye başlamaktadır. Kendi varlığından kuşku duyarak düşünmeye başlamakta ve sonunda kuşku duyan özne olarak kendini tanımaktadır. Kendisini yaratılmış, tasarlanmış biyolojik bir varlık olarak tanımakta ama sonunda düşünen, referans çizelgesinden sapan varlığın bir türevi olarak kendini oluşturmaktadır. Referans kodlarından uzaklaştığında, standardize edilmiş kendisi olmaktan vazgeçtiğinde, şüphe duyduğunda kendisini inşa etmeye başlamaktadır. Descartes'ın otomatlardan ayırıcı insani bir özellik olarak gördüğü gibi yeni koşullara göre davranışlarını *uyumlulaştırıp* bunlara özgü yeni *simgesel davranışlar* göstermektedir. K, Teğmen Joshi'ye düzenli olarak yalan söylemekte, el yapımı tahta at gibi belirli nesnelere duygusal bağlılığını arttırmaktadır. Baba (Deckard) ve kızı (Stelline) bir araya getirerek davranış ve düşünüşünde değişim göstermektedir. Androidler aslında özellikle dünya dışı kötü koşullarda yaşamak için tasarlanmıştır. Stelline yarattığı anılarla onların geleceğini değiştiremeyeceğini ama bunu daha dayanılır kılacak anımsanacak anılar oluşturabileceğini söylemektedir. Androidler insanların "olmalarını istediği" kadar insandırlar ve Luv'un söylediği gibi dilendiği gibi "özelleştirilme" imkânı sunmaktadır. Wallace'ın onlara biçtiği rol ise tanrılarına huşu içinde hizmet eden "melekler" olmalarıdır. Yıldızlara "sahip olmak" birincil amaçtır. Androidler basit kolonyalist-empyrial amaçlar için araçlar olarak anlam kazanmaktadır. Bu yüzden filmde kendini gösterdiği gibi belirli nesnelere özel anlamlar yükleyerek, onlarla ve onlar vasıtasıyla yinelenemez davranış örüntüleri oluşturmaları androidleri farklı kılmaktadır.

Dick, kişinin kendisini araçsallaştırmaya izin vermesine ve manipüle edilmesine *androidleştirme* (Aktaran, Burton, 2015: 18) olarak ifade etmektedir⁵. Aslında insanın kendini mekanize eden bir çevreye karşı durması, yani androidleştirmeye karşı durması normaldir. Descartes'ın da çözümlemesinde otomatı gerçek insandan ayıran temel özellik izleklerden, komutlardan sapmadır. Dick'in eserlerinde bu türden sapmaya dayalı başlangıç durumu giderek paranoyak bir kopuşu ve şüpheliyi getirmektedir. Collin ve arkadaşlarına göre paranoya, "Zihinsel işlevlerin bölünmesi", "Belirgin düşünce bozukluğu, boyutsuz veya uygunsuz duygular ve çarpık gerçeklik" anlamına gelen şizofreninin dört alt türünden biridir. Paranoya "hastalarda korku hali ve takip edilme duygusu ile kendini gösterir; sürekli "gözetlendiklerini" ve "haklarında konuşulduğunu" ileri sürerler" (Collin, Benzoni, Ginsburg, Grand, Lazyan, Weeks, 2012: 31, 150, 343). Freedman'ın belirttiği gibi paranoya bir sapma değildir. Burjuva egemenliğinin sıradan özneleri olarak kendimizi temsil etme Kartezyen ampirist bilgi edinme projesine başlama biçimindeki kuşku ile temellenmektedir ve kapitalizm, insanları paranoid bir özne olarak çağırılmaktadır (1995: 10). Bununla birlikte örneğin filmdeki K ya da romanda ve filmdeki androidler kendisinin otomatize edilmesine, androidleştirilmeye karşı durmakta, "Biz makine değiliz," demektirler. Böylece K diğerlerinden önce kendinden kuşku duymaya başlamaktadır. Beklenen edim yerine aykırı olanı tercih ederek gerçekliği edilgin olarak değil, etkin bir özne olarak dönüştürmeye başlamaktadır. Bir android ve insandan doğan canlıyı bulma istencine de bu arayış neden olmaktadır. Böylece çok daha gizemli, bilinmez bir hikâyenin ve planın parçası olduğu duygusunu içinden atamamaktadır. Dick'in tüm eserlerinde kendini gösteren paranoya, filmde özellikle androidlerin sürekli takip edildikleri,

⁵ Dick'e göre androidleştirme itaati gerektirmekte, dahası tahmin edilebilirliği işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Dick'in "balking" olarak ifade ettiği, direnme, inat etme, kişinin zararlı bir dünya ile işbirliği yapmayı reddetmesi de söz konusu olmaya başlamaktadır. Bu dünya kişiye karşı direnmiştir ve böylece onun yapay kalitesi ortaya çıkmaktadır. Gündelik dünyasal gerçekliğin tekrarlanması ile dünya ötesinin kabul edilmesi ayrı değil, tek bir olaydır. İki gerçeklik aynı anda var olamaz, bu yüzden o karşı gerçektir (Aktaran, Burton, 2015: 18, 20).

başkalarının onları yok etme istencinde olduğu fikri ile güçlenmektedir. Kendilerini sürekli tehdit olarak duyumsarlar; yani kendilerinin insanlığa karşı bir tehdit olduklarının bilincinde olarak insanların onları öldürmek istediğinin bilincindedirler. Takip edilme korkusu, gizlenme, kendisinin kim olduğunu sürekli sorgulama paranoyayı, gerçek bir korkuya dayanan paranoyayı, temel bir motif haline getirmektedir. Film kahramanın arayışını sürekli bir belirsizlik atmosferiyle desteklemekte, onun “özel varlık” olma yönündeki arzusunu kimliğin oluşumunda kurucu bir unsur olarak *olumlayıcı* bir tutum yoluyla desteklemektedir. Böylece filmde öne çıktığı biçimiyle sonucu belirsiz bir arayış içinde olmak, etik olarak doğrudur ve bir hikâyenin anlatılmaya değer olması açısından önemli olarak görülmektedir.

Irksal Bölünme ve Kolonyalist İdealler

Descartes’ın düşünen öznesi Tanrı’yı kendi eksikliklerinde tanımaktadır: Tanrı “tam” olandır. O sonsuzdur, her şeye gücü yeter, her daim iyi, doğrunun kaynağı, her şeyi bilen, her şeyin yaratıcıdır (2013: 34,64). Bununla birlikte filmde “tanrı”nın yerini almaya çalışan insan eksiktir. Burada betimlenen tanrısallaşan insan büyük harfle başlayan özel bir “Tanrı”nın niteliklerine sahip değildir. Sınırlıdır, doğmuştur, kırılındır, her şeye gücü yetmez, her şeyi bilmez ve araştırması gerekmektedir. Verdiği kararlar kendiliğinden doğru değildir, olumsal ve görecelidir. Özellikle Luv karakteri için insanın bu sınırlılıkları, kendisini “üstün insan” olarak gören bir android varlık için kabul edilmezdir. Luv “emeklilik dairesi” şefi Joshi’nin yanına geldiğinde bardağı elinde tutar ve kırılan bardağın bedeni kesmesi üzerine “Seni küçük şey” diye seslenir. Ya da laboratuvar görevlisini basit bir ense darbesiyle öldürür. Bu sahnelerde insanın kırılabilirliği, kendisinden daha güçlü bir yaratıkla karşılaştırıldığında net bir şekilde açığa çıkmaktadır. Bunun yanı sıra insan iyiliğin kaynağı değildir ve doğada yarattığı tahribattan görüleceği üzere sıklıkla kötülüğün işleyicisidir. Yaratımları bilgi ve becerisiyle sınırlıdır. Filmde “Tanrıçılık oynayan”ın dramı kendinden, doğal, yetkin biçimde bir araya getirmediği bu vasıflardan önce “tanrı” rolünü oynaması gibi görünmektedir. Filmde yetkinliğe karşılık gelmeyen bir iddia korkutucu ve tehlikeli olarak sunulmaktadır. Filmde insan hegemonların önemsedikleri şey insan ile androidler arasında bir ayrım olduğunu kurumsallaştırmak ve insani varoluşun bir “duyarlılık” meselesi olduğu, bunun da ölçülebilir olduğunu ortaya koymaktır. Bunu en fazla önemseyen Şef Joshi’dir. İnsanlık ve androidler arasında kalın bir duvar vardır ve bu duvarın yıkılması felaket getirme tehlikesi içermektedir. Joshi’nin ifadesiyle “düzen sağlama” toplumsal farklılıkları bir ilke olarak ortaya koyup, ayrılığın sürekliliğini sağlamak anlamına gelmektedir. Film aristokratik bölünmeye benzer bir toplumsal yapılanma sunmaktadır; kast sistemi hâkim gibidir. Dolayısıyla filmin felsefi çerçevesindeki hâkim paradigma türsel ve ırksal ayrımcılığın kurumsallaştığı bir yapılanmayı öne çıkarmaktadır. İlk ayrım hastalıklı ve sağlıklı olan arasındadır. Romanda Isodore gibi “tavuk kafa”lıların ya da Sebastian gibi hızlı yaşlanma hastalığı olanların dünyayı terk etme olasılığı zaten yoktur. Toplumsal yapı eşitliğe dayalı değildir. Kolonyalist amaçların gerçekleşmesi için büyük bir şirket kuran Niander Wallace sepya bir atmosferin desteğinde, minimal, bir antropoloji müzesine benzer bir mekânda yaşamaktadır. Pek çok hizmetçisi vardır ve yaratılarını mükemmelleştirmek, onları zor şartlarda yaşayabilir kılmak istemektedir. Wallace’ın şahsında filmdeki hâkim çerçeve, otokratik, *apartheid*, monopol bir şirket egemenliğindeki, distopik bir dünyayı imlemektedir. Bu dünyada yaşayan normal insanlar ise androidlerden daha yetersiz bir varlık türü olarak belirmektedirler. Buna karşın onların türsel saflığı, androidler üzerinde daha ayrıcalıklı bir yer vermektedir. Filmde çatışma yaratan, genel bir *arayışı* ortaya koyan temel ayrım insan/insan olmayan ayrımı, bu ayrılığın temel bir eşitlik düzeyinde çözümlenip çözümlenemeyeceğidir. Romanda belirttiği gibi⁶ bazı şeylerin “gerçeğine” sahip olma ve bunun için çaba harcama kişileri ayrıcalıklı hale getirecek bir statü ve sınıf farklılığına işaret eder. Örneğin K filmin başına android Sapper’ı “emekli”

⁶ Romandaki Deckard sürekli biçimde onun sınıfsal durumunu “görünür” kılacak bir canlı hayvan sahipliği peşindedir.

ettiğinde, romanın Deckard'ının canlı hayvan arzusunu yankılayacak biçimde evine kurulmuş sistemde varlık gösteren sanal sevgilisi Joi'ye bir yayıcı güncelleştirmesi alır. Bu yolla Joi evin dışına çıkıp yağmurun yağmasını hissedecek duruma gelir. Şef Joshi de K'nun evine geldiğinde "gerçek bir şeyler" aradıklarını söyler. K için gerçek olmak onun kimliğinin de bağlandığı ağaçtan oyma atın imlediği gibi gerçek bir insan olma olasılığını içermektedir. Sevgilisi Joi ise her ne kadar 0 ve 1 kodlarından yaratılmış bir şey olsa da onu "o" yapacak anıları vasıtasıyla bir gerçeklik kazanmaktadır: silinmek ölmek ile aynıdır. K'yı korumak için, çünkü K hakkında pek çok bilgiye sahiptir, kendisini taşıyıcıya yüklemesini ve yanında götürmesini ister. K ona cihaz zarar görürse "öleceğini" söyler ve Joi bunun ona bir "hediye" olarak görülmesini ister; hem bu yolla gerçek bir canlı gibi ölecektir. Deckard da yıllar yılı mükemmel anısı ile yaşadığı Rachael'in sureti canlı biçimde yeniden önünde belirlediğinde sevdiği kadını izler ve "kusuru" bulur; Rachael'in gözleri yeşildir. Dolayısıyla "benzemek" gerçeklik etkisinde sadece bir ara geçiştir. Bu gerçeklik ve sahicilik tutkusunun sırrını ise Stelline tanımlar. Gerçeklik karman çormandır; duygularla bağıntılıdır. Lacancı bir ulaşılamaz, sembolleştirilemez gerçeğin (Bowie, 2007: 95) bu karman çormanlık ifadesi, bu uzamsızlık, gerçeklik ve sahicilik arzusunun hem nasıl şiddetli hem de asla gerçekleştirilemez/ele geçirilemez olduğunu imlemektedir. Seçkincilik, asalet, asillik ve "özel" olma, sıklıkla ona bu ayrıcalığı tanyacak bir genetik kodla ilişkilidir. Dolayısıyla en eski çağlarda seçkin ve ayrı olan, kendisini aynı zamanda "tanrısal bağa" sahip olan olarak sunmaktadır. Filmin *öne çıkardığı tez* tam olarak buna karşı durmaktadır ve bu ayrıcalıklı olmanın oldukça göreceli olduğunu, çevrenin, doğanın da bu baskınlık ve özel olma halini zedelediğini göstermektedir. Her ne kadar Wallace, Deckard ve Rachael'in ilk karşılaşmalarının bir tesadüf olmadığını ifade etse de insan ve android arasında kurumsallaştırılmaya çalışan farklılıkların geçici olduğu görülmektedir. Salt iş için üretilmiş olan androidler böylece giderek insani özü sorgulayacak, onu kopya edecek bir kimlik arayışına girmektedirler. Yaşadıkları çevre giderek onları dönüştürmektedir. Emreden insan efendilerin tutumları, onları salt bir arzu nesnesi, bir oyuncak olarak kullanma istekleri bu androidleri dönüştürüp, insanın miras bıraktığı kimlik sorunsalını düşünmeye, tartışmaya yöneltmektedir. Bu yüzden çocuk doğurma yetenekleri, bu doğan çocuğun ayrıcalıklı konumu androidlere, yeraltı liderleri Freysa'nın ifade ettiği gibi "kendi kendilerinin patronu olma" olasılığını sunmaktadır. Freysa "Eğer bir bebeğe hayat verebiliyorsak kendi kendimizin efendisiyizdir demektir" diye söylemektedir. Bu yüzden filmin üçüncü katmanda ortaya konan tezi açık biçimde çevrenin ve biyomühendisliğin dönüştürücü gücünü vurgulamaktadır. İnsani öze aitmiş gibi görünen genetik ayrıksılığı, eklenmiş anıların sahiciliğini, standardize edilmiş biçimde üretilenin de "özel" olabileceği bir dünyayı ortaya koymaktadır. Eğer kişiyi üstün kılan yetenekleri ise androidlerin sahip oldukları yetenekler daha üst seviyededir. Doğallık ve bir ruha sahip olma önemliyse androidlerin de çocuk sahibi olabilmeleri, onları en az insan efendileri kadar ayrık kılmaktadır. Film bu yüzden türsel olarak "üstünlük" kuracak ilişki biçimlerinin de kırılmasını ortaya koymaktadır. Bu durum Kartezyen araçsallaşan beden kavrayışıyla uyumludur. Bunun filmdeki iyi örneklerinden birisi Joi'nin K'yı mutlu etmek için kendine bir beden buluşudur. K, android hayat kadını Mariette'yi çağırır. Joi onun bedeni ile senkron olur ve K ile birliktelik kurar. Mariette onun ruhuna bakıp "fazla bir şey görmediğini" söylese de ruh ve beden ayrıdır. Beden salt bir araçtır. Mariette'nin bedeni ile işi biten Joi onu gönderir. Joi'nin ölümünden/silinmeden önce son söylediği şey ise K'yı sevdiğidir. İnsanların yaratma, canlandırma ve buna bilinç aktarma yeteneği varsa da, androidlerin doğal yollarla üremesini engelleyememekte, ya da bunu istememektedir. Androidler ise bir erkek ve kadın arasındaki sevgiye dayalı bir ilişkin sonucu olarak ilk "melez", insan-erkek ve android-kadının bileşkesinin farkına varmış onu korumuşlardır. Bu doğal bir ruha sahip görünen ilk "arketip" onların mitolojilerine yön verecek bir itki sağlamaktadır. Bu durum ırk çatışmaları yaratma potansiyeli taşımaktadır. Sonuç olarak androidler gizlenir ve direnir. İnsanlığa rağmen bu ruha sahip olmuşlardır. Bir kurtarıcı edasıyla yaklaştıkları Stelline onların hepsinin olmak istediği, kimliklerini buna bağladıkları bir gerçeklik ve doğallık çağrısı gibi

görülmektedir. Androidler ilk defa kendi sınırlı yaşamlarını aşan bir amaca bağlanmışlardır. Freysa'nın belirttiği gibi yeraltı "orduları" kurulmuştur ve büyümektedir; isyan yakındır. Melez, seçilmiş Stelline'nin varlığı androidler ile insanlar arasında yeni bir ilişki sistemi gerektirmektedir. Bu durum insanlar ile androidler arasındaki yeni türden ilişkinin zorlu doğasına gönderimde bulunmaktadır. Rachael doğurganlığını yitirmiş çorak bir toprak gibidir. Sonra oraya sihirli bir dokunuş gerçekleşir, oradan bir çocuk doğar. Bu doğurganlık gücü Rachael'in şahsında tüm androidlerin "kutsanması" gibi görünmektedir. Wallace'ın, Deckard ile karşılaşmalarındaki "vaiz" tavrı, onun amacının bu özel kutsamanın ardındaki yasaları öğrenmeye çalıştığını imlemektedir. Dolayısıyla androidlerin kendi mitolojilerini yaratışı insanlık ve androidlerin gelecekteki ilişkisi için bir kırılma noktası olarak anlam kazanmaktadır. İlk *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) filminde Pris, Sebastian'a şöyle demektedir: "Düşünüyorum, öyleyse varım" (Scott, 1982). Descartes'ın ilk sınavını geçen bu otomatlar artık bilgi meyvesini yemiş insan gibi yeni bir talep sunmaktadır. İlk filmde bu talep uzun yaşamadır. Dünyaya dönmelerinin esas nedeni dört yıl yerine daha uzun yaşama fırsatı sunacak bir tedavidir. Androidler "tanrıları" Tyrell ile bu yüzden görüşmek istemektedirler. Roy, Tyrell'i bu türden bir yaratıcı vasfıyla tanımaya hazırdır. Roy uzun ömür talep etmektedir. Buna karşın insan "tanrı" bunun mümkün olmadığını söyler ve reddeder. Roy'a göre tanrı gibi görünen bu varlıklar aslında yetersizdir. Böylece Roy *Tanrıyı öldürür!* İkinci filmde Wallace da yeni fabrikadan çıkmış yaratısını inceler, ona şefkat duyuyor gibi görünür ama sonunda onu öldürmekten kaçınmaz. Androidler daha çok bir "şey" dir; başka dünyaların fethedilmesi için araçsallaşan "melekler" dir. Doğanın insanileştirilmesinde bir araç olarak görülmektedirler. Böylece kendilerini daha yetkin varoluşa taşıyamayan insanlar ile pek çok açıdan onlardan daha yetkin olan androidler arasında gerilim başlamaktadır; bu bir savaşa kadar gidebilecektir. İnsanlar androidlerin insanileşmesini kendi durumlarını tehlikeli bir duruma götüreceği için kabullenememektedir. Henüz tanrısal yetkinliğe, androidler ile insanlar arasındaki ilişkiyi hegemonik olarak kurumsallaştıracak bir düzeye ulaşamamışlardır. Bu yüzden filmin arka planına hakim olan distopik ırk ayrımcılığı insanların kendi kimliklerini kaybetmeleri korkusuyla ilişkilidir. Filmde oldukça karamsar, hiyerarşik, otokratik, distopik bir toplum modeli/çerçevesi çizilmektedir. İnsan kendisine itaat eden köleler istemektedir ve bunun dışına çıkan, kendi karşısında sanki onun 'eşitiymiş' gibi hareket eden androidleri "emekliye" ayırtılmaktadır. İnsanın itaatkâr hizmetçileri bile iyi davranış görmemektedir. K ayrımcılıkla karşılaşır. Polis merkezinde karşılaştığı polislerin yüzlerine bakmak istemez. Evinin kapısına "skinner" yazılıdır; böylece onun hem "gerçek" bir insan olmadığı hem de "maskesini giyerek avcılık yaptığı" belirtilmektedir. Bu ilişkinin karşıt kutbunda yer alan androidler ise giderek insan efendilerine karşı nefret duymaya başlarlar; onlar da 'insanileştikçe' gaddarlaşırlar. Luv "Ben en iyisiyim" (Villeneuve, 2017) diye konuşur. Böylece çatışma üstün yeteneklere sahip androidler ile bu tür vasıfları bulunmasa da 'doğal' bir ilişkinin sonucu olan, 'ruha sahip' insan arasında şiddetlenmektedir. Filmin hakim paradigması, ya da ideolojisi bu çatışmanın bir çözümünü göstermekten kaçınmaktadır. Androidler ve insanlar arasında gerçekten de eşitliğe dayalı bir ilişkinin sorunları çözüp çözemeyeceği belli değildir. K'nun amiri Joshi, türler arasında kesin duvarlar bulunduğunu, eğer bu duvarlar ortadan kalkarsa bir savaş başlayacağını söylemektedir. Buna rağmen, filmin tezinde ortaya konulan, androidlerin de en az insan kadar düşünebildiği, bir haz, nostalji, acı ve mutluluk bilincine sahip olduğu, bunu dışı vurabildiğidir. Dolayısıyla eğer bir 'insani öz' varsa bu androidler tarafından da paylaşılmaktadır. Böylece Kartezyen ruh/beden ikiliğinde ruhsal/düşünsel kuşkunun varlığı nasıl "varım" demek için yeterliyse, türüne bakılmaksızın belirli edimler (kuşku, merhamet, fedakârlık) gösteren varlığın da "özne" olması için yeterli koşul sağlanmış gibi görünmektedir.

İstencin Özgürlüğüyle Ölüm, Merhamet ve Özveri

Filmin en dışarıdaki, ötekileştirilen üyesi K'dır. O sadece bir android değildir; androidleri öldüren bir cellattır. Anlatıdaki olayların ilerlemesiyle K, insan gibi "özel biçimde doğduğunu" düşünür. Bir android (Rachael) ve gerçek bir insanın (Deckard) "doğal

çocuğu” olduğu hissiyatına kapılır. K, bu düşünceden hem nefret etmekte hem de haz duymaktadır. Bunun gerçek olmadığı ortaya çıktığında ise bilişsel etki, düşünmenin felsefi kendine dönüştü (self-reflexive) doğası çoktan gerçekleşmiştir. K, insan olmanın özel biçimini, büyük bir amaç için kendini feda etmeyi ve benlik duygusundaki karmaşayı yaşamıştır. İçine düştüğü şey tam olarak kuşkudur. K’nın durumu, onun geçici bir süre de olsa “KD6-3.7” olarak kodlanmış bir varlık değil de “Joe” olma ihtimali, onu sürekli androidlerin ve insanların sınırında tutmuştur. Bunun doğal sonucu insan ve android olmanın bütün yükünü üzerinde taşıdığıdır. Filmin ikinci katman olarak belirtilen tutumu, bu bakışı değerli göstermektedir. Filmde esas “insan”ın, baba ve kız içerde buluşurken, dışarıda can verdiği empati yoluyla hissettirilmektedir. Teknik gelişmenin getirdiği yeni ahlaki tartışmalarda bakış açısı sömürülen varlık türlerinin tarafındadır. Onlar insanlığın melankolik işçileridir. Descartes, makineler belirli edimler veya konuşmalar yapabilse de bunların gerçek bir istencin dışavurumu ya da düşünen bir öznenin edimlerinin dışsallaştırması olarak kabul etmemektedir. Buna karşın bu usavurum öne sürülen koşul gerçekleştiğinde otomatları özne olarak kabul edecek bir çerçeve sunmaktadır. Film tam da bu sorunsala yoğunlaşmakta ve makinelerin giderek bir özne oluş sürecini öne çıkarmaktadır. Çünkü onlar sadece robotik bir düşünme kalıbına değil, bir vicdana ve merhamete de sahiptir. İlk filmde Roy’un, ikincisinde K’nın ve romanda Deckard’ın sonunda karşılaştıkları kendi varlıklarıyla yüzleşmedir. Romanda Rachael, Deckard’ı sevmeye başlamıştır ve şöyle der: “Seni seviyorum. Eğer bir odaya girip de senin derinle kaplanmış bir divanı görseydim Voigt-Kampff testinde çok yüksek bir sonuç alırdım”. Luba Luft gibi çok iyi bir şarkıcı androidi öldüren Deckard, bunun bir mantıksızlık olduğunu düşünür; onlar yararlı bir şekilde kullanılabilen “şeyler” gibi görünür. Sonunda ise “bazı” androidlere karşı empati geliştirmeye başlar. Duyumsal ilişki ve onların toplumun üretken bir parçası olarak tanıma burada belirleyici olur. Rachael ise kendisinin görüntüsel bir kopyası olan Pris’e karşı güçlü bir empati duymaya başlar, onun durumuna üzülür ve bunların intikamını almak için Deckard’ın keçisi Euphemia’yı öldürür. Deckard sonunda görevini tamamlayıp evine döner ancak yaptığı şeylerin dehşetini hissetmektedir. Deckard’ın roman boyunca hedeflediği canlı bir hayvana sahip olma çabası başarısızlığa uğramıştır; sonunda sahipsiz ve sevgisiz bir şekilde kendisiyle baş başa kalır (Dick, 2014: 235, 172, 224, 267). İlk filmde de Roy kaybettiği arkadaşlarının ardından Deckard’a belirli acıları duyumsatır, onun parmaklarını kırar. Böylece onun “empati” duymasına yardımcı olur. Bununla da kalmaz, avcı Deckard’ın giderek av olduğu son sahnelerde Roy onu kovalar ve avcı haline gelir. Deckard artık kaçmanın mümkün olmadığı durumda düşmek üzereyken Roy eliyle yakalar ve kurtarır. Roy korku içinde yaşamının, köle olmanın ne demek olduğunu Deckard’a hissettirdiğinde ölümü kabullenmektedir. Roy bu aşamada merhamet göstermektedir. Filmde merhametin üst düzeyde insani duygulanımlardan birisi olarak sunulduğunu söylemek mümkündür. “Bir kimsenin veya bir başka canlının karşılaştığı kötü durumdan duyulan üzüntü acıma” (TDK, 1998: 1538) olarak bu duygu, ötekinin varlığına yaklaşmayı, farklılık yerine belirli türde bir ortaklık yaratma imkânı sunmaktadır. Roy merhamet yoluyla, beyaz bir güvercinle sembolize edilen ruhsal özgürlüğe ulaşmıştır. Nefret duygusundan arınmış, affetmiştir. Roy’un hiçbir zorunluluk yokken gösterdiği merhamet edimi, son filmde K’nın özverisiyle yeni bir evreye taşınmaktadır. Merhamet duygusu empati olanağı sunarken bir amaç uğruna kendi çıkarlarından vazgeçme olarak ifade edilen (TDK, 1998: 1750) özveri, adanmışlık yaratmakta, toplumsal bir bilincin, süpergonun oluşmaya başladığını göstermektedir. K’nın baştaki durumu özgeci olmaktan uzaktır: ilk insan-android karışımı canlı olmaktan korksa da “O” olmak onu heyecanlandırır. Dedektif gibi arayışına devam etmektedir. K kendinin “O” olmadığını anladığında artık eskisi bir referans değere uyumlu olmadığını görmektedir. Bu aşamadan sonra melankoli içinde kendini Deckard ve Stellina arasındaki baba-kız bağının kurulmasına yardımcı olmaya adanmıştır. Teber’in vurguladığı gibi bir toplumsallaşamama sorunu olan melankolide, melankolik kişiler “insanların benliğinin (de) siyasal bir ürün olduğunu ve yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağını” bilirler. Temel sorun olarak “insanın

kendi kişisel yazgısını gene kendisinin belirleme istemi”ne yönlendirirler. Dolayısıyla onlar karşı oldukları kurumlara insanlara dolaylı ya da dolaysız biçimde öldürten, intihar eden kişiliklerdir (2009: 9, 14). Bu melankolik betimlemesinin tipik bir örneği öleceğini bile bile Deckard’ı kurtarmaya giden ve onu kızına kavuşturan K’dır. Seyircinin empati kurduğu K insanlar ve androidler arasında yıkıcı bir savaş istememektedir. Sevdiği kadın olan Joi ile ayrımcılık görmeden bir yaşam sürmek istemektedir. Joi’nin öldürülmesi/yok edilmesi K’yu yeni bir evreye taşır ve K “kaybetmenin” ne anlama geldiğini deneyimler. Yine hiçbir zorunluluğu bulunmazken gizli örgütü açığa çıkarmak ya da büyük bir savaşın ortaya çıkmasına engel olmak için ölümcül bir saldırı yoluyla düşmanlarını engeller. Sonunda bir western kovboyu gibi babayı kızının bulunduğu yere ulaştırır. Artık büyük bir amaç etrafında kendi yaşamını örüntülemiştir; yaşamın sonlu doğasını kabullenmiştir. Artık büyük harfli bir “O” olma ihtimali kalmamıştır; yaşamı zaten bir yanlıştır. Bir amacı kalmamıştır. Böylece romanda belirgin bir biçimde ortaya çıkan koşulsuz biçimde bütün varlıklara uzanan *empati*, ilk filmde bir merhametle yeniden anlam kazanırken, son filmde sürekli kendinden duyulan *kuşku* ile yapılandırılıp *özveri* ile ölümü kabullenmeye uzanmaktadır. Dick’in roman ve ilk filmi birbirini tamamlayan unsurlar olarak görmesi (Aktaran, Vest, 2007: xv, 27) bu açıdan normaldir. İlk filmdeki Kafkaesk ortam sepya renkler, tozlu görüntüler, yıkıntılar ve kasvet dolu bir mizansen ile son filmde de korunmuştur. *Blade Runner 2049* da kuşku, empati, merhamet ve özveriyi oldukça insani bir edim biçiminde sunarak öznenin oluşmasında, yapılandırılmasında belirli ruhsal edimlerin, duygu durumlarının önemini altını çizerek modern toplumsal yaşamda öne çıkan ayrımcılıkların çözümüne ilişkin bir öneri getirmektedir. Buraya kadar yapılan çözümleme/yorumlamanın ışığında filmi incelemek için kullanılan dört katmanı şu şekilde özetlemek mümkündür. Jarvie’nin yaptığı gibi genel bir tablolama yapıldığında filmde yorumlanan genel katmanlara ilişkin şu sonuç çıkmaktadır:

Tablo 1: Blade Runner 2049 Filminin Genel Felsefi Analizi

FİLMİN FELSEFİ ANALİZİ: GENEL ÇIKARIMLAR		
Arayış: K'nın arayışı, insan ve özne olmanın özel anlamı ve koşulları nedir? Genel arayış: Ben/Öteki, insan/android arasında eşitlikçi bir ilişki kurmanın yolu var mıdır?	Doğru mu?	
	Filmdeki Yaklaşım	Genel durum
Tutum: Romantik, onaylayıcı.	Filmdeki tüm karakterler bu çatışmanın farklı tipleriyle yüzleşirler.	Hayatta farklı sorunlar da vardır ancak gündelik yaşamda, ırk ayrımcılığı sorunu güncelleştirilir.
	Bu tutumu destekleyici.	Farklılık siyasetiyle uyumlu. Farklı türler şiddete başvurmadığı sürece bir arada eşitçe yaşamalı.

⁷ İtalikler Teber'e ait.

<i>Tez:</i> Yıkıcı bir savaş olmadığı sürece eşitliğe dayalı ilişkiler kurmak mümkün. Empati, özveri, fedakarlık, merhamet, acı öznenin inşasında gerekli. Özne olmak kendini olmuş ve bitmiş olarak tanıma fikrinden vazgeçtiğinde başlar.	İronik. Hedef değil, hedefe giden yol özneyi kurar. Özne standarttan saptığında, kendisi olmaktan vazgeçtiğinde kendisi olur.	Genel olarak yanlış. İnsani edimlerin bir kısmı özne kurucu işlevi abartılarak genelleştiriliyor. İnsan "olmanın" hangi edimler ve düşünce süreçleriyle ilişkili olduğuna ilişkin tam bir konsensüs sağlanmış değil.
<i>Çerçeve:</i> Post-apokaliptik, distopik, otoriter, monopol yapılı, kolonyalist dünya. Ailesiz bireyler. Melankolik, paranoyak bir birey tipi yüceltiliyor.	Dünyanın genel çerçevesi sorgulanmıyor, eşitlikçi ilişkiler reformcu biçimde destekleniyor. Bireysel çözümler öne çıkıyor.	Betimlenen dünya tartışmalı. Başka tarzda yaşam ve dünya olasılıkları mevcut. Çatışmayı ve ayrılığı yaratan sorunun kökenlerine çok da yaklaşıyor.

Sonuç

Görüldüğü üzere film hem kahramanın arayışı hem de buna da temel olan ben/öteki ayrımı konusunda ötekileri de dikkate alan bir perspektife sahiptir. Özne olmak bedensel ve ontolojik değil, sürece yayılan bir edimin sonucu olarak kavranmaktadır. Film bu yaklaşımı tutum olarak destekler ve temel tez olarak ben/öteki, insan/diğer türler arasında eşitlikçi bir ilişki kurmanın kısmi olasılıkları bulunduğunu göstermektedir. Kimlik arayışının kendisi öznenin kuruluşu için gerekli görülürken, empati, özveri, fedakârlık, merhamet ve acı gibi duygular özne olmanın temel kurucu unsurları olarak kabul edilmektedir. İnsani özün, ya da genel olarak özne oluşun bu çerçevede sınırlanması için bir sebep yoktur ve farklı olasılıklar her zaman mevcuttur. Buna karşın film esas olarak bu duygulara yoğunlaşmakta, işleyişini çok fazla sorgulamadığı, distopik, otoriter, monopol, kolonyalist bir dünya çerçevesinde, melankolik ve paranoyak bireylerin yaşamlarını resmetmektedir. Film, tarihi dönemsellik olarak ele almamakta ve bunu oldukça olumsuz bir gelişim olarak sunmaktadır. İnsanlar ve androidler arasındaki çatışma onların bir kısmının iyi ve kötü olarak nitelenmesine imkân tanıyacak bir ayrışma yaratmaktadır. İronik biçimde ayrıcalıklı işlevlere sahip kişiler hem insani hattın hem de androidlerin sınır hatlarında bulunan, çoğu zaman her iki gruba da ait olmayanlardan oluşmaktadır. Filmin tezi Kartezyen felsefenin temel önermesiyle (beden-ruh düalizmi) uyumludur. Eserde insan olmanın anlamı beden ve ruh ayrımına dayanan düalist ikiliğe uyumlu biçimde, Kartezyen felsefenin öne çıkardığı "ruh"a, düşünmeye ağırlık vermektedir. İnsan olmanın anlamı ruhsal, özsel, edimsel bir yaratık olmaktır. Kuşku duymak, acı çekmek, merhamet etmek, özveri insani özün en temel unsurları olarak görünmektedir. Bu özdeşleşme androidlerin ya da canlı yaratık olarak insanların sahip olup olmaması çok önemli görünmemektedir. Kuşku duymak, belirli türde arzulara sahip olmak, acı çekmek ve varoluşsal gerilim eserlerdeki önemli android ve insanların ortak yönü olmuştur. Bunun yanı sıra ister istemez "yaratıcı" konumuna geçen insanın yeni durumunun belirli sorumluluklar getirdiği gösterilmektedir. Bu açıdan filmlerdeki "insan-tanrı"ların Descartes'ın "kötü cin" olarak betimlediği sürekli yanılmaya çalışan tanrı imgesine benzediğini düşünmek mümkündür. Androidler sürekli yanılıp insanların sahip olduğu belirli türde özgürlük ve hazlardan uzak tutulmaktadır.

Filmin söyleminde ifade bulan tutumunda bu türden ayrımcılıklar adil görünmemektedir. Dolayısıyla daha dengeli bir ilişki için bunların da değiştirilmesi gerekmektedir. Filmde kimlik ve kişilik merkezlidir. Sürekli değişen, sürekli yeniden üretilen büyük Özne, kimlik ve kişilik için Lacan'cı anlamda yeni düğüm noktaları oluşturmaktadır. Kimliğin ve kişiliğin bu merkezsizliği yoluyla belirli türde androidler yok edilse bile onların "mirası" baki kalmaktadır. Rachael öldükten sonra kalan androidlerin onun ölümü üzerine bir mit oluşturmaya başlamaları, bir "seçilmiş kişi" olarak Stellite'yi belirlemeleri, belirli bir grup dinamiği oluşturmaları buna örnektir. Son olarak da kuşunun sınırı varlığın yapısına uzanmaktadır. "Kim" olunduğu, özellikle K üzerinden söylenirse "kim"lik süresizdir. Referans değer yokluğu, uyumlulaşma yeteneği kişiye *her şey olabilir ihtimali* sunmaktadır. Bu yüzden K kendisini yadsıdığına, referans değere uygun olmadığını teyit ettiğinde, kuşkuyu "o" olma ihtimali üzerinden kurduğunda, düşünen bir özne olmak yolunda adım atmıştır. Bu bağlamda filmin Kartezyen bilinç felsefesinin temel bir kabulü üzerinden hareket ederek, kuşku edimini kimlik ve kişiliğin doğal kurucusu olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Hem ilk film ve romanda androidlerin bir bilinç ve benlik duygusuna sahip olup olamayacağı ve sonuçta "olduğu" konusu, hem de ikinci filmde, onların bir bilince sahip olduğu ve doğal yollarla üreyerek özel bir yaratıcıya gereksinim duymadıkları olgusu, çatışmanın daha da yükselişe geçeceği bir geleceği işaret etmektedir. Androidler kendi 'insani' özlerini ve eşitliklerini ispat edecek bir 'özel' varlığa sahiptir. Bu varlık (Stellite) kırılıktır. Beden ruh düalizmi açısından, tasarımılanmış, yapay bir bedene sahip olsa da aynı zamanda bir "ruha" ve kuşkuya sahip görünen androidlerin insani öz iddiaları Kartezyen perspektiften mümkündür. Hatta insan/android ayrışmasının gelecekteki olası sonuçları gözetildiğinde, Kartezyen felsefe insani özü ruh ve bilinç gibi daha soyut bir düzeyde ele aldığı için, bu çatışmayı idealist felsefe temelinde bir çözüme kavuşturmada araç da sağlayabilir görünmektedir. Eser öznenin inşasında kuşkuyu, empatiyi, merhameti ve özveriyi önemli bir temel olarak kabul etmekte ve otomatların gerçekten yaratılmış bir "şey" olmakla kalmayıp bir kimliğe sahip olduğu düzleme gönderimde bulunmaktadır. Buna karşın insanın kendine köle 'yaratması', bu kölelerin bir ruha sahip olması türler arası ayrışma ve çatışma bakımından klasik liberal kavrayışın yeni düzeylerine gönderimde bulunmaktadır. Androidlerin talepleri, Heywood'un milliyetçilikle ilişkilendirdiği kendi kaderini tayin, kimlik siyaseti ve millet gibi kavramlarla ilişkilidir. Faşizmin de bir ırk siyaseti güttüğü, genetiğin politikayı belirlediği iddiası gözetildiğinde (2013: 164, 227) filmin bu türden kolonyalist politikaları yankıladığını, daha eşitlikçi/reformist ilişki çağrısında bulunduğunu söylemek mümkündür. Böylece eserler güncel ırk siyasetinin olası sonucunu gösterse ve bu konuda uyarılar sunsa da kimliğin kurucu unsuru konusunda epistemolojik (*düşünüyorum öyleyse varım*), insan felsefesi (*empati duyuyorum o halde yaşayan özel bir insani öze sahibim*), psikolojik (*merhamet gösteriyor ve kendimi daha özel bir amaç için feda edebiliyorum*) olarak bir açıklama/çözüm sistemi sunmaktadır. Filmde Kartezyen felsefedeki kendini yaratılmış bir özne olarak kavrayış ve tanıma zorunlu bir evre değildir; ancak mevcut tarihsel evrede yapay zekâ, robotlar, klon yaratıklar ve canlılar 'yaratma' yeteneğini gösteren "insanlık durumu" gözetildiğinde, insanlığın şimdiden bu tasarımılanmış yaratılarla nasıl bir ilişki kuracağını tartışmaya açması önemli görülebilir. Profesör du Sautoy gibi araştırmacılar şimdiden bu konuları gündeme getirmekte (Telegraph, 2016), insanlığın bu kurucu normlara ve kendisinin "yeni" durumuna hazırlanması gerekmektedir. Filmin söylemi dikkate alındığında yeni çatışmaların olduğu bu döneme hazırlık için Kartezyen kuşunun iyi bir başlangıç olduğu iddiası film söyleminde öne çıkmaktadır.

Kaynakça

- Arnold, Kyle (2016). *The Divine Madness of Philip K. Dick*. New York: Oxford University.
- Aldiss, Brian W. ve Wingrove, David (1988). *Trillion Year Spree The History of Science Fiction*. London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland: Paladin.
- Bowie, Malcolm (2007). *Lacan*. (Birinci Baskı). (Çev., V. P. Şener). Ankara: Dost.
- Burton, James (2015). *The Philosophy of Science Fiction, Henri Bergson and the Fabulations of Philip K. Dick*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Clarke, M. Desmond (2016). *Descartes*. (I. Basım). (Çev., N. Nirven, B. Ersöz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
- Collin, Catherine, Benson, Nigel, Ginsburg, Joannah, Grand, Voulla, Lazyan, Merrin., Weeks, Marcus (2012). *Psikoloji Kitabı*. (Çev. E. Lakşe). İstanbul: Alfa.
- Cottingham, John (1996). *Descartes Sözlüğü*. (Birinci Baskı). (Çev., B. Gözkan, N. Ilgıcioğlu, A. Çitil, A. Kovanlıkaya). İstanbul: Sarmal.
- Descartes, Rene (2007). *Felsefenin İlkeleri*. (10. Baskı). (Çev. M. Akın). İstanbul: Say.
- Descartes, Rene (2013). *Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea.
- Dick, Philip K. (2014). *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* (2. Baskı). (Çev. M. Öztekin). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Frampton, Daniel (2013). *Filmozofi Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Freedman, Carl (1995). *Towards a Theory of Paranoia: The Science fiction of Philip K. Dick*. *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretions*. Ed. Samuel. J. Umland. London: Greenwood. ss. 7-17.
- Gaut, Berys (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilmore, A. Richard (2005). *Doing Philosophy at the Movies*. New York: State University of New York.
- Heywood, Andrew (2013). *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*. (Beşinci Basım). (Çev. A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç, Ş. Akın, B. Kalkan). Ankara: Liberte.
- Jarvie, Ian (1987). *Philosophy of Film*. New York: Taylor & Francis.
- Jaspers, Karl (2003). *Descartes ve Felsefe*. (İkinci Basım). (Çev. A. Kanat). İzmir: İlya.
- Lee, Gwen ve Sauter, Doris E. (2000). *What if Our World is Their Heaven? The Final Conversation of Philip K. Dick*. New York: Abrams. www.amazon.com.
- Marx, Karl (1975). *1844 Felsefe Yazıları*. (İkinci Basım). (Çev. M. Belge). İstanbul: Payel.
- Platon (2016). *Deolet*. (İkinci baskı). (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say.
- Rodis-Lewis, Geneviève (1993). *Descartes ve Rasyonalizm*. (Çev. H. Karyol). İstanbul: İletişim
- Roloff, Bernhard ve SeeBlen, George (1995). *Ütopik Sinema. Bilimkurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (Çev. V. Atayman). İstanbul: Alan.

Scott, Ridley (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Film]. ABD, Hong Kong: The Ladd Company, Shaw Borthers, Warner Bros. Blade Runner Partnership.

Seed, David (2011). *Science Fiction, A Very Short Introduction*. (First published). New York: Oxford University.

Spinoza, Benedictus (2014). *Descartes Felsefesinin İlkeleri ve Metafizik Üzerine Düşünceler*. (Birinci Baskı). (Çev. C. Şenkaya). Ankara: Dost.

Taylor, C.harles (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (İkinci Basım). (Çev. U. Canbilen). İstanbul: Ayrıntı.

TDK (1998). *Türkçe Sözlük*. Cilt 1 ve 2. (8. Baskı). Ankara: TDK

Teber, Serol (2009). *Melankoli*. (4. Baskı). İstanbul: Say.

Telegraph, (2016, 29 Mayıs). Computers could develop consciousness and may need 'human' rights, says Oxford professor. *Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/science/2016/05/29/computers-could-develop-consciousness-and-may-need-human-rights/>.

Vest, Jason P. (2007). *Future Imperfect Philip K. Dick at the Movies*. London: Praeger.

Villeneuve, Denis (Yönetmen). (2017). *Blade Runner 2049* [Film]. ABD, BK, Macaristan, Kanada: Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Sony, Torridon Films, 16:14 Entertainment, Scott Free Productions, Thunderbird Films.

Wittkower, D. E. (ed). (2011). *Philip K. Dick and Philosophy: Do Androids Have Kindred Spirits?* Illionis: Open Court. www.amazon.com (Kindle Versiyon).

Çingenelerin Ötekileştirilmesi Bağlamında Korkoro Filmi Üzerine Dekonstrüktif Bir Okuma

Meltem Kaya*

Arda Kaya*

Özet

Kendini tanımlama biçimi olarak görülen öteki, tarihsel bağlamda bakıldığında farklı olanı anlatma biçimi olarak kullanılmaktadır. Öteki olana bakış, stereotip, damgalama, ön yargı, ötekileştirme ve dışlama şeklinde gerçekleşmektedir. İnsanlık tarihinden bu yana pek çok ötekileştirme türü ortaya çıkmış, bireyler kendilerini tanımlamak için "öteki/ötekiler" belirlemişlerdir. Çalışmada etnosentrik ötekileştirmeye maruz kalan Çingeneler ele alınmıştır. Göçebe bir topluluk olarak yaşayan Çingeneler, gittikleri her ülkede ötekileştirilmiş, pek çok dışlayıcı tanımlama ile karşı karşıya kalmışlardır. Bu çalışmanın amacı, Çingenelerin yaşamış olduğu ötekileştirme problemlerine tarihsel bir izlek çerçevesinde incelemek ve bir sanat dalı olan sinemanın, Çingeneler gibi dışlanmış kişilere daha fazla eğilmesi gerektiğini vurgulamaktır. Çalışmanın amacına yönelik ise yönetmenliğini Tony Gatlif'in yapmış olduğu Korkoro (Özgürlük, Tony Gatlif, 2010) filmi ele alınmıştır. Yönetmen, filmde gerçek bir Çingene ailesinin yaşamış olduğu travmatik olayları anlatmaktadır. Korkoro filmi, çalışma ile doğrudan örtüştüğü için seçilmiştir. Film çözümlemesi Derrida'nın dekonstrüktif okuması üzerinden yapılmıştır. Okuma gerçekleştirilirken New Mexico Literacy Project'in belirlemiş olduğu 5 soru üzerinden film analiz edilmiştir. Batılı filmlerin hepsi tek tek incelenmese de genel bağlamda bakıldığında, Çingene kökenli olmayan yönetmenlerin Çingenelerin ötekileştirilme sorununa çok fazla eğilmedikleri açık bir şekilde görülmektedir. Bu nedenle gerek literatür çalışmasında, gerekse film incelemesinde Batılı yönetmenlerin Çingenelerin ötekileştirilmesi konusunda daha fazla film yapılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Öteki, Ötekileştirme, Çingene, Korkoro, Film Analizi, Dekonstrüktif Okuma

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3339-1231> - [0000-0002-1768-0810](https://orcid.org/0000-0002-1768-0810)

E-mail : mltmkaya36@gmail.com - kaya.arda6@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.625976](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.625976)

Geliş Tarihi - *Received*: 12.09.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

A Deconstructive Reading on the Korkoro Movie in the Context of the Otherization of Gypsies

Meltem Kaya*

Arda Kaya*

Abstract

The other, which is seen as a form of self-definition, is used as a way of telling what is different in historical context. The view of the other is stereotype, stigmatization, prejudice, marginalization and exclusion. Since the history of humanity, many other types of othering have emerged and individuals have identified "other /others" to identify themselves. In this study, Gypsies subjected to ethnocentric marginalization are discussed. The Gypsies, who live as a nomadic community, have been marginalized in every country they went to, and faced many exclusionary definitions. The aim of this study is to examine the problems of Gypsies' marginalization in the context of a historical perspective and to emphasize that cinema, which is a branch of art, should focus more on the excluded people like Gypsies. For the purpose of the study, the film Korkoro Tony directed by Tony Gatlif is discussed. The film tells the traumatic events of a real Gypsy family. The film Korkoro was chosen for its direct overlap with the work. The film analysis was based on the deconstructive reading of Derrida. During the reading, the film was analyzed on 5 questions determined by New Mexico Literacy Project. Although not all Western films are examined individually, it is clear that in general terms, non-Gypsy directors do not pay much attention to the problem of Gypsies' marginalization. For this reason, both literature review and film analysis concluded that Western directors should make more films about the marginalization of Gypsies.

Key Words: *Other, Othering, Gypsy, Korkoro, Film Analysis, Deconstructive Reading*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3339-1231> - [0000-0002-1768-0810](https://orcid.org/0000-0002-1768-0810)

E-mail : mltmkaya36@gmail.com - kaya.arda6@gmail.com

DOI: [10.31122/Sinefilozofi.625976](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.625976)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 12.09.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.12.2019

Giriş

Batı metafizik düşünce geleneğine dayanan “ben” ve “öteki” ayrımı, bireylerin, grupların kendini tanımlama biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Logos merkeze Batı konulurken, merkezin dışında kalanlar periferiye itilerek ötekileştirilmiştir.

Tarihsel bağlamda pek çok ötekileştirme türü ortaya çıkmış, çalışmada etnosentrik ötekileştirme bağlamında Çingenerin ötekileştirilmesi ele alınmıştır. “Avrupa’nın zencileri” olarak adlandırılan Çingener (Blum-Reid, 2005, 2), göçebe bir yaşam tarzı benimseyerek gittikleri pek çok ülkede ötekileştirmeye maruz kaldıkları görülmüştür. Çingenerlere yönelik son yıllarda “ötekileştirme” olarak nitelendirilebilecek haberlerden birkaçına bakarak, Çingenerin ötekileştirmeye maruz kaldıkları mevcut örnekler üzerinden de görülebilir.

Örneğin; “Macar Bakan sığınmacıların entegrasyonunu Çingenerlere benzetti” (AA, 2018) başlıklı haberde Bakan’ın ötekileştirme ifadesi olarak “Çingene” sözcüğünü kullandığı görülmektedir. Bir diğer örnek olarak ise “İbrahimovic’in heykeline ırkçı saldırı” (CNNTURK, 2019) başlıklı haber verilebilir. Haberin içeriğinde saldırganların, heykelin bulunduğu yere eski Yugoslavya’da kullanılan “Cigani dö” (Çingene’ye ölüm) şeklinde ırkçı slogan yazdığı belirtilmiştir. Bu sözcük de yine Çingenerlere yönelik ırkçılığa varacak boyuttaki ötekileştirmenin bir ifadesi olarak okunmaktadır. Her iki haberde de yer alan söylem ve pratikler incelendiğinde, Çingenerlere yönelik ötekileştirme davranışının günümüzde de devam ettiği açık bir şekilde görülmektedir.

Çalışmada öncelikle kendini tanımlama biçimi olarak “öteki” ve “ötekileştirme” kavramlarına bakılarak, kuramsal bir altyapı çizilmiştir. Daha sonra ise etnosentrik ötekileştirme bağlamında Çingenerin ötekileştirilmesi tarihsel izlek üzerinden aktarılmıştır. Çingenerin ötekileştirilmesinin *Korkoro* (Özgürlük, Tony Gatlif, 2010) filmi üzerinden incelendiği bu makalede, “Çingene” sözcüğü bilinçli olarak kullanılmıştır. “Roman” sözcüğü, “Çingene” sözcüğünün getirmiş olduğu olumsuz çağrışımdan ötürü kullanılmaktadır. Bu durum da ötekileştirici bir ifade olarak yorumlandığından çalışma boyunca “Çingene” kelimesi tercih edilmiştir.

Araştırmanın amacı, bir sanat olan sinemanın “öteki”, “arkaik”, “yabancı” olarak görülen bireyler ya da grupların yaşamış oldukları dışlanmışlığa daha fazla yer verilerek, bireyleri bilinçlendirmesi gerektiğini göstermektedir. Bu amaçtan hareketle, geçmişten günümüze periferiye itilen Çingenerin yaşam tarzları, özgürlüklerinin elinden alınması ve yaşamış oldukları dışlanmışlıklar, çalışma boyunca ele alınmıştır. Etnosentrik ötekileştirmeye maruz kalan Çingenerin, yaşamış oldukları ayrımcılığı en iyi anlatan filmlerden biri olan *Korkoro*, çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Kökeni Çingene olan Fransız yönetmen Tony Gatlif’in çekmiş olduğu film, “ben/biz” olarak görülen Batılı yönetmenlere de yön vermesi amacıyla seçilmiştir.

Korkoro filmi, hem söylemsel, hem de görüntüsel olarak derin anlamlar ifade etmektedir. Bu nedenle film Derrida’nın dekonstrüktif (yapısöküm) okuması ile çözümlenmiştir. Söylemler, mekanlar, renkler, sesler tek tek incelenerek altmetinler bulunmuş, Çingenerin ötekileştirmeye uğradığı sahneler gösterilmeye çalışılmıştır. Dekonstrüktif okuma gerçekleştirilirken, New Mexico Literacy Project’in (Nkana, 2010) belirlemiş olduğu beş sorunun cevapları ile çalışma son bulmuştur.

1. Ben’i Tanımlama Biçimi Olarak Öteki’ye Kuramsal Bakış

Ötekileştirme ve ötekileştirme türlerini anlayabilmek için, öteki kavramının kuramsal okumasını yapmak, önem arz etmektedir. Öteki terimi açıklanırken, Batı metafizik düşünce

geleneği olan düalist epistemoloji üzerinden tanımlama gerçekleştirilmiş ve bu noktada Hegel'e başvurulmuştur.

"Hegel tez, antitez ve sentez olarak formüleştirdiği diyalektikle varlıklar arası karşılıklı ilişki, zıtlıklar biçimindeki etkileşim bir biçimde birleşmeye, yani uzlaşmaya dönüşmektedir" (Güngör, 2016, 24). Bir diğer deyişle bireyler, kendilerini antitezi, yani ötekisi üzerinden tanımlamaktadır.

Hegel, Tinin Görüngübilimi kitabında, özbilincin kendi içinde olduğunu, özbilincin ilk olarak kendisini yitirdiğini ve kendinden başka somut bir öz olarak bulduğunu belirtmektedir. Öteki, bağımsız özü ortadan kaldırarak, kendisinden başka bir öz yaratır. (1986, 124-125) Yani ben, özbilincinden bağımsız olarak öteki ile karşılaşır ve kendisini yeniden tamamlar. Bu bağlamda Hegel'in antitezi, ben'in kendisini öteki üzerinden tanımladığı yeni bir ben'dir. Bu diyalektik, toplumların kendilerini tanımladığı noktada da geçerlidir.

Öteki kavramına etimolojik bir çerçeveden bakılırsa, 4.yüzyıldan 7. ve 6. yüzyıla kadar Greklerin "yabancı" için kullandıkları bir terimdir. Bu esnada barbar terimi de öteki söylemi içinde alt-insanlık fikrini geliştirme yolunda kullanılmıştır. 12. Yüzyıldan, 18. yüzyıla kadar Hristiyan olmayanlar ve vahşi davrananlar için kullanılırken; 18. yüzyıla gelindiğinde, Rönesans'ta aydınlanmamış olanlar için kullanılmıştır. 20. yüzyılda ise Avrupa ve Amerika'nın "cahil", "geleneksel" ve "kendilerinden daha az akıllı" gördükleri üçüncü dünya ülkelerinin temsilcileri olarak öteki kavramı kullanılmıştır. Günümüzde Batı dünyasında öteki teriminin kullanımına bakılırsa, Avrupa idealini tehdit eden Japonlar, Müslümanlar ve yoksullar, ötekiler olarak görülmektedir. (Sözen, 1999, 24-25) Görüldüğü gibi geçmişten, günümüze öteki terimi pek çok değişim geçirmiş olsa da yüklenen anlam hep olumsuz göndermeler içermektedir.

Romalı olmayanları belirten bir başka öteki kelimesi de bugün dahi bu ötekilik mirasını sürdüren barbaria'dır. Türkçedeki öteki kelimesi ise Latince ceterus'a (İng. the rest) yani geri kalana daha yakındır. (Nahya, 2011, 29) Öteki, İngilizce other kökünden gelmekte olup, "belirtilen ya da ima edilenden farklı olan, geleneğin dışında kalan" olarak tanımlanmaktadır. Öteki, biz tarafının bittiği yerde başlayan, biz'in dış sınırındadır. (Kaya Erdem, 2011, 48)

Nasıl ki ben kendisini tanımlayabilmek için öteki olana ihtiyaç duyuyorsa, toplumların kendilerini tanımlamaları da belirli farklılıkları olan toplumların varlıkları ile olur. Bu toplumların birbirleriyle karşılıklı ilişki ve etkileşimi olması gerekmektedir. Ötekilik olmadan kimlik olması düşünülemez. Aidiyet ya da kimlik, ötekilik ile tanımlanır. Bütün kimlikler farklılıklarıyla beraber vardır. (Bulut, 2010, 12) Her şey ötekisini bularak, öteki üzerinden kendisine değer biçer. Ben'in ben olabilmesi için öteki'ye ihtiyacı vardır. Bu nedenle ben ve öteki bir arada bulunur. Yani öteki olarak adlandırılanların varlığı kabul edilir. Ben olan öteki'yi her zaman yok etmek istese de öteki olmadan da kendi varlığını inşa edemez, bu nedenle de öteki olana daima ihtiyaç duyar. Ben'in kendisine ilişkin yaptığı her belirleme aynı zamanda ben olmaya dair bir olumsuzlama içermektedir.

Dünya ben/biz ile sen/öteki ayrımı ve bu ayrım arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Ben/biz ilişkisi her durumda güç/iktidar konumunda olduğu için sen/öteki karşısında daha güçlü bir konuma sahip olması olağandır. (Sözen, 1999, 29)

Farklı uluslararası ilişkiler kuramları ve farklı felsefi modernite söylemleri incelendiğinde, bu kuramların ve söylemlerin dört farklı öteki'ye yaklaşım modelini içerdikleri görülmektedir. (Keyman, 2002, 19)

İlk olarak; Ampirik/Kültürel bir nesne olarak öteki, üzerine bilgi toplanması gereken ve bu bilgilerle açıklanabilecek bir nesne olarak görülmekte, ötekileştirme tam da bu noktada başlamaktadır. Amaç, hakkında sözde nesnel ve gerçeklere dayanan bilgi sağlayarak, öteki

olanı açıklamaktır. İkincisi yaklaşım bir varlık/ varoluş olarak öteki'dir. Hem farklılığa bir varoluş durumu, bir varlık olarak yaklaşır, hem de öteki'yi modern benliğin yaratılmasına katkıda bulunan görünmeyen benlik olarak tanımlar. Üçüncü yaklaşım, söylemsel bir kurgu olarak öteki'dir. Bir nesne veya bir varlık değil; "söylemsel bir kurgu" olarak tanımlanmaktadır. Sonuncu yaklaşım ise farklılık olarak öteki'dir. Farklılığın ilişkisel niteliğini, sömürgeci Batı ile sömürge Doğu arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. (Keyman, 2002, 19- 22)

Öteki olarak adlandırılanlar, ben'in yaratmış olduğu düzeni bozacak olanlar olarak görülmekte ve yok edilmesi gerekenler olarak düşünülmektedir. Ötekiler, yok edilmedikleri takdirde toplumdaki sorunların, başkaldırıların, suçların nedeni olarak gösterilirler. Öteki karşısında birleşen insanlarda da biz duygusu gelişir. Öteki kavramı son zamanlarda, tehdit içeren ve önlem alınması gereken bir unsur olarak tasarlanmaya başlanmıştır. Bu tasavvurun sonucunda bireyin kendisinden farklı gördüğü kişileri dışlama, yabancılaştırma, düşman haline getirmeyi tanımlama amacı ile ötekileştirme kavramı literatüre eklenmiştir.

Ötekileştirme, öteki olarak görülenlerin haklarını sınırlandırmak ya da yok etmek anlamına da gelmektedir. Ötekileştirilenler genellikle negatif, değersiz ya da radikal olarak resmedilmekte, çok nadir olumlu idealleştirme yapılmaktadır. (Kılıç, 2011, 148) Ötekileştirme yapılarak insan haklarına müdahale etmek, sınırlandırmak veya yok etmek için bireyler nesneleştirilir. Bir diğer deyişle bireyler, şeyleştirilir. Bireyler varlıkları yerine, ötekileştirici unsurları ile adlandırılırlar. Örneğin, bulunmuş olduğu etnik yapıdan dolayı ötekileştirilen bir birey, artık ismiyle değil, etnik kimliği ile tanımlanmaktadır. Etnik kimliğin yanı sıra, cinsiyetçi, dini, ableist vb. ötekileştirme türlerinde de birey aynı duruma maruz kalır.

Belirli bir grubun üyelerinin, salt bu gruba aidiyetleri nedeniyle başka bir grup tarafından farklı bir gözle görülmesi ve dolayısıyla olumsuzlanması, ötekileştirme olgusunun temelidir. Toplum ve bireylerin, diğer toplum ve bireylerden dışlama pratiği olarak da görülebilecek olan ötekileştirme kavramı, ötekileştirmenin temelinde yatan negatifikten kaynaklanmaktadır. Farklı olanlar ile olan ilişkiler geniş bir yelpaze oluşturur. Bu ilişkiler iş birliği ve birlikte yaşama yönünde gelişebildiği gibi, dışlama, rekabet, yabancılık, düşmanlık gibi biçimlerde de olabilir. Buradan da denilebilir ki her ötekileştirmenin temelinde, kategorilendirme mevcuttur; ama her kategorilendirmenin sonucu ötekileştirme değildir. (Bezirgan Arar ve Bilgin, 2010, 3) Kategorilendirmenin ötekileştirici bir anlam ifade etmesi için, farklılıkları öne çıkararak ben merkezli yaklaşıma, dışlama gibi pratikleri içerisinde barındırması gerekmektedir.

2.Etnosentrik Ötekileştirme Bağlamında Çingenerin Ötekileştirilmesi

İnsanlığın başlangıcından itibaren kendini öteki üzerinden tanımlama biçimi zaman içerisinde pek çok ötekileştirme türünü de beraberinde getirmiştir. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Çingenerin ötekileştirilmesi, etnosentrik ötekileştirme içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle, etnosentrik ötekileştirmenin neyi ifade ettiğini bilmek, önem arz etmektedir.

Etnosentrizm kavramı, toplumsal farklılıkların genel bir bakışı olarak görülmesinin yanı sıra, doğası nedeniyle nefretin diğer türlerinden farklıdır. Ayrıca, eğilimlerin ön plana çıktığı pozitif ve negatif duyguları içermektedir. (Poyraz, 2017, 168)

Etnosentrizm kelimesi, ilk olarak 1906'da William Graham Sumner tarafından tanımlanmıştır. Sumner, grup içi ve grup dışı terimleriyle birlikte etnosentrizme açıklık getirmiştir. (Bizumic, 2014, 3) Sumner'a göre;

Grubun içerisinde olanlara karşı barış, düzen, kanun, yönetim, endüstri vb. Hepsi gereklidir. Grubun dıştakilerle ve dış grup ile ilişkisi savaş ve yağma üzerinedir. Gruba karşı sadakat ve fedakârlık ön plandayken, grubun dışında olanlara karşı nefret duygusu ön plana çıkar.

Etnosentrizmde iç grup her şeyin merkezidir ve dış gruba ilişkin anlamlandırılan her şey iç grubun yorumlamalarına dayanır (Sumner'dan akt. Özbek, 2004, sy.).

Bir diğer deyişle, etnosentrizmin kökeninde derin bir ayrımcılık yatmaktadır. Grup içinde olanlar merkeze yerleştirilirken, grubun dışında olanlara nefret duyularak merkezin dışarısına atılmaktadır. Çingener de etnosentrik ötekileştirmeye maruz kalan gruplardan birisini oluşturmaktadır. Etnosentrik ötekileştirmeye maruz kalan Çingenerlerin tarih boyunca ne olduklarına dair adlandırmalar da yine öteki unsuru olarak gösterilebilecek ifadeler barındırmaktadır. Yani ötekileştirme dilde/söylemde başlamaktadır. Bu nedenle "Çingene" kelimesini etimolojik çerçevede incelemek gerekmektedir.

"Çingene" İngilizcede "gypsy" ya da "gipsy" olarak kullanılmaktadır. The Oxford sözlüğünde Çingenerler, geleneksel olarak yaşayan, seyahat eden kişiler olarak tanımlanmaktadır. Yine sözlükte Çingenerlerin Hintçe veya Güney Asya'dan gelen bir dil kullandığı açıklanmaktadır. Çingene kelimesinin bir diğer anlamı ise "göçebe ve özgür ruhlu" kişiler olarak ifade edilmektedir. (The Oxford Dictionary, ty.)

Çingene kavramının tanımlanmasında dahi göçebe olmalarına vurgu yapılmaktadır. Tarihsel bağlamda pek çok yere göç eden Çingenerler, gittikleri her yerde farklı ötekileştirmelere maruz kalmış, kalmaya da devam etmektedirler.

Avrupa sınırları içerisindeki en eski kültürel ötekilerden biri olan Çingenerlere, millet değil, bir grup insan gözüyle bakılmaktadır. 19. yüzyılda ise Çingenerler "Avrupa'nın zencileri" olarak görülmektedir. (Blum-Reid, 2005, 2)

Hint asıllı oldukları düşünülen Çingenerler, M.Ö 242-642 yılları arasında Hindistan'ın Kuzey kısımlarına doğru göç etmişler, daha sonra da İran'a doğru gitmişler. Bazılarına göre Çingenerler, Dom olarak isimlendirilen Hintli müzisyen demircilerin ya da savaşçıların neslinden gelmektedir. M.Ö 642-900 yılları boyunca Hintli göçmenler, Orta Doğu'ya zorla götürülmüşlerdir. M.Ö 900 yılından sonra Hintliler, Bizans İmparatorluğu'na doğru ilerlemişlerdir. Hintlilerin bir kısmı, Bizans İmparatorluğu'na gelmeden önce, Ermenistan'a hareket ettiklerinden Ermenice ve Yunanca dillerinden çok etkilenmişlerdir. (Kyuchukov, 2007, 71-72) Kuzey Hindistan'dan göç eden Çingenerler, "Domlar" olarak adlandırılırken, göç etmelerinin ardından "Rom" ve "Lom" isimleriyle anılmışlardır. Özellikle Ermenistan civarında Çingenerler "Lom" olarak bilinmektedir. (İlhan ve Fırat, 2017, 266)

Göçebe bir topluluk olarak yaşayan Çingenerler, kendilerine özgü dinamiklere sahip olsalar da ulusal bağlamda Çingenerlerin algılanışı, stereotipler, damgalanmalar ve ayrımcılıkla ilintilidir. (Özateşler, 2016, 16) Gitmiş oldukları neredeyse her ülkede, kendi kültürlerini, inanışlarını, yaşam biçimlerini sürdürmeye gayret etmişlerdir. Ancak etnosentrik ötekileştirmenin yanı sıra; dini ötekileştirmeye de maruz kalmışlardır. Bu nedenle Çingenerlerin inanışlarıyla ilgili pek çok görüş de yer almaktadır.

Dini görüşler bir toplumun tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Çingenerlerin dini görüşleriyle ilgili olarak tarihsel bağlamda çeşitli görüşler hâkimken, iki düşünce öne çıkmaktadır. Birincisi Çingenerlerin herhangi bir dininin olmadığı olsa da misafir olduğu halkların dinine uyum gösterdikleri; ikinci görüş ise zamanında Çingenerlerin kilisesinin domuz yağından inşa edilmiş olduğu, bu kiliseyi de köpeklerin yemiş olduğu görüşüdür. Bu görüş Romanya ve Macaristan'da yaygındır. (Berger, 2000, 13-14) Bir diğer deyişle, Çingenerlerin inançları üzerinden de ötekileştirme yapılmaktadır. Yaygın iki ötekileştirici görüşten birincisi; Çingenerlerin tamamen inançsız olduğu düşüncesiyle, diğeri de Hristiyanlık gibi bir dine inansalar dahi Çingenerlerin kiliselerinin farklı olduğu onların domuz yağından inşa edilen kiliseye sahip oldukları ifadesi inançlarını aşağılamak için kullanılan bir ifadedir. Bu düşünceden hareketle, Çingenerlerin göç etmiş oldukları ülkelerde dini görüşlerini

söylemek istememesi olağan karşılanmaktadır. Çingenerin, ırksal bağlamda ötekileştirmeye uğramasının yanı sıra, dinsel inanışları sebebiyle de çeşitli ayrımcılıklara maruz kalmaları muhtemeldir.

Çingenerin inançlarını belirtmemelerinin nedenini Bauman'ın azınlıklarla ilgili görüşleri üzerinden açıklamak mümkündür. Ona göre bu durum azınlıkların, yöneticileri hoşnut etme telaşına düşmeleri ile ilintilidir. Azınlıklar, bir başkaldırı ihtimalinin olmadığını kanıtlayarak yöneticilerin kendilerine güven duymalarını sağlamaktadır. (2014, 99) Çingener de toplumlarda azınlık kesimi oluşturduğundan gerek geçmişte, gerekse günümüzde hep çoğunluktakileri hoşnut etmeye ve başkaldırı ihtimalinin olmadığını kanıtlamaya gayret etmişlerdir. İnanışları konusunda yaşamış oldukları suskunluk, bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Çingenerin bu zamana kadar karşılaştığı en büyük sistematik ötekileştirme Nazi Almanya'sı döneminde yaşanmıştır. Maruz kaldıkları jenosit, bunun en büyük göstergesidir. Nazi Almanya'sı döneminde Auschwitz kentindeki toplama kamplarında mahkûm edilen Çingene sayısı başlangıçta 200 iken; daha sonra bu sayı 23.000'e ulaşmıştır. Getirilen kişi sayısı arttıkça yaşam koşulları daha da kötüleşmiştir. Bu durumdan dolayı kaçmaya çalışsalar da kamp kayıtlarına göre otuz iki Çingene esiri öldürülmüştür. 1943 yılının Temmuz ayından itibaren Çingene kampını çevreleyen dikenli tel çitlere yüksek elektrik voltajı uygulanmış, ancak bu engel bile kaçma çabalarına son verememiştir. (Lewy, 2000, 152-158).

Nazi Almanya'sında Çingenerlere yapılan travmatik olaylardan birisi de deneylerdir. Dr. Josef Mengele mahkûm edilen Çingenerler üzerinde deneyler yapmak için aktif rol oynamıştır. Özellikle ikizler üzerinde çalışmalar yapan Mengele, ikiz Çingenerleri saatlerce soğuk odalarda bekletip deneyler yapmıştır. (Lewy, 2000, 158) Gerek Çingenerlerin mahkûm edilmesi, gerekse mahkûmiyet koşulları Çingenerlerin ötekileştirilmesine verilebilecek örnekler arasındadır. Nazi Almanya'sında Çingenerlerin yaşadığı bu travmatik deneyim gibi pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Günümüzde de Çingenerlere karşı ön yargı devam etmektedir.

3.Korkoro Filminin Dekonstrüktif Okuması

Çingenerin ötekileştirilmesinin ele alındığı bu makalede örneklem olarak Tony Gatlif'in yönetmiş olduğu *Korkoro* filmi ele alınmıştır. Çalışmanın bu bölümünde Derrida'nın dekonstrüktif okumasına ilişkin açıklamaların yanı sıra, filmin konusu ve çözümlenmesi yer almaktadır.

3.1.Filmin Künyesi ve Konusu

Yönetmenliğini Tony Gatlif'in yaptığı "*Korkoro*" 2009 yapımı bir filmidir. Filmde İkinci Dünya Savaşı sırasında yerleşik yaşama geçmeye zorlanan bir Çingene ailesinin hayatı konu edinmektedir.

Korkoro kelimesinin anlamı da filmin içeriği üzerine ipuçları barındırmaktadır. Çingene dilinde kullanılan "*Korkoro*" kelimesinin Fransızca karşılığı "*Liberté*" Türkçede ise "*Özgürlük*" anlamına gelmektedir. (IMDB, ty)

Çingenerin esmer tenli olması, renkli giyim tarzları, müziğe olan düşkünlükleri, dansları, göçebe yaşamdan kaynaklanan farklı meslekleri film boyunca da resmedilmiştir.

Filmde yer alan karakterlere bakılırsa, ana karakterlerden biri olan Theodore'yi, Marc Lavoine canlandırmaktadır. Theodore, Çingenerlere yardım eden belediye görevlisi olarak rol almaktadır. Filmdeki ana karakterlerden Lundi'ye hayat veren ise Marie-José Croze'dur. Lundi, Çingenerlere yardım eden öğretmen rolünde oynamaktadır. Filmin en önemli karakterlerinden

biri olan Taloché'e, James Thiérrée canlandırmaktadır. Çingene rolünde oynayan Taloché, filmdeki pek çok altmetni de izleyici ile buluşturan karakter olarak görülmektedir. Filmin bir diğer önemli karakteri de P'tit Claude ya da Çingenelerin deyişiyle Çororo'yu canlandıran çocuk oyuncu Mathias Laliberté'dir. Kimsesiz bir çocuğu canlandıran Çororo, Çingenelerin ailesine katılmaya çalışan "gaco" (çingene olmayan) olarak adlandırılmaktadır. Çororo'nun, Çingenelerle birlikte yer aldığı pek çok sahne ben ve öteki düalizminin net bir şekilde görülmesini sağlamıştır. Karakterlerin derinlemesine tahlili, filmin çözümlendiği bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

3.2.Derrida'nın Dekonstrüktif Yaklaşımı

Bu araştırmada Derrida'nın, dekonstrüktif yaklaşımı benimsenmiştir. Buna uygun olarak filmin içerisinde yer alan hem dilsel, hem de görüntüsel metinler üzerinden filmde nasıl bir anlatı kurulduğu, bu anlatının kurulmasındaki bağlamın neler olduğu anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Bu noktada tematik olarak filmdeki ötekiler, ötekileştirici ifadeler, etnosentrik ötekileştirme, gözetim, denetim gibi olgular incelenecek ve bu olguların filmin metninde ve göstergelerinde nasıl yansıtıldığı açıklanacaktır.

Bu araştırmada Derrida'nın yapısökümcü okuması aslında görünür ve bütün olan "Çingenelerin Ötekileştirildiği" savını parçalara ayırarak, film aracılığıyla gündelik yaşam pratiklerinde yansımalarının bütünden daha güçlü etkiler taşıdığı belirtilmiştir. Bu yapısökümü gerçekleştirirken, filmin temel birimleri olan mekânlar, karakterler ve söylem üzerinden yola çıkılarak, gündelik hayattaki ötekileştirmenin görünmez olduğu fakat yapısökümcü bir okuma ile bunun görünür kılındığında aslında baştaki bütüncül genel ötekileştirme algısından daha güçlü ve derin bir ötekileştirme algısını oluşturduğu, sonucu ortaya çıkmaktadır. Filmde bir örnek üzerinden gidilecek olunursa, mülk edinmenin genel bir perspektifle bakıldığında olumlu algıya temas ettiğini söylemek mümkündür; fakat Çingenelerin yaşam tarzı ele alındığında bunun da bir ötekileştirme, yaşam tarzına karışma olarak ele alınması gerektiği ortaya konulmuştur. Bu noktadaki bütüncül yapı, mülk edinme iyi bir yaşam iken; yapısökümcü bir okuma ile parçadaki ötekileştirme göç etmesini engelleyerek, tutsak etme amacı, görünür kılınmıştır.

Metin çözümlemesi, "film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak, anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimi" (Mutlu, 2004, 210) olarak tanımlanmaktadır. Film bir metin gibi ele alınarak, dekonstrüktif okuma ile incelenmiştir. Bir metin gibi ele alınan film, bütünden parçalara doğru ayrılmış, bu da kimlik, iktidar temsilleri, tahakküm yöntemleri gibi üst başlıkların irdelenmesini gerekli kılmıştır. Üst başlıklardan alt başlıklara doğru gidildiğinde, Çingenelerin gözetim ve denetim üzerinden merkezin dışına itilerek, öteki konumunda yer alması, tahakküm altına alınması bağlamında bir okuma gerçekleştirilmiştir.

Ünlü sinema kuramcılarından Robert Stam'a göre "Metinsel analiz, filmin bir araç gibi onu sadece edebi seçkin yazımdan değil; aynı zamanda da filmleri yalnızca eğlence olarak gören gazeteci eleştiriden de ayıran ciddi bir çalışmayı hak ettiğini varsayar" (2014, 196). Peter Brunette de konuyla ilgili olarak film analizlerinde, basılı bir metne uygulandığı gibi bir araç olarak yapısöküm okuma yapılabileceğini belirtmiştir (Akt. Güven ve Serarslan, 2018, 44). Bu bağlamda metinsel analiz, metni parçalara ayırması bakımından dekonstrüktif bir tavır ile hareket etmektedir.

Film, bir metin gibi okunmaya başlandığında, aynı zamanda içerisinde göstergeleri, söylemi de taşımaktadır. Dolayısıyla sinemadaki metin çözümleme eyleminin içerisine çok sayıda farklı kategorinin dâhil olması kaçınılmazdır. Buradan hareketle dekonstrüktif okuma gerçekleştirilirken Derrida'nın düşünceleri ekseninde ilerleme gerçekleştirilmiştir.

Dekonstrüksiyon bir metnin açıkça ifade etmek istediği şey ile anlatılmak zorunda kalınan şey arasındaki gerilimleri, istemeden el verdiği çıkmazları, kırılma noktalarını dikkatle arayıp bulmak olarak tanımlanabilir. (Kaya Erdem, 2011, 219) Bir diğer ifadeyle dekonstrüksiyon, metinde ortaya konulmak zorunda olunan şeylerin, perde arkasına bakılarak asıl anlatılmak isteneni ortaya çıkarmaktır.

Derrida, kendisini dekonstrüktif okumaya iten şeyin genel teorik ve sistematik bir felsefenin, dekonstrüktif strateji ile hazırlanmadığı takdirde metinsel bozulmaların daima aşırı veya ampirik deneylere, bazen de aynı anda klasik metafiziklere düşme riski taşıdığı inancından kaynaklandığını belirtmektedir. (Derrida, 1981, 68)

Dekonstrüksiyonu bir kavram olarak ele almak yerine onu bir metin gibi okuyan Derrida, her okuma sürecini bir kriz olarak düşünmektedir. Ona göre kriz çözülmeden okuma sona ermemektedir. Dekonstrüksiyon, devam eden krizi imlemeyen bir metin okuma stratejisidir. (Rutli, 2019, 24) Ele alınan bu çalışmada da film okuması Çingenelerin ötekileştirilme krizinin sona ermediğini ve Derrida'nın söylemiş olduğu gibi devam eden krizin okunmasına bir örnek teşkil etmektedir. Devam eden bu kriz filmde, mekânlar, karakterler, müzik gibi etmenler üzerinden incelenmiştir. Her değişen mekânın dekonstrüktif okuması, aynı zamanda öznelere arasındaki krizi de anlatmaktadır.

Derrida, "Yaşlı Avrupa, kendi özdeşliğini saptama üzerine olan bütün söylem ve karşı-söylem olasılıklarını tüketmiş gözüküyor" (2011, 30) diyerek, Batı metafiziğinin düalist yapısının sona erdiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu araştırma kapsamında filmde kullanılan dekonstrüktif okuma aslında Batı metafiziğinin özcü bir ben ve öteki karşıtlığından ziyade; bütünü parçalara bölerek, sürekli krizin çeşitli mekân ve karakterler aracılığıyla kendini yeniden ürettiğini anlatma amacıyla kullanılmıştır.

Derrida, "Japon Dosta Bir Mektup" adlı yazısında dekonstrüksiyonun ne olmadığını anlatmakta ve Fransızca'da açık ve tek bir anlamı olduğunu düşünmemek gerektiğini de vurgulamaktadır. (2008, 187) Diğer bir deyişle Derrida dekonstrüksiyon kavramının tek bir anlam içerecek şekilde anlatımını reddetmektedir. Buna ek olarak yapışökümün bir yöntembilim olarak ele alnamayacağını da belirtmektedir. (2008, 189)

Mevcut varlığın açılımıyla ilgili olarak çizgisel bir şema bulunmakta, bahsi geçen çizgisellik şeması, düz veya dairesel olabilmektedir. Derrida, bu çizgisel tarih modelini reddeder. Çizgisel olmayan bir yazı ortaya koymak, farklı yazmak için tekrar tekrar okuma yapmak gerektiğini vurgulamıştır. (Derrida, 1997, 85-87) Bir diğer ifadeyle, metni okurken, düz anlamının dışında; derinlemesine okumalar yapılması gerektiğini, bu okumaların sonucunda da alt metinlerin ortaya çıkarılarak, metnin yeniden okunması gerektiğini vurgulamaktadır.

Derrida "Metin dışında bir şey yoktur" der. Gerçek olarak adlandırılan varlıklara yalnızca metin içerisinde erişebileceğimizi belirtir. (Derrida, 1997, 158) Ele alınan bu çalışmada da film çözümlemesi gerçekleştirilirken, ben ve öteki ayrımını, göstermek amacıyla film adeta bir metin gibi okunmuştur.

Ona göre, gösterilen ve gösteren ilişkisi keyfidir. Gösterenin, aynı zamanda gösteren olabileceğini düşünerek gösteren/gösterilen ayrımını sorunsallaştırmaktadır. (Evre, 2007, 13) Gösteren/gösterilen ilişkisi Derrida'ya göre iç içe geçmiştir. Gösteren olarak belirtilen şeylerin aynı zamanda gösterilen olabileceğini vurgulamakta ve böyle bir ayrımı sorunlu bulmaktadır.

Derridacı anlamda varlığın metafiziği, gösterge kavramıyla sarsılır; ayrıca nasıl konuşuyor, yazıyor ve okuyor olursak olalım, kelimelerin dile içkin olduğunu düşünmektedir. (Sözen, 2014, 53-54) Saussure'ün dilbilimde ortaya koymuş olduğu, gösteren, gösterge ifadelerini eleştiren Derrida, her metnin altının kazınması gerektiğini belirtmektedir.

Yani açık anlatım olsa dahi derinlemesine okumalar yapılmalıdır.

“Dekonstrüksiyon hem tersyüz etmeyi, hem de müdahale etmeyi gerektirir. ...Dekonstrüksiyonu bir sistem, yöntem ve fikirler bünyesi olarak düşünmek, onun doğasını tahrif etmek gibi bir şeydir.” (Sözen, 2014, 59) Bir diğer deyişle, dekonstrüktif okumalarda bir sınırlama ve kesin çizgiler yoktur.

Dekonstrüktif okuma temelde metnin yapısal dokusunu parçalara ayırarak ele aldığı metin içerisindeki kavramlardan hareket eder. Bu kavramlar içerisinde örtük olanı yerinden sökerek, ona yeni anlamlar kazandırmaktadır. (Güven ve Serarslan, 2018, 43) Ayrıca “Dekonstrüktif okuma dünyayı bir metin gibi görmektedir.” (Sözen, 2014, 60) Bir diğer deyişle, edebiyat metinlerinden, sinemaya; haberlerden, mekân okumalarına kadar her şey metin olarak görülür. Bu nedenle, *Korkoro* filmindeki müzik kullanımından, renklere; sözcüklerden, mekânlara dair tüm öğeler bu bağlamda değerlendirilerek, incelemeye tabi tutulmuştur. Ayrıca filmin yönetmeni Tony Gatlif’in de düşünsel olarak yer aldığı taraf, metni okurken göz önünde bulundurulması gereken noktalardan bir tanesidir. Bu durumdan hareketle yönetmenin düşünsel yapısı da okunacaktır.

Metin içerisinde yer alan ve okunması gereken metinler ile sinema filminin analizinin yapılması aynı sürece işaret etmektedir. *Korkoro* filmi özelinden gidildiğinde gerçek bir olaydan esinlenerek yapılan film, kurgusal bir anlatı ile bütünleşmiştir. Dolayısıyla metni yani filmi okurken, hikâyenin derinliğinde yatan Çingenelerin farklı coğrafyalarda yaşadığı ötekileştirme yaklaşımına işaret edilebilmektedir. Metnin bütünü, ötekileştirme ve gözetim başlığını verirken; derinlemesine inildiğinde hangi karakterlerin gözetime karşı özgürlüğü temsil ettiğini dekonstrüktif bir anlayışla ortaya çıkarmak gerekmektedir. Film analiz edilirken, bu teknik ile ilerleyerek karakterler üzerinden de okuma mümkün olacaktır.

Dekonstrüktif okuma yapılırken, New Mexico Literacy Project (Nkana, 2010, 174-175) adlı grubun tanımlamış olduğu sorular üzerinden okuma gerçekleştirilecektir. Grup, dekonstrüktif okuma yaparken sorulması gereken soruları şöyle sıralamıştır:

- 1-Bu kimin mesajıdır? Bu medya iletisini kim yaratmış ya da finanse etmiştir? Neden?
- 2-Hedef kitle kimdir? Hangi metin, imaj veya ses buna işaret etmektedir?
- 3-Bu iletinin düz anlamı nedir?
- 4-Bu iletinin altmetni nedir? Gizlenen ve söylenmeyen anlamlar konusunda ne düşünüyorsunuz?
- 5-Bu mesajların kazananı ve kaybedeni kimlerdir?

3.2.1. Bu kimin mesajıdır? Bu medya iletisini kim yaratmış ya da finanse etmiştir? Neden?

Etnosentrik ötekileştirme bağlamında Çingenelerin ötekileştirilmesinin ele alındığı bu çalışmada, örneklem olarak bir sinema filmi belirlenmiştir. Bu nedenle mesajı oluşturan da filmin yönetmenidir. Ele alınan *Korkoro* filminin yönetmeni Tony Gatlif’tir. Bu noktada Tony Gatlif’in bu medya iletisini neden yarattığını bulmak için, yönetmen üzerinden ekonomi-politik bir okuma gerçekleştirmek zaruridir.

10 Eylül 1948 yılında Cezayir’de dünyaya gelen Tony Gatlif’in asıl ismi Michel Dehmani’dir. 1960’larda Cezayir’den Fransa’ya göç eden Gatlif, sinemaya okul yıllarında ilgi duymaya başlamıştır. Yönetmenlik dışında, senaryo yazarlığı, oyunculuk ve yapımcılık da yapmıştır. Filmlerinin genel temasını Çingeneler oluşturmaktadır. (Çakan, t.y.) Kendi kökleri

de Çingenerden gelen yönetmenin bu mesajı iletmesindeki neden, etnosentrize edenlere eleştirel bir mesaj vermektir. Batı metafizik düşünce geleneğinde logos merkeze Batılılar konulurken; merkezin dışında kalanlar, “öteki” olarak görülenler, periferiye itilmiştir.

3.2.2.Hedef kitle kimdir? Hangi metin, imaj veya ses buna işaret etmektedir?

Korkoro filminde, geçmişten günümüze “Avrupa’nın zencileri” olarak adlandırılan Çingenerin ötekileştirilmesinin, görmezden gelinmesine karşılık; onların gerçeklerini, öz değerlerini yansıtmak amaçlanmıştır. Filmin hedef kitesini yalnızca ötekileştirilenler (Çingener) değil, ötekileştirmeyi (Ben/Biz) yapanlar da oluşturmaktadır. Dahası, filmde Çingenerin sesini duyurmak, tarihsel bağlamda yaşanan etnosentrik ötekileştirmeyi göstermek misyonu da üstlenilmektedir.

3.2.3.Bu iletinin düz anlamı nedir?

Dekonstrüktif okuma yapılırken, cevaplanması gereken üçüncü soru, metinlerin düz anlamının verilmesidir. Film okumasının gerçekleştirildiği bu çalışmada ileteler; söylemler, mekânlar, renkler ve sesler tıpkı birer metin gibi okunmuştur. Düz ve yan anlamların bir arada gösterilmesi çalışmanın anlaşılabilirliği açısından zaruridir. Bu nedenle dördüncü soru olan yan anlamın içerisinde hem düz anlam hem de yan anlam okumasının birlikte verilmesi uygun görülmüştür. Düz anlamın aslında içerisinde çeşitli çelişki ve çatışmaları barındırdığı bu durumun da ancak yan anlam okumaları ile karşılaştırılarak gösterilebileceği düşünülmektedir.

3.2.4.Bu iletinin altmetni nedir? Gizlenen ve söylenmeyen anlamlar konusunda ne düşünüyorsunuz?

Media New Literacy Project sorularından dördüncüsü, metinlerin alt okumasının gerçekleştirildiği bölümdür. Bu bölüm, söylenmeyen ya da gizlenen anlamların ortaya çıkarıldığı kısmı oluşturmaktadır.

Korkoro filmine bakıldığında, yerleşik düzeni temsil eden iktidarın, Çingene ailesini “terbiye etmek” için gösterdiği çaba görülmektedir. Buradaki düz anlam, Batı tipi bir modernleşmenin gereği olarak yerleşik yaşama geçilmesi şartıdır. Çingenerin de “modernleşmek” için göçebe yaşamı terk etmesi ve yerleşik yaşama geçmesi onların yararına gibi gösterilmektedir. Oysa bu durumdaki altmetne bakılacak olursa, Çingenerin kültürel kodlarının yok edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ayrıca, Çingenerin yerleşik düzene geçirilme çabası, iktidarın kendisi için faydalı görmediği ve denetim altında tutamadığı Çingeneri yerleşik yaşama geçirerek denetim altında tutma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Oysa şu açıktır ki; Çingene kültüründe hareketsizlik, yerleşik yaşama zorlanmak, klasik anlamda “modern” yaşamın içerisinde yer almak aynı zamanda ölümle de eşdeğerdir. Fakat iktidar açısından bakıldığında ise Çingene ailesi, savaş sırasında başıboş gezen ve faydalanamadığı (örneğin savaş için kendisine eklemleyemediği, vergi alamadığı) bir yapıdadır. Bu durumdan dolayı yerleşik yaşama geçirilmesi zorunludur. Bu bağlamda bakıldığında, sürekli hareket halinde olan Çingene ailesinin gerek yaşadığı mimari yapı ve mekânlar, (onlar için bu çadırlar ve gözetimden uzak araziler, ormanlar olacaktır), hareket etmelerini sağlayan at arabası (onlar için özgürlüğü simgelemektedir), enstrümanları, dansları vb. birçok şey bu küçük Çingene ailesinin yaşamının olmazsa olmazlarından.

Bauman’ın, gözetim ve iktidar ilişkisini açıkladığı, Ernest Gellner’in bahçıvanlar ve yabancı ot benzetmesi bu durum ile birebir örtüşmektedir. “Ne kadar iyi olursa olsun bahçenin kendini yeniden üretmesi konusunda bahçe tasarımına güvenmek olmaz” der. Yabancı otlar sürekli gözetim gerektirir. “Moderniteyi yaratan iktidar bahçıvan modeli üzerine kuruludur.”

(Bauman, 1996, 67) Filmde de iktidarlar, yabancı ot olarak görülen Çingeneri gözetim altında tutmak için göçebe şekilde yaşamalarına izin vermemektedir.

Foucault iktidarların toplumu savunurken, ötekilere karşı kendilerini ya da ötekilerin başkaldırısına karşı egemenliklerini savunabileceklerini ve bunu uyruklaştırma içerisinde kalıcı kılacaklarını düşünmektedir. (2002, 34) Filmde de iktidar olarak görülebilecek olan Fransız askerleri ve hükümeti, öteki olarak görülen Çingenerin başkaldırılarına karşı çeşitli önlemler almaktadır. Bu önlemlerden en öne çıkanı da göçebeliği durdurma kararıdır. Bu durum yalnızca Çingenerin yaşam tarzlarına müdahale etmek değil, aynı zamanda öteki olanı kontrol altında tutmanın da bir göstergesi olarak okunabilir.

Filmde öğretmen Matmazel Lundi'nin çocukların okula gelmelerine karşılık olarak yolladığı yiyecekler, Çingene aile tarafından eşit bir şekilde bölüşülmektedir. Buradaki düz anlamda Çingenerin aç ve yardıma muhtaç bireyler gibi görülmesi vardır. Ancak altmetine bakıldığında Batıların, Çingeneri korkulacak, acınacak veya dışlanan bir varlıkmuş gibi gösterilmesinin aksine; Çingenerin aslında ne kadar paylaşımcı olduğu verilmektedir. Etnosentrik ötekileştirmenin eleştirel olarak gösterildiği filmde, Çingenerin yaşamlarının ön yargıların ötesinde olduğunun önemli bir sahnesidir. Batıların, Çingeneri ötekileştirmek için sunmuş olduğu dışlayıcı pratiklerin dışında farklı bir bakış açısı getiren yönetmen, Batıların eleştirmekte, Çingeneri sunulmuş olan yargıların ötesinde göstermektedir.

Filmde mekânsal okumaları gerçekleştirmenin en önemli nedeni, içerisinde barındırdığı diyalektiklikten kaynaklanmaktadır. Mekân toplumsal ilişkileri hem yansıtmakta, hem de etkilemektedir. Mevcut iktidarın yürüttüğü tahakküm ve hegemonyanın sürmesine, sağlamlaşmasına ve güçlenmesine katkı sağlayacak bir kullanım nesnesi olması anlamında veya tahakküm ve hegemonyanın yıpranmasına hatta çökmesine neden olabileceği için diyalektiktir. (Öztürk, 2012, 27-28) Çalışmada hem tablo şeklinde genel olarak mekânların düz anlam ve yan anlam okumaları verilmiş hem de metin içerisinde derinlemesine okuma gerçekleştirilmiştir.

Mekân	Düz Anlam	Altmetin okunması
Çadırlar	Evsiz Çingenerin, çadırda yaşaması	Çadırlar, Çingenerin yaşam tarzlarını, özgürlüklerini temsil eder.
Orman	Doğa	Batı tipi modernleşmeye karşı, taşsız duvarsız özgür mekân
Gökyüzü	Doğa	Özgürlüğün temsili
Toplama Kampı	Batı tipi modernleşmenin gerekliliği olarak yerleşik yaşama zorlanan Çingener	Kamptaki teller, tutsak olanı; kapatılan Çingener özgürlüğün yitimini göstermektedir.
Çingenerlere verilen ev	Batı tipi modern yaşamın simgesi	Çingener için tutsaklığın mekânı

Filmin mekânlarına bakıldığında özgürlük söyleminin üretildiği yerleri vurgulamak için seçildiği görülmektedir. Öncelikle Çingene ailesinin evi olan çadırlardan başlamak gerekmektedir. Bachelard evi "gerçek bir kozmos" (2017, 34) olarak nitelendirmektedir. Bu küçük Çingene ailesinin kozmosu ise çadırlardır. Çadırların düz anlamına bakılacak olursa, kalacak bir evi olmayan Çingenerin çadırlarda yaşaması resmedilmektedir.

Ancak altmetinsel okumada durum bambaşkadır. Çingeneler için çadırlar, mekânsal olarak barınabilecekleri bir alanı tanımlarken, aynı zamanda kültürlerine uygun olarak sürekli hareket halinde olmaya hazır, onlar gibi göçebe olan bir nesneyi de betimlemektedir. Dolayısıyla, filmde olduğu gibi çadırlarının ellerinden alınması ve yok edilmesi aynı zamanda onlar için mekânsal bir ötekileştirme olarak da okunabilir. Mekân üzerine olan iktidarın söylemi, yerleşik yaşama geçirme üzerinedir.

Lefebvre'ye göre "Egemenlik 'mekân' demektir. (...) Egemen iktidar, askeri olarak hâkim olduğu bir mekân üzerinde yayılır" (Lefebvre, 2015, 288). Orman her ne kadar düz anlamda doğayı temsil etse de filmdeki altanlamı bambaşkadır. Orman; kapatılmaya karşı özgürlüğü, modern yaşama karşı çingenelerin dostu olan doğayı betimlemektedir. Taloché karakterinin ormanda dilediğince koşması, ormanın tehlikeye karşı koruyucu, saklayıcı bir mekân işlevi görmesi oldukça önemlidir. Aynı zamanda Çingenelerin göç yollarını da oluşturmakla birlikte beslenebilecekleri bir mekân olarak da görünmektedir. Taloché'un ormandayken üzerini yapraklarla örtmesi ise ormanın saklayıcılık ve koruyuculuğuna yapılan bir gönderme olarak okunabilir.

Filmdeki bir diğer mekân ise gökyüzüdür. Düz anlamda gökyüzü yine doğayı göstermektedir. Ancak altmetinsel okumada özgürlüğe yapılan vurgunun mekânsal yansımalarından biri olarak görülmektedir. Aynı zamanda ötekileştirme bağlamında bakıldığında yüzün yukarı dönük olması, yere bakılmaması fiziksel olarak da ötekileştirmeye karşı yapılan bir duruş olarak okunabilir.

Filmin diğer temel mekânlarından biri ise toplama kampıdır. Çingene ailesi burada iktidarın gözetimi ile karşılaşmıştır. Foucault'un hapisaneler ve gözetim için belirttiği "hiyerarşik gözetim" (2015, 256) burada toplama kampı olarak belirmektedir. Toplama kampında Taloché'un gözüktüğü sırada duyulan "Özgürlük. Özgür olmak istiyorum" sesi ile toplama kampının telleri birbiri ile karşıtlık oluşturmaktadır. Tekrar Foucault'a dönülecek olunursa "kamp, genel bir görülebilirlik etkisiyle hareket eden bir iktidarın diyagramıdır" (2015: 257) denilebilir. Kamptaki askerler, iktidarın eli, kolu, bedenidir. İktidarın mekânı, mimarisi ve yapısı ile tahakkümün hatırlatılması üzerine kuruludur.

Filmde mekânsal okumanın ardından söylemsel anlamda da düz anlam ve altmetin okuması gerçekleştirilmiştir. Mekânsal okumada olduğu gibi söylemsel okumada da tablo şeklinde ve ayrıntılı olarak okuma gerçekleştirilmiştir.

Söyleyenler	Söylenenler	Söylemler	Düz anlatım	Altmetinsel okuma
Fransız köylüler	Çingeneler	"Pis suratlı komşulara ihtiyacımız yok."	Çingenelerin komşu olarak istenmemesi	Çingenelerin, fobik temsil üzerinden ötekileştirilmesi.
Fransız köylü çocuklar	Çingeneler	"Çingeneler geri döndü"	Çingenelerin köye döndüğünün haberinin verilmesi	Fobik temsil üzerinden Çingenelerin korkulması gereken bir varlık gibi algılanması.
Fransız köylü çocuklar	Çingeneler	"Babam Çingenelerin çocuk kaçırdığını söyler"	Çocuklar arasındaki çekişme	Çingenelerin korkulması ve toplumdan uzaklaştırılması gereken varlık olarak görülmesi.

Çingenerler	Çororo	“Beyazmış”	Çocuğun ten rengine vurgu yapılması.	Fiziksel olarak kendini “öteki” üzerinden tanımlama
Çingenerler	Çororo	“Çororo seni seviyoruz ama bizden değilsin”	Çingene olmamanın ifadesi	Kendini, öteki üzerinden tanımlama.
Fransız askerler	Lundi ve Theodore	“Çingenerlere yardım etmek de en az Çingene olmak kadar suçtur.”	Çingenerlere yardım edilmemesi gerektiğinin ifadesi.	Makbul özne, “öteki” olarak kabul edilenleri ötekileştirmese, makbul olmaktan çıkıp ötekileştirmeye maruz kalır.
Çingenerler	Fransız yetkili	“Bu sizin savaşınız! Biz hiçbir zaman savaş başlatmadık!”	Çingenerlerin savaşa katılmadığı	Çingenerlerin yaşam tarzı olarak herhangi bir savaşta taraf olarak yer almaması ve kendilerini öteki üzerinden tanımlaması.
Fransız yetkili	Çingenerler	“ S a v a ş t a y ı z durum çok ciddi”	Savaştaki olağanüstü hal	Çingenerlerin göç etmesini engelleyerek denetim altına almak
Talosche	İktidarlar	“Suyu özgür bırakın”	Musluğun açık bırakılması	Çingenerlerin, özgür yaşama isteklerin su üzerinden temsili

Filmin söylemlerine bakıldığında, yüzeyselden derine doğru gidilirken söylemin düz anlamının farklılaşarak altmetin okumasına bir olanak yarattığı gözükmektedir. Bazı Fransız köylülerinin “Pis suratlı komşulara ihtiyacımız yok.” diye bağırması düz anlamıyla sadece komşu olarak istenmeyen bir takım kişilere vurgu olmasının yanı sıra, altmetine bakıldığında Çingenerlerin fobik temsil üzerinden ötekileştirildiği salık verilmektedir.

Yerleşik yaşayan köylüler tarafından Çingenerler, korkulan, “çocuk kaçıran” özneler olarak betimlenmiştir. Bu durumu ifade eden diğer söylem de “Çingenerler geri döndü!” diye köye doğru koşturan açık tenli kız çocuğudur. Bu sahne sıradan, tüm bağlamından kopararak yüzeysel olarak ele alındığında düz anlatım Çingenerleri köye geri döndüğünü haber veren bir anlam taşımaktadır; fakat altmetine bakıldığında yine Çingenerler, bazı Fransız köylüleri tarafından fobik bir temsil üzerinden korkulması gereken varlıklarmış gibi algılanmaktadır. Korku, aynı zamanda saldırganlığı da beraberinde getirmektedir. Metnin derinine inildiğinde bu korkunun, saldırıya, köyden Çingenerleri atmak istemeye kadar uzanacağı görülmüştür. Fobik temsil, korkuyu besleyen bir işlev gördüğü için düşman yaratarak kendisini devam ettirmeye çalışan köylüleri ortaya çıkarmıştır.

Filmde çocukların aralarında konuştukları söylemler de Çingenerlerin ötekileştirilmesini eleştirel bağlamda anlatan önemli sahnelerden birisini oluşturmaktadır. Fransız köylü çocuğunun, “Babam Çingenerlerin çocuk kaçırdığını söyler.” sözü düz anlamıyla her ne kadar çocuklar arasındaki çekişmeyi gösterir gibi görünse de altmetinsel bir okuma yapıldığında çocukluktan itibaren öğretilen ben ve öteki düalizmi göze çarpmaktadır. Küçüklükten başlayarak, kendini “öteki” üzerinden tanımlayan bireyler, korkulması ve ötekileştirilmesi gereken kişileri Çingenerler olarak belirlemişlerdir.

Çingenerlerin Çororo’yu gördükleri ilk andan itibaren rengine vurgu yapmaları bireyin

kendisini öteki üzerinden tanımlamasına örnek teşkil etmektedir. “Beyazmış!” söylemi düz anlamıyla ten rengine vurgu gibi görülse de aslında kendilerinin çocuktan daha siyah olduğunu belirtmeleri için kullanılmıştır. Ötekileştirmenin temelinde yatan kendini öteki üzerinden tanımlama, bu sahnede açık bir şekilde görülmektedir.

Filmde ben ve öteki ayrımının net bir şekilde görüldüğü bir diğer söylem, Çingenerin, Çororo’ya söylemiş olduğu “Seni seviyoruz ama bizden değilsin.” söylemidir. Düz anlamda “bizden değilsin” söylemi Çingene olmamanın ifadesi olsa da yan anlamda, ben/biz olanın kendini öteki/ötekiler üzerinden tanımlamasıdır.

Bauman, biz ve onlar ayrımını sosyolojik bağlamda şöyle değerlendirmektedir: “ ‘Onların’ olan ‘bizim’ olmaz ve ‘onlar’ ‘biz’ değildir; ‘biz’ ve ‘onlar’ ancak birlikte karşılıklı çatışma içinde anlaşılabilir” (2014, 78). Filmde de “Sen bizden değilsin” söylemi Bauman’ın onlar, bizim ayrımını gösterir niteliktedir.

Filmde Çingenerlere yardım eden karakterlerden Lundi ve Theodore’nin tutuklandıkları sahne de derinlemesine okuma gerektirmektedir. Nazi askerlerinin bu iki karaktere hitaben “Çingenerlere yardım etmek de en az Çingene olmak kadar suçtur.” söylemi düz anlamda Çingenerlere yardım edilmemesi gerektiğidir. Altmetinsel okumada ise, iktidar tarafından öteki olarak görülen kişilerin ötekileştirilmesi gerektiği, aksi takdirde ötekileştirme taraftarı olmayan kişilerin de onlardan biri olarak sayılacağı görülmektedir. Bir diğer deyişle, makbul özne, öteki olarak kabul edilenleri ötekileştirmese, makbul olmaktan çıkıp ötekileştirilir. Askerlerin Lundi ve Theodore’yi gözaltına alması, ötekileşmenin politik bağlamdaki boyutu olarak da belirtilebilir. Lundi’nin direnişçilere yardım ettiğini haber alan iktidar, fiziksel işkence yoluyla onu “terbiye etmeye” çalışmaktadır. Bu iktidarın cezalandırma, tahakküm altına alma yöntemlerinden biridir ve kökeni oldukça eskiye dayanmaktadır.

Ben ve öteki düalizminin en net şekilde görüldüğü bir diğer söylem de “Bu sizin savaşınız. Biz hiçbir zaman savaş başlatmadık!” söylemidir. Düz anlamıyla Çingenerin savaşa katılmadığı salık verilse de altmetinsel olarak, Avrupa’da o dönemde süren bir savaşın parçası olmadıkları ve herhangi bir yere aidiyetleri bulunmadığından kendilerini o savaş içerisine de dahil etmemeleridir. Çünkü buldukları topraklar onlara ait değildir; sadece gelip geçtikleri yerlerden biridir. Yani, Avrupalıların aksine savaşmaya değer bir mülkleri veya toprakları yoktur. Ayrıca, onların zaten halihazırda varlıksal bir savaşı vardır. Varlıksal savaştan kasıt, kendi yaşam tarzlarına uygun bir yaşam biçimini kabul ettirme isteğidir.

Göçebe bir topluluk olarak yaşayan Çingenerin göç etmesini engellemek için “Savaşta, durum çok ciddi” söylemi ise, düz anlamıyla olağanüstü hali gösterse de altmetinsel okumada Çingenerin iktidar olarak görülen Fransız yetkililerin tahakkümü altına girmelerini kolaylaştırma amacı taşımaktadır. Öteki olarak görülen Çingenerler, ne kadar iktidarın gözünün önünde olursa, o denli denetim de kuvvetli olacaktır. Ancak Çingenerin yaşamış oldukları ormanlar, çadırlar ve de sürekli konar-göçer şekilde hareket etmeleri, iktidarların asla kabul etmeyeceği bir durumdur. Çünkü mekânsal bir gözetimin yokluğu iktidarın tahakkümünün de zayıflamasına neden olacaktır.

Filmdeki ana karakterlerden biri olan Taloché’un belediye başkanının evinde suları açması ve “suyu özgür bırakın” söylemi düz anlamıyla meczup bir karakter olarak görülen bu karakterin, musluğu açık bırakıp suyla oynaması gibi görülse de altmetinsel olarak yerleşik yaşamın esaretine karşı çıkan bir söylemin ifadesidir. İktidar, yerleşik yaşamı öğütlese bile Çingenerler için özgürlük, çadırlar, ormanlar, akarsulardır. Bir diğer altanlam olarak ise musluk Batı tipi modernleşmenin bir ögesi olarak kendisini göstermektedir. Çingenerlerde ise su, doğadaki kaynağında özgürdür. Filmde Çingenerin özgürlüğü ile doğanın özgürlüğü birlikte temsil edilmiştir.

Filme genel bağlamda düz anlatım olarak bakıldığında, Çingenerin Batı tipi modernleşmeye uygun hale getirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Oysa altmetinsel okumada Çingenerler, gerek tarihsel, gerekse günümüz bağlamında özgürlüklerini sürdürmek istemektedirler. Buradaki özgürlük herhangi bir iktidarın tahakkümü altına girmeksizin yaşamlarını sürdürme isteğidir. Bu durum film boyunca izleyiciye gösterilmektedir.

3.2.5. Bu mesajın kazanımı ve kaybedeni kimlerdir?

Yönetmen Tony Gatlif, Çingenerin ötekileştirilmesine eleştirel bağlamda yaklaşmaktadır. Media New Literacy Project'in beşinci sorusuna bakıldığında mesajın kazanımı Çingenerlerdir. Her ne kadar filmin sonunda Çingene ailesi toplama kampına kapatılmış, önemli karakterlerden biri olan Taloché öldürülmüş, çadırlar boş kalmış olsa da ateşin yanmaya devam edip dumanın çıkması Çingenerin günümüzde de yaşamaya devam ettiklerini göstermektedir.

Filmin sonunda çalan şarkının sözlerine bakılacak olursa; "Neden burada olmadığımızı merak eden olursa, ışıktan ve gökyüzünden sürüldüğümüzü anlat." sözleri de Çingenerin sırf yaşam tarzları yüzünden ötekileştirildiklerinin gösterildiği sahnedir. Mesajın kaybedeni ise Batı düalist epistemolojiyi savunanlardır. Yönetmenin eleştirel bakış açısı böylelikle yerini bulmuştur.

Sonuç

İnsanlığın varoluşundan bu yana kendini tanımlama biçimi olarak öteki olana daima ihtiyaç duyulmuş, bireyler, kendilerini tanımlarken, karşısındakilere göre ne olup ne olmadığına karar vermiştir. Batı metafizik düşünce geleneğindeki ikircikli yapı, geçmişten günümüze kendisini göstermektedir. Merkeze konulan bireyler ben/biz olarak adlandırılırken; merkezin dışında olup periferiye itilenler öteki/ötekiler olarak adlandırılmaktadır. Merkezin dışına itilip, ötekileştirilenlerden biri de Çingenerlerdir. Ötekileştirmetürlerinden etnosentrik ötekileştirmeye uğrayan Çingenerler, çalışmada da ele alındığı gibi tarih boyunca dışlanmışlardır. Özellikle göçebe bir topluluk olmalarından dolayı, gerek koyu tenleri, gerekse yaşam tarzları nedeniyle pek çok toplum tarafından ötekileştirilmişlerdir. Özellikle Nazi Almanya'sında Çingenerin yaşamış olduğu travmatik olaylar, etnosentrik ötekileştirmenin bariz bir şekilde görüldüğü dönemdir.

Filmde ortaya çıkan bir diğer sonuç ise Çingene ailesinin göçebe yaşamının, yerleşik sistemi yapısöküme uğratmasıdır. Hareket halindeki bu ailenin varlığı bir bütün olarak görülen yapı içerisinde bir gedik olarak görülmüş, bundan dolayı da denetim altına almak istenmiştir.

Araştırma çerçevesinde, etnosentrik ötekileşme bağlamında *Korkoro* filmi ele alınmıştır. Çingenerin farklı coğrafyalarda maruz kaldıkları ötekileştirme pratikleri, filmde temsiller, diyaloglar ve gerçek bir hikâyeden alınmasının olay örgüsü ile işlendiği görülmüştür. Çingene dilinde "özgürlük" anlamına gelen "*korkoro*" kelimesi filmin adından da anlaşılacağı üzere, Çingenerin özgürlük uğruna vermiş oldukları yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Ancak özgürlüklerinden alıkonulan Çingene ailesi, film boyunca anlatılsa da filmin sonunda Talosche'un öldürülüp, ailenin tutuklanması ile Çingenerin kazanan tarafta olduklarını göstermektedir. Çünkü filmin sonundaki "kalanlara bol şans" ifadesi ile at arabasının gıcirtısı göçün son bulmadığını, Çingenerin de yaşam tarzlarından vazgeçmediklerini gösteren önemli bir altmetindir. Gündelik hayattaki gerilim devam edecektir. Dolayısıyla filmin sonu bir "son" değildir ve devinime işaret eden bir bitiş söz konusudur.

Film ötekileştirme bağlamında değerlendirilip, dekonstrüktif bir okuma gerçekleştirilmesinin ardından elde edilen sonuçlarda görülmüştür ki sinema ötekileştirmenin ortadan kaldırılması için önemli bir araçsal fırsat sunmaktadır. Tarihsel bir bilgi üzerinden

inşa edilen *Korkoro*, aynı zamanda toplumun belli bir kesiminin gündelik hayatta öteki olarak gördüğü toplumsal gruplara yönelik bu algının değişmesi için de önemli bir rol üstlenmektedir. Ötekileştirme sorununu temel alan filmlerin, sadece öteki olarak görülen toplumsal gruba ait olan yönetmenler tarafından değil; aynı zamanda ben/biz ya da Batı metafiziğine göre Logos merkez olarak görülen toplumsal gruba ait yönetmenler tarafından da yapılması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Böylece sinemanın toplumsal işlevi daha fazla belirginleşecektir.

Bu çalışma kapsamında, genel olarak özcü bir yaklaşımla ele alınan ötekileştirme algısı ve pratikleri dekonstrüktif bir okuma ile parçalara ayrılmıştır. Buradan çıkan sonuç ise parçalardaki, yani gündelik hayattaki ötekileştirme eyleminin bütünde görünenden daha fazla etkili olduğu ve olumsuz sonuçlarının ortaya çıktığı görülmüştür. *Korkoro* filmi bağlamında ele alındığında mekân, karakterler, söylem gibi filmsel öğeler yoluyla ötekileştirmenin gündelik hayatta nasıl yansıma bulduğu açıklanmıştır. Film, gündelik yaşamda “görünmez” olan ötekileştirmeyi görünür kılmıştır.

Kaynakça

- AA.com.tr (2018). <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/macar-bakan-siginmacilarin-entegrasyonunu-cingelere-benzetti-/1103042> (Erişim tarihi: 28.11.2019)
- Bachelard, G. (2017). **Mekânın Poetikası**. (Çev. A. Tümertekin) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bauman, Z., & Atakay, K. (1996). **Yasa koyucular ile yorumcular: modernite, postmodernite ve entelektüeller üzerine**. Metis.
- Bauman, Z. (2014). **Sosyolojik Düşünmek**. (Çev. A. Yılmaz) ePub düzenleme: Meritokrasi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, H., (2000). **Çingene mitolojisi**. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Bezirgan Arar, Y. Bilgin, N. (2010). Gazetelerde ötekileştirme pratikleri Türk basını üzerine bir inceleme. **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**. Sayı:30
- Bizumic, B. (2014). Who Coined the Concept of Ethnocentrism? A Brief Report. **Journal of Social and Political Psychology**. V.211
- Blum-Reid, S. E. (2005). The Elusive Search for Nora Luca: Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land. **Portal Journal of Multidisciplinary International Studies**, 2(2).
- Bulut, Y. (2010). **Oryantalizmin Kısa Tarihi**. İstanbul: Küre Yayınları.
- CNNTURK.com (2019) <https://www.cnnturk.com/spor/ibrahimovicin-heykeline-irkci-saldiri> (Erişim tarihi: 28.11.2019)
- Çakan, G. (t.y) **Tony Gatlif**. (Çevrimiçi: <https://www.bagimsizsinema.com/tony-gatlif.html>) 22.04.2019
- Derrida, J. (1981) **Positions**. (Trans. A. Bass) Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1997) **Of Grammatology**. Baltimore and Londo: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (2008). Japon Bir Dosta Mektup. (Çev.M. Atıcı-M. Omay). **Toplumbilim Dergisi** (10). 187-190.
- Derrida, J. (2011) **Öteki Hedef (Başka Baş)**. (Çev: M. Başaran) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Evre, B. (2007). Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri. **Akdeniz**

**University Faculty of Economics & Administrative Sciences Faculty Journal/Akdeniz
Universitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. 7(13).**

Foucault, M. (2002). **Toplumunu Savunmak Gerekir.** (Çev. Ş. Aktaş) İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Foucault, M. (2015). **Hapishanenin Doğuşu.** (Çev. M. A. Kılıçbay) İstanbul: İmge Kitabevi.

Gatlif, T. (Yapımcı), & Gatlif, T. (Yönetmen). (2010). *Korkoro* [Sinema Filmi]. Fransa: Lorber Films.

Güngör, N. (2016). **İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar.** Ankara: Siyasal Kitabevi.

Güven, Z. C., & Serarslan, M. (2018). M. Butterfly Filminin Yapı Sökümcü Analizi. **SineFilozofi.** 3(6). 39-56. DOI: 10.31122/sinefilozofi.358193

IMDB.com (ty.) https://www.imdb.com/title/tt1495823/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas.
Erişim tarihi: 12.09.2019

Hegel, G. W. F. (1986). **Tinin Görüngübilimi.** (Çev. A. Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınevi.

İlhan, S. F. M. (2017). Bir İnşa Süreci Olarak Çingenelik: Kuramsal Bir Çözümleme. **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** 27(2). s 265-276.

Kaya Erdem, B. (2011). **Doğu- Batı ikilemi Bağlamında El Cezire.** İstanbul: Vadi Yayınları.

Keyman, E. F. (2002) Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki sorunu: 11 Eylül sonrası Dünya ve Adalet. **Doğu Batı dergisi.** V:20, s. 11-32.

Kılıç, D. (Mart 2011). Bir Ötekileştirme Pratiği Olarak Basında Eşcinselliğin Sunumu Hürriyet ve Sabah (2008-2009). **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi.**

Kyuchukov, Hristo. (2007). **“Bulgar ve Türk Müslüman Romanlar”ın Tarihi, Kültürü ve Dili”.** **Yeryüzünün Yabancıları: Çingeneler.** (Kolukırık, S. Ed.) İstanbul: Simurg Yayınları. ss.71-85.

Lefebvre, H. (2015). **Mekânın Üretimi.** (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lewy, G. (2000). **The Nazi persecution of the Gypsies.** Oxford University Press.

Mutlu, E. (2004). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nahya, N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. **Atılım Sosyal Bilimler Dergisi.** V:1. s.29

Nkana, S. (2010). **Media Literacy Education: A Case Study of the New Mexico Media Literacy Project.** Andrews University.

Oxford Dictionary. (t.y.) **Gypsy.** (Çevrimiçi: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gypsy>) Erişim tarihi: 05.03.2019

Özateşler, G (2016). **Çingene. Türkiye’de Yaftalama ve Dışlayıcı Şiddetin Toplumsal Dinamiği.** İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özbek, M. F. (2004). **Geleneksel Toplumlar ve Güven Bağlamında Etnosentrik Eğilim İlişkisi.** (Çevrimiçi: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423868414.pdf>) 19.04.2019

Öztürk, S. (2012). **Mekân ve İktidar. Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası.** Ankara: Phoenix Yayınları.

Poyraz, Ö. O. (2017). Etnosentrik Eğilimlerin Tüketici Davranışları Üzerine1 Etkisi: Azerbaycan ve Türkiye Karşılaştırması. **Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi= Journal of Consumer and Consumption Research.** 9(2). 163-187.

Rutli, E.E. (2019) Yapısöküm ve Hakikat. **Düşünbil Dergisi.** 75. 22-26

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

Sözen. E. (1999) **Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz.** İstanbul: Birey Yayınları.

Sözen. E. (2014) **Söylem.** Ankara: Birleşik Yayınları.

Nitelik Üzerine: Zen Ve Motosiklet Bakım (Film Yapım) Sanatı

İnceleyen: Deniz Tansel İlic

Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı

Yazar: Robert Maynard Pirsig Çeviri: Süha Sertabipoğlu

Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2018, 432 s.

ISBN: 978-975-539-089-5

Zen¹ ve Motosiklet Bakım Sanatı'nda, uçları deneyimlemiş, delirmiş, akıl hastanesinde yatmış, elektroşok tedavisi görmüş, hor görülmüş, öte yandan 170 puanlık IQ'su ile deha olarak hayranlık ve kabul görmüş Robert Pirsig'in, oğlu Chris ve arkadaşlarıyla çıktığı motosiklet yolculuğunu ve norm dışı benliği Phadrus'la olan hesaplaşmasını izleriz².

Yazarı Robert Pirsig'in de vurguladığı gibi *Kulturbärer* (kültür taşıyıcısı) bir metin olan *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, bu kategoride yer alan diğer tüm metinler gibi bu amaçla yazılmamış olmasına karşın toplumsal bir dönüşüme yol açmıştır. *Zen ve Okçuluk Sanatı*³ (Herrigel, 2017) gibi felsefe ve sanatı ilişkilendirmeyi deneyen benzer isimli başka kitaplara da öncülük eden Pirsig'in felsefi romanının bu dönüştürücü özelliğinin temel kaynağı, Nitelik⁴ kavramına yaptığı vurgudur. Kitap, çalışmayı Nitelik üzerinden özgürleşimle ilişkilendirir (2009: 370-371). Aylaklığı vaaz etmez, aksine çalışmayı yüceltir. Ancak kişi özgürleşmek istiyorsa, çalışırken Niteliğe odaklanmalıdır. Metin bu yanı sıra Marksist kurama ve dönemin temel kültürel unsuru olan hippiliğe karşıt bir noktada konumlanır.

Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı'nın Nitelik kavramı odağında kurduğu felsefi eksen, sinema ve iletişim çalışmalarıyla ilgilenen okurun yolunun mutlaka kesişeceği, Frankfurt Okulu'nun araçsal akıl eleştirisi barındıran *Akıl Tutulması* (2005) ve *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2010)

¹ *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nın felsefi eksenini yalnızca zen felsefesi üzerinden kurulmaz, bu nihai varış noktasına ulaşana kadar Phadrus, Antik Yunan felsefesinden çağdaş felsefeye kadar uzun bir yol kat eder. Zen tüm bu yolculuk sonunda Phadrus'un kendini evinde hissedip yerleşeceği son duraktır.

² Metni "izleriz", çünkü metin hem imge üretme becerisi, hem de felsefi derinliğinden kaynaklanan doyuruculuğuyla okurun zihninden sahne sahne bir film gibi akar. Kitabın sinematografik niteliği, Hollywood'un da gözünden kaçmaz; Pirsig, bir sonraki kitabı *Lila*'da (2005) Robert Redford'un kendisini ziyaret ederek kitabı filmleştirme teklifinde bulunduğunu anlatır. Pirsig, okurlarını hayalkırlığına uğratmayarak Nitelik'i korumak için teklifi reddeder.

³ Türkçe çeviride "sanat" vurgusu çıkarılmış olmasına karşın, metnin orijinal ismi olan *Zen in der Kunst des Bogenschießens* bu ifadeyi ("Kunst") doğrudan taşımaktadır.

⁴ Phadrus, üniversitede retorik dersi verdiği dönemde birlikte çalıştığı akademisyenlerden birinin kendisine öğrencilere Nitelik'i öğretip öğretmediğini sorması üzerine kavramı temel meselesi haline getirir ve Nitelik'i keşfetmenin herhangi bir sanatta ustalık kazanmanın en temel yolu olduğunu keşfeder.

metinleri ile özdeşdir. Yazar, modernist akılla donanmış ve pragmatizm ekseninde eylemde bulunan kişilere, nicelikten vazgeçip Nitelik'i⁵ keşfetmelerini önerir. Bu, gittikçe daha fazla nicelliğe odaklanarak, Nitelik'i anlama ve talep etme becerisini yitiren kişilere Phadrus'un en önemli tavsiyesi olacaktır. Niteliği keşfetmek; performans sistemleriyle ve performans kaygılarıyla tükenmiş modern akademisyene, öğrenciye, sanatçıya bir özgürleşim olanağı tanıyacaktır. Adorno'nun, "Müziğin Fetiş Karakteri-Dinlemenin Gerilemesi" makalesinde (2018) isabetli bir şekilde "çalışmayla, kaygıyla ve itaatle deforme olmuş" kelimeleriyle tanımladığı nicelik ve performans odaklı bireyler, Nitelik üzerinden yeniden var olma ve var etme / yaratma şansı bulacaklardır.

Pirsig'e göre kişi, performans kaygısıyla üretmesini isteyen sisteme karşı çıkarak çalışırken "hızını doğasının gerçeğini belirlemesi"ne izin vermelidir (2009: 182). Bu yaklaşım nicelik beklentisiyle üreten ve her yıl bir film çeken yönetmenin karşısında "aza cesaret ederek" yıllarca aynı film / metin üzerinde çalışan kişiyi yüceltir. Bugünün niceliği öven dünyasında belki onaylananlar çok üretenlerdir, ancak sanatta kalıcı olanlar Niteliği keşfedenler olacaktır.

Phadrus / Pirsig'in yazma konusunda zorluk çeken öğrencilere verdiği tavsiyeler, film yapımıyla meşgul olan yönetmen adaylarına fikir verebilir. Kitap, yazmayı veya film yapmayı deneyen kişilere, her zaman söylenecek yeni bir sözün bulunduğunu ve özgün olanı keşfedebilmek için uzun uzun bakmak gerektiğini hatırlatır. Phadrus'un "bir kez doğrudan kendileri baktıklarında söylenecek şeylerin miktarının sınırsız olduğunu anlayan" (2009: 172) öğrencileri gibi film yapmayı deneyen kişiler de, yeni bir bakışın yeni perspektifleri olası kıldığını fark edecektir. Günümüzde hem akademik metin yazımına, hem de postmodern sanatın pastij ve kolaja verdiği değer üzerinden film yapımına sirayet eden ve alanların normu haline gelen -yeni bir içerik ve biçim üretme denemesi yerine- metni alıntılara boğma eğilimi Pirsig'in Nitelik tanımıyla uyumsuzdur⁶.

Ve eğer bir öğrenci, verilen ödevi iş olsun diye yaptığını gösteren ... bir referanslar yığını ya da baştan savma bir taslak getirmişse kendisine, kurallar açısından ödevi yaptığını, ama Nitelik amacını yerine getiremediği, bu nedenle ödevinin değersiz bir şey olduğu söylenebiliyordu (Pirsig, 2009: 185).

Pirsig, Nitelik kavramını, Zen'in kendiliğindenlik fikrine dayandırır. Zen, Felsefe, Psikoloji ve Sosyoloji gibi alanları birleştiren Erich Fromm'un metinlerinde⁷ sıklıkla önemini vurguladığı spontan bir şekilde eylemde bulunmak, hedef yerine sürece odaklanmak, Pirsig'in metninde de karşılığını bulur. "Yalnızca, ilerideki bir hedef için yaşamak, sığ bir şeydir. Yaşamı dağın tepesi değil, eğimleri ayakta tutar. Her şeyin büyüdüğü yerdir burası" (2009: 182).

Spontan olabilmek için yapılması gereken egodan ve mükemmeliyetçilik beklentilerinden kurtulmaktır. Egonun tuzağına kapılıp narsisist bir körlük yaşayan öznenin Niteliğe ulaşması beklenemez. "Egonuz sizi Nitelik gerçekliğinden soyutlar" (Pirsig, 2009: 279). Bu nedenle sanatta yeniliği üretebilenin yolu, egonun, Nitelikle öznenin temasını kesmesini engellemektir. "Bir dağa ne kadar büyük olduğunuzu kanıtlamak için tırmanırsanız, hemen hemen hiçbir zaman sağlayamazsınız bunu" (2009: 185). Spontan ve egosuz eylemde bulunmayı başaramayan kişi, eseriyle bir bütün haline gelemez. Bu, iç doğasıyla, diğer insanların doğalarıyla ve tabiatın kendisiyle uzlaşmaz bir kopuşa düşmüş, araçsal akla sahip otoriteryan kişinin⁸ durumudur.

⁵ Pirsig, Niteliğe büyük bir önem atfederek, metin boyunca kelimeyi büyük harfle başlatır. Nitelik bu haliyle özel bir isimdir ve kitabın özüdür.

⁶ Nitelik kopyalanarak üretilemeyecek kadar yeni ve zordur, bu haliyle metinlerden ve sanattan beklentisi bağlamında Pirsig'in görüşleri kültür endüstrisi / yüksek sanat tartışması ekseninde Frankfurt Okulu ile koşuttur.

⁷ Fromm, *Özgürlükten Kaçış*'ta (2015a) spontanlığı / kendiliğindenliği en çekici nitelik olarak tanımlar.

⁸ Adorno'nun *Otoritaryen Kişilik Üstüne, Niteliksel İdeoloji İncelemeleri* (2011) başlıklı araştırması bu kişilik yapısının

Böyle bir kişinin sanatsal, bilimsel veya gündelik yaşam üretimleri yaratıcılıktan ve Nitelikten yoksundur; her eylemi nihayetinde içsel ve dışsal doğaya zarar verir. Böyle bir kişi,

Koşulların gerektirdiğinden ya çok daha hızlı ya da çok daha yavaş gider ve konuştuğunda hep başka bir yerden, başka bir şeyden söz eder. Buradadır, ama burada değildir. Burasını reddeder, onunla mutlu değildir, daha yukarılara çıkmak ister, ama oraya vardığında da aynı şekilde mutsuz olur; çünkü artık orası da 'burası'dır (Pirsig, 2009: 189).

Performans ve verimlilik odaklı eylemlerde bulunup, Niteliğe değer vermeyen bir kişi kuşkusuz varlığını sürdürebilir; ancak böyle bir varoluşu seçmek yaşamı olumsuzlamak olacaktır. "Dünya onsuz [Niteliksiz] işlevini sürdürebiliyordu, ama yaşam öyle tatsızlaşıyordu ki neredeyse yaşamaya değer bir yanı kalmıyordu" (Pirsig, 2009: 189). Nitelikten yoksun, niceliğe önem veren, temel motivasyonu araçsal aklın buyrukları olan kişinin üreteceği sanatın statükocu olduğu açıktır.

Niteliğe odaklanmak, sistemle savaşmanın temel yoludur. "Gerçek Nitelik anlayışı Sistemi yakalar, evcilleştirir ve kişinin kendisinin kullanması için çalıştırır, kişiyi de kendi iç yazgısını gerçekleştirme için özgür bırakır" (Pirsig, 2009: 199). Nitelik kişiyi, özne ve nesneyi birleştirir, kişiyi egosuna hapsolmaktan kurtarır. Bu bağlamda Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* kitabının temel odağı olan Niteliği, sanatsal veya bilimsel üretim bağlamında yaşamlarımıza katmak ve nicelik fetişizmine karşı koymak hepimizi özgürleştirebilir.

Kaynakça

- Adorno, T. ve Horkheimer, M., (2010), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T., (2011), *Otoritaryen Kişilik Üstüne, Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, T., (2018), "Müziğin Fetiş Karakteri-Dinlemenin Gerilemesi", *Müzik Yazıları - Bir Seçki*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fromm, E., (2015a), *Özgürlükten Kaçış*, Çev. Semsa YeğİN, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E., (2015b), *Kendini Savunan İnsan*, Çev. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları.
- Herrigel, E., (2017), *Zen ve Okçuluk*, Çev. Ömer Cemal Güngören, İstanbul: Yol Yayınları.
- Horkheimer, M., (2005), *Akl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Pirsig, Robert, (2005), *Lila*, Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- Pirsig, R., (2009), *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı.

özelliklerini serimlemektedir. Bu kişilik yapısını, Erich Fromm, *Kendini Savunan İnsan'da* (2015b) istifçi kişilik, *Özgürlükten Kaçış'ta* ise sadomazoşist kişilik kavramları üzerinden derinlemesine değerlendirebilir. Freud'un anal kişilik olarak tanımladığı karakter tipi de bu kişilik tipleri ile temel benzerlikler taşır.

GÖLGE FELSEFE Platon'un Mağarası ve Sinema - Nathan ANDERSEN

İnceleyen: Başar Öztürk

GÖLGE FELSEFE Platon'un Mağarası ve Sinema

Yazar: Nathan Andersen

Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2019, 208 s.

ISBN: 978-605-314-380-2

ABD'de Eckerd College'de sinema ve felsefe dersleri veren Nathan ANDERSEN'ne ait "GÖLGE FELSEFE Platon'un Mağarası ve Sinema" adlı eser Ayrıntı Yayınları aracılığıyla 2019 yılında okur ile buluştu. ANDERSEN bu eserde, Platon'un hocası Sokrates ile kurulan "diyaloglar" aracılığıyla: "iyilik", "eşitlik", "güçlülük" ve "haklılık" gibi kavramları irdelerek usundaki ideal devleti anlattığı "Devlet" (Politeia) eseri ile Stanley KUBRICK'in "özgür iradenin" irdelendiği roman uyarlaması olan kült filmi A CLOCKWORK ORANGE'ı (Otomatik Portakal, Stanley KUBRICK, 1971) karşılaştırarak film felsefesine bir katkı sağlamayı amaçlıyor.

Kitapta ANDERSEN, meramını beş taksimde anlattıktan sonra "Sonuç" bölümünde "gerçeklik", "sorumluluk", "yorumlama", "aydınlatan gölgeler" alt başlıklarıyla düşüncesine son şeklini veriyor. Kitabın sonunda bu konu hakkında yazarın önerdiği, filmler ve okuma listesi, ufak bir terimler ve kavramlar sözlüğü ile Platon'un Devlet'inin kısa bir özeti bulunuyor.

Yazar giriş bölümünde, sinema sanatının felsefeye olan katkılarından kısaca bahseder, ona göre filmler "gölgeler alemine" aittir, ancak bugün filmleri izleyenler mahkumlardan daha bilinçlidir ve gördükleri hakkında akıl yürütebilme avantajına sahiptirler. İlk bölümde daha sonra: Platon'un Devlet eseri arasında genel bağlantılar kurulmaya çalışılıyor:

"Sokrates iyi bir insan için dış fayda getirmese bile, adaletin içsel olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır, Otomatik Portakal da, özgür insanın kötü davrandığında bile özgürlüğün değerli olduğunu öne sürer." (Andersen, 2019: 23)

Platon'un Devlet eserinde geçen meşhur mağara alegorisi ile Kubrick'in filminde (ve de filmin kaynağı romanda) yer alan en bilindik sahnelerden biri olan Alex'in ıslah tedavisi olan "Ludovico Tekniği" arasında bir benzerlik olduğu vurgulanır. Ancak ANDERSEN, Sokrates'in amaçladığı içsel adalet bilinciyle Alex'in ıslah edilme şeklinin tezatlığına da dikkat çeker.

Yazarın temel meramını anlattığı beş bölümün ilki “Filmleri Anlamlandırmak Kubrick’in Otomatik Portakal’ındaki Yüzler ve Çerçevesel Üzerine” başlığını taşır. Bu bölüm filmin seçilen çekim açılarının yorumlanması üzerine yoğunlaşır. Kadrajın (çerçevelemenin) sınırları koyan bir kasıt olduğunu, izleyiciyi yönlendirmek adına yakın çekimden genel plana dönüş gibi çekim tekniklerinin kullanıldığına değinilir. Filmde biçim, müzik ve sesin ele alınışı da bu bölümde irdelenir. Özellikle yazarın eşi ile birlikte saldırıya uğradığı şiddet sahnesi, bu sahnede çalan “Singing in the rain” parçası üzerine durulur. Burada bir parantez açarak, filmin uyarlandığı kitabın yazarı Anthony BURGESS’in, gerçekten de böyle bir travma yaşadığını hatırlatalım. İkinci Dünya Savaşı sırasında Afrika’da askerken, ABD’li dört asker, tıpkı Alex ve çetesi gibi hamile eşinin bulunduğu eve zorla girerek eşine saldırır ve eşi düşük yapar. Dolayısıyla BURGESS eserinde yer alan yazar karakterle derin bir empati kurarak bu kült eseri yazmıştır. ANDERSEN, özellikle eşi saldırı altındayken bu saldırının zorla izletildiği yazarın yakın çekimine yoğunlaşır. Her ne kadar bir zorlama altında da olsa yazarın gözünü kapatıp kapatmamak elindeyken neden eşine yapılan bu korkunç saldırıyı izlemeyi tercih ettiğini irdeler. Filmin ilerleyen bölümlerinde o çok popüler sahnede: gözü açık film izlemeye zorlanan Alex, Ludovico Tekniği altındayken böyle bir özgürlük ona tanınmayacaktır.

ANDERSEN, kitabın ikinci bölümünde ise “Platon’un Mağarası ve Sinema” başlığı altında, ayrıntılı olarak mağara alegorisini öğelerine ayırarak irdeler. Mağara alegorisinin kısa tanımı hatırlayacağımız üzere şöyledir: bir mağarada, arkalarını dönemeyecek şekilde doğuştan zincire bağlı mahkumlar, önlerindeki mağara duvarına açılan gölgeli bir gösteriyi izlemeye zorlanırlar. Mahkumların arkasında mahkumlarca bilinmeyen bir yol uzanır. Yol boyunca gölgelere şekil veren heykelleri taşıyan görevliler vardır. Gerçeği hiç görmemiş olan mahkumlar gölgelerin gerçekliğine inanırlar. “O zaman kesinlikle” dedim, “bu adamların gözünde gerçek, yapay nesnelere gölgelerinden başka bir şey olamaz.” (Platon, 2006: 515c)

Yazar, mağaraya gelen ışığı bir ışık kaynağı, heykelleri tutan ve gölgeleriyle kasti şekiller veren görevlileri film şeridinde/yönetmene, mağara duvarını sinema perdesine ve mahkumları film izleyicilerine benzetir. Böylelikle Platon’un Sokrates diyalogları ile ilk kez sinema benzeri bir anlatıyı biçimlendirdiğini söyler ve ekler: mağaradan kaçış bizim için bize gösterilenlerin üzerine tamamen yeni bir bakış açısı edinmemizin metaforudur. Ancak mahkumlarla aramızda bir fark vardır. Sinema seyircileri seyrettikleri şeyin gerçek olmadığını bilir. Yine de koltuklarında tutsak olmamakla birlikte kendilerine gösterilen tarafından ele geçirilen seyircilerdir. Gölgelerini anlamlandırdığımız heykel alayının, sanata dair teknikleri kullanan bir sanatçı tarafından ve bu sanatçının üslubu ile koordine edildiğini varsaydığımızda bu gölge oyunu felsefi sinemaya benzemektedir.

“Mağara alegorisinin bu okumasında felsefe günlük yaşam koşullarından bir kaçış değildir, zira günlük yaşam deneyiminin bir dönüşümüdür. Sadece ortaya çıkardığı şeye değil, ışığın kendisinin yansımından kaynaklanan bir dönüşümdür.” (Andersen, 2019: 83)

“Eğitim, birçoklarının sandığı şey değildir. Onlara göre eğitim., bilgiden yoksun bir ruha bilgi koymaktır. Kör gözlere görme gücü vermek gibi.”(Platon, 2006: 518b)”

Ludovico Tekniği’nin irdelendiği, “Duygu ve Görüntü” başlıklı üçüncü bölüme geçmeden önce kısaca bu tekniği hatırlatalım. Alex’in hapis cezasının infazının anlatıldığı bu bölümü filmin uyarlandığı kitapta hikayenin trajik kısmı olarak tanımlanır. Alex, şiddetin faili iken şiddetin mağduru olur, işkence görür. Mağdur olunca da gereksiz gördüğü kanunlara sığınır: “Avukatım buraya gelmeden tek kelime etmem, kanunları bilirim.” (Burgess, 2016: 61)

Alex, Cezaevinin papazıyla vakit geçirmeye başlar, İncil’den sohbet ederler, özellikle şiddet içeren ayetlerden. Papazı kandırıldığını onu iyileştirmeye ikna ettiğini düşünür. Amacı

biran önce serbest kalıp eski kanun tanımaz günlerine dönmektir.

Ludovico Tekniği'nde denek olmayı kabul ederse serbest kalacaktır. İyileşmiş numarasıyla herkesi kandıracağını düşünüp kabul eder. Papaz bu yöneme karşıdır. Ona göre iyilik sırına ile enjekte dilemez İçten gelen bir şeydir. Bir tercih meselesidir:

“insan seçemediğinde insanlıktan çıkar. Tanrı iyilik mi ister yoksa iyi olma seçeneğini mi?”

Bu noktada Sokrates'in amaçladığı insan ve insan iradesiyle paralellik gösterir. Yöntem Pavlov'un koşullanma yöntemi ile insanı şiddetten kurallara karşı gelmekten alıkoymayı amaçlar. Alex bir takım ilaçlarla şiddet, cinsellik, klasik müzik, kurallara aykırı gelme görüntüleri eşliğinde acı çekmektedir. Bu esnada alegorideki mahkumlara birkaç açıdan benzer: deli gömleği giydirilmiş, göz kapakları açık tutulmuş ve gözlerinin önündeki görüntüden uzak duramaz bir haldedir. Farklılıkları ise; bu tekniği gönüllü olarak tercih etmesi ve gerçek dünyaya ilişkin tecrübe ve bilgileridir. Bir süre sonra ilaçsız bu görüntüleri gördüğünde veya içinde bir şiddet güdüsü oluştuğunda acılar içinde kıvranmaya başlar.

Ludovico Tekniği ile hiçbir ıslah özelliği olmayan ceza sisteminin yerine her türlü hukuksuzluktan arındırılmış suçluları topluma kazandırmaktır.

“İki yıl kadar önce devletin verimsiz bir cezaya çarptırdığı, sefil bir serseriydi ve iki yılda hiç değişmemişti. Değişmemişti mi dedim? Aslında değişmemiş sayılmazdı. Hapishane ona yalandan gülümsemeyi, ikiyüzlülükle ellerini ovuşturmayı, sırtarak yalakalık yapmayı öğretmişti. Zaten uzun süredir pratiğini yaptığı ahlaksızlıkların üstüne yenilerini eklemişti.” (Burgess, 2016: 109)

Basın toplantısı ile Alex'in şiddet, cinsellik ve sanat karşısında koşullandığı acılar içerisinde hiçbir zarar veremediği kanıtlanmıştır.

““Seçme şansını,” diye gürlüledi kalın boğuk bir ses. Kodes papazından geldiğini dikizledim. “Aslında seçme şansını yok, değil mi? Kendisini öyle iğrenç bir şekilde küçük düşürmesine yol açan şey, kendi çıkarlarını düşünmesi, fiziksel acıdan korkması. Hiç samimi olmadığı çok barizdi. Evet, artık bir kabahat işlemiyor. Ama ahlaki seçimler yapabilecek bir varlık olmaktan çıktı.”

“Bunlar ayrıntı,” dedi Dr. Brodsky gülümseyerek filan. “Bizler güdülerle, yüksek etikle ilgilenmiyoruz. Biz sadece suç oranını düşürmekle ilgileniyoruz...” “Bir de,” diye araya girdi, bu şık azman Bakan, “tıka basa dolmuş olan hapishanelerimizi rahatlatmakla.”” (Burgess, 2016: 111-112)

Görüldüğü üzere yazar, tıpkı Sokrates diyaloglarında olduğu gibi okura iyi biri olmaya zorlanmanın iyi biri olmak anlamına gelip gelmediğini sorgulatmak istemektedir.

Dördüncü bölüm “Platon'un Şiir Eleştirisi ve Sinemanın Tehlikesi ve Vaadi” başlığını taşır. ANDERSEN, Devlet'teki sorgulamayı hatırlatır: adalet nedir ve kişiyi adil kılmaya yarar mı? Sokrates, bu hususta eğitimin önemini işaret ederken müziği ayrı bir yere koyar ve ADORNO'ya has bir refleksle popüler olan müziğin çoğunun yasaklanması gerektiğine dikkat çeker. Bu noktada Alex'in klasik müziğin temel eserlerine olan saplantısının onu şiddete yönlendiren bir etki olmadığını savunur ANDERSEN. Bu önermesini, KUBRICK'in film hakkında verdiği bir röportajda kültürün toplum üzerinde ahlaki açıdan herhangi bir etkiye sahip olmamasını öne sürmesine bağlar ve ekler: “çok sayıda Nazi, kültürlüydü ve

entelektüeldi..." (Andersen, 2019: 110).

Mağara alegorisinde görünüşlerin, imgelerle farkını açıklarken Sokrates imgelerin kendiliğinden doğal olduklarını ancak görünüşlerin kasıtlı oluşturulmuş olduklarına dikkat çeker. Yazara göre de, gördüklerimiz gerçekte var olan şeyler değildir ama bilgi ve fark olma yetimizle onları yorumlayarak varsayımlarla gerçeğe ulaşma şansımız vardır. Bugün bize görünenler anne-babaların, politikacıların, eğitimcilerin şekillendirdiği biçimlerdir.

"Gölge yapan kişi, benzetmeci diyelim, Bir şeyin ne olduğunu değil neye benzediğini anlar."

(Platon, 2006: 601a-c)

Devlet'te yurttaşların iyi yaşadıklarında ve adil olduklarında şehrin kolektif bir mutluluğu yaşayacağından bahseder. Poetika sanatına da bu amaç doğrultusunda yurttaşları eğitmek ve geliştirmek görevlerini yükler (Platon, 2006: 20a-b).

Mahkum Alex'in İncil ile ilişkisini yorumlarken de ANDERSEN gölgelerden yola çıkıyor. Bilindiği üzere, hapishane papazını kandırmak isteyen Alex İncil okumaya ve papazla sohbetlere başlar. Ancak Alex İncil'in gölgelerinden İsa'nın masumiyetini almak yerine, işkenceci Roma komutanı ile empati kurar. ANDERSEN, hiçbir hikaye anlatıcısının kitlenin beklenen cevabı vereceğini garanti edemeyeceğini vurgular.

Zaman ve uzam açısından durumumuzu değerlendirdiğimizde, bizler mağarada zincire vurulmuş mahkumlardan daha şanslı olduğumuzu iddia edebilir miyiz? Gölgeyi izlemeye zorlanan mahkumlardan hangi durumlarda daha iyi, hangi durumlarda daha kötüyüz? Yazara göre, gölgelerin gerçek olmadığı farkında olmak, ön yargılarımız, değerlerimiz onları doğru yorumlamamızı engellediği için mahkumlardan daha kötü durumdayız. Ancak bu görüntüleri günlük yaşamımızdan ayırt edebiliyoruz. İmge ile görünen arasında karşılaştırma şansına sahibiz.

Yazarın temel meramını anlattığı son bölüm "Adalet ve Özgürlük" başlığı altında Alex'in tedavisini irdeler. Platon'un Devlet'i adaletin doğasından dem vururken, Otomatik Portakal özgür iradenin kıymetine işaret eder. Peder bunun öneminin altını çizmek için "İyilik seçilebilir, İnsan seçemediği zaman insan olmaktan çıkar" der. Seçme özgürlüğü olmadan, gerçek iyilik olmaz. İnsanlar kuklaya dönüşür. Kitabın arka kapağında, kitabın isminin de buradan geldiğini söyler BURGESS:

"Uqueer as as clockwork orange". Bu deyiş, olabilecek en yüksek derecede gariplikleri barındıran kişi anlamına gelir. Bir de Malezya'da "canlı" anlamına gelen "orang" sözcüğü var. Kitabı yazmaya başladığımda, rengi ve hoş bir kokusu olan bir meyvenin kullanıldığı bu deyişin, tam da benim anlatmak istediğim duruma, Pavlov kanunlarının uygulanmasına dayalı bir hikâyeye çok iyi oturduğunu düşündüm..."

Alex de adeta mağara mahkumları gibi Ludovico Tekniği ile irade varlığından bir kurulmuş oyuncağa dönüşmüştür. Bu anlamda pragmatist politikacıların aşına sözlerinden biri bizi karşılar: "Biz dürtülere ve yüksek etikle ilgilenmiyoruz. Sadece suçu azaltmakla ilgileniyoruz." Bu söylem, okura ister istemez, herhangi bir işgal veya savaş durumu söz konusu değilken ülkedeki adalet sistemi eleştirilerine "Söz konusu vatan ise gerisi teferruattır" diyen baro başkanlarını anımsatır.

Sokrates, hepimizin toplumun veya devletin normlarıyla bağdaşmayan arzuları olduğundan bahseder. Çoğumuzda bu arzular daha iyi arzular veya hukukun üstünlüğü gibi

kavramlarla durdurulur.(Platon, 2006: 571c-d)

ANDERSEN, anlamlandırma tarzımızın, farklı geçmişlere, varsayımlara ve ilgi alanlarına göre kişiden kişiye değişen şekillerde düzenlenmiş ve tasarlanmış olan gerçek karşılaşmalardan meydana gelme durumu ile mağara alegorisindeki gerçeklerin kendisiyle değil gölgeleriyle temas içinde olunma halini birbirine yakın bulur. Bizler de mahkumlar gibi “yorumdan” kaçamamaktayız.

Sokrates da Devlet’te cezanın adil olmadığından ve yararsızlığından bahseder. Otomatik Portakal’ın politikacıları da aynı fikirdedir. Ceza suçluyu ıslah etmez. Onu “kaşarlandırır”¹. Politikacı ıslahla değil engel ile ilgilenir. Suçu engelleyecek her yol mubahtır.

“Gerçek özgürlük, zorba davranışların bir sonucu olarak edinilen eğilimleri takip eden tiranın gücü değildir. ... Gerçek özgürlük, bizi zorlayan çeşitli dürtüler ve tutumlarda neyin değişime açık olduğunu ayırt etmek için edinilen kapasiteden ve uygun cevap vermek, gerçekten iyi ve değerli olanın peşinden gitmek, gölgeleri gölgeler olarak görmek ve gözümüzü ışığa doğru çevirmek için gereken disiplini geliştirmekten gelir.” (Gölge Felsefe, s. 159)

Sonuç kısmında yazar ilk olarak değindiği sinema-mağara alegorisi benzerliğinden yola çıkar. Önce “gerçeklik” kavramına değinir. Film kuramlarından gerçekçi ve biçimci akımları kısaca karşılaştırdıktan sonra sinema deneyiminin gerçekliğin ne olduğunu algılabileceği gibi bu deneyimin gerçekliği anlamlandırarak ne olması gerektiği şeklinde düşündürebilme kudretine işaret eder.

Yorumlamanın irdelendiği bölümde, film deneyiminin en azından asgari düzeyde bir katılımı zorunlu kıldığından bahseder. Platon’un mağara alegorisindeki mahkumlar bile aynı şeyi görmelerine karşın farklı anlamlar yükleyebilmektedirler, onların dahi kendi yorumları vardır. Filmlerin savunduğumuz değerler ve sahip olduğumuz perspektifler nedeniyle farklı yorumlanabileceğine işaret eder.

Estetik kavramına değindiği kısımda ise sinemanın ilk yıllarından beri bir devinim halinde olduğu, kendi koyduğu kuralları defalarca yıkıp yeni kurallar koyduğundan bahsedilir. Şüphesiz ki bir sanat eseri olması nedeniyle estetik de bu iddiadaki her filmde aranmaktadır. Bazı filmler, bir parça kışkırtma ile seyircileri “bölünmüş çizgiye” hazırlar, mağaranın dışına çıkartıp dünyayı farklı görebilmeleri için geri döndürmeyi başarır.

Kitap dikkat çekici bir metaforla klasik eserlerden Platon’un Devlet’i ile kült film Otomatik Portakal’ı irdeliyor. İki esere de merakı olanlar için zihin açıcı bir okuma deneyimi yaşattığını söyleyebiliriz. Ancak kitabı tavsiye eden bir okur olarak bir beklentimin eksik kaldığını da belirtmek durumundayım: kitapta mağara alegorisinin idealar alemine neredeyse hiç değinilmiyor. Oysa ANDERSEN’in, Gölge Felsefe’de temel ölçüt olarak aldığı Otomatik Portakal hem kitap hem de film olarak aslında idealar aleminin bir çok güçlü kavramına doğrudan saldırıda bulunmaktadır.

¹ “Hoşa gitmeyen bir harekete veya bir işe alışırlarak artık ondan üzüntü duymaz olmak” Kaynak: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=ka%C5%9Farlanmak>

Kaynakça:

ANDERSEN Nathan, GÖLGE FELSEFE Platon'un Mağarası ve Sinema. Çev. Nalan Kurunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları (2019)

PLATON, DEVLET, Çev. M. Ali Cimcoz, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları (2006)

BURGESS Anthony, OTOMATİK PORTAKAL, Çev. Aziz Üstel, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları (2016)

Aristoteles *Nikomakhos'a Etik: Ahlak Ve Siyaset Üzerine Bir İnceleme*

İnceleyen: Ebru Aydın Çağlıyan

Nikomakhos'a Etik

Yazar: Aristoteles Çeviri: Saffet Babür

Bilgesu Yayınları, 2009, İstanbul, 240 s.

9944795005

Giriş

Aristoteles MÖ. 384'te Khalkidike yarımadasında, Stageira'da hekim bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Onun doğa bilimlerine ve biyolojiye olan yoğun ilgisi ailesine dayandırılarak açıklanmaktadır (Ross, 2014:18). Aristoteles on sekiz yaşındayken Platon'un ünlü okulu Akademeia'ya girmiştir ve orada uzun yıllar Platon'un en gözde öğrencilerinden biri olmuştur. Yıllar sonra Akademeia'nın başkanı Platon'un yeğeni Speusippos olunca, oradan ayrılmış ve Lykeion'da kendi okulunu kurmuştur. Aristoteles MÖ.343'te Makedonyalı Filip tarafından oğlu İskender'in (Büyük İskender) eğitimini üstlenmesi için Pella'ya çağırılmıştır (Copleston, 2013: 9). Büyük İskender tahta geçtikten sonra Atina'ya dönmüş orada, Liseum'da yeni okulunu, Liseum'u kurmuştur. Burada öğrencileriyle yürüyerek felsefe yapma geleneğini başlatmıştır (Laertios, 2007: 209). Aristoteles ve öğrencileri yürüyerek felsefe yapma tarzından dolayı Peripatetikler (oi Peripatetikoi, yürüyenler) diye adlandırılmıştır; okul ise Peripatos olarak da bilinmektedir. Aristoteles'in verdiği dersler akroamatik ve eksoterik dersler olarak ikiye ayrılmaktadır. Sabah öğrencilerle birlikte yapılan en güç felsefi sorunların tartışıldığı dersler akroamatik derslerdir (mantık, fizik ve metafizik vb.) ve ileri düzeydeki öğrencilerle birlikte yapılır. Öğleden sonra ve akşamları geniş bir halk topluluğunda yapılan dersler ise eksoterik derslerdir ve burada herkes tarafından anlaşılan konular (retorik, sofistlik, politika vb.) işlenmektedir (Ross, 2014: 23).

323 yılında İskender'in ölümüyle birlikte Atina adeta Makedonya düşmanı haline gelir ve Aristoteles'in Makedonya ile ilişkileri Atinalıları rahatsız eder. Kısa süre sonra Aristoteles yazdığı bir şiir ve mezar taşı yazısına dayanan dinsizlik suçlamasıyla mahkemeye verilir. Sokrates'in haksız yere idama mahkum edilmesinin ardından Aristoteles Atinalıların felsefeye karşı ikinci bir cinayet işlemelerine engel olmak için Khalkis'e yerleşir ve orada ölür (Ross, 2014: 25).

Aristoteles'in zengin bir düşünme müfredatı vardır, o pek çok konuda eser vermiştir. Eserleri üç ana grupta tasnif edilebilir: a-Varlık ve doğa üzerine olanlar: Fizik, Gök

Üzerine, Oluş ve Yok oluş Üzerine, Ruh Üzerine b-Mantık ve epistemoloji üzerine olanlar: Birinci Analitikler, İkinci Analitikler, Topikler, Sofistik Delillerin Çürütülmesi, c-Siyasi hayat ve ahlak üzerine olanlar. Aristoteles'in siyaset hakkındaki eserleri Politika ve Atinalılar'ın Devleti'dir. Bu son kitap anayasalar koleksiyonunun bir kısmıdır. Aristoteles'in ahlakla ilgili incelemeleri ise şunlardır: Nikomakhos'a Etik, Magna Moralia ve Eudemos'a Etik. Birçok felsefe tarihçisi Eudemos'a Etik kitabının Aristoteles'in öğrencisi Eudemos tarafından onun derslerinin yayınlanmış hali olduğunu belirtir.

Nitekim Nikomakhos'a Etik kitabının da Aristoteles'in öğrencileri tarafından yayınlanmış olması muhtemeldir. Magna Moralia kitabının Aristoteles'e ait olup olmadığı ise tartışma konusudur.

Aristoteles'in mantık, siyaset, varlık ve ahlak alanındaki görüşleri bugün özellikle felsefe camiasında hala ilgi görmektedir. Aristoteles Poetika adlı eserinde bize bir sanat eserini değerlendiren kullanabileceğimiz bir ölçüt sunar. Nitekim Poetika'da şunu söyler: "Ağırbaşlı ve soylu bir karaktere sahip olan bir sanatçı ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit eder" (Aristoteles, 2010: 17). Bu yaklaşıma göre sanat eserinin amacı kişide sırf estetik bir haz yaratmak değildir. Sanat eseri ve Aristoteles'in özellikle incelediği tragedya, seyircinin kendine ilişkin bilince (γνῶθι σεαυτόν, gnothi seauton, kendini bil) ulaşmasının bir aracıdır. Sanat eseri aynı zamanda kişinin ruhunu arındırarak onun daha yüksek zihinsel ve ahlaki bir kavrayışa erişmesini sağlamalıdır. Aristoteles'in sanat eserlerine bu yaklaşımı sanatın her alanında ortaya koyulan eserlerin değerlendirilmesinde kullanılabilir. Onun bu görüşlerinin günümüzde özellikle sinema çalışmaları yapılırken faydalı olacağı ortadır. "Hangi filmler seyircinin daha yüksek zihinsel ve ahlaki kavrayışa erişmesini sağlayabilir?", sorusunu yanıtlamak için de Aristoteles'in ahlak öğretisini hatırlamak gerekir. Onun ahlak hakkındaki en önemli şüphesiz eseri Nikomakhos'a Etik kitabıdır. Bu çalışma da Aristoteles'in Nikomakhos'a Etik kitabını tanıtmayı amaçlamaktadır. Eserin adı Aristoteles'in oğlu Nikomakhos'tan gelmektedir. Eser toplamda on kitaptan oluşur. Aristoteles bu on kitap boyunca iyi, doğruluk, mutluluk, erdem, adalet ve siyaset konularını birbirleriyle ilişkilendirerek derinlemesine tartışır.

1. NİKOMAKHOMAS'A ETİK KİTABI VE ARİSTOTELES'İN AHLAK ANLAYIŞINA GENEL BİR BAKIŞ

Aristoteles Nikomakhos'a Etik'te doğru yaşama hakkında önemli tahlillerde bulunmuştur. Peki doğru yaşama niye araştırma konusu edilmiştir? Çünkü insanlar içgüdülerine, arzularına, ihtiraslarına (pathos) göre yaşama eğilimindedir. İnsan, hazzı arar, acıdan kaçır. Herkes ihtirasları yönünde eylemlerde bulununca da insanlar arasında çatışmalar, gerginlikler olur; sonuçta huzur kalmaz; o toplulukta sulh olmaz, insanlar mutsuz olur. Bu tarz yaşama mümkün olan tek yaşama tarzı değildir.

Aristoteles'e göre doğru yaşamanın esası ihtirasları, duyguları akıl tarafından kontrol etmektir; her türlü aşırıktan kaçınmak ve doğru ortayı tespit edip ölçülü (itidalli) bir şekilde yaşamaktır. Erdem (arete) budur. Erdem, akıl vasıtasıyla doğru ortayı tespit edip doğru tercih etmektir ve doğruyu yapa yapa, insanın bu tarz yapmayı alışkanlık haline getirmesidir ve böylece doğruyu yapmanın insanda huy (tabiat) haline gelmesidir. Mutluluk da erdemli yaşamaktır.

İnsanı diğer canlılardan ayırt eden vasfı aklıdır. Ruh (psykhe) akla (nous) uyduğu ölçüde mükemmelleşir. Ruhun mükemmelleşmesi ve tam olması ise erdemdir. Ruh eylemlerde akla

uyduğu takdirde eylemler doğru (hakkaniyetli) olur; bu durum karakter erdemidir.

Düşünme akla uyduğu takdirde insan gerçeği daha iyi idrak eder; bu da düşünce erdemidir yani düşüncenin tam, eksiksiz ve mükemmel olması halidir. Mutluluk içgüdülere ve ihtiraslara göre değil akla göre ölçülü yaşamak ve düşündürmektir. Son tahlilde ruhun gayesi (telos'u) de budur.

İşte Aristoteles'e göre şehir hayatı bu esasa göre düzenlenmelidir. Politikacının (şehir, polis yöneticisinin) görevi vatandaşı bu gaye istikametinde yönetmesi, onların mutlu olmasını sağlamasıdır. Aristoteles bu kitapta doğru yaşama tarzını araştırıyor ve müşterek hayatın çeşitli boyutları için doğru yaşama ilkelerini tespit etmeye çalışıyor.

Şimdi Aristoteles'in bu düşüncelerinin detaylarını görelim:

2. ARİSTOTELES'E GÖRE GENEL OLARAK İYİ

Aristoteles ahlak araştırmasına her faaliyetin, her işin bir gayesi vardır diye başlar. Aristoteles bunu "Her eylem ve tercihin bir iyiyi (agathon) arzuladığı düşünülür" şeklinde ifade ediyor. (Aristoteles, 2009: 9). Mesela tıbbın amacı sağlıktır, gemiciliğin amacı nakliye, askerliğin amacı zaferdir, iktisadi faaliyetlerin amacı zenginliktir. Siyaset ise bütün bu faaliyetleri kapsar (Aristoteles, 2009: 10). Bu araştırma yani ahlak araştırması aslında bir siyaset araştırmasıdır. Her bilgi ve tercih iyiyi arzuladığına göre (yani bir gayesi olduğuna göre) siyasetin gayesi nedir? (Aristoteles, 2009: 11).

Bazı seçkin insanlar nihai gayenin mutluluk olduğunu söylüyorlar. Ama mutluluk ihtilafli bir konudur. Herkesin mutluluk anlayışı aynı değil Zira farklı yaşam tarzlarına göre "iyi" ve "mutluluk" anlayışı farklıdır. Aristoteles yaşam tarzlarını üç ayrı grupta tasnif etmektedir (Aristotle, 1972: 4-5).

1-Avamanın (yani çoğunluğu teşkil eden kaba saba insanların sevdiği ve arzuladığı) hazdır. Onlar bu tür bir hayat ister. 2- Seçkinlerin ve eylem adamlarının beğendiği yaşama tarzı politikadır. (Politika kelimesi polis (şehir)'den gelir. Politika, şehir (polis) idaresi ile ilgilenme, şehir yönetme demek. Politik hayatla ilgilenen kimselerin amaçladığı ve değer verdiği şereftir (onur). 3- Üçüncü yaşama şekli ise teoria yaşamıdır (Aristoteles, 2009: 12). Teoria kelimesi teoros'tan gelir. Teoros eski Atina'daki Olimpia yarışmalarını seyretmek için başka şehirden gelenler ve Atinalı olmayanlar müsabakalara katılmamış, sadece stadyumdan seyredebilirlermiş. Böylece teoria, "teoros'un yaptığı" anlamına gelmiştir yani faaliyete katılmadan uzaktan seyretmek anlamına gelmektedir. Aristoteles teoria hayatı ile gerçeği araştırmaya, gerçek üzerine düşünmeye adanmış bir hayatı kastetmektedir.

2.1. İyi Nedir? İnsana Özgü İyi Nedir?

Aristoteles bundan sonra iyinin ne olduğu üzerine düşünür. Madem herkes iyiyi amaçlıyor bu iyinin genel olarak mahiyeti nedir? Aristoteles'in vardığı sonuç şudur: "iyinin ortak bir geneli bulunamayacağı ve bir tek iyi olamayacağı açıktır." (Aristoteles, 2009: 13).¹ Ve farklı faaliyetlerde, farklı işlerde farklı iyiler yani amaçlar vardır, sonucuna varıyor (Aristoteles,

¹ Bu bağlamda Aristoteles Platon'un adını anmadan onun *Politeia* adlı diyalogunda ileri sürdüğü iyi anlayışını eleştirir (Aristoteles, 2009, s.13-14).

2009: 16).

Hatırlatalım Aristoteles iyi kelimesi ve amaç kelimesini sık sık birbirinin yerine kullanmaktadır. Aristoteles iyi ve amaç farklılığı konusuyla ilgili olarak şu misalleri verir: tıpta iyi yani istenen amaç sağlıktır, askerlikte amaç zaferdir, mimarlıkta ise evdir (binadır). Görülebileceği gibi her bir faaliyetin amaçları birbirinden farklıdır ve çoktur.

Aristoteles bu bağlamda insana has iyinin ne olduğunu, yani insanın yapısına göre gayesi, telos'unun ne olduğunu araştırır. Her meslek grubunun kendine göre bir işi var. Mesela marangozlar eşya yapar, ayakkabıcılar ayakkabı yapar vs. Peki "insanın bir işi yok mudur?" (Aristoteles, 2009: 17-18). Aristoteles'in burada iş sözüyle kastettiği meslek türü iş değildir, kastettiği insana özgü faaliyettir. İnsana özgü faaliyet 'yaşamak, beslenmek, büyüme' dersek yanlış olur, zira bitkilerde de, hayvanlarda da bu özellik var. Eğer insana özgü olan 'duygulara sahip olma' dersek, bu da yanlış olur; zira hayvanlarda da duygu var. Şu halde insana özgü faaliyet (iş) sadece insanda olup da diğer canlılarda olmayan bir özellik olmalıdır. Peki bu farklı özellik nedir? İnsanın bitkilerden ve hayvanlardan farkı, yani 'insanın işi' (insanı insan yapan özellik) ruhun akla uygun faaliyetidir. Yani insanın insani fonksiyonu akla uygun fiilde bulunabilmesidir (Aristoteles, 2009: 18).

Aristoteles'e göre mutluluk konusu insani iyi ile ilgili bir konudur. İnsani iyi ise ruhun erdemli faaliyetidir. Üstelik ruhun erdemli faaliyetini hayat boyu sürdürmesidir. Mutluluk da işte bu durumla alakalıdır.

3. MUTLULUK

Aristoteles'e göre mutluluk ruhun erdeme uygun bir tür faaliyetidir. Bu sebeple hayvanlara mutlu denemez. Keza, bir çocuk da mutlu olamaz, çünkü yaşından ötürü erdemli olmayı bilemez (Aristoteles, 2009: 22). Mutluluk kendisi amaç olan, kendine yeten, kendisi için istenen bir durumdur (Aristoteles, 2009: 17). Aristoteles bu izahı şunun için yapıyor: her işte, her faaliyette bir amaç (iyi) var. Mesela tıpta amaç sağlıktır, askerlikte zaferdir vs. Peki mutlulukta böyle bir amaç var mı? Yok. Çünkü mutluluk kendisi için istenir; kendisi amaçtır. Yani mutluluğu istemede mutluluktan daha başka bir şey yoktur. Çünkü mutluluk en iyi, en güzel ve en hoş olan şeydir (Aristoteles, 2009: 21).

Aristoteles bu bağlamda mutluluğun a- öğrenilebilen veya başka bir şekilde gerçekleştirilebilen bir şey mi? b- Yoksa, "tanrı vergisi veya tesadüf sonucu mu olduğu" sorusunu sorar (Aristoteles, 2009: 21). Mutluluk doğuştan, tanrı vergisi değildir, erdemle ya da belirli bir öğretim ya da eğitimle gelse bile, gene de en tanrısal şeylerdendir (Aristoteles, 2009: 22).

Bu konuda bir diğer husus da şudur: bir insanı mutlu olarak vasıflandırabilmek için, onun hayatının tamamını bilmek gerekir. "Nitekim yaşamda pek çok değişiklik oluyor, talihin türlü cilveleriyle karşılaşılıyor ve olabilir ki en parlak durumda olan kişi bile yaşlılığında felakete uğrar" (Aristoteles, 2009: 22).

Hayat boyu insanın başına pek çok şey gelir. Talih bazen insana nimet sunar, bazen de külfete ve sıkıntıya uğrarız. Ama Aristoteles'e göre mutlu olmak ya da mutsuz olmak bunlara bağlı değildir. Mutluluk için önemli olan erdeme uygun etkinliklerdir; erdeme aykırı faaliyetler mutsuzluk yaratır (Aristoteles, 2009: 24). İyi ve akli başında olan kişi talihin cilvelerine (hayatın getirdiği zahmetlere) şerefli bir şekilde katlanır. Hayatın nimetleri ise onu şımartmaz (Aristoteles, 2009: 25).

Mutluluk ruhun kendisi amaç olan erdeme uygun etkinliğidir. Mutluluk erdemle ilgili olduğuna göre erdemın araştırılması gerekir. Erdem (arete) ise ruhun mükemmelleşmesi, tam olması anlamına gelir. Erdem ruhun işlevini tam olarak gerçekleştirmesi halidir; ruhun eksiksiz olması halidir.

3.1 Mutluluk, Ruh ve Akıl İlişkisi

Burada ilkin Aristoteles'in ruh kelimesi ile ne kastettiğini kısaca açıklayalım. Aristoteles ruh ile dinlerdeki ölünce bedenden çıkıp öte dünyaya gittiğine inanılan ruhu kastetmiyor. Ona göre ruh (psykhe) bedenin canlılığıdır; bedendeki hareketliliği sağlayan unsurdur. Peki ruhun erdemli olması, mükemmel ve tam olması ne demek? Ruhun erdemli olması ruhun akla uyması demektir. Aristoteles'e göre ruhun akla uyabilecek iki yanı vardır: a- Ruhun düşünce faaliyetinde akla uyması, yani ruhun asıl akıl sahibi yanı, b-Ruhun aklın sözünü dinleyen yanı (Aristoteles, 2009: 29).

Bu konuyu biraz açalım, Aristoteles ruhu iki kısma ayırarak inceler: Ruhun akıldan yoksun yanı ve ruhun akıl sahibi yanı. Buna ek olarak ruhun akla uyabilen bir yanından da söz eder. (Aristoteles, 2009: 28).

Ruhun akıldan yoksun yanı ile kastettiği bedenin beslenme ve büyüme faaliyetidir. Bu özellik sadece insanlarda değil bitkilerde de vardır. Halbuki Aristoteles insana ait olan mükemmelliği, yani erdemi (arete) arıyor. Bu ise 'insana has olan akıl'dır. Şu halde erdem (tamlık, mükemmellik) insanın akıllı kısmında aranmalıdır.

Aristoteles'e göre ruhun akıllı olmamakla beraber akla uyabilen bir yanı da vardır: ruhun akla uyabilen yanı. Bu kısım insanın arzu, duygu ve iştah yanısıdır; yani psişik yapımızdır. Bu yan akıllı değildir ama bazen aklın sözünü dinleyip ona uyabilir (Aristoteles, 2009: 28). Aristoteles'e göre hayvanlarda da şehvet olur ancak onlar akla uymaz. İşte bu arzular kısmı eğer akla uyuyorsa (aklın hakimiyetine girerse) o zaman ruh erdemli olur. Aristoteles arzuların akla uyması haline karakter erdemi demektedir. Yani, insanın psişik yapısının akılla terbiye edilmiş olan, akla uygun eyleyen kısmı. Psişik yapının mükemmelliği akla uymakla gerçekleşir.

Aristoteles ruhun akıl sahibi olan yanını izah etmemiştir: (Aristoteles, 2009: 29). Akıl nasıl bir unsurdur? Eylemleri ve düşünceleri nasıl etkiliyor hususunun açıklaması yoktur. Aristoteles bunun yerine doğrudan sadece düşünme erdemlerini saymıştır. Bunlar bilgelik, doğru yargılama ve akıllı başındalıktır (Aristoteles, 2009: 29).

Bu tespitten sonra Aristoteles'in ruhun kısımları hakkında söylediklerini şemalaştırabiliriz:

RUHUN KISIMLARI

1. Ruhun Akıldan yoksun yanı

a- Beslenme ve büyüme (Bu özellik bitkilerde de var.)

b- Arzu ve iştah (pathos) yanı: Bu kısım akıllı olmamakla beraber akla uyabilir.

2- Ruhun Akıllı Yanı

a- Düşünce erdemi

b- Karakter erdemi

3.2. Aristoteles'e Göre Nasıl Erdemli Olunur?

Şimdi Aristoteles'te nasıl erdemli olunur meselesi üzerinde duralım yani ruh nasıl mükemmelleşir, tamlaşır? Erdem ruhun akla uyması halinde gelişip tam ve mükemmel olması halidir. Düşünmede ve eylemlerde erdem şudur:

a- Düşünce Erdemi: Bilgelik, doğru yargılama ve aklı başındalık. İnsanın bu vasıflarının gelişmesi eğitimle olur; zamanla, gayretle ve tecrübeyle gelişir (Aristoteles, 2009: 29)

b- Karakter Erdemi: Her durumda aşırılığa kaçmadan doğru ortayı (mesotes) tespit etme ve doğru ortayı tercih etmedir ve hep böyle yapmayı huy (tabiat) haline getirmektir. Gerçi insan yapısında doğruyu tercih edebilme potansiyeli (imkanı) vardır ama, karakter erdemi doğru olanı yapa yapa gelişir ve insan itidalli olmaya yani aşırılıklardan kaçınmaya yapa yapa alışır ve bu durum onda huy (tabiat) haline gelir (Aristoteles, 2009: 30).

Yani, Aristoteles'e göre karakter erdemi bizde doğa vergisi olarak bulunmaz. Zira, eğer karakter erdemi bizde doğuştan mevcut olsaydı zaten hep erdemli davranırdık, başka türlü yani erdemsiz davranmamız imkansız olurdu. Halbuki insanlar devamlı aşırılıklar, hatalar yani erdeme aykırı davranışlarda bulunurlar. Şu halde karakter erdemi yani fiillerin akla uygun halde olması, doğuştan değildir. Buna bağlı olarak insan erdemli olmak için gayret ederse, zamanla, yapa yapa tecrübe ile bunu kazanabilir.

Aristoteles'e göre karakter erdemi ölçülü (itidalli) olma huyudur (Aristoteles, 2009: 37) Aristoteles bununla şunu kastetmektedir: insanın aşırılık (ifrat) ile eksiklikten (tefrit) kaçınıp, akıl ile doğru ortayı tespit edip onu tercih etmesi ve bunu yapa yapa bu duruma alışması ve bu durumun ona huy olarak yerleşmesini. Ve böylece insanın hayat boyu erdemli olmasını.

Karakter erdemi konusunu Aristoteles'in misalleriyle daha açık hale getirecek olursak: mesela cömertlik bir karakter erdemidir. Çünkü cömertlik cimrilik ile savurganlık (israf) arasındaki ortadır. Cimrilik vermede eksikliklerdir ki kusurdur. Savurganlık (israf) ise vermede aşırılıktır ki, bu da kusurdur. Bu iki kusurun (yani erdemsizliğin) tam ortası olan cömertlik doğrudur ve erdemdir (Aristoteles, 2009: 39) Erdemli olmak güçtür, zira ortayı tespit etmek zordur. Mesela para harcamada kime, ne kadar, ne zaman, ne için para harcanacağına doğru ortayı tespit edebilmek zordur.

Karakter erdemi konusunda Aristoteles'ten bir başka misal daha verelim: cesaret. Aristoteles'e göre cesaret de bir karakter erdemidir çünkü cesaret korkaklık ile cüretkarlık arasındaki ortadır. Cesur olmak da zordur zira hangi şartlar altında, ne miktar tehlikeye, nasıl katlanacağını tespit etmek müşkildir (Aristoteles, 2009: 42).

Özetle erdemi" iki aşırılık arasındaki ortadır" diye tarif etmek kolaydır ama bunu hayatta tatbik edebilmek, yani erdemli olmak zordur. Aristoteles'in bu fikirleri Platon'un erdemli olmayı, erdemin ideasını bilmekle özdeş sayan görüşüne karşıdır.

4. NİKOMAKHOS'A ETİK'TE ADALET

Aristoteles ahlak anlayışı içinde, Beşinci Kitap'ta adaleti de tahlil etmiştir (1129a- s.92). Böyle yapması çok isabetlidir. Zira, adalet hem bireyler arası ilişkilerde hem de müşterek

hayatta (polis hayatında) uyulması gereken asli ilkedir. Adalet ahlakın esasıdır Müşterek hayat ile kastım toplumu genel olarak ilgilendiren ilişkiler manzumesidir. Aristoteles bu fikri “politik toplum” (politike koinonia) sözü ile ifade eder (1129b 15- s. 94). Yunanistan’da o devirde siyasi birim polis idi, yani şehir idi. Müşterek hayat ise ‘şehir halkının’ (politike koinonia) müşterek hayatı idi. Zamanımızda ise siyasi birim şehirleri de için alan ‘ülke’dir. Zamanımızda siyaset bir ülkede yaşayan halkın devlet teşkilatı içinde idaresidir. Böyle olmasına rağmen Aristoteles’in adalet anlayışı günümüz müşterek hayatı için de ilham vericidir.

Aristoteles’in Nikomakhos’a Etik’in Beşinci Kitap’ında halkın “adaletsiz insan” tabirini hangi manada kullandığını inceler. Buna göre halkın, “yasaya uymayan insana”, “çıkarıcı insana” ve “eşitliği gözetmeyen insana” adaletsiz dediğini tespit eder. Şu halde yasaya uyan ve eşitliği gözetmen insan da adaletli (adil) insandır (Aristoteles, 2009: 90). Bu tespit anahtar kelimeler “yasaya uyma” ile “eşitliği gözetme”dir. Bu iki ölçüye göre Aristoteles’in adalet anlayışı bir sistem oluşturur.

Aristoteles’e göre adalet çeşitleri:

1- Yasalara uyma manasında adalet (Aristoteles, 2009: 91).

2- Eşitliği sağlama manasında adalet (Aristoteles, 2009: 92), bu da a- Bölüştürücü adalet ve b-Düzeltilici adalet olarak iki tarzdır.

Şimdi bu fikirlerin ayrıntılarını görelim. İlk eşitleştirici adaleti açıklayalım: Eşitliği sağlama keyfiyeti iki durumda gereklidir. Birincisi ya para, mal ve unvan gibi nimetlerin paylaşılmasında eşitliği sağlama gereği olarak (yani bölüştürücü adalet). İkincisi ise iradi muamelelerde veya haksız fiile uğrama durumunda mağdur olan şahsa hakkını verme olarak (yani düzeltilici adalet).

Aristoteles’in hukuk anlayışının bir boyutu da onun pozitif hukuk ile doğal hukuk ayrımı yapmasıdır (Aristoteles, 2009: 104). Zamanımızda pozitif (konmuş) hukuk denilen, (bir ülkede geçerli olan hukuk kurallarıdır. Aristoteles buna “yasayla uzlaşmayla” konmuş kurallar, der (Aristoteles, 2009: 104). Her devlette yasalar farklı olabilir. Ama bir de doğal hukuk vardır. Doğal hukuk her yerde aynıdır. İşte Aristoteles bu önemli ayrımı yapmıştır.

Aristoteles’in adalet anlayışının ana hatları bunlardır. Şimdi bu fikirleri daha ayrıntılı görelim. Aristoteles’in adaletli olmaktan ilk kastettiğinin yasalara uymak olduğunu yukarıda belirttik. Aristoteles’e göre vatandaşlar şehrin (devletin) yasalarına uymalıdır.

Aristoteles’in paylaştırıcı adalet ve düzeltilici adalet hakkındaki fikirlerini açıklayalım (Aristoteles, 2009: 95-96): Paylaştırıcı Adalet: Toplumda ortak şeyleri, ortak malları ve şerefi vb. nasıl dağıtmalı? Nimetlerin paylaşılmasında adalet nedir? Aristoteles’e göre nimetler hakça paylaşılmalıdır. Hak, eşitlik. Eşitlik ise, eksikliğin ve fazlalığın olmaması halidir. Yani, hak tam ortadır (hak=eşitlik=orta) (Aristoteles, 2009: 95). Peki, bu eşitlik aritmetik eşitlik midir? Yani, hak talebinde bulunan herkese mevcut nimet (para, şeref vb.) eşit şekilde mi dağıtılmalıdır? Yani, konuyla ilgili her şahsa aynı miktar nimet mi verilmelidir? Hayır, böyle bir paylaşım adaletsiz olur. Aristoteles nimetin paylaşılmasında aritmetik eşitliği değil, geometrik eşitliği ölçü koyar. Geometrik eşitlik deyimiyle kastettiği, o konu ile ilgili şahsın o şeye kattıkları nispetinde, o şahısların değeri nispetinde mevcut kıymeti paylaşmaktır. Aristoteles bununla şunu kastetmektedir: insanlar eşit değerde değildir, farklıdır. Şu halde daha değerli insana değeri nispetinde, o dağıtılacak şeye katkısı nispetinde nimet vermek gerekir. Kişilere değerleri ve katkıları nispetinde nimet vermek haktır.

Hak bir tür orantıdır: haksızlık eşitsizliktir, hak ise eşitliktir. Buna göre hak orta olma halidir. Yani, fazlalık ve eksikliğin olmadığı, payın tam eşit olduğu orta halidir (1131a 15, s.98). Nimetleri paylaştırmada bu orantılama, yani hak geometrik orantıdır. Aritmetik eşitlik ise düzeltici adaletin ölçüsüdür. Şimdi onu görelim:

Düzeltilici Adalet: (Aristoteles, 2009: 96) Düzeltilici adaletin esası, herhangi bir münasebette veya bir durumda eğer taraflardan biri zarara uğramış ise bu zararı telafi etmektir. Bu tür adalet de iki aşırı durumun ortasını bulmadır, yani aşırılığı gidermektir. Aristoteles 1132a ve devamındaki pasajda bu konuyu işler.

Aristoteles düzeltici adaleti medeni hukuk ve ticaret hukuku alanına giren ilişkilerden doğan haksızlıkların düzeltilmesi ile ceza hukuku alanına giren haksız fiillerin neticesinde mağdur olan kimsenin mağduriyetinin (zararının) karşılanması olarak iki kısımda inceler.²

İradi Muamelelerde Düzeltilici Adalet: Bu tür hukuki muameleler medeni hukuk ve ticaret hukuku alanına girer. Bu kısımda Aristoteles alma, satma, borç verme, kefil olma, kiralamak gibi isteyerek yapılan muameleler sonunda meydana gelen haksızlıkları ele alır (Aristoteles, 2009: 95) Kişilerin kendi iradeleri ile yaptıkları bu tür muamelelerde, bazen taraflardan biri haksızlığa uğrar. Aristoteles'e göre "düzeltilici adalet kar ile zararın ortasıdır" (Aristoteles, 2009: 98). Böyle bir durumda yargıç zarar ile karı eşleştirir, ortayı bulur. Yani, fazla olandan fazlayı alıp, eksik olana vererek eksikliği tamamlar. Böylece orta, eşitlik sağlanır. İşte bu aşırılıkları eşitleştirme, ortayı bulma, yani hakkı sağlama düzeltilici adalettir.

Haksız Eylemlerde Düzeltilici Adalet: Bu konu ceza hukuku alanına giren haksız eylemler hakkındadır. Aristoteles böyle haksız eylemlere misal olarak dövmeyi ve öldürmeyi verir (Aristoteles, 2009: 97) Bu tarz haksızlıklarda da adalet "kazanç" ile "zararın" eşitlenmesiyle sağlanmalıdır. Bu eşitlenme de aritmetik orana göre olmalıdır. Yani, dövme ve öldürme gibi haksız eylemlerde fail (suçlu) kazançlı oluyor, mağdur şahıs ise "zararlı" oluyor. Burada yargıcın kazanç ile zararı eşitlemesi gerekiyor. Aristoteles'e göre eşitlik kelimesinin yani dikaiion'un ortadan ikiye bölünmüş anlamındaki dikha'dan gelmesi de tesadüf değildir.³ Görüldüğü gibi Aristoteles adalet kavramını doğrudan olgulardan hareketle, onun pek çok yanını dikkate alarak incelemektedir.

Sonuç

Aristoteles ahlak görüşünü siyaset öğretisiyle doğrudan bağlantılı olarak ele alıp inceler. Aristoteles'e göre adalet toplu hayat için asli erdemdir. Beşeri münasebetlerin erdemi ise aşırılıklardan, eksiklikten ve fazlalıktan kaçınıp ortayı seçmek ve buna uygun eylemektir. Aristoteles'in ahlak ve erdem öğretisinin temelinde ruhun mükemmelleşmesi görüşü vardır. Buna göre ruh (canlılığı sağlayan unsur) eylemlerde ve fikirde akla uyduğu takdirde tamlaşır ve mükemmelleşir.

Aristoteles için doğru teşkilatlanma şekli polisdir (şehir). Politikacının (politikos) asli vazifesi vatandaşların (hemşehrilerinin=polites'in) iyiliğini ve mutluluğunu sağlamaktır. Mutluluğun esası da erdemli olmaktır; mutluluk ruhun erdeme uygun etkinliğidir. Erdem (arete) mükemmellik ve tam olma halidir. İnsanın erdemli olması demek, insanın ona has imkanını (potansiyelini) en iyi (agathon) şekilde gerçekleştirmesidir.

² Hatırlatma notu: medeni hukuk, ceza hukuku deyimleri ve tasnifi o devirde yoktu. Bunlar zamanımızın hukuk tasnifinin terimleridir. Biz burada konuyu anlaşılır kılmak amacıyla bu terimleri kullandık.

³ Bu kelimelerin kökeni incelendiğinde Eski Yunanca'da yargıç yani *dikatesk* neredeyse iki bölen anlamına gelen *dikhastes* olarak da görülebilir (Aristoteles, 2009: 98).

Aristoteles'e göre insanı diğer canlı türlerinden ayırt eden, ona has özelliği olan akıldır (nous). İnsan ruhunun asli işi ve asli gayesi (telos) akla uyması ve akla uygun eylemesidir. Ruhun düşünme alanında akla uymasıyla düşünme mükemmelleşir ve erdemli olur; ruhun eylem alanında akla uymasıyla da karakter mükemmelleşir ve erdemli olur.

Son olarak Aristoteles'in ahlak görüşünde Platon'un etkisinden kısaca söz edebiliriz. Aristoteles de Platon gibi doğru yaşama meselesini araştırır. Platon'a göre doğru yaşama ve erdemli olma ideal bir poliste (şehirde) ideaları temaşa (teoria) edip bilen filozofun o topluluğu akla (logos) göre düzenlemesiyle mümkündür. Filozof iyinin, erdemin ideasını görüp bilir. İyi olmak, erdemli olmak ideaları bilmektir. Aristoteles Platon'un bu görüşünün bazı kısımlarını kabul etmemiştir. Onun Platon'dan etkilendiği kısım doğru yaşamının ve mutluluğun akılla sağlanacağı görüşüdür. Ruhun vasıfları olan içgüdüler, ihtiraslar (pathos), aklın denetiminde ve yönetiminde olmalıdır. Böyle olduğu takdirde ruh mükemmelleşir.

Nikomakhos'a Etik kitabı hemen her konuda bize sunduğu özgün ahlak anlayışıyla sinema çalışmaları alanında başvurulabilecek önemli kaynaklardan biridir. Dolayısıyla bu kitap film izleme deneyimimizde de mutluluk, ahlaki olan, adalet, insan ilişkileri, cesaret, ölçülülük ve dostluk gibi konuları düşünüp değerlendirirken bize derinlikli bir bakış açısı kazandıracaktır.

Kaynakça

- Aristoteles (2009), *Nikomakhos'a Etik*. (Saffet Babür çev), Ankara, BilgeSu.
- Aristoteles (2010) *Poetika*. (İsmail Tunalı çev), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Aristotle (1975), *The Nicomachaen Ethics*. (Hippocrates G. Apostle trans), London, D. Reidel Publishing Company.
- Copleston, Frederick (2013), *Aristoteles*. (Aziz Yardımlı, çev), İstanbul, İdea.
- Laertios, Diogenes (2007), *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (Candan Şentuna çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Ross, David (2014), *Aristoteles*, (Ahmet Arslan çev.), Ankara, Kabalcı Yayıncılık.

Tolga Karaçelik'le Söyleşi

Yönetmen
Tolga Karaçelik

Serdar Öztürk, Aydan Özsoy

Aydan Özsoy: Bugün birkaç grup bir arada, ama bu toplantı temel olarak iki grup çerçevesinde gerçekleşti. Öncelikle Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesindeki VİDEROGRAF öğrenci topluluğu bu buluşmayı istedi, bir yandan da SineFilozofi, 2016'dan beri Serdar Hocamla birlikte başladığımız yürüttüğümüz dergimiz. Bu iki grup çerçevesinde bu toplantımız gerçekleşti. Başlangıçta benim tabii ki sorularım var Tolga Beye. Merak ettiklerim var onun sinemasına, onun dünyasına dair. Hocamın da mutlaka var ama asıl burada merkezde sizler olacaksınız; sizlerin soruları, sizin merak ettikleriniz bizim söyleşimizin merkezini oluşturacak o yüzden biz çok kısa bir başlangıç yapacağız, sonrasında sözü size vermeyi tercih ediyoruz.

Ben öncelikle tekrar hoş geldiniz dedikten sonra şunu sorarak başlamak istiyorum: Türkiye'de özellikle 2000 sonrası dönemde, özgür bir ortamda film çekmek hiç kolay değil. Film dünyasından birisi olarak, bir film çekerken özgür bir ortamdan söz edebilir misiniz? Koşullar ve tüm o yaşadığınız atmosfer, bütün okuduklarınız, ülkede olanlar...

Tolga Karaçelik: Bahsederim. Yani şöyle bahsederim; her zaman sizi engellemeye çalışacak bir şeyler var, dünyanın her yerinde var. Ekonomik koşullar olsun, sosyal bağlar olsun, sevdiğiniz insanları kırmamak olsun. Yani otosansürün varlığını kabul ederseniz onun sonu yok zaten. Benim tavrım "Onlar düşünsün" şeklinde. Çünkü onu düşünerek hareket edemezsiniz, ayaklarınıza bakarak koşamazsınız, başka bir ön kabulünüz olursa yapamazsınız.

A.Ö: Filminizi çekerken, fonlarla ilgili, desteklerle ilgili herhalde sıkıntılar yaşadınız, ister istemez yurt dışı fonlarla gerçekleştirmek zorunda kaldınız. Okuduklarımızdan hareketle soruyoruz, ne kadar doğru ne kadar değil bilemiyoruz ama. Yani buradan değil de yurt dışından fon almak oradan destekleyerek gitmek nasıl oldu?

T. K: Ben yurt dışından fazla fon alamadım çünkü sabırsız bir insanım. İlk filmim *Gişe Memuru*'nda (2010) Kültür Bakanlığı'nın desteği vardı. Destek dediğim 150 bin lira gibi bir para vermişlerdi. Bizim filmlerin beş haftalık çekim süresinin 1 milyon

İrânın altına düşmesi biraz zor. Bütün filmin tamamlanmasından söz ediyorum. Kültür Bakanlığı'nın desteğinin durumu hakkında fikriniz olması için söylüyorum. Kültür Bakanlığı'nın desteği, yurt dışındaki başka fonları almanız için bir ön kabuldür. Eurimage'a başvurmak için veya Almanya'daki fonlar, Fransa'daki fonlar için gerekli. Yani adamlar diyor ki: "Senin ülken seni desteklemiyorsa demek ki sen desteklenmeye değer bir adam değilsin."

En azından yönetmeliklerinde bir puanlama sistemi var, orada otomatikman geri düşüyorsun. Ama ben *Gişe Memuru'nu* (2010) çekerken bekleyemedim. Ben pek bekleyebilen bir insan değilim. O uzun bir süreç. Mesela Emin (Alper) çok sakın bir adam, o daha çok bekleyebiliyor. Birçok yönetmen alıyor, özeniyorum da bu insanlara. Çünkü o ateşle içlerinde iki sene, üç sene yaşayabiliyorlar. Benim çekmem gerektiği zaman çekmek zorundayım. "*Sarmaşık*"ta da bir fon vardı fakat yurt dışı ortak yapımcılıklar vardı. Orada şöyle bir ortak yapımcılık vardı, fon gibi değil iş yapacak insanla ortaklık. Orada da çünkü yine param yoktu. Benim bekleyemediğim için hep eksik param vardı. Burada belki suçlulardan bir tanesi benim ama çekebileceğime inandığım için girdim. O yüzden *Sarmaşık'ı* (2015) 19 günde çekmek zorunda kaldım. Bir gemi sorunu vardı, geminin günlük kirası 10 bin dolar gibi bir şeymiş. Dolayısıyla bir şekilde onu çözmem gerekiyordu. Ne yaptım? Hacizli gemiler listesini talep ettim bankadan ve gemi sahibi olacakmışım gibi hacizli gemiler listesinin üstesinden geçtim. Öyle bankayı kandırdım yani ve ondan sonra da armatörlerle buluşup, dedim ki benim gemi alacak bir durumum yok, benim gemide çekim yapmam lazım. Hazır bu gemi de hacizli, hareket etmiyor, ben 10 bin dolar vermeyeyim de bir 5 bin lira vereyim 20 gün için, en azından şu gemicilerin parasını ben karşılamış olayım. Bu şekilde yaratıcı yapımcılık yöntemlerine giderken yurt dışında da daha önce çalıştığım bir ses tasarımcısı vardı, onlara filmin bir yüzdesini vererek ortak aldım. Kültür Bakanlığı desteği olmadığı için başka hiçbir fona başvurmadım. Onda da yine belli kişileri çok konuşarak ikna etme suretiyle ortaklıklar yarattım.

Serdar Öztürk: Hoş geldiniz.

Ben SineFilozofi Dergisi adına bir soru sormak istiyorum çünkü dergi sinema felsefesi üzerine. Filmleri üçe ayırmak bana göre mümkün, düşünce sineması, popüler sinema ya da melez sinema ve kitle sineması. Günümüzde kitle sinemasının egemen olduğunu görüyoruz. Yani klişe imajlar oldukça yaygın. İyi kötü belli kalıplar belli. Siz bir filme başladığınızda aslında filmin sonunun ne olacağını aşağı yukarı tahmin edersiniz. Fakat sizin filmlerinizi izlerken bir imajdan sonra, ses ya da görüntü imajdan sonra diğer imajda ne olacağını tahmin edemiyoruz. Dolayısıyla duyu-motor mekanizmamızı bozuyor. Duyu-motor mekanizmamızı bozduğu için bizi düşündürüyor. O anlamda düşünce sinemasına oldukça yakın ama aynı zamanda da herkese seslenen ilginç bir sinema üretiyorsunuz. Bana göre, Türkiye'nin şu anda ihtiyacı olan da bu.

Tolga Karaçelik, ben sizin dünyanızı merak ediyorum çünkü ben imajlara sorular sorabiliyorum. Ama sizin dünya tasarımınız nedir? Hayata, yaşama, insana, iktidara dair bir dünya tasarımınız var ki o imajlara sığıyor. O imajlara sığırayan, taşan unsurlar var, onları biz sinema eleştirmenleri yakalıyoruz. Sizin dünyaya dair tasarımınız nedir? İnsana, yaşama dair, hayata dair tasarımınız nedir? Bunu öğrenmek bizim için yararlı olacak.

T.K: Yani ben buna nasıl cevap vereceğimi bilemiyorum ama insanın kendisinin cevaplamasının zor olduğu bir soru. Ama her şeyden önce ben galiba insanları seviyorum, diyalog kurmayı seviyorum, karışmayı seviyorum ve bana karışılmasını seviyorum. İktidarla ilgili her zaman bir sorunum oldu, küçüklüğümden beri. Babamla da oldu Allah'la da oldu, sınıf öğretmenimle de oldu. Ama bir şekilde sevgim onlara da yansıdı. Anlıyorum yani onları. Bir çeşit sevgi-nefret ilişkisi. Diyeceklerim yalnızca bunlar olabilir. Çünkü benim insana karşı sevgim aptalca bir sevgi de değil. Sait Faik'in çok sevdiğim bir sözü vardır "İnsanı olabileceği şeyden ötürü severim, olduğundan ötürü değil." der. Bu lafı çok severim ve her şeyin değişebileceğine dair geri zekâlı bir umudum var hayatta. Optimist bir insanımdır çünkü pesimist olduğumda benim çok enerjim gidiyor, çok karanlık oluyor.

S.Ö: O yüzden mi filmlerinizde Kafkaest bir mizah duygusu var. Kafkavari...

T.K: Kafka benim hayatıma 11 yaşında Mazhar Candan sayesinde girdi. *Kelebekler'* de (2018) atıfta bulunduğum baba Mazhar vardır ya o benim esasında amcam. Şairdi kendisi ve beni 8 yaşında Mayakovsk'le, Yesenin'le 10 yaşında, Kafka'yla 11 yaşında, Dostoyevski'yle 12 yaşında tanıştıran insandır. Kafka benim için en eğlenceli komedi yazarıdır hâlâ.

Bir de benimle ilgili söyleyebileceğim bir şey, kendimi en yalnız hissettiğim anlar güldüğüm anlar oluyor genelde. O yüzden benim komedi çekmem bana saçma geliyor. Çünkü ne zaman bir şeye gülssem yalnız kalıyorum. Kimsenin gülmediğini fark edip susmak zorunda olan adam ben oldum hep hayatım boyunca. Ama birçok şey komik esasında. Mesela şu komik değil mi? Bir keresinde Taksim'de yürüyoruz, bütün Taksim Meydanı buz kaplanmış, böyle beyaz kalın bir buz, birisi gelmiş tam onun üzerine ters bir muz kabuğu bırakmış. Bence bu çok komik ve adam çok güzel bir hareket yapmış. Ama etrafındakilere gülerken gösterdiğim zaman "Neye gülüyorsun?" diye bakıyorlar bana. *Gişe Memuru'nu* (2010) da çektiğim zaman herkes bana "Janrınız ne Janrınız ne" diye soruyordu. Ben komedi çekiyorum ama komik değil. Janrı bu. Komik bulunmayan bir adam komedi çekerse böyle oluyor. Kafka bana göre çok büyük bir komedi yazarı, Çehov komedi yazarı. Mesela Nuri Bilge Ceylan'la da onu konuştuk. "Bence sen Çehov çekmelisin" diyordu, "Bence senin komedin o" diyordu. Kendimi yansıttığım anlar güldüğüm anlar oluyor. Bir de tahmin edilemezlik hususunda şunu ekleyebilirim. Bence insanlar gülerken ve şaşırırken kalkanlarını indiriyorlar. İnsanların kalkanlarını indirdikleri hâllerini seviyorum. O çocuk hâli seviyorum. Şaşırmanın insanı sevmiyorum. En katlanamadığım insan bir şeyden şaşırmayan insan. Ben şaşırıyorum, çok fazla şaşırıyorum.

A.Ö. Biraz konuklarımıza sözü verelim. Soruları alalım.

T.K. : Çok riskli, daha bir şey konuşmadan ne soracaklar!

Sor sor. İlk soru zordur. İlk soran kendisini feda etsin gerisi gelir.

Dinleyici: Radyo Televizyon Sinema Öğrencisi Yiğit.

Sanıyorum ikinci isminiz Kenan. Üç filminiz de de Kenan ismini kullanıyorsunuz. *Gişe Memuru* (2010) ve *Kelebekler'* de (2018) de başrol Kenan. *Gişe Memuru'nda* (2010) Kenan karakterinin Kenan'a anlattığı Bodrum Kalesi hikâyesi sizin

bir dergiye verdiğiniz röportajda anlattığınız anınızla örtüşüyor, biraz önce amcanızla ilgili sözleriniz. Onun dışında babanız sanırım denizcilikle uğraşılıyor. *Sarmaşık* (2015) bir nevi denizcilik hikâyesi. Benim merak ettiğim şu: Siz filmlerinize ne kadar kendinizi katıyorsunuz ve biz genç sinemacılara, bir senaryo yazarken nelere başvurmamızı, nelerden esinlenmemizi önerebilirsiniz?

T.K.: Ben hiçbir zaman yönetmen olacağım demedim. Daha önce şiir ve öykü yazıyordum. Anlatı biçimim oydu. Daha sonra çok kötü şiirler ve öyküler yazdığımı ve kendimi sürekli tekrar etmeye başladığımı fark ettim. Ama hâlâ bir filmi yazarken hiçbir şey yazmadan önce mutlaka yazdığım bir şiirden yola çıkıyorum. Üç filmimde de bu böyle oldu. Üç filmimde de şiir vardır. Şiirin hissettirdiği duygu bütünlüğü demir atmak gibi, onun etrafında dönüyorsun. O çapın etrafından, esasında nereye gidersen git fazla uzaklaşamıyorsun. Ben sadece *Gişe Memuru*'nu (2010), *Sarmaşık*'ı (2015), *Kelebekler*'i (2018) çekmek istedim. Şimdi yazdığım hikâyeyi çekmek istiyorum. Bu süreç bir şekilde beş sene, altı sene sürüyor, belki daha fazla sürüyor. Şimdi yazdığım hikâyeye dair ilk notlar 2013 senesine denk düşüyor. Zaman içerisinde başka bir şeye karışıyor, dönüşüyor. Ama o ilk duygunun etrafında dolaşılıyor. Bunun tabi ki bir motivasyonunun olması lazım. Yedi sene süren bir süreç. Dolayısıyla bir derdimden kaynaklanıyor. Bazen bu derdi bulamıyorsun. Neyin sana ait olduğunu da bilemiyorsun. Mesela şu an yazmakta olduğum filmi niye yazdığımı dair hiçbir fikrim yok. Çok sığ buluyorum. Gerçi bir arkadaşım da benim her filmi yazarken hep sığ bulduğumu söyledi. İlk etapta gerçekten ne olduğunu bilmiyorum daha sonra, derine indiğimde fark ediyorum. Mesela bayağı bir zamandır inanç korkusunu sorguladığımı fark ettim yani inanmanın var etmek olduğunu. Bir şeye inanırsan vardır. Onun üzerine hep dolaşıyorum. Bu filmin de merkezinin o olduğunu fark ettiğim zaman esas noktanın içine doğru bir süreç başlıyor. Buna niye ihtiyaç duyduğuna dair ve o da ne olduğuna dair bir süreç dönüşüyor. Birçok şeyi sorguluyorsun, yaptığın her şeyi. Tabi ki söylediğin şeyler seninle alakalı. Başka birisiyle alakadar bir şey söyleyemezsin ama seninle alakadar olan şeyi gerçekten söylersen bence birçok insan hakkında bir şey söylersin. O yüzden benim süreçlerim daha çok içe doğru. Kenan ismi önemli benim için. Ben hep kendimi saklamayı öğrenmişim. Çünkü dalga geçilecek bir şey gibiydi duyarlı olmak ben küçükken. Hepimizin yaşadığı erkek olmanın travmalarından bahsediyorum. O yüzden ben şiirlerimi hep Tolga Kenan diye yazmışımdır. Kenan benim hep saklandığım yerdi.

A.Ö.: Bir acelecilik var değil mi Tolga bey? Derinlik, filmler arasında uzun bir zaman, bir demlenme süreci ama bir taraftan da filmleri çekerken bir acelecilik.

T.K.: Çünkü ne çekeceğimi bildiğim zaman o filmi çekiyorum.

A.Ö.: Filmleriniz arasında da bir haylice zaman var.

T.K.: Yok, yok. O kadar yok, yeteri kadar var. Daha hızlı nasıl olsun ki? Üç yıl işte. Bir filmi yazıyorum. *Gişe Memuru* 2010 yılında bitti. 2011'de vizyona girdi. 2011 yılından sonra diğer filmim 2015'te çıktı. Ama onu 2014 de çektim. Aslında daha hızlı olamıyorum.

A.Ö.: Kenan, Cemal ve Suzan, genelde karakterler bu üçü.

T.K.: Bir de hep garip bir isim oluyor. Atun var, Suzan var çok duymadığım isimler.

Dinleyici: (Kurtuluş Özgen) Ben daha çok uygulamaya yönelik bir soru sormak istiyorum. Çünkü burada film çekmek isteyen, çekegelelen insanlar var. Yazma konusunda oldukça yetkin olduğunuzu görüyoruz. Film kameralarını da kullanabiliyorsunuz, sinema konusunda eğitim almışsınız. Film yapmak isteyen genç arkadaşlarımızın bir nevi gerilla tipi koşulları olacak. Sizin de öyle olduğunuzu tahmin ediyorum. Sette hem teknik olarak hem görüntü reji olarak hem oyuncu yönetimi olarak nasıl yetkinlik kurmak gerekiyor ki çok az imkânla bu filmler ortaya çıkabilsin. Bu anlamda sizin çok iyi bir örnek olduğunuzu düşünüyorum. Ülkemizde genelde film yapma ediminde, Serdar Hocamın da az önce sözünü ettiği düşünce sineması yönetmenleri hususunda şu atlanıyor; yönetmenlerin önemli bir kısmı işin tekniğine de çok hakim oluyor.

T.K.: Biz bir haftadır bunu konuşuyoruz jüride (Ankara Film Festivali) esasında. Ben ilk ışığa aşık oldum. Öykü yazmakla çekmek arasında yapmak istediğimin film çekmek olabileceğine dair ilk kıvılcım, ışığı görerek oldu. Yapraklar vardır ya yaprak huzmeleri üst üste binerler. Üst üste binen yeşil yapraklar, sınırları belli değildir. Ben çok severim o görüntüyü. Film okulundayken bunu nasıl yapabilirim diye düşünmeye başladım. O ışığı yapmaya, onu yeniden canlandırmaya çalışarak... Ki kapalı ortamda asla yapılamayacak bir şey elbette. Çünkü çok büyük bir kaynaktan gelen milyonlarca ışın başka yöne çıkıp çarpıyor. Işığın ne olduğunu anlamam, ışıkla her şeyin anlatılabileceğini anlamam her şeyi değiştirdi. Buna aşık oldum. Onun sayesinde Peter Greenaway filmlerine hasıl oldum. Ben hiçbir zaman sinefil olmadım. Yaratıcılığımı film izleyerek değil, daha çok okuyarak, insan diyaloglarını takip ederek, bu diyaloglardan insanların nasıl olduğunu çözmeye çalışarak geliştiriyorum. Filmde daha çok yönetmenin anlatmak istediğinin egemenliğini görüyorum. Yönetmen açısından baktığımda bu hoşuma gidiyor ama izleyici olarak rahatsız ediyor. Belki küçüklüğümden beri iktidarla ilgili sorunumdan kaynaklı, onunla alakalı olabilir.

Böyle böyle ışığı keşfederek, başka filmleri keşfederek o zanaata saygı duymaya başladım ve zanaatı sevdim. Bunun en büyük kısmı zanaat. Şimdi filmler izliyorum. Jürideyken de izliyoruz bu sene yapılmış filmleri. Fikir peşinde insanlar fakat duygu yok. Şu an çağımızda yapılan birçok sanat eserinin entelektüel bir şekilde açıklığı gidermek için, post-modern çağda insanın her şeyi anlamlandırmasının güvende hissettirmesi için yapıldığını düşünüyorum. Ama sanatçılar olarak hissettirmeyi unuttuk. Prospektüslü sanattan bahsediyorum. Bir şey görüyorsun minicik, yanında eserden daha büyük açıklaması var, bu saçma. Unuttuk yani hissetmeyi ve korkuyoruz da hissetmekten, doğru. O yüzden güvenli limanlara çekiliyoruz. Hissettirmenin zanaattan geçtiğini biliyorum. Güzel olan güzeldir. Biz güzellikleri paylaşmıyoruz, daha çok fikirlerimize ortak bulmaya çalışıyoruz. Beraber olmaya çalışıyoruz. Çünkü saldırılar var doğru. Hissetmek de bir zayıflıktır, o da doğru. Ama ben her şeyden önce hissettirmeyi seviyorum. Aynı filmleri izliyoruz esasında ama bazıları hissettiriyor bazıları da hissettirmiyor. Bana göre sinema o salondan çıktıktan sonra başlıyor. Filminden sonra o film sende üç gün kalıyorsa film bitmiş, sinema başlamış oluyor. Bunu önemsiyorum, bunun için zanaat çok önemli. Bunun yanında yönetmen olmak isteyen varsa herkesin işini bilmek zorundasınız. Ama asla ukala olmadan, asla onların alanına geçmeden, onların yaratıcılıklarını ekleyebilecekleri kadar alan tanıyarak. Ama yalan söyledikleri zaman yalan söylüyorsun diyebilecek durumda olun. Oyuncuya özellikle. Oyuncular yalan söyler çünkü beğenilmek isterler.

Görüntü yönetmeni görüntü iyi olsun ister ama filmi düşünmeyebilir. Hiç kimse filmi düşünmez yönetmenden başka. Onlar kendi taraflarını düşünür. Onları doğru bir alanda toplayabilmek için onlarla ortak bir diliniz olması lazım. Nuri Bilge Ceylan'la ilk tanışmamızda, bana tüm akşam kameranın detaylarından, CPO'lardan, çiplerden bahsetti, montaj programından, bilgisayar programlarından. O zaman şunu düşündüm, ne kadar farklı insan var; eğer o yönetmen ise ben değilim, ben yönetmensem o değil gibi. Ben oyuncularından ve hislerden bahsedecek sandım o bana siyahlardan, beyazlardan, karaların kara olmasından. Yani illa onların dilini bilmek zorunda değilsiniz. "Miş gibi" yapmayın hiçbir zaman ama ruhunu biliyorsunuz ve onu aktarmak sizin işiniz. O bütünlüğü sağladıktan sonra insanlara özgürlük sağlamalısınız. Ancak bir yandan da diktatör olduğunuzu unutmamanız lazım. Set hiyerarşinin kesinlikle olduğu ve olması da gereken bir yer. Ama insanlar mutlu bir şekilde üretiyorsa istenilen olmuştur. Bahsettiğiniz hikâye var ya, şövalye hikâyesi... O benim yaşadığım bir hikâye. *Gişe Memuru*'nu (2010) izlemeyen varsa hikâye şuydu. Yine bak inanmak, inanmak var etmek. Esasında hep aynı şeyin etrafında dolaşıyorum galiba. Ben inanan insanı seviyorum zaten, inancım olmasa da. O hikâye şöyleydi: Ben şövalye olmak istiyordum bir dönem Zorro olmak istedim 4-5 yaşlarımda. Mahalleli beni Kara Murat zannediyordu, neden bilmiyorum ama ben Zorro'ydum. Annemin eşarbını boynuma bağlayıp, sokakta kılıçla gezen bir çocuktum. Bir gün Bodrum'a gittik. Uzaktan kaleyi gördüm, çok heyecanlandım çünkü benim kafamda şövalyelerin yaşadığı yer orası. Sonunda şövalyelerin yanına geldim ve onlara katılabileceğim. Anne-baba teşekkür ederim bu yaşadıklarımız için ve ben şövalye oluyorum. Üç gün bekledim oraya gideceğiz. Üç gün oldu, tam kaleye giriş yapıyoruz, annemin de bacağı ağrıyor, aşağıda çaycı vardı, orda oturacak. "Tolga" dedi, benim annem ressamdı, ayakları yere basan güçlü bir kadındı "Tolga, şimdi yukarı çıkacaksın ama şövalyeler yok" dedi. Ne demek yok? dedim. "Şövalyeler öldü" dedi. Nasıl öldü? "Bayağı, yüzyıllar önce yaşadılar, artık şövalye diye bir şey yok." Saçmalama, şövalyeler var, dedim. Var, yok; var, yok. Başladım ben ağlamaya, 5 ya da 6 yaşındayım. Sonra girdim Bodrum Kalesi'ne her yer paslı, taşlar arasından bitkiler çıkmış, orda zincir sallanıyor, saçma sapan ortada otlar büyümüş, öyle bir ortam. İyice ağlamaya başladım. Kadın haklı olabilir. Yoklar, yani evde yoklar, en azından öyle görünüyor. Merdivenlerden çıktım, babam da arkamda; derken İngiliz Kulesi vardı Bodrum Kalesi'nde, orada kapıyı bir açtım, içerde şimşekler patlıyor, ışıklar dolaşıyor duvarlarda. 4 tane şövalye birbirileriyle kavga ediyor, zırhları giymişler. Meğer o gün orda gösteri varmış. Ben babamın elinden kurtuldum, aşağıya doğru koştum. Anne, diyorum şövalyeler var. Annem diyor ki "Evladım yok şövalye falan. Gel yukarı göstereceğim diyorum, gel diyorum "yok" diyor. Babam geldi arkamdan "Hale" dedi "Hakikaten yukarıda, yukarda şövalyeler var" dedi. O gün her şeyi değiştirdi, o an inanırsan var edebilirsin gibi hissettim. İşte o inandığın şeyin ne olduğunun temeli senin içinde. Herkesi ona inandırırırsan o zaman var oluyor. O çok güzel bir şey, oyuncularını o yüzden seviyorum. En çok inanlar onlardı. Saflar yani. Senin hayaline inanıyorlar. O çok özel ve güzel bir şey. O samimiyet sette olmuyorsa seyirciyi inandırman imkânsız. Yani ışıkçı ışığını kurduktan sonra sigarasını yakıp arkasını dönüyorsa ya da cep telefonuna bakıyorsa o zaman sen ışıkçını inandıramamışsın seyirciyi nasıl inandıracaksın. Çünkü yaptığımız şey kimyasal bir değişim hakikaten. Işık birisine çarpıyor geliyor, o filmin üzerine kimyasal bir dönüşüm yaratıyor.

Çarptığı adamın yüzünden geçerken işte o set dediğimiz şey onun da bütün kimyasını alıyor ve filmi oraya hapsediyor. Samimiyet orada başlıyor. Dolayısıyla “miş gibi” yapmadan gerçekten ne hissettiğini insanlara anlatmak zorundasın. Onların dilinden konuşmak zorunda değilsin ama zanaatın en azından onların zanaatını bir şekilde biliyor olmak lazım. Bu illa onların yaptığı işi yaparak değil ama. Mesela bazı filmleri sadece ışık için izliyorum, ışığı nereye koymuşlar. Bazen çok garip şeyler oluyor. Şaşırıyorum. Bazı filmleri kamera hareketleri için izliyorum. Mesela *Roma* (Cuaron,2018) ne kadar güzeldi. Evet, kör göze parmak, unuttuklarımızı tekrar hatırlatıyor ama bir kafası var. O damarı olan şeyleri seviyorum fazla olan şeyleri seviyorum. Çünkü öyle daha çok öğrenebiliyorsun. Yanlış olsun, kusurlu olsun ama bir şey olsun. Ben onu seviyorum. O zaman daha çok öğreniyorum. Öyle yapmayı da seviyorum. Kusurlu yapmayı seviyorum, zorlamayı seviyorum. 38 yaşındayım, daha ne ki...

S.Ö: Fellini'nin bir sözü var, “Hayatın kendisi zaten hatalıdır. Dolayısıyla en iyi filmler de hatalı filmlerdir.”

T.K: Çünkü bir şey anlatmak isteyen insanın hâlidir o. Bir şeyler vermek isteyen bir insan kusur yapar genelde..

Dinleyici: (Mert Arık) Günümüzün en önemli sinemacılarından birisiniz. Sinemanın en güncel probleminin ne olduğunu düşünüyorsunuz?

T.K.: Birincisi kendimi önemli sinemacı olarak görmüyorum. Bu alçakgönüllülük değil. Çünkü ben daha çok öğrenmekte olan bir yönetmenim. Daha bilmiyorum ne yapmak istediğimi. Tek bildiğim şey tekrar etmeyi sevmiyorum ve çok da hatalar yapacağım ilerde. Benim en sorunlu bulduğum şeyi, seyirci olarak konuşayım isterseniz. Sevmediğim şey “miş gibi” yapmak. Başkasıymış gibi film çekmek. Gerçekten çeken yönetmeni anlamam, hissetmemem, onun dünyasına giremediğim bu kadar fazla film olması... Ki insanların kendilerini kattığı zaman eşsiz bir şey yaratıyorlar. O kendini katmaktan korkulması bence. Yaratım sürecindeki o ödüllendirme mekanizmasının meyveleri için bundan feragat etme. Yani bir festivale gitmek için film yapmak, bir seyirci izlesin diye film yapmak. Beğenilmek. Bu hep böyleydi. Başka sanat dallarında da böyleydi. Rönesans döneminde de böyleydi. Bence en büyük temel sorun budur; beğenilme sorunuyla mücadele etmemek, bundan dolayı kendinden feragat etmek. Dün de bugün de yarın da bence en büyük sorun bu. Yoksa diğer her şey halledilebilir, banka soyar film çekersin yani bir şekilde bir yolunu bulursun, cep telefonu ile film çekersin. Sansür diyorlar. Onu sansürlemeye çalışanlar düşünsün, bir şekilde çıkar, en kötü ihtimalle filmi anlatırsın veya çekersin tiyatrodaki gösterirsin, çekersin YouTube'a koyarsın. Silersin, tekrar koyarsın, başka siteye koyarsın. Bir şekilde sansür de değil, parasızlık da değil. Bence temel sorun beğenilme. Yani zanaatını yapıp izlenme devamlılığından, izlenme kaygısından bahsetmiyorum. Başkası beğensin diye söz söylemekten söz ediyorum. Ondan sonra birbirine benzeyen bir sürü şey izliyoruz. Ben mesela sinema televizyon okuyamazdım. Çok tehlikeli bir şey sinema televizyon okumak. Gerçekten hocam, sizin işiniz çok zor. Çünkü bir yandan insanlarda tanrılar yaratmak, sonra onları öldürmeye çalışmakla geçecek büyük bir zamanınız. Cahil cesareti bazen işe yarıyor. Çünkü kendini fark etmeni sağlıyor. Hata yapmaktan çekinmemek lazım. Benim kısa filmlerim kötüdür. Çünkü her zaman yutamayacağım lokmayı ısırma çalıştım, hep hata yaptım.

Biliyordum yaparken ama biraz daha, biraz daha. Mesela *Bartu Ben*'de çok zorladım birçok şeyi. Ne kadar daha devam edebilir bir komedi sahnesi, 8 dakika? Gülme bitti, biraz daha zorla, biraz daha zorla. Çünkü öğreniyorum. Denemek lazım ve o zaman hem sen şekilleniyorsun, bir yandan seyirci de şekilleniyor. Deneyen insanlar olmadığı zaman da aynı şeyleri izliyoruz. Ben biraz egosantrik bir adamım. Başkasıyla aynı şeyi yapmak istemem.

A.Ö: Biz de terbiyesiz okumalar yapıyoruz çocuklarla, eleştirel okumalar yapıyoruz. Tanrılar yaratıyoruz, öldürüyoruz. Sonra tekrar yaratıyoruz.

S.Ö: Konuşmalarınızda “zanaat” ifadesini epey kullandınız. “Sanat” ifadesini daha az kullandınız. Bu bilinçli bir tavır mı, yoksa zanaata ve sanata çok farklı bir noktadan, kesin bir ayırım noktasından bakmanızdan mı kaynaklanıyor?

T.K: Çünkü insanın sanat yapıyorum demesi biraz kibirli bir laf gibi geliyor, o yüzden. Çünkü başkasının yorumuyla alakadardır o. Zanaat ise ortadadır, vardır veya yoktur. O sebepten.

S.Ö: Biraz da elinizi devreye sokuyorsunuz. Kendinizi ifade etmeye çalışıyorsunuz. Bunu anlatırken Bergman aklıma geldi. Bergman “Benim ölüme ve yaşama dair bazı endişelerim vardı o yüzden *Yedinci Mühür*’ü yaptım.” diyor. “*Yedinci Mühür* bittikten sonra, ölüme dair endişelerim bitti.” diyor. Yani bu filmi yapmak zorundaydınız.

T.K: Her filmin arındırıcı bir tarafı oluyor. O yüzden çekiyorsunuz, yapıyorsunuz. Bir şey çözülüyor içinde, bir şey anlamanıza yardımcı oluyor kesinlikle.

S.Ö: İlginç bir şekilde filmlerinizi, evet üç filminiz birbirinden farklı bazı noktalarda ama biraz önce konuşmalarınızda bahsettiğiniz o naiflik var. Hata yapan, saf, inanan bireyler anlamında benzerlikler taşımakta. Örneğin *Gişe Memuru*’nda (2010), naif bir memurla karşılaşıyorsunuz. *Sarmaşık*’a (2015) geliyorsunuz, orda yine saf karakterler ama inanan karakterler. En son *Kelebekler*’de (2018) yine aynısı. 5 yaş ya, ben 5 yaşındakiler olsun istedim. *Kelebekler*’deki (2018) mesela. Tartışmaları bile öyleydi. Geliyorsun, gelmiyorum geliyorsun, gelmiyorum. Çocuk tartışması yani.

Bu, Nietzsche felsefesindeki yeniden doğuş yani çocuk olmayı hatırlatıyor bana.

T.K: Çünkü çocuklar cahil gibi cesarete sahiptirler. Bana karımın söylediği bir laf var sürekli “Çocuk gibisin.” der. Hakikaten çocuk gibiyimdir.

Filmde de öyle. Müteahhit oğlu, cüzdanı koyar, öyle. Sonra araba anahtarı koyar. Biraz benden kaynaklanıyor o yüzden. Dün Cafe de Cafe diye bir yere gittim. Çok güzel bir kafemiz varmış. Çok keyifliydi. Bir noktan sonra herkesle diyalogda olduğumu fark ettim. Herkesle konuşuyorum yani. Bazen yorucu oluyor. Garsonla gülmeye başladık, arka masadakilerle gülmeye başladık. O son noktası vardır ya portakal suyunu kamışla çekmemen lazım ona dayanamadım. Çektim ayıp olacağını bilerek. Herkes döndü, baktı. Kadının tekiyle göz göze geldim, gülmeye başladım. Bir de hiç tanımadığım bir kadın. Ayıp olacağını bilerek yaptım bunu, dedim.

Kadın daha da gülmeye başladı. “Olsun bugün 23 Nisan.” dedi. Dayanamıyorum, yapıyorum. Çünkü *Kelebekler* (2018) özelinde baktığımız zaman, o karakterlerin öyle olması lazım ki sevebilelim, onlarla yolculuk yapabilelim, arkadaşlık kurmak isteyelim. *Gişe Memuru* (2010) erkek olma tavrıyla alakalı bir filmidir. Ben her zaman sevgi dolu bir ailede büyüdüm. Babamla bir sorunum yoktur. Babamın en çok sevdiği film *Gişe Memuru*'dur . Benim için de en özel film odur. Ben zekiydim küçükken ve böyle sorunlardan hep kendim çıkardım. Hiçbir yardım isteme gibi bir durum yoktu bende. Dolayısıyla Tolga yapar, Tolga eder şeklindedir. Lisedeysen ben farklı fikirde olan kişilerin hareketlerini neden yaptığını düşünüp anladığım için kavgaya giremiyordum ama etrafımdakiler hemen kavgaya giriyordu. *Gişe Memuru* (2010) onun sonucunda çıkan, hareketsiz kalmış bir adamın hikâyesi. Bir yandan da anlamamayı seçme çabası. Erkekler biraz saf zaten. Kadınlardan daha farklı erkekler. *Sarmaşık*'ta mesela hep erkekler vardı. Şimdi orada 6 tane kadın olsa ortada çatışma görmezsin ama ima görürsün, başka bir hikâye başlar orada. Daha katmanlı hareket edebiliyor kadın. Kendimden örnek vereyim, erkek daha basit ilerliyor, daha çocuk gibi.

S. Ö: Bu sizin okumalarınızdan mı kaynaklanıyor yoksa gözlemlerinizi mi?

T.K: Genelde gördüğüm şey.

A. Ö: Aile üç filmde de ortak olan bir şey. Üç filmde de aile parçalanıyor.

T.K: Yeni yazdığım film de bitmekte olan bir evlilik üzerine. Yeni evli bir adamın bunu yazması çok da uygun değil (*Gülüştürmeler*). *Gişe Memuru*'nda (2010) evet, anne gittiği için parçalanmış bir aile var. *Kelebekler* (2018) ve *Sarmaşık* da (2015) aynı şekilde. Çok düşünerek yapmıyorsunuz, nedenini bilmiyorum.

Dinleyici : (Işkın Özbulduk Kılıç) Ben seyirciyle kurduğunuz bağı merak ediyorum. Seyirci sizin için nerede duruyor? Mesela yaratım aşamasında nerede duruyor?

T.K: Yaratım aşamasında pek bir yerde durmuyorum. Filmde yaratım aşaması çok karışık bir şey. Çünkü bir tahayyül dönemi var, bir sezme dönemi var. Bir his hissediyorum mesela, onun vücut hâli yok, aktarmak zorunda olduğum konunun ne olduğunu biliyorum. Bazen bu cümleden önce geliyor. Mesela kaç senedir kafamda kelimelere dökemediğim bir film var. Bir kız çocuğu geliyor gözümün önüne. Sonra kızın bir diyalogu geldi gözümün önüne. Evlat edinildiğine inanıyor, dolayısıyla bir karakter oluşuyor. Burada seyirci yok. Daha sonra onun yolculuğu başlayacak belki. Yaratım süreci sadece bu değil. Ben bu zamanlarda hep not defterine not alıyorum. *Sarmaşık*'ta (2015) 5-6 tane defter bitti. Genelde anlatmak istediğim şeyin ne olduğunu anlamaya çalışıyorum. Mesela *Kelebekler* (2018) filminde sürekli not aldığım şey “benzemekten korktuğun kişisindir aslında” şeklinde bir düşünceydi. Konuşurken ve yazarken anlıyorum birçok şeyi. Daha sonra mühendislik kısmı var. O zaman çok disiplinliyim. Ben bir filmi çekmeden önce filmin kaç dakika olacağını bilirim. Kağıtlara o sahnenin kaç dakika olduğunu, ne anlattığımı yazarım ve filmi öyle izlerim. O zaman seyirci gibi izlerim. Biraz gaddarım kendime. O aşama benim için seyirciyle olan aşama. Kötü filmlere ihtiyaç yok dünyada.

Dinleyici: (Gürsel Korat) Daha çok roman yazarı olarak karşınıza çıkıyorum. Romanda benim algıladığım bir şeyi anlatmak istiyorum. Şöyle dedim yazdıklarım çok görsel. İnsanın hareket ve ifade imkânlarını yan yana getirdiğimde, çok detaya girmeden anlatabilmemin imkânlarını aradığımı ve onu görselleştirerek söylediğimi düşündüm. Tabi tersten, edebiyattan bakarak sinematografik bakışı edebiyata çektiğimi düşündüğüm bir an yaşadım. Bir akademik dergiye de gönderdim “Edebi metnin görselleşmesi” diye. Yani çağımızın yazarının giderek görsel düzenle hareket eden ve algılayan kişi hâline geldiğini düşünüyorum. Bunun edebiyat üzerinden sinemaya aktığını düşünüyorum. Bu durum şöyle bir imkân doğuruyor mu; yönetmen de sinemanın imkânlarıyla edebiyatı düşünüyor mu? Tersten bir bakış doğuyor mu?

T.K: Bahsettiğiniz şeyin anlatım biçiminde insanların daha özgür bırakılma iç güdüsünden kaynaklandığını düşünüyorum. Ne hissettiğimizi kelimelere döktüğümüz zaman daha dayatmacı oluyor ve ondan çıkıp daha çok harekete yönelik şekilde anlatım biçimi çıkıyor. Genel olarak anlatım biçimleri içerisinde direkt olarak ne hissettiğini anlatmaktansa hareketlerle anlatmanın daha modern olduğunu düşünüyorum. Sinemayla edebiyatın ortak noktası bir şey anlamaya çalışmaksa eğer, benim için çok fark taşıyor. Fakat bu bahsettiğim anlatım diktası. Sinemada özellikle bakacağın yerin belirlenmesi. Beni izleyici ve okuyucu olarak etkilemesi lazım. Edebiyatta daha özgürlük buluyorum. Bazen de bir film çıkıyor, beş gün onunla yaşıyorsun.

Dinleyici: (Gürsel Korat) Benim yazdıklarım sinema gibi diyorlar. Acaba bu edebiyat gibi denecek sinema var mı, gerekli mi?

T.K: Bence var. Değişik okumalarla değişik yere gitme ihtimali var. İmajdan, sestem ve ışıktan bahsediyoruz. O yüzden hayal gücünü canlandırarak o kadar çok enstrüman var ki. Edebiyatta kelimelerden dolayısıyla kutulardan bahsediyoruz. Elma ağacı denince benim anneannemin elma ağacı geliyor aklıma. O kutunun neyle doldurulacağı seyirciye kalmış. O kadar çok aygıt var ki. Bir surat koyarım kameraya bakacak şekilde, yüzünde anlamsız bir ifadeyle, ona baktığımız zaman bir hikâye başlar. Arkasından bir araba sesi koyarım ve kadın bakıyordur, hikâye değişir. Işığı değiştiririm başka bir hikâyeye dönüşür. Aygıtları fazla olduğu için öyküden sinemaya geçtim. Görsel bir dil yazınsal, hatta konuşsal dilden önce başlamıştır. Önce görmeye başlamışızdır ya.

Dinleyici: (Gürsel Korat) Edebiyattan sinemaya akan şeyi daha çok söz, diyalog ve davranışların tanımlanması ile ilgili bir şey olarak görüyorum. Bir yandan öğrencilerimize anlatıyoruz, bir yandan da kendi kendimizin öğrencisi olmaya çalışıyoruz. Düşünce ve duygunun dengelenmesi... Edebiyat açısından biz sadece duygu insanı değiliz. Edebiyatın sinemaya geçmesinde özellikle bu iki dengenin olduğunu görüyorum.

T.K: Edebiyat ve sinemanın özünün aynı olduğundan bahsediyorum. Benim için anahtarlardan bir tanesi ve en kestirme yol his. Dediğinizi çok iyi anlıyorum. Bunun bir sebebi olmalı. Belki bu arayıştır. Birçok insanın sadece güvende olma duygusuyla ya da kendini yönetmen görme çabasıyla açıklayamayız.

Dinleyici: (Gürsel Korat) Zekânın ve coşkunun, düşünce ve eğlencenin, karamsarlığın ve umudun iç içe geçtiği bir şey olamaz mı?

T.K: Olmalı, benim çabam da o.

S.Ö: Zaten filmlerinizi öyle.

T.K: Bana hâlâ filmin janrı ne diye soruyorlar. Janrım yok çünkü benim. Hayatı janr ile mi yaşıyoruz? Bazen ağladım, bazen güldüm, bazen kavga ettim. Çoğu zaman da bütün bunlar art arda oldu.

S.Ö.: Zannedersen, ihmal edilen unsurlardan en önemlisi mediumun kendisi. Yani şu an biz düşünceyi sözle tartışıyoruz ama bütün sözler eşit değere sahip değil. Farklı farklı sözler var. "Sokakta havalar nasıl?" biçimindeki bir söz şuradaki sözlerden daha farklı bir söz; kanaatler var, düşünceler var, ağır sözler var. Yazılı eserlere ya da romanlara geldiğimizde Dostoyevski'nin romanıyla, bestseller romanı aynı değildir. Filmlere geldiğimizde hareket ve zaman blokları dediğimiz şey birbirinden farklı. Yani klasik Hollywood filmleriyle sizin filmlerinizi ya da çok daha ağır Tarkovski filmleri birbirinden ayırır. Dolayısıyla biz bu farkı unutuyoruz; mediumdaki farklılığı ve aynı zamanda onun içindeki farklılıklar.

T.K: Bir sinemacı olarak ben unutmamızı istiyorum esasında.

S.Ö: Unutmak çok önemlidir çünkü Nietzsche'de unutmak gerekiyor. Hayvanlar çok iyi unuturlar.

T.K: Ben, izlediğiniz filmi anneannem izlediği zaman, beş adam geminin içinde kalmış, kavga ediyor diyerek başından sona izleyebilsin istiyorum. *Kelebekler'*in (2018) en büyük eleştirmenler tarafından gözden kaçan noktasının olması benim çok hoşuma gidiyor. Çünkü çok kolay izlenebilir bir film. Öyle olsun diye çok uğraştım. Öyle olduğunda seyircilerin ve özellikle entelektüellerin başka klişeler var kafasında. Çok büyük kalıplar var. Hızlı, kolay izlenebilir bir şey bilinçaltında ucuzlukla ilgili konumlandırılıyor. Gerçek entelektüelden bahsetmiyorum. Şaşırmayan insanlardan söz ediyorum. Çünkü okumuşlar ve biliyorlar. O yüzden petruşka mı matruşka mı hikâyesi filmin en absürt diyalogu, filmin en can alıcı noktası. Biraz fark ettirmeden söylemek istiyorum. En kakara kikiri yerlere saklarım asıl söylemek istediklerimi. Unutun istiyorum. Unutmak iyi bir şey.

Dinleyici: (Serpil Peksağlamlısoy) Sizi burada görmek çok güzel. Benim kısa bir sorum olacak. Sizce sinema gösterir mi, anlatır mı? Bu ayrımı nasıl yaparsınız?

T.K: Kesinlikle anlatım. Anlatım ve gösterimin farkı nedir sizce?

Dinleyici: (Serpil Peksağlamlısoy) Sinema için görüntülerle hikâye anlatma sanatı denir. Bu tabiri de çok seviyorum. Temel birimiz görüntüdür, söz onu besler. O yüzden çok fazla diyaloga boğulmuş filmleri sıkıcı buluyorum. Sizce görüntü mü ön planda olmalı, yoksa anlatı ve söz mü?

T.K: Az önce Hocamın söylediği gibi, söz var, söz var. Diyalog var, diyalog var. Şimdi "Havalar nasıl?" sorusunu öyle zamanda sorar ki karakter ya güldürür ya da çok şey düşündürür. Ben günlük var olan diyalogları çok fazla dinleyen bir insanım. Zaman samimiyettir bana göre. Zaman algısını gerçekten çözümleyip anlatı içerisine o tutarlığı koruyabilirsiniz yani filmin zamanı, karakterin zamanı, ritmi ve bunların bütünlüğü o tutarlılık içinde verildiği zaman yeni bir dünyaya götürüyor bizi.

Bizim işimiz insanları alıp başka bir dünyaya götürmek aslında. Bunu iki saatliğine yapıyorum. Benim işim bu. NASA milyarlarca dolara yapıyor, ben bir bilet fiyatına yapıyorum. İş tutarlılıkta başlıyor. Tutarlılık da zamanla alakalı, ritimle alakalı. Ritim benim için çok önemli bir şey. Diyalog en önemli ritim araçlarından birisi, o yüzden diyalogları çok severim. O yüzden benimle çalışan oyuncular şaşırırlar. Diyalogun benim yazdığım şekilde okunması lazımdır, çünkü onun bir ritmi vardır. Onu çözdüğüm zaman okuma provası yaparım sadece. Tam yazdığım şekilde o ritimle söylenmesi lazım, şarkı gibi biraz esasında. Çünkü herkesin konuşma biçimi o insana dair çok büyük bir şey veriyor. Hepsi, bütün nasıl hayat ayrılamazsa bu da öyle. Ama mesela *Gişe Memuru*'nda (2010) Serkan'la bir tartışma yaşamıştım. Karaktere "Nasıl, iyi misin?" deniyor. "Değilim." diyor. "Oğlum bembeyazsın." diyor. "Yok bir şeyim." diyor. Serkan da bana dedi ki "Benim bir şeyim yok değil mi." "Yok." dedim. "Peki o zaman niye değilim diyoruz, değilim demezsin iyiyim dersin." Ben de "Tamam, sen iyim der gibi değilim de diyorum çünkü sen iyiyim der gibi değilim dersin herkes onu iyiyim olarak anlayacak." Bu bir diyalog mudur, yoksa anlatım mıdır? Hayat böyle.

S.Ö: Kafkavari bir diyalog. Diyalogu nasıl kullanmalı? Mesela "500 lira borcunuz var" sözü herkesin anladığı bir sözdür ama bağlam önemlidir. Bunu öyle bir yerde söyler ki karakter, koltuğa mıhlar.

T.K: Mesela Kenan kapıyı açıp, Suzan'ı gördüğü zaman "aç mısın?" diye ilk sorusunu yıllardır görmediği kardeşine söylüyor. Ama bunu çok vurgularsam, çok beylik. Onları da böyle hafiflettirerek verebilir miyim sorusu çok fazla vardır bende. Belli etmemek, çaktırmamak aslında. Nadir ile olan bir diyalogumdan bahsedeyim. Bu belki burada sinemacı olmak isteyenler arkadaşlara bir katkı olur. Ben çok yalan söyleyen bir insanım. Çok keyif alırım yalan söylemekten. Büyük yalanlardan bahsetmiyorum, sıkıldığım zaman bir şeyler uyduruyorum sürekli. Nadir de gerçekten saf bir çocuk, ne söylesem inanıyor. Bir gün ışıklar yapılıırken bekliyoruz *Rapunzel* kısa film çekerken. Nadir dedim sonra böyle oldu sonra böyle oldu. "Aa!" falan diyor. O kadar inandı ki benim hikâyeyi bağlamam için sonunda ölmem falan gerekiyor o kadar saçma bir noktadayız artık. Çünkü inandıkça arttırıyorum uyanсын diye, uyanmıyor çocuk. Dümdüz duvara gidiyoruz. Nadir dedim "Allah aşkına bir saattir sana yalan söylüyorum, inandın mı bunlara?" dedim. Ne dedi biliyor musunuz? Bir aktörden duyduğum en güzel söz; "Benim işim inanmak" dedi. Sonra fark ettim ki benim işim de yalan söylemek. Bir şekilde yutturmak yani. O yüzden diyalogları saklı bir şekilde verirseniz çok fazla şey anlatıyor.

Dinleyici: Çekim sürecinden önceki süreçlerin, çekim sürecinin ne kadar sürdüğünü merak ediyorum. Bir de çekim anında değişiklik yapıyor muyuz?

T.K: Ben sürelerle ilgili olabileceklerden en kötü örneklerden biriyim. Ama kendi sürelerimden bahsedeyim size. Birçok insanın süresinin böyle olmadığını biliyorum. Mesela Bilge, bir filmini 6 ayda çekiyor ben 18 günde çekiyorum. Tavsiye etmem 18 günde çekmeyi. Yazım süreci bahsettiğim gibi bende 5 sene sürüyor. Hepsi iç içe geçtiği için uzun zamanlar oluyor. Çekim ve çekime hazırlık bütçeyle alakalı bir şey. Yani birçok hazırlık var. Ekiplerle başlattığın hazırlığı bütçene göre belirlersin. Şimdiye kadar iki ile üç hafta arsında bunu yaşayabildim. Çünkü o kadar param yetiyordu. Çekim normalde dört haftadan aşağı olmaz. Beş hafta gibi bir şeydir bağımsız film dediğimiz filmin çekim süresi. Post prodüksiyon da biri elinden filmi alana kadar devam eder. O kurgu sürecinde hissedersin.

Tamam dersin, tüylerim diken diken olur, bir his gelir, bu bitti derim. O da bağımsız filmlerde ortalama -kendimden örnek vermeyeyim- gelmelerle, gitmelerle bir hafta uzaklaşmayla beraber kurgu süresi bir ayla üç ay arası mantıklı zamandır ama bir aydan aşağı olmaması lazım. Süreler bunlar.

Dinleyici: (Kurtuluş Özgen) 18 günde filmi çekebilmek için bir şeyleri daha farklı yapıyor olmak gerekiyor. Sizin formülünüz ne?

T.K.: Ne çekeceğini bilmek. Ben çok tekrar alırım bu arada. Benim setimde 50, 40 tekrar normaldir. İlk gelen oyuncular bir afallarlar. Yapamıyorsak derler. Yapamıyorlardır büyük ihtimalle ama başka bir şeyleri denemek için de tekrar alırım. Oyunun ne olduğunu biliyorum, nasıl söylenmesi gerektiğini biliyorum, açığı biliyorum. Ekibim de savsaklayan bir insan asla olmaz. Bir de keyif alıyorum, bu yüzden yüksek enerjiyle iş yapıyorum. Çünkü her şey yönetmendedir, yönetmenin yürüyüşünden setin nasıl olduğunu anlarsınız. Konuşması baygın olan birinin seti de baygın olur; yüksek enerjili isen ekibin de yüksek enerjili olur. Bir de ne çekeceğini bilmek. Bu yüzden oyuncu performansını genelde beğenirler benim filmlerimde. Çünkü ben neyi nerde alacağımı oyuncuya da söylerim. Dert değil bunu söyleyemedik ama yakın plana geçeceğim, yakın planda alacağım, senden o araları burada istiyorum. Yani biraz planlı olmak benim en takıntılı olduğum şeylerden bir tanesi gerçekten ses tasarımıdır. Ona çok fazla müdahil olurum. Color'a çok fazla müdahil olurum. Coloriste dediğim şey şudur: "Bir noktadan sonra bana garip bir neşe gelecek her şeyi parlatmaya çalışacağım, beni durdur". Bir noktadan sonra bana öyle bir şey geliyor çingene pazarına dönüyor ortalık.

Dinleyici : (Kurtuluş Özgen) Beni *Kelebekler'*de (2018) en çok etkileyen. Ona taşıttığınız şeyler, özellikle şu pavyon sahnesindeki amazon duruşu. Ona ayrıca mı çalıştınız?

T.K.: Ben bu filmi bahsettiğim amcam öldüğü zaman yazmaya başladım. Bana iyi gelsin diye yazdım, başka hiçbir amacım yoktu. Tavukların patlamasının ne simgelediği umurumda bile değil. Komik. Yazdım, bitti, Cemal ve Kenan vardı. Bir ay boyunca yazdım ve bitti ama sinema değeri yoktu. Kaldırdım kenarda duruyor. Daha sonra bir oyunda bir kadın oyuncunun bir el hareketini gördüm. Sezin Akbaşoğlu yapıyordu. Ahmet Rifat Şungarlı ile bir oyunları vardı. Erdal Beşikçioğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 9 defa oynanmış bir oyun. O karakteri gördükten sonra ben bir anda dedim Suzan. Yani bir anda karakter canlandı zihnimde. Filimde eksik olan şey kafamın arkasındaymış. Bir anda dedim ki Suzan'a ihtiyaç var. Suzan benim hikâyemi, 3 kardeşin hikâyesine dönüştüren karakterdir. Çünkü garip bir köy, birbirini sevmeyen iki insan. Nasıl bir araya getireceksin, bu insanları bir andan yol hikâyesi yoktu filmde, Suzan çimento olunca karakterleri tanıyacağımız bir ortam oldu. Garipliğin içinde bunları atmadan önce biraz daha yalnız kalmamız gerektiğini öğreten de Suzan'dır. Ondan sonra bunun bir film olabileceğini düşündüm. Suzan karakteri o yüzden benim için çok önemli.

A.Ö.: Bize en çok dokunan Suzan oldu...

T.K.: O değişiyor, mesela gençlere Kenan çok dokundu. Cemal bana çok dokunuyor mesela. Çünkü salak bir şey yani...

Dinleyici: Ben Kelebeklere giderken, ödüllü diye bir geri çekilme...

T.K.: Size bununla ilgili bir anımı anlatayım. Ödüllü film deyince aklıma ne geliyor biliyor musunuz? Aslında aynı şey bende de var. Şöyle bir şey; bakar adam, köydedir, yumurtaya bakar, yumurta ona bakar. Bakar, tüm burjuva ve bohem yalnızlıklarını

hüzünlerini kısılmışlıklarını yumurtaya bakarak gösterir bize. Daha sonra annesi derki ona; (İstanbul Türkçesini biraz kırarak) “Evladım yumurtanı yemeyecek misin?”. O kadın, normalde yumurtayı alır sokar ağzına yani. O da derki “O yumurtayı kırmaya dayanamıyorum, çünkü o kırılınca ben de kırılacağım.” Yani ödüllü film deyince aklıma bu geliyor. Bir gün korsan almaya gitmişim Sinan Paşa Pasajına. Oraya gittiğimde *Gişe Memuru*'nun (2010) posterini gördüm. Film çıkmış 2010'da, yıl 2013. Cem Yılmaz Medya'dan çıkarmışlar, bir de büyük bir poster yapmışlar benim posterim değil. Ulan 19 bin kişi izledi *Gişe Memuru*'nu, bu çaba ne? Girdim içeri dedim ki nasıl film, izledin mi? “İzledim” dedi adam da. Nasıl buldun? dedim. Adamın cevabı şu: “Ödül mödül almış ama sıkıcı değil “. Yani hakikaten böyle bir algı var. Demin konuştuğumuz. Bence bir şekilde takdir almanın yöntemlerinden bir tanesi festivaller ve o festivallere gidecek filmlerin de belli bir formülasyonunun olduğunu düşünen insanların yaptığı filmler. *Gişe Memuru* (2010) Rotterdam Film Festivaline gitmemişti. Daha sonra seçici kuruldan bir tanesiyle sarhoş olduk, içiyoruz, filmi sevdiğini söyledi. Peki dedim, şizofren misin, manyak mısın, niye festivale almadın? “Türk filmi değil” dedi, “Türk filmi gibi durmuyor” dedi. Bilet satılan bir yerde gelire devam eden bir ekonomiden bahsediyoruz. Türk filmi algısı olan bir seyirciye bilet satabilmeyi düşünüyorum, çok sakat aslında her şey. Bunları düşünmeye başlarsam kafayı yerim herhalde. Dedim sen kültürel faşist? Yazarıyım, yönetmeniyim, yapımcısıyım. Daha nasıl Türk olsun? “Daha çok doğu Avrupa filmi gibi duruyor. Doğu Avrupa filmi istersem gider Doğu Avrupa'dan alırım.” Yani bu ödüllü film algısı, Türk filmi algısı veya festivallere gidecek Türk filmi algısı. 2010'da sürekli kasaba filmleri yapıyordu hatırlamıyor musunuz? Sürekli birileri kasabada dünyanın en iğrenç şeyi yani köy de değil. Üretmez ondan alır buna satar. Şu an Türkiye'nin olduğu kültür tam bu zaten de. Sürekli bir şey vardı; kasabada yürüyen insanlar, çok sıkılıyorum ben. Genel olarak çok sıkılıyorum. Bu, bu yüzden de oluyor bazen. Ben Berlinale'e seçilen filmleri izleyemiyorum, ne yalan söyleyeyim. Berlinale'de bayağı bir zamandır ödül alan filmleri izleyemiyorum. Belli bir şablon, dayatma gibi. Bunlar beğeniliyor. Çok elit entelektüel kesimin elinde olan algı yaratım sürecinden bahsediyoruz sinema ile ilgili.

S.Ö: Ben Kaurismäki'nin *Bohem Hayat* (1992) filmini sizin filmlerimize benzetiyorum.

T.K: Ben benzetemiyorum. Biraz egosantrik bir şey olabilir.

A.Ö: Çok anlamlı olduğu için bazen yönetmenlerimizin filmlerini okuduğumuzda yönetmenlerin kendileri bile şaşırıyorlar.

T.K: Bununla ilgili de bir anım var. *Gişe Memuru*'nu (2010) Altın Portakal'a son anda yetiştirdim. İlk giden kopyada daha post reji bitmemiş. Dolayısıyla ekranların üzerinde yeşil kartonlar var. Niye koyarız yeşil rengi, alırsın içerisine görüntüyü koyarsın. Onu yapmak için de yeşil karton koyardık. Şimdi konmuyor gerçi. Film den sonra bir konuşma seansı oluyor. Eleştirmen, akademisyen bir hanımefendi de onu yönetiyor. Bu hanımefendi, “Filmde en çok dikkatimi çeken ve güçlü bulduğum bir medya eleştirisi de vardı” dedi, “Tüm ekranlar yeşille kapalıydı” dedi. Bir sürü seyirci vardı. Orda rencide etmek istemiyorum. Size kopyası gelmiş diye geçiştirdim orada. Bazen öyle şeyler olabiliyor kastetmediğin şekilde anlamlandırılabilir.

Dinleyici: Sinema filmi yapmanın ekonomik problemleri ile ilgili bir soru sormak istiyorum. *Bartu Ben* bahsettiğiniz gibi ortaya koymak istediğiniz bir şey miydi, yoksa diğer filmlere bir kaynak sağlanması amacıyla mı çekildi ?

T.K: Ben yapmak istemediğim hiçbir şeyi yapmadım. Reklam çekiyorum, orada bazen yapmak istemediğim şeyleri yapıyorum.

Orada sıcak kalma tarafını sağlıyor bana reklam. *Gişe Memuru*'ndan (2010) beri çekiyorum. Onun dışında *Bartu Ben* istediğim bir şeydi, güldüğüm bir şeydi. Yani o gülmeyi biraz daha olabildiğince benim güldüğüm bir şekilde çekmek istedim. O yüzden, o zorlamaları yapmak hoşuma gidiyor. Didişmek de hoşuma gidiyor seyirciyle. 10 bölüm olarak tasarladık. Bartu'nun senaryosu o. Benim süpervizörlüğünü yaptığım ve daha çok hüzünlü biten tarafı galiba benden çok geliyor. Çünkü ben komedi çekiyorum hissiyle çekmedim onu, hüzünlü bir adamın hikâyesini çekiyorum diye çektim. Ben seviyorum *Bartu Ben*'i.

A.Ö: Biraz acaba *Sarmaşık*'a (2015) haksızlık mı ettik?

T.K: *Kelebekler*'den (2018) sonra "*Sarmaşıklar*" oldu onun adı. Herkes bana öyle diyordu. "Hocam *Kelebekler* iyiydi, *Sarmaşıklar* da çok iyiydi."

A.Ö: Son dönem genç yönetmenlerin sesle ilgili bir gelişimi var. Ses tıpkı bir karakter gibi filmin içinde. Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey*'i (2017) *Yuva* (2018), Emre Yeksan'ın siz festivalde de izlediniz. Sesle ilgili sinemamızda çok ciddi şeyler oluyor.

T.K: Çok gerideyiz hâlâ.

A. Ö: Öyle mi ? Ne düşünüyorsunuz ? Biraz *Sarmaşık*'ı da konuşalım. Burada ses de sizin de filmlerinizi de çok önemli. Ses bir karakter gibi hatta biz burada çalışırken çocuklarla bazen sadece ses kanalını izleyerek filmi okuyabilir miyiz? (Tolga Karaçelik: Okuruz, çok da keyifli olur) Pelin Esmer'de de yaptık. Bu bizim için de hem sinemamızı için de yeni. Ne düşünüyorsunuz?

T. K.: Ses en önemlisi. Yani görüntüden bile daha önemli. Ses tasarımı ve ses dünyasının görselden daha önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü bizim Türkiye'de kaydetmekle ilgili sorunlarımız var. İyi teknisyenlerimiz o anlamda kusura bakmasınlar yurtdışındaki gibi bir şeyimiz yok. Tabii bu şundan da kaynaklanıyor. Biz sürekli koşuşturma halinde hareket eden bir grup sinemacı, yönetmenle. Şimdi burada bir Alman yönetmen olsa Tolgacım ben şimdi burayı kapatır (pencereleri işaret ederek) şuraya dışardan bir maske koyar, bayağı bir yapar ondan sonra güzel kaydeder. Teknisyenlerimiz de bunu yapmasını bilir. Ekiplerimiz aslında iyidir ama koşuşturma içerisinde kaçırdığımız bir şey oluyor. Ses *Sarmaşık*'ta sizin esasında teknik olarak sizin bahsettiğiniz şeylerden bir tanesi *Yuva*, *Sarmaşık* ve Pelin Esmer örneğini verdiniz. Müziğin ses tasarımının bir parçası şeklinde kullanılması ve o dünyanın başlı başına bir şarkıymış gibi -diyaloglarında vs- baştan tasarlanması. Türkiye'de bunun güzel örnekleri yapılmaya başlandı. *Yuva* da bunun güzel bir örneği. *Sarmaşık*'ta ben garip bir şey yaptım yalnız. *Sarmaşık*'ta yaptığım garip şey ilk 15 dakikasını Alman bir ses tasarımcıyla çalışmıştım. Almanya'nın iyi bir ses tasarımcısı olarak biliniyor sektörde. Film yaptık fakat filmin girişinin -benim *Rapunzel*'de öğrendiğim bir şeydi- kalitesini bozmaya çalıştık. Sizin demin bahsettiğiniz gibi bir festival filmi girişi gibi biraz daha ama kötü kalitede çekilmiş bir film gibi olsun istedim. Çok fazla konuşmalar anlaşılmasın istedim. Alman delirdi. "Nasıl ya niye bozuyoruz?" diyor. Diyorum, çok temiz bu, biraza daha ucuz bir film izleyecekmiş gibi başlasın seyirci istedim. Bu bir intihar çünkü festivalle genelde ilk 15 dakikasını izler, beğenir beğenmez hatta ve orada sözler biraz kötü, hatta talepkar olmak istedim seyirciden. (Öne eğilerek) Seyirci şöyle olsun istedim çünkü ondan sonra o küçük espriler, küçük diyaloglar, laf sokmalar, küçük gerilimlerin tohumlarını o zaman fark edebilecekti seyirci. Yani şöyle bir izlesin başlasın ondan sonra zaten ben seyirciyi alacağım, biliyorum. Ama ilk başta hiç anlam veremedi Alman. Nasıl bir yönetmen filmi kötüleştirir ama o hissi yaratabilmem

için seyircide -biliyorum 15. dakikada ben seyirciyi alacağım zaten- o ana kadar ne kadar çok talepkar olursa o kadar fazla şeyin farkına varabileceğini düşünmüştüm. O yüzden iyi örnek dediğiniz şeyin ilk 15 dakikasına bakın, felakettir.

S.Ö: Ben de tam onu soracaktım. Aslında yani bu konuda değişik anlayışlar var. Ses imaj ile görüntü imaj uyumlu mu olmak zorunda yoksa koparmak mı zorundayız bazen? Örneğin Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar*'ının girişinde mutlu yüzler vardır ama baktığınızda son derece ağır bir müzik, korku dolu bir müzik o müzikle, korku müziğiyle mutlu yüzler arasında bir koparma gerçekleşir. Yani Haneke bunu yapar sizin *Sarmaşık*'ı izlerken de aynı soruyu ben sordum ve emek sarf etmek zorundasınız, boşluları doldurmak için kendinizi katmak zorunsanız. Görüntüye bakıyorsunuz, görüntüde o kadar kirlilik yok ama ses de bir kirlilik var ve bu bilinçli bir tercih.

T. K: Ben sesle müziği ayırıyorum ama konuşurken şimdi teknik olarak konuşurken onu, yanlış anlaşılmasın. Ses dünyası bence müzik dünyasından farklıdır. Yani filmin ses dünyası dediğimiz şeyin içinde tabii ki ses ve müzik beraber vardır ama ses diye bahsettiğim şey benim ses tasarımı. Yani geriye doğru giderken sessizlikte çıtırdayan bir koltuk. *Kelebekler*'de okunan bir sela var babasına gelmeye çağırdığında arkada Cemal'in ve yalnızlığı gecenin karanlığında sarhoşun hafif bir tartışması var. *Sarmaşık*'ta doğru dalgayı bulmak için on bin tane filan ses dinlemiştir. Dalga sesi yok, dalga sesi yanlış ve yine Alman adamı biraz delirttim. Çünkü sesleri ya sahilde almışlar dalga sesini ya bir yere çarpan bir ses. Daha sonra rüzgâr sesini dönüştürerek dalga sesi yarattık. Çünkü öyle bir geçip giden dalga sesi yok. Orada biraz da su birikintisi sesi kattık. Yani dalga sesini rüzgârla birleştirip çok az yüzde onlara çekerek, rüzgârı domine ederek daha çok onu birazcık değiştirerek o sesi yaptım. O sesi buluna kadar ama rahat etmiyorsun. Ses dünyası bu. Müzik, neyse ne. Hepsi uyumlu olmalı. Ama uyumdan kastım uyumsuzluk da bir uyumdur. Bir sesi fark ediyorsanız, bir şarkıyı fark ediyorsanız bir sorun vardır. Çünkü her şey yine aynı şey unutturmak için var sizi, kendinizi, nerede olduğunuzu, alıp sizi bir yere götürmek amacı. Siz müziği dinliyorsanız orada bir sorun var. "*Gidelim Buralardan*" şarkısını söylemek gibi bir müziği fark etmekten bahsetmiyorum. O da duygu yolculuğunun bir parçası. Aa müzik girdi oluyorsun bazen veya o ne ya arkada sürekli hım hım yapıyor adam konuşurken. Çıkartacak öğelerden bahsediyorum.

A.Ö: O bozuk ses filmi bir taraftan da o bozuk dünyanın içerisine sokarken de beni hazırlamıştı aslında.

T. K: Evet ama o bozuk sestem de kastım o gıcırtilar, kirlilikler değil, kalitesizlikten bahsediyorum.

A.Ö: Zaten girdiğimiz dünya da, gemi de zaten öyle bir dünya.

T.K.: Evet o küçük sesleri de fark etmenizi sağlayacak şey o veya benim bilmiyorum. Çünkü *Rapunzel*'in ilk girişi çok yavaş başlar, ondan sonra da çok naif bir hikâyeye anlatır. Küçük bir romans ve o küçük bakışlar vesaire farkına varılsın diye o ne kadar böyle birazdan sıkıcı bir şey izleyeceğim diye başlarsa o küçük keyiflerden daha çok keyif almak istiyor seyirci. Onu fark etmiştim *Rapunzel*'de. Belki de bir hüsni kuruntudur bilmiyorum.

Dinleyici: Dijital platformlarla ilgili bir soru soracaktım. Sizin de içinde bulunduğunuza dair bir plan proje veya belki de bir istekti. Bir tarih dizisi projesi vardı.

T.K: Aa nerden biliyorsunuz ?

Dinleyici: Bağlantılar.

T.K: Daha geçen hafta filan verdiğim bir şey, evet.

Dinleyici: Ne durumda ne aşamada ya da bu tarz projelere nasıl bakıyorsunuz?

T. K.: Ya benim çok takıntılı olduğum bir konu var 12 yaşımdan beri. 15. yüzyıl 16. yüzyıl berberi korsanları benim ilgi alanım ve Akdeniz tarihi bunun hakkında herhalde...

Dinleyici: Kitabın yazarı arkadaşım bu arada, Sultanın Casusları...

T.K: Aa, Emrah Safa.

Dinleyici: Çok yakın arkadaşım.

T.K: Çok tatlı bir insandır kendisi.

Dinleyici: Biz de geçenlerde bir araya geldik de o bahsetti böyle gizem bulutu kalmasın.

T.K: Keşke gizemlikalsaydı dahaiyi olurdu. (Gülüşmeler) Takip ediliyormuşum gibi hissedirdim (Gülüşmeler). O çok sevdiğim bir konu, sürekli okumaya çalıştığım bir konu ve şövalyeler zaten oradan başlayan bir konu.

S.Ö: O zaman Karayip Korsanları'nı da izlediniz.

T.K: İzledim tabii

S.Ö: Jack Sparrow'u seviyorsunuz o zaman.

T.K.: Jack Sparrow'u severim evet. Yani o biraz böyle BigMac yemişsin gibi bir his bırakıyor izledikten sonra ama yine de katlanılır tarafları da var bazı yerlerde. Benim hakikaten hastalıklarımın bir tanesi o. Yani ileride çok isterim böyle bir şey çekmek. Bir defa bir yönetmen için şey çok güzel bir his, 10 bin kişilik bir savaşı çekmek. Sol taraftan elini kaldırıyorsun 5 bin kişi yürüyor. Her bir yüz. Büyük olayları çekmek isterim yani. Kubrick'in de *Napolyon*'u vardı. Ama o eğer kabul olursa şimdi mahvolduk. Kabul edilmesinler diye içten içe dua ediyorum bir yandan çünkü gidecek bir dört senem filan. Gitmesin dört senem. Bilmiyorum 2 Mayıs'ta bir görüşmeler var umarım kabul olmaz. Yani kabul olursa da yani hani yapmayayım filan diyeceğim şimdi. Ama iyi çekerim gibi geliyor ben onu. Çünkü çok garip karakterler var yani ortada aslanıyla dolaşan adamlar var saçma sapan şeyler. Yani bir çete hikâyesi, mesela *Narcos* gibi yaklaşıyorum ben ona. Dünyanın tepesine geçmiş 4 kardeş, 4 kişi garip bir şey.

Dinleyici: Peki bu tarzda beğendiğiniz bir yapım var mı dijital platformlarda? Çok takip edebiliyor musunuz?

T.K: Ya hepsi bir noktadan sonra keçiboynuzu tadı veriyor bana. Yani zevk almak için uğraşıyoruz. Taraflarını beğendiğim bazı şeyler oluyor vesaire. Ama böyle budur dediğim bir şey yok. Ama ben çok şey izliyorum, her şeyi izliyorum böyle çöplük gibiyim biraz yani. Ama mini seri televizyon dizilerini izleyemiyorum. Çünkü konsantrasyonum kayboluyor. Bir noktadan sonra kendimi izlemek için çaba sarf ettiğimi fark ediyorum. Baştan sona izleyemiyorum, kopuyor bende film. Bir şey daha var, onu da söyleyeyim. Alper Canigüz ile beraber bir şeyler yazdık bu sırada. Yazdık dediğim onun bir kitabını mini seri olarak çekebilir miyiz diye. Bekli şimdi Ali Atay da gelecek ona. Böyle Alper, ben, Ali garip bir üçlü olur diye düşünüyorum. Öyle bir şey daha var kısa zamanda. Çünkü televizyon dizisi çekmek çok keyifli, günahı yok. Gerçekten zorlayabiliyorsun, deneyebiliyorsun. Bunda ben çok keyif aldım. Böyle hem de hızlı. Benim ihtiyacım olan şey hata yapmak, onu kendi filminde yapmaktansa dizide yapmak daha güzel.

Dinleyici: Yerli dizilerden takip ettiğiniz var mı? Kadın?

T.K: Kadın? İzleyemiyorum ya. Gerçekten izleyemiyorum. Yok. Yerli dizilerden hiç yok. Çok şaşırıyorum bazen dizilere bakınca.

S.Ö: Biraz önce Kubrick'ten bahsettiniz. Kubrick'in şöyle enteresan bir özelliği var. Hem entelektüellere hem sıradan insanlara ve daha ortadaki insanlara yani herkese hitap eden, insanlara hitap eden filmler üretebiliyor. Ben Ümit Ünal ile görüşmemizde bunu özellikle sormuştum ona bunun nedeni nedir diye. Örneğin Sofra Sırları da nihayetinde herkese seslenebilecek bir filmi ama baktığınız zaman 60 bin-65 bin seyirciye ulaşıyor. Bu hile nerden kaynaklanıyor? Aynen böyle söylemiştim. O da "Bilmiyorum" demişti. Ama Kubrick enteresan bir şekilde herkese ulaşabilecek -bu hileyi ben de çözmeye çalışıyorum ama şu ana kadar anlayamadım demişti- böyle enteresan yönetmenler de var yani dünya tarihinde. O da ilginç.

T.K: Seyirci çok değişiyor yani bundan önceki seyircinin alışkanlıklarıyla şimdiki seyircinin alışkanlıkları arasında bile çok fark var.

S.Ö: Gözler değişti herhâlde.

T.K: *Mayıs Sıkıntısı'* nı kaç kişi izledi, 90 bin kişi mi, 100 bin kişi mi ne izlemişti. Yani şimdi 3 bin kişi izlemez ve seyircinin alışkanlıkları Kubrick zamanında da farklıydı. Amerika'da aygıtlar ve sunum... Bunların hepsi film yapmakla alakası olmayan şeyler. Yani pazarlamanın da parçası olan şeyler. *Kelebekler'* i 140 bin izledi. Garip bir sayı benim için, hiç beklemediğim bir şeydi. Ama *Sarmaşık* mesela bayağı bir doluluk oranıyla izlenmesine rağmen 15 salonun dışına çıkamadı. Dönemle alakalı şeyler. Dolayısıyla çok değişik, benim dışımda çok fazla şey olduğu için bilmiyorum o tarafını. Niye böyle oldu? Ama şunu söyleyebilirim ben de hem edebi hem entelektüel hem sıradan insan izlesin diye film yapmaya özen gösteriyorum. En sevdiğim yönetmenlerden biri Kubrick'tir bu arada. Kendini tekrar etmesi bakımından çok severim.

A.Ö: Burada dağıtım ile ilgili şeyi de unutmamak da lazım. Dağıtım Türkiye'de ciddi sıkıntılardan bir tanesi.

T.K: Çok fazla. Bizim en büyük sıkıntılarımızdan bir tanesi seyircimizin eğitilmiş olmaması. Yani dağıtım da ona göre talep olursa arz da olur.

Yani gittikçe seyircimiz yok oluyor. Bunda bence sadece seyircinin suçu yok yani bizim yönetmenlerin, yapım şirketlerinin çok büyük de suçu var.

A.Ö: Ortada tabii tekelleşme söz konusu.

T.K: Tekelleşme ama dediğim gibi şikâyet ederek bir yere varmazsın. Bir yandan da o tekelleşmeyi kırmak da lazım, yoksa yılgınlık yapıyor. Mesele insanlar örgütlenip Muş'ta vizyona soktu *Kelebekler'i*, Van'da vizyona soktu *Kelebekler'i*. Lüleburgaz'da saktular. Başka birçok yerde de saktular.

A.Ö: Ama tabii ne kadar, kaldı kaç seans oynadı biz Pelin Esmer'in filminde çok üzülmüştük *İşe Yarar Bir Şey'* i tam da dönemde konuşmuştuk dergide. Burada Başka Sinema'da bile Demirkollar çok az oynatabildiler. Bu anlaşmalardan dolayı.

T. K: Evet. Yani bunu bilmiyorum.

Dinleyici: Şimdi seyircinin değişiminden söz ettiniz. Bir kısırlaşma var ve burada internet aslında burada bize yardımcı olabiliyor ama internette izlediğimiz zaman sinema filmi izlemiş gibi olmuyoruz. Çünkü o izlediğimiz aygıtlar tam olarak yansıtmıyor sinemadaki projeksiyon düzeni, falan filan. Şimdi sizce sinemanın internete dönüşmesi ya da dizilerin internete gitmesi yararlı bir şey mi yoksa zararlı bir şey mi?

T.K: Yani zararlı ve yararlı olan bir şey. Gerçek bir şey. Tamamen kayıp yüzde yüz oraya hapsolacağını düşünmek istemiyorum. Göstergeler bunun oraya doğru gittiğini gösteriyor ama. Çünkü artık filmler çıktığı zaman -bu Amerika'da tartışılan bir konu, Avrupa'da da, Türkiye'de de- garanti bir şekilde 500 bin dolarını alıp, hiç vizyona çıkmayıp, sadece Netflix'te gösterilen filmler de çok fazla var. Vizyon artık lüks gibi algılanmaya başladı. Garanti parayı tercih ediyor yapımçı ama belki hâlâ şöyle bir romantiklik tarafı da belki vizyona çıksa acayip seyirci yapıp çok daha fazla kazanabiliriz diye vizyon devam ediyor. Yoksa herkes çoktan vizyon olayını kapatmıştı zaten. Yapımcılardan bahsediyorum. Hangimiz internette film izlemiyoruz. Bunun sebebi internette film izlememizden dolayı mı bu filmler gelmiyor? Yani demin bahsettiğim korsan hikâyesi. Korsana gidiyorum yani. Çünkü filmi bulmam lazım ve izlemem lazım. Merkezlerimiz olsa belki daha iyi olur. Belki de merkezlerimiz ben oraya gidiyorum diye yok. Tavuk mu, yumurta mı hikâyesi. Ama bu bir gerçek ben *Sarmaşık'ı* korsana verdim, daha çok izlensin diye. Çünkü izlensin de istiyordum film. Ama yani orda yani orda beşe bir yapıyorsun sesini dolby yapıyorsun rengini ona göre yapıyorsun ondan sonra o oradan izliyor. Anlaşılmıyor hiçbir şey. *Roma* (2018) filmi, Netflix'te evde televizyondan izleyip sinemada izlemek arasında ne kadar fark olduğunu konuşmamıza bile gerek yok. Bir dünyadan alıp bir dünyaya götürmekten bahsediyoruz. Ama yani hiç olmasın mı onu da bilmiyorum. Ne desem boş bu konuyla ilgili. Yani gidişat oraya doğru gidiyor zaten. Fikrim tabii ki vizyon. Sinema salonunda izlemek için yapıyorum ama sonra kimse bulamıyor filmi. Ya Rahmi'nin filmi vizyona girdi 550 kişi izledi. Yani öyle bir şey. Arkadaşım Rahmi filminin vizyona girdiğini bilmiyorum ben. Girdi çıktı üç günde mi dört günde mi ne. Bir dövmedikleri kaldı çocuğu sinema salonu sahipleri.

A.Ö.: Peki Tolga Bey çok teşekkürler. Yorduk sizi.

Herkese katılımlarından dolayı çok teşekkür ederiz.





CİLT 4 SAYI 8 ARALIK 2019

sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ARALIK SAYISINDA NELER VAR?

Editörden

Şebnem Pala Güzel ve Çağdaş Çağlıyan

Değini / Views

Ingmar Bergman'ı Sinematik Felsefe Açısından Düşünmek
Serdar Öztürk

*Nietzsche'nin "Üstinsanı" ile
Jim Jarmusch'un "Zombileşen İnsanın" Karşılaşması*
Berna Akçağ

Makaleler / Articles

*The Truman Show, Into The Wild ve Hollywood Sinemasının
Sahte Eleştireliliği*
*The Truman Show, Into The Wild and The Pseudo
Opposition of Hollywood*
Erdem İlic

Simülasyon Evrenine Özgü Sinema
Cinema-Specific Simulation Universe
Ümit Hüseyin Girgin

*Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü
Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda*
*Agnès Varda as an Image Gleaner, Who Increases the Vital
Force of Audience in Gleaners and I Movie*
Ersan Ocak

*II. Dünya Savaşı'nda Çizgi Filmlerin Mihver Devletleri
Tarafindan Karşı Propaganda Amaçlı Kullanımı*
*The Use Of Cartoon Films For Counter Propaganda By
The Axis Powers In World War II*
Mehmet Ali Gazi, Caner Çakı

*Toni Erdmann Filminde Modern Yaşam Paradoksları, Alt
Politika ve Oyun*
*Modern Life Paradoxs, Infrapolitics and Play in Toni
Erdmann*
Özge Güven Akdoğan

*Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel
Denemeler (Audiovisual Essay)*
*Transformation of Criticism in Film Studies: Audiovisual
Essay*
İpek Gürkan

*Birincil Tekil Şahıs Anlatımlı Post-Yugoslav Belgesellerde
Travma ve Nostalji İzleri*
(Arkadaşlarım, Benim Kişisel Savaşım, Babama Mektup)
*Traces of Trauma and Nostalgia in First - Person Narrative
Post Yugoslav Documentaries*
(My Friends, My Own Private War and Letter to Dad)
Bengi Muzbeg, Zeynep Çetin Erus

*Kuşku ve Empati: Kartezyen Teori Bağlamında "Blade
Runner 2049"da İnsan Felsefesi*
*Suspicion and Empathy: Human Philosophy in "Blade
Runner 2049" in the Context of Cartesian Theory*
Mikail Boz

*Çingenelerin Ötekileştirilmesi Bağlamında Korkoro Filmi
Üzerine Dekonstrüktif Bir Okuma*
*A Deconstructive Reading on the Korkoro Movie in the
Context of the Otherization of Gypsies*
Meltem Kaya, Arda Kaya

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

*Nitelik Üzerine: Zen Ve Motosiklet Bakım
(Film Yapım) Sanatı*
İnceleyen: **Deniz Tansel İlic**

Gölge Felsefe Platon'un Mağarası Ve Sinema
İnceleyen: **Başar Öztürk**

*Aristoteles Nikomakhos'a Etik: Ahlak Ve Siyaset Üzerine
Bir İnceleme*
İnceleyen: **Ebru Aydın Çağlıyan**

Söyleşiler / Interviews

Tolga Karaçelik'le Görüşme
Serdar Öztürk, Aydan Özsoy